



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV :

Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Laboratoire de recherche : UMR 8138

Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe (IRICE)

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Etudes Germaniques

Présentée et soutenue par :

Béatrice POULAIN

le 20 janvier 2012

POETIQUE DE L'ALLEGRESSE

Initiation à la *Heiterkeit*

dans l'œuvre en prose d'Hermann Hesse

Sous la direction de :

M. Gérard RAULET

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Gilbert MERLIO

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne
Président du jury

Mme Florence BANCAUD

Professeur à l'Université Aix-Marseille

Mme Elizabeth GUILHAMON

Professeur à l'Université Bordeaux 3

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont conseillée, soutenue et encouragée au cours de ces années de thèse. Mes remerciements vont en particulier à mon directeur de thèse, M. le Professeur Gérard Raulet, pour ses lectures attentives, ses nombreux conseils et son constant soutien. Ils vont par ailleurs à M. le Professeur Rainer Wiehl, du département de philosophie de l'Université de Heidelberg, et à M. le Professeur Helmuth Kiesel, de l'Institut d'Etudes germaniques de cette même université, pour les entretiens fructueux qu'ils ont bien voulu m'accorder. Je suis également très reconnaissante aux bibliothécaires de l'Ecole Normale Supérieure d'Ulm ainsi qu'aux responsables du Hesse-Archiv du Deutsches Literatur-Archiv de Marbach qui m'ont guidée dans le choix des lectures propices au développement de ma recherche. Mes remerciements vont en outre au DAAD pour son octroi d'une bourse. Je tiens enfin à exprimer ma plus profonde gratitude envers mes parents ainsi qu'envers mes enfants sans lesquels ce travail n'aurait pas été possible.

Poétique de l'allégresse. Initiation à la *Heiterkeit* dans l'œuvre en prose d'Hermann Hesse

Profondeur et complexité de la pensée poétique d'Hermann Hesse ont souvent échappé à une réception critique induite en erreur par la limpidité d'une écriture qui, aux antipodes de « la consternation » requise dans l'après-guerre, obéit à une poétique de l'allégresse, de la *Heiterkeit*. Identification et analyse de cette poétique exigent d'adopter la perspective active de Hesse, celle de lecteur-créateur, afin de mieux le suivre dans sa libération progressive de divers cadres de pensée philosophico-poétiques. Hesse se démarque d'abord, lors d'une première crise, des canons weimariens de la *Heiterkeit* puis, dans une seconde crise, de l'esthétique créatrice nietzschéenne de l'allégresse. Confronté à l'urgence de la situation historique, Hesse trouve alors à la fin des années vingt sa propre poétique de résistance aux idéologies totalitaires, notamment au national-socialisme : une poétique de l'allégresse originale qui, utopique et initiatique, n'évacue pas le non-rationnel de l'esprit, comme Thomas Mann à la même époque. L'auteur parvient, en incluant le non-rationnel dans le fondement historique et anthropologique qu'il retire de sa lecture de Jacob Burckhardt, à éviter les écueils d'une autre poétique se dédiant au même moment au combat historique et transhistorique contre le fascisme – la poétique benjamienne de l'*aura* et de « l'image dialectique ». La poétique hesséenne de l'allégresse sera initiation par traces de témoignages à une lecture-écriture allégorique faisant participer l'individu à une communication authentique, créatrice de vrai et de joie dans le partage culturel d'une parole poétique originaire où, avec l'autre, l'homme advient historiquement à lui-même.

Mots-clefs :

Hermann Hesse, *Heiterkeit*, allégresse, allégorie, anthropologie, *aura*, comique, éthique, humour, illusion, ironie, magie, mélancolie, national-socialisme, poétique, tragique, utopie
Aristote, W. Benjamin, J. Burckhardt, Goethe, F. Nietzsche, Novalis, F. Schiller

Poetics of joy. Initiation to *Heiterkeit* in Hermann Hesse's prose writings

Depth and complexity of Hermann Hesse's poetical thinking have been foregone by many of his critics misled by the limpidity of a prose which, displaying his concept of serene joy (*Heiterkeit*), dissented from « the consternation » literature that prevailed after the war. To identify and to analyse this poetics we need to adopt Hesse's active perspective of reader-creator while following his progressive liberation from different kinds of philosophical and poetical frames: in a first crisis, he struggles himself free of the *Heiterkeit* canons of the Weimar Classics whereas the second crisis enables him to break the spell of Nietzsche's creative poetics of joy. Urged by the historical context of the late twenties, Hesse creates his own poetics of resistance against totalitarian ideologies, in particular against National Socialism: an utopian and initiatory poetics of joy, that does not dismiss the non-rational of the mind like does Thomas Mann. Hesse's poetics is based on the historical and anthropological foundations originating from his reading of Jacob Burckhardt's works. It therefore prevents itself from the pitfalls of another poetics dedicated to the historical and transhistorical fighting against fascism, i.e. Walter Benjamin's poetics of the *aura* and the "dialectical image". Hesse's poetics of joy is an initiation, through traces of testimony, towards an allegorical reading-writing which allows the individual to take part in an authentic communication that creates both truth and joy by the cultural sharing of an original poetical language through which the human being is coming, together with the other, historically to himself.

Keywords :

Hermann Hesse, *Heiterkeit*, allegory, anthropology, *aura*, comic, ethics, humor, illusion, irony, joy, magic, melancholy, National Socialism, poetics, tragic, utopia
Aristotle, W. Benjamin, J. Burckhardt, Goethe, F. Nietzsche, Novalis, F. Schiller

Laboratoire

UMR 8138 : « Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe » (IRICE)

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
Pages liminaires	3
Table des Matières	6
Abréviations	9
INTRODUCTION	11
La critique de langue allemande face à Hesse	11
La critique de langue allemande face à l'humour et à la <i>Heiterkeit</i>	22
<i>Heiterkeit</i> et modernité chez Hermann Hesse.....	32
INITIATION A L'ALLÉGRESSE	38
I. L'ALLÉGRESSE ENTRE LES FEUX DU RÉALISME ET DE L'IDÉALISME.....	38
I.1. MÉLANCOLIE ET ALLÉGRESSE DU POÈTE SENTIMENTAL.....	42
I.1.1. <i>L'optique schillérienne</i>	42
I.1.2. <i>L'optique de Hesse : la constellation schillérienne de l'allégresse</i>	47
Correspondance.....	47
Personnages et narrateurs.....	56
I.2. HERMANN LAUSCHER ET L'IRONIE ROMANTIQUE	58
I.2.1. <i>Hermann Lauscher, poète sentimental</i>	58
La mélancolie de Hermann Lauscher.....	58
La fissure interne de Hermann Lauscher	61
Idéal poétique ou réalité bourgeoise ?	65
I.2.2. <i>L'humour, écueil bourgeois</i>	67
I.2.3. <i>L'ironie romantique, espoir d'allégresse</i>	69
I.2.4. <i>Le chant plaintif du rossignol : une rechute dans la mélancolie ?</i>	79
I.2.5. <i>L'échec de la poésie sentimentale ou la trahison de l'ironie romantique</i>	84
I.3. LE REVIREMENT DE HESSE.....	91
I.3.1. <i>Le Conteur</i>	91
I.3.2. <i>Wenkenhof</i>	93
I.4. PETER CAMENZIND : UN MANIFESTE POUR L'HUMOUR REALISTE	95
I.4.1. <i>Satire d'une société cultivée</i>	95
I.4.2. <i>Retour à la nature : quête d'authenticité comme principe d'écriture</i>	100
I.4.3. <i>A l'école de l'idylle</i>	105
I.4.4. <i>A l'écoute de l'humour réaliste</i>	114
I.4.5. <i>Fissures de l'humour réaliste</i>	121
I.5. L'ÉCHEC DE L'HUMOUR RÉALISTE	129
I.5.1. <i>La fausse allégresse de la culture classique</i>	130
<i>L'Ornière</i> ou la chronique d'une mort annoncée.....	131
<i>Un idéal culturel récupéré</i>	131
<i>Un idéal poétique insidieux</i>	139
Idéal classique et inaptitude à vivre.....	146
I.5.2 <i>L'allégresse rédemptrice des femmes-mères</i>	150
I.5.3. <i>Idylle et réalisme</i>	155

1.5.4. <i>La fatalité du naturel « sentimental »</i>	158
I.6. L'HUMOUR RÉALISTE : UNE VICTOIRE DU PROSAÏSME ?	161
1.6.1. <i>Le « naturel sentimental » : tare ou distinction ?</i>	163
1.6.2. <i>La compromission du poète sentimental</i>	166
L'attachement sentimental	168
Humour réaliste et humour doré.....	169
1.6.3. <i>La double morale bourgeoise</i>	171
I.7. ALLÉGRESSE ET UTILITE DE L'ART	176
1.7.1. <i>Gertrude : Art et art de vivre</i>	176
Artiste et artisan	176
Amour et allégresse.....	179
Art et art de vivre	182
1.7.2. <i>Roßhalde : Le piège de la résignation</i>	193
Résignation et inauthenticité	193
Un art asphyxié	196
Refus de la résignation : un renouveau ?.....	202
PREMIERES CONCLUSIONS	204
II. L'ALLÉGRESSE NIETZSCHÉENNE : VOIE DE SORTIE OU SORTILÈGE ?	210
I.1. HESSE LECTEUR DE NIETZSCHE :	
AU FOND DU PESSIMISME POUR TROUVER L'ALLÉGRESSE	215
1.1.1. <i>La sagesse tragique</i>	216
1.1.2. <i>L'allégresse de l'art</i>	232
L'allégresse de l'esprit « socratique »	234
L'allégresse de l'art apollinien	238
L'allégresse de l'art tragique.....	244
1.1.3. <i>Homme d'exception et artiste tragique : excès, mélancolie et allégresse</i>	255
1.1.4. <i>Heiterkeit et allégresse</i>	287
II. 2. POUR UNE CULTURE DE L'ALLÉGRESSE :	
L'ACTE POÉTOLOGIQUE D'AUFKLÄRUNG	291
1.2.1. <i>Flèches du « oui » : éveil au désir d'allégresse</i>	301
Modèles allègres : rayons et attractions solaires.....	302
L'allégresse, jet idéalisant du corps épanoui	312
L'humour du <i>Loup des steppes</i> : une danse entre mort et lumière.....	320
<i>Galgenhumor</i> hesséen, surhumour nietzschéen.....	330
Allégresse et <i>Aufklärung</i> chez Nietzsche et Hesse	340
1.2.2. <i>Flèches du « non » : la tension de l'autocritique</i>	344
Le dressage par la <i>souffrance</i> : positivité indirecte de l'idéal ascétique	344
L'idéal ascétique subi : le cas emblématique du « loup des steppes » hesséen	345
L'idéal ascétique agi : le cas du « philosophe de l'avenir » ou du « Castalien ».....	348
1.2.3. <i>Flèches du « non » : éducation positive</i>	350
Le « sens historique ».....	350
Le « sentiment esthétique ».....	352

Perspectivisme et dressage à l'objectivité	354
Le rire iconoclaste : sésame du « théâtre magique » hesséen, premier renversement perspectiviste	356
« Joueur d'échecs » et « dieu-artiste » : l'artiste allègre, un schizophrène humain ou « surhumain » ?	360
II.2.4. <i>Flèches du « non » : éducation subversive</i>	365
Raillerie, sentimentalité et compassion	365
Raillerie, trahison et probité intellectuelle : l'éclatement des convictions	377
Traits railleurs, <i>Kulturkritik</i> chez Hesse	387
Les <i>dissecta membra</i> de l'ère « feuilletoniste »	391
Progrès, justice, objectivité critique	395
Le nivellement intellectuel.....	398
Sentimentalité, nationalisme, réécriture de l'histoire	401
II.3. HESSE CONTRA NIETZSCHE : LA QUESTION DU FÜHRER.....	410
II.3.1. <i>Allégresse nietzschéenne et autodivinisation : l'échec de la raillerie</i>	413
II.3.2. <i>Autres échecs nietzschéens : excès, nihilisme actif et pensée magique</i>	438
II.3.3. <i>La riposte hesséenne : humour blanc contre pathos noir</i>	459
III. LA POÉTIQUE HESSÉENNE DE L'ALLÉGRESSE : INITIATION A L'UTOPIE	477
III. 1. L'ÉCRITURE COMME RÉSISTANCE :	
POLITIQUE ET POÉTIQUE DE L'ALLÉGRESSE.....	477
III. 2. ÉTHIQUE ET ÉCRITURE POÉTIQUE.....	492
III. 3. « L'ÉVEIL » : RÉALITÉ ET ALLÉGRESSE	504
III. 4. DÜRFEN ET KÖNNEN: LE FONDEMENT ANTHROPOLOGIQUE DE L'ART	516
III.4.1. <i>La figure du poète-chamane</i>	535
III.4.2. <i>Fondement anthropologique et langue magique de l'utopie castalienne</i>	545
III.4.3. <i>La dimension sacrée du Jeu des Perles de Verre : le logos, origine de l'humain</i>	551
III. 5. LÉGITIMATION DE L'ILLUSION :	
ENTRE AURA ET ALLÉGORIE, ÉCRIRE L'UTOPIE	564
III.5.1. <i>De l'allégorie à l'allégresse</i>	575
III.5.2. <i>Entre consolation et mise en garde, nager en eaux allègres</i>	590
CONCLUSION.....	606
<i>Le Voyage en Orient</i> , manifeste hesséen d'une poétique de l'allégresse.....	611
Les étapes initiatiques dans l'œuvre hesséenne	616
1917-1922 : Sous le signe de l'allégresse	620
1923-1926 : Années de doute, années de crise	627
1927-1962 : Jeux d'allégresse poétiques.....	634
BIBLIOGRAPHIE.....	647

ABRÉVIATIONS des ouvrages d'Hermann HESSE

<i>Cur.</i>	<i>Le Curiste</i>
<i>Dem</i>	<i>Demian</i>
<i>Dém</i>	<i>Démian</i>
<i>Erz.</i>	<i>Der Erzähler in : Aus Kinderzeiten - Gesammelte Erzählungen I</i>
<i>G</i>	<i>Gertrud</i>
<i>GL</i>	<i>Das Glasperlenspiel</i>
<i>HL</i>	<i>Hermann Lauscher</i>
<i>Jeu</i>	<i>Le Jeu des perles de verre</i>
<i>KL</i>	<i>Klingsors letzter Sommer</i>
<i>KLf</i>	<i>Le Dernier été de Klingsor</i>
<i>Kurg.</i>	<i>Der Kurgast</i>
<i>KW</i>	<i>Klein und Wagner</i>
<i>LS</i>	<i>Le Loup des steppes</i>
<i>ML</i>	<i>Die Morgenlandfahrt</i>
<i>NG</i>	<i>Narziss und Goldmund</i>
<i>NGf</i>	<i>Narcisse et Goldmund</i>
<i>NR</i>	<i>Die Nürnberger Reise</i>
<i>PC</i>	<i>Peter Camenzind</i>
<i>PdG</i>	<i>Politik des Gewissens</i>
<i>R</i>	<i>Roßhalde</i>
<i>Siddh.</i>	<i>Siddhartha</i>
<i>St</i>	<i>Der Steppenwolf</i>
<i>UR</i>	<i>Unterm Rad</i>
<i>VN</i>	<i>Le Voyage à Nuremberg</i>
<i>VO</i>	<i>Le Voyage en Orient</i>
<i>W</i>	<i>Wenkenhof, in : Aus Kinderzeiten – Gesammelte Erzählungen I</i>

ABRÉVIATIONS des ouvrages de Friedrich Nietzsche

<i>AC</i>	<i>Der Antichrist</i>
<i>ACf</i>	<i>L'Antéchrist</i>
<i>Aur</i>	<i>Aurore</i>
<i>BM</i>	<i>Par-delà Bien et Mal</i>
<i>CI</i>	<i>Considérations Inactuelles</i>
<i>CrI</i>	<i>Le Crépuscule des idoles</i>
<i>DD</i>	<i>Dionysos-Dithyramben</i>
<i>EH</i>	<i>Ecce Homo</i>
<i>EHf</i>	<i>Ecce Homo (tr. fr.)</i>
<i>FWa</i>	<i>Der Fall Wagner</i>
<i>FW</i>	<i>Die Fröhliche Wissenschaft</i>
<i>GB</i>	<i>Jenseits von Gut und Böse</i>
<i>GS</i>	<i>Le Gai savoir</i>
<i>GT</i>	<i>Die Geburt der Tragödie</i>
<i>GD</i>	<i>Götzen-Dämmerung</i>
<i>GM</i>	<i>Zur Genealogie der Moral</i>
<i>Gm</i>	<i>La Généalogie de la morale</i>
<i>Hth</i>	<i>Humain trop Humain</i>
<i>KSA</i>	<i>Kritische Studienausgabe</i>
<i>MAM</i>	<i>Menschliches Allzumenschliches</i>
<i>NF</i>	<i>Nachgelassene Fragmente</i>
<i>NT</i>	<i>La Naissance de la Tragédie</i>
<i>NW</i>	<i>Nietzsche contra Wagner</i>
<i>NWf</i>	<i>Nietzsche contre Wagner (tr. fr.)</i>
<i>NT</i>	<i>La Naissance de la Tragédie</i>
<i>PDD</i>	<i>Poèmes et dithyrambes pour Dionysos</i>
<i>UB</i>	<i>Unzeitgemäße Betrachtungen</i>
<i>Zar</i>	<i>Also sprach Zarathustra</i>
<i>Zf</i>	<i>Ainsi parlait Zarathoustra</i>

INTRODUCTION

La critique de langue allemande face à Hesse

Comme nul autre de ses auteurs, Hermann Hesse met la critique de langue allemande dans l'embarras. Qu'elle soit de grand public ou universitaire, la critique outre-Rhin se heurte, toutes générations confondues, à un insondable hiatus entre la clairvoyance politique de l'homme et le conformisme apparent de l'écrivain : attestée par de nombreux articles et écrits épistolaires, la radicalité des prises de positions hesséennes ne se répercute nulle part, déplore-t-on, sur une écriture qui, de qualité moindre, peine à dépasser le statut d'épigone. « Hesse a manqué le rendez-vous de la modernité » dit la critique universitaire¹ tandis que le publiciste Marcel Reich-Ranicki, figure de proue de la critique littéraire allemande, explique ne pas compter Hesse au nombre des « pionniers » tels Schnitzler, Döblin, « et surtout Thomas Mann », Musil, Kafka, Tucholsky et Brecht. Exempt de « la modernité » qui les caractérise, son « œuvre mêlant tradition romantique allemande et psychologie moderne, idylle et mépris de la civilisation » ne participe pas de « l'extraordinaire qualité de cette littérature »².

Le cas est assez rare pour mériter d'être souligné. Sur le fond, critiques universitaire et grand public sont unanimes, leurs griefs identiques. En écho à son confrère³, Joachim Kaiser, publiciste dominant avec Reich-Ranicki la scène critique allemande, reproche à l'œuvre de Hesse l'« intériorité » (*Innerlichkeit*) qui s'y exprime, son « escapisme » (*Weltflucht*), notamment indien, son « individualisme anarchique » (*Einzelgängeranarchie*), autant de « voies de secours » (*Auswege*) pour la masse indubitable de ses lecteurs, « communes » rassemblant à travers le monde des « êtres en détresse, dans l'obscurité, désorientés » buvant comme une « médecine de survie » (*Überlebensmedizin*) « la parole » de leur « gourou »⁴. Si « embarras » (*Verlegenheit*)⁵ il y a, il provient de « la hauteur et de la distance » avec lesquelles Hesse « observe et perce à jour » les hommes comme l'actualité politique, du regard « incorruptible » (*unbestechlich*) qui s'exprime littérairement dans une « critique » « impitoyable » (*unerbittlich*) et « percutante », pratiquement dans une « attitude » « intraitable » (*unbeugsam*) faisant fi des amabilités d'usage⁶. J. Kaiser fête le « caractère incomparablement courageux et anti-héroïque, génialement autonome (*selbständig*) » dont attestent indubitablement les *Ecrits*

¹ Cf. Cornelia Blasberg, « Vorwort » in : *Hermann Hesse 1877-1962-2002*, éd. Cornelia Blasberg, Tübingen, Attempto, 2003, p. 9-10 : « Hesse hat eigenwillig an der Moderne vorbei [...] geschrieben. »

² Cf. Marcel Reich-Ranicki, « Hesse – ein Wegbereiter der Literatur? », *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 24. 09. 2006, n° 38.

³ Cf. Marcel Reich-Ranicki, « Unser lieber Steppenwolf. Beitrag zur deutschen Sentimentalität » in : *Über Hermann Hesse*, tome 2, Ed. Volker Michels, Francfort s.M., Suhrkamp, 1976, p. 171 : « ... seine penetrante wie programmatische Innerlichkeit ist schwer erträglich... ».

⁴ Cf. Joachim Kaiser, *Erlebte Literatur*, Munich/Zurich, Piper, 1988, p. 57-72.

⁵ Cf. Joachim Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 60.

⁶ Kaiser cite alors une lettre de Hesse à Klaus Mann de fin janvier 1936 (*PdG*, tome 2, p. 601) : « In Ihrer Antwort an mich haben sie das Unglück, lauter Töne anzuschlagen, die mir wehtun... Keineswegs aber war es meine Absicht, Sie um Rat für mein ferneres Verhalten oder um Ihre Korrektur für meine Urteile über die heutige deutsche Literatur zu bitten. »

politiques édités par Volker Michels en 1981⁷, s'interrogeant finalement, avec une naïveté assumée, sur la possibilité selon laquelle « caractère et « attitude » construirait une situation esthétique permettant la « non-simultanéité » (*Ungleichzeitigkeit*) », l'inactualité dans l'œuvre⁸.

L'embarras est moins cruellement ressenti sur le plan universitaire, du moins dans le camp défavorable à Hesse. Les propos tenus en juin 2003, lors d'un colloque consacré à l'auteur, par Klaus-Peter Philippi, professeur de germanistique à l'Université de Tübingen sont plus tranchés dans leurs conclusions, même s'ils débutent par la difficulté à classer l'auteur dans les catégories littéraires de l'époque. N'ayant « adhéré à aucun des groupes stylistiquement innovateurs », n'ayant soutenu « aucun des mouvements théoriciens », Hesse n'a, selon lui, participé à aucun des « débats esthétiques et poétologiques » de son siècle « sur les formes et les fonctions de la littérature ». De ce fait, il ne peut être affilié à « la littérature de la modernité » qui regroupe « expressionnistes, dadaïstes, tenants d'une littérature engagée ou/et hautement réflexive sur le plan esthétique »⁹. Suit alors la variation officielle du panthéon personnel de Reich-Ranicki. Philippi cite en exemple Benn, Brecht, Trakl, Döblin, Hofmannsthal, Broch, Mann, Rilke, Musil, Jünger, soulignant que, du point de vue des sciences germaniques, « Hesse n'est plus vraiment intéressant »¹⁰. Il n'y a pas lieu, soutient-il, de s'interroger sur la « dissonance » entre forme ou contenu de l'œuvre et attitude politique d'un auteur quittant avec fracas, le 10 novembre 1931, l'Académie Prussienne des Arts, avant d'expliquer par lettre à Thomas Mann la raison de son geste : « sa profonde défiance à l'encontre de la République allemande », « Etat dépourvu de stabilité et d'esprit »¹¹. Les déclarations ne sont, selon Philippi et son référent, Ludwig Fischer, que poudre aux yeux. L'écriture réalise de fait l'« escapisme » évoqué par J. Kaiser, sous forme d'une « exclusion du 'spirituel' hors de la pratique sociale »¹². Elle répond ainsi à la « mentalité de fuite » (*Fluchtmentalität*), à l'« occultation de la politique » (*Politikverdrängung*) dont se rendent coupables les lecteurs d'Allemagne de l'Ouest dans les années 70, à l'heure où, dans le sillage d'un pic de réception imprévisible aux Etats-Unis, les ventes de Hesse connaissent en Allemagne aussi un regain sans précédent qui, depuis lors, n'a pas failli¹³.

Si Hesse a, toujours selon K.-P. Philippi, écrit, déguisés en « romans », des « pamphlets de *Kulturkritik* » et des « manifestes éthiques », il n'a à son actif « aucun

⁷ Cf. H. Hesse, *Politik des Gewissens – Die politischen Schriften 1914-1962*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1981. Cet ouvrage sera cité sous le sigle *PdG*.

⁸ Cf. J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 62 : « Kann Charakter, kann 'Haltung' eine ästhetische Situation konstituieren, die 'Ungleichzeitigkeit' erlaubt ? »

⁹ Cf. Karl-Peter Philippi, « HESSE und die heutige Germanistik in Deutschland », in : *Jahrbuch der Internationalen Hesse-Gesellschaft*, Tübingen, Niemeyer, 2003.

¹⁰ Cf. K.-P. Philippi, *ibid.*, p. 3, 6.

¹¹ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief von Anfang Dezember an Thomas Mann », p. 460 : « ...der letzte Grund meines Unvermögens zur Einordnung in eine offizielle deutsche Korporation ist mein tiefes Mißtrauen gegen die deutsche Republik. Dieser haltlose und geistlose Staat ist entstanden aus dem Vakuum, aus der Erschöpfung nach dem Kriege. »

¹² K.-P. Philippi cite Ludwig Fischer, « Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967 » in *Hansers Sozialgeschichte der dt. Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, éd. Rolf Grimmiger, tome 10, Munich, 1986, p. 196 : « Ausgrenzung des 'Geistlichen' aus der gesellschaftlichen Praxis ».

¹³ K.-P. Philippi cite le « Hesse-Magazin » de 2002 où les éditeurs Suhrkamp et Insel indiquent qu'en 2001, 491 680 ouvrages de Hesse furent vendus dans les pays de langue allemande, soit environ 40 973 par mois, « un chiffre exorbitant » selon Philippi, pour le rayon des lettres (*Belletristik*).

roman expérimental » comparable à ceux de « Musil, Broch ou de Mann ». Et l'on retrouve le reproche de « l'intériorité », quand le « penchant [hesséen] au surréalisme » est dit participer d'un pur « projet de formation individualiste » (*individualgeschichtliches Bildungsprojekt*) qui n'hésite pas à faire l'apologie d'une « transcendance du monde intérieur » (*innerweltliche Transzendenz*, Georg Lukàcs) dépourvue de toute « représentation divine précise ». Voilà qui conduit, dit Philippi, l'auteur à s'attribuer personnellement une « forme d'existence religieuse », à se prétendre « 'esprit' divin ». Quand il recommande à l'un de ses lecteurs d'écouter et de suivre, après lecture de ses livres, la voix qui lui parle en son intérieur, et qui ne fait que reconduire, abstraite, divinisée, la voix du poète, la *vox poetæ* se déclare de fait voix divine, *vox Dei* : « 'La magie ancestrale' évoquée par Hesse dans *Le Voyage en Orient* se mue définitivement en 'tour de passe-passe' d'une fabrication de légendes selon des motifs religieux dont le programme consiste à s'éloigner de la réalité de la vie pour entrer en un monde dématérialisé de l'esprit et de l'art »¹⁴. La conclusion de Philippi est sans appel :

« Là où l'on ne peut dans sa lecture que suivre en psalmodiant la prière, c'est avec horreur, et pas uniquement en sa qualité d'homme des sciences littéraires, que l'invité détourne des yeux révoltés. Voilà comment un auteur, devenu à tout point de vue historique, ne restant, au mieux, lisible que comme fossile dominant d'une époque révolue, en vient à ne plus constituer de problème en attente pour la science... »¹⁵

Le seul problème qui subsiste encore concerne les « lecteurs et admirateurs » de Hesse qui, pour le lire, ont dû au préalable jeter « par-dessus bord toute pensée critique sur eux-mêmes et sur leur temps ». Philippi songe notamment aux « cercles d' « enthousiastes » l'étudiant de nos jours encore comme un bréviaire » jusque dans le cénacle des universités : l'hagiographie, indubitable, des premières études universitaires menées dans les années 50 sur Hesse, reste à ses yeux un mal vivace qu'il convient d'extirper au plus vite.

Ces craintes sont infondées, comme en témoigne paradigmatiquement une thèse présentée en 2003 à Würzburg par Heiko Gröger : « La conception de l'art de Hermann Hesse au regard de l'attitude de sa réception »¹⁶. Dénonçant dans son introduction à la fois le « cliché dominant au sein de la critique littéraire officielle d'un romancier de l'intériorité naïf, coupé du monde et simple épigone » et l'« émotivité » non critique des défenseurs de l'auteur, H. Gröger regrette la tendance commune aux uns et aux autres soit à se « rigidifier en des évaluations générales et en des clichés », soit à se « perdre dans l'analyse d'aspects partiels » – cette analyse n'est, d'un point de vue général, pas infondée. Gröger reproche ensuite à tous critiques confondus de s'intéresser finalement aux textes hesséens, « moins en vue d'une compréhension distanciée et libérée de tout préjugé » que dans l'optique

¹⁴ K.-P. Philippi, *ibid.*, p. 10 : « 'Der uralte Zauber', von dem Hesse spricht [...] in seiner Besprechung der *Morgenlandfahrt* wird hier endgültig zum 'faulen Zauber' einer Legenden-Fabrikation nach religiösen Mustern, die sich [...] in ein entmaterialisiertes Reich des Geistes und der Kunst von der Wirklichkeit des Lebens programmatisch entfernt. »

¹⁵ K.-P. Philippi, « Hesse und die heutige Germanistik in Deutschland », *op. cit.* : « Wo man also nur lesend nachbeten und nachfolgen kann, wendet sich der Gast, nicht nur als Wissenschaftler, mit Grausen. Und so ist denn der in jeder Hinsicht historisch gewordene Autor allenfalls als ein Leitfossil einer vergangenen Epoche lesbar, nicht mehr ein offenes Problem der Wissenschaft... ».

¹⁶ Cf. Heiko Gröger, *Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung*, Francfort s.M., Berlin, éd. Peter Lang, 2003.

d'une « confirmation », par l'intermédiaire des textes, de « leur propre angle d'approche »¹⁷. Soucieux de ne pas encourir le reproche d'hagiographie, et de ne pas compromettre sa crédibilité scientifique, Gröger souligne en fin d'introduction¹⁸ et en quatrième de couverture le caractère critique et « systématique » de l'analyse entreprise sur un corpus large, sur l'ensemble de l'œuvre de fiction et de non-fiction d'Hermann Hesse, regroupant, comme ce sera aussi le cas dans ce travail, écrits de prose littéraire, articles de presse et la prolifique correspondance – ou tout du moins ce qui en a été rendu visible par les publications. Alors qu'il se propose explicitement d'œuvrer à l'encontre de ce qui lui apparaît, dans l'introduction, comme un préjugé négatif et non justifié à l'encontre de Hesse, à l'issue d'un développement faisant œuvre d'endurance compilatoire, ses conclusions ressemblent à s'y méprendre aux conclusions décriées en introduction, mais alors citées sous d'autres noms, sans réel apport d'éléments nouveaux :

« L'interprétation de l'art comme résultat d'un processus de sublimation porte tous les traits de la justification d'un « escapisme littéraire en guise de programme »¹⁹. Si sur le plan de la réception esthétique, l'art est compris comme facteur de renforcement de la foi, il se révèle, sur le plan de la production esthétique, une esthétique de réalisation des souhaits. [...] Le concept de la sublimation s'avère chez Hesse apologie d'un idéalisme individuel. [...] L'art comme moyen d'élévation intérieure se fonde en une délimitation spirituelle par rapport à la société, dont la conséquence est une étrange antinomie entre, d'une part, la proclamation d'idéaux tels l'affirmation de la vie et l'amour des hommes, et d'autre part, une fuite hors du monde (*Weltflucht*) teintée de mépris social. [...] Sphère d'intériorité, l'art représente un 'refuge' face à un 'monde devenu laid'. [...] Hesse compte indubitablement au nombre des auteurs de la modernité qui ont « développé des convictions relevant d'une vision éthique du monde ou d'une philosophie de l'histoire », et « il n'est, [...] au vu du potentiel analytique déficitaire chez Hesse, sans doute pas injustifié de dire [...] » que « Broch s'y est adonné avec brio, Hesse avec naïveté »²⁰. L'art apparaît chez Hesse en première ligne comme un discours de valeurs, qui – il n'est que de songer aux critères de la simplicité, de la clarté et de la grâce – relève poétiquement d'une voie traditionnelle et reste très éloigné de la conscience critique caractéristique pour la modernité littéraire. »²¹

Cette citation un peu longue a d'abord le mérite de concentrer l'essentiel des jugements négatifs portés sur Hesse. L'interprétation en reste bien sûr ouverte si tant est que la

¹⁷ Cf. Heiko Gröger, *ibid.*, p. 15-23.

¹⁸ Cf. Heiko Gröger, *ibid.*, p. 24, 25.

¹⁹ H. Gröger cite Schwarz, « Hermann Hesses Buchbesprechungen » in : Adrian Hsia, *Hesse heute*, Bonn, 1980, p. 147.

²⁰ H. Gröger cite K. H. Bohrer, « Erinnerung an Kriterien. Vom Warten auf den deutschen Zeitroman », in : *Merkur 11* (1995), p. 1059

²¹ H. Gröger, *Hermann Hesses Kunstauffassung*, op. cit., p. 273-275 : « Die Deutung der Kunst als Ergebnis eines Sublimierungsprozesses trägt somit alle Züge der Rechtfertigung eines « literarisch[en] Eskapismus als Programm ». Wird die Kunst rezeptionsästhetisch als Faktor der Glaubensbestärkung begriffen, so entpuppt sie sich produktionsästhetisch als eine Ästhetik der Wunscherfüllung. [...] Der Begriff der Sublimierung erweist sich bei Hesse damit als Apologie eines individuellen Idealismus. [...] Die Kunst als Mittel der inneren Erhöhung gründet auf einer geistigen Abgrenzung zur Gesellschaft, woraus sich eine eigentümliche Antinomie zwischen der Proklamation von Idealen wie Lebensbejahung und Menschenliebe einerseits und einer gesellschaftsverachtenden Weltflucht andererseits ergibt. [...] Als Sphäre der Innerlichkeit stellt die Kunst eine 'Zuflucht' vor der 'häßlich gewordenen Welt' dar [...] Hesse ist ohne Zweifel zu den Autoren der Moderne zu zählen, die ‚weltanschaulich-ethische oder geschichtsphilosophische Überzeugungen exerzierten‘, wobei die etwas plakative Wertung aufgrund des defizitären analytischen Potentials bei Hesse sicherlich nicht unberechtigt ist, daß dies 'Broch brillant und Hesse naiv taten'. Die Kunst erscheint bei Hesse in erster Linie als ein Wertediskurs, der sich –man denke an die Kriterien der Einfachheit, Klarheit und Anmut – v. a. poetisch auf traditionellen Bahnen bewegt und damit von dem die literarische Moderne kennzeichnenden kritischen Bewußtsein weit entfernt bleibt. »

perspective le permette. D'aucuns pourraient en conclure à l'inéluctabilité de telles conclusions pour tout regard critique non hagiographique se portant sur les sources hesséennes. De fait, même l'un des éditeurs majeurs de Hesse, Bernhard Zeller, reconnaissait déjà en 1977 que « Hesse n'[avait] pas créé de nouvelle poétique »²² tandis que Walter Jens, germaniste de renommée, énonçait en 1989 que Hesse n'était comme écrivain « jamais entré, hormis avec *Le Loup des steppes*, dans la sphère de la modernité »²³.

Sans doute n'est-il pas interdit d'y lire à contre-courant la difficulté à se détacher d'un schème de réception si fortement ancré qu'il freine, sur le mode autoritaire de la référence, la pensée critique dans ses libres évolutions. L'obstacle majeur à une réflexion fructueuse réside cependant en priorité dans la non-identification du problème réellement à la source de l'« embarras » et des défaillances critiques de la réception hesséenne, lesquelles, simples symptômes, ne pouvaient, en tant que telles, être combattues avec succès.

Les conclusions de Gröger citées plus haut fournissent à leur insu des indices contribuant à une telle identification. En effet, quand Gröger évoque négativement les critères classiques du canon esthétique hesséen juste après avoir regretté la limitation des capacités analytiques de l'auteur, il rapproche textuellement sans les associer deux types de critiques différents évoqués en introduction. Le premier concerne la langue classique, sinon romantique – aucune différenciation n'est entreprise sur ce point – de l'auteur, dont certains termes, tels celui d'« âme », relèvent, selon Reich-Ranicki, de la creuse phraséologie, du *Schmus*²⁴, et ne peuvent, à l'instar des « tours de passe-passe » (*fauler Zauber*) dénoncés par Philippi, que susciter mépris et dégoût à tout esprit critique intègre. Le second concerne la pensée hesséenne s'exprimant selon ces critères de « simplicité » ou de « clarté ». Sur le fond, Gröger reprend en conclusion un verdict « emphatique » dénoncé en introduction, celui de Curt Hohoff sur le « simplisme » (*simpel*) faisant de Hesse un « écrivain populaire », un auteur de bestseller (*Unterhaltungsschriftsteller*), dont le prix Nobel était, « d'un point de vue non politique mais littéraire » plutôt « embarrassant » (*peinlich*) pour les Allemands²⁵. Source de « l'embarras » généralisé de la critique est la nature de la langue hesséenne, et ce problème de langue touche au rapport intime et inextricable entre l'expression et la pensée, notamment poétique, de l'auteur.

Ce problème, non identifié par la critique universitaire, a été intuitivement perçu et thématiqué par le publiciste Joachim Kaiser lorsqu'il pose la question, non valide du point de vue d'une critique esthétique, d'une possible justification de la langue par l'attitude hesséenne. La question ne prend pleinement sens que dans le contexte spécifiquement allemand de l'après-guerre. En effet, les interrogations et les réactions de rejet observées s'expliquent par le souci de ne pas réitérer les défaillances et compromissions de la critique

²² Cf. Bernhard Zeller, *Hermann Hesse 1877-1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach, 1977, p. 8.

²³ Cf. Walter Jens, « Rebellion gegen den Sonntagsgott : Hermann Hesse », in : W. J. / Küng, Hans, *Anwälte der Humanität*. Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll, Munich, 1989, p. 39-59, citation p. 58.

²⁴ Cf. H. Gröger, *Hermann Hesses Kunstauauffassung*, p. 15. Gröger cite l'article « Unser lieber Steppenwolf » de Reich-Ranicki, paru le 28/9/1973 dans *Die Zeit* (40), p. 25.

²⁵ Cf. H. Gröger, *ibid.*, p. 14. Gröger cite Curt Hohoff d'après Gerhard Mahr, « Demontage eines Bildes oder ein literaturkritisches Dilemma », in *Akzente* 23 (1976), p. 211.

universitaire ou publiciste d'avant-guerre, par l'impératif de se démarquer d'une critique n'ayant su ni anticiper ni détecter dans les écrits littéraires ou des sciences humaines la faiblesse ou l'ambivalence de pensées, de poétiques, de thèmes et de termes ensuite récupérés par la propagande nazie. Certains d'entre eux, tel « l'âme » (*Seele*), peuvent, dans cette perspective éthique et historique, devenir emblématiques d'inauthenticité, de leurre, de *kitsch*. C'est en tous les cas en ce sens que J. Kaiser évoque l'écueil du *kitsch* dans la langue hesséenne. Face au « problème d'une naïveté, d'un *kitsch*, d'une banalité et d'une innocence illicites (*unerlaubt*) dans l'œuvre de Hesse », il s'interroge sur la légitimité du style et du vocabulaire hesséens, pose la question sur la nécessité ou non de « réexaminer » (*überprüfen*) le « canon des constructions et tournures interdites ou permises, choisies ou *kitsch* ». Ses réflexions débouchent sur une conclusion embarrassée, contradictoire. D'un côté, « Hesse parvient », à l'image « des grands, des simples (ce qui ne veut pas dire naïfs) écrivains en prose situés entre Matthias Claudius et Bertolt Brecht », « à créer dans sa prose artistique une tonalité qui sauve, qui rend véridique » : « La simplicité porte chez Hesse non seulement le sceau de la véracité, mais aussi celui du poétiquement vrai »²⁶. De l'autre, « une lourdeur piétiste afflige le style » qui, souffrant de « sensiblerie » (*empfindsam*) et de « la nébulosité du romantisme tardif » (*spätromantisch nebulos*), rend incompréhensible l'attribution « du prix Nobel à un produit aussi typiquement allemand »²⁷. Hesse n'a pas réussi à sauver « sa » langue.

Le regard négatif officiel l'emporte donc dans le jugement final de Kaiser. Mais la question n'est pas là. Deux points sont à retenir. D'abord, l'hypothèse d'un « sauvetage » d'une certaine langue allemande par l'auteur. L'idée d'une telle tentative est confortée par l'absence avérée de naïveté chez l'auteur dans le choix de mots à l'emploi délicat, dont, notamment, celui « d'âme ». Il déplore dès juin 1919, dans une lettre au diplomate et pacifiste J. Wilhelm Muehlon qui lui avait demandé en mars s'il voulait participer à ses côtés au gouvernement bavarois de la « République des Conseils » (*Räterepublik*)²⁸, la récupération du terme d'« âme », des « valeurs éternelles » de l'âme populaire allemande » par les « mêmes éditeurs et rédactions » qui avaient auparavant instrumentalisé « l'esprit »²⁹. En 1950, la vigilance de Hesse est loin d'avoir faibli. Répondant à une question très « actuelle » sur « l'hostilité de 'l'esprit' envers 'l'âme' », il met sa correspondante en garde contre une surévaluation de « l'âme », saine et intuitive, aux dépens de « l'esprit » critique et pensant : après avoir rappelé la récupération nazie du premier terme au moment où le combat contre « l'esprit » battait son plein, il souligne que l'animosité contre « l'esprit » provient généralement chez les tenants de « l'âme » « de la

²⁶ J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 63-65 : « Hermann Hesse wäre kein [...] Schriftsteller, wenn es ihm nicht gelänge, einen Prosaraum herzustellen, in dem Worte wie « das Gute » oder « Seele » so rein und lebendig ertönen, wie sie in den Werken großer, einfacher (was nicht heißt naiver) Prosaschriftsteller zwischen Matthias Claudius und Bertolt Brecht eben ertönen. [...] Hesse versteht es, in seiner Kunstprosa einen Ton herzustellen, der rettet, der wahrhaftig macht. Simple hat bei Hesse den Stempel nicht nur des Wahrhaften, sondern auch des künstlerisch Wahren. »

²⁷ J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 69-71 : « Schließlich hatte in der weiten Welt kein Mensch begriffen, warum man diesem typisch deutschen Gegenstand den Nobelpreis verlieh... ».

²⁸ Cf. H. Hesse, *PdG*, note 1, p. 344.

²⁹ Cf. H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 14. 6. 1919 an Johann Wilhelm Muehlon », p. 352 : « Und dann ist es beelendend, wie diejenigen, die in Deutschland mit dem Geist Geschäfte machen, die Verleger, Redaktionen etc. seit einigen Monaten die Seele entdeckt haben und mit den 'ewigen Werten' der deutschen Volksseele Geschäfte zu machen suchen! »

peur de penser et de juger, de la crainte de la critique et d'une formulation précise »³⁰. Hesse est ici loin de toute « nébulosité romantique ».

Par ailleurs, et surtout, il est intéressant de noter quels détails concrets confirment aux yeux de J. Kaiser le problème de la langue hesséenne. Le premier concerne l'entrée, rarissime, donc significative, d'un titre d'ouvrage littéraire dans le langage courant. Kaiser constate aux côtés de *Splendeur et misère... (des courtisanes)*, ou de *En attendant... (Godot)*, l'apparition du *Jeu des Perles de Verre* dans « la conscience collective »³¹. Une preuve, non apportée par Kaiser, s'en trouve dans la définition proposée par le très officiel mais simple dictionnaire philosophique du *Schüler Duden*, où la « philosophie pratique » se voit, sans plus d'explications, opposée à un « intellectuel Jeu des Perles de Verre »³². Nous noterons la nuance péjorative de la réception officielle. Quoiqu'il en soit, la compréhension du terme doit manifestement être immédiate pour tout écolier allemand. D'autre part, si J. Kaiser commence son développement consacré à la légitimité de la langue hesséenne en évoquant « l'admirable », la « géniale » capacité de Hesse à juger de la valeur littéraire, donc de la qualité poétique de la langue d'un écrivain, et à reconnaître avant tout autre les incontournables de demain tels Robert Walser, Franz Kafka, Anna Seghers, Peter Weiss ou Arno Schmidt, il conclut et légitime sa défense de Hesse par l'évocation des autorités littéraires, contemporaines à l'auteur, qui témoignèrent officiellement de l'admiration qu'ils lui portaient. Apparaissent alors entre autres les noms d'André Gide, d'Henry Miller et de Thomas Mann. Plus encore. Si là aussi, les raisons lui en demeurent obscures, J. Kaiser se sent tenu de signaler, en toute incompréhension, les échos très positifs d'écrivains soviétiques ayant pour la première fois, fin des années 80, accès, dans une traduction russe, au *Jeu des perles de verre*. Ce sont les dernières phrases du chapitre consacré, dans son tour d'horizon littéraire, à Hesse.

La critique universitaire ne se sent tenue à rien de tel. Au contraire, K.-P. Philippi désavoue presque explicitement le jugement de Thomas Mann, pourtant figure de proue du panthéon de la modernité, lorsqu'il souligne que Hesse n'a pas écrit « un seul roman expérimental » : même *Le Loup des steppes*, comparé, dans une citation célèbre, par

³⁰ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII* [1958]: *Betrachtungen und Briefe*, Francfort s. M., Suhrkamp, « Brief an Frau R.R., 1950 », p. 741: « Damals, als Deutschland von Bestien « geführt » wurde, waren es gerade die Intellektuellen Hitlers, die das garstige Wort [« Intelligenzbestie »] erfanden. Sie mußten Bescheid wissen, denn sie selbst waren es ja, die den Geist an die Macht verkauft und die Aufgabe übernommen hatten, den Geist, soweit er für Hitler nicht käuflich war, zu verdächtigen, zu entwerten und dem « Volkszorn », einer von den Bestien erfundenen Instanz, preiszugeben. Seither haben die Leute, die nicht gern denken, die Schwärmer für Blut und Boden, Volksgemüt und Volkszorn, die Animosität gegen das, was sie « Geist » nennen, die Angst vor dem Denken und Urteilen, die Scheu vor Kritik und genauer Formulierung weitergepflegt und sich weiter darum bemüht, die zarte reine Volksseele vor Einbrüchen aus der Welt der rauen Wirklichkeit zu behüten.

Man sollte aber weder Geist noch Seele mit Anführungszeichen schreiben. [...] Wer eines von ihnen auf Kosten des andern oder gar im Kampf gegen das andre überschätzt und überzüchtet, der sucht und pflegt das Halbe statt des Ganzen, er ist krank, er ist nicht Mensch mehr, sondern Spezialist. [...]

Eine spezialisierte, hochgezüchtete Intelligenz steht [heute] einem Volk gegenüber, das nichts von ihr lernen kann, weil es sie nicht zu lieben vermag. Dies zu sehen, daran zu leiden, damit zu kämpfen, das zu heilen : das ist die Aufgabe der nicht spezialisierten, der nicht zu Widersachern der Seele gewordenen Geistigen, also auch die Ihre. »

³¹ Cf. J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 68.

³² Cf. *Schülerduden, Die Philosophie*, Mannheim, Wien, Zurich, 1985, p. 324.

J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 66.

Thomas Mann aux « romans expérimentaux » d'*Ulysse* et des *Faux-monnayeurs*³³, n'échappe pas à ce verdict. Une rapide lecture des témoignages des écrivains contemporains à Hesse permet de comprendre pourquoi ils ne sont généralement pas retenus par la réception critique dans ses argumentations : le malaise, ou l'incompréhension, ressortent ici encore de la lecture, de l'appréciation de la langue hesséenne, trop allemande, trop romantique, trop idéaliste et trop « pure » pour les tenants d'une langue critique, intellectuelle, rationnelle – moderne.

Les prises de position de pairs participant eux, sans conteste, de la modernité littéraire, ne parviennent pas à instaurer une autocritique par la critique officielle de ses critères de jugement. Là où Stefan Zweig admire l'étrange et « remarquable pureté » de la langue hesséenne³⁴, là où Henry Miller souligne combien en Siddhartha « la profondeur réside dans la simplicité et la clarté artistiquement accomplies de la langue »³⁵, là où André Gide admire « l'alliance rare et précieuse de l'élégance et de la profondeur, de la discipline artistique et de la force créatrice »³⁶, la critique dominante déplore l'absence de « concrétion » (J. Kaiser)³⁷, l'absence d'une « matérialité » (L. Fischer cité argumentativement par Philippi) en laquelle deviendrait manifeste un réel « rapport au présent » (*Gegenwartsbezug*)³⁸, où s'incarnerait tangiblement dans *Le Jeu des perles de verre* lui-même la qualité invoquée des chefs d'œuvres classiques dont « le Jeu » est censé jouer sur le plan fictif comme dans l'œuvre concrète³⁹. L'appel lancé par Helga Esselborn-Krumbiegel à rechercher, sous « la surface des textes dont l'accès paraît à première vue si aisé », « les structures profondes cachées » et « les stratégies textuelles reliant lecteur, texte et auteur »⁴⁰ est clairement isolé face au reproche massif opposé à l'auteur, face à l'impossibilité orchestrée de détecter où que ce soit « le rapport concret entre art et politique que Hesse prétend percevoir »⁴¹. La déclaration reste dans le repli de la théorie, sans mise en pratique, elle est fuite dans une transcendance repérée en toute impartialité par H. Gröger : chez Hesse, même l'anthropologie affichée en termes théoriques reste vague, devient « idéalisme anthropologique », devient « foi en l'esprit » comme « foi et confiance en un ordre et une signification *a priori* de l'être »⁴². Dans les années 30, années d'écriture du *Jeu des perles de verre*, Hesse n'a, selon H. Gröger, plus de « préoccupations éthico-politiques », seule lui importe « l'expérience d'intériorité » (*Innerlichkeits-erfahrung*) dans sa « résignation » à « l'impuissance de l'esprit » et ses efforts pour exclure

³³ Cf. Thomas Mann, « Hermann Hesse zum siebzigsten Geburtstag » (1947), in : *Gesammelte Werke*, tome X, « Reden und Aufsätze » vol. 2, p. 519 : « Und ist es nötig zu sagen, daß der « Steppenwolf » ein Romanwerk ist, das an experimenteller Gewagtheit dem « Ulysses », den « Faux-Monnayeurs » nicht nachsteht ? »

³⁴ Cf. Stefan Zweig in *Neue Freie Presse*, Vienne, 6 mars 1932.

³⁵ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 1: *Texte von Hesse*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1986, « Henry Miller an Volker Michels, 24. 1. 1973 », p. 302.

³⁶ Cf. Claude Foucart, « André Gide et Hermann Hesse ou l'indépendance de l'esprit au milieu des guerres », in *Bulletin des amis d'André Gide* 40, 1978, p. 28.

³⁷ J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 71.

³⁸ K.-P. Philippi cite à l'appui Wilfried Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Munich, C. H. Beck, 1994, p. 34.

³⁹ J. Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 66.

⁴⁰ Helga Esselborn-Krumbiegel, « Lesen als Reskription – Plädoyer für eine neue Hesse Lektüre » in *Hermann Hesse Jahrbuch* 2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 57-67.

⁴¹ K.-P. Philippi cite à l'appui Ludwig Fischer, « Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967 », op. cit., pp. 194 sv.

⁴² Cf. H. Gröger, *Hermann Hesses Kunstauffassung*, op. cit., p. 234-235.

de sa vie toute « réalité extérieure » (*äußere Wirklichkeit*)⁴³. K.-P. Philippi reprend quant à lui l'idée selon laquelle « ce qui relève de l'utopie se nourrit [alors] d'un passé reculé, notamment d'un Moyen-Âge romantisé »⁴⁴.

Citée par K.-P. Philippi dans un contexte hautement révélateur, cette précision est d'importance. En effet, elle fait manifestement allusion au décor médiéval de *Narcisse et Goldmund*, paru en mai 1930, six mois avant que Hesse ne quittât avec fracas l'Académie prussienne des Arts, et a pour finalité de souligner la discordance (*schrille Begleitmusik*) entre l'œuvre poétique et les actes politiques de l'auteur. Aucun lien n'est perçu ou relevé entre la publication de l'œuvre et le départ de l'auteur, alors même qu'est simultanément mentionnée la loi cruciale du 16 juillet 1926 qui, promulguée en Bavière afin de « combattre tziganes, vagabonds et rétifs au travail (*Arbeitsscheue*) », fut certainement en partie à l'origine de l'écriture, dès fin avril 1927 de *Narcisse et Goldmund* : la figure de Goldmund, artiste vagabond, est selon ses propres dires « apparue » à l'auteur pour la première fois en décembre 1926⁴⁵, au moment où il reprenait l'écriture du *Loup des steppes* pour le terminer d'un jet début janvier. Une urgence d'écriture s'exprime donc avec force en décembre 1926. Le fait est d'autant plus frappant qu'il s'agit précisément du moment où la notion d'allégresse, *Heiterkeit*, apparaît, pour la première fois dans l'œuvre hesséenne, reliée à l'utopie, associée à la surréalité d'un « théâtre magique » lui-même ancêtre de l'utopie castalienne du *Jeu des Perles de Verre* – tandis qu'elle devient pareillement primordiale pour Thomas Mann, en ce même mois de décembre 1926⁴⁶, alors qu'il commence la rédaction de ce qui deviendra la tétralogie *Joseph et ses frères*, et qu'il opère ce faisant un tournant majeur dans son œuvre⁴⁷ : dorénavant, nous démontre avec précision Sibylle Schulze-Berge dans *Heiterkeit im Exil*, Thomas Mann préférera dans sa poétique la notion d'allégresse, *Heiterkeit*, au concept pour lors majeur d'ironie.

Sans nous appesantir sur la traduction en français, peu habituelle, de *Heiterkeit* par « allégresse »⁴⁸, le terme consacré étant celui de « sérénité » alors que Michel Tournier

⁴³ Cf. H. Gröger, *ibid.*, p. 232 et 241.

⁴⁴ K.-P. Philippi cite à l'appui Wilfried Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, op. cit., p. 34 : « ...das Utopische speist sich [...] aus tief Vergangenen, besonders aus einem romantisierten Mittelalter... »

⁴⁵ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur I*, [1972], Francfort s. M., Suhrkamp Tb.« Eine Arbeitsnacht » (2 décembre 1928), p. 80.

⁴⁶ Cf. Sibylle Schulze-Berger, *Heiterkeit im Exil : ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen et Niemann, 2006, p. 115 : S. Schulze-Berge cite une lettre du 28 décembre 1926 adressée par Thomas Mann à Ernst Bertram (*Dichter über ihre Dichtungen*, Zurich/Munich/Francfort, Fischer, 1975-1981, p. 94).

⁴⁷ Cf. Sibylle Schulze-Berger, *Heiterkeit im Exil : ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, op. cit., p. 114. S. Schulze-Berge cite Thomas Mann : « Kein Zweifel, die Gesinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers, sie bedeutet eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung, eine neue Heiterkeit des Erzählens und Gestaltens. » (« Freud und die Zukunft », 1936, *Gesammelte Werke*, tome X, p. 493).

⁴⁸ Le terme allemand de *Heiterkeit* couvre un large champ sémantique qui va de la sérénité à l'hilarité, en passant par la gaieté et l'enjouement, et s'emploie dans des contextes très variés regroupant météorologie et politique. Le choix du terme français d'allégresse se légitime au fur et à mesure de la progression de la thèse en se différenciant des termes voisins cités plus haut, mais c'est surtout l'analyse de son rapport avec les concepts littéraires voisins d'humour, d'ironie, de satire ou d'idylle ou les concepts antagonistes de mélancolie, de peur et de désespoir qui permettra une meilleure délimitation sémantique de la *Heiterkeit*. Le terme d'allégresse sera d'abord utilisé sans autre explication comme terme français équivalent lorsque seront analysées dans une première partie les occurrences de "heiter". La traduction fera l'objet d'un commentaire à fin du premier chapitre de la seconde partie.

note que ce mot, « difficilement traduisible en français » désigne en allemand un « mélange de sérénité et de gaieté »⁴⁹ – les raisons ne pourront en effet en être fournies qu'ultérieurement, en cours d'analyse, à l'issue d'un premier cheminement que Hesse mettra un quart de siècle à effectuer, de ses débuts littéraires jusqu'à *Demian* (1917) – il est nécessaire de comprendre l'impact que put avoir la loi bavaroise de 1926 sur Hesse, l'alertant avant bon nombre de ses pairs et à l'insu de ses lecteurs d'aujourd'hui comme d'alors.

En discussion depuis 1925 en Bavière, la loi du 16 juillet 1926 constitue la première loi préventive de la République de Weimar : l'appartenance au peuple tzigane et le refus de la sédentarisation et d'un emploi justifient à eux seuls arrestation et internement en maison de correction (*Arbeitshaus*) – un décret de 1928 plaçant les tziganes sous surveillance policière permanente bafouera définitivement l'article 108 de la constitution weimarienne leur garantissant l'égalité des droits. La loi de 1926 est aussi la première à se fonder, dans une perspective *völkisch*, sur une différenciation raciale⁵⁰, même si, dans les faits, tout vagabond importun se faisait arrêter par la police.

Tandis que cette première loi ouvertement raciste entre en vigueur en Bavière, est reproduite en 1929 en Hesse sous le gouvernement socio-démocrate de Wilhelm Leuschner, et entraîne un fichage avec photo et empreintes digitales des tziganes qui sera élargi en 1929 dans toute l'Allemagne et constituera la base de données utilisée dès 1931 par les SS⁵¹, Hermann Hesse, heurté dans sa conception romantique de l'itinérance, de la *Wanderschaft*, qui s'exprime dans *Knulp* (1915), mais aussi dans les traits nomades du « loup des steppes » errant de ville en ville (1926), thématise au même moment dans *Narcisse et Goldmund* le caractère intrinsèquement tzigane de l'artiste. En effet, la première aventure amoureuse vécue avec une tzigane, Lise, par le protagoniste Goldmund, lui-même fils d'une « sorcière » ayant abandonné les siens pour suivre un musicien ambulancier, est libératrice, « initiation à son existence sensuelle, à sa vraie vie ». Elle est « expérience symbolique de renaissance », venue au monde de Goldmund comme artiste : Lise le tenant dans ses bras l'appelle son « petit » (*mein Kindlein*, NG 79)⁵². Simultanément, elle en fait un tzigane : dès le lendemain, Goldmund quitte la sphère monastique de l'esprit incarnée par son ami Narcisse, pour parcourir, d'amour en amour, le pays et venir à l'art et à l'« image originaire » (*Urbild*) de la mère. Il est lui-même stigmatisé comme « tzigane » sous le regard du sculpteur établi, Niklaus, auprès duquel il fera son apprentissage⁵³. Si, dans le droit fil de la sensualité, l'« animalité », poncif du

⁴⁹ Cf. Michel Tournier, « Hermann Hesse et *Le Jeu des perles de verre* », in *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 282.

⁵⁰ Rainer Hehemann cite un extrait de la loi : « Die Rassenkunde gibt darüber Auskunft, wer als Zigeuner anzusehen ist. » In *Die Bekämpfung des Zigeunerunwesens im Wilhelminischen Deutschland und in der Weimarer Republik – 1871-1933*, Francfort s.M., Haag + Heichen, 1987, p. 300 sv.

⁵¹ Cf. Angelika Königseder, « Sinti und Roma » in *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, éd. Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Munich, 1988, p. 730.

⁵² Cf. Almut Hille, *Identitätskonstruktionen : die 'Zigeunerin' in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Niemann, 2005, p. 41-42.

⁵³ H. Hesse, *Narziss und Goldmund [1930]*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb, 1975; l'ouvrage sera cité sous le sigle NG ; tr. fr. par Fernand Delmas, *Narcisse et Goldmund [1948]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2008. NG 172 : « Mit einem Gefühl von Liebe und Seelenverwandtschaft, das er sich nicht ganz eingestand, sah der Meister zu, wie dieser aus den Wäldern ihm zugelaufene Zigeuner [...] zäh und unfehlbar seine hölzerne Jüngerfigur bildete. », aussi NG 193 : « ...wenn es dem Meister Niklaus und dem Handwerk noch immer nicht ganz gelungen war, diesen Zigeuner zu zähmen, Lisbeth würde es schon vollends fertigbringen. »

motif tzigane, est soulignée lors de la rencontre initiatique, où Goldmund et Lise se retrouvent en imitant le cri de la chouette, et la « forêt » thématifiée comme espace de chaos opposé à l'ordre monastique de la sphère de l'esprit, la « sorcière » tzigane fait, dans *Narcisse et Goldmund*, œuvre bénéfique d'initiation. Elle repart une fois sa fonction poétique accomplie, sans devoir en rien mourir parce qu'elle incarnerait une « rechute dans la primitivité et la barbarie »⁵⁴. Goldmund tente au contraire d'aider une « juive errante » (*eine ewig wandernde Jüdin*), variation, dans l'imaginaire collectif, de la « tzigane errante », lorsqu'il la trouve en pleurs devant le bûcher où ont péri les siens (NG 228). Sous les traits de Goldmund, l'artiste Hesse fait politiquement cause commune avec le nomadisme putatif des Juifs et réel des Tziganes.

Telle n'est cependant pas la lecture de la germaniste Almut Hille, où seule est retenue la « résignation »⁵⁵ d'un Goldmund acceptant sans mot dire que Lise retourne dans les bois. Wilhelm Solms dénonce, quant à lui, l'hypocrisie morale (*Doppelmoral*) de Hesse dans son traitement littéraire du fantasme de la tzigane : après avoir réalisé son « rêve philistin », Goldmund trouve « juste » (*in Ordnung*) que la jeune Lise retourne auprès d'un mari qui la bat⁵⁶. Ses propos sont repris *in extenso* par la dramaturge Beate Ziegs dans sa pièce *L'Existence comme décor* qui, retransmise sur les ondes le 24 juillet 2011, se termine sur un regrettable constat :

« Alors qu'elles contribuèrent à préparer, et souvent à justifier l'exclusion, la persécution et l'extermination des tziganes, les imaginations artistiques sont aujourd'hui encore transmises sans esprit critique ou presque. Même Günter Grass, pourtant engagé à maintes reprises contre l'anti-tziganisme, ou Andrzej Stasiuk, se laissent dans leurs œuvres davantage inspirer par leurs fantasmes que par la vie réelle des tziganes »⁵⁷.

Dans cette réception critique de Hesse, même là où, comme chez Almut Hille, la confusion entre les plans esthétique et éthique, voire moral de lecture, est évitée, la prégnance de l'image officielle de l'auteur est telle que la jonction entre une lecture poétique repérant l'aspect initiatique du thème tzigane et la dimension politique de cet usage poétique ne peut s'effectuer. Le jeu critique avec les catégories de l'imaginaire romantique, existant et retraçable, n'est pas davantage perçu aujourd'hui qu'il ne le fut lors de la parution du livre. La forte déception de Hesse face à une réception positive pour d'aussi mauvaises raisons qu'elle avait été négative, trois ans plus tôt, lors de la publication du *Loup des steppes*, est telle qu'elle pourrait ne pas être étrangère à sa sortie de l'Académie :

« L'Allemand le [*Narcisse et Goldmund*] lit, le trouve mignon et continue à saboter son propre Etat, à s'engager à l'aveuglette dans des aventures politiques et des

⁵⁴ A. Hille cite Horckheimer/Adorno, « Zur Dialektik von Madonnenkult und Hexenwahn », in : *Dialektik der Aufklärung*, Francfort, Suhrkamp, p. 119.

⁵⁵ A. Hille, *Identitätskonstruktionen*, op. cit., p. 43.

⁵⁶ Wilhelm Solms, « Zigeunerbilder deutscher Dichter » in : *Zwischen Romantisierung und Rassismus, Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland*, Stuttgart, Landeszentrale für politische Bildung, 1998.

⁵⁷ Beate Ziegs, *Dasein als Staffage – Zur literarischen Inszenierung der Zigeuner*, pièce radiodiffusée le 24 juillet 2011, à 0h05, sur Deutschlandradio Kultur : « Obwohl die künstlerischen Imaginationen Ausgrenzung, Verfolgung und Vernichtung der Sinti und Roma mit vorbereitet und oft gerechtfertigt haben, werden sie bis heute nahezu unkritisch weitergegeben. Auch Günter Grass, der sich immer wieder gegen den Antiziganismus engagiert hat, oder Andrezej Stasiuk, lassen sich in ihren Werken mehr von ihren Wunschvorstellungen inspirieren als vom wirklichen Leben der Sinti und Roma. »

sentimentalités, à vivre son ancienne, son hypocrite, son inconvenante vie prohibée. Je n'éprouve pas le besoin d'être estimé par lui ni réhabilité à ses yeux. Je le trouve exécration et lui souhaite de périr, à ce type humain dont relève l'Allemand ordinaire d'aujourd'hui, notamment l'intellectuel. »⁵⁸

On le voit, la « matérialité » de l'engagement hesséen est manifeste dans *Narcisse et Goldmund*, là même et précisément au moment où ses critiques en déplorent l'absence. Mais, moins explicite que dans *Le Loup des steppes* avec ses nombreux passages empreints d'une offensive *Kulturkritik*, elle n'est tout simplement pas perçue. L'exemple de *Narcisse et Goldmund* s'avère symptomatique des difficultés d'interprétation éprouvées par la critique, des distorsions dont elle peine à se dégager et qui sont liées à la langue de Hesse tant sur le plan sémantique que sur celui, indissociable, de la tonalité : autrement dit, ces difficultés sont intimement liées au sujet de ce travail, à l'humour, à l'allégresse.

La critique de langue allemande face à l'humour et à la *Heiterkeit*

Un exemple célèbre, membre du panthéon personnel de Reich-Ranicki, illustre parfaitement le rapport entre une lecture de Hesse se focalisant sur les résonances romantiques et allemandes, trop allemandes de sa langue et un jugement sinon faux du moins problématique sur l'absence de tout humour chez l'auteur. Kurt Tucholsky écrit en effet en 1927, peu de temps après que ne soient parus *Le Loup des steppes* et la biographie testamentaire de Hugo Ball sur son ami, un article qui, consacré à Hermann Hesse, s'intitule « L'homme allemand ». Après avoir dépeint l'auteur comme « Romantique déchiré, errant, en ruines avec lui-même » – et admiré son attitude tranchée durant la Première Guerre mondiale, Tucholsky écrit :

« Hesse n'a pas d'humour. Cet « homme allemand », celui dont je parle : il n'a pas d'humour. En aurait-il, qu'il ne serait pas comme il est. [...] »

Cet « homme allemand » a le stupide sérieux (*tierischer Ernst*) d'une vache, d'un chien, d'un meuble. Un tel homme ne rit pas. Je ne parlerai même pas d'auto-ironie, de cet article rarissime. »⁵⁹

Le soufflet est d'autant plus cinglant que *Le Loup des steppes* relate explicitement l'initiation du « loup » à « l'école de l'humour », son entrée dans l'énigmatique « Théâtre Magique » sur lequel se clôt et ouvre le livre. On retrouve l'interprétation reconnaissant en

⁵⁸ H. Hesse, *Schriften zur Literatur I*, op. cit., « Brief, 1931 oder 1932 », p. 85 : « Der Deutsche liest ihn, findet ihn hübsch und sabotiert weiter seinen eigenen Staat, tappt weiter in politische Abenteuer und Sentimentalitäten hinein, lebt weiter sein altes, verlogenes, unanständiges, verbotenes Leben. Ich habe nicht das Bedürfnis, von ihm geschätzt und vor ihm rehabilitiert zu werden. Ich finde ihn scheußlich und wünsche ihm den Untergang, dem Menschentyp, dem der heutige Durchschnittsdeutsche, zumal der 'geistige' angehört. »

⁵⁹ Cf. Kurt Tucholsky, « Der deutsche Mensch », in Volker Michels, éd., *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p. 286-293 : « Der Idylliker Hesse verwandelt sich [...] in einen zerissenen, mit sich zerfallenen [...] Romantiker... »

Hesse hat keinen Humor. Der 'deutsche Mensch', der da, den ich meine : er hat keinen Humor. Hätte er ihn, er wäre so nicht. [...]

Dieser 'deutsche Mensch' hat den tierischen Ernst einer Kuh, eines Hundes, eines Möbelstückes. Dergleichen lacht nicht. Von Selbstironie, diesem seltenen Artikel, will ich gar nicht reden. »

l'auteur Hesse un épigone des Romantiques⁶⁰ en raison de la langue et des thèmes de ses écrits.

Parmi les critiques universitaires, Theodore Ziolkowski, germaniste américain, fut l'une des premières voix, avec Joseph Mileck⁶¹, à la remettre en question, à faire remarquer que le vocabulaire romantique historique ne doit pas tromper sur le contenu non romantique mais bien moderne – et selon lui, « existentialiste » – du propos hesséen⁶² : lui aussi critique en ce sens nombre d'analyses critiques sur l'auteur, non pour leur ton hagiographique, mais pour leur reprise irréfléchie des concepts hesséens qu'ils s'emploient à analyser – ce qui les amène à retrouver en conclusion la prémisse plus que l'hypothèse de départ : par exemple, Hesse est à compter aux rangs des romantiques⁶³. T. Ziolkowski souligne dans ce contexte que « l'audace stylistique ne garantit en rien la radicalité de la pensée », opposant ici à Hesse les exemples de James Joyce et de Gottfried Benn⁶⁴ avant de situer, en toute fin d'épilogue, « la conception hesséenne de l'humour quelque part entre l'ironie romantique, attitude esthétique objective pour Novalis et Friedrich Schlegel, et la conscience existentielle, plus subjective, de l'absurde »⁶⁵.

Deux visions de Hesse et de son œuvre s'affrontent : pour Tucholsky, romantisme, germanité et absence d'humour caractérisent l'auteur, tandis que pour Ziolkowski, nonobstant une langue romantique prêtant à confusion, la pensée hesséenne est radicale et l'humour de l'auteur témoigne de sa modernité. Il a sur ce point un illustre prédécesseur. En 1947 déjà, André Gide souligne dans son introduction au *Voyage en Orient* qu'aux antipodes d'un conformisme apparent, « l'ironie » de Hesse ou, selon la terminologie du *Loup des steppes*, son « humour », approfondit la pensée « non-tempérée » de l'auteur :

« On n'a guère d'attention de nos jours que pour les explosifs, et les écrits tempérés font long feu. [...] »

Chez Hesse, l'expression seule est tempérée, non point l'émotion ni la pensée ; et ce qui tempère l'expression de celles-ci, c'est le sentiment exquis des convenances, de la réserve, de l'harmonie, et par rapport au cosmos, de l'interdépendance des choses ; c'est aussi je ne sais quelle latente ironie, dont bien peu d'Allemands me semblent capables, et dont l'absence totale me gêne si souvent tant d'œuvres de tant de leurs auteurs, qui se prennent effroyablement au sérieux. [...] combien chez Pascal, par exemple, le rire des *Provinciales* approfondit pour moi la gravité des *Pensées* ! » (VO 9)

⁶⁰ Cf. Kurt Weibel, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*, Thèse, Berne, 1954 ; Marc Boulby, *Hermann Hesse. His Mind and Art*, Ithaca (N. Y.), 1967.

⁶¹ Cf. Joseph Mileck, « Hermann Hesse and His Critics » in *University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures*, no. 21, North Carolina, 1958, p. 100-103.

⁶² Cf. Theodore Ziolkowski, *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*, Princeton University Press, 1965, p. 358 : « In connection with the structures, examples from historical Romanticism seemed to be most conspicuous and to explain the forms within which Hesse chose to operate. [...] The example of magical thinking demonstrates how misleading it is to accept Romantic nomenclature as an invitation to label Hesse as typological romantic. »

⁶³ Cf. T. Ziolkowski, *ibid.*, p. 347 : « To put it in another way : most critics have used the method of intrinsic typification, describing Hesse's thought in his own terms. Now since his terminology stems from Romanticism, this intrinsic typification forces his thought into a preestablished pattern of romanticism. »

⁶⁴ Cf. T. Ziolkowski, *ibid.*, p. 348 : « But stylistic boldness is no guarantee of radicality of thought. James Joyce was a rather conventional thinker. And Gottfried Benn's blurred und unrealistic notions permitted him to accept many Nazi doctrines more gullibly than those writers he decried as 'romantic'. »

⁶⁵ Cf. T. Ziolkowski, *ibid.*, p. 360 : « ...Hesse's conception of humor lies somewhere between Romantic irony, which for Novalis and Friedrich Schlegel is an objective aesthetic attitude, and the more subjective existential awareness of the absurd. »

Les mêmes thèmes – humour ou ironie, « germanité », radicalité de la pensée – réapparaissent la même année mais dans une constellation différente au centre du célèbre hommage que Thomas Mann rend publiquement à Hesse pour ses soixante-dix ans. Après avoir évoqué « l'humour des formes stylistiques et de la langue » dont l'auteur use dans *Le Jeu des perles de verre*, Mann s'attache à la question polémique de la « germanité » de l'auteur :

« Allemand ? Eh bien, si là est la question, cette œuvre tardive est, – comme toutes celles qui l'ont précédée –, allemande à un point inimaginable, jusqu'à renoncer, farouche, à toute complaisance [...] il s'agit là d'une germanité de l'ancien esprit joyeux, libre et spirituel auquel la renommée allemande doit son plus haut prestige. Cette œuvre pudique et audacieuse, rêveuse et pourtant hautement intellectuelle est gorgée de tradition, d'attachement, de mémoire, de secret – sans être en rien l'œuvre d'un épigone. Elle élève le familier sur un plan inédit, intellectuel, voire révolutionnaire – révolutionnaire non dans un sens directement politique ou social, mais dans un sens spirituel, poétique : sur un mode authentique et fidèle, elle est vision, pressentiment futuristes. »⁶⁶

L'ironie, l'humour notés chez Hesse par André Gide et Thomas Mann, mais aussi « l'harmonie », le « rire », la « joie » relèvent tous du champ sémantique plus large de l'allégresse (*Heiterkeit*) en des rapports complexes qui, fluctuant pour Hesse dans le temps, ne souffrent ici aucune esquisse. De façon paradoxale, ils représentent pour Gide – comme, à contre-courant, pour Tucholsky avant lui – une exception au sein de l'esprit et de la littérature allemande, tandis qu'ils en expriment la quintessence pour Thomas Mann. En dépit d'un jugement opposant en termes nietzschéens allégresse et germanité, le caractère profondément allemand du terme de *Heiterkeit* est indéniable. Si la difficulté de le traduire en français en rend compte à sa manière, il est surtout dû, Harald Weinrich le souligne dans sa « Brève histoire littéraire de la *Heiterkeit* »⁶⁷, à « la brillante carrière littéraire et philosophique qu'il a connue en Allemagne, et seulement en Allemagne », notamment à l'âge d'or du classicisme weimarien se définissant entre autres, selon Helmuth Kiesel, par « le postulat substantiel et formel de l'allégresse »⁶⁸.

Si Thomas Mann le ressent et le souligne tant chez Hermann Hesse, c'est que, selon Sibylle Schulze-Berge, le tournant poétique vers la *Heiterkeit* signifie pour Mann un retour à l'esprit de Goethe, au « monde de l'esprit et de l'humanité » classiques⁶⁹. Dans *L'Allégresse en exil*, Sibylle Schulze-Berge souligne certes que l'allégresse, thème récurrent au sein de tous les écrits de Mann à partir de la tétralogie *Joseph et ses frères*, est à comprendre poétiquement, comme « principe esthétique », à l'image de l'usage goethéen

⁶⁶ Cf. Thomas Mann, « Hermann Hesse zum siebzigsten Geburtstag » (juillet 1947, *Die Neue Rundschau*) in : *Gesammelte Werke X*, op. cit., p. 518 : « Deutsch ? Nun, wenn es darauf ankommt – deutsch ist dies Späte samt allem Früheren ja wohl bis zur Unmöglichkeit und bis zum spröden Verzicht auf jegliche Weltgefälligkeit [...] es [handelt] sich um ein Deutschtum des alten, frohen, freien und geistigen Sinnes, dem der deutsche Name sein bestes Ansehen verdankt. Dies keusche und kühne, verträumte und dabei hochintellektuelle Werk ist voller Überlieferung, Verbundenheit, Erinnerung, Heimlichkeit – ohne im mindesten epigonenhaft zu sein. Es hebt das Trauliche auf eine neue, geistige, ja revolutionäre Stufe – revolutionär in keinem direkten politischen oder sozialen, aber in einem seelischen, dichterischen Sinn : auf echte und treue Art ist es zukunftsichtig, zukunftsmpfindlich. »

⁶⁷ Cf. Harald Weinrich, parue sous le titre « Kolleg über die Heiterkeit » in *Merkur* 7, Munich, juillet 1989.

⁶⁸ Cf. Helmuth Kiesel, « Thomas Manns *Doktor Faustus* - Reklamation der Heiterkeit » in *Deutsche Vierteljahresschrift* 64, 1990, p. 726-743, ici : § VII, p. 735.

⁶⁹ Cf. Sibylle Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil : Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 72 sv., 94.

du terme auquel H. Kiesel faisait déjà allusion. En témoignent, selon S. Schulze-Berge, les occurrences où, chez Goethe, *heiter* et activité créatrice sont liés : Goethe souhaite ainsi en 1804 à Schiller de « vivre avec allégresse et dans la productivité (*thätig*) » et il évoque en 1823 face à August von Goethe son désir de conserver lors de sa visite l'« allégresse active » des temps de haute productivité où « liberté intérieure » et « clarté de la pensée » accompagnent une « vigilance intellectuelle éclairée »⁷⁰. Cependant, alors même que S. Schulze-Berge signale une modification révélatrice que Goethe opère sur un célèbre vers schillérien lors de sa mise en scène du *Wallenstein* à Weimar, son interprétation reste en deçà de la portée poétologique du propos. Goethe fait terminer le prologue non sur le proverbial « la vie est grave, l'art est gai » (*ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*), mais sur l'invitation, voire l'admonestation à ce « que l'art soit gai » (*heiter sey die Kunst*). Selon Schulze-Berge, la modification se dresse contre le lien essentiellement formel que Schiller établit entre allégresse et « œuvre d'art accomplie » (*vollkommen*) et souligne l'importance que revêt aux yeux de Goethe le contenu de tout « art véritable » (*wahre Kunst*), en lequel « sérieux et jeu sont intimement liés »⁷¹. Dans cette différenciation entre forme et fond cependant, la dimension exhortative introduite par le conjonctif *sey* n'est pas indiquée, alors qu'elle relève précisément du poétique : dans le dépassement du formalisme schillérien, ce sont les tâches de l'artiste et la fonction de l'art qui sont visées. L'artiste véritable s'emploie, dans un pari sans cesse renouvelé, à créer une œuvre d'art allègre si tant est qu'il vise à un art authentique. Il s'efforce selon Goethe à créer une parole qui, « évangile séculier » empli « d'allégresse intérieure » « libère » le lecteur-récepteur du poids, des charges « terrestres » qui l'oppressent⁷².

Là où Goethe parle de « libération », Thomas Mann soulignera, dans sa congratulation de 1947, la qualité « révolutionnaire » de l'écriture hesséenne. Ni l'un ni l'autre n'ont à l'esprit le repos oublieux d'une lecture se réduisant avant l'heure à un loisir. Et Thomas Mann ne songe nullement, il le souligne explicitement, à la lutte « directement politique ou sociale » d'un art engagé qui se mettrait au service d'une cause politique précise. La perspective est purement poétique. Elle concerne une dimension utopique de la parole, de la langue poétique qu'il reste à approfondir et dont découle fort probablement le surprenant aveu de Thomas Mann à l'égard de l'écriture hesséenne, quand il dit « lire et ressentir » « certaines parties du *Jeu des Perles de verre*, notamment la grande introduction » « comme si c'était une partie de lui-même »⁷³ – reprenant en cela le contenu d'une lettre adressée à Hesse en 1945, où il disait avoir été « frappé » (*bestürzt*), lors de la lecture du *Jeu des perles de verre*, « de la proximité et de la ressemblance » entre ce dernier et le « petit livre » qu'il était alors lui-même en train d'écrire, *Doktor Faustus*. Il en précise la véritable raison, un paragraphe plus bas : « lorsque « l'esprit » est le principe, la

⁷⁰ Cf. S. Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil*, op. cit., p. 83.

⁷¹ Cf. J. W. Goethe, *Schriften zur Kunst*, « Der Sammler und die seinigen », in *Werke XII*, Hamburger Ausgabe (HA), Munich, Beck, 1981, p. 96 : « Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen... »

⁷² Cf. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Troisième Partie, livre 13, HA IX, op. cit., p. 580 : « Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. »

⁷³ Cf. Thomas Mann, « Hermann Hesse zum siebzigsten Geburtstag », op. cit., X 520 : « Es gibt Dinge von ihm – warum sollte ich es nicht aussprechen ? – wie [...] manches im *Glasperlenspiel*, besonders die große Einleitung, die ich lese und empfinde, 'als wär's ein Stück von mir'. »

puissance qui veut le *bien*, la vigilance soucieuse des transformations de l'image de vérité, [...] alors il est politique, qu'il en trouve ou non le titre agréable. Je crois que rien de vivant ne peut aujourd'hui faire l'économie du politique »⁷⁴. La réponse rapide de Hermann Hesse lui confirme la proximité de leurs points de vue sur la question de « la politisation de l'esprit » et Hesse n'omet pas de signaler que, dans *Le Jeu des perles de verre*, le parcours du protagoniste Joseph Knecht en rend compte, puisqu'il décrit comment un « intellectuel », ou plutôt, un homme dédiant sa vie à l'esprit (*Geistiger*) assume la nécessité de « répondre à l'appel de l'histoire » et « de participer au politique »⁷⁵.

On notera que pour les deux auteurs, il est question *du* politique (*das Politische*), et non de la politique, active, politicienne. Le poétique a, pour eux, trait au politique, non à la politique. La tétralogie *Joseph et ses frères* et *Le Docteur Faustus*, œuvres de Thomas Mann après son tournant poétique vers l'allégresse, en témoignent selon une nouvelle frange de la réception apparue au début des années 90 et un bref détour est nécessaire pour corroborer chez Hermann Hesse ce point non encore traité par la réception hesséenne du fait que les conditions de réception difficiles, liées en premier lieu au concept classique allemand de *Heiterkeit*, se doublent chez lui de l'obstacle que constitue fréquemment un statut universitaire d'« épigone » découlant de l'absence de toute poétique reconnue.

La dimension politique du poétique demande en effet à être précisée. Si Dieter Borchmeyer peut, dans son article, « Heiterkeit contra Faschismus » (1997), à juste titre douter de l'efficacité directe de « l'humour épique » de la tétralogie pour contrer « la barbarie fasciste », et se demander si, « cinq ans plus tard, Thomas aurait encore cédé à l'illusion que le sombre et funeste esprit du fascisme se laissât exorciser par l'esprit allègre de l'humour »⁷⁶, c'est qu'il ne se place pas sur un plan d'analyse poétique – voire, si la poétique se réfléchit et se réalise dans l'œuvre, sur un plan poétologique. Helmuth Kiesel apporte, d'une certaine façon, une réponse anticipée à sa question, puisqu'il s'attache à démontrer combien, dans *Le Docteur Faustus*, la « réclamation de l'allégresse » relève pour Thomas Mann d'une « esthétique de la résistance » (1990)⁷⁷. Sa perspective, plus fructueuse, met le doigt à la fois sur l'enjeu, commun, en dépit de notables différences d'approche, à Hesse et à Mann, d'une poétique de l'allégresse œuvrant indirectement contre le fascisme par ses vertus « libératrice » et « thérapeutique »⁷⁸ et sur le problème majeur d'une réception allemande si hostile à la *Heiterkeit*, emblème du classicisme

⁷⁴ Cf. Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., tome 1, « Aus einem Brief Thomas Manns an Hesse vom 8. 4. 1945 », p. 257 : « *Bestürzung* war auch unter den Gefühlen, mit denen ich das Werk las, – über eine Nähe und Verwandtschaft, die mich nicht zum ersten Mal beeindruckt [...] [mit dem Roman, einem rechten « Büchlein », an dem ich schreibe]. [...] Ist « Geist » das Prinzip, die Macht, die das Gute will, die sorgende Achtsamkeit auf Veränderungen im Bilde der Wahrheit, [...] dann ist er politisch, ob er den Titel hübsch findet oder nicht. Ich glaube, nichts Lebendes kommt heute ums Politische herum. »

⁷⁵ Cf. *ibid.*, « Brief, Pfingsten 1945, an Thomas Mann », p. 259 : « Über die « Politisierung des Geistes » denken wir vermutlich nicht sehr verschieden. Wenn der Geistige sich zur Teilnahme am Politischen verpflichtet fühlte, wenn die Weltgeschichte ihn dahin beruft, so hat er nach Knechts und meiner Meinung unbedingt zu folgen. »

⁷⁶ Cf. Dieter Borchmeyer, « Heiterkeit contra Faschismus, Eine Betrachtung über Thomas Manns Joseph-Romane » in *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*, éd. par Petra Kiedaisch, Jochen Bär, Munich, Fink, 1997, p. 203-218.

⁷⁷ H. Kiesel s'appuie explicitement sur des passages consacrés à Thomas Mann dans le livre ainsi intitulé de Peter Weiss (*Ästhetik des Widerstandes*, 1975, p. 263 sv.).

⁷⁸ Cf. Helmuth Kiesel, « Thomas Manns *Doktor Faustus* – Reklamation der Heiterkeit », op. cit., § 8, p. 737-740.

weimarien et d'une certaine germanité, qu'elle fait apparaître comme frondeur intellectuel quiconque s'y intéresse. La poétique de l'allégresse est aussi une « esthétique de la résistance » en ce qu'elle s'oppose, sur le mode de l'anticipation, à une poétique qui, si elle prit toute son ampleur après 1945, était déjà perceptible dès les années 30 dans les attaques auxquelles Thomas Mann et Hermann Hesse durent tous deux faire front de la part du camp des Allemands « émigrés », lesquels exigeaient d'eux une prise de position publique et explicite contre Hitler et le fascisme. L'humour avec lequel Thomas Mann réalise sur ce point son « esthétique de la résistance » dans *Docteur Faustus* est, H. Kiesel le rend manifeste, imparable : alors qu'Adorno a contribué de façon décisive aux réflexions de théorie esthétique, notamment de philosophie de la musique qui y sont développées, « par sa composition et sa pratique narrative, le *Docteur Faustus* dénie comme œuvre d'art ce qu'il décrit comme tendance artistique seule légitime et exigée par l'histoire... ». Le « principe de dissonance » observable « tant dans la nouvelle musique que dans la nouvelle littérature », n'est pas plus appliqué dans l'œuvre que celui de l'atonalité. Loin de constituer, tels l'œuvre fictive majeure d'Adrien Leverkühn, protagoniste compositeur du *Docteur Faustus*, ou le drame *Devant la porte* de Wolfgang Borchert, lui aussi paru en 1947, une « gigantesque lamentation »⁷⁹, une « plainte » « exaltée »⁸⁰, « le roman *Docteur Faustus* s'efforce de préserver avec l'aide [...] notamment de l'humaniste Serenus Zeitblom, [narrateur] déterminant [un] style narratif « en suspension », le postulat d'allégresse de la doctrine esthétique classique et idéaliste contre l'accablante expérience de l'histoire »⁸¹.

Ce qui, avec la « réclamation de l'allégresse » est en jeu, c'est une conception de l'art, de l'écriture. Il y va de la fonction de l'art et de l'artiste, de l'écriture et de l'écrivain, il s'y réfléchit un rapport à l'histoire passée comme en train de s'écrire, un questionnement éthique, politique aussi, mais de son sens utopique, approché par Thomas Mann dans son hommage à la dimension « révolutionnaire », c'est-à-dire poétiquement « visionnaire », de l'écriture hesséenne. De fait, cette forme de « réclamation de l'allégresse » vaut pour les deux auteurs. Thomas Mann lui-même ne laisse subsister aucun doute à ce sujet. En témoignent non seulement ses congratulations officielles de 1947, mais aussi sa lettre du 8 avril 1945. Thomas Mann y souligne en effet combien il « aime le ludisme sérieux » dans lequel évolue *Le Jeu des perles de verre* et qui lui est intimement « familier ». C'est notamment le style narratif choisi par Hesse qui l'a, dans sa lecture, « frappé » par sa « proximité » avec celui du *Docteur Faustus*. Or ce style relève justement de la « poétique de la résistance » analysée par H. Kiesel dans cette même œuvre : le recours ludique à un biographe fictif est ce qui, selon Mann, réussit dans *Le Jeu des perles de verre* à mettre « en suspension » un « ensemble lourd de réflexion », à en faire « une facétie artistique des plus espiègles », qui ne sera sans doute pas dans l'esprit de la réception :

⁷⁹ Cf. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt s.M., Fischer Tb, 1990, p. 649 sv.

⁸⁰ Cf. Friedrich Luft, « Wolfgang Borchert : Draußen vor der Tür » in *Deutsche Literaturkritik*, tome IV : *Vom Dritten Reich bis zur Gegenwart*, éd. Hans Mayer, 1983, p. 358 sv.

⁸¹ Cf. Helmuth Kiesel, « Thomas Manns *Doktor Faustus* – Reklamation der Heiterkeit », op. cit., p. 737 : « Der *Doktor Faustus* negiert als Kunstwerk durch Komposition und Erzählpraxis, was er als geschichtlich fällige und allein noch legitim scheinende Kunsttendenz beschreibt, und versucht statt dessen, [...] vor allem mit dem für den 'schwebenden' Erzählstil bestimmenden Humanisten Serenus Zeitblom das Heiterkeitspostulat der klassisch-idealistischen Kunst doktrin gegen die niederdrückende Erfahrung geschichtlichen Unheils zu wahren. »

« Les gens n'oseront pas rire, et vous allez secrètement vous irriter du sérieux imperturbable de leur respect. J'en sais quelque chose. »⁸²

Dans son analyse de l'œuvre, Thomas Mann ne semble pas avoir commis de contresens majeur : le récit de sa « lecture du *Jeu des perles de verre* » a été source de « joie » pour Hesse, « notamment », précise ce dernier, les « annotations sur l'aspect facétieux du livre »⁸³. Son jugement sur la réception à escompter, peut-être nourri de sa correspondance alors soutenue avec Adorno, anticipe parfaitement l'esprit qui, décelable dès 1933, mais exemplifié littérairement par Wolfgang Borchert et philosophiquement théorisé par Theodor Adorno, entre seulement après 1945 ouvertement en lutte contre l'allégresse dans l'art et cherche à libérer définitivement ce dernier d'une qualité dorénavant perçue comme illégitime (*Entheiterung der Kunst*)⁸⁴.

Dans un essai de 1967, intitulé « L'art est-il allègre ? », T. Adorno précise sa célèbre déclaration de 1951, selon laquelle « il est, après Auschwitz, barbare d'écrire un poème »⁸⁵, en en réduisant la validité au point essentiel : c'est « l'art allègre » qui « ne peut plus », « après ce qui se produit récemment », être représenté. « L'art qui, autre que réfléchi n'est plus possible, doit (*muss*) renoncer de lui-même à l'allégresse », comme à « l'humour » « conciliateur » (*versöhnend*). « S'il veut être allègre », et ce d'un point de vue bien poétique, dans son « attitude » (*Verhalten*), et non sous l'angle thématique du « contenu » (*Gehalt*), l'art « est ravalé au rang de besoin humain et sa teneur de vérité est trahie » : loin d'œuvrer comme « critique du stupide sérieux (*tierischer Ernst*) auquel la réalité condamne l'homme », loin de libérer, en la nommant, ce dernier d'une telle « fatalité », sa « gaieté » (*Munterkeit*) rend aujourd'hui l'art récupérable par « l'industrie de la culture » (*Kulturindustrie*), ses vertus « consolatrices » sont objectivement pacifiantes⁸⁶. De même que « les artistes contemporains authentiques » se repèrent, selon

⁸² Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., « Brief Thomas Manns an Hesse vom 8. 4. 1972 », p. 256 : « Ich liebe die ernste Verspieltheit, in der es [das Buch] lebt, sie ist mir heimatlich vertraut. Zweifellos hat es ja selbst sehr viel von einer Glasperlenspiel-Partie [...], wo die « Fähigkeit zur Universalität, das Schweben über den Fakultäten » erreicht ist. Ein solches Schweben [...] macht das feierlich gedankenschwere Ganze doch zu einem Kunstspäß voller Verschmitztheit [...] Die Leute werden nicht zu lachen wagen, und Sie werden sich heimlich ärgern über ihren stockernsten Respekt. Ich kenne das. »

⁸³ Ibid., « Brief, Pfingsten 1945, an Thomas Mann », p. 259 : « [Ihre Glasperlenspiel-Lektüre] hat mir viel Freude gemacht, besonders auch Ihre Notizen zur spaßhaften Seite des Buches. »

⁸⁴ Cf. H. Kiesel, « Thomas Manns *Doktor Faustus* – Reklamation der Heiterkeit », op. cit., p. 731 : « In der Tat ist ja nun für die Zeit nach 1933 eine praktische und theoretische (oder postulative) 'Entheiterung' der Kunst zu konstatieren. »

⁸⁵ Th. W. Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft » (1951) in : *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1955, p. 342 : « Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch... »

⁸⁶ Th. W. Adorno, « Ist die Kunst heiter ? » (1967) in : *Noten zur Literatur IV*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1974, p. 147-157 : §2 « Das Heitere an der Kunst ist [...] nicht ihr Gehalt sondern ihr Verhalten [...]. Kunst ist a priori, vor ihren Werken, Kritik des tierischen Ernstes, welchen die Realität über die Menschen verhängt. Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu locken. » ; §4 « Wo Kunst von sich aus heiter sein will, [...] wird sie eingegebenet aufs Bedürfnis der Menschen und ihr Wahrheitsgehalt verraten. Ihre verordnete Munterkeit paßt in den Betrieb. » ; §6 « Wo Heiterkeit heute [unter dem Diktat der Kulturindustrie] auftritt, ist sie enstellt als anbefohlene, bis in das ominöse Jedemnoch jener Tragik hinein, die damit sich tröstet, daß das Leben nun einmal so sei. Kunst, die anders als reflektiert gar nicht mehr möglich ist, muß von sich aus auf Heiterkeit verzichten. Dazu nötigt sie vor allem, was jüngst geschah. Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach [...] keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann. »

Adorno, à « l'horreur » qui, « dans leurs œuvres », ne cesse de « tressaillir »⁸⁷ et de se réfléchir, de même le comique ne peut-il être « sauvé », ne devient-il légitime que s'il « rit », comme chez Beckett, « du ridicule du rire et s'il rit du désespoir »⁸⁸. L'allégresse ne peut survivre à l'interdit énoncé que dans un comique réalisant l'injonction borchertienne de « consternation » (*Betroffenheitsgebot*) au moyen d'une réflexivité salutaire orchestrée par la raison.

S'il a, surtout en Allemagne, profondément marqué le paysage littéraire et critique d'après-guerre, le verdict condamnant l'allégresse dans l'art et entérinant l'injonction à la « consternation », a suscité dès les années 70 quelques critiques et dénégations isolées qui, depuis les années 90, ont stimulé la naissance d'un nouveau secteur de recherche dévolu à la quête des traces et présences d'allégresse dans la littérature allemande antérieure, mais surtout postérieure à la guerre. Sur le plan de la critique littéraire, les approches plus analytiques d'Harald Weinrich, *Petite histoire littéraire de l'allégresse*⁸⁹, et de Peter Eichhorn, *Critique de l'allégresse*⁹⁰, respectivement consacrées à la présence et à la nature de la thématique de l'allégresse dans la littérature classique et dans la littérature d'après-guerre, ont été suivies de tours d'horizons plus descriptifs : dans sa thèse *L'art est-il encore allègre ?* (1996)⁹¹, Petra Kiedaisch rapproche les déclarations théoriques d'une petite dizaine d'écrivains, dont Hermann Hesse et Thomas Mann, des occurrences littéraires de l'allégresse dans leurs œuvres, pour dresser un tableau final de perceptions hétérogènes selon les auteurs, tandis qu'Eva Vinke s'efforce dans *Les Discours sur l'allégresse* (2005)⁹², de faire ressortir, après avoir retracé l'évolution historique du concept et ses occurrences contemporaines, les particularités du débat sur l'allégresse de l'art après 1945. Toujours, les recherches sont entreprises dans la perspective de l'historien-récepteur et s'orientent par rapport aux conclusions d'Adorno mais aussi de l'ensemble de la recherche ayant épousé son point de vue afin d'en réduire l'intransigeante validité par l'apport de preuves historiques contraires. Les critères de jugement appliqués lors de travaux qui, dans leur geste premier, relèvent de l'enregistrement et d'un effort de systématisation, sont de classiques critères de réception et non des critères poétiques de création qui découleraient du point de vue actif du créateur, qu'il soit poète ou philosophe. Même le travail, très complet, consacré par Sibylle Schulze-Berge à l'allégresse comme « principe esthétique » chez Thomas Mann, reste, alors qu'il est très précis dans les applications pratiques du principe d'allégresse, tel le rôle médiateur de l'« esprit vif » (*Witz*) dans la tétralogie, finalement abstrait dans la caractérisation du geste poétique lui-même qui, insondable, ressort du « secret » dont l'artiste doit s'entourer pour ne pas nuire à l'impact de son œuvre⁹³.

⁸⁷ Cf. Th. W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre » in *Merkur*, Januar 1962.

⁸⁸ Cf. Th. W. Adorno, « Ist die Kunst heiter ? », op. cit., § 7, p. 155 : « Gerettet wird der Humor in Becketts Stücken, weil sie anstecken mit dem Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens und über die Verzweiflung. »

⁸⁹ Cf. Harald Weinrich, *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.

⁹⁰ Cf. Peter Eichhorn, *Kritik der Heiterkeit. Ist unserer Literatur die Heiterkeit vergangen ?*, Heidelberg, Ed. Lambert Schneider, 1973.

⁹¹ Cf. Petra Kiedaisch, *Ist die Kunst noch heiter ?*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

⁹² Cf. Eva Vinke, *Heiterkeitsdiskurse. Annäherung an eine Tendenz in der Literatur 1945-1960*, Munich, H. Utz Verlag, 2005.

⁹³ Cf. S. Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil*, op. cit., p. 238.

Les définitions proposées pour le « principe esthétique » d'allégresse, et citées ici à titre paradigmatique pour l'ensemble des définitions d'ouvrages plus généralistes, reprennent en définitive des définitions philosophiques de l'humour⁹⁴ et réduisent la dimension poétique du concept en le fondant sur une attitude globale face à la vie au lieu de s'attacher au jeu du poète et de l'art avec la vie. Si Thomas Mann, qui s'est toujours refusé à délimiter clairement humour et ironie⁹⁵, définit l'ironie comme « le sens même de l'art, une affirmation du tout » correspondant au « regard de Goethe », cette « affirmation » est, selon S. Schulze-Berge, « l'expression d'un humour qui, sympathisant avec la vie, est au service du principe philosophique et intellectuel d'allégresse »⁹⁶, « l'allégresse » étant par ailleurs, « la forme intellectuelle de l'humour comme conception du monde et de la vie » : l'évolution vers l'allégresse consiste pour Thomas Mann à s'ouvrir à « l'humanité, la sympathie, à un regard amical sur la vie et les hommes, à la conciliation et à la liberté intellectuelle »⁹⁷, c'est-à-dire à dépasser un irrationalisme nietzschéen misanthrope et malade au profit d'une « intellectualité saine et d'une humanité solidaire et chrétienne »⁹⁸.

Sans nullement remettre en question la pertinence de ces définitions se fondant sur de nombreuses déclarations de Thomas Mann, force est de constater que le point de vue de l'interprète s'attache à l'individu Thomas Mann trouvant en « l'allégresse et l'humanité » des « antidotes » aux agressions politiques des années 30⁹⁹, et ne les élevant au rang de principe esthétique que pour « résoudre », sur le plan artistique, « le dilemme », éthique et politique, d'une « prise de position politique qu'il ne voulait ou ne pouvait pas encore effectuer ». En n'approfondissant pas les raisons ayant d'abord empêché Thomas Mann d'exprimer publiquement son opposition au fascisme, en ne sondant pas la dimension politique du geste poétique recourant au principe de l'allégresse¹⁰⁰, S. Schulze-Berge évite finalement la question première de la fonction de l'art et de l'artiste qui se retrouve assimilée à une stratégie individuelle d'évitement d'un engagement politique direct. La perspective poétique de son analyse reste elle aussi soumise au joug des critères de réception et de jugement théorisés par Adorno alors même qu'elle cherche à s'en démarquer. Obéissant involontairement à la logique de justification des points de vue critiqués, elle ne s'attache pas au problème de fond suscité par le verdict d'Adorno contre une allégresse de l'art après Auschwitz : à la question de la fonction de l'art. C'est sans doute que cette question ne peut être identifiée que sur le plan même où la condamnation s'énonce.

⁹⁴ Cf. Harald Höföding, *Humor als Lebensgefühl. Der große Humor*, [1918], Sarrebruck, Vdm Verlag, 2007.

⁹⁵ Cf. S. Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil*, op. cit., p. 73 : « Eine scharfe poetologische Abgrenzung beider Begriffe [Humor und Ironie] ist bei Thomas Mann abschließend nicht zu leisten und auch vom Dichter nicht gewollt. »

⁹⁶ Cf. S. Schulze-Berge, *ibid.*, p. 72.

⁹⁷ Cf. S. Schulze-Berge, *ibid.*, p. 73 : « [Thomas Manns Wendung zur Heiterkeit] ist künstlerische Wendung zur Humanität, Sympathie, Lebens- und Menschenfreundlichkeit, Versöhnlichkeit und geistiger Freiheit : Heiterkeit ist die künstlerisch intellektuelle Form des welt- und lebensanschaulichen Humors. »

⁹⁸ Cf. S. Schulze-Berge, *ibid.*, p. 97 : « Thomas Manns Heiterkeit [ist] gesunde Geistigkeit und christliche Mitmenschlichkeit. »

⁹⁹ Cf. S. Schulze-Berge, *ibid.*, p. 11.

¹⁰⁰ Lorsque S. Schulze-Berge signale qu'« humour et allégresse permettent une position en surplomb (*Darüberstehen*) où la critique du régime peut impunément s'exprimer », ce n'est que pour opposer à la « distance négatrice » de l'ironie « se retirant » d'une réalité lui restant « étrangère » la « distance affirmatrice » qui, dans l'allégresse, « se confronte à l'imperfection de la réalité sans se départir de sa souveraineté intellectuelle ». (Cf. *ibid.*, p. 65)

S'il n'est pas purement poétique, ce plan est bien esthétique, philosophique et l'on ne s'étonnera donc pas si c'est un philosophe, Odo Marquardt, qui, en 1976, remet sur un ton rieur mais implacable en question la remise en question critique de l'art allègre par le « « triste » savoir » (*traurige Wissenschaft*) qu'est la philosophie aux yeux d'Adorno. Identifiant derrière la « suspicion d'un art se définissant comme allègre » l'exigence éthique d'une « amélioration du monde » (*Weltverbesserung*) qui se voit trahie par qui ne se dévoue pas à elle, reconnaissant en cette exigence le critère sécularisé de la « valeur utile en termes de salut » (*Heilsrelevanz*) qui a, depuis le christianisme, signifié la fin de l'art en signant l'arrêt de mort de son autonomie, Odo Marquardt démontre par l'exemple dans un texte des plus réjouissants comment l'allégresse de l'art trouve asile dans « l'exil philosophique » ou, en d'autres termes, comment non « un gai savoir » mais une pensée « allègre », une « philosophie comique » peut mettre un terme et échapper à la logique de la culpabilité et de la justification qui détermine la pensée et le jugement d'Adorno – et donc celui de nombreux critiques hesséens¹⁰¹, tout comme elle gangrenait déjà sous forme d'auto-certification la pensée nietzschéenne de la modernité. Opposant à la « critique qui, sérieuse, passe aux actes » (*Kritik, die ernst machen will*) une « philosophie qui pense malgré tout », O. Marquardt attaque par le rire et un questionnement nietzschéen et freudien la prétention à la toute-puissance d'une raison critique ne tolérant plus aucune ombre d'illusion dans son royaume de la transparence mais ne reconnaissant pas les véritables motivations de son exigence critique ni de son interdit d'allégresse : « fuir hors de la [mauvaise] conscience que l'on a dans un être-conscience », « accuser », « charger autrui » afin de mieux « se décharger » soi-même et « garantir sa propre immunité ». Les tenants de cette « critique philosophico-historique » (*geschichtsphilosophische Kritik*) qui ne se « perce pas elle-même à jour » (*durchschauen*) et ne reconnaît pas, derrière le « masque » « moral », en son « escapisme effectif » les « raisons de son succès », s'avèrent selon Marquardt « hommes d'ombre de la transparence » (*Dunkelmänner der Durchsichtigkeit*), « dictateurs de l'émancipation » passés de « la critique de l'illusion » à « l'illusion de la critique ». A leur prétention critique, O. Marquardt oppose le « rire philosophique » qui, « capitulation » de la « raison » face aux limites de la compréhension, de la maîtrise par le savoir, assume son impuissance, et s'avère « activité compensatoire » (*Ersatzhandlung*) salutaire tant sur le plan théorique de la vérité que sur le plan de la santé et de l'équilibre psychologiques.

En constatant une évolution historique menant l'allégresse de l'art à se muer, pour survivre à son interdit, en rire philosophique ou en « philosophie comique », Odo Marquardt semble entériner, sur un mode libéré de l'auto-justification, un processus irréversible dont Adorno a marqué les premiers stades conduisant l'allégresse de l'art, devenue à ses yeux illégitime après Auschwitz, à survivre, aux antipodes du tragique

¹⁰¹ Cf. Joachim Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 58 : « *Legitimität seiner Weltflucht* », p. 61 : « *verbotene und erlaubte Konstruktionen und Wendungen* », p. 62 : « Kann 'Haltung' eine ästhetische Situation konstituieren, die « Ungleichzeitigkeit » *erlaubt* ? » ; cf. aussi K.-P. Philippi, « Hesse und die heutige Germanistik in Deutschland », op. cit. : « ... das Problem sind allenfalls die Leser als Verehrer, [...] die dem 'Meister' folgen möchten, [...] die zuvor den eigenen Geist, das kritische Nachdenken über sich und ihre Zeit aufgegeben haben, an die sie doch unlöslich gebunden bleiben. »

auquel elle était classiquement associée¹⁰², sous la forme acceptable du comique beckettien. Cependant, qu'il soit ou non philosophique, le comique de Marquardt n'est pas à confondre avec le comique d'Adorno : le dernier se situe dans la légitimité catégorique de la « tristesse » consternée, tandis que le premier naît dans l'exterritorialité du « sérieux officiel » puisque « ce qui fait rire, c'est ce qui rend visible à la fois ce qui, au sein de ce qui en a officiellement, est sans valeur et ce qui, au sein de ce qui officiellement n'en a pas, a de la valeur »¹⁰³. Il y a donc chez Marquardt, dans la réhabilitation de l'activité compensatoire du rire, une réhabilitation de la capacité de jugement individuelle subversive et insurrectionnelle défiant toute forme de dictature, même celle de la raison. Cependant, ce rire qui est « capitulation de la raison » devant ses propres limites sans réitérer la position nietzschéenne d'auto-certification à visée utopique, s'épuise tristement à résonner comme simple affirmation de survie individuelle dans le néant dont il jaillit – selon la célèbre définition de Kant ici reprise par Marquardt¹⁰⁴ – dès lors que la réalité historique totalitaire a annihilé toute forme d'attente utopique connue : « qui rit ainsi, n'a pas de quoi rire » conclut Odo Marquardt¹⁰⁵.

Heiterkeit et modernité chez Hermann Hesse

C'est à ce point précis, au fond de cette impasse douloureusement moderne, voire contemporaine, telle sera la thèse ici développée, que Hesse ouvre, à la fin des années 20 déjà, une voie inédite, fraie une ouverture élargissant le rire philosophique au rire poétique en affirmant la dimension créatrice et utopique d'une capitulation qui, si elle reste capitulation assumée de la raison, ne perd pas « espoir » et se refuse d'être capitulation de l'esprit. La réhabilitation de « l'activité compensatoire » du rire devient chez lui, dès lors que ce rire s'exprime poétiquement, selon l'expression dont il use alors, en 1932, dans une lettre au philosophe Christoph Schrenpf, « légitimation de l'illusion »¹⁰⁶.

Ce faisant, Hesse ramène l'allégresse de l'art d'un stérile exil comique sur le plan poétique, non au sens où il la ferait régresser à un stade chronologiquement antérieur au stade philosophique évoqué par Marquardt, et donc historiquement révolu, mais dans le sens où il la reconduit au plan originaire, à celui dont naît le plan philosophique lui-même qui alors ne représente plus qu'une part, essentielle certes, mais non exhaustive, du geste

¹⁰² Cf. Harald Weinrich, « Kolleg über die Heiterkeit », op. cit., p. 561 et Th. W. Adorno, « Ist die Kunst heiter ? », op. cit., p. 155-156 : « Tragik zergeht vermöge der offenbaren Nichtigkeit des Anspruchs der Subjektivität, die da tragisch sein sollte. »

¹⁰³ Cf. Odo Marquardt, « Exile der Heiterkeit », in *Das Komische*, éd. par Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning, in Poetik und Hermeneutik VII, Munich, Fink, 1976, p. 144 : « Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt. »

¹⁰⁴ Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 54, Stuttgart, Reclam, 1963, p. 276 : « Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer Erwartung in nichts. »

¹⁰⁵ Cf. Odo Marquardt, « Exile der Heiterkeit », op. cit., p. 151 : « ...denn wer so lacht, hat nichts zu lachen. »

¹⁰⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Christoph Schrenpf, Sommer 1932 », p. 341 : « Kommt dies neue Buch [*Das Glasperlenspiel*] einmal wirklich zustande, was ich noch nicht weiß, aber sehr wünsche, so wird es etwas wie eine Rechtfertigung der Illusion sein. »

poético-utopique. La poétique hesséenne de l'allégresse serait alors à rechercher non tant sur le plan discursif de la raison que sur celui de l'esprit et de la langue, « activité compensatoire » humaine par excellence, *Ersatzhandlung* originaire du devenir historique de l'homme.

C'est un plan auquel Hesse est loin d'avoir accédé d'emblée, en atteste le contraste entre son écriture d'avant et d'après la Première Guerre mondiale, comme entre celles du *Dernier été de Klingsor* (1919) et du *Jeu des perles de verre* (1943). Si l'on veut comprendre, sans se laisser induire en erreur ni commettre d'« abus » interprétatifs, la « profondeur »¹⁰⁷ et la complexité que cachent « la simplicité, la clarté sensorielle »¹⁰⁸ de la langue hesséenne, il est nécessaire de suivre l'auteur dans son cheminement, à travers ses errances, dans sa libération progressive de différents cadres de pensée, d'abord des canons weimariens relatifs à l'esthétique classique de la *Heiterkeit*, puis de l'esthétique créatrice nietzschéenne de l'allégresse. C'est seulement alors que Hesse trouve sa propre poétique de résistance, une poétique de l'allégresse originale qui, utopique et initiatique, n'évacue pas l'irrationnel de l'esprit comme le fit Thomas Mann lors de ses adieux à Nietzsche¹⁰⁹, mais parvient, en l'incluant dans le fondement historique et anthropologique que l'auteur retire de sa lecture de Jacob Burckhardt, à éviter les écueils d'une autre poétique se dédiant au même moment au combat historique et transhistorique contre le fascisme – de la poétique benjamienne de l'aura et de l'image dialectique.

A l'évidence, la langue poétique de Hesse ne rend pas une telle tâche de lecture aisée, « l'embarras » critique actuel ne manque pas d'en attester. Loin de le chagriner, cet état des lieux aurait sans doute réjoui Hesse, fort conscient de « l'ambivalence » que pouvait avoir la réception de certaines œuvres, notamment de celles qui « semblent d'abord trop simplistes, et indignes d'eux, aux goûts fins et cultivés, et dont les qualités ne leur apparaissent que plus tardivement ». L'auteur reconnaît alors être plus sensible à la réception populaire, au « goût » selon lui, « plutôt plus sûr et plus ferme » dans sa perception qualitative de « la langue », qu'à toute forme de réception critique, dont les « analyses philologiques » et les « critères esthétiques de jugement » lui paraissent plus sujets à caution¹¹⁰, même si l'importance et la valeur de la réception critique en elle-même

¹⁰⁷ Cf. Volker Michels, *Materialien zu Siddharta*, op. cit., « Brief von Henry Miller an Volker Michels, 24. 1. 1973 », p. 302.

¹⁰⁸ Cf. Volker Michels cité par Joachim Kaiser, *Erlebte Literatur*, op. cit., p. 63 : « Gerade das Einfache, Sinnlich-Deutliche verlockt leichter zum Mißbrauch als eine distanziert-intellektuellere Optik... »

¹⁰⁹ Cf. S. Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil*, op. cit., p. 94.

¹¹⁰ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « An einen Bonner Studenten, 1949/1950 », p. 697 : « Ihr Brief und was Sie darin von Ihrer Entdeckung der 'Zweiwertigkeit' mancher Dichter und Bücher sagen, stößt bei mir nicht nur nicht auf Widerspruch, wie Sie zu fürchten scheinen, sondern hat meinen vollen Beifall. Die Mehrzahl der wirklichen Dichtungen hat diese Doppelwertigkeit gehabt, das heißt sie hat sowohl das Volk und die einfachen Leser erregt, erwärmt und ergriffen wie auch die kleine intellektuelle Oberschicht. Das geschah nicht immer gleichzeitig, manchmal brauchte eine Dichtung von komplizierter und neuartiger Technik eine Weile, bis auch das Volk sie schmackhaft fand, und manchmal schien den Gelbildeten und Feinen eine Dichtung zu simpel und unter ihrer Würde, deren Qualitäten sie erst später entdeckten. Denn der Gebildete ist ja nur gebildeter, keineswegs aber gescheiter als das Volk.

[...] Und was den Grund- und Urwert jeder Dichtung angeht, nämlich ihre sprachliche Potenz, so ist da das 'Volk' in seinem Urteil eher sicherer und unbeirrbarer als die Leute mit den philologischen oder ästhetischen Analysen und Urteilsbegründungen. Und namentlich bei negativen, absprechenden Urteilen empfinde ich die vom 'Volk' her kommenden tiefer und schmerzlicher als die der Intellektuellen. »

ne font aucun doute à ses yeux¹¹¹. Sans doute la déclaration, complétée, d'Henry Miller à Volker Michels est-elle alors à considérer plus attentivement :

« Siddhartha est pour moi un livre dont la profondeur gît, cachée, dans l'art d'une langue simple et claire; dans une clarté qui fait sans doute perdre le fil à l'engourdissement intellectuel de ces philistins littéraires qui savent toujours si précisément ce qui est bonne et ce qui est mauvaise littérature. »¹¹²

La clarté de la langue serait-elle à comprendre comme une finalité de l'art hesséen, comme partie intégrante d'une poétique de l'allégresse prenant un malin plaisir à « jouer un tour », comme le disait Thomas Mann, « au sérieux de la vie » – et aux lecteurs avisés, « sans attendre aucunement en retour la compréhension et l'estime du monde »¹¹³ ? De fait, une certaine mystification ne semble pas étrangère à Hesse, notamment sur le plan du style, puisque cohabitent dans ses lettres des auto-appréciations qui ne craignent pas une apparente contradiction. A Albrecht Goes lui demandant en 1946 conseil pour un discours en son honneur, il explique ainsi « avoir transmis de très anciennes et bonnes traditions allemandes et européennes, même si ce fut souvent sous le masque du novateur »¹¹⁴, tandis qu'il écrit en 1949 à Walther Meier, collaborateur de son éditeur suisse, qu'il a, « comme écrivain, toujours été un traditionaliste » et ne s'est jamais soucié d'apporter « du nouveau sur le plan formel », de se montrer « avant-gardiste et 'pionnier' »¹¹⁵. L'innovation pourrait ne pas être, sur le plan formel, manifeste.

De toute évidence, la tâche de lecture envisagée dans ce travail ne peut s'appuyer sur les seules œuvres littéraires de Hesse, dont la langue limpide « cache », d'après Miller, avec art « profondeur » de pensée et propos poétique. Pour comprendre la langue de Hesse dans sa clarté, il est nécessaire de développer, de dérouler l'écheveau, la complexité de la pensée et du travail de lecture réalisés par l'auteur. A cette fin, les nombreux articles et essais ainsi que la volumineuse correspondance de l'auteur requièrent eux aussi une lecture attentive et vigilante. Ces œuvres non poétiques fonctionnent en effet comme un miroir

¹¹¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe*, III, op. cit., « An Heinrich Kiefer, 1945 », p. 282 : « [Ich möchten Ihnen doch] ein Wort zu Ihrem Brief sagen, in dem Sie das alte deutsche Lied singen von der bösen Kritik, dem bösen Verstande, dem alleinigen Wert des Herzens und der Begeisterung. Wir Ausländer können diese Töne [...] nicht hören, ohne uns dabei der Reden von Goebbels zu erinnern, worin er die Kritiker « Meckerer » und die Intellektuellen « Intelligenzbestien » nannte. Lieber Herr, was Deutschland in seine heutige Lage gebracht hat, war vor allem ändern seine Bereitschaft, Kritik und Verstand für minderwertig zu halten und abzulehnen, und dafür das Herz und die Begeisterung zu preisen. »

¹¹² Cf. Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., « Aus einem Brief Henry Millers vom 24. 1. 1973 an Volker Michels », p. 302 : « Siddhartha ist für mich ein Buch, dessen Tiefe in der kunstvoll einfachen und klaren Sprache verborgen liegt ; einer Klarheit, die vermutlich die geistige Erstarrung jener literarischen Philister aus dem Konzept bringt, die immer so genau wissen, was gute und was schlechte Literatur ist. »

¹¹³ Thomas Mann, « Der Künstler und die Gesellschaft » (1952) in : *GW* X, op. cit., p. 389 : « ...die berühmte Kunst [hält sich] in ihren individuellen Erscheinungen [...] für einen neuerfundenen [...] Spaß, [...] für den die Anteilnahme und Hochachtung der Welt in keiner Weise zu erwarten ist. Der Urheber solcher Späße [...] treibt Allotria, mit denen er dem Ernst des Lebens auf recht abseitige und unerlaubte Weise ein Schnippchen schlägt... »

¹¹⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Albrecht Goes, Oktober 1946 », p. 379 : « Für die Hessefeier in Stuttgart sollen Sie sich nicht überanstrengen ; Sie können, soweit Ihr Gefühl da eben reicht, etwas davon sagen, daß ich sehr alte und gute deutsche und europäische Traditionen weitergegeben habe, wenn auch oft in der Maske des Neuerers... »

¹¹⁵ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Walther Meier, Februar 1949 », p. 17 : « Ich bin, glaube ich, überhaupt immer als Literat ein Traditionalist gewesen, [...], es lag mir nie daran, formal Neues zu bringen, Avantgardist und 'Wegbereiter' zu sein. »

discursif réfléchissant les lectures et l'expression poétique hesséennes et permettent de mieux discerner les diverses dimensions, politique, éthique, utopique, du geste poétique. Articles et lettres ne représentent pas un simple journal de bord renvoyant classiquement à une description psychologique de l'auteur, de sa situation personnelle, de ses intérêts littéraires ou intellectuels perceptibles dans l'œuvre, mais témoignent d'une situation auto-créée, et non simplement subie. En eux s'exprime dans un langage discursif plus aisément saisissable le jugement que Hesse lecteur-écrivain porte, avec un regard de philosophe, sur ses propres productions et réceptions littéraires, lesquelles s'avèrent indissolublement liées. Lectures et relectures des autres comme de lui-même suscitent une incessante remise en question de ses propres tentatives et font de l'ensemble de ses écrits une expérimentation poétique où, dans une création de pensée inséparable de sa création poétique, Hesse se produit lui-même comme poète-philosophe de sa propre pensée et crée et recrée par son dire réceptif un être-au-monde dans la langue, une constellation dialoguée sans cesse évolutive, toujours vivante.

Dans le contexte évoqué de la réception critique contemporaine en Allemagne, on ne s'étonnera pas de la faible présence de la littérature critique dans le cours du développement. La thématique de l'allégresse (*Heiterkeit*) n'a fait l'objet d'aucun travail approfondi sur Hesse. Seuls deux articles de 1956 et de 1962, « *Le Voyage en Orient d'Hermann Hesse avec Mozart* »¹¹⁶ et « *L'Idéal chez Hermann Hesse de l'allégresse intérieure par la musique* » reprennent, sans l'analyser, le terme de *Heiterkeit* et le relient à la musique classique de Mozart. Si le premier auteur, Helmut Reinold, se contente de citer des passages littéraires comprenant le terme d'allégresse, l'auteur du second article, Johannes Mittenzwei en fournit une définition générale et classique comme de « ce délicieux sentiment intime de paix et de pondération résultant d'une tension des contraires en l'homme quand elle est maintenue en équilibre avec fermeté et discipline »¹¹⁷. Une banalisation analogue du concept se retrouve dans les tours d'horizon critiques plus récents qui ne consacrent pas plus d'une dizaine de pages à l'auteur.

Sur l'œuvre hesséenne proprement dite, la littérature critique est extrêmement prolifique. Elle se scinde en trois ensembles, selon le type d'approche. La perspective critique négative déjà développée n'apporte aucun élément constructif à l'analyse. Cette dernière ne saurait par ailleurs se muer en une 'défense et illustration de la langue' hesséenne où se verrait de plus sous-estimée l'incidence négative de références critiques détournant régulièrement le regard du mouvement de pensée hesséen. La perspective hagiographique ne se résume pas à la version positive de l'approche précédente mais inclut de nombreux travaux des années 50 et 60 qui reprennent, ainsi que l'observait Th. Ziolkowski en 1965, sans examen critique les notions hesséennes dans leur analyse : leur apport argumentatif s'en trouve fort réduit. La troisième approche critique, classiquement herméneutique, est d'un intérêt indéniable quant aux points traités mais ne fait pas plus

¹¹⁶ Cf. Helmut Reinhold, « Hermann Hesses *Morgenlandfahrt* mit Mozart » in *Geist und Zeit 1* (1956), n°5, p. 86-99.

¹¹⁷ Cf. Johannes Mittenzwei, « Hermann Hesses innere Ideal der Heiterkeit durch Musik », in *Das Musikalische in der Literatur*, Halle/Saale, éd. Sprache und Literatur, 1962, p. 368-394, citation p. 384 : « ... Heiterkeit, dieses köstliche innere Gefühl der Ruhe und Ausgeglichenheit als Ergebnis der zuchtvollen, im Gleichgewicht gehaltenen Spannung der Gegensätze im Menschen. »

avancer l'argumentation de ce travail. En effet, mises à part quelques études monographiques et biographiques de qualité¹¹⁸, ces études s'attachent en quasi-totalité à l'œuvre hesséenne postérieure à la Première Guerre mondiale, tournant majeur dans l'écriture de l'auteur qui, sous le pseudonyme d'Emil Sinclair, signe en 1917 lui-même l'acte de naissance réel du Hermann Hesse auquel sera attribué en 1946 le Prix Nobel : elles ne sont pas d'une grande aide pour examiner l'évolution d'ensemble d'un concept ou d'une poétique dans l'œuvre. Par ailleurs, ces travaux ont l'inconvénient de se consacrer exclusivement soit à l'aspect formel des textes¹¹⁹ soit, pour la plupart, à la teneur des « nouvelles » valeurs dont l'auteur fait après 1917 prendre conscience à ses personnages principaux et dont l'analyse permet d'inférer le point de vue de l'auteur sur l'homme et le monde. Le vecteur poétique n'est retenu ni dans l'étude des structures psychanalytiques au sein des œuvres littéraires ni dans l'examen des courants littéraires ou de pensée ayant influencé la pensée de Hesse. La perspective psychanalytique de recherche reste très vivace en Allemagne comme en France¹²⁰, tandis que l'examen des influences a évolué en parallèle dans le temps. Après s'être penché sur Goethe¹²¹ et les Romantiques¹²² dans les années 50 et 60, la recherche s'est, tous pays confondus, concentrée depuis deux décennies sur l'origine orientale, notamment indienne ou chinoise, des conceptions du monde hesséennes¹²³. Le rapport à Nietzsche a, lui, principalement été considéré dans les années

¹¹⁸ Cf. quelques exemples: Edmond Beaujon, *Le métier d'homme et son image mythique chez HH.*, Genève, Édition du Mont-Blanc, 1971, Adrian Hsia, *HH. und China. Darstellung, Materialien und Interpretation.* Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, Hans Jürg Lüthi, *HH. Natur und Geist.* Stuttgart, Berlin, Kohlhammer, 1970, Joseph Mileck, *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie.* Munich, éd. Bertelsmann, 1979.

¹¹⁹ Cf. Margot Böttcher, *Aufbau und Form von Hermann Hesses »Steppenwolf«, »Morgenlandfahrt« und »Glasperlenspiel«.* Thèse, Berlin, 1948 ou encore Christoph Achenbach, *Untersuchungen zum Stil und zur Sprache in Hermann Hesses Prosadichtung unter besonderer Berücksichtigung des Musikalischen,* thèse, Rostock, 1971.

¹²⁰ Cf. Suzanne Debruge, *L'œuvre de Hermann Hesse et la psychanalyse,* in *Etudes Germaniques*, vol. 7, Lyon, Paris, 1952, pp. 252-261 ; Emanuel Maier, *The Psychology of C. G. Jung in the works of Hermann Hesse,* thèse, New York, 1952 ; Hans Jürg Lüthi, *Hermann Hesse – Natur und Geist,* Stuttgart, Berlin, Kohlhammer, 1970 ; Richard Anderson, *A study of Hermann Hesse's philosophy of education : an analysis of his novel Steppenwolf and its relationship to Jung's individuation process,* Diss. phil. University of North Dakota, 1977 ; Günter Baumann, *Der archetypische Heilsweg. Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen.* Rheinfelden, Schäuble, 1990 et « Hermann Hesses *Demian* im Lichte der Psychologie C.G. Jungs », in Volker Michels, éd., *Materialien zu Demian*, tome 2, Francfort s.M., Suhrkamp, 1997 ; Reso Karalashwili, *Hermann Hesse – Charakter und Weltbild,* Francfort s.M., Suhrkamp, 1993 ; Roger Dadoun, « Une psychanalyse alternée » in *Magazine Littéraire*, n° 318, Paris, février 1994 ; Michael Limberg, éd., *Hermann Hesse und die Psychoanalyse.* 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium, Bad Liebenzell, Gengenbach, 1997 ; Christian Dumontel, *Autorévélation de l'homme. Lecture jungienne de l'œuvre de Hermann Hesse,* Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1999 ; Laurent Mattiussi, *Kafka, Hesse, Beckett : de l'appropriation à l'expropriation de soi,* in *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité.* Etudes réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise Pascal, 2004 ; Wolfram Frietsch, « Die mystische Hochzeit in Hermann Hesses *Steppenwolf*, in *Jung Journal. Forum für Analytische Psychologie und Lebenskultur*, cahier 22, août 2009, p. 87-93.

¹²¹ Cf. Inge Halpert, *Hermann Hesse und Goethe.* With particular reference to the relationship of 'Wilhelm Meister' and 'Das Glasperlenspiel', Thèse New York, 1957 ; Christa Konheiser-Barwanietz : *Hermann Hesse und Goethe,* Berlin, 1954.

¹²² Cf. Kurt Weibel, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik,* thèse, Berne, 1954 ; Gerhard Maurer, *hermann Hesse und die deutsche Romantik,* thèse, Tübingen, 1955 ; Ernst Rose, *Faith from the Abyss. Hermann Hesse's Way from Romanticism to Modernity,* Londres, 1966 ; Joseph Mileck, « Hesse et le romantisme allemand » in *Hermann Hesse*, « Sud », n° 82, Marseille, 1989, p. 54-74.

¹²³ Cf. Adrian Hsia, *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation.* Francfort, 1974 ; Ursula Chi, *Die Weisheit Chinas und 'Das Glasperlenspiel'*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1976 ; Kamakshi

70, notamment par le germaniste américain Herbert Reichert, dont les conclusions ont été majoritairement reprises par Alain Lempereur dans son article « Hesse et Nietzsche », paru en 1989 dans la revue *Sud*. Les deux chercheurs entreprennent de retrouver dans l'œuvre hesséenne des thèmes nietzschéens majeurs, tels l'*amor fati* ou les traits « surhumains » de certains personnages hesséens, et discernent deux phases, pro- et anti-nietzschéenne dans l'œuvre de Hesse, qui seront à reconsidérer : jusqu'au début des années 30, le rejet de l'intellect et du « père » en faveur de la « nature » et du thème de la « mère » correspond à une période de forte influence nietzschéenne, tandis que les années suivantes sont marquées par l'empreinte de la pensée burckhardtienne et « répudient » « l'irrationalisme nietzschéen » en faveur de l'humanisme des premières années. Le point de vue poétique n'est pas considéré et seules deux lignes sont chez A. Lempereur consacrées à « l'humour, perspective affectionnée par Nietzsche et Hesse » et à la « bonne humeur » comme « affirmation de la volonté »¹²⁴. Reichert évoque de son côté comme point numéro quatre des sept thèmes communs aux deux auteurs « la manière courageuse et joyeuse » avec laquelle il est requis « d'obéir à la voix intérieure »¹²⁵. Le travail de David Horrocks reprend la même approche thématique en la concentrant sur la figure d'Harry Haller dans *Le Loup des steppes*¹²⁶.

Aux lectures critiques portant sur Hesse et sur ses influences poétiques et philosophiques seront donc préférées les lectures originales des textes esthétiques, philosophiques et historiques qui ont influé sur la genèse et l'évolution d'une poétique de l'allégresse chez Hesse, lecteur-écrivain. Le recours à des exégèses philosophiques permettra, notamment pour l'analyse poétique de l'œuvre nietzschéenne, de préciser des points laissés dans l'ombre par Hesse et d'éclairer sa lecture sous un angle critique.

Les nouvelles clés de lecture apportées par le développement permettront de proposer en conclusion une interprétation globale de l'œuvre de Hesse sur l'arrière-plan de son contexte politique. De nouvelles phases d'évolution internes à l'œuvre accompagneront une nouvelle compréhension du rôle, dans l'œuvre même, des multiples lettres et recensions, mais aussi de la « prose tardive », pour l'heure négligée en raison de son style épistolaire et d'une langue conjuguant sans le repère littéraire de la fiction, extrême limpidité et profondeur poétique.

Murti, *Die Reinkarnation des Lesers als Autor*. Ein rezeptionsgeschichtlicher Versuch über den Einfluß auf deutsche Schriftsteller um 1900. Berlin, New York, 1990 ; Kyung Yang Cheong, *Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesses*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1991 ; Martin Pfeifer, *Das Indienbild im Werk Hermann Hesses*, in *Asien – Deutsche Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und Kultur*, n° 51, 1994, p. 15-24 ; Christoph Gellner, *Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht*, Mayence, *Theologie und Literatur*, vol. 8, 1997 ; Yann Bouvard, *La Quête chez Hermann Hesse : vers un autre Orient*, mémoire Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1998, Aurélie Choné, *Rudolf Steiner, C. G. Jung et Hermann Hesse : Passeurs entre Orient et Occident*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

¹²⁴ Cf. A. Lempereur, « Hesse et Nietzsche », in *Hermann Hesse*, « Sud », n° 82, Marseille, 1989, p. 45.

¹²⁵ Cf. H. W. Reichert, « The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse », in *Friedrich Nietzsches Impact on Modern German Literature – Five Essays*, Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 1975, p. 88-116, citation p. 91 : « 4. Whatever the inner voice commands should be done in a courageous and joyous manner. »

¹²⁶ Cf. David Horrocks, « Harry Haller als höherer Mensch : Nietzschean themes and motifs in Hesse's *Der Steppenwolf* in *German Life and Letters* 46 (1993), p. 134-144.

INITIATION A L'ALLÉGRESSE

Plus de quarante ans de réflexion et d'écriture figurent entre le petit recueil *Hermann Lauscher*, paru en 1901 et le volumineux *Jeu des Perles de Verre*, publié en 1943, et les différences thématiques et stylistiques l'emportent de loin sur les ressemblances. La divergence aurait cependant été tout aussi flagrante si l'on avait comparé *Hermann Lauscher* ou tout autre récit d'avant 1914 avec *Démian*, paru en 1919 : la Première Guerre mondiale a en effet suscité chez Hesse une crise violente tant sur le plan affectif, dans sa vie privée, que sur le plan intellectuel, dans sa réflexion littéraire, et cette crise marque une césure importante dans son œuvre.

Thèmes et style se métamorphosent tandis que l'auteur développe une réflexion personnelle sur l'allégresse. De plus en plus présente dans les textes, la notion est libérée des composantes classiques qui avaient joué en sa défaveur jusqu'en 1915.

I. L'ALLÉGRESSE ENTRE LES FEUX DU RÉALISME ET DE L'IDÉALISME

De 1901 à 1915, Hermann Hesse publie onze romans ou recueils de nouvelles, sans compter les nombreuses nouvelles publiées isolément de part et d'autre dans divers journaux et revues, ce qui équivaut en nombre à l'ensemble de ses ouvrages postérieurs. On ne saurait pour autant y déceler un seul qui traitât de l'allégresse comme d'un thème central. Au contraire, s'il transparaît à travers ces récits un thème qui leur soit à tous commun, c'est bien celui de la mélancolie. Il faut ici admettre la justesse du propos de Theodore Ziolkowski lorsqu'il caractérise l'œuvre d'avant-guerre de Hesse comme teintée d'une mélancolie douce-amère tout à fait typique de la littérature de son époque¹. L'interprétation qu'il en donne dans le cas particulier de Hesse paraît cependant trop schématique. Il affirme en effet que la mélancolie et la résignation de l'auteur sont essentiellement dues au fait qu'il se considère comme le disciple de maîtres tels Goethe, Mörike, Hölderlin ou Novalis, tout en étant obligé de reconnaître qu'il n'atteindra jamais à ces idéaux.

Cette approche ne rend justice ni au thème de la mélancolie ni à celui, complémentaire certes, mais non identique, de la résignation tels que l'auteur les développe dans ses livres et elle ne tient pas compte de l'évolution littéraire qui s'y profile et qui se traduit par un glissement dans les références-clés. La première des références, Gottfried Keller, a été immédiatement perçue et orchestrée par les critiques contemporains

¹ Th. Ziolkowski, *The Novels of Hermann Hesse*, op. cit., p 4 : « [Before the war] his works were tinged with the bittersweet melancholy that is a frequent key of literature in the years preceding World War I ». L'interprétation suit immédiatement après.

de Hesse², qui de ce fait ont introduit les termes d'humour, d'ironie, voire de satire pour décrire style et contenu des premières œuvres. De même Helga Esselborn-Krumbiegel n'hésite-t-elle pas à décréter, quatre-vingt-dix ans plus tard, que le roman d'éducation *Henri le Vert*, dont la lecture, explicitement thématifiée, constitue une expérience décisive pour l'évolution de Peter Camenzind, a servi de modèle à Hesse pour le roman qui l'a rendu célèbre³. Elle évoque également combien avaient été appréciées à l'époque les analogies avec Keller, notamment les descriptions réalistes et riches en détails, l'humour, l'attachement à la nature et l'allègre supériorité dont avait su faire preuve le jeune auteur, mais ajoute combien ce même repli dans un cadre naturel préservé, ce même penchant à l'idylle rappelle les romantiques de l'école souabe, Mörike, Kerner ou Uhland, ainsi que, dans leur sillage, les auteurs au début du XX^e siècle de romans régionaux (*Heimatromane*), Gustav Frenssen, Jakob Schaffner ou Hermann Löns. Le ton élégiaque que souligne exclusivement Ziolkowski, notamment pour ce qui relève des souvenirs d'enfance⁴, retrouve là l'une de ses sources mais il ne correspond manifestement qu'à un aspect de la période étudiée.

De toute évidence, cette dernière se laisse au contraire caractériser par une multitude d'aspects différents, et les critiques contemporains de Hesse ont repris sans vergogne et sans les définir plus avant les termes que l'auteur lui-même leur proposait dans ses récits et avant-propos⁵. On trouve ainsi des articles critiques aux contenus si explicitement antithétiques qu'ils paraissent difficilement pouvoir s'appliquer au même texte⁶. Sentimentalité, naïveté, ironie, allégresse, satire, élégie, idylle, idéalisme et réalisme sont les termes puisés avec prédilection dans la corne d'abondance d'une production littéraire proche de la prolixité. Tous sont des concepts littéraires et s'appliquent à la fois au style et au contenu de l'œuvre. Ils expriment manifestement les tâtonnements tous azimuts d'un jeune auteur, épigone protéiforme en quête d'un sens à donner à l'écriture littéraire.

² Il est d'ailleurs révélateur du point de vue de l'histoire de la réception littéraire en Allemagne que les auteurs cités par Ziolkowski, et dont l'auteur reconnaît lui-même l'influence, n'apparaissent qu'extrêmement rarement (par exemple dans un article d'A. Eloesser sur *Unterm Rad*, p. 66) dans les articles de presse d'avant-guerre, alors qu'il est rare de n'y pas trouver au moins une allusion à Keller. Fritz Marti (*Neue Zürcher Zeitung*) et Theodor Heuss (*Die Hilfe*), Theodor Klaiber-Grafenberg (*Neckar Zeitung*), Arthur Eloesser (*Die Neue Rundschau*, *Vossische Zeitung*) ou encore Franz Karl Gintzkey (*Tagepost*) et Wilhelm Schäfer (*Die Rheinlande*), tous ont repéré et répété, du *Peter Camenzind* à *Roßhalde*, à chaque nouvelle publication, sans se lasser, cette affinité thématique et stylistique. Cf. le recueil d'articles réunis par Adrian Hsia, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*.

³ H. Esselborn-Krumbiegel, *Hermann Hesse*, op.cit., p. 28-33 : « Hesses Kollegen und Kritiker betonten besonders die Nähe zu Gottfried Keller, zu seinen realistisch-detailfreudigen Schilderungen, seinem Humor, seiner Naturverbundenheit und heiteren Überlegenheit ».

⁴ Cf. Th. Ziolkowski, op. cit., p. 61.

⁵ Cf. A. Hsia, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, op.cit., p 82 : Hesse souligne ainsi dans sa présentation du recueil *Nachbarn* que dans ses nouvelles les descriptions humoristiques alternent avec des formes plus proches de l'idylle.

⁶ Cf. A. Hsia, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, op. cit. Il est ainsi frappant de voir Fritz Marti souligner (p 113) la finesse de l'humour dont Hesse fait montre dans le recueil *Umwege*, ironie qui lui a déjà valu, dès son *Peter Camenzind*, d'être compté par R. von Enderes au nombre des humoristes les plus fins de l'histoire littéraire (p 50), tandis que Carl Busse, parrain des premières publications lyriques de Hesse, déplore amèrement l'absence d'ironie et d'humour qui aurait permis au narrateur de se distancier de ses personnages trop triviaux et de créer des rapports de complicité avec le lecteur (p 110). Dans les mêmes articles, Fritz Marti apprécie l'alternance de passages idylliques et satiriques, alors que Carl Busse condamne la bienveillance chaleureuse qui selon lui règne sans partage dans le recueil concerné.

La thématique de l'allégresse joue ici un rôle des plus intéressants, malgré le flou de ses contours qui, de fait, caractérise tous les concepts littéraires alors repris tels quels par un jeune Hesse peu défiant : si elle s'articule bien en contrepoint du thème central de la mélancolie, il semblerait qu'elle fonctionne aussi en qualité d'éminence grise et qu'elle soit directement et indirectement, dans un processus d'attraction et de répulsion à l'égard des connotations de bonheur mais aussi de possible mensonge qui s'y rattachent, à l'origine de nombreux galops d'essai plus ou moins réussis du jeune auteur. Non seulement les concepts mais aussi ce processus affectif sont traités et analysés dans leurs rapports réciproques par Schiller, dont le célèbre essai *Sur la poésie naïve et sentimentale* était connu du jeune auteur autodidacte⁷. Selon Hans-Jürgen Schings, l'essai schillérien établit de plus, grâce au concept de « poésie sentimentale », une jonction entre une approche, péjorative, de la mélancolie typique de l'*Aufklärung* et l'ancienne tradition pseudo-aristotélicienne, laudative, dans laquelle la mélancolie distinguait de la masse les grands hommes de l'histoire, notamment les poètes ; la « poésie sentimentale » représente dès lors la catégorie spécifique de la modernité poétique⁸.

Dans *L'Actualité du Beau*, le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer confirme par une toute autre approche, en l'actualisant et la dotant d'une dimension sociale, la fissure qu'observe le poète sentimental entre lui-même et le monde environnant, fissure qui le place en porte-à-faux entre idéal et réalité et qui éveille en lui insatisfaction agressive et regrets mélancoliques. Il constate en effet qu'à partir du XIX^e siècle, l'art ne dispose plus de l'immense contexte de justification que lui assurait jusqu'alors la fusion opérée par l'humanisme entre l'Eglise chrétienne et la tradition antique. Il ne parvient plus à « intégrer complètement la communauté, la société, l'Eglise et la compréhension de soi qu'avait l'artiste créateur ». L'artiste moderne du XIX^e ou XX^e siècle est « conscient de ce que la communication entre lui et les hommes parmi lesquels il vit et pour lesquels il crée, ne va plus de soi ». « L'artiste ne se trouve pas intégré à une communauté », il faut qu'il se la crée, et cela n'est possible que s'il développe une « conscience messianique », que s'il oppose à « la religion de la culture bourgeoise et [à] son cérémonial de jouissance » « sa propre forme de création et [son] message » comme seuls véritables et légitimes. L'artiste moderne est de ce fait, telle est la conclusion de Gadamer, condamné par son « génie artistique » à vivre en marge de la société et à se consacrer exclusivement à l'art⁹.

Le sentiment d'être coupé, du fait de sa modernité, non seulement de la nature mais aussi, en sa qualité d'artiste, de la société des autres hommes ne peut que renforcer chez ce dernier l'impression de solitude et la disposition à la mélancolie déjà notée chez les poètes « sentimentaux ». Art et solitude mélancolique vont ainsi de pair chez tout artiste « moderne ». Ce dernier ne saurait, même s'il le désirait, se retrouver à la fois en harmonie

⁷ Dès les années 90, Hermann Hesse entreprend de se former lui-même sur le plan littéraire par des lectures classiques et romantiques fort étendues. Un texte de 1924 sur Hölderlin montre que les catégories schillériennes font partie intégrante de ses repères puisqu'il en use sans juger utile de préciser leur signification. Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur* II, « Über Hölderlin » (1924), p. 226 : « ... [Hölderlin] kannte seine Gefahr, seine einseitige Zugehörigkeit zur Klasse der « Sentimentalischen » wie Schiller sagte, und er hat unter dem Mangel an Naïvität beständig gelitten. »

⁸ Cf. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op. cit., 1977, p. 268 sv.

⁹ Cf. Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du Beau*, tr. par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 23 sv.

avec un contexte social qui le légitimerait et en harmonie avec lui-même et sa conception du seul art légitime. En termes d'allégresse et de mélancolie : l'artiste moderne est mélancolique et condamné à ne jamais trouver l'allégresse.

L'essai de Schiller sur la poésie sentimentale et son complément chez H.-G. Gadamer fournissent, pris conjointement, un outil d'analyse fort efficace pour cerner le rôle et la fonction de la thématique de l'allégresse dans l'œuvre en prose du jeune Hesse. En effet, la double constellation, sous l'égide de la mélancolie, du poète sentimental et solitaire est celle dont souffre au départ Hesse selon ses propres dires. Elle correspond à la vision qu'il a de lui-même et de l'écriture. Dans une lettre de septembre 1901 à Carl Busse, il se qualifie lui-même d'« hypocondriaque » et de « raisonneur », et il écrit en 1902 dans une autre lettre :

« Tout notre monde actuel, et en particulier l'univers allemand, m'est si étranger et si lointain que, face à lui, j'ai l'impression de parler une langue étrangère. »¹⁰

Par le constat d'un tel clivage, Hesse remet en cause sa faculté même de rédiger un roman, et ce après la publication d'*Hermann Lauscher*, mais un an avant de se lancer dans la double élaboration de *Peter Camenzind* et de *L'Ornière*. De fait, il va dès lors utiliser la forme romanesque pour traiter du clivage entre l'individu, notamment l'artiste, et la société bourgeoise. L'évolution de sa réflexion littéraire au fil des différents récits peut se lire comme une suite de tentatives désespérées pour échapper au sort réservé, depuis le *Tasse* de Goethe, à l'artiste moderne selon Hans-Georg Gadamer, pour trouver en dépit de la mélancolie une nouvelle forme d'allégresse. Hesse semble dans un premier temps reprendre tous les registres, élégie, satire et idylle, que Schiller met à la disposition du poète sentimental pour qu'il accède, au moyen de l'art, de la culture et de l'expérience du beau, à un état d'allégresse supérieur, à un état supérieur d'harmonie avec la nature qui corresponde à son propre accomplissement. Cependant Hesse pousse si loin l'ironie satirique dans sa désillusion face à la réalité qu'il remet en cause l'idéal schillérien lui-même et prône un réalisme anti-idéaliste pour lequel allégresse et esprit ne vont plus de pair mais sont antagonistes : il prêche alors, et c'est son messianisme anti-philistin et *kulturkritisch*, un retour à la nature, l'authenticité dans un amour simple et sain envers un monde qu'il faut apprendre à considérer avec un humour réaliste. De ce monde si imparfait, Hesse espère se voir comblé d'un amour réciproque tout aussi absolu et qui, en récompensant son authentique amour, légitimerait son art. Il espère encourir une « grâce » qui lui viendrait non d'un Dieu mais d'un être humain en chair et en os et lui apporterait néanmoins la rédemption divine, le paradis sur terre : harmonie, bonheur, allégresse. Il était inéluctable que cette attente aussi fût déçue, et cette déception contribuera à plonger Hesse dans sa grande crise existentielle de la Première Guerre mondiale.

¹⁰ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, Frankfurt s.M., Suhrkamp, 1968, « Brief an Carl Busse » p. 83, « Brief an Cesco Como, April 1902 », p. 87 : « [...] einen Roman kann man nur schreiben, wenn man sich einigermaßen die Kreise, zu denen man redet, vorstellt und sich darüber klar ist, mit welchen Mitteln man auf sie wirken kann. Und da ist mir nun unsere heutige Welt, namentlich die deutsche, so völlig fremd und fern, daß ich mir ihr gegenüber wie fremdsprachig vorkomme ».

I.1. MÉLANCOLIE ET ALLÉGRESSE DU POÈTE SENTIMENTAL

I.1.1 *L'optique schillérienne*

Analyser dans l'optique schillérienne de l'essai *Sur la poésie naïve et sentimentale* le rapport qu'entretient Hesse à l'allégresse jusqu'à 1914 impose en premier lieu un bref exposé de la terminologie schillérienne.

Dans son essai *Sur la poésie naïve et sentimentale*, Schiller détermine le cheminement du poète sentimental comme étant celui de l'homme tout court, en sa qualité d'individu et comme espèce.

« Ce chemin que suivent les poètes modernes est d'ailleurs celui que suit nécessairement l'homme en général, les individus aussi bien que l'espèce. »¹¹

Il l'oppose à l'état de nature et d'harmonie intrinsèque qui caractérisait à ses yeux – et tout le XIX^{ème} siècle, mis à part Nietzsche, partagera cette vision – les Grecs de l'Antiquité. Ceux-ci étaient « en harmonie avec eux-mêmes » (*einig mit sich selbst*) et « heureux de se sentir hommes » (*glücklich im Gefühl der eigenen Menschheit*). Leur culture n'avait pas délaissé le champ de la nature, et même leur religion témoigne d'une puissance d'imagination « joyeuse » (*fröhliche Einbildungskraft*) qui s'oppose aux « ruminations de la raison » (*grübelnde Vernunft*) dont est né le culte de l'Eglise chrétienne (*Kirchenglaube*). Les Grecs de l'Antiquité sont encore des natures pleines et entières. De même que tout élément de la nature vit, selon Schiller, une « existence libre (*freiwillig*) n'obéissant qu'à ses lois propres et invariables », et est toujours en harmonie avec lui-même¹², de même l'homme à l'état de nature représente-t-il une totalité harmonieuse dans lesquels les sens et la raison (*Sinn und Vernunft*), les facultés réceptives et actives agissent de concert, ses sentiments obéissent à la loi de la nécessité, ses pensées à celle de la réalité. Ainsi donc son art, puisque Schiller définit l'art poétique comme « représentation de l'idéal », comme l'expression la plus complète et accomplie possible de l'humanité dans son essence¹³, ainsi donc cet art sera-t-il « naïf » aux yeux de celui qui l'analyse d'un point de vue extérieur à la nature en ce qu'il cherchera à reproduire le plus fidèlement possible une réalité avec laquelle le poète est en harmonie et dans laquelle il réalise harmonieusement son propre accomplissement¹⁴. Idéal et réalité font un, c'est pourquoi toute poésie « naïve » insufflera à son lecteur une impression « pure », « calme » et « joyeuse » (*fröhlich*)¹⁵.

¹¹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, [1795], p. 407-582, in *Werke V : Philosophische Schriften – Vermischte Schriften*, éd. par Helmut Koopmann, Munich, Winkler, 1975, p. 513 : « Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im einzelnen als im ganzen einschlagen muß. »

¹² Ibid., p. 488.

¹³ Ibid., p. 512 : « Der Begriff der Poesie ist kein anderer, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. »

¹⁴ Ibid., p. 512.

¹⁵ Ibid., p. 516.

L'homme moderne, dont Schiller parle à la première personne du pluriel, est au contraire celui qui se trouve « dans l'état artificiel de culture »¹⁶. Un jugement critique sur l'histoire de l'humanité dans son ensemble est ici impliqué par Schiller : ainsi n'hésite-t-il pas à qualifier le processus qui relègue la nature du statut d'expérience au rang d'idée poétique de « dissolution des mœurs et de l'art »¹⁷. D'un autre côté, cette évolution place l'homme dans un processus qui le conduit à un état de nature supérieur, à une perfection consciente d'elle-même. L'esprit et l'art sont à la fois cause d'une perte de l'état de nature, perçu comme état d'accomplissement inné – on retrouve ici le motif du péché originel¹⁸ –, et moyen d'en recouvrir un autre, supérieur, quasi-divin :

« Nous étions [...] nature, et la culture, en suivant la voie de la raison et de la liberté, nous doit ramener à la nature [...], [à l'état dans lequel] la volonté se soumet librement aux lois de la nécessité et où la raison maintient sa règle au milieu de tous les changements dont l'imagination est susceptible ».¹⁹

« La nature concilie l'homme avec lui-même ; l'art le divise et le dédouble ; l'idéal le ramène à l'unité. »²⁰

Seulement, atteindre à cet idéal, réaliser l'infini des possibilités qui sommeillent dans chaque homme, est dans les faits impossible²¹. L'homme moderne est donc condamné à demeurer dans l'état de devenir, état de perpétuelle « insatisfaction » (*Unzufriedenheit*), qui se caractérise par le tiraillement entre l'idéal à atteindre et la réalité à surmonter : l'homme de l'état de culture auquel correspond le « poète sentimental » est ainsi en constant conflit avec lui-même (*uneinig mit sich selbst*), car il a conscience du mauvais emploi qu'il fait de sa liberté et de l'absence de moralité et d'harmonie dans ses actes. Toute œuvre du poète sentimental suscitera un sentiment ambigu (*gemischtes Gefühl*) analogue, exprimant la tension entre idéal et réalité. De plus, le « génie sentimental »

¹⁶ Ibid., p. 512 : « Die Natur, sage ich, ist es auch jetzt noch, in dem künstlichen Zustande der Kultur, wodurch der Dichtergeist mächtig ist... »

¹⁷ Ibid., p. 506 : « So wie nach und nach die Natur anfang, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subjekt zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichtervelt als Idee und als Gegenstand aufgehen. [...] die Empfindung des Naiven und das Interesse an demselben [...] datiert sich schon von dem Anfang der moralischen und ästhetischen Verderbnis. » Cependant, quand Schiller parle de poésie naïve et sentimentale, il n'émet plus de jugement historique, sans doute du fait de l'ambivalence absolue du processus d'évolution, et ne considère plus que la différence dans la perception de la nature comme d'une réalité vécue, d'une évidence, ou comme d'un idéal à atteindre.

¹⁸ Le lien entre péché originel et mélancolie a une longue tradition. Il remonte à Hildegard von Bingen, même si l'art n'entre pas en ligne de compte dans sa perspective théologique : « [Die] Melancholie aber gehört zur Natur des Menschen, seitdem der Mensch in Folge der ersten Versuchung des Teufels Gottes Gebot überhört und den Apfel aß. Aus dieser Speise hat sich die Melancholie in Adam und im gesamten Menschengeschlecht entwickelt ... » (H. von Bingen, *Heilkunde*, cité d'après H.-J. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op.cit., p. 355)

¹⁹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 488 : « Wir waren Natur [...] und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen [...], [zu dem Zustand, in welchem] der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet ... » On peut remarquer que cette définition de l'idéal est la parfaite réplique sur le plan de la « moralité », c'est-à-dire de l'accomplissement humain, de la définition kantienne du beau dans l'art (*Critique du Jugement*), ce qui explique la définition schillérienne de l'art comme de la représentation de l'idéal humain.

²⁰ Ibid., p. 513 : « Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. »

²¹ Ibid., p. 513 : « Weil das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in seiner Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag. »

retrouve cette disharmonie chez les autres et dans son rapport avec eux et son expérience de l'humanité le rend si malheureux qu'il ne cherche qu'une chose, à lui échapper²². Le sentiment qu'il éprouve à l'égard de la nature est celui-là même qu'il ressent à l'encontre de la Grèce antique ; il est semblable à celui qu'entretient le malade pour la santé²³ mais comprend outre une nostalgie mélancolique (*Wehmut*) envers l'harmonie perdue également l'antithétique ironie railleuse (*Spott*) qui se nourrit de sa prétention à une plus grande harmonie potentielle.

Telles seront aussi les différentes attitudes du poète sentimental lorsqu'il cherchera par le biais de l'art à se projeter hors d'une réalité insatisfaisante pour se rapprocher de l'idéal humain supranaturel. C'est son attitude par rapport à la réalité et à l'idéal qui détermine le mode d'expression employé : élégie, idylle ou satire. Ces trois genres de poésie « sentimentale » ne correspondent donc pas à des formes littéraires fixes, mais sont définis par Schiller selon le mode de perception, le sentiment qu'ils expriment, de même que ses deux grandes catégories de « poésie naïve » et de « poésie sentimentale » correspondent uniquement à la manière opposée dont leurs représentants considèrent la nature²⁴. Des œuvres singulières ne sauraient donc, selon Schiller, être cataloguées selon ces définitions. Au contraire, il est fréquent de voir alterner, dans une même œuvre, plusieurs modes de perception, et nous allons voir que Hesse n'échappe pas à cette règle.

Le mode satirique a pour objet l'opposition (*Widerspruch*) entre réalité et idéal. Schiller différencie deux formes de satire : la « satire pathétique », « vengeresse » (*strafend*) et la « satire moqueuse ou railleuse » (*scherzhafte oder spottende Satyre*). Afin que la satire satisfasse à sa définition de la poésie comme « représentation de l'idéal », bien que l'objet de la description soit la réalité dans sa douloureuse imperfection, Schiller souligne quel rapport elle doit entretenir avec cet idéal. L'aversion envers la réalité qui s'exprime dans la « satire vengeresse » doit uniquement dériver de l'idéal antithétique, sans que ce dernier doive nécessairement être explicité : « le sublime de l'idéal » (*die Erhabenheit des Ideals*) permet de se dégager de l'emprise du réel et de l'affect, et de la sorte, la satire pathétique ne transgresse pas la forme poétique²⁵. Afin que la « satire railleuse » ne perde pas son contenu poétique et ne se résume pas à une pauvre « œuvre d'esprit » (*Werk des Witzes*) qui se contente de l'état intermédiaire instauré par l'abstraction²⁶ sans plus rechercher l'idéal de nature, afin que son contenu indifférent à toute moralité ne tombe pas dans la « frivolité » du fait du « ton plaisantin et de l'allégresse » avec lesquels il est présenté (*scherzhaft und mit Heiterkeit*), il faut que ce contenu soit exprimé « avec beauté ». En effet, beauté esthétique et idéal humain sont liés aux yeux de Schiller, « beauté de l'âme » (*Schönheit der Seele*) et beauté poétique répondent toutes deux à la définition kantienne du beau.

Le genre élégiaque qui, lui, a pour objet la représentation directe de l'idéal, se décline également sur deux modes, l'élégie et l'idylle. L'élégie représente l'idéal comme

²² Ibid., p. 501, p. 506.

²³ Ibid., p. 506.

²⁴ Ibid., cf. notes p. 525 et p. 543, ainsi que note p. 513 pour l'opposition entre poésie naïve et poésie sentimentale.

²⁵ Ibid., p. 517.

²⁶ Ibid., p. 551.

inaccessible ou irrémédiablement perdu, c'est-à-dire comme « objet d'affliction » (*Trauer*). Elle assimile pour ce faire nature et état idéal tout en ayant conscience du fait que la nature n'a jamais atteint à la perfection réservée à l'homme²⁷. Elle se doit de souligner le caractère moral de l'harmonie regrettée dans les joies de la jeunesse passée ou dans l'âge d'or perdu²⁸.

L'idylle représente, elle, l'idéal comme s'il était réel, c'est-à-dire comme source de joie (*Freude*). L'idylle est « la représentation poétique d'une humanité innocente et heureuse »²⁹, la représentation de l'homme « dans un état d'harmonie et de paix « intérieur et extérieur »³⁰. Le seul problème réside en ce qu'un tel « bonheur est incompatible avec une société plus développée » : elle ne saurait donc se dérouler dans la cohue et l'affairement du milieu bourgeois (*Gedränge des bürgerlichen Lebens*) et son décor a dû être déplacé dans le milieu de la simplicité pastorale. De ce fait, l'idylle présente comme révolu l'état idéal à la réalisation duquel elle entend participer. Au lieu d'éveiller le sentiment joyeux (*fröhlich*) de l'espérance, l'idylle éveille celui, attristant, d'une perte. L'idylle de type pastoral (*Schäferidylle*) ne remplit pas sa fonction³¹ : au lieu de raviver (*beleben*) la foi en l'ultime but de la culture grâce à la représentation de l'idéal dans toute sa beauté, elle réussit simplement à apaiser (*besänftigen*) le cœur insatisfait du poète ou du lecteur « sentimental »³².

Dans son essai *Sur la poésie naïve et sentimentale*, Schiller, on le voit dans ce bref exposé, associe presque inévitablement à toute évocation de l'idéal une vague thématique de l'allégresse qui regroupe aussi sans les différencier les termes de joie et de gaieté. De même que l'idéal s'articule dans une double optique, selon qu'il qualifie l'état de nature originel ou l'état final visé par l'homme, de même l'allégresse est-elle plus ou moins reliée soit à la nature soit à l'art et la beauté. Elle qualifie d'une part les êtres qui sont en parfaite harmonie avec eux-mêmes et le monde environnant : les poètes naïfs sont ainsi naturellement dotés d'une force d'imagination « joyeuse « qui se répercute sur leur écriture « simple, sobre et pourtant précise », « libre et naturelle » et sur l'impression « toujours gaie, toujours pure, toujours calme » que font naître leurs œuvres. De même les personnages de l'idylle sentimentale nagent-ils dans le bonheur du fait de leur « innocence » et de leur « pureté ». La thématique de l'allégresse est donc ici incluse dans celle, plus large, du bonheur et associée aux termes d'harmonie, de calme, d'innocence, de simplicité, nés de l'acception schillérienne de nature.

D'autre part, lorsque l'optique est celle du poète sentimental, l'allégresse ne peut naître que de l'expérience poétique vraie, lorsque le rapport à l'idéal est authentiquement

²⁷ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 527 : « Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint. »

²⁸ Ibid., p. 526.

²⁹ Ibid., p. 543 : « ... die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit... ».

³⁰ Ibid., p. 545 : « Der Zweck [...] ist der, den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen dar[zu]stellen. »

³¹ Ibid., p. 503 : Schiller met en parallèle nature et idylle : « [Die Natur] umgebe dich wie eine liebliche Idylle, in der du dich selbst immer wiederfindest aus den Verirrungen der Kunst, bei der du Mut und neues Vertrauen sammelst zum Laufe, und die Flamme des Ideals, die in den Stürmen des Lebens so schnell erlischt, in deinem Herzen von neuem entzündest. »

³² Ibid., p. 546.

présent sous forme de beauté sensible et intelligible : rappelons que la satire ironique traite son objet avec allégresse mais doit aussi obligatoirement refléter la calme « beauté d'une âme » habitée par l'idéal³³. Schiller différencie ici avec véhémence entre « beauté de l'âme » et « bonhomie joyeuse » (*fröhliche Gutmütigkeit*), entre « légèreté du naturel » et « légèreté de l'idéal » : l'authentique belle âme devient sublime quand elle aborde un sujet grandiose, car tout « humour joyeux » (*fröhlicher Humor*), toute « ironie railleuse » (*Spott*), tout « jeu » espiègle repose sur « l'élévation et le sérieux d'[un] sentiment » (*der hohe Ernst des Gefühls*) qui se nourrit de l'idéal. Schiller oppose ici Cervantes, Fielding et Wieland à Voltaire. Quant à l'idylle, elle est une fiction libre de toute opposition entre réalité et idéal dont la calme beauté élève l'âme. Schiller va jusqu'à la définir comme « l'idéal de beauté appliqué à la vie réelle » :

« Le concept de l'idylle est le concept d'un conflit entièrement résolu pour l'individu comme pour la société, d'une libre association des inclinations et de la loi morale, d'une nature parvenue au plus haut point de dignité morale, bref, il n'est rien d'autre que l'application à la vie réelle de l'idéal de beauté »³⁴.

La thématique de l'allégresse se rapporte à celle de l'idéal à poursuivre, idéal d'accomplissement humain certes, mais qui se manifeste sous forme esthétique. C'est pourquoi l'allégresse caractérise ici à la fois l'artiste et son art dans leur moralité et leur beauté, à la fois profondeur et liberté morales et la légèreté de la liberté esthétique. La citation bien connue du prologue de *Wallenstein*³⁵ revêt une signification bien précise dans ce contexte³⁶ : tout ce qui, sur le plan de la réalité vécue et du point de vue moral, est grave, pénible, lourd d'imperfection, devient joyeux et source de joie dès lors que l'art le transforme, le transfigure en le rapportant à l'idéal et en le représentant avec beauté. Schiller emploie même le verbe « idéaliser » quand il évoque Ossian dans son analyse de l'élégie³⁷. L'« idéalisation » de la réalité est, dans cette acception précise, œuvre esthétique et fonction morale de l'art : voilà ce que Schiller traduit dans son célèbre vers en termes de « gravité » et d'« allégresse ».

C'est précisément contre ce point que Hesse se prononcera tout en perpétuant inconsciemment ou implicitement les catégories établies par Schiller sur le plan de la mélancolie et de l'allégresse pour une modernité « sentimentale » : les catégories du poète

³³ Ibid., p. 520 : « ... das Ideal wirkt in der schönen Seele als Natur, also gleichförmig, mit Leichtigkeit und immer frei. »

³⁴ Ibid., p. 546 et p. 550 : « Der Begriff der Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. » On retrouve ici l'influence de Kant, que Schiller évoque d'ailleurs tout au début de son essai en des termes élogieux.

³⁵ Schiller : « Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst »

³⁶ Schiller a écrit le prologue de *Wallenstein* en 1797, donc après avoir rédigé, en 1795-1796, et la pièce et son essai « Sur la Poésie Naïve et Sentimentale ». Une lecture du prologue dans l'optique de l'essai apparaît donc légitime.

³⁷ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 526 : « Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. [...] Wenn uns Ossian von den Tagen erzählt, die nicht mehr sind, und von den Helden, die verschwunden sind, so hat seine Dichtungskraft jene Bilder der Erinnerung längst in Ideale, jene Helden in Götter umgestaltet. »

sentimental élégiaque, celles de la satire « moqueuse » et de l'idylle source et expression de joie et de gaieté.

1.1.2. L'optique de Hesse : la constellation schillérienne de l'allégresse

Correspondance

Si dans ses lettres, Hesse donne de lui-même un portrait qui ressemble à s'y méprendre à la description par Schiller du poète « sentimental », il semble aussi définir et juger l'art dans une optique tout à fait schillérienne. Ainsi oppose-t-il Goethe à Schiller au terme des études sur la littérature européenne qu'il a menées en autodidacte avant même de commencer à écrire, alors qu'il débutait comme apprenti-libraire dans les années 1890³⁸. Cette opposition coïncide, terminologie comprise, avec celle que Schiller opérait lui-même dans son essai en citant Goethe comme rare exemple de poésie naïve contemporaine. Hesse voit en Goethe un maître de l'*harmonie*. Il évoque dans la même lettre de 1896 le « calme et la satisfaction » qui règnent dans ses œuvres, des « images de marbre », aimées « non en vertu d'une pensée ou de leurs actions, mais uniquement en vertu de leur beauté permanente et se suffisant à elle-même »³⁹. Elles sont encore selon lui de « souriantes compositions » aux sonorités « sobres et d'une naïveté originaire »⁴⁰. Quant à ses personnages dramatiques, ils ressemblent à des « statues, sans grande finalité, et ne fondent leur légitimité que dans leurs joyeuses (*fröhliche*) plénitude et beauté ». De même certains épisodes, telles les *Confessions d'une belle âme*, ne sont-ils d'aucune utilité pour le déroulement de l'action, mais sont là, « tels les arbres et les montagnes, parce qu'ils se sont développés naturellement »⁴¹.

Naïveté, naturel, beauté dépourvue de finalité, sobriété, sourire et joie, tous les attributs de la poésie naïve comme de la poésie sentimentale arrivée à sa perfection sont énumérés, cités pourrait-on croire, puisque dans la dernière lettre évoquée, Hesse se réfère explicitement aux « lois de la beauté dans l'art » (*Gesetze des Kunstschönen*) apprises chez Goethe et Schiller. Dans une lettre de février 1908 à l'écrivain Paul Ginzkey, il souligne pareillement l'admiration que lui insuffle la « calme allégresse » de ses pensées. En 1900, il faisait remarquer à ses parents, de fervents piétistes, que Titien avait à la fin de sa vie atteint à une « harmonie et un accomplissement » dans l'ensemble de ses pensées, de sa vie et de son art, auxquels Luther, esprit « ardent et magnifique mais rustre », n'aurait su prétendre⁴² : Hesse reconnaît ainsi, comme Schiller l'avait fait avant lui, des vertus éducatrices à l'art. C'est la foi en un absolu, qu'il s'agisse du Beau ou de Dieu, qui mène

³⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op. cit., p. 8 : « Ich hoffe mein Ziel, Wesen und Geschichte der europäischen Dichtung wirklich zu verstehen, doch noch, soweit möglich, zu erreichen. »

³⁹ Ibid., p. 9 : « Goethes Schöpfungen sind marmorne Bilder, die wir nicht eines Gedankens, nicht ihrer Taten wegen lieben, sondern allein wegen ihrer sich selbst genügenden stetigen Schönheit... »

⁴⁰ Ibid., p. 13, « Brief an Ernst Kapff » 1896 (souligné par mes soins, B. P.) : « Wie schlicht und naiv ursprünglich klingen daneben (à côté des néologismes dont abuse la littérature contemporaine) die lächelnden Bildungen Meister Goethes... »

⁴¹ Ibid., p. 17, « Brief an die Eltern, 1896 » (souligné par mes soins, B. P.)

⁴² Ibid., p. 74, « Brief an die Eltern, Juli 1900 »

l'homme à son accomplissement. La foi en la beauté, en l'art, la religion de l'art vient chez Hesse relayer dès 1896 la religion de ses parents.

Cet art est absolu : il ne saurait avoir de finalité morale sans s'annihiler lui-même. C'est pourquoi – voilà ce que Hesse écrit à ses parents inquiets pour son Salut – la poésie religieuse et pieuse, qui n'est jamais sa propre fin, n'est jamais non plus vraiment de l'art. Cependant l'art et la littérature dans leur ensemble, ne font, tels qu'ils existent, que préfigurer l'art idéal qui « révélerait » « le beau idéal ». La beauté dans la nature et dans l'art – notons ici l'analogie de ce rapprochement avec celui qu'opérait Schiller dans son essai – est « une image, un symbole, une tentative de représenter l'idéal du beau »⁴³. Réaliser cet idéal signifierait pour l'artiste le 'salut', à la fois « bonheur » et pleine « vérité », harmonie et accomplissement comme dans le cas de Titien : on retrouve les termes et la pensée de Schiller. La « rédemption [de l'homme] par l'art » (*die Erlösung durch das Kunstwerk*), Hesse y croit en 1896 comme en 1910, au sens d'une libération progressive par la connaissance – connaissance de soi, de la vérité⁴⁴ – pour l'artiste-créateur, et au sens d'un enrichissement continu de sa vie grâce à la « joie » liée à la réception esthétique du beau (*Freude am Schönen*) : c'est seulement ainsi que la vie gagne en « élévation », en « gaieté » et en « pureté »⁴⁵.

La connaissance dont il est question ne peut selon lui être acquise par le biais de la seule raison, grâce à l'histoire ou à la philosophie, de même que la foi, la religion, ne pouvait à ses yeux mener seule à la rédemption. Seule la vie, seul l'art sauraient l'y conduire. Hesse ne conçoit en effet pas l'un sans l'autre, il assimile les deux dans sa lettre de 1896 lorsqu'il y voit les seules « armes » aptes à combattre le « mal de vivre » (*Weltschmerz*, lettre de 1896) qui l'assaille; et dans sa lettre de 1910, il définit l'art comme travail et modelage assimilateurs d'expériences vécues (*Erlebnisse*). De même définit-il l'art dans une lettre de 1913 au compositeur Volkmar Andräa comme « construction d'une réalité supérieure », sur le plan humain et esthétique, opérée par la « guilde des artistes » frappés du sceau de la « mélancolie selon Dürer ».

« Mal de vivre », « mélancolie » selon Dürer, c'est-à-dire conçue dans l'optique pseudo-aristotélicienne comme trait distinctif et nobiliaire de l'artiste⁴⁶, il est clair que Hesse n'appartient pas à la catégorie naïve ou achevée des poètes mais souffre les maux du poète sentimental. S'il se qualifiait lui-même d'« hypocondriaque » et de « raisonneur » dans la lettre, déjà citée, de septembre 1901 à l'écrivain Carl Busse, il utilise en 1912 les termes de « poète » et d'« original ou neurasthénique » pour se définir dans la lettre qu'il adresse à Walter Schädelin, un ami garde-forestier des environs de Berne. Dans un récit de

⁴³ Ibid., p. 29-36 : « Brief an die Eltern, an seinen Halbbruder Karl Isenberg und an Hélène Voigt-Diederichs, 1896-98 »

⁴⁴ Ibid. p. 10 sv., « Brief an die Eltern, 1896 », et p. 181, « Brief an Wilhelm Steinhausen, Nov. 1910 »

⁴⁵ Ibid., p. 56, « Brief an Karl Isenberg, Juni 1899 »

⁴⁶ Cf. H. J. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op. cit., p. 1 : Schings cite en introduction la phrase où Cicéron reprend, dans les *Tusculanes* (I, 80) sous forme d'affirmation la problématique pseudo-aristotélicienne : « Aristoteles quidem ait omnes ingeniosos melancholicos esse. » Il la fait suivre de la traduction par Hellmut Flashar de la question posée dans les *Problemata Physica XXX*, 1 : « Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker ? » Schings dénomme cette conception la théorie « nobiliaire » de la mélancolie ('nobilitierte Melancholie') et place Dürer dans cette tradition (p. 3).

1960, *En souvenir de quelques médecins*, il se rappelle également « les heures et les journées de dépression et de mauvaise humeur » qui furent les siennes en 1909, année de sa première cure à Badenweiler, dans un sanatorium, pour traiter son mauvais état de santé psychique. Mélancolie et maladie sont ici directement liées, sous la forme pathologique de l'hypocondrie que peut représenter la dépression nerveuse. La solitude également, l'un des attributs incontournables de la mélancolie selon Schings, est perçue comme insurmontable et de ce fait comme négative par Hesse : en 1896, il se plaint dans une lettre à Ernst Kapff d'avoir été depuis l'école condamné à la solitude, jusqu'à ce que celle-ci soit, en fin de compte, devenue une amie⁴⁷. Hesse émettait là sans doute davantage un souhait qu'il ne décrivait un état de faits puisque la même plainte est réitérée en 1909, alors qu'il est marié et père de deux enfants : dans une lettre à Wilhelm Frick, la solitude est de plus reliée de manière tout à fait « sentimentale » au double thème de la « mélancolie » et de l'« insatisfaction »⁴⁸.

L'insatisfaction, on s'en souvient, dérivait selon Schiller chez tout être « sentimental » de la conscience de sa propre imperfection et du mauvais emploi de sa liberté pour y remédier⁴⁹. De toute évidence, la mélancolie et son acolyte, la solitude, sont pour Hesse connotées négativement. Elles correspondent à une phase intermédiaire, sont, sur le plan personnel, les symptômes d'une maladie à surmonter pour récupérer santé et bonheur dans l'harmonie conviviale. Sur le plan littéraire aussi, Hesse ne souhaite rien de plus que d'atteindre à un stade d'harmonie supérieur au stade présent, d'arriver un jour à vivre et écrire sainement et avec joie. Voilà en tous les cas ce qu'il écrit dans la lettre à Ernst Kapff où il évoquait Goethe et la naïveté souriante de ses compositions :

« Et je voudrais vivre non comme une ombre furtive ou un poitrinaire, mais de façon chaleureuse, vraie, épanouie. Je voudrais venir adorer les muses en leur temple avec gaieté, et non comme une bête harcelée. »⁵⁰

Dans la seconde lettre, qui vient tout juste d'être citée en rapport avec le thème de la solitude et que Hesse a écrite la même année au même correspondant, il avoue ne voir en ses « soupirs lyriques », en sa « poésie mélancoliquement sentimentale » qu'une « passerelle censée le mener à la véritable poésie, dans les hauteurs, vers le soleil »⁵¹ et conserve ainsi l'attitude de l'« idéaliste » qu'il lui paraissait déjà nécessaire d'adopter en

⁴⁷ Cf. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 13, « Brief an Ernst Kapff, 1896 »

⁴⁸ Ibid., p. 162, « Brief an Wilhelm Frick, Dezember 1909 » : « Nachdem einmal die unendlich unwahrscheinliche Gelegenheit, bei der [Blinddarmoperation] mich aus der Welt zu drücken, verpaßt is, ist diese Sache ja erledigt... Nur sind die sogenannten Nerven eben immer im alten Stadium, und Unzufriedenheit, Einsamkeit und Schwermut werden immer drückender und körperlicher... ». (souligné par mes soins, B. P.)

⁴⁹ Cf. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 501

⁵⁰ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 13, « Brief an Ernst Kapff, 1896 » : « Und ich möchte leben, nicht wie ein hastiger Schatten, wie ein Schwindsüchtiger, nein, warm und wahr und blühend. Ich möchte die Musen als *fröhlicher Beter* im Tempel aufsuchen, nicht immer wieder als gehetztes Wild. » (souligné par mes soins, B. P.)

⁵¹ Ibid., I, 19, « Brief an Ernst Kapff », 1896 : « Fast hätte ich Lust, den romantischen Panzer anzulegen und die *schwermütig sentimentale Poesie* ... zu vertreten... doch gestehe ich selbst, daß ich die meisten meiner lyrischen Seufzer noch als Brücke ansehe, die mich dahin führen soll, wo ich erst Dichter sein werde, in die Höhe, zur Sonne. » (souligné par mes soins, B. P.)

1895⁵². La comparaison avec la définition schillérienne de la véritable poésie est très révélatrice, puisqu'elle recèle quasiment les mêmes termes :

« Seule l'âme allègre et sereine enfante la perfection. La lutte contre une situation extérieure et l'hypocondrie, qui paralysent toute force de l'esprit, ne doivent en aucun cas accabler le poète. Ce dernier doit se libérer du présent et s'élever avec une fière audace jusque dans le monde des idéaux. Aussi terrible que rugisse la tempête en son for intérieur, une clarté solaire doit auréoler son front. »⁵³

L'idéal que Hesse a en tête semble coïncider avec celui de Schiller. Non seulement Hesse reconnaît, comme il a été vu plus haut, en l'expérience esthétique du beau la plus grande source de joie, mais il l'oppose aussi à la réalité comme source de tristesse et dénie au réalisme vériste qui ne fait que représenter cette réalité d'être vraiment de l'art.

« Il n'est rien de plus puissant et de plus triste qu'une représentation toute simple de la vie où, sans schéma ni système, les rires et les pleurs, la mort et le mariage défilent au même rythme et avec autant de joie ou d'ennui l'un que l'autre. C'est le cas chez certains Russes. Une telle description menée en long et en large sans que quelques points lumineux ne viennent orner son piètre contenu ni quelques jeux personnels tel l'humour etc. décorer sa forme poétique pauvre, une telle description donnerait une image de la désolation si totale qu'elle échappe à notre imagination. Le naturalisme 'pur' ou le vérisme ont parfois des effets analogues. Ils ne sont plus poétiques parce que la poésie doit créer le beau même à partir de quelque chose de triste et donner du plaisir par la représentation du terrible. »⁵⁴

Le verbe « devoir » (*sollen*) démontre clairement qu'il s'agit pour Hesse d'une finalité, lorsqu'il parle de « beauté », de « plaisir » (*Wohlgefallen*) ou, dans la lettre de décembre 1899 à Karl Isenberg, de la « joie qu'inspire le beau » (*Freude am Schönen*) et de sa répercussion directe sur la vie. Joie, beauté et art sont directement et intrinsèquement liés, lorsque cet art est véritable et ne trahit pas son idéal. La proximité avec Schiller est manifeste, puisque c'est justement son absence de tout rapport avec l'idéal du beau, rapport que Hesse dit introduire, lui, par l'ornement de l'humour, que l'auteur reproche au

⁵² Ibid., I, 6, « Brief an Karl Isenberg, Dezember 1895 » : « ... es gilt hier zu überwinden und allem zum Trotz zu glauben, so schwer es dem Literaturtreibenden werden mag, Idealist zu bleiben. »

⁵³ Citation d'après H.J. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op.cit., p. 256 : « Nur die heitre, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Kampf mit äußern Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geisteskraft lähmen, dürfen am allerwenigsten das Gemüt des Dichters belasten, der sich von der Gegenwart loswickeln und frei und kühn in die Welt der Ideale emporschweben soll. Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse *Sonnenklarheit* seine Stirne umfließen. » Schiller avait déjà formulé cette définition en 1791 dans sa recension programmatique des poèmes de Bürger (*Über Bürgers Gedichte*) mais on la retrouve aussi dans son essai « Sur la poésie naïve et sentimentale » quand il dote l'idéal de beauté et d'art des mêmes caractéristiques.

⁵⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., « Brief an den Rektor Otto Kimmig, März 1908 », p. 147 : « Es gibt nichts Mächtigeres und Traurigeres als eine ganz einfache, ohne Schema und Doktrinarismus vorgetragene Darstellung des Lebens, wie da Lachen und Heulen und Sterben und Heiraten alles im gleichen Tempo geht und eins so lustig oder unlustig ist wie's andere. Bei manchen Russen ist dies der Fall. [...] Und dieses breit hinzumalen, ohne den üblen Stoff durch einige Lichter und die geringe Kunstform (il est question du roman) durch einige persönliche Spiele wie *Humor* etc. zu schmücken, das führte zu etwas so Trostlosem, daß es fast unvorstellbar bleibt. Der 'reine' Naturalismus oder Verismus wirkt schon manchmal in dieser Art und *darum unkünstlerisch, weil doch eben die Dichtung auch aus dem Traurigen etwas Schönes machen* und auch mit Darstellung des Schrecklichen Wohlgefallen bringen soll. Sonst kann man ja grad so gut Biologie oder Weltgeschichte oder kritische Philosophie lesen, die ja auch am Ende nur den großen dunklen Eindruck eines endlosen Geschehens machen, dessen Sinn und Ziel unerfindlich sind. » (souligné par mes soins, B. P.)

réalisme vériste. Sa propre définition de l'art représente une simple variante de la célèbre citation du *Wallenstein* schillérien.

Hesse reprend pareillement le jugement de Schiller lorsqu'il reconnaît en Goethe l'incarnation de son art idéal. Ainsi, après avoir, dans une lettre de 1907, condamné la critique amère et acerbe à laquelle il s'est laissé entraîner dans le récit *L'Ornière*, Hesse déclare vouloir dorénavant représenter davantage son « idéal », c'est-à-dire, donner « un contenu plus positif » à ses écrits, alors même que ce dernier est pour lui inséparable de ce qu'il ressent comme « spécifiquement humain », comme typique pour la réalité vécue. Or la définition qu'il donne de cette notion rappelle étrangement deux vers célèbres du *Faust II* (« Alles Vergängliche/ ist nur ein Gleichnis »), ou, dans le poème *Selige Sehnsucht*, le « stirb und werde », l'image du papillon de passage sur la terre, destiné à de plus hautes sphères :

« Est, à mon sens, proprement humain le sentiment de la fugacité du monde des apparences, de notre séjour sur terre. Il s'y mêle un sentiment de joie, né de tout ce que l'existence recèle de merveilleux, et la foi intime en une finalité du tout, à une évolution vers le haut. »⁵⁵

La définition de Hesse correspond en tous les cas à sa vision de Goethe qui selon lui occuperait l'« ultime sommet » de l'art, « entre réalité et idéal », « entre Grèce antique et Allemagne romantique »⁵⁶. Elle ne s'attache manifestement qu'aux aspects positifs de la réalité vécue et traduit ainsi deux choses : d'abord l'attraction mêlée d'admiration et d'envie que Hesse ressent envers une vie et un art d'harmonie et d'allégresse, ce qui est typique pour le poète sentimental schillérien. Elle traduit aussi le rejet, voire la dénégation de tout ce qui pourrait être négatif dans la réalité vécue, donc la condamnation de tendances socio-critiques dans ses écrits, ou encore le refus personnel de l'option pathétique ou vengeresse du mode satirique.

Deux extraits de lettres le confirment. Le premier, déjà cité, est celui où Hesse écrit son admiration à l'écrivain Paul Ginzkey pour l'allégresse dont ses pensées sont empreintes ; en effet, il leur oppose l'« immaturité » et l'« injustice » de son propre tempérament porté à la critique, tout en soulignant qu'il avait fort rapidement dû délaissier cette attitude critique lors de la lecture. Celle-ci n'avait su résister à l'attrait exercé par l'ensemble du livre : et c'est ici que Hesse évoque l'allégresse de Ginzkey⁵⁷. Le deuxième extrait est tiré de la lettre où il condamne l'amertume polémique dans *L'Ornière* et blâme en d'autres termes sa propre excursion dans le domaine de la satire pathétique. Hesse y explique qu'en tout état de cause, celle-ci s'est insinuée malgré lui dans son roman, du fait de ses propres mauvais souvenirs et ressentiments envers les méthodes éducatives du séminaire de Maulbronn. Ceci nous ramène à une remarque de Schiller, selon laquelle les destinées personnelles étaient souvent à l'origine de l'amertume percevable dans la satire

⁵⁵ Ibid., p. 139, « Brief an Karl Isenberg, Mai 1907 » : «...[das Menschliche] ist bei mir ein Gefühl von der Flüchtigkeit der Erscheinungswelt, vom Gastsein auf Erden, verbunden mit einer Freude am Köstlichen des Daseins und einem stillen Glauben an den Zweck des Ganzen, an eine Entwicklung nach oben. »

⁵⁶ Ibid., p. 17, « Brief an die Eltern, 1896 » : c'est dans cette même lettre que Hesse disait avoir appris les « règles du beau dans l'art » auprès de Goethe et de Schiller.

⁵⁷ Ibid., p. 143 : «... und ich faßte von neuem zu Ihnen eine große Liebe, als gingen Sie wieder neben mir und sprächen gute und heiter stille Gedanken, während ich mich meines unreiferen und ungerechteren Wesens einigermaßen schämen muß. »

pathétique. Schiller avait ajouté que dans d'autres circonstances, ces poètes auraient fort bien pu, et certains ne s'en sont pas privé, s'attacher à des genres « plus tendres »⁵⁸ : là encore, son analyse s'applique au cas de Hesse, même si le « genre plus tendre » ne pouvait chez ce dernier être l'élégie.

En effet, fidèle en cela au Goethe des dernières années, Hesse avait dès 1896 tourné en ridicule les lamentations de l'élégie mélancolique. Dans une lettre à sa sœur Adèle, il oppose Homère à Ossian en regrettant chez ce dernier l'absence de « sourire » et déplore l'« abondance des larmes qui y sont pleurées sous l'égide de la raison » (*rationelle Tränenzüchtere*)⁵⁹. De même le jugement porté sur Eichendorff est-il en 1900 encore mitigé, en raison de la « monotonie mélancolique » qui transparaît dans l'œuvre lyrique du dernier-né de la génération romantique⁶⁰. Si Hesse ne s'est donc jamais adonné au genre « tendre » de l'élégie mélancolique, il s'avoue porté à celui on ne saurait plus tendre de l'idylle. Dans un article de 1908 destiné à introduire son recueil de nouvelles *Voisins*, il établit en sus une nette différence entre l'idylle présente dans les trois dernières nouvelles et le ton « humoristique » allant de pair avec le contenu « sans prétention » des deux premiers textes. Il reprend en d'autres termes point pour point les catégories de Schiller et semble en définitive opter clairement pour les deux versions positives des modes de la satire et de l'élégie que sont l'idylle et la satire moqueuse :

« Les deux premières nouvelles sont essentiellement humoristiques et d'un contenu sans prétention. [...] Dans les deux dernières nouvelles, j'aime user des libertés que nous laisse cette forme littéraire pour délaisser la narration proprement dite et m'adonner à une paisible contemplation de la nature et des étranges âmes humaines. [...] ceci dit, le ton prédominant demeure, comme dans mes livres précédents, celui de l'idylle. »⁶¹

Le ton « humoristique » semble ainsi correspondre chez Hesse aux modes de plaisanterie (*scherzhaft*) ou d'allégresse (*mit Heiterkeit*) indiqués par Schiller. On se

⁵⁸ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 519 : « Die pathetische Satyre muß also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Übereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Swift, Rousseau, Haller und andern zur Begeisterung wird. Die nämlichen Dichter würden und müßten mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben, wenn nicht zufällige Ursachen ihrem Gemüt frühe diese bestimmte Richtung gegeben hätten ; auch haben sie es zum Teil wirklich getan. Alle die hier Genannten lebten entweder in einem augearteten Zeitalter und hatten eine schauerhafte Erfahrung moralischer Verderbnis vor Augen, oder eigene Schicksale hatten *Bitterkeit* in ihre Seele gestreut. » (souligné par mes soins, B. P.)

⁵⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 24, « Brief an Adèle, 1896 » : « Ossian versteht nicht zu lächeln, nicht zu scherzen, aber er kann auch keine männermordende Schlacht schildern... Homer, der auch zu lächeln, ja zu lachen weiß, singt doch ernster und wahrer von Liebe und Treue zu Weib und Heimat, vom ersten Tod und der dunklen Schattenwelt... » Et Hesse de conclure : « Denn so ein Ossianischer Held weint solche Mäsen von Tränen, daß er notwendig darin ersaufen müßte, wenn sie nicht zum Glück den Hügel hinab und in den rollenden Strom liefen. »

⁶⁰ Ibid., p. 68, « Brief an Helene Voigt-Diederichs, Januar 1900 » : « Nach Fouqué, dessen Dichtung am besten den Verfall kennzeichnet, hat nur noch Eichendorff eine echte romantische Lyrik geschaffen, aber sie klingt als Spätling einer dichterischen Ernte *monoton und wehmütig* aus. » (souligné par mes soins, B. P.)

⁶¹ Adrian Hsia, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, op. cit., p. 82 : « Die beiden ersten [Erzählungen] sind vorwiegend *humoristisch und stofflich anspruchslos*. [...] in den beiden letzten Erzählungen benutze ich gerne die Freiheit unsrer Novellenform, um statt des eigentlichen Erzählens einem beschaulichen *Betrachten der Natur* und merkwürdiger Menschenseelen nachzugehen. [...] dabei wiegt wie in allen meinen bisherigen Büchern das *Idyllische* vor... » (Article paru dans *Westermanns Monatshefte*, octobre 1908).

rappelle aussi le « petit jeu personnel » grâce auquel Hesse disait échapper au réalisme vériste et réussir à transformer en source de plaisir esthétique la tristesse de la réalité : il s'agissait de l' « humour ». Chez Schiller, c'était la plaisanterie (*Scherz*), ou raillerie (*Spott*), qui reflétait la beauté d'une âme emplie d'idéal et permettait du fait de sa légèreté issue de cet idéal d'échapper à la sordide emprise de la réalité. En unissant de la sorte description de la réalité et humour, Hesse prend donc vraiment parti pour la satire plaisante (*scherzhaft*). Cette hypothèse trouve confirmation dans une lettre de 1911 à Fritz Brun, musicien compositeur suisse, où Hesse déclare tenter, « du fait de [son] peu de confiance pour le pathétique et de son faible talent en la matière, [...] de prendre les choses à la légère et de devenir, à longue échéance tout du moins, un humoriste ».

L'étude des lettres écrites par Hesse jusqu'à la Première Guerre mondiale montre finalement que la vision de l'auteur par lui-même, ou encore son auto-représentation, correspond trait pour trait à l'image du poète sentimental tel que l'avait décrit Schiller dans son essai. Il faut cependant noter que la mélancolie, considérée par Ziolkowski comme caractéristique principale de l'œuvre du jeune Hesse, ne s'applique chez lui, en théorie tout du moins et d'après ses propres dires, qu'au personnage du poète sentimental. Forme et contenu littéraires préconisés relèvent quant à eux des modes beaucoup plus souriants de la satire « humoristique » et de l'idylle. Il paraît d'ores et déjà abusif de réduire l'ensemble des œuvres de jeunesse à des souvenirs d'enfance relevant du mode élégiaque comme le fait Ziolkowski dans sa brève analyse de l'humour chez Hesse après la guerre – il utilise pour ce faire le même essai de Schiller comme outil d'analyse. De n'évoquer que la mélancolie douce-amère comme caractéristique principale, porte également à confusion, même s'il est vrai que celle-ci est quasiment partout représentée par un personnage au tempérament artiste qui peut être le narrateur lui-même⁶².

Mélancolie et élégie sont ici assimilées avec une trop grande exclusivité, puisque la mélancolie est non seulement le fait du poète élégiaque mais aussi par définition celui de tout poète mélancolique du fait de sa dérélition et de l'opposition sans arrêt expérimentée entre idéal et réalité. Elle ne revêt le caractère de la plainte et du deuil que dans le cas de l'élégie. Son expression poétique est pour le mode satirique beaucoup plus proche d'une inquiétude et insatisfaction perpétuelles que du doux regret d'un paradis perdu. La mélancolie transparaît même doublement dans l'idylle si l'on en croit Schiller, puisque celle-ci repose sur la nostalgie mélancolique de l'idéal tout en étant censée susciter le sentiment opposé de joie, et puisque ce sentiment de joie cède le plus souvent la place à celui de la tristesse mélancolique, étant donné que l'idylle est obligée de peindre au passé l'idéal à venir.

Il faut d'autre part relever que si Hesse donne de lui-même l'image d'un poète sentimental, cette image est sur un point précis moins différenciée qu'elle ne l'était dans l'essai critique de Schiller. Il s'agit du rapport nostalgique du poète sentimental envers l'harmonie et l'allégresse perdue en même temps que l'état de nature. Schiller souligne avec force que cette nostalgie doit en premier lieu trouver sa source dans l'harmonie et la perfection qui y régnaient. Elle ne saurait se réduire pour la poésie sentimentale au regret d'un bonheur et d'un confort somme toutes matériels, perdus en même temps que

⁶² Cf. Th. Ziolkowski, *The Novels of Hermann Hesse*, op.cit., p. 61 et p. 4

l'harmonie idéale et relayés par l'inconfortable insatisfaction. Le poète sentimental doit donc uniquement avoir l'idéal en tête. Cela signifie qu'il lui est interdit de souhaiter retrouver l'état initial et revenir en arrière sans plus chercher à s'accomplir. Or Hesse ne semble pas faire cette distinction. Si son attirance pour l'allégresse de certains de ses amis est associée à leur caractère enfantin et donc à l'innocence pré-rationnelle⁶³ et paraît de ce fait entrer dans le cadre de la nostalgie permise par Schiller, il n'en va pas de même pour le rapport qu'il entretient au monde de ses récits « idylliques » :

« J'entretiens un rapport mi-humoristique mi-envieux à l'égard de la vie des petites gens sans prétention. [...] Dans *Camenzind* comme dans *Gertrude*, j'ai essayé l'autre solution, j'ai tenté de représenter la vie intérieure de têtes plus fines, et dans les deux cas, cela m'a conduit, comme dans ma propre vie, au renoncement et à l'humour résigné... [Les Laidel et Selwyler] ne vivent pas sur le sommet d'une existence hors du commun mais respirent le même air que tous les autres et sont plus proches de tout ce qui fait le fondement d'une vie humaine naturelle [...] Depuis ma plus tendre enfance j'ai été un poète et un original ou névrosé, c'est pourquoi j'ai toujours conservé un nostalgique amour pour le cercle des humbles, à l'existence bien délimitée. Oui, j'aime le philistin (que dans la réalité je ne saurais supporter un seul jour), parce que je lui envie le ferme fondement de sa vie, comme j'envie leur appétit, leur sommeil, leur rire, aux êtres sains, robustes et joyeux. »⁶⁴

Ce passage montre que si Hesse déduit bien de sa propre nature « neurasthénique » et poétique son attirance pour l'harmonie des existences simples et naïves – il parle même de « vie humaine naturelle » et souligne la saine gaieté mêlée de rires qui y règne –, il y associe deux sentiments contradictoires, la résignation, voire le renoncement, et l'envie. Ces sentiments semblent peu compatibles avec l'humour (*Scherz*) tel que le concevait Schiller, comme expression même d'une foi intégrale en l'idéal. Au contraire, l'emploi du terme « *umfriedet* » qu'on pourrait traduire par le participe « clos » souligne l'absence d'idéal qui, selon Schiller, permettrait seul, grâce à son caractère illimité, de transcender les frontières d'une réalité à surmonter. « *Umfriedet* » partage de plus avec l'adjectif « *zufrieden* », en français « satisfait », la racine « *fridu* » en ancien-haut-allemand, qui traduit un état de joie (même racine que « *Freude* ») et d'harmonie sans conflit d'aucune sorte. Or cet adjectif, « *zufrieden* », est l'exact opposé de l'insatisfaction dont souffre inéluctablement le poète sentimental.

Ainsi la nostalgie de Hesse le conduit-elle à vouloir quitter son état de poète sentimental pour revenir en arrière, à l'état d'harmonie perdu avec l'avènement de la raison critique. Le renoncement évoqué correspond à l'abandon de l'idéal et le sentiment d'envie avoué par Hesse s'applique justement à la satisfaction née d'un état certes limité

⁶³ Cf. *Gesammelte Briefe* I, op.cit., p. 229, « Brief an Albert Fraenkel, September 1913 » : Hesse écrit qu'il a revu Fritz Widmann, celui avec lequel il avait entrepris en 1906 son voyage en Italie : « [seine] Heiterkeit und kindliche Liebenswürdigkeit [hat] mir wieder gutgetan und herzliche Freude gemacht... »

⁶⁴ Ibid., p. 207, « Brief an Walter Schädelin, Mai 1912 » : « ... ich habe zum Leben der Kleinen und Anspruchslosen [...] *ein halb humoristisches, halb neidisches Verhältnis*... Sowohl in *Camenzind* wie in *Gertrud* habe ich das andere versucht, die Darstellung des innern Lebens in feineren Köpfen, und beidemale hört es eben, wie mein eigenes Leben, mit Verzicht und einem resignierten Humor auf... [Sie] leben nicht auf Gipfeln seltner Ausnahmeexistenzen, sondern atmen die Luft aller und stehen allen den Dingen näher, auf denen *das natürliche menschliche Leben* ruht... ich war von Kind auf ein Poet und Sonderling oder Neurastheniker, und so habe ich zu dem Kreis der Bescheidenen, *Umfriedeten* [...] immer eine sehnsüchtige Liebe behalten. Ja ich liebe den Philister (mit dem ich in Wirklichkeit keinen Tag auskäme), weil ich ihn um das feste Fundament seines Lebens beneide, wie *ich gesunde, robuste, frohe Menschen um ihren Appetit, ihren Schlaf, ihr Lachen beneide*. Das ist das ganze Geheimnis. » (souligné par mes soins, B. P.)

mais en soi harmonieux, c'est-à-dire au bonheur et au confort matériels réprouvés par Schiller comme vile source de nostalgie. Cette différence importante remet en question l'assimilation des termes allemands de *Scherz* et de *Humor* : Schiller lui-même n'emploie nulle part le terme d'humour (*Humor*). Il utilise en revanche celui de *Spott* à plusieurs reprises dans le cadre du mode satirique moqueur, terme qui n'apparaît nulle part dans la correspondance de Hesse jusqu'en 1914. On peut cependant y trouver le mot voisin d'« ironie », mais la connotation de ce dernier est indiscutablement négative puisqu'il apparaît lors d'une énumération progressive en avant-dernier lieu, juste avant l'ultime qualificatif « hostile » :

« A la relecture, le manuscrit, avec son écriture familière, vous regardait sur un mode flatteur, comme un miroir la mariée... Au contraire, votre machine à écrire vous livre une écriture froide et proche du caractère d'imprimerie qui vous donne l'impression d'avoir déjà les épreuves de correction sous les yeux ; cette écriture-là vous fixe avec un regard sévère, critique, voire ironique et à la limite de l'hostilité, elle est déjà devenue quelque chose d'étranger, dont on peut juger. »⁶⁵

Même en tenant compte du ton humoristique propre au passage, le rapport entre esprit critique et ironie donne à penser, surtout si l'on rappelle d'autres expressions déjà citées, telle la qualification d'« hypocondriaque et raisonneur », ou encore la constatation de l'inefficacité de la philosophie, donc des armes de la raison, face aux questions existentielles, constat auquel Hesse était déjà parvenu en 1896, dans une lettre à ses parents, et qu'il réitère sans broncher en 1903, dans sa première lettre à Stefan Zweig :

« J'ai fait un peu de philosophie pendant quelques années sans jamais trouver aucune perle et ai fini par la mettre totalement de côté. »⁶⁶

Là encore, il serait mal venu de prendre Hesse à la lettre et surtout d'appliquer cette assertion à l'ensemble de sa vie et de son œuvre. L'étendue de ses lectures philosophiques est suffisamment connue pour cela et englobe Platon, Saint Thomas d'Aquin, Augustin, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche pour n'en citer que quelques-uns. Il suffit de se référer à l'index des noms propres de toute bonne biographie de l'auteur, telles celles de Joseph Mileck ou de Ralph Freedman⁶⁷, pour s'en convaincre. Aussi n'est-on point surpris de lire dès 1906 dans une lettre adressée à son oncle, Paul Gundert, que Hesse vient de lire avec profit Emerson⁶⁸. Cependant cette référence est superficielle et c'est la seule référence philosophique effectuée par Hesse entre 1903 et 1914, alors qu'il évoque à diverses reprises les philosophes romantiques et Kant jusqu'en 1900, et recommencera à en parler durant les années de guerre. Un certain rejet de toute raison critique et de l'ironie qui y est rattachée semble ainsi perceptible dans la période qu'ouvre la lettre à Zweig et que la

⁶⁵ Ibid., p. 143, « Offener Brief an Jakob Schaffner, März 1908 » in : *Gesammelte Briefe I*, op.cit.. Hesse parle de sa nouvelle machine à écrire et compare les textes manuscrits à ceux qu'il a tapés à la machine : « So ein Manuskript, wenn man es überlas, schaute einen mit der vertrauten Handschrift gar schmeichelnd an, wie ein Spiegel die Braut... Dagegen die kalte, druckähnliche Maschinenschrift, die fast schon wie ein Korrekturbogen wirkt, sieht einen *streng, kritisch, ja ironisch und nahezu feindselig* an, ist schon etwas Fremdes, Beurteilbareres geworden. » (souligné par mes soins, B. P.)

⁶⁶ Ibid., p. 94 : « Philosophie trieb ich einige Jahre, ohne Perlen zu finden, und legte sie schließlich ganz beiseite. »

⁶⁷ Cf. Joseph Mileck, *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner*, Bertelsmann Verlag, München, 1979 et Ralph Freedman: *Hermann Hesse – Autor der Krisis*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb 1827, 1982.

⁶⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op. cit., p. 135

guerre viendra achever. Ce rejet va de pair avec l'attirance pour un mode de vie naïf et philistin à la fois : la raison ne semble plus perçue que sous l'optique de la responsabilité qui lui incombe lors de la dérégulation du poète hors d'un monde paradisiaque. Elle ne joue plus le rôle moteur que lui réservait Schiller sur la voie de l'accomplissement humain.

Un jeu identique d'attirance et de rejet se retrouve sur le double plan de l'humour, connoté positivement, et de l'ironie ou « raillerie » (*Spott*), termes schillériens tombés en disgrâce chez Hesse dans le sillage de l'idéal et de la raison. Cette hypothèse, née d'une première lecture de la correspondance de Hesse, doit être vérifiée par l'analyse des œuvres littéraires de cette période. Une telle navigation entre lettres et œuvres qui vise à leur élucidation réciproque trouve sa légitimité dans de nombreuses déclarations de l'auteur sur son rapport au narrateur. Le rapport entre auteur et narrateur n'a-t-il pas d'ores et déjà été clairement établi par l'auteur lui-même dans sa lettre de 1912 à Walter Schädelin ? Dans cette lettre en effet, Hesse déclare ne pas pouvoir « décrire et enseigner » autre chose que le stade de bonheur auquel lui-même est parvenu, à savoir « supporter la vie entre nostalgie et renoncement ». L'auteur se rangeait implicitement lui-même au nombre des « têtes plus fines » qui, dans ses romans *Peter Camenzind* et *Gertrude*, finissent par « renoncer » et se satisfaire d'un « humour résigné ». Il conservait en revanche son propre point de vue de poète sentimental neurasthénique dans les autres récits consacrés à l'évocation du joyeux petit monde bourgeois et philistin. Il reste à analyser sous quel jour, sentimental ou non, Hesse présente le narrateur omniscient ou le narrateur interne, toujours artiste, qui lui correspondent, et quel rapport il leur fait entretenir avec l'allégresse, l'humour et l'ironie dans l'ensemble de ses écrits.

Personnages et narrateurs

Selon le naturel, artiste ou non, du protagoniste, les œuvres de Hesse avant la Première Guerre mondiale se laissent aisément diviser en deux grands groupes malgré leur appellation commune, vague et difficilement traduisible, d'*Erzählung* qui, selon le *Duden* de littérature, s'applique à toute œuvre en prose dont le sujet est moins ciblé, moins délimité que ne l'est celui d'une nouvelle et dont la longueur est, sans plus de précisions, « inférieure » à celle du roman. Un premier ensemble regroupe les œuvres plus longues qui, parues séparément et non dans un recueil, sont toutes consacrées à un personnage principal dont les qualités et facultés artistiques décident de la destinée. *Hermann Lauscher*⁶⁹ (« *Erzählung* », 1901), *Peter Camenzind*⁷⁰ (« *Erzählung* », 1904), *Gertrude*⁷¹ (roman, 1910) reflètent pensées et épisodes dans la vie d'un écrivain, pour les deux premiers, d'une cantatrice dans l'âme pour le dernier. *Gertrude* évolue entièrement dans un milieu artistique et plus précisément musical : le violoniste-compositeur Kuhn décrit sous forme de narration interne son propre cheminement étroitement lié aux figures de

⁶⁹ H. Hesse, *Hermann Lauscher*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1996. Cet ouvrage sera cité par la suite sous le sigle *HL*.

⁷⁰ H. Hesse, *Peter Camenzind*, Francfort s.M., Suhrkamp, 2007. Cet ouvrage sera cité par la suite sous le sigle *PC*.

⁷¹ H. Hesse, *Gertrud*, Francfort s.M., Suhrkamp, Jubiläumsausgabe, 1980. Cet ouvrage sera cité par la suite sous le sigle *G*.

Gertrude, la femme qu'il aime, et du chanteur Muoth, son meilleur ami qui lui ravira Gertrude et dont la nature sombre et passionnée les entraînera tous trois dans ses tourbillons funestes. Dans *L'Ornière* (« Erzählung », 1906), le narrateur omniscient relate le bref et douloureux parcours d'un petit garçon hors du commun, Hans Giebenrath, que sa sensibilité exacerbée et son intelligence torturée destinent implicitement à devenir un artiste « sentimental ». Enfin, dans *Roßhalde* (roman, 1914), Hesse s'attache aux problèmes conjugaux de tout artiste⁷² et décrit en alternant les perspectives et les modes de narration les états d'esprit successifs du peintre Veraguth, dont le succès professionnel ne fait que souligner la banqueroute de sa vie privée.

Au contraire, les récits plus courts, regroupés dans les trois recueils *Diesseits* (1907), *Nachbarn* (1908) et *Umwege* (1912) s'inscrivent dans un seul et même mode narratif, celui du narrateur omniscient, et ils se consacrent sans exception à des personnages de moindre envergure, dont le tempérament n'est jamais véritablement celui d'un artiste, mais dont les préoccupations rejoignent la problématique du poète sentimental en ce qu'il s'agit toujours pour le personnage considéré d'un point de vue supérieur de recouvrer santé et gaieté, de retrouver ou non une harmonie interne et externe mise en péril par son manque de discernement et ses illusions préalables.

En tout état de cause, auteur et narrateur se recourent toujours entièrement. Qu'il soit interne, externe ou omniscient, le narrateur reproduit les pensées et les interrogations de l'auteur. De tout temps en effet, Hesse n'a pu concevoir une autre forme de littérature que celle tenant à la fois d'une « confession » et d'une « profession de foi » (*Bekanntnis*). Cette déclaration, qu'on peut surtout lire dans les lettres plus tardives, vaut déjà pour le tout jeune Hesse : les incertitudes et les diverses tentatives de l'auteur sont de la sorte documentées par des variations dans le style. Ainsi Hesse écrit-il dès 1898, au sujet de ses *Poèmes Romantiques*, qu'il s'agit là d'une « profession de foi » dépassée, qui marque déjà la fin d'une période selon lui : il est alors tout juste âgé de vingt-et-un ans. En 1926 reviendra dans de nombreuses lettres, avec une intensité incomparablement plus forte, le motif de la « confession » et/ou « profession de foi » : il joue le rôle d'une litanie justificatrice à un moment-charnière, marqué par un revirement stylistique peu apprécié et incompris de la plupart des contemporains de l'auteur. La déclaration la plus connue est celle que Hesse fait dans une lettre adressée au critique Heinrich Wiegand, l'un de ceux dont il pensait pouvoir être le plus aisément compris :

« Depuis des années, j'ai abandonné toute ambition de nature esthétique, je n'écris pas de la littérature mais je me confesse, de même qu'un individu qui se noie ou qui a été empoisonné ne se préoccupe pas de sa coiffure ni des modulations de sa voix, mais s'époumone et crie sa douleur. »⁷³

⁷² Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, in *Gesammelte Werke*, tome 12, Frankfurt s.M., Suhrkamp, 1987, p. 30 : « Brief an H. Wiegand, 1914 » : «...die unglückliche Ehe, von der das Buch handelt, beruht gar nicht auf einer falschen Wahl, sondern tiefer auf dem Problem der 'Künstlerehe' überhaupt, auf der Frage, ob überhaupt ein Künstler oder Denker, ein Mann der das Leben nicht nur instinktiv leben, sondern vor allem möglichst objektiv betrachten und darstellen will –, ob so einer überhaupt zur Ehe fähig sei. »

⁷³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., p 161, « Brief an H. Wiegand, Oktober 1926 » : « ich habe schon seit Jahren den ästhetischen Ehrgeiz aufgegeben und schreibe keine Dichtung, sondern eben Bekanntnis, so wie ein Ertrinkender oder Vergifteter sich nicht mit seiner Frisur beschäftigt oder mit der Modulation seiner Stimme, sondern eben hinaus schreit. »

Dans les années 30 et jusqu'en 1954, dans une lettre ouverte adressée à un jeune adepte du *Jeu des Perles Verre*⁷⁴, Hesse ne se lassera pas de réitérer dans quelle optique il écrit. C'est certainement l'un des rares points qui caractérisent l'ensemble de son œuvre et se retrouvent avant comme après la Première Guerre mondiale. Les grandes analyses herméneutiques de l'œuvre hesséenne partent d'ailleurs du même constat⁷⁵. Dans la première période d'écriture, on peut ainsi observer comment Hesse apprend à placer sa voix et à reconnaître le registre qui sera le sien : il part dès le début en quête d'une confession qui lui correspondrait si bien qu'elle le mènerait à son Salut, ou, après la Première Guerre mondiale, à sa propre forme d'allégresse.

I.2 HERMANN LAUSCHER ET L'IRONIE ROMANTIQUE

I.2.1. Hermann Lauscher, poète sentimental

La mélancolie de Hermann Lauscher

Hermann Lauscher, la première œuvre en prose de l'auteur, paraît en 1901 et regroupe divers petits récits, *Mon enfance*, *Nuit de novembre* et *Journal 1900*. Dans l'édition de 1907, Hesse ajoutera les deux nouvelles *Lulu* et *Nuits blanches*, qui datent de la même époque et qui lui permettront d'étoffer son petit recueil. Tous les récits sont de source autobiographique mais présentés sous forme de fiction. Ainsi Hesse se dit-il dans la préface de 1901 simple éditeur des écrits posthumes d'un ami écrivain, Hermann Lauscher. Celui-ci est qualifié d'« esthète et [d']original », termes que Hesse utilise à la même époque pour se décrire lui-même, nous l'avons vu, dans ses lettres. Il représente de toute évidence l'expression littéraire de l'auteur et se distingue, selon ses amis, par tous les attributs du « poète sentimental ».

L'« éditeur » Hesse souligne dans la préface l'« humeur triste et amère » (*HL* 7) qui était « habituelle » à Lauscher, son comportement « brusque » (*hastig*) et « inquiet » (*ängstlich*) lors de leur dernière entrevue. Cette ultime rencontre fait elle-même partie intégrante du corpus littéraire de Lauscher puisqu'elle est thématifiée dans sa quatrième « nuit blanche ». Lauscher s'y décrit lui-même, en adoptant la perspective de son ami Hesse – ou bien l'éditeur supposé s'ingère-t-il lui-même à la première personne dans le processus de l'écriture de son ami écrivain imaginaire? Les mêmes traits y sont de nouveau soulignés, voire explicités. Le « poète esseulé » Lauscher est décrit « errant » seul dans la nuit noire, entre les arcades « sombres » et « étroites » d'une ville dont l'aspect lugubre est en parfait accord avec l'« humeur amère » et « mélancolique » de son « âme poétique malade » (*krankes Dichtergemüt*). Cette « malade irritabilité » va de pair avec une vie « inconstante, déchirée et stérile ». Elle annonce un mal plus grand encore, celui de la folie : une lueur « triste » et « vacillante » dans le regard en est le signe précurseur.

⁷⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., p. 206, « Brief an Erich Hornung, Mai 1954 », parue le 2 juillet 1954 dans le *Neue Zürcher Zeitung*, sous le titre « Yin und Yang ».

⁷⁵ Cf. J. Mileck, *Biography and Bibliography*, 2 vol., Berkeley University Press, 1977; Reso Karalaszewili, *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild*, Studien, Francfort s. M., Suhrkamp, 1993; Th. Ziolkowski, *The Novels of Hermann Hesse*, op. cit.

Toutes ces expressions sont regroupées sur deux paragraphes (HL 96) et introduites par des articles définis ou possessifs visant à la fois l'individu et la catégorie. Elles tracent sciemment le portrait, voire la caricature, du poète mélancolique de la tradition aristotélicienne tel que Goethe l'a, selon H.-J. Schings, repris et revalorisé dans son *Tasse*, lorsqu'il a témoigné de la dimension tragique de la mélancolie poétique⁷⁶.

La solitude de Lauscher est inséparable de son état de poète et l'isole inéluctablement du reste du monde comme c'était le cas pour le Tasse : la figure du poète errant dans les rues délaissées et sombres d'une ville « étrangère » se dessine avec une implacable netteté précisément sur l'arrière-fond bourgeois de maisons « solides », « pareilles à des forteresses », dont les murailles infranchissables protègent le sommeil et la quiétude d'une société dont le « pauvre » poète Lauscher sera à jamais exclu. La solitude à laquelle il est condamné est telle qu'elle perdure même en compagnie de ses amis – c'est là encore un motif spécifique au *Tasse* selon Schings⁷⁷ – elle va jusqu'à assombrir leur humeur et leur faire partager inquiétude et mélancolie : la « quatrième nuit blanche » s'achève pour le narrateur dans la solitude, des questions inquiètes qui demeurent sans réponse et un esprit qu'ont rendu hagard et tourmenté la conversation avec Lauscher et des libations sinistres et immodérées.

Le même processus se laisse observer dans le deuxième récit du recueil, *Nuit de Novembre*. Un décor analogue, Tübingen plongée dans la grisaille monotone et triste d'une nuit d'automne, reflète un état d'esprit identique chez Lauscher : les ruelles « étroites », le « calme gris et triste » dans lequel sont plongées les rives du Neckar, les lumières « inquiètes » qui s'y reflètent, l'ombre massive et « triste » du « *Stift* » dans la nuit font surgir l'image désolée du « pauvre » Hölderlin jouant sur sa lyre « élégiaque » avant que n'apparaissent les figures de Lauscher et d'Abel, tous deux étudiants, irrespectueux et grisés de Bénédictine, mais aux comportements opposés : aux exclamations et aux rires d'Abel, Lauscher répond avec lenteur, pensivement, ou avec une irritation maussade (*murrend*), il tombe ensuite dans une « léthargie rêveuse et pesante » (HL 32-37), une phase de mélancolie généralisée qui finira par gagner son compagnon :

« Aber se laissa peu à peu gagner par l'humeur chagrine de son compagnon. Sombres et insatisfaits, ils promenaient, par-dessus leurs cigares, un regard éteint sur la pièce. »⁷⁸

De toute évidence, Lauscher est un écrivain et « bel esprit » – au sens propre du terme – qui souffre à la fois de la mélancolie et de la solitude. Celles-ci sont, à ses propres yeux également, inséparables de sa condition de poète : un bref regard sur la sixième « nuit blanche » suffit pour s'en convaincre. Dans un monologue qu'introduit une phrase nominale, laconique énumération des trois termes « ténèbres, silence, solitude » et préambule à la crise de doutes la plus violente de ces « nuits blanches », le poète se demande si l'un ou l'autre de ses amis pense à lui. Il rejette cette éventualité comme improbable : tous dorment à cette heure avancée de la nuit. Sa solitude est absolue. Même

⁷⁶ Cf. H.J. Schings, *Mélancholie und Aufklärung*, op. cit., p. 265-269.

⁷⁷ H.J. Schings, *ibid.*, p. 265 : « Der Dichter bleibt ein Fremdling in der Gesellschaft, 'einsam, schwach und trübgesinnt' (V.1168) sogar dann, wenn sie sich als Kreis von Freunden verstehen möchte (V. 249). »

⁷⁸ H. Hesse, *HL*, op. cit., p. 41 : « Aber wurde allmählich von der *traurigen* Laune seines Begleiters angesteckt. *Trüb und unzufrieden* blickten sie mit toten Augen über die Zigarren weg in den Raum. » Toutes les citations de cet ouvrage de Hesse sont traduites par mes soins.

si sa mère revenait s'asseoir à son chevet, elle ne saurait adoucir ses maux. Lauscher cherche alors un réconfort dans ce qui est la cause de ses tourments, et transforme le facteur de division – sa nature poétique qui l'isole de tous, même de ses amis les plus proches – en dénominateur commun pour une nouvelle, une autre communauté. La seule communauté possible, « blême » et « fatiguée », est « invisible et muette » et regroupe les êtres à son image, ses « frères », des « insomniaques » allongés dans de « sombres mansardes isolées » (*einsam*), qui, dotés des mêmes « nerfs affinés, ne trouvent aucun repos » (*rastlos*) et sont donc « aptes à s'exprimer et à se répondre » (*der Mitteilung und Erwidernung fähig*), aptes à « inventer de concert une suite plus limpide au roman de leur vie » (*wir würden uns ein gemeinsames klareres Leben weiterdichten*)⁷⁹.

Solitude et communauté sont ainsi liées en premier lieu à la parole poétique. Par essence, le poète parle un autre langage que le reste de l'humanité, ce qui entérine une solitude préalable, due à sa nature différente, aux « nerfs affinés » et pourvue d'une sensibilité exacerbée. A une nature différente correspond un langage différent ; au naturel artiste se joint la parole poétique. Seulement, si ce langage ne peut être entendu que par d'autres natures poétiques, dont l'existence demeure, dans le cas de Lauscher, hypothétique, la condition *sine qua non* d'une vie moins tourmentée, « plus limpide », d'un nouveau bonheur et d'une nouvelle allégresse dans une nouvelle communauté, réside pour le poète en la parole ou encore en sa faculté à parler un langage poétique propre, qui lui correspondrait véritablement.

Or les tourments de Lauscher dérivent justement de ce qu'il remet en question une telle aptitude. Ses interrogations et doutes portent sur la compatibilité de sa nature et de ses visées poétiques : la conscience de sa propre insuffisance, du caractère maladif de sa nature mélancolique est reportée sur la qualité et la nature de son discours poétique, discours qui ne peut, en tout état de cause, respirer l'allégresse de la poésie naïve. Celle-ci est cependant temporairement perçue comme seule véritable expression poétique. Les fluctuations typiques du poète sentimental schillérien, partagé, on s'en souvient, entre la nostalgie d'une innocence, d'une harmonie et d'une gaieté perdues et la conscience de son rang supérieur, quoique imparfait et source d'insatisfaction et de mélancolie, ces fluctuations se retrouvent à l'identique sur le plan poétique.

De simple catégorie descriptive chez Schiller, la poésie sentimentale passe au rang de problématique poétique pour le narrateur Hermann Lauscher. La notion de « fissure » ou de « cassure » (*Bruch*) qui constitue, selon ses propres dires⁸⁰, un aspect essentiel de sa nature, suscite l'oscillation perpétuelle, propre au poète « sentimental » schillérien, entre des états d'esprit opposés mais aussi entre des idéaux poétiques et des styles d'écriture opposés. La réponse poétique que Lauscher apporte à la « fissure » de sa nature n'est cependant pas seulement subie, n'est pas seulement l'expression fluctuante de ses états d'esprit ; elle représente simultanément une tentative pour surmonter la fissure interne par

⁷⁹ H. Hesse, *HL* 100-101

⁸⁰ Cf. H. Hesse, *HL* : Ainsi Lauscher se fixe-t-il comme objectif, dans le conte *Lulu*, de vivre « avec fraîcheur, de façon pleine et entière » (« frisch und ungebrochen zu leben » *HL* 60). Dans les *Nuits blanches*, il regrette « l'amertume et la cassure » qui marquent sa destinée (*HL* 104) et dans son *Journal 1900*, l'image de « la béance de sa propre déficience » (« mein klaffendes Ungenügen » *HL* 123) reprend cette même « cassure » dans un registre schillérien où maladie et abstraction se confondent.

le biais de son expression poétique, donc par la voie très schillérienne de l'esthétique où accomplissement personnel et progrès esthétique vont de pair. Cette réponse est une première réponse de Hesse et ne vaut que pour le petit recueil *Hermann Lauscher*. Elle consiste en une notion, explicitement empruntée au romantisme, qui reproduit tout en la dépassant la « fissure » ou « cassure » dont il est question : il s'agit du concept d'« ironie romantique ».

La fissure interne de Hermann Lauscher

La notion de fissure (*Riß*) ou encore de fêlure intérieure, traverse de part en part le recueil *Hermann Lauscher*. Elle correspond, comme c'était le cas chez Schiller, à l'avènement de la raison, doublé de la conscience d'une perte de naïveté, et est de même assimilée à une maladie qu'il faut surmonter si l'on veut retrouver la santé. Dans le premier récit, Lauscher remonte à la source de cette fissure, à l'événement qui marque une césure dans son enfance en scindant un univers, jusqu'alors entier, un, harmonieux, en deux parties qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre, ce qu'il lui faut d'abord apprendre à accepter : la scission entre cocon familial et monde hostile de l'école et de la société coïncide dans le fond comme dans la forme avec l'avènement de la raison comme principe directeur dans l'aperception du monde.

Lauscher évoque d'abord sa petite enfance sur un ton où idylle et élégie se mêlent et se confondent, ce qui conforte l'opinion schillérienne sur l'ambivalence de l'idylle. Si le narrateur se complaît à évoquer en détails et sur treize pages les événements ayant marqué sa tendre enfance, il passe plus rapidement sur la période suivante et ne consacre que deux des huit pages à l'évocation du monde scolaire extérieur à la famille. Après une première page d'introduction où il déplore les conséquences néfastes du système scolaire, il se consacre aussitôt à la seule période scolaire synonyme d'harmonie, celle des vacances et du retour dans le cercle familial. Il la décrit à l'aide de termes empruntés au premier stade de son enfance : l'image d'un « jardin clos et vert, aux journées ensoleillées » (*HL* 26) vient répondre à celle du pré de son premier souvenir. Un peu plus loin, après une deuxième page d'accusations virulentes contre le système scolaire, il se refuse même explicitement à relater les souvenirs amers qu'il garde de l'école et se plonge avec délices et soulagement dans le souvenir « transfiguré » (*verklärt*) de l'éducation parentale :

« Jusqu'à ma quatorzième année, l'école ne cessa de conserver à mes yeux l'atmosphère étouffante d'une maison de redressement. [...] Je répugne à noter certaines de ces expériences amères, mon souvenir erre, oppressé, affligé, sans trouver de répit en cette période d'une enfance qui se fane et d'une jeunesse qui s'éveille.

Clairs et transfigurés par la vénération et l'amour se présentent au contraire à mon esprit les enseignements que me prodigua mon père dans le jardin, les champs et dans son cabinet de travail. »⁸¹

Ainsi le narrateur se restreint-il sciemment à l'aspect idyllique de son enfance, même lorsqu'il s'agit, dans la seconde période que marque déjà une fissure, de la formation de

⁸¹ H. Hesse, *HL* 28 : « Die Schule [...] behielt für mich alle die Jahre bis zum vierzehnten hindurch die Schwüle einer Zwangsanstalt. [...] Es widerstrebt mir, einige dieser Bitternisse aufzuzeichnen, meine Erinnerung irrt in dieser Zeit der verwelkenden Kindheit und erwachenden Jünglingszeit befangen und bedrückt umher.

Hell und verklärt von Verehrung und Liebe zeigen sich mir die Unterweisungen, die ich in Garten, Feld und Studierzimmer von meinem Vater genoß. »

son esprit. Le regard que jette le narrateur critique et conscient sur les deux parties de cette période n'est cependant pas dépourvu de la mélancolie typique de son état : Lauscher introduit la première période en évoquant le présent, ses nuits blanches, sa tristesse, son amertume couplée d'une « tendre nostalgie » et d'un « doux penchant à la prière et aux pleurs » dès lors qu'il songe à son enfance (HL 9) tout en ayant conscience de n'avoir toujours pas réussi à retrouver ni à sauver (*erlösen*) un état lui demeurant depuis lors étranger (*fremd*).

Cet état d'enfance, le narrateur l'identifie poétiquement à une image double : celle d'un « blême enfant sorti d'un conte » (*blasses Märchenkind HL 9*) et d'un « tableau vert », « aux tons profonds et au cadre doré » (*ein goldgerahmtes, tieftöniges Bild, das grüne Bild meines frühesten Lebens HL 9*). Quand Lauscher précise l'origine de sa mélancolie en introduction à la deuxième partie de son enfance, il reprend ce double aspect de l'imaginaire et de l'expérience intense de la nature. Un premier paragraphe est consacré à la nature : les « douces impressions qu'ont laissées [en lui] les joies et les peines enfantines » (*das milde Nachgefühl kindlicher Freuden und Wehen HL 21*) se terminent sur l'image de petits chatons et agneaux. Dans le second paragraphe, c'est la perte d'un premier état non critique où prédominaient « rêve » et faculté d'« imagination » (HL 22) qui éveille en lui un sentiment de nostalgie. La dernière image alors évoquée, un ciel nocturne déchiré par une nuée d'étoiles filantes, reprend, quant à elle, l'origine de la mélancolie éprouvée par le narrateur, puisqu'elle symbolise la césure qu'a représentée pour le jeune Lauscher l'entrée dans le monde extérieur de l'école tout en soulignant l'aspect naturel de l'événement.

Si regard mélancolique et idylle vont de pair ainsi qu'on a pu le lire chez Schiller et si l'association entre idylle de la tendre enfance et expériences premières de la nature sont des caractéristiques bien schillériennes pour un être « sentimental », on peut néanmoins déceler une composante nouvelle. Propre à Hesse est l'association simultanée de son idyllique enfance à un volet de la littérature qui correspond dans une perspective herderienne à son état premier, naïf, folklorique : celui des contes. Et Lauscher n'hésitera pas à qualifier d'« allègre » l'art de conter (HL 16), en l'associant à la figure de la mère, dotée d'une « âme créatrice » (*Bildnerseele*) tandis que la figure du père verra son importance grandir avec l'approche de l'âge de raison et sera d'abord associée à l'Histoire (HL 19). On retrouve donc réunies l'allégresse et l'idylle comme c'était le cas chez Schiller, mais dans une optique littéraire tout à fait inédite.

La perspective est, pour les contes, celle du romantisme de la seconde période où fantastique et féérique font frémir et font rêver : la part littéraire de sa tendre enfance est appelée *Kinderromantik* par le narrateur, et ses épisodes marquants sont les histoires pour s'endormir que dispensait « l'infatigable corne d'abondance magique des lèvres » maternelles (*der unermüdliche Zauberborn der Lippen HL 16*) ou les histoires d'épouvante où surgissent « la cloche de Sainte-Barbe » (HL 17), des personnages terrifiants, kobolds aux yeux fendus, brigands sanguinaires, meurtriers somnambules, et promeneurs décapités (HL 16), ou encore « l'homme sauvage » (*der wilde Mann HL 20*) et mystérieux.

Les épisodes marquants en rapport avec la nature regroupent également des événements terrifiants et merveilleux. A l'épouvante générée par les histoires fantastiques

correspond la peur du vide qui s'empare du tout petit gamin perché sur les épaules de son oncle, lorsque ce dernier, lors d'une halte en haute montagne, lui fait plonger le regard, pour rire, dans l'abîme. D'autres épisodes se distinguent, eux, par l'harmonie absolue qui y règne et qui unit dans une même lumière dorée le tout jeune enfant, ses parents et la nature ensoleillée : Lauscher décrit comment, âgé de trois ans à peine, il demeurait avec délices seul dans l'immensité foisonnante et magique d'un pré au vert absolu qui regorgeait de merveilleuses fleurs et de papillons multicolores (*HL* 11). Deux autres images dont le souvenir lui reste sont celles de son père le tenant dans ses bras sur la muraille ensoleillée entourant une chapelle de montagne et celle de ses parents avançant enlacés devant lui, sur une route encadrée par deux champs de blé et que baigne le soleil couchant.

Les mêmes couleurs, l'or ou le doré et le vert, reviennent en toute occasion et suffisent pour unir dans une même idylle et une même harmonie l'univers des contes et celui de la nature. Ce sont pour Lauscher les couleurs du bonheur vécu : les instants d'angoisse, le noir, ne sont pas absents de sa description mais sont toujours dépourvus de fondement réel. Ils sont ainsi de nature irrationnelle. La réalité les annihile au sein d'une harmonie entre mondes réel et imaginaire et d'une sensation enfantine de bonheur et de sécurité familiale que rien ne peut ébranler. Au fait que personnages imaginaires ou mythiques et personnages historiques cohabitent sans façons dans l'esprit du petit garçon répond l'image du couple mère-père avançant enlacé dans le soleil. Mère et père n'apparaîtront en effet désormais plus que séparément dans les récits de Lauscher. Les heures idylliques qu'il décrit en première place constituent ainsi le « trésor de sa mémoire » (*das Kleinod meiner Erinnerung*), trésor d'harmonie fondatrice dans lequel il puisera par la suite le courage et la force nécessaires pour vivre. Elles représentent toutes sans distinction les heures « les plus dorées » de son existence, qui, muées en images premières, reposent et sur « les couleurs de son imagination » et sur un « fond doré indescriptible » (*die farbige Phantasie und der unbeschreibliche Goldgrund, auf welchen alle diese frühesten Bilder gemalt sind, HL* 22) duquel les couleurs grises et noires de l'angoisse et du « deuil » imminents sont exemptes.

Là-dessus s'achève la phase de pure harmonie : une fissure voit le jour avec l'avènement de la raison et le dédoublement pour Lauscher de son univers en deux mondes, celui de la famille et celui de l'école. Après avoir souligné que sa « raison croissait » (*mein Verstand wuchs, HL* 21), le narrateur décrit la courte période précédant son entrée à l'école comme « période de transition entre le rêve et la pensée » (*Übergang vom Träumen zum Denken, HL* 22) et définit cette même entrée à l'école comme début de « sa vie dans la société humaine » (*mein menschlich gesellschaftliches Leben, HL* 22) réglée selon les « lois et critères de la vie « réelle » ». Les guillemets révèlent que le narrateur se distancie de l'aspect positif qu'appose communément à cette expression toute faite le bourgeois dépourvu d'imagination qui se glorifie d'avoir les pieds sur terre et la complète maîtrise de sa vie et de son temps, qui s'identifie entièrement avec la dimension laborieuse et sociale de son existence. Au contraire, Lauscher ne décèle dans cette

« réalité » qu'« efforts et désespoir, conflit et conscience de soi, imperfection et déchirement intérieur, combat et égards, et tout le cycle indéfini des jours »⁸².

Voilà qui caractérise parfaitement la perception que la nature « sentimentale » schillérienne a de soi et du monde : Lauscher souffre de ce que réalité et idéal ne se recourent pas et ne forment pas une unité harmonieuse. La fissure, perte d'une entité et d'une harmonie initiale, est le thème prédominant et structure cette liste de couples aux termes antithétiques et complémentaires. Tout ce qui touche à la raison analytique est perçu de façon négative par le narrateur : Lauscher regrette d'avoir dû alors se plier à la réglementation et la segmentation « rationnelle », appauvrissante et philistine, du temps selon l'horloge et le calendrier, où tout événement et toute fête deviennent prévisibles⁸³. Il déplore l'aplanissement qui résulte de la rationalisation, ainsi que la perte de l'inattendu, de l'intrusion du merveilleux dans le quotidien tel qu'il en avait souligné la présence et l'importance dans son évocation de la période préscolaire.

La dernière partie de cette première nouvelle mais aussi l'ensemble des quatre nouvelles suivantes relatent comment Lauscher se refuse à un tel nivellement de sa personnalité et du monde extérieur et cherche à retrouver une réalité à laquelle participeraient harmonieusement la nature et le merveilleux poétique, comme c'était le cas dans son enfance. Elles relatent en tout état de cause comment Lauscher tente d'en préserver les restes dans le combat inégal qui l'oppose, avec sa propre nature fissurée, en premier lieu à la réalité philistine du bourgeois qui, tout d'un bloc, ne permet à aucune faille ni à aucun doute de s'installer, mais aussi et surtout à sa propre réalité « brisée » qui semble rendre irréalisable et donc condamner dans les faits son double idéal d'une nature aussi entière et harmonieuse que celle de sa tendre enfance et d'une poésie aussi naïve, belle et harmonieuse que celle d'un Goethe ou d'un E.T.A. Hoffmann.

La lutte contre l'emprise d'une grise réalité bourgeoise s'effectue en deux temps qui recouvrent la fin du chapitre consacré à l'enfance puis le chapitre suivant, « La nuit de novembre ». Elle se termine par une franche victoire de la foi en l'idéal poétique. La lutte pour une nature sans fissure d'où peut naître une poésie idéale harmonieuse et sans faille interne se révèle quant à elle beaucoup plus difficile et se caractérise par l'oscillation : à l'oscillation, typique de la nature « sentimentale », entre quête effrénée de santé exubérante et de gaieté et les phases de la plus noire mélancolie, correspond l'alternance entre une allégeance à un art positif tel celui de Goethe et à un art né d'une sensibilité exacerbée comme le fut celui de Chopin.

⁸² H. Hesse, *HL* 23 : « Hier wird das Dasein zuerst zum Bild der Welt im kleinen, hier treten die Gesetze und Maßstäbe des 'wirklichen' Lebens in Kraft, hier beginnt Streben und Verzweifeln, Konflikt und Bewußtsein der Person, Ungenügen und Zwiespalt, Kampf und Rücksichtnahme, und der ganze endlose Kreislauf der Tage. »

⁸³ H. Hesse, *HL* 23 : « Man muß nach Stunden leben und arbeiten, jeder Tag erhält sein Gewicht und seine feste Geltung und löst sich aus der Zeit als ein besonderes Stück heraus. Die Unergründlichkeit der Monate und Jahreszeiten, das Leben aus dem vollen hat ein Ende; Feste, Sonntage, Geburtstage treten nicht mehr als Überraschungen vor uns hin, sondern ihre Zeit und Wiederkehr ist gleich den Stundenzahlen auf der Uhr fest angeschrieben, und wir wissen, wie lange der Zeiger braucht, bis er sie erreicht. »

Idéal poétique ou réalité bourgeoise ?

Après avoir souligné dans le premier récit quel bouleversement le monde social de l'école a signifié pour son évolution personnelle, Lauscher en précise la raison. Il lui a dès lors fallu choisir entre deux mondes et deux modes de vie, voire deux personnalités, mais pour pouvoir effectuer ce choix, une prise de conscience du caractère opposé de ces deux mondes était d'abord nécessaire. Dans une première période « critique » (*HL* 23) de flottement, le petit garçon qu'il était confond les deux réalités en une seule et ne parvient plus à différencier les punitions injustes subies à l'école des réprimandes parentales. Il est significatif « qu'aucun dialogue n'était [alors] possible » avec ses parents : le désespoir le plus noir et l'incapacité à s'exprimer vont déjà de pair et créent un isolement funeste. Lauscher se retrouve seul face à deux mondes aussi incompréhensibles et hostiles l'un que l'autre. Il recherche alors un groupe dans lequel s'intégrer et trahit un court moment sa véritable personnalité en jouant le chef de bande et l'enfant terrible : il copie avec exagération le comportement des autres garçons du village dont il s'était jusqu'alors tenu à distance et agit comme s'il était l'un des leurs. Il se trompe donc sur son propre compte et il est révélateur que cette période d'indécision où Lauscher se leurre d'une illusoire normalité trouve sa résolution dans une crise suscitée par un réel mensonge. Le contenu en est secondaire – Lauscher nie avoir cassé la vitre d'un artisan du village – plus important est le fait que ce soit le père qui réussisse à briser la résistance et la défiance du gamin, à le sortir de l'impasse en réinstaurant un rapport de confiance et d'harmonie grâce à un dialogue d'égal à égal, d'« homme à homme » (*HL* 25).

Ce procédé, en brisant la relation d'autorité entre maître et élève dont l'injustice révoltait Lauscher et qui était à l'origine de son désarroi et de son amalgame, marque nettement l'opposition entre les deux mondes et permet à l'enfant de retrouver son équilibre par un choix clair. Ce choix est plus qu'un simple retour dans l'harmonie du bercail familial. C'est un choix pour un univers où nature et art, où raison et imaginaire s'accordent harmonieusement. Aux jeux de guerre « plus rustres » et « sacrilèges » dans le village succèdent des randonnées de découverte à travers champs, en compagnie du père, et la pratique intensive mais joyeuse et libre du violon loin des crispations ambitieuses d'un conservatoire (*HL* 27). A l'indifférence railleuse dont les enseignants affligent toute tentative « naïve » et enfantine de donner un semblant d'unité aux rudiments appris s'opposent les leçons promulguées par le père dans l'amour et le respect mutuels, aussi bien en pleine nature que dans son bureau, leçons qui « ouvrent [à l'enfant] les domaines intimement liées de l'histoire et de la poésie »⁸⁴. Un enseignement sous forme de dialogue « amical », où les « questions et réponses » alternent avec les « récits », réconcilie Lauscher avec la raison. La figure du père permet ainsi à l'enfant de retrouver une nouvelle voie d'harmonie unissant nature, imaginaire et la nouvelle composante de la raison, en dépit d'une dichotomie dont il était indispensable de reconnaître le caractère irréversible et la nature. Seule une certaine forme, bourgeoise et plate, de la raison est condamnable, alors même qu'elle détermine la réalité de la majorité.

⁸⁴ H. Hesse, *HL* 29 : « Hell und verklärt von Verehrung und Liebe zeigen sich mir die Unterweisungen, die ich in Garten, Feld und Studierzimmer von meinem Vater genoß. Diese schlossen mir die verschwisterten Reiche der Geschichte und der Dichtung auf. »

Le père incarne l'aspect positif d'une raison supérieure compatible avec la nature et l'art. Le dernier souvenir relaté par Lauscher, image sur laquelle ce premier récit s'achève, permet de préciser lequel des trois termes a pour lui été doté de la plus puissante vertu unificatrice : un soir d'été « argenté », face à la beauté du paysage qui s'offre à eux du sommet de la montagne péniblement vaincue, le père prend le fils dans ses bras et lui récite doucement et solennellement un poème de Goethe, *Über allen Gipfeln*. Il s'agit là d'une expérience initiatique primordiale ; Lauscher fait connaissance avec la poésie et ce premier contact est vécu comme une expérience de pur bonheur, ce qui déterminera l'évolution poétique ultérieure du personnage. Non seulement le père a réussi à le détacher de l'attraction d'une communauté primitive et dégradante, ou encore de la réalité bourgeoise, mais il a aussi conduit son fils à trouver dans la poésie le moyen de mettre en harmonie raison et nature et de retrouver un bonheur comparable en intensité à celui de sa tendre enfance.

C'est désormais sur la poésie que se concentreront toutes les aspirations de Lauscher mais, et c'est la source de ses maux futurs, cette poésie est d'une nature bien précise. L'idéal poétique qui ordonnera la vie du narrateur est incarné en premier lieu par Goethe, le poète « naïf » par excellence, alors que la nature « sentimentale » de Lauscher n'est plus à démontrer. Si d'un côté, Lauscher, mû par son idéal poétique « naïf » prête non seulement allégeance à Goethe mais aussi à la « luminosité joyeuse et élastique » d'un saint François d'Assise et d'un Novalis, il fait commencer son *Journal 1900*, le cinquième et dernier récit, par une attaque virulente contre la « lourdeur », la « tristesse rustre » et « barbare » de Tolstoloi, mais aussi de Zola, Ibsen, Luther, qui tous se situent avec leur fanatisme et réalisme dans la poursuite du vrai aux antipodes de l'idéal poétique prôné par le narrateur à la fin de son périple⁸⁵. L'idéal devant lequel Lauscher « s'agenouille » « religieusement » et dans « le respect de la vérité » est bien celui, « à l'immensité légère et froide », de « la pure beauté », de « la beauté de l'absolu, de l'impersonnel » (HL 114 et 122). Or lui-même se sait lent et de « sang lourd » (*schwerblütig* HL 116), donc, selon la typologie classique reprise par H.-J. Schings, de nature mélancolique, et les phases où il se sent « la tête froide », où il est « gai et élastique » (HL 121) sont très rares pour un esprit généralement « fiévreux ». Elles sont immédiatement suivies d'une crise : une « tristesse lourde, corporelle », « lasse » (HL 122) s'empare irrésistiblement de lui, il ne se sait plus que « déficience béante » (HL 123). Les « ténèbres du doute » (HL 115) remettant en cause la validité de son idéal esthétique, la question de savoir si « sa course sans trêve ni repos le rapproche ou l'éloigne de son étoile, si elle le mènera jamais en des hauteurs spirituelles où ni automne ni tristesse ne sauront plus l'affecter » (HL 122) attendent inévitablement un être mélancolique désireux de placer sa vie sous le signe d'un idéal poétique d'harmonie, de bonheur, mais aussi, selon la typologie schillérienne, d'allégresse.

⁸⁵ Dans le texte, les formulations suivantes sont uniquement négatives : « Schwere, Dürsterkeit, Mangel an Kultur, Mangel an Freude », « dunkel, spröde und niederdrückend », « trostlos traurige, rohe, schreckliche Luft [...] körperlich ungesund ». Elles culminent dans la caractérisation de Tolstoloi : « Tolstoloi hat einmal die Stimme der Wahrheit gehört und folgt ihr nun wie ein Hund und wie ein Märtyrer, durch dick und dünn, durch Schmutz und Blut. [...] Seine Stimme hat nicht nur die zitternde Glut des Fanatikers, sondern auch den peinlich rohen Gurgelton des östlichen Barbaren. » Leur antithèse se résume aux quelques traits positifs suivants : « hell, elastisch und erfreuend », « Kunst » (HL 109).

Lues dans cette optique, les quatre nouvelles suivantes, à première vue décousues, retracent les différentes réponses que le narrateur apporte l'une après l'autre à ce doute récurrent, elles reprennent les stades essentiels du rapport entretenu par le jeune Lauscher à son idéal poétique jusqu'à ce que mort s'ensuive.

1.2.2 *L'humour, écueil bourgeois*

Le récit *Une Nuit de Novembre* relate comment Lauscher réussit à surmonter sa première désillusion et à conserver sa foi en l'idéal poétique tout juste évoqué au terme de *Mon Enfance*. La désillusion dérive du fait que, pour les deux protagonistes étudiants, Aber et Lauscher, la période d'études à Tübingen n'ait répondu ni par le fond ni par la forme à leurs attentes, à un idéal dont le contenu demeure très vague et peut tout juste se laisser deviner par son négatif, dans la description du présent gris et triste et dans les souvenirs que celui-ci éveille au cœur des jeunes gens.

Les images sur lesquelles le récit débute sont marquées par la monotonie, la tristesse mais aussi la platitude et la grossièreté : les rives du Neckar plongées dans la brume répondent, cela a déjà été vu, à l'humeur mélancolique de Lauscher mais éveillent aussi en lui « le souvenir des jours encore si proches, où la beauté et l'atmosphère singulières et romantiques du lieu avaient troublé [son] cœur empli d'une joyeuse expectative »; que les deux étudiants désœuvrés, écœurés et avinés hantent les quais vides et froids, sans plus aucune clarté ni aucune « chanson », est perçu comme le contrecoup du fait que « sévérité et zèle », de bonnes vertus bourgeoises accompagnées d'innombrables « dictionnaires et textes » anciens – Lauscher-Hesse reprend quasiment à son compte la critique nietzschéenne de la philologie et de l'historisme – mais sans aucun regard pour les facultés créatrices et poétiques de l'imagination, soient venus relayer « les nombreux esprits brillants qui, jadis, avaient vécu des semestres passionnés et rêveurs » derrière les murs, aujourd'hui « tristes », du célèbre « *Stift* » de Tübingen⁸⁶.

De toute évidence, l'évocation immédiate de Hölderlin en fait foi, le narrateur a en tête les grands esprits poétiques du XIX^{ème} siècle : ce qu'il regrette est de n'avoir pu bénéficier de leur commerce à une époque où l'approche scientifique ou positiviste a relégué aux oubliettes l'enthousiasme poétique. Lauscher est déçu de ne pas pouvoir réaliser directement, en harmonie avec d'autres natures poétiques qui lui ressembleraient et qu'il supposait toujours présentes à Tübingen, son propre idéal poétique. Il se retrouve seul avec son idéal ; vie et art, bonheur et idéal du beau ne se recouvrent pas d'emblée. Aucune communauté qui lui agrée n'est là pour l'aider dans sa voie. Il rejette ainsi avec mépris la caricature grossière, les « *Burschenschaften* » et leurs chansons à boire (*HL* 34), de la communauté dont il rêvait. S'il refuse de même la proposition d'Abel qui souhaite créer un

⁸⁶ H. Hesse, *HL*, op. cit., p. 31 sv. : « Die Ufer lagen tief in graue, traurige Ruhe gehüllt, und von den vielen hellen liederlauten Sommerabendfesten war keine leise Spur mehr geblieben, so wenig dem breiten, traurigen Stiftsgebäude noch eine Spur von den zahlreichen, glänzenden Geistern anhing, die darin vor Zeiten schwärmerische, dämmernde Jugendsemester verlebten. [...] Statt dessen brannte dort die strenge, fleißige Gegenwart in zahlreichen Studierampeln ... Dort lagen jetzt Kompendien, Wörterbücher und Texte ohne Zahl vor ernsthaften, jungen Augen aufgeschlagen, Ausgaben des Platon, Aristoteles, Kants, Fichtes, vielleicht auch Schopenhauers, Bibeln in hebräischer, griechischer, lateinischer und deutscher Sprache... »

« club des recalés » en tous genres⁸⁷, il ne parvient pas lui-même à trouver une réponse constructive et créatrice.

Un flottement voit le jour, analogue à celui de son enfance, où il était sauvage et rude en compagnie des autres gamins du village, et renfermé sur lui-même et sa mauvaise conscience sous le regard de ses parents. Seul avec lui-même, il écrit des vers larmoyants, « sentimentaux » au sens premier du terme, auxquels correspondent l' « humeur triste » et la « léthargie lourde et rêveuse » (*HL* 37, 41) dont il a été question plus haut et qui représentent une facette entièrement négative de la mélancolie⁸⁸. En effet, une telle passivité, qui se borne à se lamenter sur son sort au lieu de chercher activement une autre voie, moins évidente, pour réaliser l'idéal poétique, laisse le champ libre aux influences néfastes et désintégrantées de la réalité grise et prosaïque environnante. L'ultime conséquence en représente le suicide, ce à quoi aboutit la nuit décrite et la nouvelle : l'un de ceux qui n'a pu s'adapter aux exigences de la normalité bourgeoise, Elenderle, au nom prémonitoire, finit par se tirer une balle dans la tête.

Telle est du moins la version réaliste du récit. Dans la version fantastique, c'est la mort elle-même qui, sous les traits d'un recruteur diabolique, est venue selon Lauscher (*HL* 40) moissonner sur place le plus faible et le plus crédule de ses trois compagnons : la passivité d'Elenderle est telle qu'après avoir manqué son examen alors que c'était sa dernière chance, il s'est laissé « enrôler » par un *gentlemen* étranger (*der Fremde*) au lieu de réfléchir lui-même à son avenir. Cette information est d'ailleurs le seul apport à la conversation d'un personnage caractérisé par son inconsistance. Dans cette optique fantastique, il apparaît nettement que la Mort s'intéresse potentiellement aux quatre compagnons ; Aber va même jusqu'à lui demander comment se faire enrôler à son tour.

Lauscher aussi court le danger de devenir l'une de ses proies futures s'il ne se ressaisit pas. Sa passivité lui fait en effet descendre la même pente que les autres. En sont témoins son langage, argot vulgaire dont deux expressions, « La ferme, mon petit Aber » (*Halt's Maul, Aberchen*), et « bande de salops » (*Schweinebande*) suffisent à rendre compte, mais aussi le fait de n'en pas moins continuer à fréquenter cette même « bande ».

⁸⁷ H. Hesse, *HL* 33 : « eine Ausstellung der Zurückgewiesenen », « ein Kollegium von Ausgetretenen aus allen fashionablen Verbindungen oder von Rettungslosen aus allen Fakultäten »

⁸⁸ Hesse reprend ici un topos du traitement littéraire de la mélancolie. L'ambivalence de la mélancolie est selon H.J. Schings un phénomène né à l'époque des Lumières de l'antithèse entre son origine nobiliaire pseudo-aristotélécienne et la foi absolue en les vertus positives et les facultés progressives de la raison. La phase léthargique de la mélancolie qui oscille entre inaction et activisme forcené a quant à elle toujours été perçue de façon négative : l'« *acedia* », terme qui caractérise cette mélancolie dans le vocabulaire scolastique médiéval, constitue ainsi pour Dante un péché assez grand pour que ceux qui en ont souffert gisent pour l'éternité dans les marasmes boueux du cinquième cercle des enfers. La même image est reprise par C.P. Moritz dans *Anton Reiser*, et il est frappant que son pendant, traité par Moritz dans le chapitre *Leiden der Poesie*, soit également repris et condamné par Hesse-Lauscher dans le *Journal 1900* : Lauscher y condamne en effet la jouissance passive d'émotions esthétiques en vertu du tribut qu'il se doit de payer, lui qui a perdu sa naïveté, à la raison et à l'art véritable, à la création poétique active (cf. p 119 notamment : « Das ist mein Fluch und Glück, daß ich keine Schönheit grob und froh genießen kann, daß ich sie auflösen, durchdringen, in Einheiten zerlegen und über die Möglichkeit ihres Wiederaufbaues auf künstlerischem Weg nachdenken muß. Nur zuweilen kommt das alte schwere Wesen, das ich so konsequent von mir abstreifte, für Augenblicke anklingend wieder über mich – die alte unschuldig stumpfe Hingebung und rechenschaftslose Schwelgerei. Diese Augenblicke müssen immer seltener werden, ich darf um ihre kurze trübe Lust nicht mein Ideal verkaufen, denn ein völliges Zurückkehren in die harmlose Dämmerung ist mir doch nie mehr erlaubt. »)

Lauscher s'en étonne lui-même sans pour autant y mettre fin⁸⁹. C'est que son attitude est explicitement auto-destructrice. Il pratique un « humour » très particulier par lequel il anéantit par paresse et déception l'idéal poétique qui est sa raison de vivre tandis que ses compagnons s'abrutissent d'alcool parce qu'ils ont compris qu'aucune des aspirations bourgeoises qui étaient les leurs, un « examen, un peu d'argent, un petit poste », n'ont vraiment de valeur:

« D'être assis ici à boire du vin avec vous et à contempler vos crânes qui sont à désespérer, alors que gisent en moi de l'or, de l'argent, des palais, des contes et des trésors, c'est cela l'humour. [...] Gorgée après gorgée, je noie un coin de ciel bleu poétique, une province de mon imagination, une couleur de ma palette, une corde de ma harpe, un bout d'art, un bout de gloire, un bout d'éternité. Pourquoi ? Parce que rien de tout cela non plus ne vaut qu'on y consacre sa vie. Parce que la vie tout court est sans valeur ; car vivre sans but est sinistre, et vivre avec un but une plaie. »⁹⁰

Cet « humour » dévastateur constitue donc le premier écueil contre lequel Lauscher risque de s'échouer. Il refuse en bloc une réalité grise et bourgeoise à laquelle même le poète qui s'adonne à l'idéal, à l'absolu, ne saurait échapper. Il remet donc en cause cet idéal poétique et se voue à la mort – ses yeux sont ainsi symboliquement « éteints »⁹¹ – par le biais d'un « humour » qui traduit la victoire de la grisaille et de la réalité sur l'idéal poétique. Les progrès du mal sont déjà si avancés qu'il ne reconnaît pas aussitôt la véritable nature du « recruteur » et qu'il va jusqu'à lui donner son avis sur les vices de ses amis, alors que les histoires de son enfance auraient pu et dû le rendre plus perspicace. En tout état de cause, c'est l'intrusion du fantastique ou encore de la mort dans le quotidien qui fait prendre conscience à Lauscher du danger qu'il court. En le glaçant d'épouvante jusqu'aux os (en allemand : « *er erschrak bis ans Herz* » *HL* 43), l'épisode de la *Nuit de Novembre* le réveille et le ramène à lui.

1.2.3 *L'ironie romantique, espoir d'allégresse*

Le lecteur peut être d'autant plus certain de cette guérison, de cette nouvelle allégeance à l'idéal poétique, que le récit suivant, un conte dédié au souvenir d'E.T.A. Hoffmann, en constitue une preuve par l'exemple. Il débute par l'image de l'« esthète » Lauscher qui, radieux et détendu, se réjouit par d'« allègres et gracieuses considérations » en parfaite harmonie avec la nature fraîchement « lavée » et « joyeuse » et les enfants dansant « une ronde joyeuse », des bienfaits d'une brève pluie d'été et de la « réapparition d'un coin de ciel bleu ». La symbolique du passage indique clairement que le sombre épisode de la *Nuit*

⁸⁹ H. Hesse, *HL* 36 : « Ihr seid doch eigentlich eine Schweinebande, liebe Freunde, [...] und mich wundert's selber, daß ich allemal wieder bei euch bin. »

⁹⁰ H. Hesse, *HL* 36 : « Daß ich hier sitze und euren Wein mit euch trinke und eure desperaten Schädel betrachte, während ich Gold, Silber, Paläste, Märchen und Kleinode in mir liegen habe, das ist der Humor. Was verbummelt ihr? Was ersäuft ihr? Ein Examen, ein bißchen Vermögen, ein Ämtchen, in dem ihr euch geschunden und gelangweilt hättet. Warum? Weil es euch dämmert, daß es sich um solches Zeug nicht zu leben lohnt. Und ich? Schluck um Schluck ersäufte ich ein Stück blauen Poetenhimmel, eine Provinz meiner Phantasie, eine Farbe von meiner Palette, eine Saite von meiner Harfe, ein Stück Kunst, ein Stück Ruhm, ein Stück Ewigkeit. Warum? Weil es sich auch um alles das nicht zu leben lohnt. Weil es sich überhaupt nicht lohnt zu leben; denn Leben ohne Zweck ist öd, und Leben mit Zweck ist eine Plage. »

⁹¹ H. Hesse, *HL* 42 : « Trüb und unzufrieden [blickte er] mit toten Augen über die Zigarren weg in den Raum. »

de Novembre est surmonté et que la vie de Lauscher est placée sous le signe de l'idéal poétique d'allégresse. Tout du moins, Lauscher en fait la tentative. Il n'est plus question d'humour dans ce récit. C'est d'« ironie romantique » qu'il s'agit ici. L'« expérience de jeunesse » que le narrateur relate est une expérience de distanciation. Elle consiste en ce que Lauscher apprend à reconnaître quel rapport il lui faut entretenir personnellement avec l'idéal poétique qu'il a en tête, par quel biais il lui est effectivement possible de réaliser son idéal.

La symbolique du récit reste transparente de bout en bout puisqu'elle se fonde à la fois sur les thèmes analysés plus avant et sur la symbolique des contes d'Hoffmann. Les emprunts au conte *Der Goldene Topf* et au « caprice » *Prinzessin Brambilla*⁹² sont si manifestes qu'ils servent d'outils de compréhension. Le schéma est en effet cumulé : le royaume magique d'un autre monde, ici le royaume d'Ask, là le Pays d'Atlantis ou du Jardin d'Urdar est en grave péril. Il s'agit toujours du royaume de l'Âge d'Or romantique où une harmonie parfaite règne entre la nature et les hommes, où bonheur et rires sans partage sont le pain quotidien. Dans les trois récits, cette harmonie est un jour détruite par la faute de monstres et d'êtres maléfiques et pernicioeux. Dragons et pesants « esprits de la terre » sont à l'œuvre dans *Der Goldene Topf*.

Dans *Prinzessin Brambilla*, le démon du Mal Typhon prend les traits du magicien Hermod qui avait sauvé le prince de sa mélancolie et répandu les bienfaits d'une véritable allégresse sur l'ensemble du royaume, pour berner les sages du royaume et causer leur perte. Dans *Lulu*⁹³ de Hesse, c'est le couple infâme du gnome et de la sorcière Zischelgift qui, en volant le talisman magique, est cause du désastre. La définition de ce désastre est similaire dans les trois récits : il va toujours de pair avec la décrépitude d'un jardin splendide où toutes les fleurs, synonymes de beauté, et entre toutes les lys, synonymes de pureté, se fanent et meurent. S'y ajoutent la disparition de l'allégresse et du rire et l'assèchement d'un lac dont l'eau pure était vitale pour le royaume du roi Ophioch, de la reine Liris et de leur fille, la princesse Mystilis, dont les destinées constituent le noyau de l'intrigue du caprice *Prinzessin Brambilla*. On retrouve les mêmes disparitions et tarissements dans l'histoire de l'eau de Lask et du roi Ohneleid, sur laquelle se bâtit le récit *Lulu* de Hesse. La disparition du rire et de l'eau claire symbolisent la fin de la poésie : c'est que la poésie fait, comme reflet de l'harmonie dans l'eau limpide ou chant de la source, prendre conscience de l'harmonie tout en suscitant le rire, à la fois expression et dispensateur d'harmonie et de bonheur. Avec le dernier chant né de la dernière eau sur la harpe Silberlied, le royaume d'Ask s'écroule et la princesse Lilia disparaît dans *Lulu*. Inversement, la métamorphose en poupée de porcelaine de la princesse Mystilis a pour contrecoup indirect celle du lac d'Urdar en fétide marais : l'ère du malheur et de la mélancolie à laquelle avait mis fin une première fois le magicien Hermod en métamorphosant un morceau de cristal en « joyeuse source argentée » (*Silberquelle*), recommence.

⁹² E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf / Prinzessin Brambilla*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1976

⁹³ H. Hesse, *Lulu : ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.T.H. Hoffmanns gewidmet [1900]*, Kirchheim, Ed. Schölkopf, 1960.

On retrouve ainsi réunies les composantes qui avaient déjà été observées chez Schiller dans sa définition de la poésie naïve et chez Hesse, dans la conception de l'idéal poétique qui transparaît dans ses lettres : allégresse et bonheur naissent d'une harmonie parfaite entre l'homme et la nature qui se traduit par l'identité du langage poétique, chansons et vers, et du langage de la nature, fleurs épanouies, source argentée chantante et reflets aux contours nets dans une eau cristalline et pure.

Dans les deux cas, la princesse représente l'idéal du beau et de la poésie. Quand celui-ci est en péril, elle prend, dans *Prinzessin Brambilla* et *Lulu*, des traits humains, ceux de Giacinta ou de la belle Lulu, tout en demeurant dans un état de semi-conscience proche du rêve, entre la mort et la vie : cet état lui permet de participer aux deux mondes du conte et de la réalité et donc de poursuivre son but, aider à la délivrance de son royaume et à une renaissance de la poésie. Il lui faut pour cela réussir à insuffler un amour et une foi absolus en un jeune homme, le héros et prince, qui doit parvenir à n'écouter que son cœur et non une raison philistine factice : en d'autres termes, il faut que se trouve un jeune homme désireux de s'adonner tout entier à la poésie sans écouter les avis contraires des philistins. Dans le cas de Lulu, c'est bien entendu Lauscher, dont les traits, toujours mélancoliques et pensifs, ressemblent cette fois-ci davantage au personnage analogue du *Goldener Topf*, l'étudiant Anselmus, qu'à son homologue du caprice, le jeune comédien tête en l'air Giglio Fava. Anselmus comme Lauscher ont aussi à se garder de personnages à la solde des néfastes et mesquins « esprits de la terre », telle la « vieille aux pommes » née d'une « vilaine betterave » anciennement « plume de dragon » ou l'aubergiste Frau Müller, fausse « belle-sœur » de Lulu (*HL 77*), de fait la sorcière Zischelgift (*HL 51, 66*) gardienne du talisman magique. Est alors nécessaire un intermédiaire positif qui, lui, participe consciemment aux deux mondes. Il apparaît sous les traits d'un maître et magicien, mentor de la princesse, qui juge de l'aptitude du jeune homme, reconnaît en lui l' élu et l'aide le cas échéant à faire face aux personnages symbolisant la mauvaise magie, la pesanteur, l'antithèse de la poésie. La figure du mystérieux mentor est également présente dans *Lulu* : le philosophe Drehdichum, un original (*Sonderling und Philosoph, HL 50*), emprunte de nombreuses caractéristiques à l'archiviste Lindhorst du *Goldener Topf*, notamment son aisance à se métamorphoser et son don d'ubiquité. C'est cependant surtout son rapport à l'esprit et la pensée qui le rapproche de Lindhorst, d'autant plus qu'on retrouve également l'alternance entre une ironie désagréable quand il s'adresse au jeune premier (*HL 65*) et un sourire empli de bienveillance et de mansuétude (*Milde, HL 58*) lorsqu'il évoque le monde parfait et la princesse qui attendent d'être délivrés⁹⁴.

Dans l'un et l'autre cas, un discours sur la foi et la connaissance comme principes conduisant dans l'amour au bonheur aide le jeune protagoniste à avancer sur la voie qui le mène à son idéal poétique : Anselmus obtient Serpentina, entre comme chevalier dans le royaume d'Atlantis et devient parallèlement poète, c'est ce que révèle la douzième et dernière vigile du *Goldener Topf*.

⁹⁴ On peut ainsi lire dans *Der Goldene Topf* la description suivante de Lindhorst après qu'il ait reconnu en Anselmus l' élu : « Die Augen, welche sonst funkelndes Feuer strahlten, blickten jetzt mit unbeschreiblicher Milde den Anselmus an, [...] und statt der Ironie, die sonst den Mund zusammenpreßte, schienen die weichgeformten anmutigen Lippen sich zu öffnen zur weisheitvollen, ins Gemüt dringenden Rede. » (E.T.H. Hoffmann, op. cit., p. 267 sv.)

Le conte *Lulu* se termine d'une toute autre manière. Si là encore, le royaume d'Ask de l'âge d'Or est restauré, la princesse Lilia alias Lulu ne convole pas avec Lauscher mais disparaît accompagnée de son mentor Drehdichum. Lauscher ne participe ni personnellement ni directement à l'avènement et à la réalisation de l'idéal poétique sur la scène de théâtre improvisée dans l'auberge. C'est Lilia, c'est la « belle Lulu » elle-même qui, « d'une indicible beauté », « élancée et brillante » telle un lys, rejoue, au sein de ses sujets, d'autres lys, le refrain rédempteur, « le » chant absolu, sur la harpe Silberlied :

« Un chant d'une félicité et d'une harmonie inouïes s'éleva, tous les lys élancés se regroupèrent en adoration devant leur maîtresse »⁹⁵.

Après ce chant, le rideau tombe, le royaume disparaît à jamais avec Lulu et le philosophe. Lauscher demeure auprès de ses amis, dans les rangs de la réalité. Il est du début jusqu'à la fin un simple spectateur. En fait, il n'évolue pas positivement, n'atteint pas lui-même de but précis dans cette nouvelle : dès le début, il était présenté comme le poète qu'il est encore à la fin, au contraire d'Anselmus qui, lui, vit et écrit simultanément la poésie puisqu'il ne devient poète qu'à partir du moment où il vit dans le royaume de la poésie. Lauscher progresse seulement sur un plan négatif. Il se rend compte de ce qu'il n'est pas, de ce qu'il ne peut pas être : chevalier ou encore la harpe Silberlied. Il dit ainsi à Lulu qu'il n'est pas assez chevalier pour pouvoir la sauver et donne raison à Drehdichum quand celui-ci ne reconnaît pas en lui la harpe Silberlied dont pourra un jour émaner le chant parfait⁹⁶. C'est que Lauscher retrouve son éternel problème : il n'a plus la naïveté qui était l'attribut d'Anselmus et ne pourra par conséquent jamais vivre ni écrire dans l'harmonie entre idéal poétique et réalité. Il ne pourra jamais chanter sur la harpe Silberlied, alors qu'il est le seul de ses amis du « petit cénacle » à comprendre ce que cela signifierait : même Ugel, en qui, grâce à ses vers enjoués⁹⁷, Drehdichum avait cru un instant voir Silberlied, ne comprend pas ce que le « philosophe » lui raconte (*HL* 75).

Lauscher nous est présenté dès la première page comme un « bel esprit » dans le sens, très objectif, où il réfléchit à l'essence du beau. Ses considérations du début, certes « allègres » mais intellectuelles et non poétiques, s'achèvent ainsi sur l'exclamation suivante :

« L'essence du beau réside certainement en la lumière! » (*HL* 46)

Son enthousiasme est abstrait. Son langage poétique est loin d'être aussi gai. En réponse au premier poème de son ami Ugel « *O Brunnlein unterm Laube...* », il déclame un poème où il se compare à un été finissant dont l'image blême se reflète seule dans un lac. Il se décrit lui-même comme si las et poussiéreux que la jeunesse ne veut plus de lui : l'hiver de la

⁹⁵ H. Hesse, *HL* 84 : « Ein Lied von unerhörter Seligkeit und Harmonie hob an, huldigend scharrten sich alle hohen Lilien um ihre Herrin. »

⁹⁶ H. Hesse, *HL* 69 : « [Fräulein Lulu], Sie sind wirklich eine Prinzessin, und nur wir sind nicht Ritter genug, Sie zu erlösen », et p. 75 : Ugel relate à Lauscher les propos de Drehdichum : « [er meinte], er hätte sich in dir getäuscht, du seiest nicht die wahre Harfe Silberlied. Verrückt, nicht? Ich verstand kein Wort. – Ich verstehe es, sagte Lauscher leise; Der Alte hat recht. »

⁹⁷ Les vers initiaux des deux poèmes attribués à Ugel suffisent pour s'assurer de leur caractère simple et quasi folklorique :

« O Brunnlein unterm Laube, du feiner Silberquell
Fließe verstohlen hinunter zur weißen Waldkapell! » (*HL* 67)

Ou encore : « Die Fürstin heißt Elisabeth- / Ein Hauch von Sonne, der vergeht. » (*HL* 76)

vieillesse commence pour celui qui marche déjà dans l'ombre⁹⁸. Le ton élégiaque de ce petit poème sans prétention, aux rimes et aux vers récurrents, ne fait aucun doute. Le poète pleure sa jeunesse perdue. Il déplore plus précisément avoir troqué un état de naïveté et de spontanéité contre un esprit rationnel, scientifique, de valeur douteuse et se languit de pouvoir un jour retrouver des forces neuves, de pouvoir retourner à la source limpide dont pourrait seule naître la poésie qui lui tient à cœur :

« Je me suis ces dernières années déjà presque imprégné de plus de science qu'il n'est bon pour un artiste. [...] Culture et science sont deux choses différentes. Le danger que j'ai à l'esprit est cette satanée conscience à laquelle on s'éduque progressivement par les études. Tout doit passer par la tête, on veut pouvoir tout comprendre, tout mesurer. [...] On réalise trop tard que l'on a laissé derrière soi, dans les premières impulsions inconscientes et jugées dérisoires de sa prime jeunesse, la plus belle part de soi-même et de son art. [...] Il faut que je réapprenne à puiser à pleines mains, à retourner à la source. J'éprouve moins le désir d'écrire un nouveau poème que de vivre un bon moment avec vigueur et sans fêlure intérieure. »⁹⁹

Quand il ajoute que même thématiser ce regret et cette nostalgie d'une jeunesse à jamais perdue relève de la pose et n'a plus rien d'originel, il condamne sans appel sa propre poésie dont l'exemple ci-dessus avait démontré la nature élégiaque. Ce verdict ne fait que reprendre celui de son ami Hamelt. Celui-ci avait en effet décrété que le poème sur la princesse Lilia était le seul vrai poème que Lauscher avait jamais écrit ; le poète avait dû alors avouer que celui-ci lui avait été insufflé sans qu'il en ait eu conscience, que même l'écriture ne lui ressemblait pas. Et c'est justement ce genre de poésie que Lauscher souhaite retrouver en tentant de revivre comme un gamin :

« Je voudrais comme lorsque j'étais gamin m'allonger de nouveau le long des ruisseaux, escalader les montagnes, ou rejouer comme avant du violon, courir après les filles, vivre au jour le jour et attendre que les vers viennent à moi, au lieu de les pourchasser le souffle court et dans l'angoisse. »¹⁰⁰

L'emploi des pluriels « ruisseaux » et « montagnes » et des articles définis replonge immédiatement dans l'abstraction le vœu d'ingénuité et d'immédiateté. L'énonciation prouve déjà qu'il est irréalisable pour Lauscher. Ce dernier obtient malgré tout la pleine approbation de Drehdichum, qui en profite pour préciser par des concepts empruntés à la religion chrétienne et au romantisme les vagues pressentiments du jeune poète. La reconquête de l'harmonie perdue est identique avec la rédemption de l'âme (*HL* 64) et la

⁹⁸ Les deux strophes sont les suivantes : « Der müde Sommer senkt das Haupt/Und schaut sein falbes Bild im See;/Ich wandle müde und bestaubt/Im Schatten der Allee.

Ich wandle müde und bestaubt,/Und hinter mir bleibt zögernd stehn/Die Jugend, neigt das schöne Haupt/Und will nicht fürder mit mir gehn. » (*HL* 68)

⁹⁹ H. Hesse, *HL* 60 : «...ich hab in diesen letzten Jahren schon fast mehr Wissenschaft aufgesogen, als für einen Künstler gut ist. [...] Bildung und Wissenschaft ist zweierlei. Das Gefährliche, was ich im Sinne hatte, ist die verdammte Bewußtheit, in die man sich hineinstudiert. Alles muß durch den Kopf gehen, alles will man begreifen und messen können. [...] schließlich sieht man zu spät, daß man den bessern Teil seiner selbst und seiner Kunst in den verspotteten unbewußten Regungen der früheren Jugend zurückgelassen hat. [...] Ich muß wieder aus dem Vollen schöpfen lernen, an die Quellen zurückgehen. Mich verlangt nicht so sehr etwas Neues zu dichten, als ein tüchtiges Stück frisch und ungebrochen zu leben. »

¹⁰⁰ H. Hesse, *HL* 60 : « Ich möchte wieder wie in meiner Knabenzeit an Bächen liegen, über Berge steigen oder wie sonst die Geige spielen, den Mädchen nachlaufen, ins Blaue hineinleben und warten, bis die Verse zu mir kommen, statt ihnen atemlos und ängstlich nachjagen. »

réconciliation de la bonté (*Güte*) et de la beauté en un seul et même principe de vérité¹⁰¹. Accomplissement humain et idéal de beauté réalisent donc ensemble un état d'harmonie céleste, un jardin du paradis où l'homme et la nature, où la harpe Silberlied et la source de Lask communient dans le chant. Religion et art obéissent ainsi au même principe ultime de vérité, c'est ce qu'il importait à Hesse de souligner. La notion de vérité reste peu spécifique, il est difficile de la différencier de l'idéal d'harmonie et de bonheur individuel et supra-individuel. Le jeune Hesse adjoint en effet à cette fusion personnelle non seulement l'idéal esthétique classique du beau mais aussi certains points de la pensée romantique, ce qui rend l'ensemble assez flou. Un point cependant reste clair. L'état d'harmonie extérieure visé reflète une harmonie intérieure à retrouver entre ce qui apparaît faussement antagoniste à l'esprit rationnel : l'âme et la raison humaines, l'inconscient et le conscient. Ce n'est donc pas la raison abstraite au « dualisme destructeur » (*HL* 78) mais seulement l'art qui, sur le modèle romantique, permet, selon Drehdichum-Hesse, cette réconciliation sur tous les plans à la fois¹⁰². Délivrer Lilia, faire advenir le royaume idéal de la poésie et retrouver soi-même une nature harmonieuse et entière est simultanément :

« L'enjambement de cet abîme et la délivrance de la princesse Lilia sont une seule et même chose. »¹⁰³

Cet art rédempteur, Lilia le symbolise en effet sur le plan idéal et Lulu sur le plan de la réalité : si Lilia est l'idéal poétique, « la fleur bleue, dont la vue délivre l'âme de sa pesanteur et dont le parfum libère l'esprit de sa sèche dureté », Lulu en est le reflet terrestre. C'est surtout par sa beauté qu'elle incarne cet idéal poétique pour un narrateur, Lauscher, et un auteur, Hesse, qui se veulent, nous l'avons vu, l'un et l'autre esthètes : il semble impossible à chacun des personnages du récit d'évoquer Lulu sans la qualifier de belle. Son vrai nom semble ainsi être « la belle Lulu », appellation qui revient quasiment à toutes les pages, voire tout simplement « la belle » (*HL* 53, 58, 74). D'autres motifs accompagnent cependant chacune de ses apparitions dans le récit et témoignent du caractère « naïf » d'un idéal poétique ostensiblement romantique : s'il est mentionné à plusieurs reprises qu'elle vient « d'ailleurs » (*fremd*) et que sa beauté paraît « étrangement douée d'âme » à Lauscher (*fremdartig seelenvolle Schönheit HL* 72), il est plus souvent encore fait allusion au très jeune âge de Lulu par l'emploi du terme allemand de « Mädchen » (*HL* 52, 53, 57, 62, 63, 69) en opposition avec l'adjectif « jeune » (*jung*) qui qualifie la propriétaire de l'auberge. L'innocence enfantine de son esprit est également soulignée. Elle va de pair avec un « cœur pur » (*HL* 71) et « sans malice » (*harmlos HL* 66) et « son âme toute simple de petite fille » (*HL* 72) ainsi qu'avec l'état d'inconscience

¹⁰¹ Le passage théorique attribué à Drehdichum reprend sur le plan littéraire l'incessante justification de son amour de la poésie à laquelle Hesse se sentait à cette période encore astreint quand il écrivait à ses parents piétistes. Un exemple de 1900 en témoigne. Hesse écrit alors : « Mir ist Schönheit, wenn Ihr wollt 'Kunst', das Endziel, ich glaube aber nicht damit einen anderen Weg als Ihr zu gehen. » Il avait cependant précisé dès 1897 que l'art était absolu ou n'était pas : « Dichtkunst ist nicht dazu da, Gutes zu wirken im moralischen Sinn. [...] Religiös-fromme Poesie ist nie Selbstzweck, also überhaupt nie wahre Kunst. »

¹⁰² La question suivante de Drehdichum est purement rhétorique : « Aber was hilft uns die Erkenntnis, wenn wir auf einem der Gipfel [i.e. Güte oder Schönheit] stehen und den klaffenden Spalt stündlich vor Augen haben? » (*HL* 65) On retrouve l'image de la fente et de la cassure comme expression d'une nature divisée par la raison.

¹⁰³ H. Hesse, *HL* 65 : « Das Überbrücken dieses Abgründes aber und die Erlösung der Prinzessin Brambilla bedeutet ein und dasselbe. »

proche du rêve qui est le sien : aux questions de Drehdichum sur le destin du roi Ohneleid et du royaume, elle répond par des gestes, en acquiesçant de la tête par exemple, sans « savoir pourquoi » ou se tient « immobile, ne pense à rien, les yeux grands ouverts tel un enfant qui écoute » (HL 58). Les chansons simples en quatrains qu'elle fredonne (HL 59, 67, 82), souvenirs de son enfance, et son amour des fleurs (HL 79) sont des indices supplémentaires de la naïveté de son caractère. Celle-ci s'exprime aussi et surtout par son allégresse, lorsqu'elle échappe à l'obscurité de l'auberge et se retrouve en pleine harmonie, dans une nature aux tons dorés : « l'odeur du soir », « l'heure », « le ciel de fin de journée » sont tous « dorés » et Lulu est « allègre » (HL 66). A l'heure où sa délivrance approche, elle est aussi « d'humeur gaie » (*fröhlicher Stimmung*), « allègre » (*heiter* HL 81) voire « plus belle et plus gaie que jamais » (*schön und fröhlich wie noch nie*, HL 84). Même si Hesse, on le voit ici, emploie encore indifféremment les termes *fröhlich* et *heiter*, l'allégresse est toujours l'expression directe d'un état d'harmonie, que celle-ci soit première ou idéale. Seules les couleurs permettent ici de différencier les stades : l'or correspond à une harmonie de nature et la couleur argentée (*silbern*) à l'harmonie de l'idéal poétique. Non seulement la harpe s'appelle Silberlied et la source du royaume d'Ask Silberquell, mais l'apothéose finale est aussi entièrement plongée dans des tons argentés : tous les lys « artificiels » et les ondes de lumière baignant la scène et le château « opalin » sont argentés (HL 83, 84), même les roses blanches ont des reflets « mats et clairs, comme spiritualisés » (*matthell und gleichsam vergeistigt* HL 83), et après avoir cachés aux regards la vision du royaume renaissant, le rideau se trouble puis disparaît dans un « immense tourbillon argenté ».

L'allégresse demeure cependant, à quelque stade que ce soit, l'apanage des êtres naïfs. Lauscher ne parvient pas à « enjamber l'abîme » et ne participe ainsi ni à l'allégresse ni à la délivrance de Lulu-Lilia et de l'idéal poétique. Tout du moins, il n'y participe pas directement : il ne trouve ni les mots ni les moyens adéquats. Ainsi ne suscite-t-il qu'une réaction apeurée chez Lulu lorsqu'il propose, en vue de se montrer chevaleresque, d'aller dire quelques mots à la propriétaire sur son attitude vis-à-vis de sa « belle-sœur ». Cette proposition révèle en effet qu'il demeure englué dans la réalité et ne parvient pas à voir les choses dans leur essence. De plus, Hesse est fidèle à la pensée romantique : l'idéal ne profite guère d'actions ou de critiques négatives et destructrices de la réalité. Il requiert pour sa métamorphose, pour sa « romantisation » un engagement positif de l'esprit, la foi et l'amour du « chevalier » à la manière d'Anselmus dans *Der Goldene Topf*. Dans ses poèmes non plus, Lauscher ne parvient pas à s'élancer jusqu'à l'idéal en le célébrant. Il reste très égocentriquement fixé sur lui-même lorsqu'il exprime sa mélancolie – nous l'avons vu – ou son amour dans les vers qu'il offre à sa bien-aimée¹⁰⁴.

Quand il brigue les faveurs de Lulu, Lauscher pense, comme ses camarades, davantage à son bonheur personnel et bien réel qu'à son amour pour l'idéal poétique. Lulu est consciente et attristée de ce qu'ils aient tous une vision si restreinte et appauvrissante de

¹⁰⁴ H. Hesse, HL 70 : « Sieh, ein heißes Dichterkaupt,
Das du stolz und kühl geglaubt,
Liegt beschämt nun dir zu Füßen... »

l'amour et confondent idéal et réalité jusqu'à retirer même à la réalité ce qu'elle a de vérité¹⁰⁵.

Si le jeune poète « sentimental » manque d'intuition et de spontanéité pour délivrer directement Lilia et combattre pour son idéal poétique, il parvient néanmoins à trouver par la réflexion la voie qui est la sienne, celle du renoncement. En réfléchissant la nuit de son aveu aux relations secrètes entre Drehdichum, Lulu et la légende du royaume d'Ask ainsi qu'à l'irrésistible attraction exercée par la jeune fille sur les membres du « petit cénacle » – il semble d'ailleurs être seul à percevoir tout cela – Lauscher parvient à donner à ses « fébriles pensées » un cours plus clair. Il reconnaît alors le ridicule de ses aveux lyriques et discerne ce qu'il lui « faut » faire : renoncer à Lulu et partir¹⁰⁶. La décision de renoncer s'accompagne chez lui d'un sentiment de « délivrance » qui est à comprendre de façon symbolique : en renonçant à Lulu et à faire coïncider tel Anselmus sa propre réalité et son idéal poétique, en décidant de partir après une petite fête d'adieu, il donne l'impulsion décisive à la résurrection du royaume qui adviendra justement lors de cette fête. Il est à ce titre révélateur qu'au cours de cette même nuit du renoncement où l'heure de la délivrance a sonné, Lulu ait fait un rêve dont elle ressort plus belle encore. C'est Lauscher qui le remarque sans pouvoir l'expliquer, car lui-même n'a pas conscience du cours positif qu'il a donné aux événements même s'il la regarde maintenant, auréolée de soleil matinal, comme il est de mise face à un idéal, face à l'« image » du beau, avec les yeux dessillés d'un vrai poète :

« Avec recueillement et une joie attristée, le regard du poète s'attacha à cette image délicieuse. »¹⁰⁷

Dans la douleur et la tristesse de son renoncement, Lauscher ne pense plus, l'humeur sombre, qu'à « plonger ardemment et douloureusement l'image magnifique [de Lulu] au plus profond de son âme pour y faire naître une inoubliable nostalgie »¹⁰⁸. Ce regard « ardent et adorateur » ne quittera plus son idéal, même lorsque le spectacle battra son plein et que tous ses camarades auront les yeux fixés sur la « magique danse des lys » argentés (*HL* 83) : le poète sait reconnaître l'âme d'un tel spectacle, l'idéal poétique dont naissent toutes les images de l'imagination. Il est le seul à ne pas s'étonner de la disparition subite du décor, de Drehdichum et de Lulu, le seul aussi à avoir couché par écrit les féériques événements dont il a été consciemment témoin. *Lulu* s'achève ainsi sur la phrase :

¹⁰⁵ H. Hesse, *HL* 71 : « ...sie war traurig, und alles kam ihr wie ein mißbratenes Possenspiel vor. Sie wunderte sich in ihrem reinen Herzen darüber, wie alle diese Menschen so töricht und enge bloß an sich selber dachten und auch an ihr im Grunde doch nur das hübsche Gesicht ehrten und liebten. [...] Es erschien ihr traurig und lächerlich, wie sie immerfort von Schönheit, Jugend und Rosen redeten, farbige Theaterwände von Worten um sich her aufbauten, indes die ganze herbe Wahrheit des Lebens fremd an ihnen vorüberlief. »

¹⁰⁶ H. Hesse, *HL* 73 : « Nun bei klarerem Nachdenken erkannte er bald die hoffnungslose Albernheit seiner lyrischen Liebeserklärung. [...] Der Dichter beschloß, daß morgen sein letzter Tag in Kirchheim sein sollte. Zugleich traurig und erlösend drang das Gefühl der Entsagung durch seinen müden [...] Sinn. »

¹⁰⁷ H. Hesse, *HL* 74 : « In diesem Augenblick trat die Morgensonne ins Fenster und glänzte durch die dunkeln Haare der schönen Lulu stolz und golden wie eine Glorie. Andächtig mit trauriger Freude hing des Dichters Blick an dem köstlichen Bild. »

¹⁰⁸ H. Hesse, *HL* 80 : « Zu sehen, wie sie mit dem Freunde die Anstalten zu seinem Abschied betrieb, verursachte ihm eine eigentümliche Qual und machte ihn stumm und verdüstert. [...] Dennoch bezwang er sich in hartem Kampf und begehrte nur noch in diesen letzten Stunden ihr herrliches Bild glühend und schmerzlich in die Seele zu senken zu unvergeßlichem Heimweh. »

« Car lui-même a relaté cette histoire conformément à la vérité. »¹⁰⁹

Hesse-Lauscher imite ici fidèlement le modèle E.T.A. Hoffmann qui, lui aussi, apparaît tout à la fin du *Goldener Topf*, dans la dernière « vigile ». Cette intrusion du narrateur omniscient aux traits autobiographiques dans le cours du récit, son entretien avec l'un de ses personnages, l'archiviste Lindhorst, son rôle de simple spectateur face à l'avènement du royaume d'Atlantis dont Lindhorst lui octroie la vision alors que, désespéré, il ne trouvait pas même les mots pour décrire une réalité supérieure dont il demeure exclu, à l'inverse de son héros, Anselmus, le fait qu'il l'envie à ce titre, tout ce jeu entre fiction et réalité, tous ces éléments traduisent, selon Ingrid Strohschneider-Kohrs dans son ouvrage de référence sur le sujet, l'application littéraire du concept « d'ironie romantique »¹¹⁰. Ce sont là des éléments qui se retrouvent quasiment à l'identique dans *Lulu*. Une différence de taille réside cependant en l'absence de personnage incarnant le passage de la réalité à la fiction. Seul le type du chevalier à la harpe – ce que devient Anselmus dans le conte d'Hoffmann – est évoqué par Lauscher sans qu'aucun des personnages ne réussisse vraiment à l'incarner. *Lulu* relate ainsi l'histoire d'une déconfiture salvatrice : si Lauscher se rend compte qu'il ne sera jamais semblable à Anselmus, il reconnaît enfin qu'il suit la voie d'Hoffmann – la dédicace en fait foi. Il prend conscience du caractère positif de son renoncement grâce au « philosophe » Drehdichum à qui, et c'est là aussi symbolique, il réapprend simultanément à faire confiance. En effet, Drehdichum lui exprime sa satisfaction de le voir abandonner tout espoir de conquête directe et lui explique pourquoi cette voie personnelle, qui obéit aux voix de la raison, est la seule viable pour Lauscher. C'est la seule attitude qui lui permette de contribuer « à la résurrection du beau, et plus spécifiquement à la délivrance de l'idéal poétique grâce à la métamorphose ironique du mythe » (*HL* 83).

On peut aller plus loin et s'attacher au récit qui a pu naître d'une telle attitude : considérée dans la perspective de l'auteur Hesse jouant à ressusciter les contes d'Hoffmann tout en en modifiant légèrement le contenu dans un sens plus autobiographique, cette définition s'applique parfaitement au conte de *Lulu* dans son ensemble. Lauscher, ou Hesse, apprend dans cet épisode à ne pas chercher à réaliser, à vivre directement son idéal – ce qui serait fou et destructeur – et à reconnaître en l'« ironie romantique » le seul rapport possible avec cet idéal poétique, la seule forme dérivée et « fissurée » d'« allégresse » qui lui est accessible s'il veut rester fidèle au principe de vérité et ne pas se leurrer sur son propre compte. Il fait de sa quête et de l'« ironie romantique » le sujet, de la raison le moteur de son récit, et établit ainsi dans les faits, noir sur blanc, un rapport avec son idéal fidèle à la règle finale d'ironie : l'« ironie romantique » est en effet, selon I. Strohschneider-Kohrs, présente dans un récit lorsqu'elle le structure¹¹¹ en s'y réfléchissant, lorsqu'écriture poétique et réflexion sur cette écriture sont simultanées et que l'illusion et la désillusion alternent sans discontinuer¹¹².

¹⁰⁹ H. Hesse, *HL* 85 : « Denn er selber hat die vorstehende Geschichte der Wahrheit gemäß aufgeschrieben. »

¹¹⁰ Cf. I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Form und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960. Seconde partie : « Die romantische Ironie in der Erzählkunst », 339 sv.

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 235 : « Ironie fungiert als Gestaltungsprinzip. »

¹¹² I. Strohschneider-Kohrs se fonde sur les *Fragments critiques* de Fr. Schlegel, notamment ceux qui comportent les formules connues de « Poesie der Poesie » (fragment 238) et de « Wechsel von

Le conte *Lulu* obéit parfaitement à cette définition : illusions personnelles de Lauscher et illusion comme art poétique et comme intrusion du fantastique dans le quotidien se court-circuitent en dissonances et désillusions multiples – pour chacun des amis comme pour Drehdichum qui ne maîtrise pas non plus le cours des événements même s'il les perce à jour – jusqu'à se résoudre finalement dans l'harmonie et l'allégresse. C'est à la fois le récit d'une désillusion et le panégyrique de l'illusion la plus accomplie. La tonalité est en accord avec le mouvement chaotique et ludique que l'ironie romantique exige. Le ton est en effet dans l'ensemble positif, même enjoué. Le conte débute dans la bonne humeur, avec des jeux de mots et des descriptions amusantes de personnages et de scènes. Ainsi le « bel esprit » Lauscher voit-il ses considérations semi-sérieuses sur l'essence de la beauté gentiment tournées en dérision par le narrateur omniscient – sachant grâce à la dernière phrase qu'il s'agit de Lauscher lui-même, on peut y lire de l'auto-ironie. A son exclamation « L'essence du beau réside certainement en la lumière! », son interlocuteur répond, ayant en tête la petite ville d'Oetlingen d'où leur ami Hamelt doit venir les rejoindre, « Sûr, sûr, [...] elle se situe juste là, derrière la grange de Schlotterbeck! », tandis que le narrateur reprend, quelques lignes plus loin, sur un mode ludique très hoffmannien : « Nous nous déplaçons entretemps derrière la grange de Schlotterbeck et ne tombons ni sur Oetlingen ni sur l'essence du beau, mais sur le troisième larron, celui-là même qui se fait attendre, l'étudiant en droit Karl Hamelt » (*HL* 46). Suivent les descriptions caricaturales d'un quatrième ami tombé en extase devant la belle Lulu et d'un vicaire en tout aussi piètre état, auteur d'un vers, le premier et dernier de sa vie, superbe, qui oppose ironiquement la forme au contenu :

« O perfection accomplie
Qu'il est rare de te voir, comme aujourd'hui ! »¹¹³

Les apparitions impromptues de Drehdichum viennent sans cesse égayer le récit, échauffer les esprits et relancer les spéculations de toute sorte. Si la phase du renoncement de Lauscher est un peu plus sombre, elle est aussi de courte durée et toute mélancolie disparaît dès lors que la fête commence, dans les rires, entre les bouchons de champagne et les fleurs que se lancent, dans une « joyeuse petite guerre », les divers protagonistes (*HL* 82). Même l'apothéose finale et l'intrusion du merveilleux ne laissent ni au rêve ni à la nostalgie le temps de s'installer : le plus philistin des amis, Oskar Ripplein, s'insurge contre la disparition de Lulu et de Drehdichum et parle de « coup monté », voire d'« escroquerie » (*HL* 85), ce qui, dans le contexte, ne peut que prêter à sourire.

Le récit *Lulu* ne constitue cependant qu'un intermède ludique et positif dans l'évolution en dents de scie du narrateur « sentimental » Lauscher. A l'enjouement ensoleillé du conte succède le chant noir de la mélancolie.

Selbstschöpfung und –vernichtung » (fragment 51), lorsqu'elle définit l'ironie romantique comme suit : « Ironie ist Mittel zur Selbstrepräsentation der Kunst. »; « künstlerische Ironie muß als Gestaltungsprinzip fungieren [...] und Bewußtsein als agierende Kraft » (N.B. : à cette exigence répond entre autres le rôle actif de Drehdichum dans *Lulu*) (cf. *Die romantische Ironie in Form und Gestaltung*, op. cit., p. 70 et p. 235).

¹¹³ H. Hesse, *HL* 51 : « Vollkommenheit, /Man sieht dich selten, aber heut! »

I.2.4 *Le chant plaintif du rossignol : une rechute dans la mélancolie ?*

Les *Nuits Blanches* sont ainsi dédiées à la muse « pâle » et « maladive » grâce à laquelle le poète dit n'avoir pas définitivement sombré dans les abîmes de la solitude et du désespoir. Les « chants d'enfance, de l'amour, de la nostalgie (*Heimweh*) et de la mélancolie » à l'aide desquels elle a su, de sa voix « douce et fatiguée », apaiser le poète sont donc, malgré leur ton et leur contenu élégiaque, finalement perçus comme salvateurs dès l'avant-propos (*HL* 87). La dédicace commence dans le noir de la nuit avec des regrets introduits comme il se doit par l'interjection « Ô » propre à l'élegie. Elle s'achève sur trois exclamations extasiées introduites par « Que tu étais belle, quand... », c'est-à-dire par la vision de l'idéal poétique du beau. L'image de la beauté personnifiée par la muse de la mélancolie rappelle la description finale de Lulu transfigurée en Lilia. Elle est lumineuse et claire du fait même de la pâleur de la muse, dont le « front clair et spirituel » (*helle vergeistigte Stirn*) se laisse adoucir et taquiner par une « mèche d'un blond féérique » (*eine lose Locke märchenblondes Haar*) : la muse de la mélancolie réunit elle aussi dans l'harmonie la raison et son antagoniste, l'imaginaire des rêves, des contes, du subconscient.

Les huit *Nuits Blanches* retracent l'évolution annoncée par cet avant-propos, qui mène le poète du négatif, du désespoir, vers le positif, la poésie du désespoir. On retrouve sur le mode mineur thème et mouvement du conte *Lulu*, où raison et nature « sentimentale » du poète sont à la fois source amère de désillusion et outil permettant de reconquérir l'illusion, d'accéder à une autre forme de beauté et de bonheur. Les *Nuits Blanches* sont à lire allégoriquement comme le rapport entre Lauscher et son idéal poétique – une lecture fastidieuse et répétitive si on la voulait exhaustive, car chaque thème revient tel un leitmotiv, sur le même ton et habillé d'images similaires ; le va-et-vient entre discordances et consonances régit ces nuits jusqu'à ce qu'elles s'achèvent sur une note d'espoir et de consolation peu convaincante.

Comme dans l'avant-propos, c'est d'abord la dissonance qui est thématifiée dans le premier chant. Il traite de la déception et de la séparation première. Lauscher s'adresse directement à sa muse qu'il personnifie de façon très classique. Il la prénomme Maria, celle dont viendra la délivrance dans le christianisme, celle aussi à qui Novalis consacra le quinzième de ses *Chants Religieux*. Hesse cite intégralement le « plus beau des poèmes » de Novalis dans sa nouvelle de 1901, *Der Novalis*¹¹⁴. La première strophe s'énonce ainsi :

« En mille tableaux je Te vois
Marie, adorablement peinte;
Mais nul ne Te saurait montrer
Telle que T'entrevoit mon âme. »¹¹⁵

¹¹⁴ Cf. H. Hesse, *Aus Kinderzeiten*, in *Gesammelte Erzählungen I*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977, p 42

¹¹⁵ Novalis, quinzième *Chant religieux/Geistliche Lieder* in *Gesammelte Werke*, Stuttgart, éd. Kohlhammer, éd. par R. Samuel, G. Schulz et H.J. Mähl, 1960-1975, tr. fr. par Armel Guerne, *Œuvres Complètes* Paris, Gallimard, 1975 :

« Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt. »

Dans ce poème, Novalis chante justement l'impossibilité de trouver des images à la hauteur de l'idéal de beauté et d'amour que représente Maria. Hesse reprend le motif tout en le personnalisant comme il l'avait déjà fait dans *Lulu*. Ce qu'il n'avait alors pas su éviter lui paraît maintenant à tout jamais irrévocable et le désespère : chacun de ses vers, « aussi réussi soit-il », « porte encore en lui le noyau de la vieille dissonance » – celle que décrit le premier chant – « et n'est de nouveau rien de plus que le miroir du poète, et non le miroir de son rêve à l'ardente et nostalgique beauté »¹¹⁶. Cette fatale dissonance, cette « cassure » initiale (*HL* 104) et l'ère d' « amertume » qui l'accompagne, le poète en rend la muse responsable : c'est elle qui a mis fin à une période d'harmonie et de bonheur premier, à l'ère de la poésie des contes romantiques telle que l'évoquait déjà Lauscher dans le récit de son *Enfance*. On retrouve les couleurs vertes et dorées de cette harmonie enfantine : dans le jardin naïf aux pensées bleues (*Veilchengarten*), le poète, la nature et la poésie communiaient dans une même harmonie. Au chant des merles (*Goldamsel*), assurément d'or, et au bruit des feuilles d'érable caressées par le vent répond la lecture que le poète fait d'une « fable », installé aux côtés de la muse sur « le banc vert de son grand-père ». « L'air et l'histoire sont emplis du parfum » des fleurs bleues romantiques, et les « bonnes fées », le « puits » magique dont émanent, tel un *Zauberborn* les contes romantiques achèvent de créer les parallèles avec la période de la tendre enfance¹¹⁷. Au summum de cette harmonie, dans le cytise aux fleurs d'or (*Goldregenbusch*), l'oiseau de nuit, le rossignol, commence à chanter au moment où l'histoire s'assombrit et où débute l'ère de la mélancolie. C'est néanmoins la muse, qui par son départ précipité, brise à jamais l'idylle, et pérennise un état qui aurait dû n'être que passager, dans une compréhension très schillérienne des phases que doit traverser un poète « sentimental ». Le poète reproche à sa muse de l'avoir abandonné à son triste sort par dégoût pour la tristesse et d'avoir rendu à jamais impossible une poésie qui réponde à l'idéal de beauté et d'harmonie.

« Ah, si tu avais lu jusqu'au bout! Mais tu pleuras et fis tomber le livre de tes genoux et partis en courant. [...] Ah, les meilleures de mes chansons recouvraient dans le livre de ma jeunesse les pages que tu as sautées dans ton humeur chagrine. Depuis, elles me tourmentent, et gémissent de douleur, et veulent être chantées, mais elles ont fait leur temps, il n'est jamais venu, car les plus belles de mes chansons dans mon livre de jeunesse, tu les as sautées ce soir-là dans le jardin aux fleurs bleues. Ces chapitres t'étaient dédiés : pourquoi n'as-tu pas daigné les lire? »¹¹⁸

Les « meilleures », les « plus belles de ses chansons », dédiées à sa muse, ce sont bien les chansons qui devaient refléter son idéal poétique de beauté et d'allégresse et délivrer le poète « sentimental » de sa « fêlure » interne. Mais son idéal l'a laissé en plan dès le premier accès de mélancolie, sa muse a « pris trop au sérieux son histoire », son verdict est trop sévère, son attitude trop méprisante. Ainsi l'ironie dont sa muse fait parfois preuve

¹¹⁶ H. Hesse, *HL* 99 : «Aber dann jedesmal das spottend grausame Gefühl, daß der Vers, so hübsch er sei, doch wieder nicht die Tiefe erschöpft, doch wieder den Keim der alten Dissonanz in sich trägt und doch wieder nur ein Spiegel des Dichters und nicht der Spiegel seines glühend schönen, sehnsüchtigen Traumes ist ! »

¹¹⁷ Cf. H. Hesse, *HL* 89

¹¹⁸ H. Hesse, *HL* 89 : « Ach hätten wir doch zu Ende gelesen! Aber du weintest und stießest das Buch von deinem Schoß und liefest fort. [...] Ach, die besten Lieder standen im Buch meiner Jugend auf jenen Seiten, die du so unmutig überschlugst. Sie quälen mich seither, und stöhnen, und wollen gesungen sein, aber ihre Zeit ist vorüber, sie ist gar nie gewesen, denn die schönsten Seiten im Buch meiner Jugend überschlugst du an jenem Abend im Veilchengarten. Die Seiten warten dir gewidmet : warum wolltest du sie nicht lesen? »

face à Lauscher n'est-elle pas de nature romantique et ludique. Elle ne fait que transcrire l'acuité d'un esprit trop critique et assuré dans son jugement. Elle est blessante. Lorsqu'elle s'exprime dans un regard « apitoyé », elle souligne l'indifférence de la muse et la conscience de sa supériorité face au poète en adoration devant elle. De même le sourire de la muse ne fait-il qu'entailler plus profondément la blessure initiale de la première dissonance¹¹⁹. Lauscher est condamné à toujours chanter le chant du rossignol, à ne jamais pouvoir être *Silberlied*, à ne jamais trouver le « ton suave de la délivrance » (*der süßeste, erlösende Ton HL 89*) : sa muse en a cassé la corde.

« Et le chant du rossignol avec sa dissonance ultime et terriblement belle n'en finit pas de vibrer en moi et se languit de sa résolution. »¹²⁰

Lauscher regrette l'innocence et les joies de son amour du premier stade, pour une fillette et des mélodies populaires toutes simples, et voit en l'apparition de la muse, d'un idéal poétique réclamant un amour absolu, la première fissure dont il n'arrivera plus à se remettre de toute sa vie.

« Je vais te raconter [...] l'histoire d'un jardin de Forêt Noire, où un petit garçon était assis avec une petite fille sous les lilas bleus. Le petit garçon aimait la petite fille [...] Vint alors d'ailleurs une femme élancée aux grands yeux sombres, juste comme les tiens. Son chant était si beau et elle était si étrange et attirante que le petit garçon oublia sa gentille petite voisine. [...] Je sais que [l'ancien petit garçon] pense à son pays et qu'une infidélité caduque de jeunesse traverse sa vie telle une fine fêlure traverse un verre cristallin. »¹²¹

La muse est cause de la fêlure de sa nature : Lauscher retourne complètement l'analyse schillérienne, c'est l'idéal qui par son inadéquation avec la réalité est cause de sa nature sentimentale et non sa nature sentimentale qui explique sa perception de la réalité dans son opposition à l'idéal. Lauscher-Hesse met ici le doigt sur un point difficile de l'essai schillérien : le passage de la poésie naïve à la poésie sentimentale est à la fois historique et ne l'est pas, il est à la fois dû à un avilissement général des mœurs indépendant du poète et ne dépend que de la nature de ce même poète. Lauscher remet en cause la validité de l'idéal poétique classique de Schiller : il relate les doutes dont il a lui-même été assailli en présentant comme inconciliables un idéal poétique d'harmonie naïve et l'idée que la poésie sentimentale pourrait être la voie réelle qui y mènerait. L'idéal poétique est si peu réalisable qu'il en est mensonger, cette conviction, cette découverte ne fait que plonger Lauscher dans l'abîme de sa mélancolie inquiète et de son noir désespoir :

¹¹⁹ H. Hesse, *HL* 104, 105 : « Und dein Blick verrät mir : du weißt, daß ich dein eigen bin und daß du mir den Fuß auf den Nacken setzen darfst. Das ist der Mitleidblick – und dahinter die spöttisch traurige Frage : ist das alles? Ist das die Liebe? Wende diesen Blick von mir ! Ich ertrage ihn nicht, mit seiner verborgenen Frage ... Du hörst mich an, du lächelst, nickst sogar, wenn ich dich der Bitterkeit und des Bruches erinnere, die durch dich in mein Leben gekommen sind [...] und fragst zuletzt: soll ich fortgehen? Du weißt : er sagt nicht ja. » ; « Und dann werde ich weiß und schweigend liegen! [...] Ja, lache nur, schöne Muse! Ich weiß, du wirst hinter dem Prediger stehen und deine süßen Staunaugen machen. »

¹²⁰ H. Hesse, *HL* 99 : « Und das Lied unserer Nachtigall mit seiner letzten, grausam schönen Dissonanz klingt in mir weiter und sehnt sich nach seiner Lösung. »

¹²¹ H. Hesse, *HL* 92 : « So will ich dir erzählen [...] von einem Garten im Schwarzwald, wo ein kleiner Knabe mit einem kleinen Mädchen unter den blauen Fliedern saß. Der Knabe hatte das Mädchen lieb [...] Dann kam eine fremde schlanke Frau mit dunkelgroßen Augen, ganz wie du sie hast. Die sang so schön und war so fremd und lockend, daß der Knabe sein liebes Nachbarkind vergaß. [...] Ich weiß, daß er an seine Heimat denkt und daß eine verjäherte, knabenhafte Untreue durch sein Leben geht wie ein feiner Sprung durch klares Glas. »

« O, [...] cette précipitation, cette alternance entre ménagement et gaspillage de ses forces, cette peur terrible, toujours plus pressante, de mourir avant que ne résonne le son rêvé, de mourir sans accomplissement après une attente et des préparatifs de toute une vie! Et que vienne en plus s'y ajouter à chaque nouvelle défaite, à chaque récurrence du doute, ce ton de reproche dans la voix de sa propre âme martyrisée, arrachée au subconscient, dont la nudité ne pourra être rachetée et sacrée que par l'émission imprévisible du mot absolu, éternel ! O, on a dit bien des ignominies sur le compte des poètes, mais la pire des ignominies, ils la connaissaient et la connaissent eux-mêmes et la cachent anxieusement aux autres – voire à leurs propres yeux ! »¹²²

Cette conviction est suivie de la pire des nuits, celle où le doute est si grand que Lauscher perd toute foi en l'idéal, que sa vie perd tout son sens : « Mes dieux sont de pierre, et ma vie n'était qu'un pâle rêve... »¹²³. Cette crise représente à tout point de vue le paroxysme de sa maladie : soit il survit soit il succombe aux ténèbres du doute et de la mélancolie. Lauscher trouve de nouvelles forces en rejugant sa poésie dans une autre perspective que celle de l'idéal, que celle de sa muse : il en juge du point de vue de ses compagnons dans la douleur, d'autres poètes sentimentaux (*HL* 101), et parvient à percevoir la poésie à la fois dans son idéal et dans la nécessité de sa réalisation historique au fil des époques. Sa Maria et la Béatrice de Dante sont une (*HL* 104). Les contours de cet idéal sont tous tracés par des mains et des regards de poètes et tous sont légitimes.

Le regard souffrant qu'il jette sur sa muse l'est tout autant. Celle-ci n'a pas le droit ni les moyens de refuser les traits qu'il lui dessine : muse et poète dépendent l'un de l'autre dans leur représentation réciproque. La symétrie de deux propositions « ...tu sais que je suis à toi... », « Et maintenant, tu es à moi ! » – après avoir appartenu à tant d'autres poètes – atteste du renversement de la perspective. Le poète ne se sent plus seul ni déconsidéré par la muse et son regard ironique. Son rapport à l'idéal s'ancre dans l'histoire de la culture, dans le passé mais aussi dans le futur. Du point de vue d'un anonyme poète futur surtout, sa poésie sera des plus légitimes puisqu'incontournable du seul fait de son existence. Quand la muse posera sa main consolatrice sur l'épaule de ce poète, une main en laquelle Lauscher reconnaît « dans la forme et le geste » « toute la noblesse de la culture » et les coups de pinceaux des « maîtres florentins », ce geste « éternisera et actualisera entre mille autres aussi [la] beauté, [la] maladie et [l'] art [qu'y a adjoints Lauscher] »¹²⁴. Les exclamations finales témoignent d'un certain enthousiasme – il est malgré tout délicat de parler d'allégresse – né d'une foi retrouvée en la raison et la conscience comme moyen de réaliser l'idéal :

« Et cette culture, ce fleuve invisible, silencieux, ininterrompu de vie consciente, dans lequel Dante et Donatello ne représentent que de beaux méandres – c'est l'éternité. C'est cela l'éternité ! C'est toi, ma belle muse ! »

¹²² H. Hesse, *HL* 100 : « Ach, [...] diese Hast, dieses Wechseln von Schonung und Verschwendung, diese immer enger drückende, furchtbare Angst zu sterben, ehe der geträumte Ton erklang, zu sterben ohne Erfüllung nach einem lebenslangen Warten und Vorbereiten! Und dazu bei jedem neuen Unterliegen und Zweifeln diese vorwurfsvolle Stimme der dem Unbewußten entrissenen, gemarterten eigenen Seele, deren Entblößung nur durch das unberechenbare Glücken des großen, unsterblichen Wortes versöhnt und geheiligt wird ! Ach, man hat so viel Schimpfliches von den Dichtern gesagt, aber das Schimpflichste wußten und wissen sie selber und halten es ängstlich geheim – sogar vor den eigenen Augen ! »

¹²³ H. Hesse, *HL* 101 : « Meine Götter sind steinern, und mein Leben war ein blasser Traum... »

¹²⁴ H. Hesse, *HL* 108 : « [Deine Hand] wird, wenn niemand mehr von mir weiß, auf anderen Stirnen liegen, andere Schultern berühren, und in ihrer Berührung wird mit allen tausend andern auch meine Schönheit, Krankheit und Kunst verewigt und tätig sein. »

Peut-être Lauscher pourra-t-il devenir lui-même un « beau méandre », il n'est pas dit que son propre chant soit si triste et noir que le présent semble l'indiquer. Le temps peut en effet, le poète veut le croire, transfigurer le souvenir du triste présent. La poésie de ce présent pourra alors finalement répondre sur un mode mineur et doux à l'idéal de beauté et d'harmonie pour le moment inaccessible.

« Ce triste présent nous paraîtra merveilleusement lointain et avenant comme une lointaine portion de jeunesse. Et peut-être naîtra de ce présent devenu lointain, transfiguré par le souvenir, notre chant. Notre chant ! »¹²⁵

La légitimité de la poésie sentimentale élégiaque, son rapport finalement positif à l'idéal poétique classique du beau et de l'allégresse, l'effet libérateur de la tonalité de son chant ne dépendent en fin de compte que du point de vue du poète, de l'interprétation qu'il s'en donne et de sa foi en la validité de son idéal poétique.

Lauscher s'appuie ainsi, pour sa propre légitimation, sur l'analogie déjà utilisée par les Romantiques entre musique et poésie : un ensemble harmonieux, l'idéal poétique, peut fort bien receler quelques notes dissonantes dont naîtront des accords consonnants. L'image de beauté et d'harmonie que Lauscher souhaite alors léguer montre qu'il légitime ici un autre pan de la poésie sentimentale :

« La chanson serait alors une image douce et parfumée emplie de magie et d'âme, sur le fonds sombre de laquelle nos silhouettes apparaîtront en de vagues contours, aussi douces qu'un rêve, le poète qui ne dort pas, son front éveillé repose dans une main brûlante, et contre son épaule s'appuie la belle et lasse tête blonde de sa muse agenouillée. »¹²⁶

Même si les deux genres se placent sous l'égide de la raison pensante et de la conscience, l'étendard de l'ironie romantique et ludique qu'il arbore dans *Lulu* se situe à l'exact opposé de la poésie défendue dans les *Nuits Blanches*. C'est l'alternance entre le jour et la nuit, entre les caprices d'un esprit malicieux jouant avec les mythes et une poésie au lyrisme tendrement mélancolique et rêveur, qui semble finalement répondre le mieux aux hauts et aux bas de sa nature « sentimentale ». Cependant, cette alternance n'est pas loin de l'hésitation, elle semble davantage l'expression passive de l'instabilité personnelle du poète que l'expression active d'une oscillation dirigée. Lauscher reprend en effet pour chacun des genres un style déjà éprouvé. Si la paternité de son ironie romantique est clairement établie par Lauscher, les *Nuits Blanches* aussi reprennent les thèmes anacréontiques et leur traitement moderne en cette fin de siècle. La deuxième nuit notamment rappelle par son ton et ses motifs le style et la poésie d'un Hofmannsthal. Un court extrait permet d'en rendre compte :

« Ma muse reste silencieuse, prend mon bras et monte avec moi dans notre château de nuit blanc comme neige, le long du large escalier princier [...] Elle me fait passer les

¹²⁵ H. Hesse, *HL* 95 : «...dieses traurige Heute wird uns wunderbar fern und lieb erscheinen wie eine ferne kleine Jugend. Und vielleicht wird dann aus diesem ferngewordenen, von Erinnerung verklärten Heute unser Lied aufsteigen. Unser Lied! »

¹²⁶ H. Hesse, *HL* 95 : « Unser Lied ! [...] das Lied wäre ein weiches, duftiges Bilde voll Zauber und Seele, aus dessen dunkeltönigem Grund unsere Gestalten weich wie ein Traum mit schwebenden Konturen hervortauchten, der schlaflose Dichter mit der in die heiße Hand gestützten regen Stirn, und an seine Schulter gelehnt der schöne, müde Blondkopf seiner knienden Muse. [...] Und dieses eine zarte Bild würde allein übrigbleiben von meinem rastlosen Leben... »

candélabres en forme de dragons et me conduit dans la grande salle faisant l'aile, où notre fontaine laisse entendre, entre les colonnes de porphyre resplendissantes, dans son profond coquillage de bronze son murmure si frais et étranger au monde... »¹²⁷

La raison ludique d'un poète jouant consciemment de l'ironie romantique ne semble pas avoir réussi à guérir durablement le jeune poète Lauscher de son incertitude et de ses hésitations entre divers modèles de poésie. Il n'a pas encore trouvé sa voie propre, le dernier de ces cinq récits en témoigne.

1.2.5 L'échec de la poésie sentimentale ou la trahison de l'ironie romantique

Le récit final, *Journal 1900*, est de fait très éloigné de l'accord final, harmonieux et libérateur, tel que Lauscher en rêve dans les *Nuits Blanches*. Il ressemble davantage à un finale reprenant en un allegro furioso toutes les discordances et tous les thèmes antagonistes avant de s'achever sur une note dissonante qui réunirait dans une ultime hésitation ou un ultime mensonge l'explicite espoir d'une convalescence et l'implicite imminence de la mort du narrateur.

L'évolution des cinq récits composant *Hermann Lauscher* paraît ainsi négative. Si l'on considère la tonalité majeure de chacun d'eux, il est aisé d'observer une alternance de temps positifs et négatifs, du jour et de la nuit. *Mon enfance* correspond thématiquement au matin ensoleillé de l'harmonie et du bonheur. Le récit relève donc de la journée et sa tonalité est des plus positives. Il s'achève en soirée, et même si l'épisode raconté serre le cœur du narrateur quand il pense à ce moment de bonheur passé, il introduit dans le fonds comme dans la forme la *Nuit de Novembre*, puisqu'il narre en des couleurs lunaires et argentées l'expérience poétique initiatique du jeune Lauscher. La *Nuit de Novembre* est sans contredit noire de désespoir, mais l'intrusion de la mort permet une renaissance, le conte *Lulu*. Celui-ci baigne dans la lumière ensoleillée d'un début d'après-midi estival et s'achève, après un bref épisode sombre et nocturne, dans les tons argentés des lys et du château opalin du royaume d'Ask – royaume qui renaît de ses cendres durant une fête vespérale que suivent les *Nuits Blanches* assurément plus noires que leur nom l'indique. Les caresses de la muse redonnent espoir, foi et courage au poète. Elles correspondent à un instant plutôt positif, illuminé par l'image d'une culture radieuse, et sont suivies dans *Journal 1900* d'une courte et amère soirée où le narrateur s'érige âprement contre une littérature à laquelle il n'hésite pas à retirer la qualité de culture du fait qu'elle ne répond pas à ses propres critères. Il assimile « manque de culture » et « manque de joie », et il n'est pas étonnant qu'il qualifie alors les œuvres « sombres » d'un Tolstoï, Zola ou Ibsen, de « fanatiques », « primitives » et « barbares »¹²⁸. L'épisode négatif est suivi d'un ardent désir de lumière et d'harmonie culturelle : le narrateur dit se languir « de s'allonger dès

¹²⁷ H. Hesse, *HL* 90 : « Meine Muse schweigt, nimmt meinen Arm und steigt mit mir in unser schneeweißes Nachtschloß, die breite fürstliche Treppe empör [...]. Sie führt mich an den Drachenleuchtern vorbei in den großen Flügelsaal, wo unser Brunnen zwischen den glänzenden Porphyssäulen so kühl und weltverloren in seine tiefe Bronzemoschel rauscht. »

¹²⁸ Lors de la réédition du recueil, en 1933, Hesse souligne que de tous les passages qui ne lui agréent plus dans cet ouvrage de jeunesse, ce sont surtout les acerbes critiques contre Tolstoï qu'il regrette et dont il a honte, sans pour autant vouloir les rectifier selon des critères postérieurs qui falsifieraient l'impression d'ensemble. (cf. Hermann Hesse, *Schriften zur Literatur* I, p. 23).

qu'une journée plus chaude le permettra, dans la lumineuse forêt printanière pour y lire quelques pages de Goethe » (*HL* 110). On reconnaît sans peine ici la nostalgie de l'harmonie de son enfance où nature et littérature se fondent dans une même expérience de bonheur. S'y cache cependant également le désir de faire coïncider idéal poétique, ou encore réalité fictive, et réalité vécue. La journée suivante dans le *Journal* le dévoile dans sa dominante, les « soirées vertes de Riehenhof » :

« C'est exactement comme on peut le lire dans de belles anthologies : il suffit qu'arrivent le printemps au vert tendre et au chant de merles pour qu'aux yeux du poète une brume de félicité dorée se répande sur la face du monde. »¹²⁹

Ce bonheur champêtre absolu où les « rimes » venant aux lèvres du poète sont pure « musique de mots élancés et rieurs », sont dénuées de « contenu » et de « pensées », est précaire et l'on peut déjà entendre en sourdine la tonalité sombre de la « douleur » et de l'« ironie », filles de raison et de la conscience¹³⁰. La fêlure intérieure, la dissonance ne le quitte pas, sa poésie n'est pas celle de l'abondance naïve et triomphante. Si elle est malgré tout rêveuse sans être teintée de l'ironie grinçante et agressivement rationnelle de Heine, ses tons plus « pâles » et infiniment nuancés sont nés d'une raison fiévreuse et d'une sensibilité exacerbée : « beaucoup de philosophie, beaucoup d'esthétique, beaucoup d'art et beaucoup d'ironie » critique, et non romantique – le contexte l'indique –, ont laissé trace de leur passage (*HL* 112). Sa poésie ressemble en vérité à la musique de Chopin (*HL* 112), Lauscher l'avoue dans la caractéristique personnelle qu'il donne de l'amour :

« Chez moi, l'amour est précisément ce lyrisme aux contours doux et fuyants qui me saisit comme forme spécifique de poésie sentimentale et qui est aussi suave qu'il affaiblit. »¹³¹

Suit alors une poésie sentimentale dont le ton lyrique rappelle les *Nuits Blanches*. Le contenu réside cependant exclusivement en une description extrêmement nuancée de la nature, comme si Lauscher cherchait maintenant à se fondre en elle, à coïncider avec son regard pour retrouver ainsi, par le biais de l'art, de l'observation aimante mais alerte, l'harmonie entre l'homme et la nature comme entre l'âme et la raison consciente. Lauscher pense de fait un court instant avoir enfin trouvé la voie poétique sentimentale qui le conduirait à la délivrance et à son idéal du beau. La couleur argentée baigne ainsi tout un passage euphorique :

« Il y a peu, je vis à cet endroit (il s'agit d'un lac, n.d.t.) un bleu-vert frais et clair, tout à fait semblable au bleu tardif qui recouvre le ciel après les rougeoiements du couchant, mais aux teintes argentées, non dorées – cette couleur indescriptible et sa transition vers un argent mat absolu me procura une jouissance tout à fait débordante, la sensation d'être délivré de la loi de pesanteur [...] Ce n'était plus là la joie qu'on éprouve devant une belle image, l'amicale illusion qu'on s'accorde à soi-même face à de bonnes œuvres

¹²⁹ H. Hesse, *HL* 111 : « Es ist ganz wie es in schönen Anthologien steht : Frühling, junges Grün und Amselgesang, und dem Dichter verhängt ein selig goldener Nebel die Welt. »

¹³⁰ H. Hesse, *HL* 111 : « Ich weiß wohl dabei, daß diese Verse, wenn noch so gut, noch nicht einmal Lyrik sind, und weiß, daß ich schon bald an heute und gestern als an etwas Unbegreifliches, Schönes, Vergangenes denken werde, mit Schmerz und Ironie. »

¹³¹ H. Hesse, *HL* 111 : « ...bei mir ist die Liebe eben dieser weich zerfließende Lyrismus, der mich als besondere Form des Sentimentalen jeweils befällt und ebenso süß als schwächend ist. »

d'art – à la vue de cette couleur, je jouis durant quelques instants du triomphe de la beauté pure sur tous les sentiments de la vie consciente et inconsciente. »¹³²

A cette phase positive et ensoleillée vient cependant rapidement succéder le désenchantement et la désillusion. La réalité ne peut se confondre avec l'idéal, malgré tous les efforts du poète. Il part ainsi plein d'espoir un beau matin retrouver le lac, afin « d'entrer dans le secret de ses camaïeux de couleurs et de pénétrer ses mystères » (*HL* 118), en quête de nouveaux « tons argentés ». C'est alors que Lauscher est « frais et dispos, gai et élastique » et qu'il semble approcher harmonieusement de son idéal poétique. Or l'automne est là qui l'attend : le lac ne lui offre plus que des reflets pâlis, il lui semble « trop fade », « les montagnes sont trop grises », « le ciel trop bas ». La nature ne lui répond pas comme il le souhaitait, la réalité le trahit une fois de plus en ne pouvant rester à la hauteur de son idéal. Une nouvelle crise de mélancolie s'annonce, que le poète tente d'abord de combattre en s'épuisant physiquement, c'est-à-dire en se mettant au diapason de l'été finissant. Mais s'adapter à la réalité le laisse « frustré » (*unbefriedigt*, *HL* 123) et sur sa faim, le désir d'être comblé, de surmonter la scission est trop présent. Il lui faut, son « principe » l'exige, se retourner immédiatement vers sa poésie « sentimentale » imparfaite et il essaie de nouveau de goûter la « suavité » des tons qu'il peut seuls jouer sur « sa harpe noire aux accords mineurs »¹³³.

Un jour plus tard, deux pages plus loin déjà – les intervalles entre instants de bonheur relatif et instants noirs de désespoir et d'affliction se raccourcissent comme les jours de septembre – l'attend la plus terrible des nuits, une crise que ne suit cette fois aucune guérison et dont il ressort apathique et indifférent à tout : « Tous les instants importants de sa vie, ceux [...] où [Lauscher] a réduit le champ alloué à son sentiment pour l'Eternel, à son instinct naïf, à la vie innée et subconsciente », tous ces instants reviennent à la charge et remontent à sa mémoire. Leurs assauts « font trembler tous les trônes et toutes les colonnes » des topoï et de l'idéal poétiques du narrateur. Tous les bas-fonds de son âme « rejaillissent, déchaînés, à la surface, et brisent et persiflent les temples immaculés et les préférées de ses froides images » (*HL* 126).

C'est la mort de sa voie poétique « sentimentale » qui faisait trop violence à tout ce qui en lui n'était pas raison. La brèche intérieure, loin d'être surmontée dans la beauté de sa poésie, est sauvagement rouverte, une « douleur aiguë au goût amer de mort » le traverse de part en part, Lauscher est torturé de « sentiments contradictoires » qui le rongent à la racine : il lui faut quitter « le lac mélancolique et silencieux » qui n'a plus rien à lui dire, il lui faut repartir en ville pour se divertir de sa douleur par des lectures et des rencontres. Mais sa flamme, Elisabeth, autre muse, autre idéal de beauté, qui sort du

¹³² H. Hesse, *HL* 113 : « Ich sah neulich dort ein kühles, helles Blaugrün, ganz wie am Himmel das Spätblau nach dem Abendrot, aber nicht goldig, sondern silbern getönt – diese unbeschreibliche Farbe und ihr Übergang zum völligen Mattsilber gewährte mir eine ganz überschwengliche Lust, ein Gefühl der Befreiung vom Gesetz der Schwere [...] Das war nicht mehr die Freude am schönen Bild, die freundliche Selbsttäuschung, die man sich vor guten Kunstwerken gestattet – im Anblick dieser Farbe genoß ich für Augenblicke den Triumph der reinen Schönheit über allen Regungen des bewußten und unbewußten Lebens. »

¹³³ H. Hesse, *HL* 123 : « Mein Prinzip hat gesiegt, ich genieße nun diese Trauer und Hoffnungslosigkeit, wie ich mich gewöhnt habe, auch schlechtes Wetter zu genießen. Sie hat ihre eigene Süßigkeit. Ich unterrede mich mit ihr und spiele auf ihr, wie ein Sänger auf einer schwarzen in Moll gestimmten Harfe spielt. »

théâtre, « joyeuse », « chaleureuse » et au bras d'un heureux rival aimé des dieux (*begünstigt*, *HL* 130), Elisabeth ne le voit même pas qui l'attend seul dans l'ombre, dans son pardessus gris et sous la pluie, et demeure, indifférente, dans la lumière du temple de l'art. Les livres non plus ne sont d'aucun réconfort. Ils l'ennuient, n'ont plus rien à lui dire, même Böhme ne s'adresse pas à lui dans sa formule sur la « bile », c'est-à-dire sur l'organe responsable de la mélancolie, quand il dit qu'elle est « source de joies » (*HL* 129). Elle n'est en effet source de joie que pour celui qui a encore foi en ses propres forces et en l'absolu ; pour les autres de ses lecteurs que scinde en deux un doute incurable, les délaissés des dieux (*unheilig*), cette vérité ne vaut pas, l'ensemble du livre ne suscite que de nouveaux accès de désespoir :

« Le pieux sage a raison. Ses paroles m'attristent, lecteur méprisable, et 'sont source de désespoir', car chacune d'entre elles possède la force et l'éternelle jeunesse de l'enthousiasme et de la foi, dont la vue m'emplit d'envie et de nostalgie. »¹³⁴

Lauscher conclut par un souhait dont il connaît l'inanité : il veut retourner dans les « vertes montagnes » de sa jeunesse comme il les a revues en rêve et ressort alors parallèlement le violon de son enfance pour y jouer les tendres et tristes mélodies de Chopin qui ne peuvent qu'adoucir ses maux sans jamais le mener à la délivrance. Le cercle du recueil *Hermann Lauscher* se ferme sur les images des premières pages : le narrateur n'a pas trouvé son langage, aucune voie ne s'est présentée à lui qui ait su le délivrer de sa mélancolie et de sa fissure « sentimentale ». Aucune poésie ne mènera jamais Lauscher à son idéal poétique d'harmonie et d'allégresse, cette conviction finale signifie déjà la mort du poète. Là encore, la lecture mène le lecteur au tout début du livre, à l'avant-propos, où il était question d'œuvre posthume. Un deuxième cercle se referme qui englobe le premier : la conscience de l'« éditeur »-auteur Hesse embrasse celle du narrateur Lauscher.

Elle l'embrasse si étroitement que la question de l'identité entre les deux se pose à la seule lecture du recueil, sans autre connaissance extérieure. On retrouve là le jeu de mystification de l'« ironie romantique » où chaque chose est aussi son contraire, où réalité et imaginaire, où le sérieux et le jeu s'interpénètrent et se déterminent mutuellement. L'éditeur ne revient pour la première fois comme personnage que tout à la fin du *Journal 1900*, lorsque Lauscher a quitté montagnes et lac pour retrouver la ville de Bâle : Lauscher raconte avoir passé quelques heures avec Hesse dans un bar à parler littérature (*HL* 131). Cela n'a a priori rien d'étonnant puisque Hesse avait dès la préface évoqué leur amitié. Il avait aussi parlé d'un bistrot où il l'avait rencontré une dernière fois. Seulement, Hesse avait évoqué le « Storch » et non la « Fischerstube », il s'agissait donc encore d'une autre rencontre, et le lecteur repense alors à la quatrième des nuits blanches où un narrateur qui ne s'identifie pas relate à la première personne un épisode tout aussi semblable, où Lauscher est, lui, évoqué à la troisième personne. Une première lecture avait pris au mot

¹³⁴ H. Hesse, *HL* 132 : « Der fromme Weise hat recht. Seine Worte machen mich unheiligen Leser traurig und 'wirken Verzweiflung', denn jedes von ihnen besitzt jene Kraft und ewige Jugend der Begeisterung und des Glaubens, deren Anblick mich mit Neid und Heimweh erfüllt. » Lauscher se rapporte à la dernière citation qu'il ait faite de Böhme : « Bist du nicht in ernstem Vorsatz, auf dem Wege zur neuen Wiedergeburt, so laß die obgeschriebenen Worte im Gebete ungenannt, oder sie werden dir in dir zum Gerichte Gottes werden. »

les deux phrases introductives où la première personne correspondait de toute évidence à Lauscher et la deuxième à la muse :

« Pourquoi veux-tu réentendre cette vieille histoire? Je l'avais presque oubliée et c'eût été la meilleure chose à faire pour moi et pour l'histoire. »¹³⁵

Qu'ensuite Lauscher parle de lui-même à la troisième personne et raconte à sa muse sa propre histoire d'un point de vue externe n'avait rien de surprenant, il avait déjà agi de la sorte lors de la deuxième nuit, pour l'idylle interrompue du petit garçon et de la petite fille. Un léger malaise pouvait simplement s'instaurer du fait que le narrateur soit ici épouvanté d'entendre Lauscher lui raconter une expérience qui correspond exactement à celle que lui-même avait vécue avec la même personne, Maria. Tous les détails sont identiques : banc vert, jardin fleuri, rossignol et fuite de la muse.

Le lecteur reste indécis : que signifie cette épouvante, y a-t-il intrusion du fantastique, dédoublement de personnage? S'agit-il ici de Hesse? Le *Journal 1900* semblerait l'indiquer : lorsque le personnage Hesse reparait quelques lignes plus loin après sa première apparition si tardive, le contexte est littéraire. Il s'agit plus précisément de romantisme, et plus exactement encore d'ironie romantique. Hoffmann n'est pas loin – il a été nommé quinze pages plus haut – et Tieck apparaît explicitement. Le topos du dédoublement de personne s'impose à l'esprit, d'autant plus que ces quelques lignes sont ambivalentes et font naître le doute : quel rapport unit vraiment Lauscher et Hesse?

« Hesse veut me soutirer un article sur Tieck, qu'il devrait somme toute mieux connaître que moi. Tout à coup j'ai alors été frappé de la ressemblance fabuleuse qui réside entre cet auteur de contes et moi-même. »¹³⁶

Le doute subsiste : « l'auteur de contes » est-il Hesse ou Tieck? La « ressemblance fabuleuse » consiste dans « le même penchant pour l'ironie romantique » (*künstlerische Ironie*), dans « le même penchant pour la dissolution des principes » qui pourrait signifier en même temps leur « résolution » (*Auflösung*). L'ironie romantique est la clé du problème. La « ressemblance fabuleuse », c'est simultanément la « fable ressemblante » de la quatrième *Nuit Blanche* : elles se déterminent et s'actualisent réciproquement, tandis que « Hesse » l'éditeur et « Lauscher » se représentent ici l'un l'autre de façon inextricable. Si « Hesse » est vivant, existe dans la réalité, « Lauscher » n'existe plus que dans la fiction, s'il a jamais été autre chose qu'un personnage fictif ; le premier représente la réalité, le second l'imaginaire poétique.

Le véritable Hesse, l'auteur, joue des deux facettes antagonistes de son caractère. Il décrit dans *Hermann Lauscher* le combat entre réalisme et idéalisme. L'ironie romantique a présidé à l'architecture de l'ouvrage : le jeu consiste à construire les châteaux de sable de l'idéal poétique que balaient ensuite des tempêtes dans un crâne, avant qu'ils soient reconstruits sur un autre mode pour que le cycle soit réitéré. Cette ironie se veut dans l'ensemble au service de l'idéal. C'est en ce sens que l'on retrouve thématisée dans le

¹³⁵ H. Hesse, *HL* 96 : « Warum willst du die alte Geschichte wieder hören? Ich hatte sie selbst fast vergessen, und das wäre für mich und für die Geschichte das beste gewesen. »

¹³⁶ H. Hesse, *HL* 131 : « Hesse will mir einen Artikel über Tieck abjagen, den er doch besser kennen müsste als ich. Dabei fiel mir plötzlich die fabelhafte Ähnlichkeit auf, die zwischen jenem Märchendichter und mir besteht. »

Journal 1900, l'opposition entre ironie et humour, les deux représentants de l'idéal et de la réalité comme il a été vu dans la *Nuit de Novembre*. En effet, après sa sublime expérience du beau aux abords du lac, Lauscher est libéré de ses doutes, il est redevenu absolument idéaliste. Il s'« agenouille devant l'idéal », certain de ce que « sa religion [du beau] n'est pas une superstition » (HL 114). S'il évoque un peu plus loin son « étrange désir » d'ironie, son envie de « dissoudre toute sa nature lente et pesante en une jolie bulle de savon qui d'un simple souffle s'envolerait dans l'infini bleuté » (HL 116), il profite de ses forces et de sa foi récupérées pour attaquer immédiatement « l'humour », l'attitude par excellence du « compromis ». Il définit, en le rapportant au comique grossier du théâtre, l'humour comme le triomphe du réalisme le plus mesquin, comme la chute de l'idéal au prosaïque, comme l'abaissement du héros à un être vil et méprisable, qui « accepte de trahir son idéal pour un repas ». Lauscher exige alors de tout idéaliste de résister à la tentation de s'amuser de cette chute et d'y trouver un certain plaisir¹³⁷. Il exige ainsi que soit, par idéalisme, refusé tout « humour », car « le fond ultime [de ce dernier] réside en un accès de faiblesse, en un étourdissement et une démission du douloureux esprit de conséquence dont doit faire preuve l'idéaliste »¹³⁸.

Seulement, Hesse l'éditeur réaliste survit à Lauscher le poète idéaliste et romantique, Hesse l'adulte enterre à la fin Hermann l'enfant. Il l'avoue en 1907, dans l'avant-propos de la seconde édition d'*Hermann Lauscher* :

« Avec le personnage de Lauscher, que j'avais créé pour lui donner aussitôt la mort, j'escomptais alors mettre en bière et enterrer mes propres rêves, pour autant qu'ils me semblaient dépassés. »¹³⁹

L'image que Hesse emploie ici est révélatrice à double titre. Elle reprend en effet le thème d'un des poèmes les plus connus de Heine, celui qui clôt le cycle *Les amours du poète* et s'intitule « Les vieux refrains de misère » (« *Die alten bösen Lieder* »). La première et la dernière strophe témoignent de l'analogie thématique qui accompagne cette image :

« Les vieux refrains de misère,
Les songes méchants et maléfiques,
Nous allons les mettre en terre,
Qu'on apporte un grand cercueil ! [...]

Voulez-vous savoir maintenant,
Pourquoi ce cercueil vaste et lourd ?
C'est pour y mettre ensemble
Ma douleur et mon amour. »¹⁴⁰

¹³⁷ H.Hesse, HL 115 : «Es gehört zu den Opfern, die wir dem Ideal schuldig sind, auch diesen überaus verführerischen Reiz zu töten. »

¹³⁸ H. Hesse, HL 115 : Lauscher pose la question rhétorique suivante : «...gibt es wirklich einen Humor, vom gemeinen Witz abgesehen, dessen letzter Grund nicht eine Schwachheit, ein Schwindeln und Zurücktreten vor der schmerzlichen Konsequenz des Idealisten ist? »

¹³⁹ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p 21 : « Ich dachte damals, mit dem von mir erfundenen und totgesagten Lauscher meine eigenen Träume, soweit sie mir abgetan schienen, einzusargen und zu begraben. »

¹⁴⁰ Heinrich Heine, « Die alten bösen Lieder » in : *Buch der Lieder*, Francfort s.M., 1961 :

« Die alten bösen Lieder,
Die Träume bö's und arg,
Die laßt uns jetzt begraben;
Holt einen großen Sarg. [...]

Or Heine apparaissait dans le *Journal 1900* justement comme le spectre « désagréable » et grimaçant de la raison. Il venait troubler Lauscher au moment où ce dernier se laissait porter par une imagination poétique naïve, chantonnant des vers sans contenu, tout en rimes, des vers musicaux voués au printemps et au soleil. Avec le souvenir de Heine, la perception de ce moment se dédouble au présent et au futur dans la nature fissurée de Lauscher : le bonheur présent sera dans le futur fatalement source de souffrance et d'auto-ironie, ne serait-ce que pour réaliser la prédiction que Heine a émis, fort ironiquement, en des vers « d'une terrible beauté »¹⁴¹. L'ambivalence de l'ironie se rappelle à notre souvenir. Si l'ironie romantique est au service de l'idéal, toute autre forme d'ironie est dangereuse en ce qu'elle sème un doute funeste qui mine la foi en l'idéal : c'est la raison première pour laquelle Lauscher s'échauffait dans le premier récit contre l'attitude irresponsable des mauvais professeurs. « L'indifférence » que ceux-ci opposent au « penchant naturel des enfants à vouloir réunir en un tout les bribes éparses des connaissances fraîchement acquises » et « l'ironie mordante » de leurs réponses « à des propos naïfs d'une foi enfantine » sont qualifiées par lui de crimes « sacrilèges perpétrés contre la foi et le sens de justice des enfants »¹⁴². L'ironie peut tuer l'idéal si elle en mine la foi. L'ironie critique peut enclencher un processus autodestructeur et anéantir dans une fureur iconoclaste images et idéaux. Elle peut ainsi, comme attitude rationnelle, entériner à jamais la fissure opérée par la raison analytique dans une « nature sentimentale ». La question se pose de savoir si une telle conséquence n'est pas inéluctable, si les capacités dissolvantes et résolventes de l'ironie ne vont pas toujours de pair, si, en d'autres termes, l'idéalisme « sentimental », où règnent esprit et ironie, n'est pas par essence voué à s'auto-détruire ou à succomber à la réalité tel Lauscher à la mélancolie de son lac noir : c'est aussi la question goethéenne de la viabilité de l'idéalisme romantique, de l'aptitude à vivre de l'idéaliste absolu que l'on retrouve ici.

La réponse que l'auteur Hesse y apporte dans *Hermann Lauscher* semble claire. Il souligne le danger que recèle l'ironie romantique, un jeu dangereux avec la vie et la mort, dans les reflets et rebondissements duquel il est aisé de perdre l'orientation et de se perdre soi-même. Lui-même semble être pris à son propre jeu : son jeu virtuose avec les personnages de Hesse l'éditeur et de Lauscher l'étudiant, Lauscher le conteur alerte de *Lulu*, ou Lauscher le poète mélancolique qui pleure à chaudes larmes sa jeunesse tout en perçant simultanément à jour le masque et la pose qui travestissent ses pleurs (*HL* 60),

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein. »

¹⁴¹ H. Hesse, *HL* 111 : « Auch ist mir, ein Dichter hätte das [...] schon mit sehr schönen Versen zu Tode gesungen, und wenn ich mich besinne, so ist es der unangenehme Freund Heine und es sind die Zeilen : Sag nicht, daß du mich liebst, / Ich weiß, das Schönste auf Erden, / Der Frühling und die Liebe, / Es muß zuschanden werden. »

¹⁴² H. Hesse, *HL* 28 : « ...ich meine die Frevel, die an dem Glauben und dem Rechtssinn des Kindes geschehen, [...] die Gleichgültigkeit gegen den Trieb der Kindheit nach einer Einigung ihrer stückweise erworbenen Kenntnis der Dinge, den Spott als Antwort auf kindergläubige Naivitäten. »

tous ces jeux finissent par désorienter et déstabiliser Hesse l'auteur¹⁴³. Ne serait-ce en effet pas lui le narrateur de la quatrième nuit blanche ? On comprendrait mieux son épouvante, la terreur de voir perdurer la dichotomie H-L, Hesse contre Lauscher, de prendre conscience de ce qu'elle n'est pas surmontée comme le donnait à croire la mort de l'idéaliste Lauscher.

De même que Lauscher le mélancolique doit apprendre à reconnaître que sa nature sentimentale fissurée ne se resoudra jamais, que Hermann l'enfant et Lauscher l'adulte ne formeront jamais une entité harmonieuse et allègre, de même Hesse l'auteur doit-il avouer que la lutte entre Hesse l'éditeur, le réaliste, et Lauscher le poète idéaliste est loin d'être achevée. Les *Nuits Blanches* sont en effet, avec *Lulu*, les deux récits qui, rajoutés en 1907, sont ceux où l'imaginaire et l'idéal poétique prédominent le plus incontestablement et se fondent le plus inextricablement avec la réalité prosaïque. Ce rajout postérieur signifierait-il que Hesse s'était entretemps ravisé quant à la prépondérance, à l'avantage à accorder au réalisme à la fin du recueil ?

Sans doute Hesse réalise-t-il seulement progressivement que le renversement n'était pas aussi facile qu'il le croyait lui-même quand il voulut, après avoir mis à mort Lauscher, donc à partir de *Peter Camenzind*, tourner le dos à l'idéalisme et aux jeux de rôle de l'ironie romantique qui, loin de mener à l'allégresse escomptée, précipitent l'artiste à sa perte.

I.3. LE REVIREMENT DE HESSE

Deux nouvelles reflètent de façon particulièrement claire le revirement qui mène Hesse de *Hermann Lauscher* à l'art nouveau de *Peter Camenzind*. Le passage du *Conteur* (*Der Erzähler*), écrit en 1902, à *Wenkenhof* en 1904, témoigne de l'hostilité nouvelle du narrateur à tout jeu de rôles et à toute incursion du merveilleux ou du fantastique dans le quotidien.

I.3.1 *Le Conteur*

La nouvelle du *Conteur*¹⁴⁴ trace le portrait d'abord statique, puis en action, d'un digne vieillard, Monsieur Piero, qui s'est retiré dans un monastère après avoir été l'acteur puis l'auteur de célèbres contes galants. Une souveraine allégresse caractérise l'ancien conteur

¹⁴³ On retrouve une évolution analogue sur le plan de la poésie lyrique. En 1898, Hesse décrit ainsi dans le poème « Risse » l'incapacité pour son vieux violon traversé par une fêlure presque invisible à donner d'autres tons que des « soupirs étrangement durs de blessé et de malade » (« ein seltsam hartes/Verwundetes, krankes Stöhnen »). Il conclut par les vers suivants : « Wer klingen will,/Wer Lieder singen will,/Darf keine Risse haben. » Il considère ici aussi une nature naïve comme l'indispensable condition préalable à un beau chant. S'il estimait alors nécessaire de jouer son « rôle tragique » pour participer par « l'ironie divine » à l'idéal dont il rêve (« Schauspiel », 1898), les poèmes « Philosophie » et « Das ist mein Leid » déplorent les effets pervers de l'ironie et du jeu d'identités qui l'accompagne. Dans le premier poème, l'ironie naît de la philosophie et de l'absence de Grâce divine et conduit au mépris du monde puis au mépris de soi. Le deuxième poème débute par les vers suivants et se passe de tout commentaire : « Das ist mein Leid, daß ich in allzuvielen/ Bemalten Masken allzugut zu spielen/ Und mich und andre allzugut/ Zu täuschen lernte. Keine leise Regung/Zuckt in mir auf und keines Lieds Bewegung./ In der nicht Spiel und Absicht ruht. »

¹⁴⁴ Cf. H. Hesse, *Der Erzähler* in : *Aus Kinderzeiten – Gesammelte Erzählungen* I, op. cit., p. 145-161.

en parfaite harmonie avec un environnement qui lui-même réunit harmonieusement nature et culture puisqu'il s'agit d'un monastère situé au cœur de l'Apenin toscan. Le personnage participe lui aussi à la fois à la nature et à la culture. Installé à sa fenêtre, il contemple « l'allègre paysage estival » (*heitere Sommerlandschaft*, *Erz.* 146) qui se déroule en contrebas avant de se replonger dans un petit recueil de nouvelles galantes. Dans les deux cas, son regard, dirigé vers le bas, atteste du statut « supérieur » de cet « observateur » (*Erz.* 148) doté d'une « pensée allègre et tolérante » (*heiter und freimütig*, *Erz.* 146). Preuve en est le « sourire » qui lui monte aux lèvres devant les « activités et occupations diverses et variées » (*Erz.* 148) auxquelles ses semblables s'adonnent sous ses yeux. L'« allégresse » qui survole son « visage intelligent » et « allume de petits feux de joie dans ses yeux »¹⁴⁵ alors qu'il savoure sa lecture témoigne elle aussi de l'accomplissement intérieur de cet écrivain parvenu à l'âge de la sagesse. De même, quand la contemplation de la verte campagne reconduit son « esprit mobile » « aux joyeuses contrées de sa jeunesse » (*fröhlich*) – on retrouve ici l'assimilation verdure-jeunesse-allégresse déjà observée dans *Hermann Lauscher* –, son plaisir est certes teinté de la « nostalgie » (*Heimweh*, *Erz.* 148) d'un « état de devenir » empli d'« attentes et de désirs » mais cette nostalgie est vite surmontée : Monsieur Piero n'entend ni « pleurer ses souvenirs » ni « sacrifier son bien-être à une chasse aux rêves ». Il fredonne un air « gai » pour dissiper toute mélancolie et reprend sa lecture distrayante en main¹⁴⁶.

A cette nature allègre vient s'ajouter un comportement tout aussi enjoué. Notre sage et frivole conteur s'emploie à mystifier deux jeunes gens que sa célébrité a attirés en ces lieux retirés. Il s'amuse d'abord à les faire languir en ne leur contant pas immédiatement une histoire mais en les poussant au contraire à raconter eux-mêmes des anecdotes qu'il pourra ajouter à son propre trésor. Il se fait ensuite un malin plaisir de leur narrer des événements qu'il prétend autobiographiques alors qu'il les invente au fur et à mesure. Comme dans *Lulu*, il y a à la fois jeu de rôles et jeu entre fiction et réalité. Les jeunes gens, déçus de voir le vieil homme ressortir de vieux souvenirs d'enfance au lieu de leur conter des marivaudages plus élégants, n'y voient que du feu. Le lecteur se laisse tout autant berner. Il lui faut attendre la dernière phrase pour que le narrateur omniscient lui révèle l'artifice de son protagoniste¹⁴⁷. Jusqu'à ce moment, il ne se doute de rien, car l'histoire des « deux baisers les plus doux et les plus amers à la fois » s'attache justement à la période riche en devenir qui avait suscité la nostalgie de Monsieur Piero face au paysage verdoyant, à une période située entre l'enfance et l'adolescence, à l'orée du premier amour et de ses souffrances comme de ses enchantements. Le narrateur a donc lui aussi mystifié son lecteur avec entrain dans cette imitation réussie de nouvelles italiennes. Hesse joue à Boccace sans qu'aucune « fissure » ne vienne ternir son plaisir. La fin imprévisible qu'il

¹⁴⁵ H. Hesse, *Der Erzähler*, *ibid.*, p. 149 : « Heiterkeit überflog sein Gesicht und entzündete kleine fröhliche Feuer in seinen Augen. »

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 149 : « Piero war nicht der Mann, um Erinnerungen zu trauern und sein Wohlsein einer Jagd nach Träumen zu opfern. Mit einer plötzlichen Grimasse begann er leise die Melodie einer alten Kanzone zu pfeifen. Dann griff er von neuem nach dem Novellino und fand seine Freude daran... »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 161 : « Das eine aber erfreute [Piero] und macht ihn herzlich lächeln, daß seine Improvisatorgabe doch immer noch ungeschwächt war. Denn seine Geschichte samt Landhaus, Vetter, Magd, Donna, Lorbeergebüsch und beiden Küssen war nichts als eine Fabel gewesen, im Augenblick für den Augenblick erfunden. »

donne à cette petite nouvelle lui confère une grâce et une légèreté plus innocentes encore que l'enjouement thématique dans *Lulu*.

1.3.2 *Wenkenhof*

Bien au contraire, la nouvelle *Wenkenhof*¹⁴⁸, rédigée deux ans plus tard, en 1904, s'achève sur une mésentente et le mustisme renfrogné de deux personnages qui n'ont plus rien à se dire. Ce sont deux générations qui se regardent ici en chiens de faïence, mais aussi deux univers poétiques : le réalisme, sobre et rebelle, et un néo-romantisme maniéré qui pousse à outrance l'esthétisme et l'artifice du romantisme tardif allemand. Dans cette nouvelle au sous-titre révélateur (*Eine romantische Jugendedichtung*), Hesse thématise le glissement qu'il a opéré après *Lauscher*, son refus de participer dorénavant à tout jeu de rôles artificiel et culturel. Il expose son point de vue par la bouche du narrateur interne, un jeune homme dont les qualités de conteur et la jeunesse révèlent déjà la proximité avec l'auteur. Les thèses de *Lulu* sont rejetées, c'est ce que nous fait comprendre le narrateur quand il entreprend d'abord de relater sur un ton hoffmannien une scène hoffmannienne avant d'interrompre celle-ci aussi brusquement qu'il coupera court, une page plus loin, à son récit : ce qui aurait pu être un divertissement enchanteur s'achève dans le désenchantement et la grisaille de la normalité.

Le cadre cependant était des plus propices à une interpénétration du monde poétique et de la réalité. Le narrateur et le lecteur sont en effet plongés d'emblée dans l'ambiance d'un romantisme raffiné des plus hoffmanniens : le narrateur se trouve dans le salon de musique d'un « vieux manoir » en compagnie de ses hôtes, son plus proche ami et les parents de ce dernier, propriétaires des lieux. Sur un guéridon traînent, ouverts, un « vieil » exemplaire de E.T.A. Hoffmann et un autre de Eichendorff, tandis que les portes-fenêtres grandes ouvertes du « vieux balcon ventru » aux formes « surannées » « laissent entrer » la nuit, l'obscurité et le « doux éclat de Vénus » (*W* 282). Elles sont toutes trois personnifiées, et comme d'autre part il fait nuit, moment préféré des romantiques parce que les contours s'y effacent et permettent une fusion entre objets et monde, entre moi et monde, comme le narrateur spécifie par ailleurs qu'il est bientôt minuit, heure magique par excellence, le lecteur ne s'étonne pas d'apprendre qu'au sein d'un silence « las et contemplatif », des « oreilles de rêveurs » entendent alors « quelques tacts tendres et élégants de Mozart » tandis que « s'agitent et bourdonnent les sons prisonniers du violon bruni »¹⁴⁹. Le lecteur s'attend au contraire à ce que le merveilleux prenne le pas sur la réalité. C'est dans cette attente qu'il s'attache aux pas du narrateur lorsque celui-ci, intrigué d'entendre « jouer du piano » et plus précisément, un « menuet mozartien », dans une maison endormie depuis plusieurs heures, retourne dans le salon de musique. Tous deux y découvrent une « jolie jeune fille vêtue d'un costume style Empire » et jouant Mozart avec beaucoup de « grâce et une grande précision », comme on le jouait « un siècle plus tôt », donc au début du XIX^{ème} siècle, à l'ère romantique allemande. Cette belle

¹⁴⁸ H. Hesse, *Wenkenhof*, in : *Aus Kinderzeiten – Gesammelte Erzählungen I*, op. cit., p. 281-284

¹⁴⁹ Ibid., p. 281 : « Die kleine, vertraute Gesellschaft gab sich müden Abendträumereien hin... Vom Klavier her [...] klangen in diesen stummen Minuten für Träumerohren die zärtlich-eleganten Takte Mozarts unendlich leise hörbar, und in der braunen Geige rührten sich mit summendem Gedränge die gefangenen Töne. »

demoiselle reçoit alors la visite d'un jeune et coquet galant qui s'introduit par la fenêtre pour lui jurer avec passion et affectation un amour éternel. Ses assiduités deviennent si « pressantes » que notre gentleman-narrateur, « furieux », y coupe court en réexpédiant sans façons le fâcheux par le balcon, ce qui entraîne immédiatement la métamorphose de la jeune fille en narcisse odorante et soupirante.

Jusqu'ici, la nouvelle est très hoffmanienne. Comme dans *Lulu*, merveilleux et quotidien s'épousent harmonieusement en passant par l'intermédiaire du rêve. La thématique du rêve a d'abord été introduite en relation avec la musique de Mozart, perceptible, on s'en souvient, pour les seules « oreilles de rêveurs ». Le narrateur précise ensuite qu'il a été « réveillé » par la musique « après une petite heure de sommeil » : ce réveil pourrait fort bien n'avoir eu lieu que dans son rêve qu'il nous relaterait comme réalité vécue. L'hypothèse semble d'autant plus plausible qu'un grand nombre d'éléments merveilleux de son rêve a déjà attiré son attention à l'état éveillé : le bouquet de narcisses, posé sur le guéridon à côté du livre, le balcon, la musique de Mozart refont leur apparition. D'autre part, des réflexions incongrues, caractéristiques du rêve, parsèment sans l'interrompre le cours de l'action : ainsi le narrateur souligne-t-il en incise que le galant porté à bout de bras jusqu'à la balustrade du balcon « ne pèse pas lourd ». Il s'étonne ensuite du bruit que ce dernier fait en heurtant le sol. L'intense sentiment de honte qu'il éprouve à se retrouver alors en simple chemise devant la belle, ressort tout autant du domaine du rêve.

Et c'est bien au rêve que le narrateur finit par réduire l'épisode sans plus y attacher d'importance. Quand il retourne le lendemain matin dans le salon de musique, tout est à sa place, seul l'intrigue l'air vindicatif avec lequel le considère l'un des vieux portraits jaunis. Le lecteur averti fait immédiatement le lien avec l'incident nocturne, tandis que le narrateur reste de marbre : « bien entendu » (*begreiflicherweise*, W 283), comme il va de soi pour un esprit réaliste, il n'a « aucune raison de s'inquiéter ». Cependant, les répercussions réelles ne se font pas attendre, et là encore, le lecteur n'est pas surpris s'il songe aux malheureux prédécesseurs du jeune Anselme dans *Der Goldene Topf*, emprisonnés sans le savoir pour leur manque de foi en le merveilleux dans une fiole de verre qu'ils confondent avec le monde réel : le narrateur de *Wenkenhof* se voit lui aussi refoulé, exilé à jamais dans le monde de la ville et de la réalité. Le père de son ami, subitement « froid » et « réservé », le ramène à la gare et lui demande de ne plus jamais revenir car il a « vu » ce que le jeune homme a fait la nuit précédente : il a jeté par la fenêtre l'aïeul de ses hôtes au moment où ce dernier allait obtenir la main de la future maîtresse de ces lieux. Le narrateur s'est montré trop obtus, il a confondu fiction et réalité et s'est comporté en véritable goujat poétique en rompant l'harmonie qui régnait entre les deux en ce manoir privilégié. Si la faute est impardonnable, ses excuses ne sont même plus entendues : le narrateur se voit brusquement exclu d'un monde qu'il croyait sien malgré son côté « suranné ». C'est dans l'ignorance – et l'innocence – qu'il a commis son impair, et c'est donc finalement le monde poétique incarné par le père qui, trop rigide, trop refermé sur lui-même dans son refus du dialogue avec la réalité du quotidien, est responsable de la déréliction du jeune narrateur.

Cette conclusion est aussi celle de l'auteur Hesse. Il va reprocher à l'idéal poétique et culturel classique encore poursuivi dans *Hermann Lauscher*, d'être tellement inaccessible et irréalisable ici-bas qu'il en devient factieux et des plus dangereux sous son aspect séduisant. Façade sociale et jeu de pouvoir institutionnalisé, cet ancien idéal n'est plus qu'un leurre jouant de ses promesses d'allégresse pour mieux précipiter à leur perte ceux qui croient pouvoir le vivre dans la réalité. Il incombe au poète, et telle est la tâche que se fixe dorénavant Hesse, de démasquer ce miroir aux alouettes piégeant les belles âmes idéalistes, pour dévoiler aux yeux d'un monde ébloui les splendeurs naturelles et authentiques de la réalité.

I.4. PETER CAMENZIND : UN MANIFESTE POUR L'HUMOUR RÉALISTE

A partir de *Peter Camenzind* et de *L'Ornière*, Hesse affiche une aversion prononcée pour l'hypocrisie de la culture classique « humaniste » telle que la professent groupes sociaux et institutions, de leur propre aveu, « culturels » : il s'adonne avec une ironie corrosive à la satire railleuse de l'idéal classique, tout en s'en prenant à l'ironie comme à l'arme de la raison la plus destructrice qui soit. Son anti-idéalisme le conduit alors à opter pour un réalisme poétique constructeur qui délivrerait la fiction du mensonge idéaliste et surmonterait l'antagonisme, avivé par l'art « classique », entre art et réalité : il s'agit de prêcher les valeurs non-intellectuelles, les valeurs authentiques de la nature et de l'amour pour ramener à cette réalité idyllique les brebis égarées de la modernité. Ce réalisme est aussi bénéfique au poète « sentimental » qui, en chantant ces valeurs authentiques avec un humour réaliste, c'est-à-dire dans un langage d'amour conciliateur mais non idéalisateur, peut espérer parvenir à une relative harmonie avec lui-même et le monde réel.

I.4.1 Satire d'une société cultivée

A partir de 1903, avec la rédaction de *Peter Camenzind* mais aussi de *L'Ornière* et d'autres nouvelles de moindre importance comme *Karl Eugen Eiselein* ou le fragment *Das Rathaus*, Hesse dénonce l'idéal classique et esthétique d'accomplissement humain pour son inadéquation avec la réalité. S'il se lance dans de virulentes diatribes sociales et vilipende les multiples façons dont la société abuse, à des fins très matérielles, des images idéales, sa *Kulturkritik* dépasse le cadre de la satire railleuse schillérienne. Elle s'en prend au fondement même, à l'idéal, en remettant en question sa validité, et finit par se dresser contre son propre médium, l'ironie, dont la force destructrice rend impossible toute nouvelle formation d'idéal.

Ce processus se laisse fort bien observer au sein du roman qui lui a justement valu célébrité et reconnaissance dans le milieu littéraire de langue allemande, *Peter Camenzind*. Le jeune héros du même nom suit d'abord le schème de l'évolution déjà observée chez Hermann Lauscher. On s'en souvient, celui-ci avait d'abord perdu l'innocence et l'allégresse du premier stade idyllique de son enfance, avant d'entrer dans le milieu social de l'école et d'apprendre parallèlement à opter pour l'idéal classique de culture, plus spécifiquement de littérature. Une situation initiale analogue peut être observée chez Camenzind : sa prime enfance se déroule dans la plus profonde nature, au fin fond d'une

vallée suisse difficilement accessible. L'épisode le plus idyllique est digne de Virgile : Camenzind est pâtre et se réjouit de sa douce oisiveté dans « un coin abrité du vent », sous le ciel bleu, en jodlant à mi-voix des tyroliennes. L'harmonie au sein maternel et « chaud » de la nature semble parfaite, même le ciel est comparé au « toit d'une tente recouvrant les cîmes enneigées » (*Zeltdach*), les fleurs bleues et leurs sœurs aux « riantes couleurs » égayaient les lieux et l'incontournable cascade cristalline ne se fait pas non plus attendre mais vient ajouter son gargouillis aux clochettes des chèvres. Cependant, cette idylle « phéacienne » devait inéluctablement connaître une « fissure »¹⁵⁰ : s'il ne s'agissait dans les faits que d'une chute et de la perte d'une chèvre dans un ravin, la césure est symbolique, puisque suivie de « maux de tête » et qu'aussitôt après, il est question de l'événement qui lui vaudra de bénéficier d'une instruction classique, chose inouïe dans le petit village. Camenzind écrit en effet, par paresse, une belle lettre d'excuses à l'abbaye où son père, malade, ne peut se rendre pour travailler, ce qui attire sur lui l'attention bienveillante des prêtres. L'un d'entre eux réussit à convaincre son père de le laisser apprendre latin, sciences et lettres sous leur égide afin d'en faire « un érudit et un monsieur » (*PC 23*).

Même si Camenzind a conscience alors des limites scolaires des matières étudiées, il voue « un culte aux sciences » et « suppose derrière tous ces préparatifs » « le monde absolu de l'esprit », « une science du vrai empreinte de certitude et exempte de doute »¹⁵¹. Parallèlement, il découvre le royaume de la littérature, lit Heine, Lenau, Schiller, Goethe, Shakespeare. Le monde environnant lui apparaît alors comme un « conte », lui-même se sent de plus en plus poète dans l'âme et destiné à l'écriture, de premiers écrits voient le jour. Il n'est donc pas surprenant que la période suivante, celle de ses futures études à Zürich, lui apparaisse sous forme de « belle image classique » :

« Un dais de feuillage, d'un aimable sérieux, qu'ornent des bustes d'Homère et de Platon, moi-même assis sous ce dôme, penché sur des in-folio, et de chaque côté, une large vue claire sur la ville, le lac, les montagnes et de beaux lointains. »¹⁵²

Cette image idéale n'a même pas le temps d'être mise à l'épreuve pour connaître à son tour ses premières fissures : les vacances qui la précèdent donnent à Camenzind « un avant-goût amer de la vie et lui déchirent vite et rudement les belles ailes de ses rêves »¹⁵³. Sa mère est mourante, et à son chevet, la même « image de l'idyllique dais de verdure avec le buste d'Homère » revient le railler cruellement. La période « sentimentale » des contradictions (*Zwiespalt*) et des antagonismes s'ouvre pleinement au moment où sa mère, symbole de

¹⁵⁰ H. Hesse, *PC 22* : « Ich wurde zum Geißhirten ernannt. An einer von den Halden [...] gab es einen windgeschützten Winkel, von kobaltblauem Enzian und hellrotem Steinbrech überwuchert, das war mir der liebste Platz auf der Welt. [...] die Blumen brannten in lachend frischen Farben, der blaue Himmel lag wie ein Zeltdach auf den spitzigen Schneegipfeln, und neben dem feinen Geläut der Ziegglocken tönte ununterbrochen der nicht weit entfernte Wasserfall. Dort lag ich in der Wärme, staunte den weißen Wölklein nach und jodelte halblaut vor mich hin [...]. Es gab dabei gleich in den ersten Wochen einen herben Riß in meine Phäakenherrlichkeit, als ich mit einer verlaufenen Geiß zusammen in eine Klamm abstürzte. »

¹⁵¹ H. Hesse, *PC 27* : « Hinter diesen Vorbereitungen und Schulfuchserieen vermutete ich das reine Geistige, eine zweifellose, sichere Wissenschaft des Wahren. »

¹⁵² H. Hesse, *PC 37* : « All das erschien mir wie ein schönes klassisches Bild: eine ernst freundliche Laube mit den Büsten Homers und Platos, ich darin sitzend über Folianten gebückt, und auf allen Seiten ein weiter, klarer Blick auf Stadt, See, Berge und schöne Fernen. »

¹⁵³ H. Hesse, *PC 38* : « Die Ferienzeit, die nun folgte, gab mir einen bitteren Vorschmack vom Leben und zerriß mir die schönen Traumflügel schnell und rauh. »

l'harmonie dans l'enfance et au sein de la nature, le quitte à jamais. La réalité du quotidien, « grise » et « âpre » (*herb*) vient pour la première fois détruire une image idéale. La seconde image idéale « de sa future patrie, le royaume de l'esprit », la « vision argentée » (PC 42) qui vient aussitôt prendre le relais, est fatalement condamnée à un sort identique : le parcours en dents de scies de Lauscher s'annonce également pour le poète « sentimental » Camenzind.

Une différence de taille réside cependant en l'optique du narrateur face à ses désillusions répétées. Sa propre nature « sentimentale », la mélancolie héritée de son père (PC 24) n'est plus seule responsable d'une insatisfaction permanente qui s'exprime par un penchant affirmé pour la bouteille. C'est à la fois à la réalité humaine et sociale et à l'idéal non réalisé qu'incombe la plus grande part de responsabilité dans la série de déconfitures annoncée.

Après une première phase où toutes ses attentes semblent exaucées, où sa « vision argentée » semble devenir réalité, l'esprit critique affermi par les études et sa nature portée au vin se combinent pour lui démasquer la réalité, lui ravir ses rêves et l'attraper dans les filets de l'ironie critique et des mots d'esprits (*Witz*, PC 75). L'idylle est d'abord parfaite : Camenzind partage son temps entre les cours de philologie et les lectures de nouvellistes italiens, il a enfin un ami, Richard, grâce à ce dernier ses entrées dans le monde de « l'intelligentsia internationale » (*die geistige Internationale*, PC 54) et ses premiers écrits sont, même s'il connaît le peu de valeur littéraire de ces articles culturels de « feuilleton », publiés par un journal local, ce qui le libère de tout souci pécunier et lui permet de continuer à rêver devenir un jour un grand poète.

« Et c'est ainsi que mon rêve, celui où j'avais vu les contrées de la vie et de l'esprit déployer devant moi leurs richesses, devenait quotidiennement réalité... »¹⁵⁴

La nature « sentimentale » de Camenzind ne remet pas en question ce tableau souriant :

« Le miroir gai et clair de mon âme se voilait par instants comme d'une ombre mélancolique, sans en être pour le moment réellement perturbé. »¹⁵⁵

Par la faute d'une déception amoureuse, fissure que vient élargir la mort par noyade de son ami Richard et l'adieu aux promesses de bonheur qui s'y rattachaient de façon exclusive, Camenzind se replie cependant ensuite sur lui-même. Une phase noire suit la phase de bonheur ensoleillé qui s'achève en Italie. C'est en mélancolique solitaire que le héros commence à fréquenter les tavernes pour exercer ensuite ses talents satiriques dans le cercle des habitués. La langue déliée par le vin fournit à son esprit « froid et coupant » les armes « amères » du « mot d'esprit », de la « raillerie » et de « l'ironie critique » pour briller dans le sentiment de sa « supériorité » intellectuelle aux dépens de tout le monde¹⁵⁶.

¹⁵⁴ H. Hesse, PC 55 : « Und so ward mein Traum, in dem ich die Fülle des Lebens und Geistes vor mir eröffnet gesehen hatte, täglich wahr... »

¹⁵⁵ H. Hesse, PC 61 : « Der fröhlich klare Spiegel meiner Seele wurde zuweilen von einer Art von Schwermut verschattet, doch einstweilen nicht ernstlich gestört. »

¹⁵⁶ H. Hesse, PC 74 : « Zugleich nämlich mit der Beredsamkeit kam ein scharfer kühler Geist über mich, machte mich sicher, überlegen, kritisch und witzig. [...] Die Menschen überhaupt waren mir ja von Kind auf weder sonderlich lieb noch notwendig gewesen, nun begann ich sie kritisch und ironisch zu betrachten. Mit Vorliebe erfand und erzählte ich kleine Geschichten, in welchen die Verhältnisse der Menschen untereinander lieblos und mit scheinbarer Sachlichkeit satirisch dargestellt und bitter verhöhnt wurden. »

Amertume, une prétendue objectivité, insensibilité, telles sont les caractéristiques de l'esprit, telle est l'ironie selon le narrateur qui en juge a posteriori.

Si la « mélancolie » ne faisait qu'accompagner sans lui nuire la « gaieté » juvénile (PC 76), la satire, l'ironie et le mépris qui accompagnent la mélancolie déçue de l'homme mûr sont qualifiés de « fièvre étrange et froide » ou, pire encore, d'« ulcère » (*Schwäre*, PC 76) et aussitôt relégués au rang de « maladie ».

Il est clair que là gît le mal à extirper et non, comme chez Lauscher, en la simple mélancolie. L'ironie est un mal d'autant plus pernicieux que le malade n'a pas conscience d'en souffrir au début : Camenzind apprécie au contraire d'être au centre de l'intérêt général (PC 77), de se sentir reconnu sur le plan intellectuel par des « gens dotés d'esprit et d'intelligence ». C'est un leurre généralisé qui est à l'origine de sa méprise, la faute ne lui en incombe que partiellement. Le culte de l'esprit rationnel et prétendument objectif rejoint sans que lui soit reconnu davantage de légitimité par le narrateur, d'autres cultes déraisonnables, voire irrationnels, voués par de jeunes épris d'absolu à leurs idoles (PC 78). Le narrateur évoque pêle-mêle les adeptes de Bouddha, Zarathoustra, Zeus d'Ottrikoli ou encore les disciples de raffinements huysmanniens ou de la musique de Chopin et des extases préraphaélites. Poètes, artistes ou philosophes, tous sont des personnages aux allures aussi « fantasques » que leurs obsessions. Ses contemporains poursuivent, dans un élan et un désir d'absolu désespéré, en règle générale des idéaux terriblement vains quand ils ne se limitent pas volontairement à une culture de convenance et de formules toutes faites. Dans l'un et l'autre cas, la culture dont ils s'ornent ne fait que masquer le vide de leur pensée et de leur vie. C'est une conclusion dont Camenzind ne démordra plus. Il y parvient quelques années plus tard, après avoir observé sur les pavés zurichois, berlinois et parisiens le cirque et la comédie crispée de la société prétendument cultivée :

« En repensant à Zurich, Berlin et Paris, je commençai à prendre conscience des souhaits, des passions et des idéaux essentiels pour mes contemporains. L'un cherchait à débarrasser les hommes des meubles, tapisseries et costumes jusqu'alors en usage, afin de les habituer à un environnement plus libre et plus beau. Un autre s'efforçait de vulgariser le monisme de Haeckel avec force écrits et conférences. D'autres trouvaient qu'il valait la peine de mener le monde à une éternelle paix universelle. Et un autre encore combattait pour les classes inférieures affamées ou quêtait et discourait afin que des théâtres et des musées destinés au peuple voient le jour. Et ici, à Bâle, on combattait l'alcool. »¹⁵⁷

Terminer cette liste disparate par l'évocation d'une ligue anti-alcoolique acharnée à le convertir alors que l'un de ses membres apparaît ivre mort à la réunion, permet au narrateur de souligner l'inanité mais aussi le mensonge qui gangrène le *Kulturbürgertum* dans son ensemble¹⁵⁸. Qu'il s'agisse de réguler le mode de vie d'autrui selon des principes philistins sans les appliquer soi-même ou d'exprimer ses convictions en matière de littérature ou d'art, un même mensonge, une même comédie (PC 95, 132) cache un vide identique et les « discours de salon » (PC 133) nivellent tous les participants du jeu social à des sosies stéréotypés (PC 100) :

¹⁵⁷ H. Hesse, PC 96.

¹⁵⁸ H. Hesse, PC 95 : « Der besoffene Dienstmann wurde entfernt; nicht entfernt aber wurde das Gewimmel menschlichster Eitelkeiten, Eifersüchteleien und Intrigen [...] in Bälde hatten Näherstehende Gelegenheit zu sehen, wie auch hier unter idealer Etikette allerlei unsaubere Menschlichkeiten zum Himmel stanken. »

« La plupart d'entre eux [les invités hebdomadaires d'un professeur de Bâle, des académiciens, quelques peintres et musiciens, ainsi que quelques bourgeois accompagnés de leur femme et de leurs filles] revêtaient la même forme stéréotypée de l'*homo socialis*, et tous me paraissaient quelque peu parents, en vertu d'un esprit social et aplanissant dont j'étais seul dépourvu. [...] Il était terrible pour moi de devoir parler d'art ou de littérature. Je voyais que sur ces points, on réfléchissait fort peu, mentait énormément et racontait un nombre incalculable d'inanités. »¹⁵⁹

Critique de la culture classique et critique de la civilisation moderne se confondent, on le voit, chez Camenzind et son auteur. Hesse déplore ici le manque de vitalité d'une « culture » si policée que, vidée de son suc, elle va jusqu'à bloquer toute création nouvelle. En effet, elle ne s'épand plus qu'en mensonges et en vanité ce qui finit par désorienter et décourager le poète en herbe Camenzind. Il ne trouve aucune consolation dans son propre travail et continue à estimer à leur juste valeur, c'est-à-dire, fort peu, ses gribouillages de gratte-papier (*PC* 128). Les livres non plus ne lui apportent aucune consolation, Camenzind en prend cruellement conscience lorsque, comble de l'ironie, son médecin lui prescrit pour son « égaiement » (*zur Erheiterung*) ce qui est à l'origine de ses maux : lire et écouter de la musique ou fréquenter le cercle d'académiciens et artistes du professeur bâlois. Ni la culture, notamment historique, ni l'art, ni surtout les livres ne fournissent de réponse à une incessante remise en question désespérée et intégrale de l'idéal poursuivi, de la poésie envisagée, du livre demeuré à l'état de projet :

« Désespéré, je retombais sur ma chaise, repoussant livres et papiers, et je réfléchissais, réfléchissais. [...] A quelle fin ? Pourquoi ? Mon Dieu, tout cela n'était-il donc que jeu, hasard, image fallacieuse ? N'avais-je pas lutté et souffert les tourments d'un désir ardent d'esprit, d'amitié, de beauté, de vérité et d'amour ? [...] Et tout cela pour rien, pour mon propre tourment, sans que n'en résulte aucune joie pour personne ? [...] Il était stérile et fatigant de repenser sans cesse aux raisons de mon affliction et de mon incapacité à vivre. »¹⁶⁰

L'art ne parvient ni à calmer ni à légitimer les souffrances et doutes de Camenzind, puisque ceux-ci sont tels qu'ils lui ravissent la force et la possibilité d'écrire. Il est découragé par l'abîme séparant de la réalité sociale l'idéal classique d'accomplissement humain qui exige vérité et harmonie entre l'individu et la communauté. Son naturel mélancolique ne lui permet pas de réagir positivement face à l'adversité. Au contraire, l'amertume (*Bitterkeit*, *PC* 99) et le dédain misanthropique accompagnent aussi inéluctablement et « diaboliquement » la mélancolie (*PC* 99) que la réalité humaine s'oppose par essence à l'idéal qu'elle s'est elle-même fixé : au lieu d'une authentique communication dans l'amitié et la vérité, le mensonge et le jeu de rôles définissent dès la plus tendre enfance le théâtre des rapports sociaux (*PC* 133).

¹⁵⁹ H. Hesse, *PC* 100 : « Es waren meist jüngere Akademiker, viele Deutsche darunter, von allen Fakultäten, außerdem ein paar Maler, einige Musiker, sowie ein paar Bürgersleute mit ihren Frauen und Mädchen. [...] Die meisten hatten dieselbe stereotype Form des *homo socialis*, und sie schienen mir alle ein wenig miteinander verwandt, kraft eines geselligen und nivellierenden Geistes, den ich allein nicht besaß. [...] Schrecklich war es mir, von Literatur oder Kunst reden zu müssen. Ich sah, daß auf diesen Gebieten sehr wenig gedacht, sehr viel gelogen und jedenfalls unsäglich viel geschwätzt wurde. »

¹⁶⁰ H. Hesse, *PC* 96 sv. : « Hoffnungslos sank ich in den Stuhl zurück, schob Bücher und Blätter von mir und sann, und sann. [Tout ce qu'il a aimé dans sa vie et qui l'a fait souffrir défile alors devant ses yeux. NdT] Wozu ? Wofür ? O Gott, war alles das denn nur ein Spiel, ein Zufall, ein gemaltes Bild gewesen ? Hatte ich nicht gerungen und Qualen der Begierde gelitten nach Geist, nach Freundschaft, nach Schönheit, Wahrheit und Liebe ? [...] Und alles für nichts, mir zur Qual, niemand zur Lust ? [...] Fruchtlos und ermüdend war das ewige Nachdenken über die Ursachen meiner Trauer und Lebensunfähigkeit. »

L'ironie satirique qui naît chez Camenzind de son amertume et de son dédain misanthropique l'éloigne en effet plus encore de son idéal, sans que son naturel lui permette d'y remédier. Elle représente l'ultime conséquence de la désillusion absolue vécue par le héros au contact de la réalité et achève de désintégrer l'idéal classique de culture en l'opposant impitoyablement aux pires aspects de la réalité humaine. Mélancolie et ironie décrivent en se renforçant mutuellement le même cercle vicieux, une spirale destructrice de vacuité et d'absence de sens dans une vie qu'orientent des idéaux non réalisables ici-bas. Il faut qu'une force positive contre ce pacte destructeur et délivre le mélancolique poète de son « incapacité à vivre » et de son improductivité littéraire. Vie et art sont une fois de plus mises sur le même plan : « créer quelque chose de profond et de bien » revient à « arracher à la vie revêche au moins une poignée de bonheur » (PC 99), ou signifie encore surmonter l'ironie et la mélancolie pour parvenir, même temporairement, à un état synonyme d'allégresse.

1.4.2. Retour à la nature : quête d'authenticité comme principe d'écriture

Face à un idéal classique d'accomplissement humain que la réalité réduit à l'état de caricature et de façade mensongère, en opposition à l'ironie destructrice qui accompagne cette désillusion, Hesse opte pour la solution de contraste. Il rejette tout en bloc, idéal de beau classique, ironie et, dans les deux cas, suprématie de l'esprit et de la culture. L'auteur opère un revirement complet et ne célèbre plus dans l'art que sa fidélité à la réalité, à l'authentique et son aptitude à faire renaître cette vérité d'être au souvenir. L'authenticité englobe tout ce qui n'est miraculeusement pas encore abîmé, avili ou annihilé par la culture, tout ce qu'a épargné le mensonge de la civilisation moderne, tout ce qui, homme ou environnement, est demeuré à l'état originel ou passible d'y retourner. Hesse anticipe ici sous d'autres termes l'opposition, officiellement introduite en 1914 par Thomas Mann dans un article de la *Neue Rundschau*, entre culture – pour Hesse, la culture authentique – et civilisation – pour Hesse, la culture classique fallacieuse dans sa réalisation sociale. Projetant lui aussi cette opposition sur l'Allemagne, plus authentique, et la France, trop rationnelle, Thomas Mann écrit en effet que « civilisation et culture sont des contraires. Ils constituent l'une des diverses manifestations de l'éternelle contrariété cosmique et du jeu opposé de l'Esprit et de la nature. La culture n'est assurément pas l'opposé de la barbarie. La culture est fermeture, style, forme, attitude, goût, elle est une certaine organisation du monde, et peu importe que tout cela puisse être aventureux, bouffon, sauvage, sanglant et terrifiant. La civilisation, de son côté, est raison, lumières, douceur, décence, scepticisme, détente, Esprit (*Geist*). Oui, l'Esprit est civil, bourgeois: il est l'ennemi juré des pulsions des passions, il est antidémoniaque, antihéroïque – et ce n'est qu'un semblant de paradoxe de dire qu'il est aussi antigénial. »¹⁶¹

¹⁶¹ Cf. Thomas Mann, « Gedanken im Kriege » in : *Gesammelte Werke*, Bd. XIII *Nachträge*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1990 ; p. 527 sv. : « Zivilisation und Kultur sind Gegensätze, sie bilden eine der vielfältigen Erscheinungsformen des ewigen Weltgegensatzes und Widerspieles von Geist und Natur. [...] Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei; sie ist vielmehr oft genug nur eine stilvolle Wildheit... Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt, und sei das alles auch noch so abenteuerlich, skurril, wild, blutig und furchtbar. [...] Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, -

Rejet de la culture et volonté d'un retour à la nature vont, pour Camenzind, de pair sur le double plan de l'existence et de la création poétique. Son idéal poétique devient un idéal de nature, et ses compléments humains, le bonheur, l'harmonie, mais aussi l'allégresse et ses sœurs, la gaieté, la joie, le contentement (*Zufriedenheit*), le bien-être (*Behaglichkeit*), correspondent à l'idylle que Schiller qualifiait de naïve : elles sont le propre des âmes simples antérieures au péché originel et ne sont ainsi plus accessibles que par des voies exemptes d'esprit. Camenzind leur adjoint des suppléments réalistes et dionysiaques, telle la joie de l'ivresse créatrice. La culture érudite cède la place à l'amour et aux plaisirs de la convivialité, l'ironie destructrice et dédaigneuse s'efface devant un humour humble et tolérant mais aussi robuste, l'esprit néfaste et réducteur est écarté au profit d'une renaissance de l'âme qui, riche, innocente et pure, peut seule mener à la vraie vie et à l'art véritable.

Dans *Peter Camenzind*, le narrateur, montagnard d'origine, réapprend à ne voir qu'en la nature un idéal poétique. Après une enfance passée au fin fond d'une vallée reculée, et une jeunesse placée sous le signe de la culture, il retrouve dans l'expérience de la nature le fondement de sa poésie. A l'image mensongère de l'étudiant studieux, qui se complaît à l'ombre d'un dais de feuillage orné de bustes classiques à promener ses regards sur la ville, à l'image idyllique et ensoleillée d'une nature extrêmement civilisée et stylisée, succède l'expérience immédiate d'une nature authentique « sauvage » (*wild*), « puissante » (*mächtig*), « âpre » (*herb*), « sombre » (*dunkel*) et « blafarde » (*bleich*). Tels seront dorénavant les attributs qualifiant sans les idéaliser la nature et la réalité.

S'il était venu à Zurich tel un « visionnaire aux mille pressentiments [...] l'âme armée pour saisir au vol l'accord parfait entre toutes choses et l'harmonie de toute vie »¹⁶², et s'il avait en effet trouvé aux côtés de Richard une Italie répondant à ses vœux, dont le style de vie « libre et naturel » était « annobli par la tradition d'une culture et d'une histoire classiques »¹⁶³, Peter Camenzind ne retrouve, après avoir perdu Richard, goût et sens à la vie que grâce à une nature en tous points opposée au mensonge de la vie moderne et citadine. C'est l'image de sa mère mourante, c'est l'image « puissante » et « âpre » de la mort, d'un processus naturel venant arracher un être aimé et entier à la vie, qui le ramène à lui-même : non seulement il renonce à se suicider, mais il quitte Paris, symbole par excellence de la ville exécrée, d'un lieu de perdition et d'une civilisation décadente vouée à la superficialité proverbiale du bel esprit¹⁶⁴, pour se rendre à pied jusqu'à Bâle et retrouver en chemin un équilibre précaire au sein de la nature et des contrées traversées. Lorsqu'à Bâle, dans la ville, succède pour Camenzind une nouvelle période d'intense mélancolie misanthrope – l'épisode de la visite médicale vient s'insérer en ce lieu –,

Geist. Ja, der Geist ist zivil, ist bürgerlich : er ist der geschworene Feind der Triebe, der Leidenschaften, er ist antidämonisch, antihierarchisch, und es ist nur ein scheinbarer Widersinn, wenn man sagt, daß er auch antigenial ist. »

¹⁶² H. Hesse, *PC* 47 : « ...wie ein ahnungsvoller Seher [...] die Seele gerüstet, den Zusammenklang der Dinge und die Harmonie alles Lebens zu vernehmen... »

¹⁶³ H. Hesse, *PC* 87 : « ...hier erfreute mich auf Schritt und Tritt eine freimütige Natürlichkeit des Lebens, über welcher adelnd und verfeinernd die Tradition einer klassischen Kultur und Geschichte lag. »

¹⁶⁴ H. Hesse, *PC* 91sv : Les expressions sont très parlantes : « Wie ich in diesem verfluchten Nest zigeunerte, verbummelte und auf verschiedenen Gebieten starken Tobak rauchte »; « ich wanderte zu Fuß durch ein schönes Stück Südfrankreich und fühlte von Tag zu Tag die unseligen Pariser Zeiten, deren Erinnerung mich wie ein Gestank verfolgte, verblassen und zu Nebel werden. »

mélancolie que la vie culturelle et la fréquentation du cercle « intellectuel et littéraire » du professeur bâlois ne parviennent qu'à aggraver, c'est bien la nature qui aura un effet bénéfique sur le malade. Ce n'est pas la muse classique de Lauscher mais les montagnes, le vent, le fleuve qui viennent consoler Camenzind dans un langage familier, silencieux et sans mots mensongers, qui viennent le consoler sur un mode à son image, un mode mélancolique et puissamment épique:

« Désespéré, je retombais sur ma chaise, repoussant livres et papiers, et je réfléchissais, réfléchissais. Alors j'entendais le Rhin couler sous mes fenêtres et le vent qui sifflait et j'écoutais, profondément ému, ce langage d'une grande et mélancolique nostalgie secrètement présente en tous lieux. Je voyais les nuages nocturnes traverser, blêmes, le ciel, à grands coups d'ailes, tels des oiseaux effarouchés, j'entendais le fleuve parcourir les contrées et je pensais à la mort de ma mère, à saint François d'Assise, à ma patrie au fond des montagnes enneigées et à Richard mort noyé. »¹⁶⁵

Le thème de l'eau qui traverse sous de multiples aspects, nuages, fleuve, neige ou ruisseau, le paragraphe, reprend symboliquement l'image cyclique de la nature en y englobant de manière apaisante le thème de l'amour. A l'eau, source de vie qui peut aussi apporter la mort, répond l'amour maternel, originel, divin, seul sens à donner à la vie, même s'il est aussi à l'origine de souffrances infinies. La mort perd son caractère hostile et agressif dans un sens finalement très religieux : l'être aimé retrouve grâce à l'image de la mère le sein maternel de la nature de même que Camenzind retrouve le langage qu'il a tout d'abord appris à écouter et à aimer et comprend que c'est celui qu'il lui faut maintenant réapprendre à parler lui-même pour sortir de sa léthargique et mélancolique improductivité. Le lecteur le suit sans grande surprise, comme s'il l'avait toujours pressenti, dans son évolution.

C'est que, pour lui aussi, il s'agit là du langage originel : tel est en effet le langage épique des premières pages et des premières années de Camenzind, et telle est la phrase initiale du roman qui reprend, en la variant, la première phrase de l'Ancien Testament : « Au commencement était le mythe ». L'homme, ou tout du moins Peter Camenzind, est à l'image de la nature, est le reflet des monts qui l'ont veillé à sa naissance. Il est comme eux un « guerrier » (PC 47) zébré d'innombrables « blessures béantes » et accoutumé à souffrir de la vie¹⁶⁶ – le thème de la fissure mélancolique¹⁶⁶ revient avec une toute autre vigueur. Elle est une composante naturelle du caractère de Camenzind. Celui-ci l'a héritée de son père (PC 24), et tous les habitants de Nimikon se distinguent par un même penchant à l'hypochondrie (PC 11). C'est sur ce mode qu'ils s'accordent aux montagnes environnantes. Elle constitue donc le timbre naturel de Camenzind et ne saurait être absente d'un langage poétique de la nature, d'une poésie authentique seule à même de lui faire retrouver paradis et allégresse. Il est tout à fait légitime, voire nécessaire pour

¹⁶⁵ H. Hesse, PC 96 : « Hoffnungslos sank ich in den Stuhl zurück, schob Bücher und Blätter von mir und sann, und sann. Dann hörte ich vor den Fenstern den Rhein ziehen und den Wind sausen und lauschte ergriffen auf diese Sprache einer großen, überall auf der Lauer liegenden Schwermut und Sehnsucht. Ich sah die blassen Nachtwolken in großen Stößen wie erschreckte Vögel durch den Himmel flattern, hörte den Rhein wandern und dachte an meiner Mutter Tod, an den heiligen Franz, an meine Heimat in den Schneebergen und an den ertrunkenen Richard. »

¹⁶⁶ H. Hesse, PC 8 : « Sie sagten immer dasselbe, diese Felsberge. Und es war leicht, sie zu verstehen, wenn man ihre jähren Wände sah, Schicht um Schicht geknickt, verbogen, geborsten, jede voll von klaffenden Wunden. «Wir haben Schauerliches gelitten », sagten sie, « und wir leiden noch.» Aber sie sagten es stolz, streng und verbissen, wie alte unverwüstliche Kriegerleute. »

Camenzind, de jouer, avec ou sans l'inspiration du vin, sur la « harpe » de la mélancolie (PC 73) un chant « aux incantations puissantes » (PC 130), qui, sans aucune virtuosité « nerveuse » et artificielle à la Lauscher ou Chopin (PC 99), répond à la « beauté puissante » des paysages nocturnes ou de la mort (PC 64, 91) ou aux vallées mélancoliques et isolées de Suisse et d'Italie. C'est ainsi qu'Elisabeth, son grand amour platonique, reconnaît en Camenzind un poète, à partir de l'instant où il lui décrit une vallée italienne dont il tient le croquis entre les mains :

« C'est une vallée d'une beauté âpre et étrange, aride et à peine habitée, enserrée de montagnes sévères et dénudées, à l'écart du monde, mélancolique, vierge. [...] Et je racontais [...] comment la magie solitaire et tristement belle de cette étrange vallée me rappelait les gorges de mon pays. [...] 'Vous êtes un poète', dit la jeune fille. [...] vous comprenez la nature et vous l'aimez. [...] Elle recèle pour vous une vie que vous pouvez partager. »¹⁶⁷

Retrouver par le biais de l'expression poétique l'harmonie première qui l'a uni dans son enfance avec une nature mélancolique et guerrière, maternelle et rude, « fière » et « sévère », mais aussi d'« une silencieuse beauté » (PC 106), tel est l'idéal que Camenzind se fixe dorénavant.

En soulignant le ridicule de la raison triomphante qui s'exprime dans la locution « l'homme est le couronnement de la création », il se prononce pour la citation biblique de « l'indicible gémissement de la créature » (*das « unaussprechliche Seufzen » der Kreatur*, PC 107) qui accorde à l'homme et à l'animal le même rang au sein de la création divine. Ce « gémissement » est, pour l'un comme l'autre, authentique, il a sa place légitime dans le « chant de la création » (*das Lied der Schöpfung*, PC 107). Si, comme toute créature, Camenzind attend impatiemment l'instant de sa rémission, il reconnaît, « guerrier » « visionnaire », que ce désir ardent d'absolu a, de tout temps, trouvé son expression dans l'art (PC 108) dans lequel l'homme a le privilège de pouvoir exprimer son âme. Il lui faut lui-même, Camenzind, réussir à parler le langage sacré de la nature s'il veut avoir une chance de se replonger activement, par ce langage, au sein de la nature et d'assouvir ainsi la soif de vérité et d'absolu qui le fait tant souffrir :

« J'écoutais le tintement chatoyant du vent dans les cimes des arbres, j'écoutais le grondement des torrents traversant les gorges et le cours lent et calme des fleuves parcourant majestueusement les plaines, et je savais que ces sons représentaient le langage de Dieu, et que ce serait retrouver le paradis que de comprendre ce sombre langage d'une beauté originelle. »¹⁶⁸

Retrouver le langage de la nature, c'est aussi accéder à une beauté simultanément originelle et absolue : voilà qui correspond, pourrait-on croire, à la pensée classique. Seulement, Hesse-Camenzind n'en demeure pas là. Ecouter la nature permet surtout de

¹⁶⁷ H. Hesse, PC 101 : « Es ist ein Tal von herber und merkwürdiger Schönheit, trocken und kaum bewohnt, zwischen hohe, kahle und strenge Berge geklemmt, weltfern, melancholisch und unbetreten. [...] Und ich erzählte, wie der traurig-schöne Einsamkeitszauber des seltsamen Tales mich an die heimatlichen Schluchten erinnerte. [...] Sie sind ein Dichter, sagte das Mädchen, [...] weil Sie die Natur verstehen und lieben. [...] Für Sie ist ein Leben darin, das Sie mitleben können. »

¹⁶⁸ H. Hesse, PC 107 : « Ich hörte den Wind vieltönig in den Kronen der Bäume klingen, hörte Bäche durch Schluchten brausen und leise stille Ströme durch die Ebene ziehen, und ich wußte, daß diese Töne Gottes Sprache waren und daß es ein Wiederfinden des Paradieses wäre, diese dunkle, urschöne Sprache zu verstehen. »

retrouver une innocence et une pureté originelles : il faut s'abandonner auditivement ou visuellement à la nature pour débarrasser son âme du voile trouble dont l'a revêtue l'esprit rationnel et pour la laver du noir péché de l'ironie. C'est dans un acte de confiance et d'abandon amoureux et non dans l'exercice d'une vaine supériorité intellectuelle que réside le Verbe, le langage poétique de Camenzind, mais aussi son Salut et le Salut de ses lecteurs. Lui-même a en effet déjà observé et bénéficié indirectement des effets salvateurs de l'art véritable. C'est après avoir vu, alors qu'Elisabeth est abîmée dans la contemplation d'un tableau représentant un nuage, se peindre sur le visage de la femme aimée son âme dans toute sa beauté et son enfance, sans qu'aucune trace d'esprit ne l'enlaidisse comme à l'ordinaire, que Peter Camenzind évoque son intérêt et son amour accrus pour la nature. Ne pas établir explicitement la relation de cause à effet entre l'évolution artistique de Camenzind et une vision où femme aimée, art et nature communient dans une même auréole de beauté, permet à l'auteur de signaler à quelle profondeur « mythique » et divine de l'inconscient ces processus de délivrance se déroulent.

« De toute apparence, Elisabeth comprenait ce nuage, car elle s'abandonnait entièrement à le contempler. Et de nouveau, son âme d'ordinaire cachée était remontée à la surface, sur son visage, elle riait silencieusement dans ses yeux agrandis, adoucissait comme chez un enfant le dessin trop mince de ses lèvres et avait aplani l'âpre ride verticale qu'une trop grande intelligence avait tracée entre ses sourcils. La beauté et la véracité d'une grande œuvre d'art obligeait son âme à se représenter elle-même dans sa beauté et sa véracité, sans aucun voile. »¹⁶⁹

La citation permet d'observer certains ajouts à la liste par ailleurs complète des éléments classiquement dévolus à l'idéal du beau et de l'art. Si l'on retrouve les caractéristiques de l'enfance, du rire et de la beauté, la « véracité » vient remplacer la vérité, l'« âme » ne reparait qu'une fois la ride « âpre » de la raison et d'un mauvais rapport à la réalité effacée. Participer à l'idéal du beau, c'est revivre un état d'harmonie premier dont tout esprit, toute rationalité abstraite sont absents. Amour de la nature et oubli de la conscience et de l'esprit vont de pair. Si Camenzind, en s'adonnant avec amour à l'écoute du langage de la nature, ne réussit pas à « guérir » vraiment de sa « mélancolie », mais réussit simplement à « l'annoblir et à la purifier » (PC 108), s'il ne maîtrise pas encore « l'art pur et emplis de félicité » d'aimer « sans mots, sans faillir, sans passion », c'est qu'il n'a pas encore surmonté l'esprit « âpre » et incisif, né d'un mauvais rapport à la réalité, qui le scinde intérieurement et l'isole extérieurement du reste des hommes :

« Et si mon amour devait m'amener à parler un jour en poète le langage des forêts et des fleuves, pour qui le ferais-je? Non seulement pour mes chéris, mais surtout pour les hommes, pour lesquels je voulais être un guide et un maître dans l'art d'aimer. Et à l'encontre de ces hommes, j'étais rêche, railleur et blessant. Je ressentais la contradiction interne ainsi que la nécessité de combattre cette âpre accentuation de ma différence et de faire à l'égard des hommes aussi preuve de fraternité. »¹⁷⁰

¹⁶⁹ H. Hesse, PC 106 : « Offenbar verstand Elisabeth diese Wolke, denn sie war ganz dem Anschauen hingegeben. Und wieder war ihre sonst verborgene Seele in ihr Gesicht getreten, lachte leise aus den vergrößerten Augen, machte den zu schmalen Mund kindlich weich und hatte die überkluge herbe Stirnfalte zwischen den Brauen geebnet. Die Schönheit und Wahrhaftigkeit eines großen Kunstwerkes zwang ihre Seele, selbst schön und wahrhaftig und unverhüllt sich darzustellen. »

¹⁷⁰ H. Hesse, PC 112 : « Und wenn mein Liebhaben mich dahin bringen würde, einmal als Dichter die Sprache der Wälder und Ströme zu reden, für wen geschähe das dann? nicht nur für meine Lieblinge, sondern doch vor allem für die Menschen, denen ich ein Führer und ein Lehrer der Liebe sein wollte. Und

Camenzind n'a pas encore plongé dans le Styx auquel il voudrait finalement mener ses lecteurs, il n'a pas encore trouvé le langage « puissant » de la nature pour leur parler, faire « oublier » « à leur visage et à leur âme » tous les idéaux vains et « troubles » qui les obscurcissent, pour leur montrer « le beau et le vrai » qui sommeille en tous lieux, et faire revivre en eux comme chez Elisabeth la « beauté » « gaie », « heureuse » (PC 113), limpide et originelle qui est authentiquement la leur :

« Je désirais ardemment entendre de plus en plus distinctement et nettement la pulsation de la vie, la comprendre peut-être un jour, et recevoir un jour peut-être le don de l'exprimer en termes poétiques afin que d'autres aussi puissent l'approcher et venir en connaissance de cause se plonger dans la source de tout rafraîchissement, de toute purification et de toute enfance. »¹⁷¹

Reconquérir le paradis perdu ne peut se faire qu'en abjurant le faux dieu de la raison et en tournant le dos à son ancre et à son autel, la ville : Camenzind ne pourra échapper à la conséquence ultime de cette conception. Il rentrera dans sa vallée, loin de toute civilisation, pour opérer dans les faits un retour authentique à la nature. En taisant à la communauté villageoise son passé d'étudiant et de « gratte-papier », il jette aux oubliettes ce qui en lui obéissait aux injonctions et aux désirs de la raison. Il remplit, en oubliant activement la part consciente de lui-même, les conditions pour parvenir à la seule allégresse qui lui semble possible et réelle : celle de l'idylle de son enfance, où il était en parfaite harmonie avec la nature jusqu'à sa chute dans le ravin de la raison, celle de son amitié avec Richard aussi, où il pouvait des journées durant être « allègre en s'oubliant lui-même » (*selbstvergessen heiter*, PC 74).

1.4.3 A l'école de l'idylle

Idylle, allégresse, harmonie, beauté et nature sont ici encore inextricablement liées. Elles ne correspondent cependant qu'à un seul état d'harmonie, son état premier. Il n'y a plus, comme chez Schiller, d'état supérieur, voire idéal, d'harmonie et d'allégresse, auquel le poète « sentimental » moderne ne pouvait accéder que par le biais de l'art et de l'esprit. Art et esprit ne jouent plus le même rôle. L'esprit a entièrement cédé la place à l'âme, et c'est uniquement de la force d'amour dont celle-ci est capable que se nourrit un art tout entier dévoué à la nature : l'art vient en second lieu et se résume à un appel d'amour d'une âme à une autre. Le poète Camenzind doit en effet s'efforcer de retrouver le langage de son âme, qui sera simultanément le langage « puissant » (PC 130) et originel de la nature, afin de réinstaurer ensuite et pour tous l'harmonie paradisiaque. C'est le Verbe originaire qui permet de réinstaurer l'âge d'Or originaire. C'est en même temps le Verbe messianique qu'attendent les âmes pures dévoyées par l'Esprit malin. Camenzind rêve ainsi de sauver durablement Elisabeth de cette emprise néfaste de l'esprit :

gegen diese Menschen war ich rauh, spöttisch und lieblos. Ich empfand den Zwiespalt und die Nötigung das herbe Fremdsein zu bekämpfen und auch den Menschen Brüderlichkeit zu zeigen. »

¹⁷¹ H. Hesse, PC 109 : «...ich sehnte mich, den Herzschlag alles Lebens immer näher und klarer zu hören und vielleicht einmal zu verstehen und vielleicht einmal der Gabe teilhaftig zu werden, ihm in Dichterworten Ausdruck zu gönnen, damit auch andere ihm näher kämen und mit besserem Verständnis die Quellen aller Erfrischung, Reinigung und Kindlichkeit besuchten. »

« Avec mon aide, elle apprendrait à voir partout le Beau qui sommeille, et je l'entourerais de tant de Beauté et de Vérité que son visage et son âme oublieraient tout ce qui troubla leur pureté et pourraient se développer et s'épanouir totalement. »¹⁷²

C'est donc pour lui-même et pour les autres que le poète se doit d'apprendre à exprimer avec véracité la nature après avoir réappris son langage en faisant fi d'une pensée rationnelle et d'une réalité culturelle pitoyables qui obstruent ses sens et le divertissent du chemin salvateur. Une telle entreprise n'est pas chose aisée, en témoignent les multiples âmes perdues oscillant, sous l'œil apitoyé et railleur de Camenzind, entre la folie et les cultes maniaques dérisoires, dans leur quête de sens et d'absolu. Si le « danger de ces fréquentations » n'a pas eu de suites fatales pour le narrateur, il n'invoque pas ses propres connaissances culturelles pour expliquer ce qui l'en a préservé, mais uniquement sa nature « paysanne » de « montagnard » :

« N'ayant perçu que plus tard le danger de ces fréquentations, je ne peux me souvenir sans frémir ni compatir à leur sort de cette troupe d'oisillons qui, belles âmes, poètes aux habits et coiffures étranges, voulaient voler avant d'avoir des ailes. Enfin, moi, ma nature paysanne et montagnarde me garda de participer à ce chahut. »¹⁷³

C'est ici qu'intervient l'idylle dans *Peter Camenzind* : dotée d'un contenu identique, elle remplit aussi une fonction tout à fait analogue à celle que lui attribuait Schiller. En effet, chantant à la fois la nature et un état premier d'harmonie sociale, l'idylle a pour charge de guider le poète tout en lui donnant la possibilité de se ressourcer, elle lui permet de « retrouver le chemin qui le ramène hors des dédales de l'art à lui-même » tout en « lui réinsufflant courage et confiance » et en « rallumant [en lui] la flamme de l'idéal »¹⁷⁴. La seule différence, mais elle est de taille, réside en l'idéal qui légitime selon Schiller la poésie idyllique. Cet idéal a si bien changé de nature qu'il en a perdu la sienne : il est difficile de parler d'un idéal de nature quand il s'agit justement d'opposer un état d'harmonie authentique et de pleine réalité à un idéal culturel qui s'effrite au contact de la réalité sociale en de dérisoires et mensongères élucubrations. Hesse fonde en un seul et même état d'harmonie naturelle le paradis originel et le paradis à retrouver pour le poète ou l'homme « sentimental » moderne : nostalgie du bonheur ou de la perfection perdus sont pour lui une seule et même chose, alors que Schiller soulignait le danger qu'il y avait à confondre des désirs de nature opposés, l'un étant de nature « sensible », l'autre de nature « morale », c'est-à-dire du domaine de l'esprit¹⁷⁵. Le moyen, se ressourcer dans

¹⁷² H. Hesse, *PC* 113 : « Sie würde von mir das überall schlummernde Schöne sehen lernen, und ich würde sie so mit Schönerem und Wahrem umgeben, daß ihr Gesicht und ihre Seele alle Trübungen vergäße und sich zur Blüte ihrer Fähigkeit entfalten könnte. »

¹⁷³ H. Hesse, *PC* 79 : « An dies halbflügge Volk seltsam gekleideter und frisierter Dichter und schöner Seelen kann ich mich nur mit Grauen und Mitleid erinnern, da ich erst nachträglich das Gefährliche dieses Umgangs einsah. Nun, mich bewahrte mein Oberländer Bauerntum davor, an dem Tummel teilzunehmen. »

¹⁷⁴ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 503 : « [Die Natur] umgebe dich wie eine liebliche Idylle, in der du dich selbst immer wiederfindest aus den Verirrungen der Kunst, bei der du Mut und neues Vertrauen sammelst zum Laufe, und die Flamme des Ideals, die in den Stürmen des Lebens so leicht erlischt, in deinem Herzen von neuem entzündest. »

¹⁷⁵ Ibid., p. 502 : « Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchem wir im Übermut unserer Freiheit heraus in die Fremde stürmten. Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Kultur zu erfahren, und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. [...] Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur; eine Sehnsucht nach ihrer

l'idylle, se mue en fin : retrouver à jamais le bonheur idyllique. Au fil de cette métamorphose, la fonction « éducatrice » de l'art et du beau se réduit à celle de doux rappel d'un état de nature antérieur au règne de l'esprit.

L'attitude de Hesse-Camenzind est manifestement en réaction contre la prééminence de l'esprit sur la nature et se dresse, provocatrice, contre la distinction opérée avec soin par Schiller. Si ce dernier refusait de vouer à la nature « déraisonnable » (*vernunftlos*) une quelconque admiration ou nostalgie, parce qu'il s'agissait là d'un état révolu et surmonté par l'homme¹⁷⁶, s'il n'hésitait pas à exhorter son lecteur à « ne plus même émettre le simple souhait de permuter avec elle », on ne saurait imaginer de réaction plus rebelle que celle de Camenzind. Il se comporte exactement à l'inverse et lui fait même un pied de nez quand, déjà âgé, il avoue, dans un ironique regret, son « penchant pour une vie purement animale », et ajoute qu'il lui arrive encore fréquemment de rêver être un phoque allongé au bord de la mer, et qu'un tel sentiment de « bien-être » (*Wohlbehagen*) le submerge alors, qu'il est loin de retrouver avec joie ou fierté sa « dignité humaine » au réveil¹⁷⁷. D'autre part, le narrateur promeut au rang d'expression artistique les sons inarticulés qu'il émit dans son enthousiasme délirant et la conscience exacerbée de son bonheur en harmonie avec la nature, lorsqu'il atteint, âgé de dix ans, son premier sommet et vit se déployer à ses pieds le panorama grandiose du relief montagneux :

« Les deux adultes qui m'accompagnaient [...] rirent de la joie délirante dont je fus saisi. Quant à moi, mon premier ravissement passé, je hurlai avec une force digne d'un taureau un beuglement de plaisir et d'excitation qui alla percuter la clarté des airs. Ce fut le premier chant, inarticulé, que je dédiai à la beauté. »¹⁷⁸

Cette poésie immédiate, ce « chant à la beauté » intuitif exprime et intensifie le sentiment de bonheur et d'harmonie vécu : il en naît, ce n'est pas lui qui y mène. L'expérience du beau, induite par la contemplation de la nature dans son expression artistique, tableau ou littérature, ne semble accessible qu'à une âme belle et aimante par nature. C'est le cas d'Elisabeth qui, en son for intérieur, est demeurée belle et aimante. L'expérience esthétique ne fait que réveiller ces facultés innées d'amour et de plaisir esthétique, elle ne les suscite ni ne les parfait. Jamais l'art n'aura cette prérogative schillérienne.

L'expérience vécue de l'idylle au contraire, le fait de vivre une amitié exceptionnelle avec les personnages « naïfs » qui lui correspondent, peuvent eux faire avancer le narrateur « sentimental » sur la voie qui le ramène à la nature et le mène à l'art

Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer *Vollkommenheit*. Den Verlust der ersten beklagt nur der sinnliche Mensch; um den Verlust der andern kann nur der moralische trauern. » (souligné par mes soins, B. P.)

¹⁷⁶ Ibid., p. 503 : « Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. [...] Laß dir nicht mehr einfallen mit ihr *tauschen* zu wollen... » (souligné par mes soins, B. P.)

¹⁷⁷ H. Hesse, *PC* 25 : « ...noch heute sind meine Träume ein merkwürdiger Beweis dafür, wie sehr ich leider einem rein animalischen Leben zuneige. Ich träume nämlich sehr oft, ich liege am Meeresstrand als Tier, zumeist als Seehund, und empfinde dabei ein so gewaltiges Wohlbehagen, daß ich beim Erwachen den Wiederbesitz meiner Menschenwürde keineswegs freudig oder mit Stolz, sondern lediglich mit Bedauern wahrnehme. »

¹⁷⁸ H. Hesse, *PC* 21 : « Meine beiden erwachsenen Begleiter [...] lachten über meine fassungslose Freude. Ich aber, nachdem ich mit dem ersten großen Staunen fertig war, brüllte vor Lust und Erregung laut wie ein Stier in die klaren Lüfte hinaus. Das war mein erstes, unartikuliertes Lied an die Schönheit. »

authentique. Ainsi Camenzind ne comprend-il vraiment la « beauté » et la « candeur » du langage parlé par son mentor littéraire, le doux saint François D'Assise, déjà loué par Hesse dans *Hermann Lauscher* pour son allègre gaieté, qu'en retrouvant grâce à la vision d'Elisabeth contemplative le bonheur de voir coïncider amour, rire, beauté, art et nature¹⁷⁹. Cette compréhension jouera un rôle important pour Camenzind puisque c'est elle qui, en lui faisant rechercher l'amitié de l'infirmes Boppi, lui ouvrira définitivement les portes de l'allégresse et de l'humour.

Au contraire, Elisabeth n'évoluera plus dans le sens rêvé par Camenzind. Ne vivant pas au quotidien l'idylle où se seraient, sous l'égide du poète aimant, mariés harmonieusement le beau dans l'art et la nature et l'amour, elle s'écarte de plus en plus de l'harmonie naturelle qui est la sienne et glisse dans la platitude d'une vie bourgeoise. La vie prime sur l'art et seule l'allégresse de l'idylle vécue peut mener à une nouvelle allégresse dans l'art : l'humour réaliste.

Dans *Peter Camenzind*, l'idylle apparaît cinq fois sous des aspects différents. Le premier état idyllique remonte à l'enfance du narrateur, il a déjà été évoqué plus haut. On peut toutefois noter que les tyroliennes chantonnées par le gamin-pâtre constituent une autre expression immédiate de bonheur au sein de la nature. La naïveté propre à l'harmonie première de l'enfance est cette fois-ci reflétée par la nature du chant, à la fois folklorique et spécifique aux montagnes alémaniques.

La deuxième « idylle » vécue par Camenzind, si l'on entend toujours par « idylle » un état d'harmonie parfaite entre un individu en accord avec lui-même et avec son environnement humain et naturel, est liée au personnage de Richard, son premier ami, et trouve son apogée dans le voyage en Italie qu'ils entreprennent en commun à la fin de leurs études. On peut d'emblée remarquer que c'est Richard, et non l'inverse, qui organise et rend financièrement possible le périple final, alors que Camenzind est celui que passionnent les novellistes italiens et surtout saint François D'Assise : l'être « naïf » et allègre, car tel est Richard, entraîne à l'allégresse et à l'idylle l'ami « sentimental » et mélancolique. Le trait saillant du caractère de Richard est aussi celui que Camenzind a le plus aimé : son « allégresse enfantine ». Elle est évoquée à chaque fois que le personnage entre en scène. La première rencontre est particulièrement typique. C'est Richard qui vient frapper à la porte de Camenzind, alors que celui-ci ressentait depuis longtemps le secret désir de connaître ce « beau jeune homme », « souple » et à la « démarche fine », sans jamais oser mettre son projet à exécution :

« Le bel étudiant entra, me donna la main, se nomma et se montra aussi dégagé et joyeux que si nous étions d'anciennes connaissances. »¹⁸⁰

¹⁷⁹ H. Hesse, *PC* 106-108 : « Ich betrachtete die schöne Segantini-Wolke und das schöne von ihm entzückte Mädchen. Um jene Zeit begann meine Freude an der stummen Natur und mein Verhältnis zu ihr sich zu verändern. [...] Ich sah immer wieder die Wälder und Berge [...] und Gebüsche stehen und auf irgend etwas warten. Vielleicht auf mich, jedenfalls aber auf Liebe. Und so begann ich diese Dinge zu lieben... Ich blickte immer begieriger in den Abgrund der Dinge [...], suchte die Stille auf, um dem Liede der Schöpfung zu lauschen und dem Ewigen anbetende Arme entgegenzustrecken. Den Heiligen Franz verstand ich erst damals völlig. »

¹⁸⁰ H. Hesse, *PC* 49 : « Der schöne Student trat ein, gab mir die Hand, nannte seinen Namen und tat so frei und fröhlich, als wären wir alte Bekannte. »

Immédiatement, la barrière d'appréhension et d'étrangeté est levée dans la gaieté et quelques notes de musique. Celles-ci, du Wagner, sonnent « légères et fortes, nostalgiques et allègres », et submergent de leurs flots « tièdes et excitants » le narrateur qui n'a jamais rien entendu de tel et reporte sur leur interprète l'amicale affection que celui-ci lui témoigne. Camenzind lui répond lors de leur rencontre suivante en jodlant « avec fureur et exultation » (*wütend und frohlockend*) sur l'un des monts entourant Zürich, le temps d'un coucher de soleil flamboyant. Art, beauté, gaieté, nature et amitié accompagnent toutes les rencontres avec le « véritable enfant » (PC 50) qu'est Richard aux yeux de Camenzind. Si nul ne peut, selon une conviction plus tardive du narrateur, résister au naturel aimant des « enfants préférés de Dieu » (*Gottes Lieblinge*, PC 109), Richard incarne avec son allégresse espiègle et ses joyeux enfantillages l'un de ces favoris divins qui n'ont jamais participé au culte de la raison et n'ont jamais vraiment quitté le paradis céleste. Ce serait plutôt ce dernier qui descendrait les auréoler sur terre :

« Que ses plaisanteries ne soient pas toujours des plus spirituelles et se résument souvent à la simple citation d'un vers de Busch, ne me dérangeait pas plus que les autres, car ce que nous aimions et admirions en lui, ce n'étaient ni les pointes ni les traits d'esprit, c'était l'incoercible allégresse de son être lumineux et enfantin qui fusait à tout instant au grand jour et l'entourait d'une atmosphère de légèreté et de gaieté. »¹⁸¹

Sa nature forme un tout harmonieux et lisse, son âme est dépourvue de toute fissure. La réalité désenchantée et triste n'a aucune prise sur lui, même s'il la perce à jour :

« Il était beau et allègre dans son corps et dans son âme, et la vie ne semblait pas connaître d'ombres pour lui. Intelligent et alerte, il était homme à discerner les passions et les errances de son temps, mais elles glissaient sur lui sans lui causer de tort. Sa démarche et son langage et tout son être étaient souples, agréables à l'oreille et des plus aimables. O, comme il savait rire. »¹⁸²

A son contact, Camenzind apprend de petits tours d'adresse « libres et allègres » dans l'art de vivre, lui que caractérisent toutes les deux pages mélancolie et douleur de vivre (*Schwermut, Schwerlebigkeit*). Après la première déception amoureuse de Camenzind, Richard l'aide par le biais de la musique, de lectures ou de promenades à surmonter les accès particulièrement noirs de mélancolie qui saisissent le narrateur sans qu'il puisse lui-même s'en défendre.

« Il maîtrisait merveilleusement l'art fin et délicat de la consolation, de la présence compatissante ou de l'égaïement quand l'un de ses amis était en détresse. [...] Il avait alors un ton apaisant et égayant (*erheiternd*) auquel je ne résistais que rarement. »¹⁸³

¹⁸¹ H. Hesse, PC 53 : « Daß seine Witze keineswegs immer geistreich waren, häufig sogar nur auf das Zitieren eines Buschverses hinausliefen, störte weder mich noch andere, denn was wir an ihm liebten und bewunderten, war nicht Witz und Geist, sondern die unbezwingliche Heiterkeit seines lichten, kindlichen Wesens, welche jeden Augenblick hervorbrach und ihn mit einer leichten, fröhlichen Atmosphäre umgab. »

¹⁸² H. Hesse, PC 79 : « Er war schön und heiter an Leib und Seele, und das Leben schien für ihn keine Schatten zu haben. Die Leidenschaften und Irrungen der Zeit kannte er als kluger und beweglicher Mensch wohl, aber sie glitten ohne Schaden an ihm ab. Sein Gang und seine Sprache und sein ganzes Wesen waren geschmeidig, wohl laut und liebenswert. Oh, wie er lachen konnte. »

¹⁸³ H. Hesse, PC 81 : « Wunderbar verstand er die feine, zarte Kunst des Tröstens, des teilnehmenden Dabeiseins oder des Erheiterns, wenn einer seiner Freunde in Nöten war. [...] Er hatte dann etwas Beruhigendes und Erheiterns im Ton, dem ich selten widerstand. »

L'allégresse de Richard est donc une qualité innée communicatrice. Camenzind peut y participer et s'y tenir, s'y agripper, le temps d'une idylle, le temps pour la mort de venir briser net et à son apogée le bonheur de l'amitié. En effet, l'idylle, qui est aussi pour le narrateur l'idylle de sa jeunesse et d'une harmonie entre réalité et idéal de culture classique, se termine sur l'accord final parfait d'un classique voyage en Italie. Les deux amis font suivre leurs visites des sites historiques et des villes de randonnées à travers la campagne en fleurs; ils découvrent en alternance la beauté artistique et culturelle et la beauté folklorique et naturelle de l'Italie, deux beautés qui se fondent elles-mêmes harmonieusement et suscitent un sentiment de joie et d'appartenance en Camenzind.

« Ici, je pouvais fréquenter les hommes, ici je me réjouissais à chaque pas d'une façon libre et naturelle de vivre que venait annoblir et affiner la tradition d'une culture et d'une histoire classiques. »¹⁸⁴

Camenzind se sent même très proche de la population des villes et villages italiens, d'une société qui vient parachever l'idylle ombrienne de la patrie de saint Jean D'Assise au lieu de la détruire comme en Suisse ou en Allemagne, dans les contrées plus nordiques et moins ensoleillées (*heiter*). Toutes les catégories sociales cohabitent harmonieusement et avec « contentement » (*Zufriedenheit*) dans une seule phrase qui de surcroît englobe aussi de « naïves chansons d'amour folkloriques », le paysage civilisé des bourgs et des collines et la « puissante » donc – dans la typologie de Camenzind – authentique mer Méditerranée. Art, nature, culture harmonisent dans une même beauté et un même plaisir (*Genuß*) pour les deux amis. On remarque les adjectifs « souple » (*beweglich*), « réjoui » (*freudig*), « innocent » (*harmlos*), « réjouissant » (*beglückend*), qui qualifient l'idylle italienne après avoir déjà caractérisé Richard et l'idylle schillérienne dans son ensemble. La couleur « dorée », déjà observée dans *Hermann Lauscher* et présente lors d'une promenade en bateau antérieure (PC 81), vient illuminer le tableau au fond vert grâce aux multiples touches des adjectifs « ensoleillé » (*sonnig*), « lumineux » (*licht*) ou « brillant » (*glänzend*).

C'est une deuxième idylle italienne, accompagnée d'un deuxième périple sur les traces de saint François D'Assise, qui permettra à « la nature » de Camenzind, « détériorée » sous les coups à double tranchant de l'ironie méprisante, de « guérir » rapidement et de construire de « nouvelles passerelles » qui le rattacheront à la vie après la deuxième et essentielle déception amoureuse, celle où il apprend le soir où il veut lui demander sa main qu'Elisabeth est promise à un autre. On retrouve les mêmes caractéristiques idylliques : Camenzind renaît à la vie (*wieder geboren*, PC 119), il lie amitié avec toute la population « simple et naïve » d'Assises, il se ressent en parfaite harmonie avec le style de vie « candide » des habitants aussi « bruns » de peau que l'étaient déjà les enfants auxquels Richard et lui avaient donné du pain et des fruits quelques années plus tôt (PC 87), ou que les hommes du Sud avec lesquels il avait, lors de son retour de Paris, bu des litres de vin rouge « chaud et ensoleillé » (PC 91). Là encore, le vin rouge refait son apparition, ainsi que les soirées « dorées » passées à bavarder avec tout un chacun sur le pas de la porte. Même l'amour vient se déclarer sous une forme innocente quoique sans espoir : Annunziata Nardini, la logeuse de Camenzind, une marchande bien

¹⁸⁴ H. Hesse, PC 87 : « Hier konnte ich mit den Menschen verkehren, hier erfreute mich auf Schritt und Tritt eine freimütige Natürlichkeit des Lebens, über welcher adelnd und verfeinernd die Tradition einer klassischen Kultur und Geschichte lag. »

en chair de fruits et légumes et une joyeuse catholique pratiquante, tombe amoureuse de son locataire, sans pour autant souffrir les tourments de l'enfer quand elle se rend compte que son amour est sans issue. L'idylle n'est pas rompue pour autant¹⁸⁵, l'amour déçu est relativisé, la comédie du tragique amoureux transi est dédramatisée, et, en tout et pour tout, « la naïve allégresse de [son] existence durant les mois ombriens » s'est révélée des plus « salutaires » (*heilsam*) pour Camenzind¹⁸⁶. Bien qu'il lui faille, au contact de la société bâloise, redescendre rapidement de son piédestal d'« allégresse » italienne, il a du moins appris à savourer de temps à autre l'oisiveté sans éprouver de remords, à trouver du plaisir au seul présent sans se préoccuper de l'avenir et surtout à préférer la compagnie des gens « simples » à celle des gens de société : la conclusion de cet épisode idyllique lui lègue de nouveau l'arme qui lui permettra de surmonter la crise suivante de mélancolie.

Une quatrième idylle vient en effet une nouvelle fois le sauver des tavernes. Son théâtre est cette fois-ci Bâle même, dans le cadre d'une famille populaire de menuisiers. Camenzind vient de plus en plus souvent y passer ses soirées : à la façon dont il pouvait s'oublier lui-même aux côtés de Richard, il lui arrive d'« oublier sa tristesse et ses malheurs » au milieu de ces gens simples qui ne se travestissent d'aucun « petit manteau de culture » et ne se soucient pas de jouer la comédie. Il lui semble alors « retrouver un morceau de son enfance » et « reprendre le cours de sa vie là où elle avait été interrompue du fait de l'intervention des abbés qui l'avaient envoyé à l'école »¹⁸⁷. En d'autres termes, Camenzind est heureux de pouvoir oublier la part consciente de lui-même au sein chaleureux d'une famille aussi simple que l'était la sienne : l'origine est, de naissance, la même pour tous (*gleichbürtig*) et c'est à elle qu'il retourne chez eux. L'idylle et l'allégresse qu'il retrouve sont exactement celles de son enfance, c'est précisément ce qui lui fait le plus plaisir. Les nombreuses promenades dans la campagne environnante permettent à la nature d'apporter sur le fonds des clochers de la ville ses composantes « dorées et vertes ». L'une des scènes évoquées est des plus révélatrices : les enfants du menuisier se taisent, rêveurs, en accord avec la lassitude du soleil couchant, et songent aux histoires que vient de leur raconter Camenzind sur les « âmes des fleurs, des arbres et des buissons », tandis que les adultes pensent doucement à la blonde Agi, leur petite fille, qui va bientôt mourir¹⁸⁸. Mort et vie naissante cohabitent harmonieusement dans la douce tristesse du soleil couchant, mais l'évocation n'échappe pas aux clichés et à une superficialité « fleur bleue ». Dans son ensemble, la période est malgré tout perçue comme

¹⁸⁵ H. Hesse, *PC* 123 : « Eine gewisse Verwicklung und Gefahr kam in dies idyllische Dasein, als ich entdeckte, daß die gute Signora Nardini von dem sehnlichen Wunsch besessen war, ich möchte endgültig dableiben und sie heiraten. [...] es war keineswegs leicht, diese Träume zu zerstören, ohne die Harmonie zu verderben und die behagliche Freundschaft zu verscherzen. »

¹⁸⁶ H. Hesse, *PC* 125 : « ...die naive Heiterkeit meines Daseins in den umbrischen Monaten [war] mir überaus heilsam gewesen. »

¹⁸⁷ H. Hesse, *PC* 136 : « Immer öfter kam ich wieder und vergaß bei dem Schreiner nicht nur den lumpigen Gesellschaftskram, sondern auch meine Traurigkeit und Nöte. Mir war, ich fände hier ein Stück Kindheit für mich aufbewahrt und setze hier das Leben fort, welches seinerzeit die Patres abgebrochen hatten, als sie mich auf Schulen schickten. »

¹⁸⁸ H. Hesse, *PC* 138 : « Auf den Wiesen lag ein rötlicher Abendhauch, die fernen Münstertürme ragten klein und dünn in die warme Luft, am Himmel ging das Sommerblau in die schöne, grünliche und goldige Farbe über, die Bäume hatten lange Schatten. Die Kleinen waren müd und still geworden. Sie dachten an die Engel der Mohnblüten, Nelken und Glockenblumen, indes wir Alten an die kleine Agi dachten, deren Seele schon bereit war, Flügel zu empfangen und uns leine, bange Schar zu verlassen. »

authentique et synonyme de « bien-être allègre » (*behaglich heiteres Leben*, PC 145) pour Camenzind, qui se laisse porter par l'idylle jusqu'à ce que celle-ci se brise et lui réclame des comptes.

La cinquième idylle est directement induite par la quatrième : c'est le même personnage, Boppi, un infirme grabataire, frère de la femme du menuisier, qui brise le confort de l'idylle précédente et ouvre la voie à une idylle plus exigeante, englobant la souffrance et la mort dans le quotidien. En effet, la vision quotidienne de la souffrance et de l'impuissance humaine perturbe d'abord dangereusement l'idylle de simplicité populaire. L'infirme est un intrus qui fait irruption, du fait de la mort de sa mère, dans le cadre préservé auquel Camenzind se cramponne. Or le narrateur se rend compte qu'il lui est impossible d'ignorer les aspects sombres de la réalité, même s'il avait envie de le faire : la promenade qu'il effectue alors avec la famille du menuisier dans la campagne « dorée » n'est plus idyllique qu'en façade, puisqu'il lui est impossible, à lui comme aux autres, d'oublier l'infirme attendant seul, dans l'obscurité de la pièce et sans pouvoir bouger, le retour des membres de la famille dont il dépend.

« Et nous, qui pensions tous autant que nous étions être assez bonnes gens et avoir du cœur, nous l'enfermâmes et allâmes nous promener ! [...] nous respirions soulagés l'air clair, doux et ensoleillé et offrions l'image d'une famille reconnaissante et brave qui savoure à bon escient et avec gratitude le jour du Seigneur. »¹⁸⁹

En pensant alors à l'amour prôné par Saint-François d'Assise, attitude et conviction qu'il a ouvertement reprises à son compte, Camenzind évite l'écueil d'une idylle stérile et tout aussi mensongère que l'idylle classique arborée par le monde des arts et de la culture. Il promet pour la première fois activement son bonheur, même si son action réside en un retour au point de départ, la maison du menuisier. Ce retour préfigure de fait le retour final à la source, à son village natal, où Camenzind, tel « l'enfant perdu retrouvant les bras de sa mère »¹⁹⁰, replongera dans l'idylle première : il implique que le narrateur y vive dorénavant de façon vraiment idyllique, en harmonie avec la nature et les habitants.

Quoiqu'il en soit, ce retour correspond au début d'une amitié des plus enrichissantes avec Boppi, le représentant du deuxième type de natures aimantes et allègres, ceux que la souffrance et l'amour le plus profond ont transfigurés dans l'âme :

« Certains l'ont [la faculté d'aimer sans mots, sans relâche et sans passion] par nature, et ils la pratiquent inconsciemment tout au long de leur vie, ce sont les préférés de Dieu, les êtres bons et les enfants parmi les hommes. D'autres l'ont acquise au fil de lourdes souffrances – n'avez-vous jamais vu parmi les infirmes et les malheureux certains dont les yeux ont un éclat de suprême détachement et brillent en silence ? »¹⁹¹

De tels êtres incarnent l'accomplissement humain selon Camenzind. Cet accomplissement ne s'obtient pas par les voies de l'esprit ou de l'art classique, il ne dépend que de la faculté

¹⁸⁹ H. Hesse, PC 146 : « Und wir, die uns doch sämtlich für ganz leidliche und gutherzige Leute hielten, schlossen ihn ein und gingen spazieren ! [...] wir atmeten erleichtert die klare, sonnenwarme Luft und boten den Anblick einer dankbaren und biederen Familie, die Gottes Sonntag mit Verstand und Dank genießt. »

¹⁹⁰ H. Hesse, PC 89 : « Das weise Leben [...] wartete, bis das verlaufene Kind die Mutter wieder finden würde. »

¹⁹¹ H. Hesse, PC 109 : « Manche haben sie von Natur und üben sie ihr Leben lang unbewußt, das sind Gottes Lieblinge, die Guten und Kinder unter den Menschen. Manche haben sie in schweren Leiden gelernt – habt ihr nie unter Krüppeln und Elenden solche mit überlegenen, stillen, glänzenden Augen gesehen ? »

de l'âme à « souffrir et à aimer » (PC 162) en même temps et il ne s'agit pas là d'un autre idéal tout aussi inaccessible que l'idéal classique. Si Boppi est une « magnifique âme humaine » du type préconisé par Camenzind, ce dernier s'empresse d'ajouter que l'infirme n'est « ni un sage ni un saint ». Son âme cependant n'a pas plus été affaiblie par « la souffrance, la solitude et la pauvreté » que Richard ne l'avait été par la mesquinerie de ses contemporains : cela tient au fait que sa souffrance ait brûlé en la purifiant tous les mensonges et toutes les bassesses de l'âme humaine jusqu'à ce qu'ils partent en fumée.

L'accomplissement humain de cet être physiquement défavorisé s'accompagne des qualités spécifiques à tout être « naïf » qui vit dans l'idylle, en harmonie avec soi-même, les autres hommes et la nature et qui exprime simplement son allégresse et sa joie par le biais de chansons populaires ou d'histoires se contant au coin du feu. A son retour précipité de la promenade, Camenzind entend ainsi Boppi fredonner une « chanson d'amour folklorique », « *Blüemli weiß und rot* ». Le premier regard que lui offre en remerciement l'infirme quand il lui apporte de la lecture est « lumineux et d'une beauté enfantine » (PC 148 sv). Camenzind hésite à perturber l'éclat de « ces yeux emplis d'une silencieuse allégresse » en l'initiant à l'Histoire et au long récit des vicissitudes humaines : il troublerait l'innocence et la pureté de celui qui est resté enfant dans l'âme et qui trouve sa plus grande joie au contact avec « le monde animal ».

La « distraction préférée » de Boppi est ainsi d'aller au zoo et à partir du moment où Camenzind loue pour eux deux un petit appartement, un petit « caniche » vient « égayer » (*erheitern*) leur quotidien. Camenzind participe ainsi, par les visites au zoo comme en sa demeure, au rapport harmonieux que son ami entretient avec la nature. L'allégresse se révèle de nouveau contagieuse : au contact de ce petit être si « gai » et si « espiègle » (*schelmisch*), Camenzind est « d'excellente humeur, trouve plaisir à travailler et s'étonne avoir été auparavant si indolent, mélancolique et pesant » (*träg und schwerlebig*). On retrouve les effets bénéfiques de l'allégresse déjà observés lors de l'amitié avec Richard. De fait, la phrase suivante fait allusion à l'idylle passée :

« Les meilleurs moments passés en compagnie de Richard n'avaient pas été plus beaux que ces journées silencieuses et allègres, quand les flocons dansaient à l'extérieur tandis que nous prenions tous les deux avec le caniche nos aises au coin du feu. »¹⁹²

Le bien-être (*Behaglichkeit*) qu'il avait déjà expérimenté lors de son deuxième voyage en Italie (PC 123) et au sein de la famille du menuisier (PC 145) revient ici sous une forme intensifiée : Camenzind se sent aux côtés de Boppi si bien en harmonie avec le reste du monde que son insatisfaction « sentimentale » l'a quittée. Il se complaît dans un état de « contentement » (*Zufriedenheit*, 161) jusqu'alors réservé aux âmes simples des Italiens de souche, et même si ce dernier ne perdure pas indéfiniment et que la « maladie » chronique de la mélancolie viendra périodiquement, avec le föhn, réclamer ses droits, le désespoir ne tempêtera plus jamais, selon ses propres dires, avec autant de violence qu'auparavant dans le crâne de Camenzind (PC 171). Si le cadre du village natal dans lequel il est retourné ainsi que l'environnement naturel des montagnes à son image expliquent en partie, du fait

¹⁹² H. Hesse, PC 161 : « Die besten Zeiten mit Richard waren nicht schöner gewesen als diese stillen, heiteren Tage, da draußen die Flocken tanzten und am Ofen wir zwei samt dem Pudel es uns wohl sein ließen. »

de l'harmonie qui règne entre son environnement et lui-même, l'amélioration définitive de sa maladie « sentimentale », c'est aussi une évolution interne qui le stabilise intérieurement contre les agressions de son naturel mélancolique. Il s'agit de la dernière arme que Camenzind a fourbi sous le regard de son mentor Boppi dans la dernière idylle : l'humour dont Boppi n'a cessé de faire preuve jusqu'à la fin a été son meilleur maître et la mort de Boppi l'épreuve du feu d'une attitude que Camenzind a reconquise dans la douleur avant de la mettre en pratique dans son « autobiographie », *Peter Camenzind*.

1.4.4. *A l'écoute de l'humour réaliste*

L'humour avait déjà caractérisé Richard, l'ami de jeunesse, et celui-ci en avait également fait preuve dans des situations difficiles : l'humour de Boppi et de Richard est identique et exprime une même nature, pleine et entière, sans fissure malgré l'adversité et les vicissitudes de la réalité. Si Richard ne se laissait pas influencer par les mauvaises fréquentations des cercles intellectuels et artistiques zurichois et si son allégresse, « incoercible », l'enveloppait d'une « atmosphère de légèreté et de gaieté » (*PC* 53), Boppi est pareillement entouré, sur son lit d'hôpital, d'une aura « de silence allègre » et ne cesse de plaisanter et de « rire doucement » (*PC* 165 sv.) : l'émanation passive d'allégresse et l'humour plus actif témoignent tous deux des inaltérables qualités aimantes de son âme libre de tout ressentiment.

« Je vis mourir un être humain dont la vie n'avait été que souffrance et amour. Je l'entendis plaisanter comme un enfant tandis qu'il sentait la mort s'emparer de lui. Je vis son regard me chercher au pire de ses maux, non pour mendier de l'aide mais pour me reconforter et me montrer que ces douleurs et souffrances n'avaient pas entamé le meilleur de lui-même. »¹⁹³

L'humour « espiègle » (*schelmisch*, *PC* 166) et « plaisantin » (*scherzhaft*, *PC* 166) reflète très précisément la constance avec laquelle Boppi ou Richard conservent activement, en dépit des circonstances extérieures, équilibre et harmonie de leur nature. Au moment de mourir, Boppi a l'air « absolument heureux » (*er sah wie ein überaus glücklicher Mensch aus*, *PC* 166). De même, quoique Richard soit déçu de Milan et de la laideur de sa cathédrale, il retrouve vite, après un très bref moment de déception et d'instabilité induit par la réalité de la civilisation moderne, son équilibre intérieur et l'exprime par le biais de l'humour comme de sa nonchalance aux composantes idylliques. En témoignent les adjectifs *behaglich* et *sonnig* :

« Le premier effroi surmonté, Richard retrouva son humour et proposa lui-même de grimper sur le toit pour y gambader à travers le prodigieux dédale de statues de pierre. [...] Nous passâmes presque deux heures allongés sur les dalles de marbre larges et inclinées, qu'une journée d'avril ensoleillée avait réchauffées de ses doux rayons. Empli

¹⁹³ H. Hesse, *PC* 164 : « Ich sah einen Menschen sterben, dessen Leben nur Leiden und Liebe gewesen war. Ich hörte ihn scherzen wie ein Kind, während er die Arbeit des Todes in sich spürte. Ich sah, wie aus schweren Schmerzen heraus, sein Blick mich suchte, nicht um bei mir zu betteln, sondern um mich aufzurichten und um mir zu zeigen, daß diese Krämpfe und Leiden das Beste in ihm unversehrt gelassen hatten. »

d'aise, Richard m'avoua : « Tu sais, en fait, je ne trouverais rien à redire à d'autres déceptions de ce genre, comme avec cette cathédrale insensée. »¹⁹⁴

L'humour n'est pas seulement expression d'une harmonie retrouvée dans le silence, en son propre sein, il peut aussi être utilisé comme moyen de la rétablir – on retrouve les vertus de l'idylle – et détendre en la dédramatisant une situation de crise. Dans un premier exemple, Camenzind reproche à son ami d'avoir oublié leur promenade en barque et donc de ne pas prendre leur amitié au sérieux. Richard réagit non en argumentant, mais en ramenant à la surface ce qui, superficiel, ne mérite rien de plus. Il extériorise dans son jeu gestuel, dans son attitude « solennelle », la véhémence exagérée de son ami et citant deux vers plaisants, il câline Camenzind sur le mode oriental en frottant son nez contre le sien, ce qui finit par resouder leur amitié¹⁹⁵. Quelques pages plus loin, Camenzind généralise cette façon d'opérer pour Richard :

« S'il nous arrivait de nous disputer et de nous lancer des invectives, il me jetait à la manière des écoliers, toujours à moitié par plaisanterie, une telle quantité de surnoms drolatiques que je ne pouvais bientôt m'empêcher de rire, et l'épine était ôtée à notre brouille. »¹⁹⁶

L'humour représente la clé d'une vie en harmonie avec le monde et les autres. Trop de sérieux dans la perception des choses correspond à un défaut de jugement et à un manque de réalisme. C'est se plier au faux idéalisme bourgeois d'apparences. Au contraire, dans son humour et ses plaisanteries, Richard n'hésite pas à se rire des convenances bourgeoises sociales ou culturelles. Il embrasse ainsi Camenzind, une semaine après leur première rencontre, sous les yeux d'une multitude de gens, au beau milieu d'une terrasse de café, et entame une gigue pour exprimer sa joie et sceller leur amitié (*PC* 52). Il note durant un sermon que le prêtre ressemble à un « vieux lapin » et en fait sur le champ part à Camenzind, qui écoutait religieusement l'autorité prêcher du haut de sa chaire (*PC* 53). Même les lectures de Saint-François D'Assise, le favori de son ami, ne sont pas épargnées par son espièglerie, sa propre exécution d'un morceau de piano se voit entrecoupée de remarques irrespectueuses et de « plaisanteries enfantines » (*PC* 53, 81). Richard, enfant terrible, se rit de tout, même et surtout de ce qui lui tient à cœur et de ce qu'il prend au sérieux. C'est le signe qu'il ne s'en laisse pas conter et ne se laisse pas impressionner par les apparences, secondaires à tout égard. En effet, son rapport à l'art, et plus spécifiquement à la musique, est des plus authentiques selon Camenzind, narrateur avisé :

« Mon cher ami n'était relativement sérieux que lorsqu'il écoutait ou interprétait ses compositeurs préférés. Là encore, il pouvait s'interrompre pour une quelconque

¹⁹⁴ H. Hesse, *PC* 83 : « Als er den ersten Schreck überwunden und seinen Humor wiedergefunden hatte, schlug er selber vor, das Dach zu besteigen und sich in dem tollen Wirrsal von Steinfiguren dort oben umherzutreiben. [...] Wir lagen fast zwei Stunden auf den breiten, schrägen Marmorplatten, die ein sonniger Apriltag leise durchglüht hatte. Behaglich gestand mir Richard : 'Weißt du, im Grunde hab ich nichts dagegen, noch mehr solche Enttäuschungen zu erleben, wie mit dem verrückten Dom.' »

¹⁹⁵ H. Hesse, *PC* 55 : « Er sah mich mit maßlosem Erstaunen an. 'Ja, so ernst nimmst du jede Bagatelle?' 'Meine Freundschaft ist mir keine Bagatelle.' 'Dies Wort drang ihm in die Natur / So daß er schleunigst Beßrung schwur'... zitierte Richard feierlich, faßte mich um den Kopf, rieb nach orientalischem Liebesbrauch seine Nasenspitze an der meinen und liebteste mich, bis ich ärgerlich lachend mich ihm entzog ; die Freundschaft aber war wieder heil. »

¹⁹⁶ H. Hesse, *PC* 81 : « Wenn wir Streit bekamen und uns Schnödigkeiten sagten, warf er mir, immer halb im Scherz, nach Art der Schuljungen eine solche Menge von drolligen Spitznamen an den Kopf, daß ich bald lachen mußte und dem Ärgernis der Stachel genommen war. »

boutade. Son amour pour l'art était malgré tout empli d'une passion pure et chaleureuse, et son goût pour l'authenticité et le sens profond des choses me paraissait indubitable. »¹⁹⁷

Le fait, justement, qu'il « puisse », au sens fort du terme, à loisir alterner sérieux et gaieté, montre combien art et réalité harmonisent pour Richard, ou plus encore, à quel point il réussit à les harmoniser dans sa vie. C'est en effet d'une part, selon les catégories schillériennes, le propre des caractères naïfs que de vivre l'art naturellement et en toute « liberté d'esprit » (*freimütig*). Le peuple italien dans son ensemble vit, cela a été vu, sur ce mode aux yeux de Camenzind¹⁹⁸. D'autre part, cette liberté est aussi une liberté qu'il faut savoir prendre à l'égard de conventions culturelles rigides : tel est le talent dont fait preuve Richard (*PC* 52), talent auquel s'associent les notions de mobilité (*beweglich*, *PC* 86) ou de vivacité (*lebhaft*) en rapport direct avec les plaisanteries, le jeu et la gaieté ou l'allégresse (*die heiteren und freien kleinen Lebenskünste*, *PC* 79). C'est ainsi au jeu de billard que Richard est « particulièrement vivace, plaisantin et gai » (*besonders lebhaft, witzig und fröhlich*, *PC* 82).

La principale caractéristique de l'humour dont fait preuve Richard est de mêler intrinsèquement sérieux et plaisanterie. Qu'il s'agisse d'art ou d'amitié, le sérieux de Richard n'est destiné qu'aux choses en leur essence, et ne peut donc demeurer absolu au contact de la réalité humaine. Son humour joue toujours à la superficie des choses et s'attache au « ridicule propre à tout ce qui est humain » (*menschlich-lächerlich*, *PC* 84). Richard n'hésite pas à en rire, en projetant de façon « caricaturale » sur les diverses boules de « son jeu préféré », le billard, les rapports généralement entretenus par ses semblables (*PC* 82). De même ne craint-il pas de raconter des « anecdotes sympathiquement grotesques » pour « dérider » et « consoler » son ami. Cependant, caricatures et anecdotes n'ont rien d'ironique ni de satirique, car elles ne sont jamais « dures » ni « froides » (*lieblos*) comme le fut la parodie que fit de lui à l'école, derrière son dos, le faux ami de Camenzind (*PC* 28), ou comme le sont ses propres satires (*PC* 75). A la « fallacieuse objectivité » dont l'ironie « critique » aime à parer, selon le narrateur, ses histoires de relations humaines désastreuses, Camenzind oppose le réalisme aimant de l'humour dont fait preuve Richard sur le même sujet. C'est une question de point de vue. La réalité humaine reste et demeure quant à elle irrémédiablement liée au mensonge, à la comédie, au jeu de rôles, et ce indépendamment de la civilisation moderne : même les enfants, le narrateur en prend progressivement conscience, sont loin de personnifier dans leur innocence la naïveté et authenticité qu'il leur prêtait :

« J'eus la surprise de constater que l'homme se différencie du reste de la nature surtout par la couche gélatineuse de mensonge qui l'enrobe et le protège. [...] Je la retrouvais partout, déjà chez les enfants qui, consciemment ou non, préféraient toujours mimer un rôle plutôt que de se présenter sans aucun voile et d'une façon purement instinctive. »¹⁹⁹

¹⁹⁷ H. Hesse, *PC* 81 : « Verhältnismäßig ernst war mein lieber Freund nur, wenn er seine Lieblingsmusiker hörte oder spielte. Auch dann konnte er sich unterbrechen, um irgendeinen Spaß zu machen. Dennoch war seine Liebe zur Kunst voll reiner, herzlicher Hingabe, und sein Gefühl für das Echte und Bedeutende schien mir untrüglich. »

¹⁹⁸ H. Hesse, *PC* 85, note 158 : « eine freimütige Natürlichkeit des Lebens »

¹⁹⁹ H. Hesse, *PC* 133 : « Mit Erstaunen nahm ich wahr, daß der Mensch von der übrigen Natur sich vor allem durch eine schlüpfrige Gallerte von Lüge unterscheidet, die ihn umgibt und schützt. [...] Ich fand sie überall

Camenzind apprend à considérer d'un autre œil, avec humour et réalisme, la comédie humaine. Au lieu de lui reprocher hargneusement son inadéquation avec un idéal qui, en en faisant fi, était a priori inadapté à la réalité humaine, le narrateur doit réapprendre, comme dans son enfance, à aimer ses travers, il lui faut retrouver un rapport harmonieux, « idyllique », avec elle, ou encore – c'est du pareil au même – passer de l'ironie à l'humour : l'humour représente dans son réalisme aimant la clé de son bonheur comme de sa poésie. C'est en lui que les vertus bénéfiques d'harmonisation reconnues à l'idylle et à son allégresse trouvent leur source. La conclusion que Camenzind achève de tirer de son deuxième séjour en Italie en témoigne :

« La naïve allégresse de mon existence durant les mois ombriens m'avait été des plus salutaires. De tous temps, j'avais eu le coup d'œil pour le ridicule et le burlesque et je m'en avais moi-même, avec mon ironie, gâté le plaisir que j'y trouvais. C'est maintenant mon sens de l'humour inhérent à la vie qui allait peu à peu se développer. »²⁰⁰

Camenzind développe alors son humour sur le plan personnel de ses relations avec les êtres naïfs de son entourage, tout en se le fixant comme but littéraire. La phrase suivante conclut la description de la poésie qu'il entend écrire après la deuxième idylle italienne. Elle est à tous égards éloquente :

« Tout cela, je souhaitais l'exprimer non par des hymnes ou des cantiques sublimes, mais avec sobriété, véridicité et des images concrètes, sur un ton mi-sérieux mi-rieur, tel un voyageur qui, à son retour, décrit à ses camarades son expérience du monde extérieur. »²⁰¹

Le narrateur associe poésie à retour dans l'idylle du pays et de l'amitié et à réalisme dans la sobriété et l'authenticité. Il se prononce clairement pour le style humble contre le style élevé, ce qui reproduit son association entre idylle, vérité et simplicité populaires. Il est de plus spécifié que c'est seulement à son retour, donc après avoir retrouvé l'idylle, que son humour réaliste verra le jour. Seul de l'idylle peut naître une poésie apparentée à la poésie naïve en ce qu'elle harmonise dans un jeu « mi-sérieux mi-rieur » la douleur et la beauté propres à la réalité et évoque « la chaîne dorée des délices inoubliables » dont même une nature « solitaire », « pesante et mélancolique » (*schwerlebig*) (PC 130), en d'autres termes, une nature « sentimentale » a pu faire l'expérience dans la vie réelle. C'est en effet uniquement dans l'idylle que l'âme peut venir se ressourcer et retrouver dans un bain de jouvence et d'allégresse de nouvelles forces pour promouvoir ensuite dans un humour conciliant, loin de toute ironie corrosive, une harmonisation de la réalité dans son ensemble. Il fallait donc que Camenzind se libère de l'emprise citadine et rentre au pays, dans le giron maternel de son enfance et de la nature et dans le cadre paternel du village Nimikon, pour qu'il réussisse un jour à écrire avec un humour réaliste son amour de la

auch schon an den Kindern, welche stets, bewußt oder unbewußt, lieber eine Rolle mimen als sich ganz unverhüllt und instinktiv kundgeben. »

²⁰⁰ H. Hesse, Cf. note 160, PC 125 : «...die naive Heiterkeit meines Daseins in den umbrischen Monaten [war] mir überaus heilsam gewesen. Von jeher hatte ich ein Auge für alles Lächerliche und Schnurrige gehabt und mir nur die Freude daran selber durch Ironie verdorben. Nun ging mir allmählich der Blick für den Humor des Lebens auf...»

²⁰¹ H. Hesse, PC 131 : « Das alles hoffte ich nicht in Hymnen und hohen Liedern, sondern schlicht, wahrhaftig und gegenständlich darzustellen, ernsthaft und scherzhaft, wie ein heimgekehrter Reisender seinen Kameraden von draußen erzählt. »

nature et son expérience du monde extérieur. C'est bien ce qu'il fait dans l'autobiographie et « œuvre de sa vie » (*Lebenswerk*, PC 129, 179) *Peter Camenzind*. Il reste à spécifier les autres composantes de son humour et la manière dont il les a développées pour atteindre finalement son but tout en assurant le contraire²⁰² (PC 179).

Camenzind prend comme modèles Richard mais aussi, et surtout, Boppi qui, par son expérience de la souffrance, lui ressemble davantage :

« Je fis alors l'expérience de devenir à un âge mûr et à un stade d'auto-évaluation suffisant, l'élève surpris et reconnaissant d'un malheureux bossu. S'il devait réellement advenir que j'achève et donne à imprimer l'œuvre débutée il y a si longtemps déjà, peu de bonnes choses s'y trouveront que je n'aurais apprises de Boppi. [...] Le malade avait acquis une vision souveraine des choses et une façon objective de considérer la vie que venait réchauffer un humour tout de bonté et dont il me restait quotidiennement à apprendre. »²⁰³

L'humour de ses amis et mentors se caractérise, nous l'avons vu, par leur ton, situé entre le sérieux et la plaisanterie, et leur goût pour l'anecdotique et l'invention d'histoires comiques (PC 81, 159), mais aussi par leurs dons d'observation et leur « connaissance du cœur humain » (*Kunst der Menschenkenntnis*, PC 159). Ces dernières qualités sont davantage le fait de Boppi et elles sont associées à l'exemple littéraire de Gottfried Keller qui fait d'épisodiques apparitions, tout en étant l'éminence grise incontestée du style de Hesse à cette époque.

Le début de sa convalescence coïncide ainsi pour Camenzind avec la relation d'anecdotes écrites par d'autres : lors de ses soirées italiennes dorées, il traduit à la grande joie de ses auditeurs naïfs et catholiques des « anecdotes ingénues » (*treuherzige Anekdoten*, PC 121) sur la vie des Saints, tirées du livre piétiste déjà célébré par Carl Philipp Moritz dans *Anton Reiser*, la *Vie des patriarches et d'autres personnes bienheureuses* (*Leben der Altväter und anderer gottseliger Personen*) de Gottfried Arnold. Il invente ensuite lui-même, de concert avec Boppi, des dialogues fictifs entre les animaux du zoo au sujet de leurs affaires de cœur et de leurs problèmes familiaux (PC 159) : ces « conversations sensées et idiotes » (*kluge und dumme Gespräche*), dialogues à double niveau, les divertissent ensemble dans un même amusement enfantin (« Vergnügen ») jusqu'à ce que la mort vienne de nouveau interrompre le fil de ces journées « paisibles et allègres ». Finalement Camenzind est, sur un tout autre plan, passé maître dans l'art de raconter des anecdotes plaisantes, puisque son autobiographie supposée regorge d'épisodes drolatiques, voire « burlesques » à la façon de Richard (PC 81) : une telle scène décrit Camenzind brisant, grâce à sa force phénoménale, une cruche de vin lors du premier soir où il accompagne son père dans l'auberge du village et boit pour la première fois du vin. Le pari qu'il gagne de la sorte ne lui apporte cependant pas le gain espéré, le contenu de la

²⁰² H. Hesse, PC 179 : « Und in der Lade liegen die Anfänge meiner großen Dichtung. [...] Ich muß bekennen, daß Fortgang und Vollendung desselben auf schwachen Beinen stehen. »

²⁰³ H. Hesse, PC 151, 159 : « ...nun erlebte ich es, daß ich in reifen Jahren und bei hinlänglicher Selbstschätzung der erstaunte und dankbare Schüler eines elenden Krummen werden sollte. Wenn es wirklich einmal dahin kommt, daß ich meine längst begonnene Dichtung vollende und weggebe, so wird wenig Gutes darin stehen, das ich nicht von Boppi gelernt hätte. [...] Der Kranke hatte sich eine überlegene Weltanschauung erworben, eine von gutigem Humor erwärmte sachliche Betrachtung des Lebens, von der ich täglich zu lernen hatte. »

cruche, car l'aubergiste met les rieurs de son côté en ne prétendant plus remplir de vin que les débris épars de la cruche cassée.

Nombre des personnages de Camenzind sont dans la même optique dotés de traits exagérés, voire caricaturaux, et se situent toujours dans la mouvance de Richard : ce sont des originaux et incarnations de « types » tels que son réalisme les cherchait en vain à Bâle (PC 133), ce sont des personnages de comédie, les seuls à même de traduire la comédie humaine à laquelle a participé Camenzind et se résume sa vie. Lui-même est déjà un représentant de ses montagnes natales, un *Oberländer* lourd et lent, dont la force physique fascine Richard et constitue le trait saillant de son apparence extérieure. L'oncle Konrad est par ailleurs l'original du village et c'est sur lui que s'ouvre et se ferme le roman. La vie de Camenzind est entièrement placée sous le signe de ses extravagantes et fabuleuses inventions qui, toutes, finissent en queue de poisson. Son destin est ainsi scellé d'avance – le narrateur le reconnaît a posteriori – le projet de l'envoyer étudier dans le grand monde devait aussi sûrement tomber à l'eau que coula le bateau à voiles révolutionnaire inventé par Konrad :

« Père se laissa convaincre et ainsi mon avenir vint-il lui aussi s'inscrire au nombre des projets dangereux de mon oncle, tels le four incombustible, le bateau à voiles et de multiples élucubrations du même type. »²⁰⁴

« Les quelques vols en zigzag que j'ai entrepris dans le royaume de l'esprit et de la prétendue culture sont tout à fait comparables à la célèbre excursion en voilier de l'oncle, sauf qu'elles m'ont coûté cher en argent, en efforts et en belles années. »²⁰⁵

Toutes ces « entreprises » sont « tragicomiques » (PC 12), et tels sont le ton et le genre du récit dans son ensemble. Sans cesse oscillant entre le comique et le tragique, il embrasse le panorama du « divin et du risible en l'homme » (*das Göttliche und Lächerliche alles Menschenwesens*, PC 30). Dès lors que son sens de l'humour est revivifié, notamment par le contact avec sa logeuse « aux nombreux travers humains » qui, fervente catholique dotée d'un solide sens de la charité chrétienne ne laisse échapper aucun des péchés commis par ses semblables et va jusqu'à assigner à ces derniers leur place au purgatoire, Camenzind discerne l'aspect comique propre à tout amour déçu, à tout amour de jeunesse « tragique » – c'est ici que l'épisode de la logeuse transie d'amour prend tout son sens. Camenzind apprend alors aussi à reconnaître le côté amusant de ses propres actes. Ainsi le narrateur voit-il seulement a posteriori, lors de l'écriture, et il s'en étonne, le ridicule d'un « célibataire endurci » se décidant du jour au lendemain à prendre femme, et, en l'occurrence, à demander la main d'Elisabeth :

« Bizarrement, je ne percevais absolument pas le comique de mon soudain revirement. Moi, le solitaire et l'original, je m'étais dans la nuit mué en tendre soupirant rêvant de bonheur marital et de fonder son propre foyer. »²⁰⁶

²⁰⁴ H. Hesse, PC 23 : « Der Vater ließ sich überzeugen, und so gehörte nun auch meine Zukunft zu den gefährlichen Oheimsprojekten, gleich dem feuersicheren Backofen, dem Segelschiff und den vielen ähnlichen Phantastereien. »

²⁰⁵ H. Hesse, PC 176 : « Meine paar Zickzackflüge im Reich des Geistes und der sogenannten Bildung lassen sich füglich der berühmten Segelfahrt des Oheims vergleichen, nur daß sie an Geld und Mühe und schönen Jahren mich teuer zu stehen kamen. »

Au contraire, il reconnaît immédiatement – c'est postérieur au voyage « salutaire » en Italie où il retrouve son goût de l'humour – combien est drôle son retour précipité auprès du Boppi enfermé seul dans sa petite pièce, alors qu'il est lui-même sans clé et ne peut lui crier à travers la porte les bonnes intentions qui l'ont ramené : il ne réussirait qu'à mettre dans tous ses états l'infirmes en train de chanter paisiblement. Camenzind tire la conclusion qui s'impose :

« La vie est ainsi faite : elle adore doubler de comique les événements graves et émotions profondes. Je ressentis ainsi immédiatement l'aspect ridicule et honteux de ma situation. »²⁰⁷

L'humour au ton mi-sérieux mi-rieur s'avère le plus authentique reflet de la réalité, c'est pourquoi Camenzind, le narrateur expérimenté, en joue après se l'être selon ses propres dires fixé comme but littéraire. Cet humour, réaliste en lui-même, se nourrit pour plus de véridicité encore, uniquement de l'observation, d'éléments vrais et concrets, anecdotes tirées de la vie réelle ou traits de caractère observés chez autrui. Camenzind souligne dans cette optique à plusieurs reprises ses efforts pour progresser dans l'observation, d'abord de la nature, puis des êtres humains (*PC* 108, 131, 152). Il remplit ainsi de nombreux petits carnets de diverses remarques et annotations sur ce qu'il a vu durant ses nombreux périples à pied. Si Zola vient alors immédiatement à l'esprit, la phrase suivante vient rapidement détromper une illusoire ressemblance :

« [Dans un grand nombre de minces carnets] j'avais pris des notes brèves et concises sur tout ce qui s'offrait à ma vue en ce monde, sans ajouter aucune réflexion ni établir aucun rapport. C'étaient des cahiers d'esquisses semblables à ceux d'un dessinateur. »²⁰⁸

Le réalisme de Camenzind, personnage et narrateur, se distingue par son refus d'une approche rationnelle de la réalité quand bien même la précision est de mise. Il suit en cela son double exemple d'un Richard ouvert à des plaisanteries sans grand esprit et enclin à jouer la comédie (*PC* 80) et d'un Boppi aux dons d'observation hors pair (*PC* 152, 159) sans que s'y joigne aucun esprit d'analyse ou quelque érudition ou connaissance en sciences humaines. Il est à ce titre révélateur que le narrateur juge utile de souligner l'absence de toute fibre historique chez ses deux mentors. Richard ne prend pas note des intérêts historiques de Camenzind alors qu'il se laisse toucher par Saint-François d'Assises (*PC* 81), et Camenzind n'ose pas soumettre du Conrad Ferdinand Meyer à l'esprit innocent et « naïf » de son protégé Boppi.

« J'hésitai un moment à lui donner à lire ou non certains récits de Conrad Ferdinand Meyer, mais il me parut vraisemblable que la concision presque latine de ce langage par

²⁰⁶ H. Hesse, *PC* 113 : « Seltsamerweise empfand ich das Komische meiner plötzlichen Verwandlung gar nicht. Ich Einsamer und Sonderling war über Nacht ein verliebter Fant geworden, der von Eheglück und von der Einrichtung eines eigenen Hauswesens träumt. »

²⁰⁷ H. Hesse, *PC* 148 : « Es ist nun einmal so : Das Leben liebt es, neben ernste Ereignisse und tiefe Gemütsbewegungen das Komische zu stellen. So empfand ich denn auch sogleich das Lächerliche und Beschämende meiner Lage. »

²⁰⁸ H. Hesse, *PC* 131 : « [In einer Menge von schmalen Büchlein] hatte ich knapp und kurz Notizen über alles Sichtbare in der Welt aufgeschrieben, ohne Reflexionen und ohne Verbindungen. Es waren Skizzenhefte wie die eines Zeichners... »

trop comprimé n'aurait pas l'heur de lui plaire, et je me fis scrupule de révéler l'abîme de l'Histoire à ces yeux sereinement allègres (*heiter still*). »²⁰⁹

L'Histoire, trop sérieuse, trop rationnelle, mais aussi trop épouvantable, ne correspond pas à l'approche humoristique de la réalité humaine pour ces deux âmes « naïves » ou pour leur disciple sentimental. De fait, l'humour réaliste du livre *Peter Camenzind* rappelle un autre auteur suisse, Gottfried Keller²¹⁰, même si le narrateur soulignait au début que la lecture de Keller et de « son art vrai, âpre et véridique » (*echte, herbe, wahrhaftige Kunst*, PC 31) l'avait, dans son enfance, dissuadé de jamais tenter la voie littéraire. Tout du moins Camenzind évoque-t-il deux fois en relation étroite avec le très observateur et facétieux bossu, l'auteur suisse qui avait marqué son enfance, tout aussi suisse. Dans leur première conversation, il propose à Boppi de lire du Keller (PC 149), et manifestement c'était là un choix adéquat : dorénavant, le narrateur le souligne à la deuxième occurrence, les personnages de Seldwyla et du *Vert Henri* font partie de leurs propos et sont passés au rang d'« amis » (PC 155). Après avoir retrouvé son goût inné de l'humour, Camenzind renoue donc parallèlement avec l'auteur suisse de son enfance avant de retourner dans son village natal helvétique.

1.4.5. Fissures de l'humour réaliste

Quelques points demeurent néanmoins obscurs. Ainsi n'est-il pas clair quel rôle attribuer, dans le cas du Camenzind aubergiste, à l'art de l'écriture. L'humour préconisé ne rejoint-il pas ici, dans l'abandon de l'œuvre littéraire, l'humour tel que le décriait Lauscher, humour naissant d'un abandon de l'idéal et d'un compromis qui, ici, résiderait en une autobiographie dont la dernière phrase stipule la non-existence ? Si l'on reconsidère sous cet angle le terme d'humour repris dans son réalisme tragi-comique par Camenzind-Hesse comme allant de soi, on peut observer que celui-ci oscille entre le type d'humour comique rejeté avec dédain par un Lauscher idéaliste et l'ironie railleuse que le narrateur-auteur ne se lasse pas de condamner dans *Peter Camenzind*. En effet, si Camenzind ne trahit pas son idéal pour un bout de pain, il délaisse ses aspirations littéraires idéalistes dans leur

²⁰⁹ H. Hesse, PC 155 : « Eine Weile schwankte ich, ob ich ihm auch etwas von Conrad Ferdinand Meyers Büchern geben sollte, doch schien es mir wahrscheinlich, daß er die fast lateinische Prägnanz seiner allzu gepreßten Sprache nicht schätzen würde, auch trug ich Bedenken, den Abgrund der Geschichte vor diesem heiter stillen Auge zu öffnen. »

²¹⁰ Quelques phrases tirées de l'ouvrage *Wege der deutschen Literatur* qui propose un bref aperçu de la littérature allemande sont des plus évocatrices. Elles citent, au terme près, comme points forts et marquants du réalisme de Keller exactement ceux que Hesse-Camenzind souligne dans son livre : « Die Zeit kennt nicht mehr das romantische Element, das in Ekstase nach einer höheren, schöneren Wirklichkeit greift, sondern nur noch diese wirkliche Welt und dieses irdische Leben, und beide schließen den Tod als wesentlich dazugehörig mit ein. Bringt er auch das Ende des Individuums, das Leben der Natur geht dennoch weiter. Und solches Wissen vermag Trost und Erhebung zu schenken. [...] [Im *Grünen Heinrich*, eine als künstlerisch gestaltete Autobiographie] findet der Held aus subjektivistisch-romantischen Fernträumen zum tätigen Leben [...]. In den *Leuten von Seldwyla* [finden sich] Satiren auf den Fortschrittsgeist dieser [...] Jahrzehnte. Das Kleinbürgerliche mit seinen sozialen Mißständen und Alltagsverschrobenheiten wird belächelt; hinter dem Humor des Dichters wird das Unterschwellig-Groteske des Lebens sichtbar. [Die knappe, bilder- und symbolreiche Sprache] erweist sich der ganzen Spannweite des Menschlichen vom Närrischen bis zum Tödlichsten, vom Heiteren bis zum Tragischen als adäquat. » On voit que, dans la citation, l'allégresse (*Heiterkeit*) est comprise dans le sens de « comique », ce qui rejoint l'analyse effectuée ici au sein de l'ouvrage de Hesse. (Hermann Glaser, Jakob Lehmann, Arno Lubos, *Wege der deutschen Literatur – Eine geschichtliche Darstellung*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt am Main, 1989, p. 349 sv.)

messianisme, non en en reconnaissant la vanité comme c'est le cas pour le monde pseudo-intellectuel, mais en se laissant mollement porter au gré du flot quotidien. Quand il abandonne son projet de repartir en Italie pour y rédiger sa grande œuvre littéraire, c'est – la raison est légitime dans l'optique du narrateur – pour se consacrer à son père, malade, qui a besoin de lui. Camenzind suit le même raisonnement que face à Boppi, il fait primer un amour d'autrui pratique sur une profession de foi théorique, qui, demeurant par égoïsme et commodité détachée de la réalité, se réduit à un pur mensonge. Seulement, Camenzind abandonne ensuite pour des raisons beaucoup plus floues toute velléité de jamais écrire son livre : au foehn succède la nécessité de réparer le toit de la maison, entreprise que Camenzind fait traîner en longueur par simple paresse innée. Il laisse passivement la paresse de son enfance reprendre possession de lui sur tous les plans jusqu'à ce que la littérature aussi se voie finalement préférer une table d'auberge accueillante (*behaglich*): Camenzind se résout à laisser ses feuilles de notes dans le tiroir et à laisser au vin le soin de réveiller en lui la parole poétique²¹¹. Il se décide à prendre la succession de l'aubergiste Nydegger afin que le petit village de Nimikon conserve un centre de rencontre chaleureux (*PC* 178). Un tel parcours ressemble fort à la chute comique du piédestal idéaliste sur le sol prosaïque d'une réalité de consommation. Le désaveu implicite, le compromis inavoué qu'il représente est indirectement reconnu par le narrateur en ce qu'il tait sa résolution à son père.

L'authenticité prônée dans l'autobiographie fictive se réduit au retour au naturel pour Camenzind qui n'hésite pas à travestir son passé pour des raisons d'amour-propre et de reconnaissance sociale : ce qui lui semblait des plus méprisables et condamnables dans les milieux prétendument cultivés de la ville devient subitement légitime pour cause de naturel. La hâblerie caractérise en effet l'ensemble des habitants de la vallée, il est donc naturel et légitime que Camenzind se laisse regagner par elle. Que le naturel revienne au galop, cela signifie aussi qu'un certain compromis avec la réalité, que les nécessités du quotidien viennent empiéter sans retenue les bonnes résolutions et les belles aspirations du narrateur à la véracité autant qu'à l'authenticité. Loin d'être souverain, son humour réaliste se rapproche subrepticement de l'humour compromis du philistin : le bien-être matériel et social détermine l'être, la réalité prime sur l'art jusqu'à annihiler ce dernier²¹².

La fin de *Peter Camenzind* semble à plus d'un titre infidèle à l'absolue « authenticité » qu'elle est censée refléter. De nombreux critiques, louangeurs par ailleurs, remettent en cause la crédibilité d'un Camenzind heureux de se retrouver aubergiste à Nimikon et délaissant sans aucun remords ses projets littéraires. Arthur Eloesser récuse

²¹¹ H. Hesse, *PC* 73 : « Wer ist so mächtig wie er (der Wein)? [...] Er ist ein Held und Zauberer. Er ist ein Verführer und Bruder des Eros. Er vermag Unmögliches; arme Menschenherzen füllt er mit schönen und wunderlichen Dichtungen. Er hat mich Einsiedler und Bauern zum König, Dichter und Weisen gemacht. [...] So ist der Wein. [...] Er verwandelt die Wirrnis des Lebens in große Mythen und spielt auf mächtiger Harfe das Lied der Schöpfung. »

²¹² L'embourgeoisement comique de cet humour permet aussi de le rapprocher du genre burlesque. Si quelques scènes avaient déjà mérité le qualificatif de burlesque, l'œuvre dans son ensemble rappelle le genre littéraire du même nom. On retrouve en effet dans *Peter Camenzind* une vague parodie de l'épopée homérique : l'oncle Conrad, aimé des Dieux et inventeur du fameux bateau à voile non étanche, préside à la destinée de son neveu, héritier d'Ulysse, en l'envoyant naviguer loin de sa patrie sur l'océan de l'érudition. Camenzind résume en fin de compte son parcours par le terme fortement connoté de « Irrfahrten » qui correspond aux « voyages » d'Ulysse (*PC*, 177).

une « harmonie obtenue si rapidement et sans avoir eu de contradictions internes à surmonter ». Robert von Enderes déplore, lui, que le « fleuve du récit » s'enlise progressivement jusqu'à ce que Camenzind finisse comme sommelier.

Cette fin soulève simultanément – et les deux points se rejoignent – la question de l'authenticité ou du statut de *Peter Camenzind*. Si, n'écrivant plus, Peter Camenzind ne peut être le narrateur de cette autobiographie fictive, qui donc parle à la première personne du singulier ? l'auteur Hesse ? Il est vrai que le narrateur de *Peter Camenzind* est fort proche de l'auteur, tant il fait preuve « d'esprit, d'humour et d'auto-ironie ». C'est ce que souligne A. Eloesser avant de conclure au manque de crédibilité du dénouement. Difficile d'admettre comme l'exigerait le postulat de l'authenticité, l'identité, même partielle et symbolique, d'un écrivain en début de carrière et d'un aubergiste qui, dans sa soif de réalité, tire un trait sur ses aspirations littéraires.

On touche ici au point névralgique d'un art qui renie jusqu'à son existence dans ce qui devait être son acte de naissance. Si le « grand-œuvre » authentique sommeille inachevé dans un tiroir comme le stipule l'emploi du présent et non du passé par le narrateur, quel statut a donc l'« autobiographie » fictive de Hesse-Camenzind, quand bien même le lecteur indulgent acceptait l'identité de ce doublet d'écrivains, fictif et réel, professant un même art littéraire authentique.

Ce point n'est pas thématiquement dans le roman et demeure ambigu. Il est cependant certain que par le récit de sa vie, Camenzind vise à une relativisation d'un art majeur qu'il exprimerait sur un mode mineur tout aussi satisfaisant. Cette relativisation s'attaque au contenu qui, bien que flou, se situait, message d'amour pour la nature et pour l'humanité tout entière, à une échelle supra-individuelle. Le passage à l'échelle, sans prétention, de l'individu conscient de ses limites et soucieux de s'y conformer manifeste l'hostilité de l'auteur-narrateur face à tout idéal – y compris à celui d'un art à l'humour réaliste qu'il remet en question avant même de l'appliquer réellement. Il n'a de toute évidence pas encore su se libérer de l'ironie auto-destructrice qu'il cherchait à exorciser. L'humour réaliste qu'il a tenté de lui opposer a d'entrée de jeu révélé ses limites et ses faiblesses structurales de conformation : déposséder l'art de tout idéal, c'est le condamner à la non-existence du prosaïsme bourgeois et philistin. Au lieu de les surmonter, Hesse ne fait que confirmer les analyses effectuées par Schiller dans son essai *Sur l'art naïf et sentimental*. Réalisme et humour le précipitent à sa perte poétique dans le domaine de l'idylle et de la satire humoristique, car dans les deux cas, Hesse tombe dans les pièges, propres au genre, contre lesquels Schiller avait mis en garde.

L'idylle structure, nous l'avons vu, déroulement de l'action et évolution poétique dans *Peter Camenzind*. D'idylle en idylle, Camenzind parvient à devenir l'acteur de sa propre idylle conditionnant son humour et l'acte d'écriture poétique. La fonction de l'« idylle pastorale » est à l'origine la même que chez Schiller qui expose en ces termes les vertus de l'idylle du monde pastoral « étroit et pauvre » :

« Pour l'homme qui s'est une fois écarté de la simple nature et qui a été abandonné à la conduite de ce dangereux guide qu'est la raison, il est de la dernière importance de retrouver les lois de la nature exprimées dans un exemplaire fidèle, d'en contempler

l'image dans un miroir pur, et de rejeter, à ce spectacle, toutes les souillures de la vie artificielle. »²¹³

« Rejeter les souillures de la vie artificielle », « purifier » l'âme ternie par la raison, les termes sont identiques à ceux qu'emploie Camenzind face à une Elisabeth plongée dans sa contemplation artistique (PC 106) ou lorsqu'il expose les fins de son art littéraire : réussir à comprendre puis parler le langage divin de la nature, « retrouver ce paradis » (PC 107) pour que « d'autres s'en rapprochent à leur tour et viennent goûter aux sources de tout rafraîchissement, de toute purification (*Reinigung*) et de tout regain d'enfance »²¹⁴.

Quand Camenzind cependant, met sur un même plan « purification » et « enfance », on retrouve ce qui l'oppose irréductiblement à Schiller : son rejet de tout idéal et son assimilation des états de nature supérieur et premier. Schiller regrette en effet immédiatement la « faible valeur esthétique » de l'idylle qui reconduit son lecteur en arrière, aux temps précédant toute forme d'art et de culture. Il lui reproche de « trop s'adresser au cœur et de trop peu intéresser l'esprit » et conjure le poète de l'idylle de ne point « gâter l'idéal » par un réalisme mal venu, « pour l'accommoder aux besoins de l'infirmité humaine », « de ne pas éconduire l'esprit pour mieux jouer avec le cœur ». L'idylle idéale réaliserait selon Schiller « l'innocence pastorale jusque chez les enfants de la civilisation », elle est « la nature épurée, élevée à sa plus haute dignité morale ». Elle représente « la conciliation parfaite entre réalité et idéal » et « satisfait le cœur sans que l'inspiration pour cela cesse ». Schiller conjure le poète sentimental de « ne pas ramener l'homme en Arcadie, mais de le conduire à l'Elysée », car « ramener [son lecteur] à son enfance, ce serait lui faire acheter, au prix des acquisitions les plus précieuses de l'entendement, un repos qui ne peut durer plus longtemps que le sommeil de [ses] facultés spirituelles ». Ce serait lui faire goûter « le calme de l'indolence », « qui vient de ce qu'on suspend l'exercice des facultés », et non le « calme qui suit l'accomplissement, qui vient de l'équilibre rétabli entre elles »²¹⁵. Or telles sont exactement les visées de Camenzind-Hesse, ne plus parler que le langage du cœur, réveiller le cœur de sa léthargie et annihiler l'idéal de l'art, inséparable de la raison. Il le prouve jusque dans le choix de ses termes, quand il fait retrouver à Camenzind son « indolence » innée (*Trägheit*, PC 174) lorsqu'il abandonne ses aspirations littéraires.

²¹³ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p 546 : « Denn für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen, und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können. »

²¹⁴ H. Hesse, PC 109 : « Ich sehnte mich, vielleicht einmal der Gabe teilhaftig zu werden, dem Herzschlag alles Lebens in Dichterworten Ausdruck zu gönnen, damit auch andere ihm näher kämen und mit besserem Verständnis die Quellen aller Erfrischung, Reinigung und Kindlichkeit besuchten. »

²¹⁵ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 549-550 : « [Der sentimentalische Dichter] verschmähe den unwürdigen Ausweg, den Gehalt des Ideals zu verschlechtern, um es der menschlichen Bedürftigkeit anzupassen, und den Geist auszuschließen, um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben. Er führe uns nicht rückwärts in unsre Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann als der Schlaf unsrer Geisteskräfte. [...] Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur ausführt, welche den Menschen, nicht nach Arkadien zurück, sondern bis nach Elisium führt, [zur] Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit, [zu einer] Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte fließt. »

Ainsi Camenzind vérifie-t-il involontairement l'assertion apodictique proférée par Schiller au tout début de son essai, après avoir distingué poètes naïfs et sentimentaux et décrété que le rôle du premier était « nécessairement d'imiter le réel », celui du second « nécessairement de représenter l'idéal », car « en effet, ce sont là les deux seules manières dont puisse se manifester le génie poétique »²¹⁶. Imiter le réel, se cantonner à la réalité en abjurant l'idéal dans l'idylle ne pouvait que précipiter à sa perte, poétique, le poète sentimental Camenzind qui, répétons-le une dernière fois, perd sa nature poétique au terme du récit.

L'humour dont il souhaitait faire preuve est voué pour la même raison au même échec poétique, vérifiant ainsi les critères schillériens de la « satire humoristique ». En effet, humour réaliste et « satire humoristique » s'assignent des objectifs fort comparables, si l'on suit Schiller dans ses analogies intempestives et implicites entre cette dernière et la comédie, comme entre la « satire pathétique » et la tragédie. La question des genres n'est même pas évoquée, seule lui importe la similitude des rapports qu'ils traduisent entre la nature du sujet et la nature de l'objet littéraires, aussi bien sur le plan de la réception que de l'écriture. Sur le plan de la réception, la tragédie – Schiller ne parle plus ici que du genre dramatique – cherche à rétablir en le spectateur la « liberté d'esprit » après l'avoir brièvement perturbée, la comédie doit la lui faire conserver de bout en bout, voire la lui insuffler sous sa forme la plus sublime. L'apogée à laquelle la comédie tente de mener le spectateur est d' « être libre de toute passion, [de] toujours considérer son environnement et sa propre personne avec une même lucidité et tranquillité d'esprit, [de] reconnaître en toute chose une plus grande part de hasard que de destin, et [de] préférer rire des absurdités plutôt que de fustiger ou de déplorer la méchanceté » humaine²¹⁷.

Ces visées sont, mises à part la question du hasard, celles de Camenzind-Hesse : montrer par l'exemple que la vie, loin d'être une tragédie, est une comédie à laquelle tout le monde participe – voilà son réalisme – et que seul l'humour permet d'y participer avec bonheur. L'enjeu messianique, thématique par Camenzind dans son amour pour Elisabeth et pour l'univers tout entier, est de fait orchestré par les critiques. Robert von Enderes voit en *Peter Camenzind* « un évangile pour ceux qui recherchent la paix intérieure » (*Frieden der Seele*)²¹⁸. Cette paix intérieure, obtenue grâce à l'humour réaliste, doit d'abord être le fait de l'auteur avant de pouvoir se communiquer au spectateur. Là encore, en faisant précéder l'écriture du retour de Camenzind à l'idylle première de Nimikon afin qu'il y retrouve son harmonie première, Hesse semble à première vue partager le point de vue schillérien : Schiller exigeait, on s'en souvient, de l'auteur de comédie ou de satire railleuse qu'il soit

²¹⁶ F. Schiller, *Ibid.*, p. 512 : « Und dies sind auch die zwei einzig möglichen Arten, wie sich überhaupt der poetische Genius äußern kann. »

²¹⁷ F. Schiller, *Ibid.*, p. 522 : « Diese Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wieder herstellen zu helfen. [...] Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen Rasonnement in acht nehmen und immer das Herz interessieren, der Komiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrgung der Leidenschaft seine Kunst [...] Ihr Ziel (der Komödie) ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. »

²¹⁸ Adrian Hsia éd., *Hermann Hesse im Spiegel der Kritik*, op. cit., p. 49.

une « belle âme », qu'en lui idéal et nature soient réconciliés, afin qu'il confère à son sujet, dérisoire en lui-même puisque tiré de la réalité, la « dignité poétique » (*poetische Würde*) nécessaire. Il est clair cependant que, même à Nimikon, Camenzind ne répondra jamais à ces critères : il reste sujet à des emportements passionnés analogues au foehn qui souffle périodiquement sur la vallée. La nature, intérieure et extérieure, modèle exclusivement son âme. Toute velléité littéraire ploie sous son souffle puissant et finit par lui succomber :

« Nuit et jour, on entendait le foehn hurler... La fièvre du foehn m'empêchait de dormir... je le maudissais... Je pris en main la structure de mon œuvre, ébauchai quelques esquisses et m'avouai bientôt que le moment était mal choisi. »²¹⁹

L'art est vaincu par la nature. Son temps est révolu. C'est bien la nature, toujours synonyme et référence d'authenticité, qui, avant de le rejeter définitivement pour cause d'irréalisme, dicte son contenu à l'idéal. L'idéal esthétique perd finalement sa nature idéale à la fois sous sa forme socio-culturelle et sous sa forme pure et personnelle, tout comme il l'avait déjà perdue dans le cadre de l'idylle sous sa forme de nature « morale », supérieure. Dans leur opposition à l'authenticité de la nature et de l'état premier de nature, aucun milieu artistique, aucun milieu intellectuel ne satisfait Camenzind. Celui-ci les juge d'après leur concordance entre réalité vécue et idéal quand il les condamne pour leur hypocrisie. Bien que son idéal sommeille dans son tiroir, il est toujours présent et la nature de Camenzind n'est pas plus entière qu'avant, même s'il s'en satisfait dorénavant. Il nous livre, comme autobiographe fictif, un parfait exemple d'ironie satirique selon les critères schillériens alors qu'il était censé devenir un humoriste souverain. Il dénonce toujours, au lieu d'en rire, l'inauthenticité des jeunes artistes et intellectuels de Zurich ou de Bâle. Cependant, il s'en défend et dénonce, derechef sans aucun humour, les dangers subversifs de l'ironie satirique. Quand il évoque l'ironie acerbe de ses satires zurichoises, il dit ne fournir sciemment aucun échantillon de cet art qui n'en est pas. De même, il se refuse explicitement à évoquer dans les détails son luciférique intermède parisien et lui oppose dans une description minutieuse l'authentique expérience, forte d'amour et de réalité, faite au chevet de Boppi agonisant :

« J'étais encore novice dans l'art d'aimer et me trouvai contraint de débiter immédiatement par un triste chapitre de l'art de mourir. Cette époque, je ne la passerai pas sous silence comme je l'ai fait pour Paris. D'elle, je parlerai d'une voix forte, comme une femme du temps de ses noces et comme un vieillard du temps de son enfance. »²²⁰

Ce faisant, il se rend lui-même doublement coupable d'inauthenticité, dans le contenu comme dans la forme. Le dédoublement Camenzind-Hesse devient flagrant quand il dénonce la perversité de Paris. Même s'il est cohérent que le narrateur pourfende la patrie de Chopin, Baudelaire et de tous les artistes à la sensibilité exacerbée ou au réalisme rationaliste à la Zola, il n'en demeure pas moins que sa satire, en s'ancrant exclusivement

²¹⁹ H. Hesse, *PC* 171 : « Tag und Nacht hörte man den Föhn heulen... Das Föhnfieber ließ mich nicht schlafen... Ich verwünschte den Föhn... Ich begann, den Aufbau meines Werkes in Angriff zu nehmen, entwarf einige Studien und sah bald ein, daß dafür jetzt nicht die Zeit sei. »

²²⁰ H. Hesse, *PC* 163 : « Ich war noch ein Anfänger in der ars amandi und sollte gleich mit einem ernsten Kapitel der ars moriendi beginnen. Von dieser Zeit schweige ich nicht, wie ich von Paris geschwiegen habe. Von ihr will ich laut reden wie eine Frau von ihrer Brautzeit und wie ein alter Mann von seinen Knabenjahren. »

dans le sol de la mère-patrie, développe des relents nationalistes, fort répandus à l'époque, d'autant plus regrettables que Hesse n'avait aucune connaissance de l'étranger à l'époque et ne faisait donc que répéter les préjugés des autorités culturelles qu'il vilipendait par ailleurs.

Selon Hugo Ball qui, ami et premier biographe de Hesse, ne manque pas de relever qu'il manque à l'auteur la connaissance du monde qu'il conspue, il s'agirait là d'un trait caricatural qui s'inscrit dans l'économie générale de l'œuvre, essentiellement parodique²²¹. Hugo Ball semble près de voir en *Peter Camenzind* une parodie volontaire et maîtrisée, ce qui serait cependant en opposition avec la farouche volonté d'authenticité qui s'y exprime sans ambages. C'est plutôt involontairement, à trop vouloir être authentique, que Hesse surdessine les traits de ses personnages et de son narrateur. Camenzind devient plus vrai que nature dans les scènes finales où il abjure l'art et la littérature. Cette insuffisance stylistique de Hesse se répercute jusque dans le niveau de langage utilisé, déplore le critique Robert von Enderes. Celui-ci regrette que la « force vitale » (*Lebensstärke*) célébrée dans le roman conduise fréquemment l'auteur à verser dans une « crudité rebutante »²²². L'exemple qu'il cite alors est pour le moins parlant. Il s'agit de l'expression imagée et populaire « *die Suppe ausfressen* », utilisée par Camenzind pour caractériser l'obligation morale où il se trouve à la fin du récit de demeurer auprès de son père affaibli par l'âge et la maladie. En effet, soit l'expression est incorrecte et mélange deux expressions indépendantes, soit elle renchérit sur les traits paysans de Camenzind et en fait un butor, puisqu'elle est encore plus crue que la locution figurée habituelle, « *die Suppe auslöffeln* », dont un équivalent français serait « payer les pots cassés ». Si dans l'ensemble, on ne peut faire reproche au narrateur réaliste et observateur Camenzind de retranscrire scrupuleusement les expressions idiomatiques d'autres personnages²²³, et si lui-même use, fidèle à son naturel et à ses origines, de formules simples et populaires de son crû face aux paysans de son village, donc d'un langage « naturel », des dérapages syntaxiques ont lieu quand, s'adressant au lecteur, il délaisse l'humour pour la satire. Leur occurrence est révélatrice. C'est justement quand il refuse, et pour cause, de relater l'épisode parisien que Camenzind traite de *Schweinigel* certains de ses lecteurs, ceux qui auraient certainement voulu en savoir davantage sur son séjour « funeste » (*unselig*) à Paris, « bled maudit » (*verfluchtes Nest*, PC 90). C'est tout à la fin, quand il tire un trait sur ses prétentions littéraires, qu'il emploie, en l'affublant de l'adjectif bien germanique *lausig* et dans un sens péjoratif, le terme français de *Metier* pour évoquer ses activités déshonorantes de gratte-papier (PC 176). Ces dérapages syntaxiques retranscrivent malgré eux l'inauthenticité du contenu.

Forme et fond se rejoignent également dans la citation concernant Boppi et son agonie. Bien que Camenzind y refuse l'ironie satirique, il n'en fait pas pour autant montre

²²¹ Cf. Hugo Ball, *Hermann Hesse*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb., 1977, p. 84-88

²²² Adrian Hsia éd., *HH im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, p. 50, R. v. Enderes, *Wiener Deutsches Tageblatt*, n° 26 du 26/1/1905 : « Unmöglich ist dagegen das so recht am Schreibtisch konstruierte Verhältnis zwischen Peter Camenzind und dem Krüppel Boppi, dessen Tiergartenschwärmerei [...] [zu] bei den Haaren herbeigezogenen [und] offenbar witzig sein sollenden Zwiegesprächen [führt]. [...] anwidernd [ist] die Roheit, in die nicht selten die 'Lebensstärke' des Buches umschlägt. »

²²³ Le père de Camenzind accueille ainsi l'arrivée de son fils revenu au village natal pour le soigner avec un phlegme des plus suisses et un langage des plus idiomatiques : « Lueg, der Peter isch cho. »

d'humour souverain mais verse dans le pathos, lui qui récusait explicitement le pathétique et le sublime lors de l'exposé de sa poétique (*PC* 131) et à la fin du récit (*PC* 179). Cette contradiction interne reproduit une contradiction formelle dans le schème schillérien. Le pathos relève en effet – tout comme l'ironie satirique – non de la comédie ou de la satire humoristique escomptée mais de la tragédie et de la satire pathétique rejetée par Hesse-Camenzind. Qui plus est, le pathos dont use le narrateur est, selon les critères schillériens, tout aussi pur que l'était son ironie satirique. Il est « vraiment poétique » et non « impur et matériel ». En effet, Camenzind ne s'étend en long et en large sur les malheurs du pauvre bossu, rejeté et incompris de tous que pour souligner la richesse et la beauté de son âme d'humoriste. Il ne « provoque » donc des « mouvements affectifs » que pour mieux « exalter en nous le sentiment de l'indépendance morale »²²⁴ ; dans son pathétique, « la liberté de l'âme persiste jusque dans l'état d'affliction », et ce, aussi bien chez le personnage Boppi que, en suivant la logique messianique et rédemptrice établie par Hesse-Camenzind, chez le narrateur et chez le lecteur.

On le voit, l'auteur-narrateur met authentiquement en œuvre l'ironie satirique et le pathétique qu'il rejette. En revanche, il n'en va pas de même ni pour l'idylle, nous l'avons vu, ni pour la « satire humoristique » qu'il recherche pour leurs vertus rédemptrices. N'ayant plus foi en aucun idéal, Camenzind confond, Richard et Boppi, mais surtout sa description du peuple italien en témoignent, « sens d'une légèreté facile, talent agréable, gaieté d'une nature bon enfant et la beauté de l'âme » ou encore « légèreté du naturel et légèreté de l'idéal »²²⁵ de la même façon qu'il avait déjà confondu « nostalgie du bonheur inhérent à l'état de nature et nostalgie de sa perfection ». Comme dans le cas de l'idylle, sa confusion entre nature primitive et nature « morale » au sens schillérien du terme conduit l'auteur-narrateur à verser dans une « fausse » « satire humoristique » qui se repère aisément à son penchant pour l'« anecdotique » et la « frivolité » et à son défaut de « platitude » dès lors que le « génie mignon » s'attache à un « objet grand et difficile »²²⁶.

L'anecdotique est l'un des points ouvertement célébrés par Camenzind lors de son second séjour en Italie. Il est aussi directement mis en relation avec l'« humour » qu'il recherche dorénavant. De même, les reproches de platitude et de frivolité pourraient être faits à un Camenzind-Hesse qui refuse de s'envoler pour tout idéal que ce soit et demeure délibérément, pieds et regards rivés au sol, sur un seul plan, celui de la réalité. Sa dernière activité prend alors un sens symbolique : Camenzind répare le toit de sa vieille maison, il est donc bien au-dessus du reste du village, mais son regard reste dirigé vers le bas et son dernier dialogue, un petit papotage trivial qui sert explicitement à « enjoliver » son

²²⁴ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 518-519 : « Das wahrhaft poetische Pathos ist an einem Übergewicht der Selbsttätigkeit und an einer, auch im Affekte noch bestehenden Gemütsfreiheit zu erkennen. »

²²⁵ F. Schiller, *Ibid.*, p. 521-522 : « Wie in dem handelnden Leben, so begegnet es auch oft bei dichterischen Darstellungen, den bloß leichten Sinn, das angenehme Talent, die fröhliche Gutmütigkeit mit Schönheit der Seele zu verwechseln [...] Aber es gibt eine untrügliche Probe, vermittelt deren man die Leichtigkeit des Naturells von der Leichtigkeit des Ideals, so wie die Tugend des Temperaments von der wahrhaften Sittlichkeit des Charakters unterscheiden kann, und diese ist, wenn beide sich an einem schwierigen und großen Objekte versuchen. In einem solchen Fall geht das niedliche Genie unfehlbar in das Platte, so wie die Temperamentstugend in das Materielle, die wahrhaft schöne Seele hingegen geht ebenso gewiß in die erhabene über. »

²²⁶ F. Schiller, *Ibid.*, p. 502

« indolence » (PC 174), laisse transparaître un humour tout relatif. C'est ce genre de dialogue insipide qui lui vaut cependant une réputation d'un solide bon sens dans le village²²⁷.

Ses maîtres en humour, Richard et Boppi, ne fournissent pas d'échantillons plus achevés de leur art si authentique. Ils ne s'élèvent guère au-dessus des calembredaines et ne sont pas très convaincants : Richard, l'« élu de Dieu » (PC 109), va ainsi imaginer sur le toit de la cathédrale de Milan les Saints de pierre sautant d'un pinacle à un autre dans une sorte de hiérarchie mouvante où chaque pinacle représenterait un degré d'accomplissement et dont le dernier correspondrait à une rampe de lancement pour leur montée aux cieux (PC 84). Boppi, « martyr » (*Dulder*, PC 109) que sa passion a mené à son « accomplissement » (*Vollendung*) et à un « humour élevé » (PC 159), se complaît à inventer des scènes humaines entre animaux dont le comique fait difficilement sourire²²⁸. Ce sont bien là les frivolités taxées de platitudes par Schiller. Robert von Enderes avait déjà fait le lien entre la simplicité outrée d'un humour mièvre et la crudité exagérée du langage du narrateur. Il déplorait dans son article l'artificialité sans vie de la relation entre Camenzind et Boppi, et le piètre contenu de leurs dialogues à prétention comique.

Le refus de tout esprit cultivé porte préjudice à la validité d'un humour sensé remplacer l'idéal schillérien dans la finalité du discours. Dans le roman même qui devait en être le manifeste, l'auteur Hesse éprouve le plus grand mal à mettre en œuvre l'humour réaliste qu'il préconise. Il n'est là qu'au début de ses peines. En effet, toute cette première période menant jusqu'à la Première Guerre mondiale ne fait que reproduire ce premier échec d'un humour réaliste tout entier tourné vers la nature. Dans toutes ses nouvelles, Hesse s'évertue, en vain, à le débarrasser de son arrière-goût ambivalent de compromis et d'ironie non aimante. Il finit, dans ses deux romans d'artistes, *Gertrude* et *Roßhalde*²²⁹, par ne plus en faire une priorité, et à rechercher finalement dans un art non humoristique mais réaliste une forme de bonheur où une certaine allégresse et un certain esprit cultivé pourraient cohabiter sans compromission d'aucune sorte.

I.5. L'ÉCHEC DE L'HUMOUR RÉALISTE

De 1906 à 1915, Hesse s'efforce de suivre la voie qu'il s'est fixée dans *Peter Camenzind*. Il cherche en l'humour réaliste le moyen de surmonter la scission interne et la mélancolie de l'artiste moderne. Il y voit une force de conciliation légitime qui lui permet de retrouver une harmonie externe en se réintégrant dans la société, sans pour autant trahir sa volonté d'authenticité, condition nécessaire pour être en harmonie avec lui-même. C'est le point de

²²⁷ H. Hesse, PC 175: « Ich knüpfte zur Beschönigung meines Nichtstuns freundnachbarliche Gespräche an und kam allmählich in den Geruch eines Mannes, mit dem sich ein vernünftiges Wort reden lasse. 'Macht's warm heut, Lisbeth?' 'Allweg, Peter. Was schaffst?' 's Dach flicken.' 'Kann nit schaden, 's hat's allweg schon länger nötig gehabt.' 'Wohl, wohl.' etc. »

²²⁸ Un bref échantillon : « Wie geht's Ihnen denn, Herr Marder ? – Danke schön, Herr Fuchs, so leidlich. Sie wissen ja, als ich gefangen ward, verlor ich meine liebe Gattin. Sie hieß Pinselschwanz, wie ich schon die Ehre hatte Ihnen zu sagen. Eine Perle, versichere ich Ihnen, eine – » (Hesse, PC, 159)

²²⁹ Hermann Hesse, *Roßhalde*, Francfort s.M. Suhrkamp, Jubiläumsausgabe, 1980. Cet ouvrage sera cité par la suite sous le sigle R.

vue qu'il tente de faire prévaloir dans la majeure partie des écrits qui suivent *Peter Camenzind*, dans *L'Ornière*, qui date de 1906, mais aussi dans toutes les nouvelles de plus faible envergure regroupées en trois recueils *Diessseits*, *Nachbarn* et *Umwege*, respectivement parus en 1907, 1908 et 1910. Toutes ces œuvres ont un point commun : le narrateur qui, observateur humoriste de personnages aux errances et aux travers bien humains, correspond à l'homme et l'écrivain modèles de *Peter Camenzind*.

Ce narrateur s'attache à démontrer par l'exemple la thèse élaborée dans l'œuvre-mère. Tous ses personnages ne peuvent trouver leur bonheur et leur allégresse qu'en retrouvant leur milieu naturel, qui fait fonction d'idylle. Il leur faut pour cela suivre l'exemple de Peter Camenzind et se soustraire au milieu socialement plus reconnu du *Kulturbürgertum*, où règnent de fait des idéaux sociaux-culturels pervers qui ne peuvent mener qu'à sa perte celui qui a la bêtise d'y croire. Ces idéaux se voient par la même occasion dénoncés avec mordant par le narrateur plus lucide, ce qui lui vaut les mêmes difficultés que son homologue et prédécesseur, le narrateur Camenzind. Il éprouve du mal à conserver voire à trouver l'équilibre si souverain de l'humour qu'il est censé incarner : ses oscillations entre ironie satirique et humour doré bourgeois trahissent une ambivalence de base dans sa position qui, finalement, se révèle intenable à double titre. Elle rejoint le compromis avec l'agent de perversion dénoncé, en embourgeoisant l'idylle célébrée, sans pour autant conduire le narrateur au bonheur et à l'harmonie qu'il s'était promis de ses entreprises de chroniqueur humoriste.

Dans *Gertrude* et *Rofhalde*, le narrateur quitte son habit d'humoriste pour réendosser celui d'artiste sentimental. Le narrateur-artiste est finalement d'une autre race que ces petits personnages de nouvelles. De l'humour réaliste censé le rapprocher des autres hommes, il ne conserve que le réalisme pour en réétudier les qualités ou les vertus salvatrices sur le plan privé de l'artiste sentimental et mélancolique qu'il reste et demeure. Si l'artiste créateur ne saurait par le miracle d'un amour rédempteur échapper à la fatalité de la mélancolie et trouver l'harmonie ici-bas, l'art réaliste authentique lui permet de survivre dans la résignation mais devient aussi art de vivre, ce qui replonge l'artiste dans le compromis auquel il cherchait à échapper, le compromis bourgeois d'un art utilitaire et récupéré.

1.5.1. La fausse allégresse de la culture classique

Dans *L'Ornière* et les nouvelles qui lui succèdent, l'humour réaliste se voit mis en œuvre d'une façon analogue à celle déjà analysée dans *Peter Camenzind*. On retrouve la corrélation entre thème et genre qui a pu y être observée. La satire railleuse tourne en dérision les idéaux spécieux de la culture classique qui, sous leur aspect faussement riant et prometteur, détournent leurs crédules victimes du naturel qui leur est propre et les conduisent à leur perte. L'idylle, ou plus précisément, le retour à l'idylle de leur milieu naturel est présenté comme le seul moyen de se soustraire à cette déperdition de soi, et signifie au contraire harmonie et bonheur retrouvés avec soi et le monde. Encore faut-il, Hesse en a conscience, que l'idylle du milieu naturel demeure réaliste et ne cède pas la place à une autre idéalisation très classique, celle de la nature.

L'Ornière ou la chronique d'une mort annoncée

Hesse ne croit plus aux vertus propédeutiques d'un art qui chercherait, selon la définition de Schiller, à donner de l'homme l'image de son accomplissement²³⁰. En effet, un tel art qui s'évertue à exprimer l'idéal humain et réclame sa réalisation est des plus pernicieux, du fait qu'une telle réalisation est impossible. Si Schiller en était conscient, il n'a pas considéré les réactions humaines qui découlent du sentiment de sa propre imperfection face à l'idéal professé et de la certitude de son impuissance à y remédier. La réaction la plus répandue est celle de la commodité, du compromis typique pour le bourgeois philistin, qui non seulement dénature à son gré et selon ses capacités cet idéal inconfortable afin de pouvoir se leurrer sur son propre compte, mais l'utilise encore à des fins les plus basement matérielles, sous couvert d'idéalisme, pour leurrer les idéalistes inconditionnels et profiter de leur naïveté. De tels idéalistes sont alors, et c'est la deuxième conséquence funeste de la conception schillérienne de l'art, dans l'incapacité d'avoir une vision objective de la réalité, de percer à jour les machineries des autres et de s'en préserver : leur foi en l'idéal et leur désir de s'y conformer les ont rendus inaptes à vivre. Ils ne sont plus de ce monde, ils ont perdu leurs attaches naturelles et leur point d'ancrage social.

Un idéal culturel récupéré

Si l'idéal de culture classique est critiqué par Hesse dans la quasi-totalité des nouvelles postérieures à *Peter Camenzind*, c'est dans *L'Ornière* qu'il s'y voit dénoncé avec le ressentiment le plus amer. L'auteur, qui a tenté de se suicider à l'âge de quinze ans dans des circonstances analogues, n'a lui-même échappé que de justesse au destin qu'il réserve à son personnage principal, Hans Giebenrath : une mort prématurée dont la responsabilité incombe toute entière au système socio-éducatif de l'ère wilhelminienne, incarné dans la vie comme dans l'œuvre par le séminaire de Maulbronn. Le narrateur, omniscient, exprime ici plus authentiquement le point de vue de l'auteur qu'il ne le faisait comme narrateur interne dans *Peter Camenzind*. Cependant, sa satire de l'idéal de culture est sans conteste pathétique. Du point de vue du contenu, le rapport conflictuel entre idéal et réalité est si intense qu'il conduit à la mort du protagoniste. Dans un cadre schillérien de pensée, cette fin rappelle indubitablement plus la tragédie que la comédie. On est loin du ton plaisant propre à la satire humoristique. Du point de vue formel, Hesse use et abuse d'une ironie corrosive, et non de l'humour, quand il dénonce un idéal aux conséquences si funestes. Le ressentiment face à la réalité vécue vient prendre le pas sur le réalisme détaché de l'humoriste, c'est ce que Hesse avoue dans une lettre de mai 1907 à son demi-frère Karl Isenberg²³¹.

Le point de référence demeure, comme dans *Peter Camenzind*, l'idéal classique, alors qu'il cherche justement à s'en détacher au profit d'une littérature plus réaliste et authentique. Hesse ajoute ainsi dans sa lettre qu'il souhaite désormais éviter la « seule critique négative » et exprimer « sa propre expérience et son propre idéal ». On a vu

²³⁰ F. Schiller, « Über naïve und sentimentalische Dichtung », op. cit., p. 512

²³¹ Hesse, *Gesammelte Briefe* I, p. 139, « Brief an Karl Isenberg, Mai 1907 » : « Zwar ist *Unterm Rad* seinerzeit rein nur aus dem Bedürfnis entstanden, mir ein wichtiges Stück der eigenen Jugendzeit konzentriert vorzustellen, und das Tendenziöse kam erst während der Ausführung, absichtslos und nur aus bitteren Erinnerungen erwachsen, hinein. Aber das war unnötig. »

combien il était difficile de conserver la dénomination d'idéal pour le concept d'écriture et de vie élaboré dans *Peter Camenzind*. Sans qu'il puisse y remédier efficacement, Hesse demeure tenaillé par une soif, tout à fait classique, d'idéal, de sens à donner à la vie et à l'œuvre au moment même où il s'est fixé comme tâche de combattre un idéal esthétique classique irréaliste et donc pernicieux. Il n'est donc pas surprenant de l'entendre finalement se raccrocher subrepticement à l'idéal rejeté et exprimer dans une lettre déjà citée des pensées fort proches de celles de Goethe :

« L'essentiel sera toujours à mes yeux d'exprimer ce que je ressens comme humain, ce qui pour moi consiste à percevoir la fugacité du monde sensible, à ne se sentir qu'hôte sur cette terre, tout en savourant avec joie l'existence, dans la conviction intime que le tout a un sens, qu'une évolution existe, et qu'elle mène vers le haut. »²³²

Comme dans *Peter Camenzind*, Hesse ne parvient pas, dans *L'Ornière*, à surmonter ses contradictions internes. Première application involontaire du schème de *Peter Camenzind*, l'humour réaliste en reste pour la deuxième fois à la pétition de principe du roman précédent. L'intensité de la critique est à la mesure de la déception personnelle et elle recourt ouvertement à l'ironie pour s'exprimer. Ainsi est-ce avec la plus parfaite ironie que le narrateur se présente dès la deuxième page du recueil comme n'étant pas l'« ironiste profond » que requerrait une biographie du père de Hans, *Herr Joseph Giebenrath*, incarnation du philistin le plus parfaitement insignifiant dont la description ouvre la nouvelle. *Herr Giebenrath* n'est que superficie, il se résume à sa façade sociale, des plus primaires. Toute profondeur d'analyse, tâche impossible s'il en est, serait à mettre au compte de l'éventuel biographe, qui de ce fait créerait entièrement ce qu'il est censé décrire : l'entreprise est une gageure. Une demi-page et quelques coups de pinceaux suffisent ici à notre narrateur pour brosser le portrait de cette caricature vivante avant de s'adonner à la satire, autrement plus « profonde », et pathétique, du système socio-culturel qui lui a donné le jour. Non seulement, le narrateur a donc fait preuve d'ironie en se défendant d'être ironiste mais il a poussé l'ironie jusqu'à préciser le genre, pathétique, de son ironie. Le procédé ironique est lui-même explicité²³³ : brève et percutante, la caricature placée en exergue du père Giebenrath permettra au narrateur de dénoncer progressivement, par antithèse ironique, tous les masques dont les couches plus « cultivées » du même milieu revêtent la trame, ici mise à nu, d'une réalité philistine commune. Tout au long du roman, l'évolution réelle de l'action sera toujours en flagrante contradiction avec le discours officiel du milieu philistin dont *Herr Giebenrath* est la caricature, discours que le narrateur continuera à reproduire avec fidélité et constance, mais sans bienveillance. La bienveillance de l'humour réaliste n'est pas de mise quand il s'agit de dénoncer les

²³² Ibid., « Brief an Karl Isenberg, Mai 1907 » : « Die Hauptsache aber wird mir doch immer sein, das auszusprechen, was ich als das Menschliche empfinde, und das ist bei mir ein Gefühl von der Flüchtigkeit der Erscheinungswelt, vom Gastsein auf Erden, verbunden mit einer Freude am Köstlichen des Daseins und einem stillen Glauben an den Zweck des Ganzen, an eine Entwicklung nach oben. »

²³³ Les deux premières phrases du livre suffisent à rendre compte du procédé : « Herr Joseph Giebenrath, Zwischenhändler und Agent, zeichnete sich durch keinerlei Vorzüge oder Eigenheiten vor seinen Mitbürgern aus. Er besaß gleich ihnen eine breite, gesunde Figur, eine leidliche kommerzielle Begabung, verbunden mit einer aufrichtigen, herzlichen Verehrung des Geldes, ferner ein kleines Wohnhaus mit Gärtchen, ein Familiengrab auf dem Friedhof, eine etwas aufgeklärte und fadenscheinig gewordene Kirchlichkeit, angemessenen Respekt vor Gott und der Obrigkeit und blinde Unterwürfigkeit gegen die ehernen Gebote der bürgerlichen Wohlanständigkeit. »

conséquences funestes d'un idéal esthétique classique censé mener ses fidèles à leur accomplissement.

L'Ornière dénonce en premier lieu l'aspect second, institutionnalisé, de l'idéal de culture classique : Hesse s'attaque à l'appareil tortionnaire de l'Etat et de l'Eglise à l'époque wilhelminienne avant de remonter à ce qui est censé le légitimer, l'idéal sous sa forme première, encore plus insidieuse, d'art prétendument moderne et authentique, c'est-à-dire d'art « sentimental ». L'un ou l'autre aspect critique se retrouve dans toutes ses nouvelles d'avant-guerre. Dans *L'Ornière*, le jeune héros, Hans Giebenrath est victime de l'idéal esthétique classique sous ses deux formes.

Le premier idéal qu'il fait sien inconsciemment est l'idéal socio-culturel d'un bonheur et d'une reconnaissance sociale dérivant d'un savoir culturel bien précis, la culture « humaniste » (UR 9). Hans Giebenrath ne prendra conscience de cet idéal qu'au moment où, après une lutte intérieure²³⁴, il l'abandonnera pour l'autre idéal, insufflé par son ami poète Hermann Heilner, d'art et d'amitié absolus. Dans les deux cas, Hans se laisse séduire par une fascinante promesse d'allégresse, de bonheur supérieurs réservés à une élite d'êtres « remarquables ».

L'idéal de culture humaniste lui est inculqué par les autorités du monde philistin paternel, le monde entièrement masculin des « redingotes », des notables de la ville qui sont en même temps les fiers représentants de l'Etat et de l'Eglise : le pasteur (UR 44), le recteur (UR 165), le père quand il a, par le biais de son fils, affaire à eux (UR 17), les examinateurs de Stuttgart (UR 24) au concours d'entrée de Maulbronn, les professeurs de Maulbronn (UR 60), tous affichent par ce biais leur supériorité sociale face aux bleus de travail portés par les artisans (UR 147). Ce sont ces cercles avisés qui ont reconnu en Hans le gamin hors du commun digne d'être promu, conclusion qui scelle son destin et qui, première phrase consacrée à Hans, inaugure véritablement le roman :

« Hans Giebenrath était sans conteste un enfant doué ; il suffisait de le voir gambader au milieu des autres, délicat, isolé. »²³⁵

Cette opinion est si répandue que le narrateur n'omet pas de la répéter une demi-page plus loin.

« Que Hans Giebenrath fût doué, c'était incontestable. Les professeurs, le recteur, les voisins, le pasteur de la ville, ses camarades de classe, tout le monde enfin reconnaissait que le gamin avait une tête bien faite et que d'ailleurs, il sortait du commun. »²³⁶

²³⁴ H. Hesse, *Unterm Rad* [1906], Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1972, p. 79 : Le petit Hans aura d'abord du mal à délaissier un idéal auquel toutes les autorités qu'il connaît lui ont appris à croire : « [Hans] unterlag im Kampf zwischen Freundespflicht und Ehrgeiz. Sein Ideal war nun einmal, vorwärtszukommen, berühmte Examina zu machen und eine Rolle zu spielen, aber keine romantische und gefährliche. » Dix pages plus loin, Hans s'excuse de sa lâcheté en reconnaissant qu'il désire alors encore être parmi les meilleurs, si ce n'est le meilleur, au séminaire : « Du hast das Streben genannt, meinetwegen mit Recht; aber es war nun eben meine Art von Ideal, ich wußte nichts Besseres. » (souligné par mes soins, B. P.) L'ouvrage sera cité par la suite sous le sigle UR.

²³⁵ H. Hesse, UR 8 : « Hans Giebenrath war ohne Zweifel ein begabtes Kind; es genügte, ihn anzusehen, wie fein und abgeordnet er zwischen den andern herumliet. »

²³⁶ H. Hesse, UR 9 : « Über Hans Giebenraths Begabung gab es keinen Zweifel. Die Lehrer, der Rektor, die Nachbarn, der Stadtpfarrer, die Mitschüler und jedermann gab zu, der Bub sei ein feiner Kopf und überhaupt etwas Besonderes. »

C'est de cette conviction, qui, on le voit, réunit dans un même milieu les institutions du savoir laïc et religieux et les simples habitants interchangeables avec le père, que découle toute l'action. Le mouvement est supposé conduire le gamin hors du patelin de Forêt Noire et de la médiocrité paternelle dans un « nouveau monde », tout de culture, dont la première étape correspond au séminaire de Maulbronn. Ce « nouveau monde » quasi-magique est présenté à Hans de façon à exercer une double fascination sur lui : il est pénétré de l'allégresse très grecque de ses auteurs classiques, est donc synonyme de bonheur, et il promet de plus à un gamin toujours « isolé » l'entrée dans une communauté d'esprits supérieurs dont il serait le pair. Quand, après son succès au concours d'admission de Maulbronn, le pasteur veut enseigner à Hans les premiers rudiments de grec du Nouveau Testament, il évoque la « magie » d'un « monde nouveau, riche en labour et en joies » (UR 41). Le recteur vient pour sa part introduire Hans dans les « délices » d'un autre « nouveau monde », l'univers homérique (UR 48). Alors que les professeurs l'arrachent à un repos nécessaire – l'épuisement de Hans s'exprime par de violents maux de tête – avec leurs « simples propositions » hypocritement doublées du souhait de ne pas gâcher ses vacances, l'enfant ne peut qu'accepter avec reconnaissance des cours prodigués gratuitement pour son seul bien. C'est ce que le narrateur statue ironiquement :

« Bien entendu, Hans ne demandait pas mieux que de pénétrer dans cet autre nouveau monde et il promit de faire de son mieux. »²³⁷

Et de fait, Hans fait des progrès dans un sens qui convient tout à fait à ses mentors, mais, dans leur ambivalence, beaucoup moins au narrateur. Il associe en effet comme eux le plaisir intellectuel de la découverte à un sentiment de supériorité et d'élection. Le gamin est heureux et fier d'être accueilli « collégialement » (*kameradschaftlich*) dans le « cercle des chercheurs de la vérité » par un pasteur qui troque sa redingote officielle contre un « veston de travail » pour lui faire cours : une première promesse semble se réaliser puisque ses progrès lui valent « le respect, voire l'admiration des professeurs et du recteur » (UR 46). Hans lui-même a l'impression de « laisser loin derrière lui tous ses camarades de classe », et c'est cet orgueil qui lui permet souvent de surmonter des maux de tête inopportuns, venus l'interrompre dans sa « fièvre de travail » et sa « soif de connaissances ». Ce sont cependant aussi Xenophon et Homère eux-mêmes qui l'attirent et lui procurent les joies promises : avant l'examen déjà, Xenophon sonne « allègre, attrayant et vigoureux » à ses yeux et c'est avec « plaisir » que Hans en dévore des pages entières, « l'esprit aiguisé » et plongé dans « une atmosphère plus libre et plus fraîche » (UR 17). Chez Homère aussi, les « premières difficultés » font déjà apparaître des « surprises », des « plaisirs » insoupçonnés, et Hans est impatient de trouver les termes-clés dans le dictionnaire qui lui permettront de pénétrer ce « jardin tranquille et allègre »²³⁸.

Les promesses d'allégresse et de communauté semblent tenues et annoncer des félicités encore plus douces dans le cadre choisi et préservé du séminaire de Maulbronn, réalisation sur terre du jardin homérique. Dans le droit fil du discours officiel, le narrateur souligne ainsi l'allégresse toute classique de l'univers présenté à Hans comme l'héritier du

²³⁷ H. Hesse, UR 48 : « Natürlich war Hans gerne bereit, auch in diese neue Welt einzudringen, und versprach, sein Bestes zu tun. »

²³⁸ H. Hesse, UR 50 : « ...er konnte nicht eilig genug im Wörterbuch die Schlüssel finden, die ihm den stillen, heiteren Garten eröffneten. »

monde grec. Le séminaire de Maulbronn baigne littéralement dans la culture et l'allégresse. C'est un ancien monastère aux lignes pures, un vecteur de tradition classique où l'on enseigne maintenant Homère, et qui est harmonieusement intégré dans la nature :

« Les beaux édifices [du monastère cistercien de Maulbronn] ont [...], au cours des siècles, fini par se fondre intimement dans leurs alentours paisibles et verdoyants. [...] Des murs décoratifs, des encorbellements, des portails, des jardinets, un moulin, des maisons entourent avec pondération et allégresse les lourds et vénérables bâtiments. »²³⁹

On retrouve tous les attributs de l'idylle : l'harmonie entre culture et nature, jointe à une douceur de vivre et aussi à l'allégresse. Celle-ci devrait donc, selon le narrateur qui commente sa description, également se retrouver dans « les œuvres, belles et allègres » (*schöne, heitere Werke*) où des hommes « mûrs et bons », c'est-à-dire des moines instruits, « pensent leurs pensées joyeuses » (*freudige Gedanken*). Le monastère n'étant plus monastère que de façade, l'allégresse des lieux devrait tout du moins imprégner ses habitants actuels, les professeurs et leurs élèves, ainsi que l'éducation dont bénéficient les séminaristes en ces lieux. De fait, la culture classique est arborée jusque dans les moindres recoins des bâtiments : même les dortoirs sont dotés de noms grecs tels Athènes ou Sparte, la volonté de faire vivre au présent l'héritage classique est nettement affichée et suscite l'ironie du narrateur :

« Les chambres dans lesquelles on avait réparti les élèves s'appelaient : Forum, Hellas, Athènes, Sparte, Acropole ; et le fait que la plus petite et dernière s'appelât Germania semblait vouloir signifier que l'on avait des raisons de faire, dans la mesure du possible, du présent germanique une image de rêve du monde gréco-romain. »²⁴⁰

L'expression « image de rêve du monde gréco-romain » souligne l'idéalisation perpétrée par l'institution au mépris de la réalité présente comme passée. Cette idéalisation se retrouve dans le contenu unilatéral de l'enseignement prodigué : la situation retirée du séminaire permet de soustraire les jeunes âmes aux influences néfastes de la réalité moderne, d'en faire « les enfants d'un esprit particulier » – il s'agit de l'esprit classique tel que le conçoivent les professeurs – en les marquant d'un sceau les distinguant entre tous. Elle permet de « leur faire considérer sérieusement pendant des années l'étude des langues hébraïque et grecque, sans oublier les disciplines secondaires, comme seul but de l'existence ». Ainsi « les désirs ardents de ces jeunes esprits sont-ils canalisés vers des études, des jouissances pures et idéales »²⁴¹.

Bien entendu, cette idylle est trompeuse, et le sceau dont sont marqués les séminaristes à leur sortie tient, sous la plume du narrateur ironique, plus de la flétrissure ou du stigmate que d'une marque d'honneur. Ce n'est en effet pas par idéalisme que

²³⁹ H. Hesse, *UR 53* : «...die schönen alten Bauten [des Zisterzienserklosters Maulbronn] sind in den Jahrhunderten mit ihrer ruhig schönen, grünen Umgebung edel und innig zusammengewachsen. [...] Malerische Mauern, Erker, Tore, Gärtchen, eine Mühle, Wohnhäuser umkränzen behaglich und heiter die wuchtigen alten Bauwerke. »

²⁴⁰ H. Hesse, *UR 58* : « Die Stuben, auf welche die Zöglinge verteilt waren, hießen : Forum, Hellas, Athen, Sparta, Akropolis, und daß die kleinste und letzte Germania hieß, schien fast darauf zu deuten, daß man Gründe habe, aus der germanischen Gegenwart nach Möglichkeit ein römisch-griechisches Traumbild zu machen. »

²⁴¹ H. Hesse, *UR 54* : « Es wird dadurch ermöglicht, den Jünglingen jahrelang das Studium der hebräischen und griechischen Sprache samt Nebenfächern allen Ernstes als Lebensziel erscheinen zu lassen, den ganzen Durst der jungen Seelen reinen und idealen Studien und Genüssen zuzuwenden. »

L'idéalisation du présent est effectuée par l'institution scolaire. L'image promulguée des « sciences humaines » n'est qu'un leurre. L'allégresse qui s'y peint sert d'appât. Malheur à celui qui croit de bonne foi à ce miroir aux alouettes. En effet, le narrateur rend manifeste dès les premières pages, lorsqu'il est question de l'examen d'entrée au séminaire, que l'éducation dont bénéficiera Hans Giebenrath obéit non à l'amour de la culture mais à une logique de rentabilité. Il s'agit d'abord de garantir la continuité des valeurs et des normes bourgeoises. Le système éducatif s'assure la pérennité du système socio-culturel qui le légitime en promouvant une autoreproduction indéfinie, les métiers visés en fin de parcours étant ceux de l'Eglise ou de l'enseignement (*Kanzel und Katheder*, UR 9) :

« Année après année, trois ou quatre douzaines d'enfants du pays [...] parcourent aux frais de l'Etat les divers domaines des humanités et entament huit ou neuf ans plus tard la seconde partie, souvent plus longue, de leur carrière, au cours de laquelle ils leur faut rembourser l'Etat des bienfaits dont il les a comblés. »²⁴²

Les jeunes séminaristes paient ainsi tous de leur vie une éducation qui leur est présentée comme gracieusement offerte par l'Etat en récompense de leur zèle et de leur mérite personnel. Certains s'acquittent plus rapidement que d'autres de leur dette, et ce d'une façon qui met à nu l'hypocrisie du système : l'« autre monde » (UR 85) qui s'ouvre à eux à Maulbronn est parfois celui, fort peu allègre, de la mort par noyade. L'eau source de vie se mue, tout comme « la culture humaniste », en piège mortel pour le jeune Hindinger, camarade de dortoir de Hans, qui, seul à son habitude, s'était aventuré trop loin sur un étang partiellement gelé et avait sombré dans l'eau glacée sans que personne n'y prenne garde. Cette mort solitaire au milieu d'une communauté fausse et somme toute indifférente préfigure le sort réservé à Hans. Ce dernier se noie, suicide ou accident, après avoir cherché l'oubli de son échec et la convivialité, même superficielle, même primitive, de l'alcool, et il pénètre finalement son ultime jardin d'allégresse, le cimetière ensoleillé sur lequel se clôt le récit.

Il a entretemps été rejeté comme un paria par le collègue professoral de Maulbronn, pour qui le gamin ne s'est pas montré à la hauteur des espoirs qui ont été placés en lui. La logique de rentabilité est impitoyablement appliquée : Hans s'est dérobé aux soins visant à lui « inculquer des idéaux placides, mesurés et officiellement reconnus par l'Etat ». Il est devenu un être « problématique », en proie à de violents maux de tête qui ne se laissent endiguer par rien ni personne. Il a été impossible de faire de lui un « citoyen satisfait » : alors qu'elle qualifiait dans *Peter Camenzind* les êtres naïfs de l'idylle, la « satisfaction » prend une connotation nettement philistine et péjorative au contact d'un système hypocrite qui avait déjà dénaturé les idéaux classiques en y inscrivant sa logique de rentabilité et de profit. Elle va de pair avec l'ardeur au travail du « fonctionnaire zélé » (UR 46) qu'il s'agit de former au séminaire. Hans s'y est refusé, n'est devenu, lui qui avait été second au concours d'entrée, ni « un bon latiniste, [ni] un mathématicien convenable [ni] un brave petit-bourgeois » dénué de tout esprit individualiste ou encore d'esprit tout court. Il a préféré se vouer à un autre idéal, celui de son amitié pour Hermann Heilner et pour le

²⁴² H. Hesse, UR 9 : « Jahr für Jahr [durchlaufen] drei bis vier Dutzend Landessöhne [...] auf Staatskosten die verschiedenen Gebiete des humanistischen Wissens und treten acht oder neun Jahre später den zweiten, meist längeren Teil ihres Lebensweges an, auf welchem sie dem Staate die empfangenen Wohltaten heimbezahlen sollen. »

monde qu'il représente, plutôt que de suivre les conseils prodigués avec « mansuétude » par l'éphorus. Si les jeunes maîtres accablent le gamin de leur ironie méprisante, l'éphorus, certain de savoir Hans perdu pour l'établissement, le considère quant à lui avec le mépris compatissant du « pharisien à l'encontre du publicain » :

« Ce Giebenrath ne comptait plus : il était un paria. »²⁴³

La même attitude de rejet et d'indifférence se retrouve chez ses homologues du patelin où Hans est obligé de revenir tête basse. Le recteur, le professeur de latin, le pasteur, tous lui adressent « quelques mots bienveillants » dans la rue, là où il leur faut jouer leur rôle paternel, mais « en fait, Hans ne les concernait plus ». N'étant plus « un réceptacle où fourrer toutes sortes de choses », « il ne valait plus la peine de lui accorder du temps et des soins »²⁴⁴. Son père non plus ne lui est d'aucun secours. Il reste prisonnier d'un ressentiment égoïste à voir ses espoirs d'ascension sociale par procuration (*UR 50*) réduits à néant d'une façon si peu avouable. En effet, la « maladie nerveuse » de Hans est suspecte à ses yeux de philistin satisfait et sain d'esprit qui a l'habitude de jeter sur ce genre de malades le même regard empli d'ironie ou de compassion méprisantes que les jeunes maîtres ou l'éphorus déçu ont jeté sur leur pupille²⁴⁵.

La façade d'allégresse et de communauté par l'esprit censée régner sur Maulbronn s'effrite devant la toute-puissante logique de rentabilité. Comme pour le père Giebenrath et la médiocrité du milieu qu'il incarne, une caricature féroce a permis au narrateur de mettre à nu le mécanisme de fonctionnement de l'institut : Emil Lucius, voisin de dortoir de Hans, suit ouvertement, sans art et sans vergogne, la logique mercantile plus subtile de l'institution dans son ensemble. La façade idéale est sans emprise sur un être qui n'a jamais été ni naïf ni enfant et présente l'extérieur sans âge d'un « petit homme blafard » (*blasses Männlein*) arborant une « mine satisfaite d'épicier » (*selbstzufriedenes Krämergesicht, UR 89 sv.*). On retrouve la suffisance satisfaite du bourgeois qui a abaissé les idéaux à son propre profit matériel. Lucius n'entreprend rien qui ne lui soit « profitable » (*von Nutzen*). Les expressions relevant du registre mercantile abondent dans les deux pages qui lui sont consacrées : le narrateur évoque le « système retors d'épargne et de profit » (*durchtriebenes Spar- und Profitsystem*) d'un Emil Lucius ménageant ses effets personnels en recourant aux serviettes de toilette et au savon d'autrui ou troquant des morceaux de sucre non consommés contre un cahier.

Dans le « royaume de l'esprit » également, Lucius cherche à « tirer profit » du système, en ne travaillant que les matières susceptibles de « porter des fruits » lors des examens, et ce en toute « rentabilité », de préférence lorsque ses camarades, eux, s'amuse ou lisent par plaisir. Alors, Lucius leur jette, « sans envie aucune », des regards « réjouis » (*vergnügt*) : les termes exprimant la gaieté, tels « réjoui » ou « joyeux » (*fröhlich*) ou encore le bien-être et la pondération (*behaglich*) participent à la dérive

²⁴³ H. Hesse, *UR 107* : « Dieser Giebenrath zählte nicht mehr mit, er gehörte zu den Aussätzigen. »

²⁴⁴ H. Hesse, *UR 114* : « ...eigentlich ging Hans sie nichts mehr an. Er war kein Gefäß mehr, in das man allerlei hineinstopfen konnte [...]; es lohnte sich nicht mehr, Zeit und Sorgfalt an ihn zu wenden. »

²⁴⁵ H. Hesse, *UR 112* : « In seiner Familie hatte bis jetzt nie jemand Nervenleiden gehabt, man hatte von solchen Kranken immer mit verständnislosem Spott oder mit einem verächtlichen Mitleid wie von Irrenhäuslern gesprochen, und nun kam ihm sein Hans mit solchen Geschichten heim. »

philistine et péjorative de la « satisfaction ». Dans ce milieu, rien n'est authentique, tout est dénaturé puisque dicté par un souci de rentabilité : même le sourire « fin et modeste » de Lucius est parfaitement hypocrite lorsqu'il exige, conscient de ses « droits » de séminariste, qu'on lui enseigne le violon bien qu'il n'ait ni le goût de la musique ni l'oreille musicale. Ses raisons sont tout autres. S'il lui faut « profiter » de l'opportunité gratuite, ce sont aussi des considérations sociales qui le déterminent à s'acharner sans succès sur son violon :

« La musique, avait-il entendu dire, pouvait être utile dans la vie : elle faisait de vous un homme apprécié, aimable ; et de toute façon, cela ne coûtait rien, puisque le séminaire fournissait aussi des violons d'étude aux élèves. »²⁴⁶

L'attitude de Lucius ne fait pas seulement sourire le lecteur. Elle amuse aussi des camarades et professeurs fort loin de se douter qu'elle les met indirectement en cause. C'est qu'elle n'est pas perçue comme caricature de l'institution par ceux dont l'horizon ne dépasse pas les murs de l'ancien monastère. Les autres membres du séminaire n'y voient qu'une excentricité isolée dont ils rient de concert, par exemple dans le cadre des réjouissances précédant Noël. Lucius est invité par les organisateurs d'un spectacle d'élèves à jouer du violon en public. Sa prestation du chant de Noël « Stille Nacht » est présentée comme émanant d'un « virtuose en musique de chambre ». Bien entendu, c'est un désastre musical, « sous ses doigts », le chant de Noël se mue en « plainte déchirante, en lamentation douloureuse et gémissante » et suscite l'hilarité générale. Même le supérieur est pris de « gaieté » (*fröhlich*). Ce « petit épisode allègre » (*kleine heitere Geschichte*), ce « numéro humoristique » en témoignent à leur manière, l'allégresse ne se manifeste que sous une forme caricaturale, dénaturée au sein du séminaire simulant la classicité et l'allégresse grecques.

Une autre forme, beaucoup plus insidieuse, voire pervertie, d'allégresse s'y exprime à travers le masque de « mansuétude » (*Milde*) qu'arbore en public le corps professoral. Allégresse et mansuétude vont de pair, relèvent de la même façade socio-culturelle, c'est ce que révèle la période de Noël où « un petit éclat de mansuétude et d'excitation allègre »²⁴⁷ vient auréoler le visage des professeurs, même des plus « compassés » : dans le registre idyllique, l'allégresse est doublement de mise lorsqu'il s'agit de la fête de la Nativité et des enfants. Quant à la mansuétude, elle est censée traduire l'attitude humaniste, bienveillante et souveraine, légèrement attendrie aussi, du maître à l'égard des enfants qui lui sont confiés. Dans les deux cas, il s'agit non de sentiment mais de sentimentalisme, qui plus est extériorisé. La mansuétude surtout est un masque de circonstance leurrant parents et enfants : ainsi le lecteur peut-il tour à tour observer un accès de mansuétude chez le recteur la veille de l'examen (*UR 11*), chez le recteur et le pasteur de la ville à la fin des vacances qu'ils ont gâchées, juste avant le départ de Hans pour le séminaire (*UR 50*). Les professeurs de Maulbronn aussi font preuve de mansuétude peu avant que les enfants ne retournent chez eux pour Noël (*UR 80*) ou

²⁴⁶ H. Hesse, *UR 63* : « Die Musik war, wie er hatte sagen hören, im späteren Leben von Nutzen und machte ihren Mann beliebt und angenehm, und jedenfalls kostete die Sache nichts, denn auch eine Schulgeige stellte das Seminar zur Verfügung. »

²⁴⁷ H. Hesse, *UR 80* : « ...die weihnachtliche Vorfriede gab sogar den beiden tadellosen, gemessenen Professoren einen kleinen Glanz von Milde und heiterer Aufregung ab. »

immédiatement après l'accident ayant coûté la vie à Hindinger. La mort ou toute grande circonstance venant interrompre le quotidien, et non le quotidien classique placé sous l'égide d'Homère, s'avèrent la seule « magie », le seul « sortilège » efficaces pour « adoucir (*mildern*) tous gestes et paroles » à Maulbronn (UR 86).

Un épisode majeur du livre témoigne de la perfidie de cette mansuétude d'apparat. Dans la scène qui donne son titre au livre (UR 91 sv.), l'*éphorus* joue « en virtuose » son rôle « d'ami paternel ». Afin de ramener Hans dans le « droit chemin » et de le sauver de « l'ornière » qui le menace sous l'influence de son ami Heilner, il clôt le tête-à-tête intimidant par un coup de maître en recourant à la mansuétude :

« Bon, il y a pourtant quelque chose qui ne va pas. Veux-tu me promettre de faire vraiment de ton mieux ?
Hans plaça sa main dans la paume tendue du Tout-Puissant, qui le considérait avec gravité et mansuétude. »²⁴⁸

Avant de serrer la main ainsi offerte, l'*éphorus* émet cependant la sentence qui sera reprise dans le titre²⁴⁹, une menace à peine voilée qui démasque la mansuétude précédente pour ce qu'elle est : un artifice redoutable qui en appelle aux bons sentiments, authentiques ceux-là, de l'enfant et lui donne mauvaise conscience pour mieux le désarmer et étouffer en lui toute velléité de rébellion. Dans « le spectacle de la lutte [entre le professeur et le génie,] entre la lettre et l'esprit » évoquée à la page précédente par un narrateur amer²⁵⁰, la mansuétude s'avère ici l'arme permettant à « l'Etat et à l'école d'écraser dans l'œuf les quelques intelligences plus profondes, d'un plus grand prix, qui émergent chaque année »²⁵¹ dans leurs institutions. Hans fait partie des génies « qui se consomment dans une résistance silencieuse et disparaissent » : lorsque, refusant de trahir son ami, il oppose une résistance inestimable à l'*éphorus*, ce dernier laisse entièrement tomber son masque et « ses dernières paroles n'[ont] plus rien de leur mansuétude initiale ». La phrase « Hans pouvait maintenant partir » est à comprendre au sens propre : désormais le récit se résume à la chronique d'une mort annoncée.

Un idéal poétique insidieux

La déchéance de Hans Giebenrath au sein de Maulbronn est directement liée à son amitié pour le poète Hermann Heilner. Celui-ci lui fait abandonner « l'idéal mesquin et creux d'une ambition sordide et épuisante », d'une « ambition barbare » aux antipodes de la véritable culture (UR 109) pour un autre « idéal », l'idéal poétique. Cet idéal poétique concorde parfaitement avec la poésie sentimentale telle que la définissait Schiller. Non seulement le narrateur introduit Hermann Heilner comme le « poète et bel esprit » du dortoir Hellas, mais il souligne immédiatement sa « sentimentalité » (UR 61) et son

²⁴⁸ H. Hesse, *Ibid.*, p. 92 : « Irgendwo muß es doch fehlen. Willst du mir versprechen, dir ordentlich Mühe zu geben? »

— Hans legte seine Hand in die ausgestreckte Rechte des Gewaltigen, der ihn mit ernster Milde anblickte. »

²⁴⁹ H. Hesse, *Ibid.*, p. 93 : « So ist's gut, so ist's recht, mein Lieber. Nur nicht matt werden, sonst kommt man unters Rad. »

²⁵⁰ Il ne s'agit plus ici de « comédie » humaine dont le narrateur s'amuserait avec humour. Le terme allemand utilisé par Hesse est bien aussi « Schauspiel » et non « Komödie ». cf. note suivante.

²⁵¹ H. Hesse, *UR*, op. cit., p. 91 : « Und so wiederholt sich von Schule zu Schule das Schauspiel des Kampfes zwischen Gesetz und Geist, und immer wieder sehen wir Staat und Schule atemlos bemüht, die alljährlich auftauchenden paar tieferen und wertvolleren Geister an der Wurzel zu knicken. »

« lyrisme » (UR 66) qui lui font rechercher un étang automnal, « brun et mélancolique », « d'une triste beauté » pour y lire les *Schilflieder* de Lenau et noter lui-même quelques vers dans « son petit carnet noir ». Cette « élégiaque » « exalté » (*Schwärmer*) est cependant aussi très lucide et, lecteur assidu de Heine (UR 76), aime à faire de l'esprit et de l'ironie : surpris par Hans en flagrant délit poétique, il se moque durant la même entrevue des cours de grecs si scolaires alors qu'ils sont censés introduire les élèves dans « le secret de la création poétique » et n'épargne pas de ses railleries les noms hellénisants des dortoirs qui sont, selon lui, en parfaite opposition avec le style de vie infligé à leurs occupants :

« Et avec ça, notre chambrée s'appelle Hellas ! Quelle ironie ! Pourquoi ne s'appelle-t-elle pas plutôt 'Corbeille à papier' ou 'Cage à esclaves' ou 'Tuyau de poêle' ? Toute cette histoire de classicisme n'est qu'une vaste escroquerie ! »²⁵²

Hermann Heilner perce donc à jour l'hypocrisie de l'idéal culturel qu'on cherche à leur faire accroire au séminaire et use de l'ironie, de caricatures aussi (UR 75), pour dénoncer devant Hans cette trahison de l'idéal par la réalité philistine. Au leurre officiel, Heilner oppose son « insatisfaction » (UR 88), il expose « avec passion » ses « idéaux poétiques », et déclame des monologues qu'il tire, ô surprise, « de Shakespeare ou de Schiller »²⁵³. C'est bien d'un idéal poétique et d'une poésie sentimentale schillériens qu'il s'agit ici. Le « monde des poètes » dans lequel Heilner introduit Hans Giebenrath est celui de la culture « classique » de Schiller. Sémantiquement déjà, ce « monde », « nouvellement découvert », ressemble cependant beaucoup aux faux « nouveaux mondes » qu'il vient supplanter. C'est un idéal encore plus perfide que le premier, puisqu'il se couple pour un Hans admiratif avec sa forte amitié pour Heilner :

« Jusqu'alors, le monde des poètes, qu'il connaissait peu, lui avait paru sans intérêt ; pour la première fois, il subissait sans résistance la puissance fallacieuse d'un bel enchaînement de mots, d'images trompeuses et de rimes enjôleuses ; son respect pour le monde nouvellement découvert se confondait dans un seul et même sentiment avec l'admiration qu'il portait à son ami. »

Aux yeux de Hans, Heilner est l'un de ces « homériques messagers célestes aux sandales ailées », et leur amitié lui est un « trésor », alors même que Heilner est loin de lui procurer « la liberté divine » qu'il semble goûter et de lui vouer des sentiments aussi sincères. Si tout se concentre bien chez lui sur les sentiments et la poésie authentiques, cette concentration est des plus égoïstes : Heilner se « délecte de sa tristesse » (UR 100) et son amitié pour Hans lui est « un plaisir, un luxe, une commodité » (UR 74). En effet, il trouve en Hans « l'auditeur » dont il a besoin pour déclamer ses « discours révolutionnaires » et le « consolateur » de « ses heures de mélancolie ». Sous un couvert différent se retrouvent l'utilitarisme et le jeu de rôles égoïstes observés au sein de l'institution de Maulbronn.

²⁵² H. Hesse, UR 69 : « Dabei heisst unsere Stube Hellas! Der reinste Hohn! Warum heisst sie nicht 'Papierkorb' oder 'Sklavenkäfig' oder 'Angströhre'? Das ganze klassische Zeug ist ja Schwindel. »

²⁵³ H. Hesse, UR 77: On peut retrouver la même liste d'auteurs onze pages plus loin accompagnée d'un commentaire révélateur : « [Heilners] Freunde Shakespeare, Schiller und Lenau zeigten ihm eine andere, mächtigere und großartigere Welt, als die war, die ihn drückend und demütigend umgab. Aus seinen *Mönchsliedern*, [anfangs schwermütig], wurde allmählich eine Sammlung bitterer und gehässiger Verse auf Kloster, Lehrer und Mitschüler. [Er] kam sich [...] vor wie ein kleiner Juvenal. » (UR, 88)

Le narrateur souligne cet aspect négatif de Heilner en usant d'un procédé ironique analogue, reprenant cette fois-ci le vocabulaire exagérément élégiaque, inauthentique aussi, emprunté à Lenau, Ossian ou Heine par un Heilner « malheureux à mourir »²⁵⁴. L'ironie s'exprime surtout dans le choix du nom propre « Heilner », qui rappelle le verbe *heilen*, guérir, alors que c'est Heilner qui entraînera Hans à sa perte. Il lui fait en effet subir une double désillusion au terme de laquelle Hans se retrouve absolument seul et dénué de tout point de repère. Il ne croit plus en le bien-fondé d'un idéal d'arrivisme culturel – ce processus de distanciation est décrit dans le troisième chapitre – et Heilner, en trahissant par son indifférence leur amitié, lui ravit son dernier point de référence et d'ancrage.

L'importance décisive de cette seconde désillusion pour le cours de l'action se lit à la place, centrale, qu'elle occupe dans le récit. Elle se situe au quatrième chapitre d'un livre qui en comporte sept : les sept stations – s'agit-il là d'une allusion théologique ? – qui mène Hans Giebenrath du jardin de l'enfance au cimetière. Dans le chapitre central, Hans Giebenrath est déchiré entre deux idéaux antithétiques, l'idéal du *Kulturbürger* arriviste et l'idéal de son amitié pour Hermann Heilner doublé de l'idéal poétique « sentimental » schillérien. Ce déchirement intérieur se révèle par l'intermédiaire d'une maladie nerveuse. Dès le troisième chapitre, les maux de tête déjà éprouvés avant l'examen d'entrée étaient réapparus quand Hans avait ressenti les premières difficultés à porter « le lourd fardeau » de son amitié, c'est-à-dire à concilier travail et soutien moral d'un Heilner neurasthénique (UR 76). Ces maux de tête avaient dans le second chapitre documenté les violences psychologiques que ses professeurs infligeaient à Hans en le forçant à travailler pendant les vacances : ils révélaient la bêtise et l'aspect contre-nature de l'idéal qui les inspirait. De la même façon, les maux de tête du troisième chapitre démasquent la fausseté du rapport à la nature entretenu par le « poète » Heilner. En se déchargeant sur son ami d'une mélancolie artificiellement décuplée, Heilner contamine Hans. Il « rend malade une partie pour lors intacte de son être » (UR 76), celle qui croit en une amitié absolue dans laquelle il est possible de se ressourcer comme au sein de la nature.

En effet, on retrouve ici la corrélation entre amour, nature et authenticité établie pour *Peter Camenzind*, à la différence près qu'ici, le retour à la vie, le retour aux sources est rendu impossible par l'intervention puis la trahison de Heilner et de son idéal poétique. Le rapport de cet art à la nature, immédiatement démasqué comme artificiel par le narrateur ironique, ne peut en aucune manière inaugurer un processus schillérien de guérison ou d'accomplissement. Ce n'est pas par ce biais que le retour à la nature et à l'authenticité visée par Hesse depuis *Peter Camenzind* pourra être obtenu, malgré toutes ses promesses de bonheur. Celles-ci, promesses de délivrance par la poésie hors d'un monde hypocrite dans un monde où nature et sentiments sont à la fois élevés et authentiques, lui avaient bien été données indirectement par Heilner : c'est ce que révèlent les scènes où naît leur amitié.

²⁵⁴ Un simple extrait suffit à rendre compte de l'ironie mise en œuvre : « Der empfindliche Schöngest war namentlich bei trübem Wetter seinen Anfällen ausgesetzt, und meistens erreichte der Jammer und das Gestöhne seinen Höhepunkt an Abenden, wo spätherbstliche Regenwolken den Himmel verdüsterten und hinter ihnen, durch trübe Flore und Ritzen schauend, der Mond seine Bahn beschrieb. Dann schwelgte er in ossianischen Stimmungen und zerfloss in nebelhafter Wehmut, die sich in Seufzern, Reden und Versen über den unschuldigen Hans ergoss. »

Lorsque, au cours de leur première rencontre au bord du lac automnal, Heilner écrit quelques vers avant de se moquer devant Hans du séminaire, il finit aussi par lui en révéler la beauté architecturale, ce qui déconcerte et « impressionne » ce dernier. La première rencontre est suivie, le soir même, d'une entrevue décisive, dans l'embrasement d'une fenêtre, à l'extérieur du dortoir que Heilner vient de quitter avec un sourire méprisant après s'y être battu : c'est symboliquement au coin d'un couloir gothique obscur et froid – donc à l'intérieur de Maulbronn tout en étant, tard dans la soirée, un lieu défendu et magnifique à la fois – mais avec vue sur la nature – donc porteur d'une promesse de liberté – que se scelle l'amitié entre Heilner et Giebenrath dans un chaste baiser.

Là encore, la scène est riche en symboles : c'est Heilner qui, fort de son idéal « séducteur » (*UR* 77), pose ses lèvres sur celles de Hans, victime consentante en mal d'amour maternel et d'amitié (*UR* 66) qui « attend, telle une jeune fille timide, qu'un autre vînt vers lui, un autre être, plus fort, plus courageux que lui, qui l'arrachât à lui-même et le forçât à être heureux » (*UR* 66). De fait, la vie de Heilner semble enviable à Hans. Heilner lui semble mener une vie « plus chaleureuse, plus libre », « dédaigneuse de son entourage » et qui plus est dédoublée par « l'art mystérieux de refléter son âme dans le miroir de ses vers, de se construire par l'imagination une vie intérieure aussi réelle que la vie elle-même » (*UR* 69).

Hans aboutira effectivement à ce genre de « vie » et de perception de la réalité. Seulement, ironie du sort – ou de l'auteur – il n'y parviendra que par le biais de sa maladie nerveuse. En effet, loin de se calmer sous l'influence de l'art et d'une amitié « authentiques », les maux de tête induits par le premier leurre culturel empiront sous l'étau du second jusqu'à ce que Hans souffre, symptomatiquement, d'un dédoublement schizophrénique de la personnalité : la césure entre nature et culture qui a vu le jour sous l'égide d'une éducation scolaire méprisant tout soin de l'âme²⁵⁵, s'envenime et s'attaque aux fondements vitaux de la personnalité.

Fort symboliquement, la schizophrénie frappe Hans de deux manières. En plein cours, là surtout où ses notes ont dramatiquement baissé, elles lui font se voir de l'extérieur, impuissant à diriger sa volonté dans le sens où l'exige le professeur furieux de se voir désobéi. La salle de classe entière semble alors singulièrement « dépourvue de réalité » à Hans, sans qu'il puisse y remédier par lui-même (*UR* 99). Il fait extérieurement partie d'un monde auquel il n'appartient plus intérieurement. D'autre part, la lecture de certains passages de la Bible ou des manuels d'histoire génèrent en Hans des visions qui lui paraissent plus réelles que ce qui l'entoure (*UR* 94). Il a des apparitions quasi « divines » (*UR* 101) qui le plongent dans un « monde étranger » empli de « rêve ». De « pures » images « d'allées bordées d'arbres étranges » le font entrer dans un monde où l'air est « empli de légèreté », où des êtres « étranges » l'attirent à eux par leurs

²⁵⁵ Si des heures de catéchisme complétaient les cours de grec ancien, de latin et de mathématiques avant l'examen d'entrée au séminaire de Maulbronn, et si le grec du Nouveau Testament et l'hébreu s'y adjoignent par la suite, la religion est d'emblée reléguée au second plan. Le souci de l'âme est inexistant dans ce monde où même le pasteur ne se préoccupe plus de ses sermons et du Salut de ses ouailles, mais consacre son labeur à « l'étude critique de la Bible » et à la recherche du « Christ historique ». L'« âme du peuple » languissant après l'amour divin n'a plus droit d'écoute chez un prêtre ne s'intéressant plus qu'aux « abîmes de la science » (*UR*, 40).

« caresses » et leurs « voix qui, proches, douces et profondes laissent échapper non des mots mais des sons profonds et tendres dans un murmure de source vive ». Ce monde éveille aussi en Hans « une sensation sombre, chaude et excitante, comme si une main légère lui effleurait le corps de ses caresses ». Le rôle de l'imagination et la présence de l'amour comme de la nature indiquent l'origine de ces visions. Elles sont à rapprocher de l'attachement à Heilner qui, lui aussi – et cela avait surpris Hans au début de leur amitié – est doté d'une imagination très vivace donnant vie à tout ce qui l'intéresse, telle la lecture du Pentateuque ou les contours des pays dans son manuel de géographie²⁵⁶.

L'emprise exercée par Heilner sur Hans peut donc se mesurer à la fréquence et l'intensité grandissantes des visions qui paralysent ce dernier, l'empêchent de travailler et lui valent finalement le sermon de l'éphorus où Hans, lui tenant tête, prend ouvertement parti pour son ami. Le choc est d'autant plus grand, le coup est fatal, lorsque Heilner, se refusant à subir plus longtemps le joug de l'établissement, fait une fugue sans en avertir son ami. L'abandon et la trahison que ce silence implique pour Hans deviennent définitifs quand Heilner refuse de réintégrer Maulbronn après sa capture, et ne donne plus aucun signe de vie à celui qui lui avait consacré explicitement la sienne. Heilner anéantit a posteriori toutes les promesses d'« idylle » et d'harmonie dans la nature et l'amitié qui permettaient à Hans de supporter sa déchéance et sa solitude à Maulbronn. Il fait preuve d'un égoïsme qui dévalorise *a posteriori* toutes ses déclarations sur l'art et sa propre supériorité intellectuelle et morale. L'idéal poétique est indirectement désavoué par l'attitude de l'« artiste » en herbe, qui n'adopte que des poses préétudiées et joue l'authenticité des sentiments au lieu de la vivre.

Le cinquième chapitre inaugure la descente aux enfers pour le jeune Giebenrath qui réalise la prophétie du supérieur : il est dans « l'ornière », tel « un petit cheval surmené gisant au bord du chemin sans plus pouvoir servir » (UR 109), abandonné de tous puisque sans plus d'utilité après avoir trop servi.

Le retour de Hans dans sa ville natale ne lui permet pas de se ressourcer dans la nature et auprès de ses semblables à l'image de Peter Camenzind. C'est ici que la critique devient la plus amère, que l'ironie du narrateur devient la plus pathétique : Heilner et son idéal poétique ont en effet rendu Hans inapte à vivre en lui faussant son rapport à la nature et au monde de la réalité. C'est avec « mélancolie » (UR 126) et « indolence » (UR 112, 115) qu'il retrouve dorénavant la nature de son enfance, et c'est seulement dans une optique suicidaire qu'elle calme sa douleur et ses crises d'angoisse : les vertus thérapeutiques des bains ou de la pêche, occupations favorites de Hans enfant, qui avaient encore su le requinquer après son admission à Maulbronn, ces vertus ont été perdues. La nature ne peut plus rendre à Hans qu'un « semblant de vie » et de renouveau (*Scheinleben*, UR 118). En fait, ce regain est sans lendemain pour qui, tel un chirurgien sur un arbre écimé

²⁵⁶ H. Hesse, UR 74 et 75: « Hans bemerkte mit Erstaunen, wie für seinen Freund alle Dinge anders aussahen als für ihn. Für Heilner gab es nichts Abstraktes, nichts, was er sich nicht hätte vorstellen und mit Phantasiefarben bemalen können. [...] [In Heilners Atlas] war die Westküste der Pyrenäischen Halbinsel zu einem grotesken Profil ausgezogen, worin die Nase von Porto bis Lissabon reichte und die Gegend am Kap Finisterre zu einem gekräuselten Lockenschmuck stilisiert war...»

« prospère rapidement, plein de sève, mais d'une vie trompeuse »²⁵⁷. Ni un retour dans la nature, ni la tentative de renouer avec l'idylle de son enfance où la vie était « tellement plus belle, tellement plus allègre, tellement plus vivante » ne pourront effacer les dégâts occasionnés par « latin, grec, histoire, examen, séminaire et maux de tête » (UR 117).

Hans expérimente l'impossibilité de retrouver l'idylle de son enfance, où il était, dans son indifférenciation, en harmonie non seulement avec la nature mais avec tous les milieux sociaux « naturels » et fantastiques à la fois. On retrouve l'association entre la nature et l'imaginaire féérique et fantastique qui avait déjà été observée pour l'idylle de l'enfance dans *Hermann Lauscher*. Le narrateur oppose ici l'univers inquiétant et sombre des bas quartiers de la ville, du *Falken* peuplé de personnages peu recommandables et pourtant amicaux avec le petit Hans, à l'univers très clair de sa rue respectable, la *Gerbergasse*, faisant le lien avec le troisième monde, féérique celui-là, de la tannerie (*Gerberei*) où règne Liese, « une fée, une protectrice et une mère pour tous les enfants, tous les oiseaux, chats et chiens, [qui,] emplit de bonté et de contes et comptines » les raconte le soir aux enfants venus la voir. La désillusion est rapide et brutale : le mécanicien Porsch du *Falken* ne reconnaît plus Hans à qui tout le quartier semble « minable et misérable » lorsqu'il y retourne plein d'espoir. Et quand il assiste de loin à une session de contes, « il sent qu'il ne lui est pas possible de redevenir enfant et de s'asseoir auprès de la vieille Liese » (UR 125).

A l'échec d'un retour dans l'idylle de l'enfance succède l'échec d'un renouveau dans l'idylle du monde artisan. On retrouve les mêmes points que pour Maulbronn ou l'enfance : l'expérience d'un milieu social différent et celle de l'amour. C'est celle-ci que Hans fait en premier, et c'est symboliquement Liese qui le pousse dans cet autre univers d'amour qui n'est plus maternel et correspond mieux à l'âge de Hans. Elle lui fait boire un verre de jeune cidre, qui tel un élixir d'amour et de jeunesse le réintègre dans le cadre tout à fait idyllique d'une communauté d'artisans-paysans en train de presser les pommes. L'atmosphère est des plus conviviales et des plus « gaies » (*fröhlich*), le lecteur retrouve le cordonnier Flaig « intérieurement heureux » (*stillvergnügt*) ainsi que ses enfants réjouis (*vergnügt*). Hans fait alors la connaissance de la nièce de Flaig, Emma, personnage idyllique, puisqu'elle est « vive et drôle » (*beweglich und lustig*), « saine et allègre » (*gesund und heiter*), et que son rond visage s'orne d'yeux « sombres et drôles » : son amour pourrait être rédempteur. De fait, en tombant amoureux, Hans revient d'abord à la vie, son regard reprend possession de tout ce qu'il pensait quitter bientôt en se suicidant (UR 136) et quand Emma l'embrasse, il se sent emporté « par un flot d'étrange chaleur et d'heureuse fatigue ». Déjà cependant, son « désir tressaillant » se mue en « mortelle fatigue » et en « supplice » : il est devenu trop faible pour supporter des sensations aussi fortes, pour supporter la réalité même sous son jour le plus heureux. Sa fatigue, omniprésente dans la répétition du terme *müde*, est de nature existentielle et l'oblige à s'asseoir sur le pont pour reprendre souffle après son rendez-vous (UR 144) : la fin est de

²⁵⁷ H. Hesse, UR 118 : « Wenn ein Baum entgipfelt wird, treibt er gern in Wurzelnähe neue Sprossen hervor, und so kehrt oft auch eine Seele, die in der Blüte krank wurde und verdarb, in die frühlinghafte Zeit der Anfänge und ahnungsvollen Kindheit zurück, als könnte sie dort neue Hoffnungen entdecken und den abgebrochenen Lebensfaden aufs neue anknüpfen. Die Wurzelsprossen geilen saftig und eilig auf, aber es ist ein Scheinleben, und es wird nie wieder ein rechter Baum daraus. »

plus en plus proche. Sa faiblesse malade est cause d'une autre désillusion pour Hans. Cette désillusion est déjà été annoncée dans la scène du baiser, rappel de l'autre baiser dans le sombre couloir de Maulbronn : c'est Emma qui, tel Heilner un an plus tôt, se penche sur un Hans interdit et passif. La fin est rapide et identique : Emma, native de Heilbronn, quitte les lieux sans même en avertir un jeune prétendant qu'elle n'a pas pris au sérieux. L'isolement affectif est total.

La tentative parallèle d'intégrer le monde du travail et des artisans est aussi un échec pour Hans. Il choisit de devenir serrurier pour retrouver son ancien ami, August, et sortir doublement, sur le plan affectif et social, de son isolement. Là encore cependant, sa faible constitution, répercussion des torts subis, fait rapidement tourner au cauchemar et au martyre ce qui semblait idyllique. Hans reprend d'abord à son compte l'idéal mêlé d'orgueil de tous les serruriers qui se figurent supérieurs à toutes les autres corporations : on retrouve le mécanisme qui lui avait déjà fait adopter par amitié l'idéal de Heilner après avoir fait sien celui de son père et de ceux auxquels il voulait plaire. Voilà qui augure mal de la suite même si les premières heures semblent réaliser l'idylle escomptée : la forge accueille Hans dans le bruit « rythmé », « clair et allègre » de son enclume et le jeune garçon prend plaisir (*Vergnügen*) au travail manuel. Il s'inclut dans un rythme, une communauté et son travail est « utile », son existence prend un sens²⁵⁸.

Là encore cependant, Hans est trop faible pour suivre le rythme, il se fatigue très vite et ses mains blanches d'élève sont vite rougies et douloureuses. Il ne sait plus, à midi, s'il « est satisfait ou non » de sa matinée, tant il est las, objet d'une « fatigue sans rémission » (*heillos müd*, UR 152). Le soir, Hans est « mortellement malheureux » et c'est « sans espoir » qu'il s'acharne à sa tâche ingrate. C'est la veille de sa mort. Si Hans n'a plus d'illusions sur la nature de son travail, il lui reste à perdre celles sur la « communauté » qu'il a intégrée. Cette dernière désillusion a lieu le lendemain, un dimanche, qui débute dans l'« allégresse » « dorée » d'un soleil rayonnant et du jour férié des artisans. Parti fêter avec ses nouveaux collègues l'avancement d'Auguste qui a terminé son apprentissage, Hans se rend compte que la bière, les anecdotes et forfanteries « philistines » racontées autour de la « table d'auberge » procure une « gaieté » et un « bien-être » (*Behaglichkeit*) sans valeur, qui pour lui sont signe non d'idylle mais de déchéance. Quand sa langue fourche, il ne rit plus et ne trouve plus gai de s'enivrer avec les autres, mais a l'impression d'être « sali, souillé » (UR 163) : il se lève pour rentrer chez lui – tout est symbolique – mais se sent si « brisé, misérable » que ses forces l'abandonnent. Il ne se relèvera plus que pour retrouver « les ombres de la mort », que pour mourir « de peur et de fatigue ». En l'occurrence, le narrateur émet l'hypothèse, qu'attiré par l'eau du ruisseau, aux reflets « si sereins, si apaisants » (*so voll Frieden und tiefer Rast*), Hans aurait succombé à la tentation d'une baignade ultime qui le laverait définitivement du « dégoût, de la honte et de la souffrance ». Ainsi s'expliqueraient « le

²⁵⁸ H. Hesse, UR 151 : « Daneben und dazwischen arbeiteten Menschen, Räder und Riemen gleichmäßig fort, und so vernahm und verstand Hans zum erstenmal in seinem Leben den Hymnus der Arbeit, [...] und sah seine kleine Person und sein kleines Leben einem großen Rhythmus eingefügt. »

contentement, l'allégresse presque »²⁵⁹ (UR 165) que le père pourra lira sur les lèvres du noyé : c'est dans la mort que Hans retrouve la nature, son repos et son allégresse.

Idéal classique et inaptitude à vivre

La mort est ainsi le prix à payer pour qui succombe au leurre de l'idéal socio-culturel, ou pis encore, de l'idéal esthétique classique schillérien dont il émane. Ce dernier est tout aussi ouvertement dénoncé comme fausse promesse d'allégresse et de bonheur dans deux nouvelles de 1904, *Les Frères du Soleil* (*Die Sonnenbrüder*) et *La Scie à Marbre* (*Die Marmorsäge*). Dans *Les Frères du Soleil*, le personnage principal, Hürlin, est un industriel qui, dépourvu du sens des affaires, a fait banqueroute et se retrouve sur ses vieux jours dans un hospice, anciennement l'Auberge du Soleil. La dénomination « frères du soleil », dont le narrateur souligne dès la première page l'élévation et les consonnances « poétiques »²⁶⁰, est à comprendre symboliquement, soleil et allégresse allant de pair pour Hesse avant la Première Guerre mondiale : le même sort, une déchéance analogue à celle qui a conduit l'auberge à périlcliter puis à devenir hospice communal, attend dans la réalité celui qui se laisse leurrer par un idéal classique et pernicieux d'allégresse. L'ancien industriel lui-même, qui dans sa vie active d'arriviste était loin de courir ce danger, manque d'y succomber sur le tard, alors que son naturel prosaïque s'y prête peu. Symboliquement, il recueille ainsi de ses vieilles mains avides et nostalgiques l'ancienne enseignne, rouillée, qui figure un soleil. Seule son expérience de la vie vécue lui permet de résister un peu plus tard, dans un accès de dédain mêlé de frustration et de révolte, à l'image séduisante et fallacieuse d'un groupe de jeunes hommes « avenants et allègres » qui, dans l'idylle d'un cadre verdoyant boivent le bon vin que recèlent « d'allègres bouteilles », et discutent avec feu de l'amour et de la beauté, tout en rendant grâces au « Rhin et au ciel divin et bleu de l'été ».

« Cette estampe rappela d'abord le bon vieux temps à l'observateur solitaire et morose, lorsqu'il pouvait encore se payer du vin [...]. Ensuite, cependant, il lui apparut que lui-même n'avait finalement jamais été aussi réjoui et d'aussi bon cœur allègre que l'étaient ces jeunes noceurs [...] il se demanda si tout cela n'était que né de l'imagination d'un peintre, embelli et mensonger, ou si dans la réalité aussi, il y avait quelque part ce genre de charmille et des jeunes gens aussi pimpants, gais et insoucians. »²⁶¹

Que cette image soit tirée d'un calendrier populaire à fort tirage ne fait que souligner son inauthenticité et son omniprésence. Elle est aussi répandue que l'idéal classique d'accomplissement humain et d'allégresse. Le narrateur établit directement le lien entre la « vision allègre » du petit groupe – on notera au passage l'emploi indéterminé des adjectifs « gai », « réjoui » et « allègre » – et la vision du « royaume étranger » de la poésie qui de la même façon introduit son lecteur dans « un autre monde, un pays plus

²⁵⁹ H. Hesse, UR 165 : « Der nicht ganz geschlossene Mund sah zufrieden und beinahe heiter aus. »

²⁶⁰ H. Hesse, *In der alten Sonne*, in : *Aus Kinderzeiten*, op. cit, p. 163. : «...mancher [...] wunderte sich, woher ihr wohl ein so hoher, wohl lautender und dichterischer Name gekommen sei. Das Gestirn aber, nach welchem die Sonnenbrüder genannt wurden, stand längst an keinem Himmel mehr...»

²⁶¹ H. Hesse, *ibid*, p. 176 : « Zunächst erinnerte dieser Hozschnitt den einsamen und mürrischen Betrachter an seine besseren Zeiten, da er sich noch Wein hatte leisten können [...] Dann aber wollte es ihm vorkommen, so vergnügt und herzlich heiter wie diese jungen Zecher sei er doch niemals gewesen [...] er zweifelte, ob alles nur die Erfindung eines Malers sei, verschönert und verlogen, oder ob es auch in Wirklichkeit etwa irgendwo solche Lauben und so hübsche, frohe und sorgenlose junge Leute gebe. »

beau », aux habitants « plus libres et meilleurs » que dans la réalité. On retrouve le vocabulaire utilisé par Hesse dans *Peter Camenzind* et *L'Ornière* pour évoquer le monde poétique schillérien ; l'observateur qui y risque un coup d'œil est ici pareillement submergé par un sentiment « envieux et nostalgique ». Hürlin referme, « rageur » le « petit livre » et va se coucher : il renie l'idéal puis y renonce comme ses prédécesseurs. Cependant, le mal est fait. Sa propre situation, sa solitude surtout lui apparaissent, par comparaison, encore plus « insoutenables » (*Die Sonnenbrüder* 176). Il a du mal à retrouver sommeil et tranquillité d'âme.

Rien de positif ne découle donc de l'incursion dans le royaume mensonger de la poésie et de l'art. L'idéal esthétique classique ne fait qu'empoisonner la réalité sans exercer sur elle aucune influence positive. Il ne fait que rendre irréaliste et égoïste celui qui lui ajoute foi, tout en entraînant à sa perte les êtres qui lui sont le plus proches : les destinées liées de Hermann Heilner et de Hans Giebenrath se retrouvent quasiment à l'identique dans la nouvelle *La Scie à Marbre*. L'histoire d'amour malheureuse entre un jeune étudiant féru de « philosophie du bonheur » et une jeune fille qui, sous la coupe de son père et de son réalisme pécuniaire est promise à un autre, se termine par le suicide de cette dernière. Celui-ci est des plus atroces : la jeune fille se jette dans le ruisseau où est installé le système de sciage et polissage de la marbrerie paternelle. Elle succombe donc comme Hans broyée par le mécanisme impitoyable du monde paternel. Son suicide cependant est la conséquence immédiate de l'intrusion dans sa vie, jusqu'alors très retirée et satisfaite dans les limites assignées, d'un jeune homme idéaliste qui lui inocule ses attentes irréalisables et irréalistes : contre la « résignation » et l'« accord avec son destin » (*Schicksalsruhe*) défendus par Hélène, le narrateur parle de forcer le cours des choses, d'« être maître de sa destinée » (*Die Marmorsäge* 216), de « mener sa vie avec art et selon des critères esthétiques » (*Die Marmorsäge* 207), ce qui signifierait faire triompher l'amour sur l'argent et la rentabilité et transcrire directement l'idéal de sa « philosophie du bonheur » dans la réalité. Une telle attitude est foncièrement égoïste : alors que la belle Hélène lui demande explicitement de ne plus revenir, s'il ne veut pas qu'un malheur lui arrive (*Die Marmorsäge* 227), alors qu'elle lui explique combien le voir lui rend insoutenable la vie qui l'attend imperturbablement, le narrateur reste aveuglé par ses théories et croit pouvoir délivrer sa dulcinée de l'emprise paternelle afin qu'ils se marient et vivent heureux jusqu'à la fin de leurs jours.

C'est donc, sous la plume ironique du narrateur, le « sage allègre » qui est directement cause du suicide de celle qu'il voulait sauver. Sa « philosophie du bonheur » a déformé sa perception de la réalité. Sa foi en l'idéal classique d'accomplissement et de bonheur qui se fonde sur le postulat du libre-arbitre est démentie, réduite à néant au même titre que le corps, de chair et de sang, de la belle Hélène est broyé par le système qui polit les belles images de marbre classiques, images dans l'art desquelles Goethe était passé maître selon les dires mêmes de l'auteur²⁶². Le monde de l'idéal poétique et le monde de la réalité ne peuvent concorder ; passer outre, être idéaliste et vouloir vivre au quotidien selon

²⁶² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 9, la lettre déjà citée de 1896 à ses parents : « Goethes Schöpfungen sind marmorne Bilder, die wir [...] allein wegen ihrer sich selbst genügenden stetigen Schönheit und weil wir wissen, dass diese Bilder nicht zerrinnen können, sondern dauerhafter sind als wir selber. »

les règles du monde poétique ou encore chercher son accomplissement sur ce mode schillérien est une entreprise vouée à l'échec qui est des plus funestes pour soi-même et pour son entourage.

Usant d'auto-ironie à la première personne du singulier, Hesse met une nouvelle fois en garde contre les fausses promesses d'allégresse d'un idéal esthétique classique. Bonheur et idéal, allégresse et art restent certes incompatibles dans la réalité, mais la conclusion de *Peter Camenzind* est reconduite sur un mode plus ironique et satirique qu'humoristique – la fin, proprement tragique, de *La Scie à Marbre* en témoigne. Le mode d'écriture des *Frères du Soleil* est quant à lui bien celui de l'« humour réaliste » à la Camenzind. En effet, l'auteur met en scène des personnages de comédie tels que Camenzind en rêvait : les traits caricaturaux et taillés à coups de serpe des *Frères du Soleil* lui permettent de s'adonner à un humour réaliste proche du grotesque, fort apprécié des critiques de l'époque²⁶³. Fritz Marti n'hésite pas à parler d'une génialité proche d'un Keller tandis que Carl Busse, son mentor de la première heure, apprécie la comédie « des petites intrigues et manigances, des amitiés et inimitiés » qui s'y trament et relève une scène particulièrement haute en couleurs, dont la tonalité rappelle la scène de la cruche cassée dans *Peter Camenzind* : Hürlin et son voisin de chambre se livrent de nuit et en tenue d'Adam une rixe titanesque autour de l'objet dérisoire de leur convoitise, un précieux cigare grâce auquel ils espèrent oublier un instant leurs misères²⁶⁴.

Ces modes satiriques différents coïncident avec une opposition de nature entre les personnages principaux. Que le mode de narration soit interne ou externe, l'ironie est toujours aussi auto-ironie. Elle exprime le regard sur soi que le narrateur interne, tel Peter Camenzind, jette directement, ou que le narrateur externe jette indirectement, par personne interposée, sur son propre naturel d'artiste. C'est le cas dans *L'Ornière* pour le personnage d'Hermann Heilner, dont le prénom et les initiales, mais surtout le comportement à Maulbronn permettent une identification partielle avec l'auteur-narrateur : ce dernier qualifie ainsi la fugue de Heilner d'« escapade de petit génie » (*Geniereise*, UR 106), terme avec lequel son propre grand-père l'avait accueilli, sourire aux lèvres, quand il s'était échappé du séminaire. Cette réflexion avait métamorphosé à tout jamais, Hesse s'en rappelle encore en 1946 avec attendrissement, son rapport au grand-père maternel, figure mystérieuse, à la fois crainte et vénérée de son enfance²⁶⁵.

²⁶³ Fritz Marti, in Adrian Hsia, : *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, op. cit., p. 86, *Neue Zürcher Zeitung*, n° 335 du 2/12/1908 : « Bei dem Stück *In der alten Sonne* ist es unmöglich, nicht an *Die drei gerechten Kammacher* von Gottfried Keller zu denken. [...] Die Geschichte von den im Armenhause zusammentreffenden und mit ihrer Eigenart, die sie auch im Leben zum Schiffbruche gebracht, aufeinanderplatzenden elenden Tröpfen ist kaum weniger genial – dieses Wort ist nicht zu viel – als Kellers Novelle und auch der groteske Humor darin ist demjenigen Kellers verwandt. »

²⁶⁴ Cf. *ibid.*, Carl Busse, p. 83, Velhagen und Klassings, Monatshefte, Jg. 23, 1908/09, p. 472

²⁶⁵ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., p. 320, « Brief an seine Schwester Adèle » (27/1/1946),: « In allen diesen Räumen blieb, auch als er selbst schon gestorben war, der Geist des Großvaters mächtig, seiner mußte man bei jeder Heimkehr in die Ferien denken. Wir hatten ihn manchmal gefürchtet, aber noch viel mehr verehrt und geliebt, den indischen Weisen und Zauberer, und wie sehr, wie rührend hatte er einst an einem kritischen Tage die Angst, die ich vor ihm gehabt, weggelächelt und in Scherz verwandelt ! Ich war vierzehn Jahre alt und hatte eine große Untat begangen, ich war aus meiner Schule, dem Maulbronner Kloster, weggelaufen. Am Tage nach meiner Rückkehr in die Heimat war unweigerlich der Gang zum Großvater zu tun, ich hatte ihn zu besuchen, mich ihm zu stellen und sein Urteil und Gericht über mich entgegenzunehmen. Mit Herzköpfen stieg ich das Treppchen zu seinem Studierzimmer hinan, klopfte, trat

Si l'ironie s'applique à des personnages proches de l'auteur en ce qu'ils sont de nature artiste, l'humour au contraire est de mise face à des personnages dépourvus de toute fibre artistique – combien même ils sont persuadés du contraire. Ces personnages si étrangers à l'auteur prennent le dessus à partir du deuxième recueil de nouvelles, *Voisins* (*Nachbarn*, 1908), alors que le premier, *Diesselts*, dont est tirée la nouvelle *La Scie à Marbre*, mettait encore en scène des personnages plus différenciés et proches de l'auteur. Une telle évolution devient explicable dans la perspective de l'humour réaliste : les personnages du second type permettent à l'auteur Hesse de se distancier de leur sort et de se confondre avec un narrateur omniscient, observateur et humoriste, qui relate en toute souveraineté les errances et les malheurs d'anti-héros et faux artistes en quête de bonheur. L'humour réaliste prôné par Peter Camenzind se laisse alors appliquer sans peine à un schéma d'action déjà connu : le retour à l'idylle, à la nature et au naturel d'un personnage principal qui dans sa quête de bonheur et d'allégresse s'est laissé prendre au piège d'un « idéal » plus social que culturel. La critique est plus superficielle. Elle se limite à cet aspect secondaire, socio-culturel, de l'idéal esthétique classique, sans s'attaquer à lui dans son essence. Son lieu d'action se résume à la réalité prosaïque du quotidien, sans réelles escapades dans l'univers de la poésie et de la littérature classiques, comme en avait encore entreprises le narrateur de *L'Ornière*, amoureux du monde homérique²⁶⁶. Il n'est fait allusion qu'à des courants, des idées à la mode sans réelle valeur, qui ne font que travestir le véritable univers poétique sans que le lecteur apprenne de quoi celui-ci pourrait être fait aux yeux de Hesse. L'estampe de calendrier des *Frères du Soleil* doit être considérée sous cet angle, dans le contexte de ce combat entre « âpre » réalité et inauthenticité « suave » de l'univers poétique et esthétique en général. Le camp défendu par l'auteur est clair : toutes les autres nouvelles de *Voisins* (*Nachbarn*, 1908) comme celles du recueil *Détours* (*Umwege*, 1912) – il n'y a pas matière à roman dans ce champ de vue restreint – regorgent d'anecdotes et de descriptions où, dans le feu de l'action, le réalisme ne recule pas devant la caricature.

Le narrateur s'en donne à cœur joie tout en soulignant son amour pour des personnages aux travers si humains qu'ils en deviennent attendrissants. Ces personnages sont délibérément insignifiants, de petites gens adaptées au style humble que voulait Camenzind et que recherche aussi Hesse, des plus méfiants vis-à-vis des « maîtres » (« *Herrenmenschen* ») et des « génies »²⁶⁷, des héros classiques « cultivés » et « détachés » du quotidien. Il avoue ainsi dans une lettre de 1912 à Walter Schädelin sa nette préférence pour des personnages dits « secondaires », de « petites gens » « sans prétention » à l'image d'un Ladidel, auquel est consacrée la première nouvelle de *Voisins*, ou des Seldwyler de

ein, ging auf den bärtigen Greis zu, der breit im Ruhebett saß, und streckte ihm die Hand entgegen. Und was sagte er nun, der Gefürchtete, Allwissende ? Freundlich sah er mich an, sah mein bleiches und verängstigtes Gesicht, lächelte beinah schelmisch und sprach die Worte : « Ich hab gehört, Hermann, du habest ein Genie-Reisle gemacht ? » « Geniereise », so hatte man in seinen Studentenjahren ähnliche Eskapaden genannt. Weiter sagte er kein Wort zur Sache. »

²⁶⁶ H. Hesse, *UR* 74 : « Und die Odyssee, aus deren kräftig wohllautenden, stark und ebenmässig dahinströmenden Versen gleich einem weissen runden Nixenarm die Kunde und Ahnung eines untergegangenen, formklaren und glücklichen Lebens emporstieg, bald fest und greifbar in irgendeinem kräftig umrissenen derben Zuge, bald nur als Traum und schöne Ahnung aus einigen Worten und Versen herauschimmernd. »

²⁶⁷ Cf. H.Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 152, « Brief an Helene Welti, Dezember 1908 ».

Keller. Ces anti-héros anti-classiques suivent un cheminement opposé à l'accomplissement schillérien de l'homme par l'art où le héros finalement « vit sur le sommet d'une existence hors du commun ». Eux redescendent sur terre respirer « le même air que tout le monde » et mener une « vie humaine naturelle »²⁶⁸. Cette voie leur est indiquée par l'amour, par les sentiments authentiques qui s'opposent aux sentiments factices et artificiels générés par une fausse compréhension de l'art et de la culture – soulignons de nouveau que l'art véritable n'est pas thématé par Hesse dans ces nouvelles. Bien entendu, ces personnages perdus doivent d'abord prendre conscience de leur errance. Il leur faut réaliser la différence entre sentiments vrais et faux qui, essentielle, détermine leur existence tout entière. C'est là qu'intervient de nouveau l'allégresse : celle-ci caractérise les représentants de l'idylle, toujours des femmes, souvent des mères, qui sauront faire réintégrer celle-ci à l'être aimé.

1.5.2 *L'allégresse rédemptrice des femmes-mères*

Le monde féminin de l'amour, de la nature, et celui, plus maternel de l'enfance, font face au monde masculin qui prédominait dans *L'Ornière*. Ce dernier est le monde des redingotes et de l'école, d'une société qui, aveuglée par le faux idéal dont elle s'est elle-même pourvue, est loin de toute auto-critique, à la fois imbue d'elle-même et esclave de l'ordre établi. C'est le monde des pères prisonniers du système social qui contribuent à le perpétuer en inoculant à leur rejeton « l'idéal creux et mesquin » d'une « ambition barbare » (UR 109). Dans *L'Ornière*, l'absence de la figure de la mère, morte quand Hans était en bas âge, scelle d'avance le destin du fils : il n'y a personne pour l'aimer inconditionnellement, pour lui permettre aux moments-clé de suivre le chemin qui convient le mieux à son naturel. Le monde masculin, qu'il soit celui du père ou celui de Heilner, reste désespérément aveugle et sourd à ses appels à l'aide. Le père ne lit pas la peur panique, la « peur existentielle » (*Todesangst*, UR 28) dans le visage de son fils lorsque celui-ci lui demande, pensant avoir échoué à l'examen d'entrée de Maulbronn, de le laisser malgré tout étudier, au lycée, ainsi que l'avait promis à son fils la mère d'un autre candidat rencontré à Stuttgart (UR 22). De même, les professeurs du séminaire ne décryptent-ils pas dans le « sourire impuissant », « doux et humble » que Hans leur adresse en guise de réponse l'appel à l'aide du gamin de plus en plus malade et désorienté. Ils l'assaillent de piques « ironiques » afin de « réveiller une ambition endormie » ou l'injurient tout bonnement comme l'éphorus exaspéré²⁶⁹. Quant à Heilner, il n'est pas plus clairvoyant qu'eux, mais tout aussi égocentrique : parce que l'école ne présente aucun intérêt pour lui, il ne remarque ni les déboires de Hans ni son comportement bizarre pendant les cours et n'a donc aucun remords quand il fugue sans l'en avertir (UR 104). Sans figure maternelle à ses côtés, Hans reste, du début jusqu'à la fin, plongé dans une irrémédiable solitude et s'enfonce dans les « marais de la mélancolie » sans trouver quelqu'un qui lui remette les pieds sur terre.

Les personnages de nouvelles connaissent un destin différent. Grâce à l'intervention d'une figure féminine, ils parviennent à sortir de l'ornière de la confusion entre monde imaginaire et monde réel. Ils reviennent à eux-mêmes en retournant à la

²⁶⁸ Cf. H. Hesse, *Ibid.*, p. 207, « Brief an Walter Schädelin, Mai 1912 ».

²⁶⁹ H. Hesse, *UR*, op. cit., p. 108: « Lächeln Sie nicht so bodenlos stupid, Sie hätten eher Grund zu heulen. »

source, au cadre qui leur est naturel. Ce schéma est reproduit fidèlement, sans crainte de la répétition, dans nombre des nouvelles de l'époque. Trois cas suffisent à rendre compte des variations dans les errances et dans l'allégresse rédemptrice des femmes, les nouvelles *Carl Eugen Eiselein* (1903, publié en 1908 dans *Nachbarn*), *Le Collégien* (*Der Lateinschüler*, 1905, paru en 1907 dans *Diesseits*) et *Les Fiançailles* (*Die Verlobung*, 1908, paru dans *Nachbarn*).

Dans *Carl Eugen Eiselein*, l'enfant unique et fils prodigue revient au bercail pour de bon après avoir dilapidé les épargnes familiales en partant à la conquête des « hautes sphères de la culture classique »²⁷⁰. De bons résultats au collège classique de Gerbersau et un certain don de la rhétorique lors de la cérémonie d'adieu décident son père à l'envoyer parfaire son éducation dans un lycée à Stuttgart. Là se révèlent les véritables préoccupations du gamin qui, fidèle à son nom emphatique, est plus soucieux de paraître que d'être. Carl Eugen Eiselein joue, costume compris, un rôle socio-culturel après l'autre, cherchant à vivre ce qu'il lit ou écrit. Après une première phase poétique, où il arbore une tenue distinguée et une « attitude ironique » et tombe amoureux d'une belle qu'il n'a jamais vue pour pouvoir écrire des poèmes d'amour, il opte ensuite pour une période dramatique, lit du Heine et, toujours très élégant, fume des cigares et boit du cognac. Son défaut principal est de confondre réalité et fiction : les vers qui devaient l'introduire dans les bonnes grâces de la demoiselle sans lui être envoyés finissent par empaqueter par mégarde le saucisson du magasin paternel, tandis que sa pièce, jusqu'alors restreinte au titre « Fange » (*Schlamm*) et à une longue liste de personnages, trouve un contenu bien réel. Le narrateur ironique clôt les écarts d'un lycéen qui, avec l'argent des parents, fréquente les bars et leurs serveuses par un constat laconique : « Voilà donc la fange dont il s'agissait. »

Devenu étudiant en philologie – la philosophie n'ayant pu trouver grâce aux yeux du père Eiselein –, notre héros passe par les Burschenschaften avec moustache, bottes et panache, puis se retire dans ses combles en abandonnant toute élégance pour mieux témoigner de sa valeur artistique. Avec un recueil de poèmes intitulé *Précipice* (*Abgrund*), il retrouve une sobre ironie et ses lèvres dessinent un « sourire mélancolique », mais ses vers, « malades », « emplis de détresse », de « temples », de « mers en furie » et de « cyprès » continuent à n'avoir aucun rapport avec la réalité. Le narrateur impitoyable parle ici de « ramassis geignard d'idioties » « incompréhensibles » défiant toute interprétation, même symbolique²⁷¹. Le jeune Eiselein vit dans le monde artificiel des auteurs de la jeune génération, son admiration pour d'Annunzio et Oscar Wilde est à la mesure de son dédain pour la nature. Cloîtré dans sa perpétuelle et symbolique chambrette sous les toits, il reste prisonnier « d'un stérile désert » sans se douter des « miracles » qui, selon le narrateur, « voient quotidiennement le jour » sous ses pieds, « dans la vie réelle ».

Le lecteur retrouve la chambrette sous les combles avec *Le Lycéen*. Celui-ci confond tout autant, mais plus naïvement, vie réelle et monde romanesque. Grand lecteur

²⁷⁰ Cf. *Karl Eugen Eiselein*, in : *Aus Kinderzeiten*, op. cit, p. 115.

²⁷¹ H. Hesse, *Ibid.*, p. 127 : « Es war merkwürdig – der junge Mann schien durchaus gesund, verständig und harmlos zu sein, diese Gedichte aber waren zumeist krank, unverständlich und todeselend... alles klang wie ein spukhaft idiotisches Gewinsel... Man begriff wohl, dass es symbolisch gemeint war, aber damit war wenig gewonnen. »

de contes et légendes comme de tragédies en vers, c'est « avec l'innocence de l'affamé » que la beauté de ses lectures n'a pu rassasier, mais surtout avec la bravoure d'un « brigand » sans peur et sans reproche – Schiller semble omniprésent – qu'il descend parfois se remplir les poches de fruits, de pain ou de fromages « oubliés » : ses larcins dans le garde-manger du fils lui paraissent en toute bonne logique de conte légitimés par l'avarice inexcusable de la mère, sa logeuse, qui ne lui donne pas assez à manger (*Gesammelte Erzählungen*, p. 338). Les « belles lettres » (*schönegeistige Lektüren*) le conduisent d'autre part à vouer tel Carl Eugen Eiselein, de concert avec ses camarades, un amour sans espoir, et fort peu « réaliste », à la plus belle, et la plus riche, jeune fille de la ville, qui est aussi celle parée des plus beaux atours : les composantes socio-culturelles de ses aspirations de lycéen « idéaliste » sont mises en évidence dans tout leur irréalisme et leur superficialité. Là encore, une, voire deux interventions féminines s'avèrent nécessaires.

Dans *Les Fiançailles*, le lecteur se voit d'emblée plongé dans un monde étranger à toute préoccupation littéraire et artistique. Le « héros », Andreas Ohngelt, est un jeune mercier célibataire, mais, s'il est plongé dans la vie active, il n'en est pas moins coupé du reste du monde : au lieu de dialoguer normalement avec les jeunes demoiselles qu'il sert et auxquelles il cherche, l'une après l'autre, à plaire par ses habits, ses coiffures, ses manières « douces et agréables », il se réfugie dans un maniérisme où l'apparence vient remplacer l'être. Il n'use plus pour communiquer que d'adverbes et de formules de politesse sans contenu comme d'autant de Sésame ouvre-toi sociaux, qui lui ouvriraient miraculeusement les portes du bonheur de l'amour et de l'harmonie du mariage. Ce simulacre de parole renvoie au simulacre de culture bourgeoise censé introduire dans un monde d'harmonie et d'allégresse classique. Ohngelt accompagne en effet ses élucubrations de sourires protéiformes, de rictus vides de sens qui contrefont le masque figé d'une allégresse bourgeoise de convenance.

« Dans son désir de plaire à ses belles, Andreas passa maître dans l'art de sourire dont il domina bientôt tout l'éventail, du sourire discrètement amusé jusqu'au rayonnement de bonheur le plus achevé. [...] Toujours à l'affût de nouvelles locutions, généralement des adverbes, [...] il s'habitua à faire fi du sens et de la compréhension et à se simuler à lui et aux autres une sorte de faculté de parler. »²⁷²

Bien entendu, Andreas n'a aucun succès dans des entreprises de séduction qui s'attachent toujours aux plus belles, aux plus jeunes et aux plus riches jeunes filles de Gerbersau. Il reste enfermé dans un monde vide et irréel dont aucun dialogue ne le sort. Là encore, il faudra attendre l'intervention d'une figure rédemptrice, l'amour et le bon sens d'une femme maternelle pour qu'éclate ce carcan invisible.

Dans les trois cas, la figure rédemptrice est une femme pourvue d'un solide sens de la réalité tout en rayonnant l'amour indulgent d'une mère. L'allégresse dont elle fait preuve est à la fois naïve et critique : c'est le privilège du personnage idyllique « moderne » de

²⁷² Cf. *Die Verlobung*, in : H. Hesse, *Gesammelte Dichtungen* II, Francfort s.M., Suhrkamp 1958, p 197 : «[Um seinen Schönen recht angenehm zu sein] brachte Andreas es zur Meisterschaft im Lächeln, das er bald vom diskreten Schmunzeln bis zum innig glücklichen Strahlen beherrschte. [...] Stets auf der Jagd nach neuen schönen Phrasen, die zumeist aus Umstandsworten bestanden, [...] gewöhnte er sich daran, unter Verzicht auf Sinn und Verständlichkeit sich und andern eine Art von Sprechvermögen vorzutäuschen. »

Hesse, qui a percé à jour le mensonge socio-culturel dont les « pères » sont à la fois porteurs et victimes. Ainsi, contrairement au père qui ajoute foi aux boniments de son rejeton, la mère de Carl Eugen Eiselein lève-t-elle en toute objectivité (*sachlich*, *Gesammelte Erzählungen*, p. 135) l'un après l'autre tous les masques du fils prodigue, jusqu'au dernier, celui d'écrivain symboliste et perfectionniste qui, attendant l'inspiration, se sent incompris de tous et se résout à partir tenter sa chance dans ce vaste monde sans plus compter sur le soutien familial. A cette dernière lubie, la mère réagit « en riant » :

« Quand vas-tu donc arrêter ton cirque, petit imbécile ? [...] Pas question de partir, alors arrête de jouer la comédie et dis ce que tu as à dire. »²⁷³

Au lieu de tempêter en vain comme le père, la mère garde son calme. Elle octroie encore quelques mois à l'écrivain en herbe pour qu'il fasse ses preuves. Quand fin mars, au terme du délai, elle force Carl Eugen à lui présenter son travail – un titre et dix pages raturées –, elle éclate d'un « rire franc et robuste » : son fils s'avoue enfin à lui-même qu'il n'écrira jamais *La vallées des âmes blêmes*. Ces derniers mois lui avaient déjà fait pressentir que les « beaux livres » d'un Huysmans, Hofmannsthal ou Maeterlinck (*Gesammelte Erzählungen*, p. 138) n'étaient, dans leur « rejet délibéré de tout contact avec la vie et ses misères », qu'un « luxe pour êtres heureux, riches et satisfaits », qu'un luxe pour « Olympiens assis à des tables dorées » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 142) : on retrouve la corrélation entre le doré et le mensonge ainsi que leur opposition à la dure réalité. Le sol de cette réalité a de plus en plus souvent été foulé par un Carl Eugen Eiselein descendu du haut de sa chambrette en entraînant simultanément vers le bas son idéal poétique. C'est bien la chute du piédestal pour l'idéal poétique qu'orchestre ici l'humour réaliste de Hesse tout en y adjoignant une composante naturelle. En effet, Carl Eugen trahit, même si c'est involontaire, et finalement naturel et salvateur, son idéal poétique, non pour la tranche de saucisson évoquée par Lauscher, mais pour une chope de bière et une partie de billard. Sa mère ayant été parcimonieuse à son égard durant les mois d'hiver où se jouait son avenir d'écrivain, il a dû aller travailler au magasin afin de gagner l'argent de poche nécessaire à de telles entreprises nocturnes. La même parcimonie maternelle l'a conduit à ramasser lui-même tous les matins un sac de pommes de pin pour chauffer la pièce où il est censé écrire son grand-œuvre. Ces équipées matinales lui rouvrent les yeux sur la beauté de la nature, tandis que son travail au comptoir paternel lui fait voir où est sa véritable place, où l'attend son véritable bonheur : grâce à sa mère, son avenir compromis se mue en réalité idyllique derrière le comptoir et au sein d'un mariage comblé d'enfants.

Le lycéen Karl Bauer devra également son expérience de la vie à l'intervention d'une femme de caractère qui lui remet les pieds sur terre. Sous l'influence de Babette, une femme « énergique » d'une quarantaine d'années employée au service du fils de la logeuse, le chapardage de nourritures terrestres prendra tout aussi abruptement fin que les plaisirs doux-amers du premier amour, mais cette double désillusion permettra au gamin de discerner le réel de l'imaginaire et lui sera une leçon de vie plus importante que tout ce qu'il aurait pu apprendre au lycée (*Gesammelte Erzählungen*, p. 342). Babette prend

²⁷³ Cf. *Carl Eugen Eiselein*, in Hesse, *Gesammelte Erzählungen*, op. cit., p. 135 : « Soll denn die Theaterspielerei gar nicht aufhören, dummer Bub? [...] Fortgereist wird jetzt nimmer, also mach' keine Komödie und sag', was du zu sagen hast. »

d'abord « le jeune voleur » la main dans le sac, ce qui l'oblige à reconnaître, « mort de honte », la nature réelle de ses actes prétendument romanesques. Babette cependant ne le dénonce pas mais réagit « comme une mère » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 341) lorsqu'il lui avoue avoir été poussé par la faim. Elle lui donne à manger et conclut avec lui un pacte qui associe avec humour biens matériels et biens immatériels. A chaque fois que Karl Bauer sifflera la mélodie *Güldne Abendsonne* dans l'escalier, Babette montera lui servir un en-cas substantiel en guise d'offrande. Parallèlement, elle conduit le lycéen à descendre de sa mansarde pour venir assister aux soirées idylliques qu'elle organise en été dans la cour pour les jeunes servantes de la petite ville. L'idylle se lit au caractère « allègre », « enjoué » (*munter*) et « convenable » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 341) qui, dans ces assemblées, est dû à l'éminente personnalité de Babette. Il se retrouve cependant chez la plupart des jeunes filles, telle la « Margret de chez le relieur » qui chantonne ses airs avec des rayons de soleil dans les cheveux blonds et un « bel ornement allègre », fleurs ou ruban bleu, sur sa robe proprette (*GE* 343). Finalement, ces réunions, où les jeunes filles se racontent surtout des histoires à faire frémir ou des contes fantastiques à faire rire ou pleurer, introduisent Karl dans « le monde du folklore », dans « la poésie intéressante de la vie naïve » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 345). Elles lui font aussi vivre sa première histoire d'amour véritable, sans commune mesure avec son engouement de lycéen pour la petite diva de la ville, même s'il lui faut là encore passer par une désillusion. Karl Bauer tombe en effet amoureux d'une jeune servante, la blonde Tine, qu'il a entraperçue au détour d'une rue avant de la retrouver par hasard en accompagnant Babette au mariage de l'une de ses protégées. Bien qu'elle soit à peine plus âgée que lui, Tine est beaucoup plus mûre et réaliste que Karl. Son expérience de la vie (*Lebensklugheit*) lui permet de reconnaître qu'une histoire d'amour ne mènerait ici nulle part, et elle se promet de ramener, « telle une mère ou une sœur », (*Gesammelte Erzählungen*, p. 356) un jeune homme si cultivé à la raison (*zurechtweisen*). Le « jeune homme cultivé » se plonge quant à lui dans la lecture de Schiller et d'Emanuel Geibel (*Gesammelte Erzählungen*, p. 348) avant d'avouer sa flamme. Devant la réaction somme toute indulgente de la jeune fille, il se sent empli « d'un sentiment de joie de vivre et de liberté » et a l'impression de s'élancer hors « du cercle étroit d'une existence jusqu'alors insignifiante dans le monde supérieur des grands sentiments et des idéaux ».

Cet amour irréaliste et à sens unique se clôt rapidement par les fiançailles idylliques et réalistes entre Tine et un jeune menuisier rencontré au détour d'une danse folklorique « à la joyeuse terrasse d'une auberge ». La réalité réclame son dû : Tine explique à un Karl Bauer désespéré que le premier amour n'est jamais le bon, et qu'elle n'est pas celle qu'il faut pour un futur « monsieur et docteur ». Babette intervient de nouveau en aidant Karl à son insu à surmonter la mélancolie dont il souffre depuis le choc de la désillusion : l'humour réaliste réaffirme son caractère folklorique à la Camenzind puisque Babette use non seulement d'anecdotes drolatiques pour dérider son jeune ami mais aussi de vin blanc, de chansons où elle se fait accompagner au violon et d'histoires qu'elle se fait lire à haute-voix. Grâce à la vieille fille maternelle, le lycéen retrouve son ancienne gaieté (*Frohmut*). A l'issue de ses années de lycéen, son naturel n'est ni fissuré ni étranger à la réalité : il a échappé au double danger d'une vie et d'un amour rendus irréalistes par un « idéal poétique » pernicieux et finalement, il a été rendu tout à fait apte à vivre, alors qu'il ne

faisait pas partie du monde de l'idylle, en y participant sous la tutelle de Babette. Les vertus bénéfiques de l'humour et de l'allégresse ou « gaieté » comme de l'amour ont été démontrées. Elles vont une dernière fois faire leurs preuves devant un Karl Bauer stupéfait. En effet, le narrateur pousse sa théorie jusqu'à l'extrême et fait finalement rencontrer à Karl une Tine aux prises avec le destin. Son fiancé, gravement blessé et sans doute infirme à vie, gît à l'hôpital. Karl l'y accompagne et réalise l'incroyable puissance de l'amour authentique : dans la chambre d'hôpital, Tine reste auréolée de « lumière et de joie » malgré sa peine, tandis que le malade est « transfiguré par un joyeux reflet de douce reconnaissance ». Après un dernier adieu, Karl part intérieurement riche du souhait « de pouvoir lui aussi aimer et être aimé un jour de façon si exemplaire » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 368) : on voit que l'exemplarité perdure même chez les « petites gens sans prétention ».

Le cas d'Andreas Ohngelt est également résolu grâce à l'intervention d'une jeune femme qui, plus âgée que lui, est solidement inscrite dans le milieu social de l'idylle hesséenne. Paula Kircher est en effet, quoique « ni jeune ni jolie », une jeune fille « travailleuse et respectée », issue d'une famille d'artisans aisés. Elle prend en main le destin d'une « figure comique » dont la ville entière se moque sans pitié derrière son dos, en lui faisant comprendre, par « un rire » doux mais franc suivi d'un véritable sermon, que son maniérisme langagier et gestuel est absolument ridicule²⁷⁴. Elle l'amène à lui parler dans une « langue qui ressemble à l'allemand » et devient sa confidente, puis sa fiancée officielle après une dernière désillusion où Ohngelt voit sa bien-aimée, la jeune Margret Dierlamm, se moquer ouvertement de lui. Là aussi, le risque très réel de finir ses jours seul et « amer » s'évanouit grâce à l'apparition de Paula qui, tout en plaisantant, fait preuve d'une bonté très féminine jusqu'à ce qu'un baiser vienne sceller leurs fiançailles et poser la première pierre d'un bonheur et d'un succès dont attestait déjà la première page de la nouvelle. Ce cercle narratif correspond au cercle rédempteur qui, dans toutes ces nouvelles hesséennes, ramène les « héros » au point de départ de leur milieu « naturel » qui est aussi l'univers de la femme-mère et de leur enfance.

1.5.3 *Idylle et réalisme*

Ce milieu est certes idyllique, en ce qu'il est synonyme de paradis sur terre où règnent harmonie et allégresse et en ce qu'il se résume au petit monde préservé et provincial des artisans à une époque où ceux-ci commencent déjà à faire partie du passé. En ce sens, Hesse met en scène le monde idyllique de sa propre enfance à Calw et se concentre sur une portion de réalité qui est plus historique que contemporaine. Hesse regarde vers le XIX^{ème} siècle de Keller et tourne le dos à l'industrialisation et la concentration urbaine du XX^{ème} siècle. Il est malgré lui fidèle à la définition schillérienne de l'idylle pastorale en reproduisant de façon contemporaine le défaut classique de l'idylle qui est d'ancrer la perfection de l'idéal réalisé non dans l'avenir mais dans le passé. Chez Hesse cependant

²⁷⁴ Cf. H. Hesse, *Die Verlobung*, in *Gesammelte Dichtungen* II, op. cit., p. 205 : « Das nächste Mal nahm die Kircher ihn ins Gebet und fragte, warum er so wortkarg sei, ob er sie denn fürchte. — 'Nein', stammelte er erschrocken, 'das nicht – vielmehr – gewiss nicht – im Gegenteil.' Sie lachte leise und [...] fragte : 'Kann man denn mit Ihnen wirklich nicht reden, Herr Ohngelt ? [...] Können Sie denn gar nichts reden als wieso und immerhin und mit Verlaub und dergleichen Zeug ? »

cette perfection est toute relative. Obéissant à l'impératif réaliste formulé dans *Peter Camenzind*, il inverse chemin et catégories schillériennes dans son emploi de l'idylle : celle-ci n'est pas là pour insuffler foi et courage au héros, ou au lecteur, qui peine sur le chemin menant de la réalité prosaïque à l'idéal poétique. Sa fonction est de ramener au bercail de l'« âpre » mais allègre réalité un personnage devenu mélancolique au sein de l'univers fantasmagorique de l'idéal poétique. Si la mort est, comme cela a été vu dans *Le Lycéen*, incluse dans l'idylle hesséenne, c'est pour mieux permettre au narrateur de faire ressortir l'authenticité et la valeur des sentiments, tels l'amour et l'allégresse, qu'y éprouvent ses représentants. La mort ou la maladie servent de légitimation réaliste à l'idylle hesséenne. Ainsi est-il souligné dans *Le Lycéen* que « la Margret de chez le relieur » eut une vie difficile : elle portait son beau ruban bleu ou ses fleurs alors qu'elle envoyait tout son salaire à un père adoptif ivrogne ; de même, si elle fut par la suite mal mariée et connût « le malheur et la détresse », elle s'habilla toujours de façon pimpante et son « sourire », plus rare, n'en devint que plus « beau ».

L'idylle hesséenne se veut de même réaliste en n'omettant pas de retracer des imperfections humaines qui, si elles sont propres à la comédie de caractère et fournissent son terrain à l'humour narratif, pourraient de prime abord sembler contraires à l'allégresse et au bonheur que ses personnages finissent par y trouver. L'idylle est une condition nécessaire à l'allégresse en fournissant le seul cadre authentique où le naturel du personnage puisse s'épanouir. Elle n'est pas une condition suffisante au bonheur : tous les êtres qui y vivent ne sont pas dotés d'un aussi bon naturel que celui de ses principaux acteurs. Ainsi la Babette du *Lycéen* est-elle parfois obligée de fermer leur caquet à certaines de ses jeunes protégées qui, « détestables, pinailleuses, [sont] toujours prêtes à engoter et cancaner » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 343).

L'idylle hesséenne cherche donc à être réaliste et authentique et tente de se fermer à toute idéalisation. Cette entreprise est par avance vouée à l'échec, l'idylle réclamant par définition un idéal, ici de nature et d'authenticité, que le réalisme refuse et relativise dans le cas de Hesse par le biais de l'humour. Aussi peut-on voir succéder à la critique du faux idéal de culture classique et à son exigence d'un retour à la nature, la critique d'une vision idéalisée et finalement aussi peu réaliste de la nature et l'exigence d'un retour à la civilisation moderne. La nouvelle *Le Réformateur du Monde*, publiée en 1912 dans le recueil *Détours*, s'attache aux errances d'un personnage, Berthold Reichardt, qui, « intelligent, de belle prestance et aisé » était prédestiné à trouver rapidement son « bonheur » (*Lebensglück*). Seulement, le jeune homme a le malheur d'être doté de connaissances en « philosophie et en histoire » ainsi que dans les beaux-arts, c'est-à-dire d'avoir bénéficié « auprès de bons professeurs, lors de voyages et dans des livres », de la meilleure éducation humaniste qui soit. Si cette éducation lui a permis de devenir « docteur en histoire de l'art », elle l'a aussi rendu inapte à vivre, selon un processus déjà familier. Le docteur Reichardt se perd d'un extrême à l'autre, vouant d'abord sa vie à un faux idéal d'art et de culture, puis, après une rapide désillusion, à un idéal de nature tout aussi fallacieux. Ainsi ne « fait-il pas la différence entre les idéaux et les réalisations de ses amis artistes » jusqu'à ce que leur « égocentrisme et leur vanité » apparaissent au grand jour lorsqu'il leur demande de l'aider dans sa quête d'un véritable métier : leurs propositions visent toujours à faire de Reichardt l'investisseur d'entreprises vouées à leur auto-

célébration²⁷⁵. Cette « déception » conduit notre « héros » à rejeter en bloc tout l'« esthétique » et « intellectualisme » d'une civilisation « corrompue » dans son ensemble :

« Tout ce qui nous entoure n'était-il pas pourri et corrompu [...] ? Nos maisons, meubles et habits n'étaient-ils pas sans goût, calculés selon les critères du paraître, inauthentiques, notre convivialité creuse et vaine, notre science ossifiée [...] ? Notre industrie ne reposait-elle pas sur le pillage, et ne constituait-elle pas de ce fait le reflet ignoble de son véritable idéal ? Ou bien semait-elle, comme elle le pouvait et le devait, beauté et allégresse au cœur des masses, simplifiait-elle la vie, promouvait-elle la joie et la noblesse de cœur ? »²⁷⁶

Ce qui se présente ici comme caricature de la *Kulturkritik* n'en réunit pas moins tous les éléments de critique encore émis avec le plus grand sérieux par un Peter Camenzind, allégresse, bonheur et authenticité allant ici et là de pair. Notre Berthold Reichardt subit en tout état de cause de plein fouet l'impact et la pertinence d'un point de vue aussi conséquent et fait sienne l'éthique d'Edouard van Vlissen, théologien et artiste, qui, hostile à toute forme de compromis, prêche, vêtu d'un « simple loden », « l'absence de besoin et la véracité » mais use pour ce faire « d'une dialectique simple et populaire » qui le place selon lui, en toute humilité, dans la lignée des plus grands « sages et prophètes » de ce monde, saint François d'Assise en tête²⁷⁷. Imitant son maître jusqu'à porter lui aussi un simple loden, Reichardt part dans le Tirol mener en ermite « une vie simple et naturelle » qui se satisfait de « tâches simples » et de lectures ésotériques : comme dans *Peter Camenzind*, la culture de l'âme et de la terre viennent relayer une culture de l'esprit trop intellectuelle et abstraite. Ces lectures relèvent cependant tout autant de la philosophie, même s'il s'agit maintenant de « la philosophie des insatisfaits, des ascètes et des idéalistes » ou de la « philosophie idyllique » de végétariens plus asiniens qu'asiatiques²⁷⁸. Il s'agit là bien entendu d'un second leurre aussi pernicieux que le premier, dont Berthold ne réchappera qu'en retournant au sein de la civilisation exécrée, à Munich, assister à un congrès consacré à la réforme de la vie et de l'humanité : ce n'est certes pas l'ultime sagesse qu'il y trouvera, mais l'amour. Il y réapparaît une figure rédemptrice, celle-là même qui, en le pressant de se décider pour un métier, l'avait déjà détaché de son idéal d'art.

Le Docteur Berthold Reichardt devra exclusivement son salut à la belle Agnès, « magnifique figure placée par le destin sur son chemin » dont le visage « frais et austère » (*frisch und herb*) ainsi que l'intelligence « pratique » dénotent le réalisme tandis que sa bonne mise, « simple mais élégante » se rie allègrement des soucis d'argent hérités d'un père « mécène » au train de vie trop dispendieux : le lecteur reconnaît un autre schéma familial, où finalement le bon sens l'emporte sur les lubies d'une oisiveté cultivée et

²⁷⁵ Cf. H. Hesse, *Der Weltverbesserer*, in *Gesammelte Dichtungen*, op. cit., p. 438

²⁷⁶ H. Hesse, *Ibid.*, p. 440: « War nicht ringsum alles faul und verdorben [...] ? Unsere Häuser, Möbel und Kleider geschmacklos, auf Schein berechnet und unecht, unsere Geselligkeit hohl und eitel, unsere Wissenschaft verknöchert [...] ? Beruhte nicht unsere Industrie auf einem Raubsystem, und war es nicht ebendeshalb, dass sie das hässliche Widerspiel ihres wahren Ideals darstellte? Warf sie etwa, wie sie könnte und sollte, Schönheit und Heiterkeit in die Massen, erleichterte sie das Leben, förderte sie Freude und Edelmut? »

²⁷⁷ H. Hesse, *Ibid.*, p. 442

²⁷⁸ H. Hesse, *Ibid.*, p. 451 et p. 454

conduit dans les bras l'un de l'autre deux jeunes gens « riants » « faits depuis longtemps l'un pour l'autre »²⁷⁹.

Dans *Le Réformateur du Monde*, les réminiscences de *Peter Camenzind* sont nombreuses et il n'est pas fortuit qu'elles soient reprises en contrepoint, de façon antithétique. Le va-et-vient entre nature et culture « authentiques » reproduit en effet en les projetant sur le plan poétique les oscillations internes du narrateur-auteur « sentimental » toujours en quête d'un idéal que son réalisme lui refuse, toujours en quête aussi d'un bonheur sur terre synonyme d'harmonie et d'allégresse dont il sait qu'il demeurera exclu s'il demeure artiste et donc fissuré, doté de raison analytique et critique.

1.5.4 *La fatalité du naturel « sentimental »*

Deux nouvelles de 1907 témoignent de cette oscillation intérieure et de son expression poétique par narrateur interposé. Elles se font en effet face sur le plan thématique. L'une, la *Légende du roi indien*²⁸⁰, reconnaît en un retour à la nature le seul moyen d'accéder à la sagesse absolue : le jeune roi, dont l'appétit de connaissances est absolu, est déçu de voir ses deux grands maîtres ainsi que tous les grands brahmanes de son royaume incapables de s'entendre sur le point de l'ultime vérité. Celui-ci anticipe, selon une allusion du narrateur, la question des universaux qui opposera, quelques deux mille ans plus tard, de la même façon deux camps au cœur du Moyen-Âge : la conclusion de ce récit indien vaut donc aussi pour l'Occident. Le jeune roi, qui veut à tout prix trouver « la clé de l'ultime secret et du mystère de tout l'Être », finit par trouver en lui-même, lui qui est si jeune et si « pur », la réponse. Il finit par « voir » « la vérité elle-même » : cette vision, qui est harmonie suprême, union de l'un avec le tout, génère en lui un bonheur qui se transcrit dans « le rire de ses yeux ». Le roi part alors vivre cette harmonie, entièrement nu, dans les bois, abandonnant à jamais « ses atours, le temple, la ville et son royaume », qui tous, représentent la superficialité. La question vestimentaire rappelle cependant le loden du *Réformateur du Monde*, qui avait servi à caricaturer justement la superficialité d'une attitude tournant le dos à la civilisation de la façon la plus irréaliste qui soit. De fait, la deuxième nouvelle de 1907, *Dans les Falaises – Notes d'un Homme de la Nature (In den Felsen – Notizen eines Naturmenschen)*²⁸¹, s'attache aux déconvenues qui attendent dans la réalité celui qui voudrait vraiment communier avec la nature dans le dénuement le plus adamique.

Le lien avec la quête personnelle de Hesse est avéré²⁸² : en avril 1907, Hesse a réellement rejoint près d'Ascona, le Monte Verità, où s'était regroupée sous la direction de Karl Gräser, le frère aîné de Gustav Gräser, toute une communauté d'« hommes de la nature ». Il y suivit, d'après ses propres dires²⁸³, en ermite un régime végétarien, ainsi qu'une cure de repos pour ses « nerfs littéraires » fatigués, passant ses journées à l'air libre

²⁷⁹ H. Hesse, *ibid.*, p. 438 sv. et p. 467.

²⁸⁰ Cf. Volker Michels, *Materialien zu Hermann Hesses 'Siddhartha'*, tome 1, Francfort s. M., Suhrkamp, 1986, p. 291-294.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 294-302.

²⁸² Cf. la biographie de Ralph Freedman, *Hermann Hesse. Autor der Krisis. Eine Biographie*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977, p. 175 sv.

²⁸³ Cf. R. Freedman qui cite une lettre du 16/4/1907 de Hesse à son ami peintre Max Bucherer, *ibid.*, p. 178.

et au soleil et ses nuits dans une petite hutte en bois isolée. Un tel séjour est aussi relaté dans les *Notes d'un homme de la nature*, mais l'accent est mis sur la dure cure de désillusion qui s'y est jointe pour un homme de la civilisation. Les premières heures passées vêtu d'un seul chapeau de paille et de sandales sont certes « gaies », le nouvel ermite se « réjouit tel un enfant » de se retrouver dans les bras d'une nature au soleil idyllique, mais cette idylle s'avère vite trompeuse pour qui perd son chapeau protecteur et se retrouve aux prises avec une sévère insolation et un corps couvert d'éraflures et de cloques. A la souffrance physique succède rapidement la torture morale. L'auto-ironie accable le narrateur de ses maux et lui insuffle une comparaison peu laudative avec l'irréaliste Don Quichotte. Lui qui avait recherché « l'union » avec ce qu'il « appelait « nature » et qu'il se représentait comme « accueillant et maternel et tout de bonté », donc comme idylle bucolique et état d'harmonie premier, se retrouve face aux « ronces, aux souffrances et à la raillerie » d'une nature somme toute « indifférente ». Il lui faut apprendre à surmonter l'ironie après la désillusion et à voir la beauté dans la nature sans l'idéaliser : le court récit retrace le chemin menant l'idéaliste déçu au réaliste satisfait de la nature telle qu'elle est. Finalement, le narrateur « entend et voit la vie de la terre, vit et respire de concert avec elle, [il] est devenu calme et humble ». Cette humilité jointe à plus de patience signifie à ses yeux « un petit progrès dans la vertu cardinale de l'authenticité », et sa « vie intellectuelle » lui apparaît un peu plus « saine » après ce retour à la nature.

L'auto-critique du narrateur-auteur ainsi que son ironie deviendront plus incisives encore avec le recul. En 1907, les *Notes d'un homme de la nature* corroborent malgré tout les vertus cathartiques de la nature sur le plan psychique et physique. L'image est forte, quand le narrateur guérit sa peau brûlée par le soleil en s'allongeant dans une fosse, se couvrant jusqu'aux épaules de boue pour tester « les vertus lénifiante et thérapeutique de la terre »-mère au moment où il la couvre de blasphèmes ironisants. En 1910, la petite nouvelle *La fin du docteur Knölge*²⁸⁴, ne comporte plus guère d'aspects positifs : la communauté du Monte Verità s'y voit transposée en Inde, sur sa terre-mère, et parodiée dans un même mouvement. Alors que se combattent de par le monde des mini-fractions de végétariens, frugivores et mangeurs de crudités, un petit groupe d' « hommes de la nature » « idéalistes », et fort peu fortuitement de « nationalité allemande, hollandaise et autrichienne », ont en effet réussi à s'unir et à fonder dans une « sorte d'élan sioniste végétarien » leur propre pays sur un continent réunissant les meilleures conditions naturelles pour réaliser leur idéal, leur « paradis » sur terre. Bien entendu, ce sont pour la plus grande part des « escrocs », excentriques et hypocrites en tout genre qui se retrouvent en Inde, la thématique du *Réformateur du Monde*, rédigé un an plus tard, y est préfigurée. Le personnage principal est là aussi un « docteur » bien-pensant en philologie. Malheureusement pour lui, le docteur Knölge ne sera pas sauvé comme Berthold Reichardt par une figure féminine : sa vie et son souffle seront coupés nets par les mains fanatiques d'un saint Mangeur de crudités redevenu homme des bois et gorille par conviction. Le docteur Knölge avait commis l'imprudance de se présenter dans les formes, au cœur de la nuit et de la forêt, à ce singe muni d'une massue « informe » et donc de provoquer la fureur incontrôlée d'un être qui avait abandonné l'usage de la parole pour le langage bien plus

²⁸⁴ Cf. H. Hesse, *Bericht aus Normalien – Humoristische Erzählungen*, in *Gesammelte Erzählungen*, op.cit., p 58-63.

« naturel » des gestes. Comme dans *Le Réformateur du Monde*, un tel retour à la nature ne suscite plus que l'ironie satirique d'un narrateur revenu de ses propres illusions.

L'ironie satirique prédomine dès lors que le narrateur met en scène des personnages à son image, dont les préoccupations tout du moins relèvent davantage du domaine des beaux-arts et de l'esprit que du commerce et des finances. Force est donc de constater que notre narrateur-auteur n'a depuis *Peter Camenzind* pas fait preuve de la souveraineté dénuée de toute illusion qui devait caractériser le réaliste humoriste. Loin d'être guéri de sa nature « sentimentale » à la douloureuse mélancolie et solitude, il doit plutôt confirmer pour lui-même la fatalité du naturel. Celle-ci n'est pas pour lui synonyme de rédemption, puisqu'il n'abandonne pas tout à fait art et culture pour la nature : s'il tourne le dos à leurs succédanés philistins, il œuvre au contraire encore et toujours pour un art authentique sans pour autant savoir réellement où le trouver. Le rapport conflictuel, voire contradictoire du narrateur à l'art classique se lit clairement dans *L'Ornière* : là-même où il se moque de Heilner, imitateur de Lenau ou de Heine, et où il démontre par l'exemple que l'idéal de l'art rend inapte à vivre celui qui s'y adonne sans faux-semblants, le narrateur-auteur Hesse ne s'en enthousiasme pas moins pour Homère et pour tout art authentique chantant les transports de l'âme sans que l'esprit critique, ou historique, ne vienne le falsifier. Après avoir déploré que le pasteur érudit de la ville s'adonne à sa lecture critique de la Bible et à ses recherches sur le « Christ historique » sans plus percevoir la détresse de ses ouailles, notamment celle de Hans Giebenrath, le narrateur chante les louanges de l'artiste qui en la personne de Mörrike se fond avec le théologien de cœur. Ainsi l'artiste authentique au grand cœur n'est-il pas doté, selon le narrateur, d'un esprit « scientifique », ce qui lui permet de demeurer « le consolateur et messenger de bonheur pour le plus grand nombre » (UR 40). Alors que la science a toujours raison, « sans que cela ne serve à personne », l'art authentique « répand la bonne semence de la foi, de l'amour, de la consolation, du beau et du sens de l'éternel »²⁸⁵. Ce panégyrique de l'art authentique, qui aurait pu émaner de Peter Camenzind, est suivi d'un éloge de l'art homérique (UR 74)²⁸⁶, ce qui ne laisse pas d'irriter le lecteur. Le narrateur-auteur, désorienté, semble lui-même être tombé dans le piège contre lequel il met en garde et se débattre dans les rets de l'auto-contradiction : l'art authentique se voit inopinément incarné par l'art homérique, pourtant dénoncé comme leurre par un narrateur qui, bien qu'empli d'une nostalgie très schillérienne pour l'art « authentique-naïf », s'en prend cependant avec virulence non seulement à l'inauthenticité de l'art sentimental prôné par Heilner mais aussi à tout art « classique » érigé en idéal comme étant des plus hostiles et funestes à la vie. D'autre part, le narrateur-auteur Hesse ne semble pas lui-même répondre aux critères de son art authentique, puisqu'il se laisse à

²⁸⁵ H. Hesse, UR 40: « ...die Künstler sind für viele Tröster und Freudebringer gewesen. Es ist der alte, ungleiche Kampf zwischen Kritik und Schöpfung, Wissenschaft und Kunst, wobei jene immer recht hat, ohne daß jemand damit gedient wäre, diese aber immer wieder den Samen des Glaubens, der Liebe, des Trostes und der Schönheit und Ewigkeitsahnung hinauswirft... »

²⁸⁶ H. Hesse, UR 74 : « Und die Odyssee, aus deren kräftig wohl lautenden, stark und ebenmäßig dahinströmenden Versen gleich einem weißen runden Nixenarm die Kunde und Ahnung eines untergegangenen, formklaren und glücklichen Lebens emporstieg, bald fest und greifbar in irgendeinem kräftig umrissenen derben Zuge, bald nur als Traum und schöne Ahnung aus einigen Worten und Versen herausschimmernd. » (souligné par mes soins, B. P.)

son grand regret²⁸⁷ emporter dans *L'Ornière* par un pessimiste esprit critique et l'ironie satirique et « sentimentale » qu'il reprochait à Heilner.

Plus généralement, l'esprit critique s'empare du narrateur artiste dans toutes les nouvelles où il entre en scène, le soumettant à des accès d'ironie qui lui ferment les portes et de l'idylle, trop étrangère, et du monde bourgeois ridiculisé. Le narrateur demeure toujours exclu du cercle de rédemption qu'il décrit. Il ne connaît pas de repos mais reste, comme dans la *Randonnée automnale (Fußreise im Herbst, 1905)*²⁸⁸ en perpétuel mouvement, oscillant entre illusion et désillusion, entre « humour et angoisse » (*Humor und Bangigkeit*) de la même façon dont il va et vient entre les petits bourgs à la Gerbersau et la nature à l'état pur et sauvage des montagnes. Cette randonnée vers Julie, son premier et fabuleux amour de jeunesse, aboutit à une désillusion programmée qui détruit les images « transfigurées » en « légende » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 375) par le souvenir : la Julie idéaliste d'alors a fini par épouser un marchand de tissus, son « fin visage » s'est épaissi, et sa conversation, « dont le narrateur tirait alors une force joyeuse », n'est plus que lieux communs dans « le plus pur style philistin » (*Gesammelte Erzählungen*, p. 393). La nouvelle s'achève dans le désenchantement et un brouillard à tonalité existentielle : dans le célèbre poème du même titre, le narrateur fait le lien entre la solitude du promeneur coupé du monde qu'il traverse et celle de l'être humain qui, tel l'artiste, reste toujours en quête, toujours en mouvement sans jamais trouver le repos du bonheur.

L'image du brouillard soulève aussi la question, non thématifiée par l'auteur-narrateur, des problèmes d'orientation dans un monde désenchanté, où l'artiste dépouillé d'idéal ne sait plus dans quelle direction aller : jointe à la farouche détermination de combattre tout extrême fanatique et idéalisé, la nostalgie d'un repos, d'une harmonie et d'une allégresse qui lui sont refusés mène finalement le narrateur vers le juste milieu, au point même qu'il voulait éviter, celui du compromis bourgeois. L'humour tel que Hesse le préconise jusqu'à *Roßhalde* (1914) en cette première période, l'humour réaliste, souverain et authentique semble finalement fort proche de l'humour bourgeois fallacieux qui, dans la *Nuit de Novembre*, avait déjà assombri le « coin de ciel bleu » de l'idéaliste en perdition Hermann Lauscher : ce dernier cependant l'avait rejeté de concert avec l'humour qui s'amuserait en s'esclaffant de voir un idéal trahi pour un bout de pain, humour fort proche de celui d'un Peter Camenzind devenu aubergiste et fanfaron. Le « réaliste » Hermann Hesse semble bien avoir fini par heurter le double écueil de l'humour bourgeois que son homologue idéaliste Lauscher avait évité de justesse.

I.6. L'HUMOUR RÉALISTE : UNE VICTOIRE DU PROSAÏSME ?

L'humour réaliste était supposé permettre à son détenteur de surmonter une nature « sentimentale » mélancolique tout en le détachant du leurre funeste que représentait à ses yeux l'inauthentique idéal de culture philistin. L'artiste « sentimental » moderne devait être à même de vivre doublement, à la fois dans l'expression poétique et dans l'expérience

²⁸⁷ Cf. la lettre déjà citée de Hesse à son demi-frère Karl Isenberg (*Gesammelte Briefe I*, p. 139), où l'auteur déplore, en mai 1907, s'être dans *L'Ornière* laissé entraîner par sa propre amertume à ne plus produire qu'une critique négative.

²⁸⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Erzählungen I*, op. cit., p. 369-396.

vécue l'allègre et authentique bonheur de se sentir en harmonie avec la réalité. L'art comme don d'amour était censé générer une réponse d'amour immédiate de la réalité « authentique » à laquelle il était dédié : le fait de se dire, par le biais de l'humour réaliste, en harmonie avec la réalité non-idéalisée, avec la réalité telle qu'elle est, devait automatiquement, c'est-à-dire magiquement, réaliser cette harmonie interne et externe. Sans plus devoir passer par l'hypothétique projection dans le futur de l'idéal ni par la douloureuse évolution « morale » sous l'égide de l'idéal de l'art, l'artiste réconcilié avec lui-même et avec l'art espérait évoluer dans l'allégresse du bonheur retrouvé ici-bas, au sein d'un univers qui lui correspondrait parfaitement, où enfin monde poétique et réalité communieraient dans leur authenticité.

Une telle correspondance, immédiate et absolue, est certes loin du réalisme auquel elle prétend encore dans la bouche et l'esprit de Hesse-Camenzind. De l'idéalisme schillérien qu'il rejette, Hesse en vient de fait à l'irréalisme d'un bonheur absolu sans accomplissement de soi par l'art, sans travail sur soi, où la seule profession de foi entraîne sur terre déjà la justification et le paradis. L'art perd tout sens au moment où Hesse cherche à lui en procurer un dans l'authenticité. C'est pourquoi le seul réalisme de *Peter Camenzind* réside finalement en sa fin, où le protagoniste tire un trait sur l'art pour ne plus vivre que dans le monde de la réalité prosaïque. L'auteur est cependant loin d'avoir eu conscience du bien-fondé de sa conclusion : dans toutes les nouvelles qui suivent, il cherche à réussir là où Camenzind a échoué. Il cherche envers et contre tout à concilier par le biais de l'humour art authentique et allégresse vécue, et ne peut que réitérer à son insu l'expérience de ce premier échec et de cette première conclusion : la disharmonie interne et externe du naturel « sentimental » ne peut se résoudre que par simplification, en retranchant la part artistique du moi. Toute autre expérience d'allégresse ne peut qu'être fautive et née de la compromission avec la réalité sociale du *Kulturbürgertum* qui ne cesse par ailleurs d'être dénoncée.

De fait, Hesse reste attaché à son corps défendant à l'art et à la culture classique qu'il croit devoir dénoncer et rejeter en bloc par souci d'authenticité, en raison de leur récupération politique et sociale. C'est cette confusion première qui le conduit à ne pas non plus réussir à se détacher de ce reflet altéré, à garder les yeux rivés sur ce qu'il dénonce et reproduit dans un même jet. Hesse reste prisonnier du discours et du simulacre de culture philistins qu'il dénonce et finit par adhérer lui-même sous couvert de résignation humoriste au compromis de l'inauthenticité : trouver un peu de bonheur dans l'acceptation de limites qui, « universelles » pour le sens commun, sont de fait imposées à l'esprit par la fautive « culture » dénoncée vivement par ailleurs.

Les narrateurs ou protagonistes artistes des nouvelles de Hesse témoignent de cette compromission croissante. La fatalité de leur naturel « sentimental » est uniquement celle du discours qu'ils reprennent malgré eux à leur compte, celui d'un classicisme embourgeoisé qui les conduit à opter pour l'humour comme outil de puissance. Même s'il est de bonne foi et demeure désintéressé, l'humour réaliste préconisé est de fait l'expression même du compromis bourgeois : la résignation de l'artiste à l'humour sera ainsi dans *Gertrude* la résignation au modus vivendi philistin. Il faudra attendre 1914 pour que Hesse et le peintre Veraguth dans *Roßhalde* admettent que cet humour et cette

résignation visant à la plus grande authenticité relèvent en fait du compromis et conduisent insensiblement à l'asphyxie l'artiste qui les adopte.

I.6.1 Le « naturel sentimental » : tare ou distinction ?

Ainsi qu'il a été indiqué dans l'introduction à la première partie, Hermann Hesse reproduit depuis *Hermann Lauscher* le type schillérien du « poète sentimental » pour caractériser ses personnages artistes. Il reprend d'abord point par point l'ambivalence du « naturel sentimental » qui conjugue selon H.-J. Schings les deux traditions de la mélancolie, la version « nobiliaire » issue d'une citation pseudo-aristotélicienne et la version plus honteuse de l'*Aufklärung* et de la théologie chrétienne qui, du fait de ses phases d'« acedia », discernent en la mélancolie soit une maladie témoignant d'une faiblesse morale soit un péché mortel. Dans ses premiers ouvrages, Hesse n'omet pas de souligner la distinction, notamment intellectuelle, que signifie la mélancolie pour qui est frappé de son sceau. Le poète est certes toujours marqué physiquement de sa « maladie » intérieure, mais ces stigmates sont toujours aussi les signes de reconnaissance extérieure pour un artiste dans l'âme. Ainsi l'aspect extérieur de Hermann Mohrle²⁸⁹, un « faible petit gamin aux traits maladifs et au teint blême », correspond-il à l'extraordinaire talent de ce « dessinateur », de cet « artiste » toujours « solitaire », de cet « enfant prodige » prédestiné à mourir très jeune : le jeune protagoniste de cette petite nouvelle de 1900 partage le sort de Hermann Lauscher, mais aussi de Hans Giebenrath que son aspect extérieur, ses traits pâles et ses accès de migraine distinguaient de tous les autres gamins du village et semblaient prédestiner à une carrière hors du commun. Mis à part Peter Camenzind, qui pourtant se distingue lui aussi des autres par une carrure et des muscles qui forcent l'admiration générale, tous les artistes hesséens ont des mains blêmes de clerc et un teint blafard qui trahit des nuits studieuses. Tous savent qu'en dépit de leurs corollaires négatifs, leur naturel « sentimental » et surtout leur mélancolie leur permettent d'échapper au sort qui attend le commun des mortels, d'échapper « au bas-fond ordinaire de l'existence » d'un Joseph Giebenrath (*UR* 166). Dans la *Randonnée automnale*, le narrateur se moque de la grossière convivialité et de la « gaieté philistine » des jeunes gens fêtant un mariage dans son auberge et préfère remonter (!) dans la solitude de sa chambre. De même Veit, l'historien-poète du fragment *La Mairie* de 1903²⁹⁰, préfère-t-il la solitude et l'incompréhension à la fausse harmonie de la bonne bourgeoisie : si son visage « sec » l'isole toujours de son environnement, même du cercle enjoué de ses amis, du moins n'arbore-t-il pas l'« allégresse superficielle » de Gerhard, le représentant du *Bildungsbürgertum* et de son compromis. En effet, Gerhard nourrit des ambitions à la fois politiques et artistiques. Fils de l'ancien maire conservateur du village, il dispose « du pouvoir réel nécessaire » à ces fins; il réunit de plus régulièrement dans son jardin un cercle regroupant les jeunes notables, artistes et érudits de la ville, ce qui lui garantit la « pompeuse célébration artistique » de son action politique.

L'art lui sert donc de façade conciliatrice, et telle est aussi la fonction de l'allégresse qu'on peut lire sur son visage. Parfaitement « maître dans l'art allègre de la

²⁸⁹ Cf. H. Hesse, *Aus Kinderzeiten*, in *Gesammelte Erzählungen*, op. cit., *Erlebnis in der Knabenzeit*, p. 12-16

²⁹⁰ H. Hesse, *Ibid.*, *Das Rathaus*, p 51-78

conciliation », Gerhard sait à merveille « donner superficiellement raison » à l'un ou l'autre des antagonistes afin de forcer la sympathie et l'adhésion de tous dans une bonne humeur généralisée. Avec sa fausse allégresse, en réduisant l'art à un art de vivre superficiel, à une harmonie de façade, Gerhard incarne le compromis que le poète évite en payant le prix de la solitude et de la mélancolie. Veit et le narrateur externe percent ainsi à jour la corruption de l'être qui se cache derrière le « visage franc » de Gerhard et sous son « front lisse et gai ». La « gaieté » dans ses yeux est « aussi permanente qu'un masque et ne suffit qu'à une existence limitée et à l'abri de toute tempête »²⁹¹. C'est la gaieté « satisfaite » et restreinte du bourgeois « bienheureux » (*Glücklicher, Rathaus* 53) et « égoïste » (*Rathaus* 69), de ce « bon-vivant esthète » (*Lebenskünstler, Rathaus* 53, 61, 69) qui s'oppose en tout point à la mélancolie authentique du vrai poète en proie au martyre d'une « solitude et d'une nostalgie (*Sehnsucht*) incommensurables » (*Rathaus* 60).

Cette mélancolie authentique est doublée d'un réalisme authentique digne d'un Camenzind. En effet, le jugement de Veit sur Gerhard est effectué en toute « objectivité » (*Sachlichkeit*) et avec une rigueur que ne connaissent ni Gerhard ni la vie quotidienne (*Rathaus* 61) : si c'est en « idéaliste » qu'il fait face à Gerhard, l'« homme expérimenté et doté d'un solide sens pratique », c'est que son « idéal » est celui, défendu par son vigoureux homologue, d'un réalisme authentique. Dans les deux écrits, la supériorité attachée à la conception nobiliaire de la mélancolie est reprise parallèlement à l'aspect plus négatif, mais tout aussi classique, de la maladie mélancolique selon la théorie des « humeurs », qui conduit les protagonistes à se plaindre de leur « pesanteur » et de leur « sang épais ».

Un glissement progressif va par la suite faire pencher la balance du côté de la mélancolie honteuse selon les tenants de l'*Aufklärung*. Ceux-ci cependant ont justement pour descendants les philistins du milieu paternel vilipendé par le narrateur de *L'Ornière*. En témoigne la religiosité du père Giebenrath qui n'est plus cousue que de fil blanc après avoir subi l'influence d'un rationalisme primaire²⁹². Le père Giebenrath incarne également l'inauthenticité du compromis bourgeois : s'il boit, c'est en prenant garde à ne jamais être saoul en public et s'il fait des malversations, il prend garde à toujours respecter les limites formelles. Le narrateur adopte donc sur le « naturel sentimental » et sur lui-même le point de vue du milieu contre lequel sont dirigées toutes ses attaques et toute sa réflexion poétique sur l'authenticité quand il ne souligne plus que l'aspect maladif de la mélancolie. Ce glissement est opéré de façon particulièrement manifeste dans *L'Ornière* même, mais aussi dans la nouvelle *Walter Kömpff* (1908). Le protagoniste, un jeune piétiste devenu commerçant pour obéir aux dernières volontés de son père, succombe en effet à la folie après avoir tenté de vivre authentiquement selon le commandement d'amour de l'Évangile. Ses derniers mots ont des consonances nietzschéennes :

²⁹¹ H. Hesse, *Ibid.*, *Das Rathaus*, p. 53 : «... diese klaren und guten Augen glänzten in jener Art von Fröhlichkeit, die fast so ständig wie eine Maske ist und nur für ein umfriedetes, sturmloses Dasein genügt. »

²⁹² H. Hesse, *UR 7* : Joseph Giebenrath « besaß ... eine etwas aufgeklärte und fadenscheinig gewordene Kirchlichkeit, angemessenen Respekt vor Gott und der Obrigkeit und blinde Unterwürfigkeit gegen die ehernen Gebote der bürgerlichen Wohlanständigkeit. Er trank manchen Schoppen, war aber niemals betrunken. Er unternahm ... manche nicht einwandfreie Geschäfte, aber er führte sie nie über die Grenzen des formell Erlaubten hinaus. »

« Dieu n'est nulle part, il n'existe pas. [...] Ce n'est pas lui qui m'a éprouvé, mais moi qui l'ai mis à l'épreuve et j'ai découvert qu'il n'est qu'un conte pour enfants. »²⁹³

Walter Kömpff a sacrifié tous les biens de ce monde dans sa quête de Dieu. D'abord, il ne veut se rendre coupable d'aucun « compromis »²⁹⁴ : il refuse de suivre l'exemple de son patron et de tarer aux dépens du client la balance du magasin, ce qui lui vaut d'être mis à la porte. Il condamne pareillement le « compromis » qu'il discerne chez les piétistes de son bourg : tous « se tiennent à une limite qu'ils se sont eux-mêmes un jour fixée entre le monde spirituel et le monde temporel ». Walter Kömpff décide alors de ne plus du tout songer à son propre bénéfice et de ne plus vendre mais donner toutes ses denrées à ses clients, ses « prochains » devant Dieu. Cette attitude est cependant loin de lui procurer la « joie divine » (*Gottesfreude*) escomptée ou de lui valoir en retour l'amour de ses prochains. La déception qui en résulte va finalement lui faire perdre à la fois la raison et sa foi en Dieu : le lecteur ne peut qu'en conclure à la vanité d'une authenticité aussi absolue dans la réalité et c'est finalement le compromis qui se trouve légitimé par le narrateur. Comme foi en Dieu et foi en l'art se correspondent depuis toujours aux yeux de Hesse en ce que toutes deux représentent la foi en un idéal²⁹⁵, ou, après *Peter Camenzind*, la foi en la rédemption par l'amour, l'ambivalence de la nouvelle est d'autant plus significative : en effet, si Hesse reste dans l'optique de *Peter Camenzind* en dénonçant la foi en un idéal absolu et ses funestes conséquences, l'idéal de *Walter Kömpff* se distingue par sa quête d'amour et d'authenticité et son hostilité au compromis. Il rejoint donc l'« idéal » poétique réaliste de Camenzind, et la nouvelle finit par infirmer ce dernier et par adopter le point de vue dénoncé quand elle s'achève sur une folie dont le malade, frappé d'irréalisme, a lui-même été l'artisan aveugle.

Une ambivalence analogue se laisse observer dans *L'Ornière*. L'évolution du traitement que subit le personnage d'Hermann Heilner est à cet égard emblématique, car elle témoigne de l'ambiguïté du regard que l'auteur-narrateur, fort proche de Heilner, jette sur lui-même et sur l'enfant qu'il a été. Les premières descriptions soulignent ainsi la pertinence et la maturité de jugement de ce petit « génie » par ailleurs soumis à de terribles accès de mélancolie. Il suffit de rappeler ici ses railleries sur les noms hellénisants que portent les dortoirs de Maulbronn. Cette mise en relief des qualités de Heilner coïncide avec l'éloge de la poésie et de la théologie du cœur qui opposait à l'esprit scientifique et rationnel du pasteur historien les rêveries consolatrices d'un Mörke ou d'un Oetinger. Par la suite cependant, le narrateur ne souligne plus que l'aspect maladif et négatif d'un naturel et d'un comportement qui tyrannisent Hans Giebenrath en l'obligeant fort égocentriquement à se détourner de son ambition scolaire. La mélancolie n'est plus qu'une phase obscure d'un parcours qui voit finalement l'enfant terrible s'intégrer prosaïquement dans le monde de la réalité. Le narrateur cependant, ne semble pas avoir été mû par des intentions ironiques, quand il use du même vocabulaire que les professeurs de Maulbronn pour décrire une évolution où l'art ne joue plus, comme chez *Peter Camenzind*, de rôle important :

²⁹³ H. Hesse, *Gesammelte Dichtungen* II, op. cit., « Walter Kömpff », p. 258 : « [Gott] ist nirgends, es gibt keinen. [...] Nicht er hat mich geprüft, sondern ich ihn, und ich habe gefunden, daß er ein Märlein ist. »

²⁹⁴ H. Hesse, *Ibid.*, p. 241.

²⁹⁵ Cf. la lettre de Hesse à ses parents (1900) (notes 41-42).

« Après un certain nombre d'autres manquements et 'traits de génie', le gamin passionné fut soumis au sévère et douloureux dressage de la vie, et s'il ne devint pas un héros, du moins devint-il un homme. »²⁹⁶

Le « dressage » évoqué rappelle celui exercé par les professeurs médiocres à l'égard des petits génies et en tout état de cause reproduit le point de vue identifiant le tempérament artiste, mélancolique et passionné, à un mal qui doit être extirpé pour faire d'un poète en herbe exalté un honnête homme. Ce n'est plus Dieu, comme chez Dante, ce ne sont plus les professeurs, mais c'est la vie elle-même qui, chez le réaliste Hesse, se charge de punir et de guérir en un même mouvement l'être qui s'est rendu coupable de mélancolie et du misanthropique esprit satirique adjacent.

Une certaine vitalité élémentaire est cependant requise pour résister à un tel traitement : l'égoïsme de Heilner, qui l'avait rendu aussi aveugle que le père de Hans au désespoir de son ami, s'oppose ici victorieusement à la sensibilité exacerbée mais passive de Hans Giebenrath. Dans le combat qui oppose deux tempéraments artistes au quotidien, seul survit celui qui est créatif – pour perdre sa force créatrice et poétique – seul survit celui qui surmonte son naturel « sentimental » poétique et redescend de ses hauteurs fantasques sur la terre ferme de la réalité prosaïque. Le duo inégal évoque celui de Wilhelm Meister et de Mignon. Hesse parvient ici, on le voit, aux mêmes conclusions que Goethe. Entre la version nobiliaire et la version honteuse de la mélancolie, c'est finalement la seconde qui l'emporte, comme dans la tradition classique du Kulturbürgertum l'importance accordée à Goethe surpasse de loin, en ce début de XX^e siècle, celle d'un Novalis hostile au point de vue économique qui clôt les *Années d'Apprentissage*.

1.6.2 La compromission du poète sentimental

La fin de *L'Ornière*, la mort de Hans statue de la même façon le triomphe de l'esprit philistin et utilitariste cloué au pilori tout au long du roman. Certes, la conclusion du narrateur, l'accusation qu'il porte est terrible – pour qui sait la percevoir : accident ou suicide, la mort de Hans est le résultat de toutes les exactions commises par les bien-pensants à son encontre. Ceux-ci demeurent néanmoins jusqu'au bout prisonniers de leur propre leurre. L'enfant mort arbore de nouveau tous les signes qui semblaient le prédestiner à un destin hors du commun et n'ont fait que le précipiter à sa perte. Le père bien entendu, ne perce pas à jour le mensonge et ne décèle pas les raisons qui dessinent un sourire sur le visage de son fils. Il se laisse prendre « à l'illusion souriante » d'un visage aux lèvres entrouvertes qui semblent, enfin, « satisfaites » et presque « allègres », d'un visage qui donne l'impression « que le garçon avait été brusquement arraché à sa voie joyeuse » (*freudig*). Il ne voit pas que cette allégresse ne pouvait plus renaître que dans la mort pour Hans : le sourire sur son visage naît de son bonheur à retrouver enfin la nature maternelle dont il avait été coupé. En effet, l'eau lui ouvre le chemin du retour vers la nature mère, l'eau consolatrice de la première heure et des joies de son enfance, la pêche

²⁹⁶ H. Hesse, *UR* 107: « Den leidenschaftlichen Knaben nahm später, nach mancherlei weiteren Geniestreichen und Verirrungen, das Leid des Lebens in eine strenge Zucht, und es ist, wenn nicht ein Held, so doch ein Mann aus ihm geworden. »

ou la baignade symbolique qui, bain de jouvence dans le ventre maternel, avait encore su le requinquer à l'issue de l'examen.

Pour le père néanmoins, et pour tous ses semblables philistins et notables, le destin de Hans demeure inexplicable, et leur tristesse, non feinte, est pourtant obtuse. Ils ne peuvent comprendre ni accepter que toutes leurs espérances de réussite, surtout sociale, qui se rattachaient à l'enfant, soient ainsi trompées. L'allégresse ou, selon leur point de vue philistin, l'harmonie de surface restant préservée sur les traits de l'enfant comme dans le ciel ensoleillé (*fröhlich blau*), la question de la faute et de leur responsabilité leur paraît incongrue, une fausse note dans l'harmonie de leur vie si bien réglée. Il n'en est pas un parmi eux qui pourrait comprendre la conclusion formulée par l'artisan intègre et demeuré piétiste envers et contre tout rationalisme éclairé, le cordonnier Flaig. Ce dernier ne réussit par ses explications qu'à renforcer le désarroi du père qu'il cherche à consoler :

« Impossible d'y comprendre rien », soupira Giebenrath. « Il était si doué, et aussi vrai, tout avait bien marché, l'école, l'examen – et après, tout d'un coup, un malheur qui chasse l'autre ! »

Le cordonnier désigna du regard les redingotes qui se retiraient par la grille du cimetière.

« Il y a là-bas quelques messieurs », dit-il à mi-voix, « qui ont certes contribué à ce qu'il en soit arrivé là. »

- Quoi ? [...] Pourquoi ? Mais comment ça ? »²⁹⁷

Le sourire triste qu'ébauche alors le cordonnier rappelle le sourire avec lequel Hans, malade, répondait aux questions de ses professeurs bornés : c'est un aveu d'impuissance. Flaig sait que ses explications seront sans suite ; le narrateur le sait tout autant. Son livre se clôt sur l'image du père Giebenrath allant retrouver « le bas-fond de son existence habituelle ». Cette image de platitude « hésitante » (*zögernd*) statue une victoire du monde philistin. Note finale à la fois satirique et résignée, elle représente pour le narrateur un constat amer d'échec sur le plan et de l'idylle et de la satire : le cordonnier dans son piétisme, le narrateur dans son ironie n'ont pu qu'accompagner le gamin sans influencer positivement son destin. Hermann Heilner survit, Hans meurt, alors que la tendresse du regard narratif s'adressait au second comme à la part la plus précieuse de lui-même : comme dans le cas de *Hermann Lauscher*, c'est encore et toujours le réaliste qui survit au prix du désenchantement de son monde. Le prosaïsme est incontournable pour qui veut survivre, et cette survie légitime en retour le prosaïsme dans sa prétention à être la seule réalité vivable. Le double destin de Heilner et de Hans – le triple destin si on lui ajoute celui du jeune Hermann Hesse – demeure ainsi placé sous le signe du monde prosaïque et philistin qui, terrible étau, ouvre et ferme le récit narratif et lui fournit même son titre : la reprise ironique de l'expression émanant de l'éphorus, *unterm Rad*, n'en est pas moins reconduction du même. Et tel est le défaut général de l'ironie : la reprise, qui ne permet pas au narrateur de se détacher d'un monde observé d'aussi près et d'aller retrouver humour et idylle afin de se guérir de son naturel « sentimental ». On retrouve le cercle vicieux de l'ironie qui ici enchaîne l'auteur-narrateur à ce dont il veut se libérer et devient

²⁹⁷ H. Hesse, *UR* 166 : « 'Man begreift's nicht', seufzte Giebenrath. 'Er ist so begabt gewesen, und alles ist ja auch gutgegangen, Schule, Examen – und dann auf einmal ein Unglück übers andere!' Der Schuhmacher deutete den durchs Kirchhofstor abziehenden Gehröcken nach. 'Dort laufen ein paar Herren', sagte er leise, 'die haben auch mitgeholfen, ihn so weit zu bringen.' »

autodestructeur dès lors que la lucidité de l'auteur le conduit à verser en sus dans l'auto-ironie.

L'attachement sentimental

Ce cercle vicieux de l'ironie a, nous l'avons vu chez Peter Camenzind, pour corollaire « classique » la fatalité du naturel « sentimental ». Celle-ci reprend fort insidieusement l'impuissance du poète mélancolique se débattant dans les rets de l'« acedia », puisque le morne abattement est fort bourgeoisement perçu comme l'unique pôle négatif de l'alternance entre phase hyperactive et phase passive. Si le cercle vicieux de l'ironie génère alors la nostalgie du repos, c'est bien celle d'un repos philistin « mérité » après des efforts « utiles », c'est aussi celle d'un repos mental qui soulagerait l'artiste du sentiment de sa « fatale » différence. Générant la nostalgie du repos, le cercle vicieux de l'ironie a aussi pour corollaire un attachement non authentique mais sentimental – au sens propre du terme –, au milieu de la bourgeoisie provinciale : en effet, conspué ailleurs pour l'inacceptable inauthenticité de sa culture, le milieu du « bourg » finit par représenter aux yeux de l'auteur l'« idylle » bien prosaïque d'une vie réglée et satisfaite de ses étroites limites. Tel est le sens de l'aveu auto-ironique que nous livrait Hermann Hesse dans sa lettre de mai 1912 à Walter Schädelin :

« Depuis ma plus tendre enfance j'ai été un poète et un original ou névrosé, c'est pourquoi j'ai toujours conservé un nostalgique amour pour le cercle des humbles, des êtres délimités. Oui, j'aime le philistin (que dans la réalité je ne saurais supporter un seul jour), parce que je lui envie le ferme fondement de sa vie, comme j'envie leur appétit, leur sommeil, leur rire, aux êtres sains, robustes et joyeux. »²⁹⁸

Bonne santé, bonne humeur, simplicité et suffisance philistine vont donc de pair et constituent les attributs très réels de l'allégresse hesséenne à ce premier stade encore flou et indifférencié. La nostalgie de l'idylle et de l'allégresse mène l'auteur à se compromettre avec le milieu qu'il rend responsable du leurre culturel dont il a été et dont il est toujours et encore, dans son insatisfaction chronique, la victime. Tel est aussi l'aveu du très lucide, très satirique et, à tout point de vue, très « sentimental » dessinateur Hermann Lautenschlager dans le fragment, daté de 1906, *Dans une petite ville (In einer kleinen Stadt)*²⁹⁹. Le personnage est encore présenté par le narrateur omniscient comme frappé de la double mélancolie : son naturel d'artiste « sentimental » le dote d'une acuité d'esprit et d'une différence d'être qui le placent au-dessus des habitants ordinaires du bourg de Gerbersau. Sa première apparition le montre ainsi à l'extérieur du bourg, dans un cadre naturel, nonchalamment allongé à flanc de côteau, en train d'observer du haut de son poste le cortège et la cérémonie funéraires d'un notable respecté, le notaire Trefz. Sa supériorité, sa capacité à sortir du bourg, sont cependant illusoire. En effet, sa vie est « pauvre et insatisfaite », n'est riche qu'en « dépressions », et si les oscillations sentimentales de

²⁹⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 207, « Brief an Walter Schädelin, Mai 1912 » : « ...ich war von Kind auf ein Poet und Sonderling oder Neurastheniker, und so habe ich zu dem Kreis der Bescheidenen, Umfriedeten...immer eine sehnsüchtige Liebe behalten. Ja ich liebe den Philister (mit dem ich in Wirklichkeit keinen Tag auskäme), weil ich ihn um das feste Fundament seines Lebens beneide, wie ich gesunde, robuste, frohe Menschen um ihren Appetit, ihren Schlaf, ihr Lachen beneide. »

²⁹⁹ Cf. H. Hesse, *In einer kleinen Stadt* (1906/1907) p 114-135 in : *Das erste Abenteuer — Frühe Erzählungen*, éd. par Volker Michels, Rowohlt Tb 480-1897, Hambourg 1975.

Lautenschlager le ramènent à la nature après des phases de « maladie », de « léthargie » monstrueuse et lui font retrouver dans la contemplation des papillons capturés « le pays de son enfance », lui rouvrent « la porte du paradis », ses escapades « libératrices » (*befreiend*) dans la montagne sont aussi à chaque fois une « fuite » (*Flucht*) dénuée de but, et d'idéal. Lautenschlager n'emprunte pas les « sentiers » battus, mais il avance toujours « au hasard » (*ziellos*), comme dans un perpétuel brouillard, et revient ensuite toujours « au pays », à Gerbersau, pour « employer toutes ses forces à dessiner la ville et ses habitants » en de « grotesques caricatures de philistins ».

En effet, de même que sa chronique léthargie le met dans l'incapacité de « changer de domicile » après avoir déjà plusieurs fois donné son préavis de congé, de même il souffre d'un insurmontable et chronique « attachement » au « monde petit-bourgeois de sa ville natale » (*Vaterstadt*) alors qu'il se sait peu apprécié des concitoyens qu'il caricature et n'ignore pas qu'il ne sera jamais l'un des leurs, ne sera jamais vraiment à l'aise (*Behagen*) et n'aura jamais un « droit de cité » (*Heimatrecht*) légitime en ce lieu des pères. Il explique cependant – autre contradiction – être lui-même une sorte de philistin déguisé : tout ce qu'il fait est « auto-ironie » et « observation de soi ». Ainsi le narrateur-auteur a-t-il à ce point adopté le point de vue bourgeois prévalant sur la mélancolie et l'artiste, qu'il y a identification partielle entre le caricaturiste Hermann Lautenschlager et le « caricaturé » Hermann Trefz.

Cet autre protagoniste de la nouvelle est l'ancien camarade de classe de Lautenschlager. Il représente un autre moi sous l'emprise duquel se trouve l'observateur satirique et par lequel il espère pourtant trouver son salut. D'un côté, Lautenschlager « se moque d'une belle existence bien satisfaite qu'il aime et envie en son for intérieur », « souffrant en secret » d'être à jamais un citoyen « dénaturé » (*entartet*) et non, tel « le jeune fils du notaire » décédé, un citoyen « sain et authentique » de Gerbersau. De l'autre, il espère pouvoir enfin exorciser – le narrateur parle de *bezwingen* – son « obsession » (*Zwang*) du bourg grâce à Trefz, cette « pure » incarnation du « philistin » ambitieux. Une parodique « épopée du bourgeois de Gerbersau », série de caricatures montrant des culottes courtes à la redingote respectable l'évolution de Trefz, devrait, chef-d'œuvre et bouquet final, réussir à le « débarrasser » de son attachement « persistant » (*zäh*).

Humour réaliste et humour doré

Lautenschlager cherche ainsi à se libérer de ses auto-contradictions en se lançant à corps perdu dans une entreprise tout aussi contradictoire – et compromettante. La constante référence aux talents d'observateur du dessinateur ainsi qu'à son amour « du pays et de ses habitants » qui, lui faisant dédaigner « les beaux et grands tableaux de châteaux-forts et de chevaliers » idéalisés, est à la source de ses satires les plus réussies, permet de rapprocher la galerie de portraits de Lautenschlager des recueils de nouvelles de Hesse, et son art de la caricature de l'humour réaliste que Hesse entendait y mettre en œuvre dans le même but. L'évolution poétique se retrouve dans le glissement de « Lauscher » à « Lautenschlager », de l'écoute pieuse et mélancolique au jeu discordant et heurté de qui ne veut plus jouer classiquement de la lyre. Le rapprochement entre Hesse et Lautenschlager révèle une proximité, voire une intégration de l'humour réaliste dans le

système et les institutions du monde bourgeois. Hermann Lautenschlager publie ainsi ses caricatures dans un journal satirique à gros tirage, le *Hans Sachs*, de même que Hesse publie en avant-première des nouvelles dans le *Simplicissimus*, feuille satirique munichoise qui n'en appartient pas moins à « l'establishment littéraire »³⁰⁰. De plus, Hesse est depuis janvier 1907 co-éditeur du journal culturel et libéral *März*, qui s'en prend aux valeurs établies tout en s'adressant au milieu philistin du *Kulturbürgertum* qui se mire dans son vernis de culture. Par ces publications, Lautenschlager-Hesse participe activement à la double morale philistine : ces feuilles ne sont lues par leurs jeunes lecteurs bourgeois que dans les bars ou chez le coiffeur, mais n'ont pas droit d'entrée dans le sanctuaire de la maison familiale³⁰¹.

On le voit, Hesse a tout à fait conscience de l'ambivalence de son remède contre la mélancolie et du rôle social qu'il joue, auteur à succès depuis *Peter Camenzind*, dont l'humour remporte tous les suffrages des critiques. Il sait que cet humour est fort proche de « l'humour doré », faussement souverain, dont ne fait preuve que le bourgeois qui en a les moyens. La connivence qu'il établit entre Hermann Lautenschlager et un célibataire bon-vivant, Julius Dreiß, l'atteste. Ce rentier oisif mais riche est en effet accepté pour son argent et apprécié pour ses plaisanteries et son « humour doré » par la bonne société de Gerbersau. Il se révèle aussi « l'ami » d'Hermann Lautenschlager, voire son « allié », notamment dans l'affaire Hermann Trefz. Tous deux se concertent ainsi sur la tactique à employer pour ridiculiser le pauvre notaire dont la philistinerie exaspère Dreiß alors que lui-même est derrière son masque d'humoriste un parfait philistin :

« Dreiß se réjouissait d'avoir ce philistin entre ses mains et de pouvoir lui jouer un mauvais tour. Car il voyait en le notaire un philistin, alors que lui-même n'en était pas un moindre. Célibataire habitué à son confort, il ressentait de l'aversion pour tous les ambitieux et affairistes, mais c'était uniquement de sa paresse et de son goût des plaisanteries que se nourrissait le mépris avec lequel il traitait ses concitoyens plus travailleurs de philistins. »³⁰²

Le détachement de Dreiß face aux préoccupations typiquement bourgeoises se fonde justement sur un bien-être bourgeois et une paresse rappelant celle qui a finalement raison des ambitions littéraires de Peter Camenzind. L'auteur-narrateur contrefait en définitive son propre humour et en démasque les origines et la duplicité bourgeoises³⁰³.

³⁰⁰ Ralph Freedman, *Hermann Hesse*, op. cit., p. 172 : « Diese satirische Zeitschrift, die frech, unverschämt und gelegentlich sogar kühn war (Ludwig Thoma, ihr Mitherausgeber und Autor, mußte einmal sechs Wochen Gefängnisstrafe absitzen wegen Verstoßes gegen die Sittlichkeit), gehörte nichtsdestoweniger zum literarischen Establishment, so daß es als eine Ehre galt, in den Kreis ihrer Mitarbeiter gezogen zu werden. »

³⁰¹ Cf. *In einer kleinen Stadt*, in : *Das erste Abenteuer — Frühe Erzählungen*, op. cit., p. 123 : « Dr. Trefz [...] verlangte den Hans Sachs, ein beliebtes Witzblatt, das zu halten in den guten Familien nicht wohl angang, das die jüngeren Herren aber im Wirtshaus oder beim Friseur zu finden und zu betrachten gewohnt waren. »

³⁰² H. Hesse, *Ibid.*, p. 132 : « Dreiß freute sich, diesen Philister in seinen Händen zu wissen und ihm einen Denkkettel zu geben. Denn als Philister erschien ihm der Notar, obwohl Dreiß selber kein kleinerer war. Er hatte als bequemer Junggeselle eine Abneigung gegen alle Streber und Umtriebler, es war jedoch nur seine Trägheit und seine Lust am Witzemachen, die ihn seine tüchtigeren Mitbürger als Philister verachten ließ. »

³⁰³ On retrouve le même humour et la même ironie chez Thomas Mann. Le protagoniste mâle des *Buddenbrooks* se prénomme ainsi Thomas, il est doté de nerfs fragiles et d'une ironie sentimentale cultivée qui irrite tous les autres bourgeois de Lübeck. « Thomas Buddenbrock, noch ein wenig blaß (!), war eine auffallend elegante Erscheinung. Es schien, daß diese letzten Jahre seine Erziehung durchaus vollendet hatten. [...] Er setzte jedermann durch seine Liebhaberei für gewisse moderne Schriftsteller satirischen und

I.6.3 *La double morale bourgeoise*

Cela ne l'empêche pas de rester pris au piège de la double morale bourgeoise. Hesse adopte ainsi simultanément le postulat pseudo-« classique » de la fatalité du naturel – qui répartit l'humanité en saines natures allègres et en blêmes natures mélancoliques, et le jugement socio-moral qui élève au rang de vertu l'allégresse des premières et discrimine comme faiblesse de caractère la mélancolie inactive des secondes. On se rappelle que, dans *Peter Camenzind*, l'humour et l'allégresse de Boppi se détachait sur le fond sombre de son infirmité puis de son agonie. De même, l'allégresse de la petite Tine ou de la Margret de chez le relieur constituait-elle dans *Le Lycéen* une remarquable force de caractère capable de résister à l'infirmité qui frappe le fiancé ou au beau-père ivrogne qui dilapide les sous péniblement accumulés.

La légitimation réaliste de l'idylle hesséenne s'avère en même temps légitimation des valeurs morales établies – elle induit finalement aussi la légitimation du milieu édictant ces valeurs : la bourgeoisie établie du *Kulturbürgertum*. Tel est le processus qu'on peut lire entre les lignes dans le *Fragment de jeunesse (Fragment aus der Jugendzeit)* de 1907³⁰⁴. Le narrateur interne, technicien-inventeur, donc de type créatif, y relate en effet le processus d'une guérison qui le ramène à la vie active et au sein de la bonne société en même temps qu'elle lui fait abandonner son « incroyance ». Celle-ci résidait en une option « consciente » pour « un primat de la raison » et en une « philosophie » « dénuée de valeur » puisqu'elle ne faisait que « critiquer les insuffisances de toute croyance » sans être à même de formuler « aucun nouveau dogme » (*Fragment* 144). Elle avait plongé le narrateur dans un état « vide » d'« abatement », d'« oisiveté », d'« indécision », dans un « morne malaise » qui l'avait mis en porte-à-faux avec l'ensemble de la société et l'avait conduit à se replier des journées durant dans sa pauvre petite mansarde sans pour autant travailler à son invention. Le lecteur averti reconnaît un cas typique de la mélancolie aiguë qui frappe tout naturel « sentimental ». Le narrateur ne reconduit cependant plus qu'en partie ce verdict : ce « laisser-aller » (*Schlendrian*), cet « état indigne », cette « mauvaise humeur malade » avaient des « causes bien réelles », outre celle du naturel ; le narrateur était réellement (!) très malade sans le savoir, ce qui le « délivre d'un certain poids moral » (*Fragment* 140) ou encore du poids de la fatalité de son naturel créateur. On retrouve un vocabulaire (*Schlendrian, unwürdig*) et une morale bourgeoise dans la bouche et l'esprit du

polemischen Charakters in Erstaunen. » (p. 236) L'un des écrivains qu'il cite au grand dam des autres bourgeois pour traiter des questions financières ou communales est fort conséquemment Heine (p. 295). L'ironie de Thomas Buddenbrook est ici mise sur le même plan que le masque d'une « amabilité » supérieure et d'un humour souverain. Or celui-ci ne résiste pas au quotidien des mauvaises affaires et de la mélancolie. Thomas Buddenbrook doit s'avouer qu'il n'est en rien supérieur à n'importe quel petit-bourgeois borné et que, fatigué de jouer la comédie (« Schauspielerei » p. 614), il a perdu l'humour ou encore l'art du compromis : « Im Spiele zu arbeiten und mit der Arbeit zu spielen, mit einem *halb ernst, halb spaßhaft* gemeinten Ehrgeiz nach Zielen zu streben, denen man nur einen Gleichniswert zuerkennt, – zu solchen *heiter-skeptischen Kompromissen und geistreichen Halbheiten* gehört viel Frische, Humor und guter Mut. » (p. 610) Si le mélange de sérieux et de gaieté reprend la définition que Peter Camenzind donne de l'humour réaliste, les notions adjacentes soulignent le compromis bourgeois que représente de fait cet humour, et que reconnaît plus tardivement Hesse-Lautenschlager. (citations tirées de Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, tome I, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.)

³⁰⁴ Cf. Hesse, *Fragment aus der Jugendzeit*, p. 135-150 in : *Das erste Abenteuer—Frühe Erzählungen*, op. cit.

narrateur ; or ce dernier relate les événements a posteriori et se dit guéri depuis son séjour à l'hôpital non seulement guéri de son mal physique mais aussi de l'« incroyance » qui l'isolait. Guérison et embourgeoisement vont de pair ; humour, allégresse et idylle se retrouvent de ce fait également « compromis ».

En effet, l'« incroyance » du narrateur est relayée par la foi en « les commandements du plus simple art de vivre », ceux de l'allégresse, et cette foi lui a été transmise par son voisin d'hôpital, un « tailleur itinérant » à l'agonie qui répond aux caractéristiques de l'idylle et au « nom humoristique » d'Eustache Zizibin :

« [Eustache Zizibin] était loin d'ignorer ce qui l'attendait mais ne se laissait pas gagner par la tristesse : sa nature s'y refusait.[...] Son naturel était candide et d'une gaieté toute enfantine, et j'avais souvent l'impression que cet être n'avait jamais rien vu que d'allègre ou alors, tout ce qui n'était pas allègre échappait à sa compréhension. »³⁰⁵

Cet homologue parfait de Boppi raconte en tout état de cause une anecdote après l'autre sur son lit de mort, allant jusqu'à imiter un perroquet de sa connaissance, et « ce plaisir innocent » se communique aux « convalescents » et les « console » d'un sort pourtant plus enviable. Notre tailleur « réjouï » (*vergnügt*) porte donc bien son nom « humoristique » – et le narrateur se propose de le prononcer à voix haute, tel un « rappel à l'ordre » moral (*Mahnung*), dès qu'il rechute comme son naturel l'exige dans l'« incroyance » et la mélancolie. L'allégresse naturelle de l'idylle est récupérée comme valeur morale par un milieu dont la nature bourgeoise ne fait aucun doute : notre narrateur « convalescent » entend dorénavant « faire fructifier [ses] talents » (*mit [seinem] Pfunde wuchern*), locution qui, faisant à la fois référence à la Bible et à la rentabilité, incarne au mieux le milieu dont Maulbronn n'était qu'un représentant. Cette résolution lui fait aussitôt retrouver le chemin de la bonne société des pères qui tout à coup porte l'attribut d'« allègre » à juste titre : le narrateur retourne rendre visite au « bon » directeur Gelbke, ami de son père décédé, dont les manières sont « amicales et allègres » et la maison « à moitié campagnarde » située « aux confins de la ville ».

Ce qui pourrait être perçu comme compromis entre nature et civilisation par un lecteur malveillant semble finalement correspondre au statut de « l'artiste » toujours à la frange de la société. C'est en tout cas au sein de ce milieu de bourgeois « cultivés » à « l'allègre convivialité » que réside pour le narrateur son seul espoir de rédemption véritable, une jeune et « belle demoiselle » de bonne famille dont « la tendre beauté [insuffle au narrateur] le sentiment de bien-être, de chaleur et de douceur qu'un enfant éprouve face à sa mère » (*Fragment 141*). A l'hôpital, c'était cette image qui, jointe à la compagnie du tailleur, avait redonné au narrateur le goût de la vie. Et de fait, aux côtés de la jeune Elisabeth – un prénom récurrent chez Hesse pour une jeune femme aimée en secret telle l'Elisabeth de *Peter Camenzind*, le narrateur participe soudain à la « convivialité allègre » (*Fragment 138*) dont il s'était lui-même exclu, encore « malade »,

³⁰⁵ Ibid., p. 143 : « [Eustachius Zizibin] wußte wohl, wie es um ihn stand, ohne jedoch darum traurig zu sein, worauf seine Natur nicht eingerichtet war. [...] Sein Gemüt war unbefangen und in einer frohmütigen Kindlichkeit verblieben, und es schien mir oft, als sei diesem Menschen nur Heiteres begegnet oder als habe er für andere als heitere Dinge kein Verständnis. »

par son silence aigri et des propos maladroits³⁰⁶. Il se métamorphose en convive « joyeux et pétulant » (*fröhlich und lebhaft*, *Fragment* 147), ses propos sont « enjoués et anodins » (*vergnügt und gleichgültig*) dès lors que la conversation porte sur Eustache Zizibin et son indéfectible bonne humeur : la jeune fille a fait le même genre de rencontres et d'expériences à l'hôpital où elle travaillait en qualité d'infirmière bénévole.

Le narrateur semble avoir enfin trouvé un pair qui le sorte de la fatalité de sa solitude mélancolique. L'espoir en semble du moins permis, dès lors que tous les attributs de l'idylle ont été reportés sur le milieu de la bourgeoisie éclairée auquel le narrateur prétend dorénavant appartenir tout en conservant sa différence. Il entend conserver son intégrité, son authenticité, ou encore la supériorité intérieure de l'artiste qui contraste avec sa faiblesse extérieure ou sociale : le narrateur demeure « sans le sou » et le cache fièrement à ses hôtes qui lui avaient proposé une aide financière, tout comme il leur tait son dessein d'aller retrouver à pied, tel un « compagnon », sa mère qui l'attend, seule, dans son village à la campagne. Ces demi-mensonges entrent tout à fait dans le cadre de considérations et de résolutions « bourgeoises » : le narrateur souhaite être l'« artisan de son propre bonheur » et ne rien devoir à personne, il souhaite aussi rester sur pied d'égalité avec le monde dans lequel il veut désormais entrer. Ces pieux mensonges n'en restent pas moins des mensonges et témoignent du compromis dans lequel se perd le narrateur. En effet, il les commet au moment même où il décide de ne plus vivre dans le mensonge et où il part révéler à sa mère la longue « maladie » qu'il vient de traverser et qu'il lui avait cachée par amour-propre.

Ce compromis se lit aussi dans le rapprochement entre artiste et artisan : la figure du « technicien-inventeur » permet à la fois de cumuler les deux et de les transposer dans le milieu bourgeois. On retrouve dans d'autres récits de la même époque un type de rapprochement analogue. Dans *Ladidel* ou *Le Retour au Pays* (*Die Heimkehr*), deux nouvelles extraites du recueil *Détours* (1912), l'auteur-narrateur est si proche de ses personnages triviaux, un barbier et un industriel, que Carl Busse, premier mentor de Hesse, lui dénie tout humour, toute ironie et lui reproche de niveler la réalité en s'attachant indifféremment à l'artiste et au philistin avec la même « chaleur » et la même « tendresse »³⁰⁷. De fait, le rapprochement entre l'auteur ou l'artiste et le philistin va de pair avec le rehaussement d'un prosaïsme traversé d'art. Alors qu'il se moquait du « masque de culture » (*Bildungsmaske*) de *Ladidel* et de son travestissement des « beaux arts » (*die schönen Künste*) en « petits tours d'adresse », alors qu'il tournait en dérision,

³⁰⁶ Les difficultés à s'exprimer en public représentent selon H.-J. Schings une des caractéristiques traditionnelles de la mélancolie : ainsi Hamann, mélancolique avoué, souffrait-il de « sa langue engourdie et de son incapacité à s'exprimer » (Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op. cit., p. 281 sv.). Même si le narrateur ne souffre pas ici de bégaiement comme Hamann, il n'en souligne pas moins combien il est « embarrassé et engourdi » dès lors qu'il lui faut mener une conversation de salon, art dans lequel sa solitude misanthropique ne lui permet guère de s'exercer (*Fragment aus der Jugendzeit*, p. 138).

³⁰⁷ Cf. l'article de Carl Busse in: *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, éd. par Adrian Hsia, op. cit., p. 110 : « Man fragt sich händeringend, was der Erzähler eigentlich an den dürftigen Philistern findet, mit deren billigen Zielen er uns vertraut macht ! [...] Ja, wenn er durch Humor oder Ironie den rechten Abstand von seinem Helden hielte, ließe man sich ja alles gerne gefallen. Dann wäre man zwar noch immer nicht mit *Ladidel*, wohl aber mit seinem Schöpfer im Einklang und hätte von vornherein die richtige Perspektive. Doch gerade dies geschieht nicht. Sondern fast die gleiche Herzlichkeit, Innigkeit und nachdenkliche Besinnlichkeit, die Hesse einst für den reinen Toren Camenzind übrig hatte, macht er hier den bloß Törichtern mobil. »

parce que déplacées, toutes les allures sophistiquées de l'apprenti notaire, le narrateur élève au rang de « chef d'œuvre » la coiffure dont Ladidel orne finalement le chef de sa dulcinée. Cette coiffure symbolise certes le retour à l'harmonie entre prédispositions du naturel – Hesse parle de « talents » – et métier exercé, elle ouvre aussi les portes de l'hyménée et de l'harmonie intime à notre héros, mais l'« intense contentement » (*Befriedigung*) qu'elle génère en lui frise la « satisfaction » (*Zufriedenheit*) décriée comme philistine dans *Randonnée automnale*. Aussi est-il révélateur que la nouvelle ne se termine pas sur le « rire » de Ladidel, expression gratuite d'accord avec lui-même et avec le monde, mais sur son « mastiquage » (*Kauen*) et les délices de la pâtisserie fine, symbole de réussite et d'intégration sociale bourgeoises.

Art et économie bourgeoise se rencontrent également dans *Le Retour au Pays*, où l'industriel Schlotterbeck revient sur ses vieux jours à Gerbersau après avoir plus ou moins – réalisme et demi-mesure allant de pair pour Hesse – fait fortune de par le monde, à Glasgow, Chicago puis en Russie. Les points de vue du narrateur omniprésent et de Schlotterbeck sont très proches : tel Hermann Lautenschlager, Schlotterbeck éprouve des sentiments partagés pour le bourg natal. Une nostalgie qui le surprend lui-même le conduit d'abord à retrouver le pays « maternel et familial » de son enfance, et il s'y sent « bien, en sécurité » le temps de se rendre compte qu'il n'en fait plus partie. Comme Lautenschlager avant lui, il est un « citoyen dénaturé de Gerbersau » (*entartet*) qui ne se plie pas aux convenances. L'animosité qu'il suscite n'est cependant plus due à des caricatures, c'est-à-dire à l'art et à un naturel « sentimental », mais au contraire à ses façons franches et naturelles dans un milieu aussi faux et artificiel : il ose demander au juge le prix de son pantalon et parler devant un public choisi de choses aussi « vulgaires » que « de la vie et de la mort, de nourriture et de boisson, d'argent et de santé ». Il ose aussi éprouver de la sympathie, puis un amour réaliste et mesuré, loin de toute « idéalisation » (*Verklärung*) pour sa nouvelle voisine, une veuve que la communauté rejette sous prétexte d'avarice. Les vraies raisons sont autres, et ici les points de vue du narrateur et de l'industriel se confondent dans un même regard compréhensif : c'est sa différence qui l'isole des autres. Elle n'est pas une enfant du pays, et surtout, elle a développé la vertu bourgeoise de l'épargne jusqu'à un « art » bravant le bon ton et les conventions. La veuve a su joindre l'agréable à l'utile, « sa pensée » a su, mûe par le « désir » et le « besoin » du « beau », « s'élever hors du cercle étroit de la nécessité dans le domaine de l'esthétique » (*Heimkehr* 331 sv.). Dans les faits, cet esthétisme de parcimonie a conduit la veuve à l'art de cultiver son jardin, un vrai régal pour les yeux de Schlotterbeck : parcelles potagères utiles et parterres de fleurs sublimes alternent avec ordre et propreté, et poussent d'autant mieux que la veuve n'hésite pas à aller récolter le crottin sur la voie publique et la bonne terre noire dans la forêt communale.

Que ce soit l'utile qui légitime ici le beau et non l'inverse ne préoccupe aucunement le narrateur ou Schlotterbeck. Seule importe la conciliation finale entre les deux : art et argent, harmonie sociale et harmonie intime de l'amour l'emportent finalement dans l'union entre l'industriel et la veuve. Schlotterbeck apporte l'argent et la situation sociale qui faisaient défaut à la veuve, tandis que celle-ci lui offre un beau foyer authentique et naturel, loin de l'illusoire patrie de Gerbersau dont ils réussissent ensemble à se détacher. Hesse réussit l'exploit de marier le regard de Voltaire aux ambitions de Candide. Telle est

la force conciliatrice de l' « humour réaliste ». Une telle union est cependant contre-productive. Loin de promouvoir un art authentique, Hesse s'enferme de plus en plus dans le compromis et l'inauthenticité et c'est ce contre quoi le met en garde son ancien mentor à la fin de l'article évoqué plus haut :

« Toutes ces personnes [...] sont banales ou ridicules ou méprisables. Pourquoi alors employer autant d'art à les décrire ? [...] Prions Hesse de se fixer bien vite des buts plus élevés, s'il ne veut pas voir le ton chaleureux que nous aimons chez lui se réduire à un simple style littéraire. »³⁰⁸

Carl Busse perçoit fort bien l'évolution qui, par le détour du regard aimant, mène Hesse de l'humour anti-idéaliste au prosaïsme philistin et à l'inauthenticité. Il ne décèle cependant pas les raisons de cette compromission, comme en témoignent ses nombreuses questions interloquées. Rapprocher art et prosaïsme, souligner les parentés entre l'artiste et l'artisan maître en sa matière et amoureux du travail bien fait permet seul à Hesse de conjurer en superficie la malédiction du naturel « sentimental » dans son acception prétendument « classique » et « éclairée ». Pour l'artisan comme pour l'artiste, un même mode de travail, un même mode de vie prévalent, même si la nature du travail – et du travailleur – diffèrent. Hesse cherche à effacer en surface, dans les apparences, le stigmate qui isole de la société l'artiste mélancolique en proie à des crises d'ironie satirique et de léthargie. Il participe donc à sa manière au culte bourgeois des apparences, se compromet avec la réalité prosaïque dans l'espoir d'y être réintégré. L'acceptation par la société du *Kulturbürgertum*, qui est depuis le *Fragment de Jeunesse* une sorte de réalité prosaïque supérieure et non plus, comme dans *Peter Camenzind*, l'incarnation fallacieuse de l' « idéal d'art classique », cette reconnaissance sociale est devenue malgré son ambivalence aux yeux de Hesse une condition nécessaire pour pouvoir regoûter à l'harmonie et à l'allégresse.

Elle n'est cependant pas une condition suffisante. Si le rapprochement entre artiste et artisan constitue la revendication indirecte d'une place dans la société comme membre travailleur et consciencieux, la fatalité personnelle du naturel « sentimental » et mélancolique demeure. C'est cette certitude qui avait conduit le narrateur du *Fragment* à ériger en vertu l'allégresse d'Eustache Zizibin. L'art reste toujours dans le fond un mal incurable pour l'artiste tel que le voit l'homme de la rue, le philistin au vernis de culture et tel que Hesse se voit lui-même : l'art n'est plus que source du mal saturnien qui frappe le « naturel sentimental », et non aussi remède comme il l'était encore chez Schiller. La rédemption ne peut plus venir que de l'extérieur. Il faut que l'amour d'une femme – dans le *Fragment de Jeunesse*, c'était Elisabeth, il faut que l'harmonie intime vienne s'ajouter à l'acceptation sociale, harmonie de surface, pour que la disharmonie inhérente à l'artiste mélancolique et à son art n'ait plus voix au chapitre, submergée par ces cercles concentriques d'harmonie et d'allégresse.

Telle est la dernière illusion, la dernière idéalisation – celle de l'amour, celle de la femme aimée – à laquelle succombe Hesse malgré tous ses efforts « réalistes » dans *Fragment de Jeunesse*. Il s'en dégagera rapidement face aux questions qui en résultent : si

³⁰⁸ Ibid., p. 111. Carl Busse conclut son article par les phrases suivantes : « Alle diese Leute [...] sind gleichgültig oder lächerlich oder verächtlich. Warum also diese umständliche poetische Aufmachung? [...] Wir wollen [Hesse] bitten, sich bald wieder höhere Ziele zu suchen, sonst wird [...] seine Herzlichkeit, die wir lieben, zu einer bloßen literarischen Stilform werden. »

le beau et l'utile se rejoignent, si l'artiste allègre n'est plus qu'un artisan aimé, où donc se cache la spécificité de l'art ? L'art n'est-il pas ici trahi dans son essence ? Quel rôle lui reste-t-il à jouer dans la réalité, quelle fonction, quelle utilité reste-t-il à un art entièrement dévoué à la réalité ?

I.7. ALLÉGRESSE ET UTILITE DE L'ART

Posée en ces termes de rentabilité bourgeoise, cette question, de nature existentielle, ne peut trouver de réponse satisfaisante. Même si Hesse réhabilite l'art en le plaçant ouvertement et sans ironie au centre de ses préoccupations dans ses deux derniers romans d'avant la Première Guerre mondiale, il n'avance pas d'un pouce et ressasse sous d'autres formes le point essentiel déjà traité dans *Peter Camenzind*. Art et allégresse restent inconciliables pour l'artiste créateur. Il peut tout au plus, c'est ce que montre le compositeur Kuhn dans *Gertrude* atteindre à un humour résigné où l'art fonctionnalisé se résume à l'art de vivre et l'amour à l'amitié. Même ici cependant, l'artiste trahit à la fois le postulat d'authenticité de l'art et son naturel : il lui faut avec Veraguth dans *Roßhalde* reconnaître que l'allégresse et l'harmonie sur le mode bourgeois, c'est-à-dire la résignation au compromis, ne peuvent se concilier avec l'art authentique.

I.7.1 *Gertrude : Art et art de vivre*

Dans *Gertrude*, le narrateur et personnage principal est un artiste qui, à la différence de Peter Camenzind, relate l'histoire d'une conciliation réussie entre art authentique et humour. Le narrateur se distingue de l'artisan, tout en ayant soin de signaler les points communs ; la fatalité de son naturel « sentimental » l'isole sans que son art ni l'amour puissent y remédier ; son art cependant lui permet d'apprendre à supporter son sort en y décelant la source d'un bonheur différent, de nature esthétique, certes éphémère mais aussi récurrent que les crises de mélancolie générées par son naturel.

Artiste et artisan

Le rapprochement entre artiste et artisan que l'on a pu observer dans *Fragment de Jeunesse* ou *Ladidel* est reconduit par le narrateur de *Gertrude*. Ce rapprochement sert à relativiser, à désidéaler l'art tout en le rendant accessible. Il permet aussi de sortir l'artiste « sentimental » de son isolement excentrique et de l'inscrire dans un contexte de normalité prosaïque et rassurante. Lors de son entrée dans le monde artiste, quand, pour la première fois, deux de ses œuvres, un *lied* et une sonate, vont être jouées en public, qui plus est devant un cercle averti de chanteurs et musiciens, Kuhn, tel est le nom du narrateur-compositeur, est très rassuré de rencontrer d'abord le violoniste célèbre qui l'accompagnera lors de la prestation. En effet, Kranzl (G 41) se révèle être tout autre que son apparence « élancée, mince et pâle » de « virtuose » le suggérait : c'est « un brave homme », « simple », voire « naïf », au dialecte prononcé et qui n'entend pas grand chose à la composition musicale. Kuhn n'a plus peur d'être déplacé en cette société artiste et musicale. De fait, la soirée achève de faire « descendre » toutes ces sommités de leur « piédestal » (*von ihren Sockeln herabgestiegen*, G 51). Kuhn constate qu'à cette « table

olympienne ne sont assis ni dieux ni bienheureux mais de pauvres êtres humains » ordinaires et travailleurs. De façon analogue, la mère de Kuhn surmonte ses préjugés et son incompréhension philistine face à l'art et à l'artiste, quand, après la mort de son mari, elle vient s'installer chez son fils et assiste à la réalité de son quotidien :

« Elle n'approuvait pas tout [...] mais elle constatait que mon travail, sérieux, n'était ni de l'amusement ni du jeu. Surtout, elle découvrait avec surprise que notre vie de musiciens, qu'elle avait imaginée fort semblable à celle des saltimbanques, était à peine moins bourgeoise et laborieuse que celle qu'avait menée mon père, par exemple. »³⁰⁹

La normalité rassurante de l'artiste n'est cependant pas absolue. La distinction classique se nuance et persiste : l'artiste créateur, « sentimental » et mélancolique, domine, tout en en faisant désormais partie, un milieu prosaïque et « bourgeois » mais traversé d'art, qui regroupe encore deux autres types, allègres ceux-là, d'amateurs d'art. Il s'agit soit des musiciens interprètes qui, à l'image de Kranzl, sont entièrement assimilés à des artisans, soit de membres de la haute-bourgeoisie cultivée qui, mécènes mélomanes, organisent des soirées musicales et mondaines. Teiser, premier violon de l'orchestre dans lequel joue aussi Kuhn, est le type de l'artiste-artisan. Il se caractérise par la « satisfaction » (*Zufriedenheit*) de bien « connaître son métier » (*Handwerk*) et sait se « contenter de son art » sans avoir jamais envie de rien composer par lui-même (*G* 69). C'est aussi un « enfant » (*G* 82, 93, 157) perpétuellement « allègre », « gai », ou « souriant », qui, randonneur invétéré, partage son temps entre l'art et la nature et aime autant fredonner un jodler (*G* 95) que la musique classique et claire d'un Mozart (*G* 74, 167). Il vit avec sa sœur, Brigitte, une jeune fille « simple, enjouée et candide » (*schlicht, vergnügt und harmlos*, *G* 93), aux « clairs yeux gais d'enfant », qui, aimant en sus danser des Ländler, partage avec son frère le goût des randonnées, des jodlers (*G* 95) et sa prédilection pour Mozart (*G* 93). Le narrateur, leur proche ami, participe lui aussi à cette vie « modeste et allègre » (*heiter genügsam*, *G* 96) placée sous le signe de l'idylle et de l'allégresse, sans pour autant s'y intégrer totalement. Il ressent un « manque » auprès de Teiser, justement en raison de son naturel naïf : Teiser est « trop allègre, trop radieux, trop satisfait » à son goût, il semble « ne connaître aucun abîme » (*G* 74) et tel notre tailleur Eustache Zizibin du *Fragment de Jeunesse*, « n'avoir jamais rien vu des saletés et des souffrances en ce monde » (*G* 82).

Pour la même raison, Kuhn éprouve des sentiments mitigés face à la « satisfaction replète » (*G* 123) qu'arbore l'un de ses anciens professeurs de lycée. Devenu théosophe, ce dernier s'est retiré avant l'heure dans l'idylle embourgeoisée d'un quartier résidentiel situé à la périphérie de la ville, où des gens simples habitent de petits pavillons « pimpants » (*hübsch*), « gais » (*fröhlich*) et « paisibles » (*G* 58 sv.) entourés de petits jardins. C'est d'ailleurs occupé à bêcher son petit jardin « ensoleillé » que Kuhn le reconnaît au hasard d'une promenade et lui adresse la parole. Avec son « bon visage gai de jardinier », Konrad Lohe propose à son ancien élève « un sentier menant à la béatitude » sur terre, celui du Karma et de la théosophie, mais Kuhn se rend vite compte que cette doctrine ne peut lui

³⁰⁹ H. Hesse, *G* 149 : « Sie hieß nicht alles gut [...] aber sie sah und glaubte, daß es nicht Zeitvertreib und Spielerei, sondern Arbeit und Ernst war, und fand überhaupt zu ihrem Erstaunen unser Musikantenleben, das sie sich stark seiltänzerhaft vorgestellt hatte, kaum viel weniger bürgerlich-fleißig als das, das der selige Papa etwa geführt hatte. »

apporter la consolation espérée. Il ne sait y lire qu'une explication « symbolique », « mythologique du monde », sans pouvoir y « croire » « naïvement », « innocemment » (*einfältig*), en toute simplicité d'esprit, sans pouvoir être intérieurement « fortifié et apaisé » au sein d'une foi absolue (*G* 62, 63). D'un autre côté, il trouve imposants et admirables la « satisfaction » et le « bonheur » qui se lisent sur le visage de Konrad Lohe, et ne sait plus si les conseils prodigués relèvent du « catéchisme » des bien-pensants ou d'une sagesse supérieure quand Lohe lui prescrit contre sa « maladie » « sentimentale » de chercher à penser davantage aux autres qu'à lui-même. Vers la fin du récit, Kuhn ignore toujours – la forme interrogative l'indique – si son ancien maître d'école est resté un « enfant » comme Teiser, ou s'il est devenu un « sage » (*G* 167). Une attirance mitigée persiste finalement pour une allégresse passée au rang d'une « satisfaction » et associée à la sagesse de l'âge et de l'affaiblissement d'un égoïsme juvénile.

Cette satisfaction de l'âge n'est cependant pas accessible d'emblée au jeune Kuhn. Il ne réussit pas non plus à faire vraiment partie du monde incarné par Gertrude, la jeune femme mélomane dont, tel le narrateur du *Fragment de Jeunesse*, amoureux, il espérera obtenir son salut terrestre. Là encore, Kuhn côtoie un monde d'allégresse sans pouvoir s'y intégrer. Comme son père, un « riche industriel » « amateur d'art » et « mécène pour les jeunes artistes » (*G* 76), Gertrude est d'une « allégresse sereine » (*still heiter*, *G* 92, 172) à tonalité bourgeoise en ce qu'elle revient aussi à une « satisfaction parfaite » (*reine Zufriedenheit*, *G* 96) de son état. L'harmonie de son être, tant intérieure qu'extérieure, se répercute sur son rapport à la musique qui, à l'image de l'art tel que le « savoure » Teiser, est celui d'une nature « naïve » : son chant, « léger comme un oiseau », exprime la légèreté et l'innocence d'un être en parfaite harmonie avec la réalité (*G* 87) et sa « beauté » émeut le narrateur aux larmes. C'est son allégresse « innée » qui détermine Gertrude dans son essence et Kuhn évoque cette qualité inhérente à chacune de ses descriptions, lors de chaque rencontre (*G* 87, 88, 98, 102, 104, 159, 170). Cette allégresse est synonyme d'un paradis révolu et à venir. La vision de la jeune femme éveille en Kuhn la conviction intime d'y trouver exaucé son plus « profond désir d'unité et d'harmonie ». Depuis qu'il l'a vue, il semble à Kuhn « qu'un léger voile gris est tombé de [ses] yeux et que l'univers [s'offre] à [lui] sous un jour divin, dans sa lumière originelle, comme il apparaît aux enfants et dans [les] visions de paradis que l'on a en rêve » (*G* 81).

Ce paradis d'amour et d'allégresse cependant restera fermé à Kuhn, justement parce qu'il s'est « défié de l'allégresse » de Gertrude (*G* 92). Il n'a pas osé « la prendre d'assaut et la conquérir » à jamais, il n'a pas osé lui avouer en face son amour et laisser déferler l'impétuosité de sa passion sur une « nature » dont la « sereine allégresse » paraît si étrangère aux emportements. De ce fait, c'est son « sombre » ami, le chanteur d'opéra Muoth, qui l'emporte dans son « ombrageuse » et tempétueuse « mélancolie » (*G* 37). C'est lui qui, sans cesse en butte à des « emportements » et de « sombres pensées », sans cesse oscillant « entre dépressions et enthousiasmes » inopinés, lui qui « ne connaît rien à

l'acceptation grave et allègre de la vie » (*G* 165), c'est lui que Gertrude cherchera à sauver par son amour³¹⁰.

Amour et allégresse

L'attente d'une rédemption par l'amour est cependant déçue pour les deux époux. Muoth voit s'anéantir « son secret espoir » « de trouver, grâce à Gertrude, la paix et la satisfaction ». Gertrude ne peut que « supporter avec compassion » ses sautes d'humeur et sa permanente « insatisfaction » d'artiste sans pouvoir la « modifier ni la partager ». Elle est obligée de « constater avec douleur que le sacrifice qu'elle avait voulu était vain, qu'elle ne [peut] apaiser son mari et le sauver de lui-même »³¹¹. La fatalité du naturel « sentimental » ne se laisse pas conjurer par l'amour, car telle est bien l'origine de la « mélancolie torturée » et « insatisfaite » aussi souvent relevée chez Muoth que l'allégresse l'est chez Gertrude (*G* 35, 38, 45, 51, 134, 139, 151). De fait, Kuhn n'omet pas de souligner sa propre parenté avec Muoth, cet « impétueux jouisseur sans allégresse » (*stürmischer Genießer ohne Heiterkeit*, *G*51) en l'opposant à la trop grande allégresse de Teiser :

« Je me reprochais de ne pas me contenter de la compagnie du fidèle, du formidable Teiser. Mais même chez lui, il y avait quelque chose qui me manquait. Il était trop allègre pour moi, trop radieux, trop satisfait, il semblait ignorer tout abîme. Il avait mauvaise opinion de Muoth. [...] J'étais obligé de lui donner raison, mais c'était à contre-cœur. J'étais attaché à Muoth, et je n'avais pourtant pas envie de le défendre. Il y avait en Muoth quelque chose que Teiser n'avait pas, qu'il ignorait, et qui me liait au chanteur. C'était une exigence sans fin, de la nostalgie, de l'insatisfaction. »³¹²

La prédominance du point de vue « bourgeois », le malaise du compromis se lisent dans les reproches que Kuhn se fait à lui-même du penchant qui l'éloigne de l'artiste « naïf » allègre et le rapproche de l'artiste « sentimental » insatisfait. Satisfaction, allégresse et bonheur sont connotées positivement – Kuhn oppose son insatisfaction malheureuse au bonheur satisfait de Teiser³¹³ – mais elles ne sont plus, jointes à l'amour ou à l'amitié, contagieuses, communicatives, et finalement rédemptrices, comme c'était le cas dans *Peter Camenzind*. C'est au contraire la mélancolie de Muoth qui se communique à Gertrude et lui ravit ses forces vives : avec son allégresse, Gertrud perd sa « naïveté », elle perd aussi le goût de chanter.

Dans une perspective très classique et goethéenne, la mélancolie l'attaque ainsi à la racine de son être tout comme le souci avait momentanément rongé et défait Egmont dans

³¹⁰ H. Hesse, *G* 165 : « Das heiter ernste Hinnehmen des Lebens, das beruhigte Atmen in der Klarheit des eigenen Wesens hatte Muoth nie gekannt, und Gertrud konnte sein Stürmen und Brüten, sein Fallen und Wiederaufstehen [...] nur dulden und bemitleiden, nicht ändern und nicht mitleben. »

³¹¹ H. Hesse, *G* 165 : « So liebten sie einander und kamen doch nie zusammen, und während er seine stille Hoffnung betrogen sah, durch Gertrud zu Frieden und Genügen zu kommen, mußte sie sehen und leiden, daß ihr Opfer vergebens war, und daß auch sie ihn nicht trösten und vor sich selbst retten konnte. »

³¹² H. Hesse, *G* 74 : « Ich schalt mich selber, daß ich bei dem treuen, prächtigen Teiser nicht mein Genügen fand. Aber auch bei ihm fehlte mir etwas. Er war mir zu heiter, zu sonnig, zu sehr zufrieden, er schien keine Abgründe zu kennen. Auf Muoth war er nicht gut zu sprechen. [...] Ich mußte ihm recht geben und tat es doch nicht mit dem Herzen, ich hing an Muoth und mochte ihn doch nicht verteidigen. Muoth hatte etwas, was Teiser nicht hatte und nicht kannte und was mich mit ihm verband. Das war das ewige Begehren, die Sehnsucht und Ungenüge. »

³¹³ H. Hesse, *Ibid.*, p. 75 : « Teiser war glücklich, ihn quälte kein Verlangen nach Unerreichbarem. »

son cachot, quelques heures avant son exécution³¹⁴. De même qu'Egmont surmontera le souci et, en se ressaisissant, retrouvera la confiance en sa nature et le sommeil, de même Gertrude retrouvera « ses forces et son allégresse et se [remettra] à chanter » dès lors que Muoth sera définitivement sorti de sa vie, en mourant. La fatalité du naturel « sentimental », l'irréversibilité de la solitude et de la mélancolie obéissent quant à elles à une sorte d'entéléchie inversée. Pour qualifier leur nature, Muoth et Egmont ont recours à la même image, celle du somnambule en sécurité sur le faîte du toit tant que personne ne cause sa perte en l'appelant pour le « sauver »³¹⁵. Seulement, Muoth s'en sert pour évoquer la « maladie » à jamais incurable de sa solitude alors qu'Egmont en use pour qualifier l'insouciance et joyeuse témérité qui lui a toujours valu la sympathie de tous et qui lui vaut encore, in extremis, la miraculeuse amitié du fils de son ennemi juré et la certitude de ne jamais s'éteindre dans les mémoires aimantes et aimées.

Ni Kuhn ni Muoth, aucun artiste « sentimental » n'atteindra jamais à cette communion d'âmes de l'amour idéal. Ils sont obligés de se résigner au compromis, d'« apprendre le renoncement » (*Entsagung lernen*, G 156), autre thème goethéen, sous peine d'inaptitude à vivre, comme le montre l'exemple de Muoth qui ne connaît toujours rien à « l'acceptation grave et allègre de la vie » (G 165, *Hinnehmen*) et préfère mourir plutôt que d'être abandonné par Gertrude et de vivre seul sans espoir (G 178). Kuhn a su, lui, surmonter le désespoir suicidaire qui l'avait envahi à l'annonce du mariage. L'apatride (*heimatlos*, G 148) se résout à un paisible foyer maternel (*eine kleine Heimat und*

³¹⁴ H. Hesse, G 170 : « Es war mir merkwürdig und unheimlich, die schöne, stolze Frau, die ich immer voll Kraft und Heiterkeit und innerer Ruhe gesehen hatte, nun scheu und im Kern ihres Empfindens erschüttert zu finden. » Le monologue où, dans son cachot du cinquième acte, Egmont succombe temporairement au souci, présente jusque dans les termes, une forte similitude (J.W. von Goethe, *Egmont*, in *Goethes Werke*, tome 4, *Dramatische Dichtungen*, Hamburger Ausgabe, éd. par Wolfgang Johannes Kayser, Munich, C. Wegener, 1953, p. 438) : « Alter Freund ! immer getreuer Schlaf, fliehst du mich auch [...] ? Wenn Stürme durch Zweige und Blätter sausten, [...] blieb innerst doch der Kern des Herzens ungerührt. Was schüttelt dich nun ? Was erschüttert den festen, treuen Sinn ? Ich fühl's, es ist der Klang der Mordaxt, die an meiner Wurzel nascht. [...] O Sorge ! Sorge ! die du vor der Zeit den Mord beginnst, laß ab ! » La crise qui frappe Egmont en son essence vient de ce que songeant à la mort, donc à l'avenir, au lieu de vivre en harmonie avec la réalité du présent, il est infidèle au « daimon » qui le définit selon ses propres dires. Dans la première scène où il apparaît, au second acte, Egmont se présente comme être fort, gai et entier, en opposition à la soucieuse prévoyance (« Sorglichkeit ») d'un vieux mentor ou de son ami, le prince Guillaume d'Orange dit – ô combien révélateur – le Taciturne (ibid., p. 399). Egmont explique le défaut du Comte Oliva : « Der Treue, der Sorgliche ! Er will mein Leben und mein Glück, und fühlt nicht, daß der schon tot ist, der um seiner Sicherheit willen lebt. [...] Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück. Leb ich nur, um aufs Leben zu denken ? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei ? Und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren ? [...] Er weiß von alters her, wie verhaßt mir diese Ermahnungen sind ; sie machen nur irre, sie helfen nichts. » Face à son ami qui craint pour sa vie, Egmont réitère son refus de se mettre à l'abri ainsi que les exigences de sa nature : J.W. von Goethe, *Egmont*, in *Goethes Werke*, tome 4, *Dramatische Dichtungen*, Hamburger Ausgabe, éd. par Wolfgang Johannes Kayser, Munich, C. Wegener, 1953 : « Ich muß mit meinen Augen sehen. [...] dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. – Weg ! – das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. » On remarquera au passage la référence implicite à la théorie des humeurs dont la classicité avait déjà été soulignée.

³¹⁵ Egmont termine sur ces mots la réplique au sujet du comte Oliva (Goethe, *Egmont*, ibid., p. 399) : « Und wenn ich ein Nachtwanderer wäre, und auf dem gefährlichen Gipfel eines Hauses spazierte, ist es freundschaftlich, mich beim Namen zu rufen und mich zu warnen, zu wecken und zu töten ? » Muoth se refuse aussi à ce que les « bien-pensants » à la Konrad Lohe lui indiquent dans leur philosophie ou théosophie comment guérir d'une « maladie » qui est en fait incurable (Hesse, G, p. 182) : « Es kann sein, daß unser Einsamkeitsgefühl eine Krankheit ist. Nur wird damit nichts anders. Das Nachtwandeln ist auch eine Krankheit, deswegen steht so ein Kerl doch tatsächlich in der Dachrinne, und wenn man ihn anschreit, dann bricht er das Genick. »

Heimatfrieden, G 150) et à une relation amicale avec la femme aimée. Il renonce à l'amour absolu et opte en réaliste pour les versions plus « modestes »³¹⁶ et plus mesurées de la tendresse maternelle et de l'amitié (G 154, 186) de la même façon qu'il s'était, après un accident stupide qui l'avait rendu boiteux à vie, fixé comme buts accessibles la satisfaction et l'humour, et non l'allégresse.

« De même que je m'étais habitué lentement à ma canne et à ma boiterie, [...] je dus avec le temps m'accoutumer à [...] supporter mon infirmité avec résignation et humour. [...] J'appris à m'accommoder de ma déficience physique, sinon avec allégresse, du moins avec résignation. »³¹⁷

Renoncement, résignation, humour, satisfaction non parfaite sont autant de synonymes pour un moyen terme viable, pour le compromis ou le bonheur relatif, seul accessible dans la réalité pour l'artiste « sentimental ». C'est une conclusion à laquelle Hesse arrive personnellement, comme on peut le lire dans sa lettre de mai 1912 à Walter Schädelin :

« Dans *Camenzind* comme dans *Gertrude*, j'ai essayé l'autre solution, j'ai tenté de représenter la vie intérieure de têtes plus fines, et dans les deux cas, cela m'a conduit, comme dans ma propre vie, au renoncement et à l'humour résigné. »³¹⁸

Comme dans *Peter Camenzind*, c'est donc toujours aussi l'auteur qui parle par la bouche du narrateur. Hesse souligne surtout la répétition du même dans l'attitude du narrateur. Il n'évoque pas que dans la répétition la relativisation gagne le cercle encore porteur d'espoir dans son premier roman des thèmes liés chez Hesse de patrie ou d'amour. Le motif récurrent de la « causerie » (*Plaudern*) exemplifie cette évolution. Il ne s'applique dans *Camenzind* qu'à l'« idéal » d'authenticité, relativisé dans les propos anodins et les rodomontades approximatives au moyen desquels *Camenzind* réintègre sur le mode autochtone le milieu paternel. Dans *Gertrude*, la « causerie » fait le lien entre les notions d'allégresse et celles, relayant l'amour et la patrie, plus relatives et plus restreintes d'amitié et de « foyer » maternel (*Heimat*). L'allégresse qui s'y trouve connotée relève davantage des apparences que de l'être. La « causerie » ménage, sauvegarde une bonne entente au mépris de la véracité du contenu ou de la relation amicale. Ainsi, Kuhn et Gertrude tentent-ils de retrouver « l'allégresse et la liberté de la causerie » alors que, l'ayant entendue chanter pour la première fois de sa vie, le musicien est troublé puis subjugué par une vague de passion (G 88). De même, pendant la période où Gertrude a perdu son allégresse et, ne supportant plus la tension aux côtés de Muoth, est retournée chez son père, elle « tente de causer » « comme si de rien était », pour « préserver les apparences », pour ne pas que d'autres voient et partagent la souffrance qui « se lit clairement dans ses yeux » : cette inauthenticité est acceptée par tous, alors qu'ils « en ont honte », et le narrateur s'y résout car il « aurait honte » s'il ne faisait pas tout pour « ménager » (*schonen*) celle qui souffre

³¹⁶ H. Hesse, G 150 : « In all diesem Behagen und bescheidenen Glück sank das Leidgefühl und Ungenügen unter, in dem ich lang gelebt hatte. »

³¹⁷ H. Hesse, G 28, 29 : « Wie ich mich langsam an den Stock und an das Hinken gewöhnt hatte, [...] so mußte ich mich mit den Jahren daran gewöhnen, [...] meinen Schaden mit Ergebung und Humor zu tragen. [...] ich lernte, mich in meine körperliche Schwäche, wenn nicht mit Heiterkeit, so doch mit Resignation zu finden. »

³¹⁸ H. Hesse, « Brief an Walter Schädelin, Mai 1912 », in Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 207 : « Sowohl in *Camenzind* wie in der *Gertrud* habe ich das andere versucht, die Darstellung des innern Lebens in feineren Köpfen, und beidemal hört es eben, wie mein eigenes Leben, mit Verzicht und einem resignierten Humor auf. »

en silence. Ce sont les mêmes scrupules qui le guident lorsqu'il participe avec un « entrain » (*munter*) « contraire à son humeur » à l'« allégresse prudente et réservée » (*G* 181) d'une « causerie » avec Muoth, la dernière avant sa mort, alors et parce qu'il le sait désespéré : Kuhn n'ignore pas, Muoth le lui a avoué lors d'une précédente rencontre, qu'il s'agit pour son ami de rares instants privilégiés, d'une rare « consolation » dans la tristesse et la solitude de son existence désenchantée :

« Une heure comme celle-ci, avec du vin et un ami, [...] une aimable causerie sur cette drôle de vie, voilà en fait ce que l'on peut avoir de mieux. Qu'il en soit donc ainsi, et estimons-nous encore heureux. [...] Il faut être économe de ses joies, de sa paix intérieure et de sa bonne conscience pour qu'elles suffisent de temps à autre à une heure agréable. A ta santé, mon ami ! »³¹⁹

Il s'agit dans la « causerie » d'être « économe » de ses joies : cette attitude incarne parfaitement la logique de rentabilité et le compromis bourgeois qu'il faut, selon Muoth, prendre sur soi, si l'on veut accéder à la satisfaction relative, seule à la portée de l'artiste « sentimental ». Le narrateur n'est pas « du tout d'accord avec la philosophie de son ami », et pourtant il l'accepte sans broncher, pour préserver l'instant présent et leur amitié, mise en péril du fait de leur passion commune pour Gertrude. Son compromis est d'autant plus significatif qu'il porte aussi sur la définition de l'art qu'avait au préalable donnée Muoth : le même souci du bonheur qui a conduit Kuhn au compromis entre idéal d'allégresse et réalité satisfaite le mène finalement à une conception réductrice et ambivalente de l'art. Pour Kuhn, « idéaliste et bourgeois ordinaire » aux yeux de son ami inapte à vivre (*G* 85), l'art devient aussi art de vivre, l'art de concilier idéal et réalité.

Art et art de vivre

L'accident de luge qui, dans une descente vertigineuse, précipite Kuhn contre un arbre représente dans sa vie une césure et fissure plus importante que n'était pour Camenzind la chute dans le ravin. S'il le rend boiteux à vie, il ramène simultanément Kuhn à sa vie, celle de l'art créateur (*das Schaffen*, *G* 21), de la « composition ». Il lui réinsuffle l'« idéal d'une existence d'artiste » (*G* 14) qu'il avait « perdu » et dont seule la « nostalgie » avait secrètement subsisté³²⁰ dans le quotidien fastidieux des études musicales et de l'apprentissage (*Handwerk*, *G* 13) du violon : Hesse ressort du fond de son tiroir « le vieil idéal » (*G* 13) artistique que Camenzind y avait relégué – et la question de l'idéalité de cet « idéal » se repose immédiatement. Il va en effet de pair avec la fatalité du naturel artiste « sentimental ». L'infirmité de Kuhn est simultanément prise de conscience de la réalité et de l'irréversibilité de son naturel artiste « sentimental ». Nul village de Nimikon n'attend le narrateur pour que s'y refonde cette particularité innée. D'autre part, si l'infirmité représente le stigmate visible et irréversible d'une « maladie » intérieure incurable, elle

³¹⁹ H. Hesse, *G* 143 : « So eine Stunde beim Wein mit einem Freund, [...] und ein gutmütiges Plaudern über dies merkwürdige Leben, das ist eigentlich das Beste, was man haben kann. Es muß schon so sein, und wir müssen froh sein, daß wir das doch haben. [...] So muß man auch Freude und Seelenruhe und gutes Gewissen sparen, damit es hie und da zu einer hübschen Stunde reicht. Prosit, Freund! »

³²⁰ H. Hesse, *G* 14 : « Ohne daß ich davon wußte, blickte mein Heimweh doch noch in allen unbewachten Stunden nach dem untergegangenen Stern der Künstlerschaft aus, es war mir unmöglich, die Enttäuschung zu vergessen und zu betäuben. »

s'avère en même temps source de délivrance personnelle. Kuhn en reçoit la révélation sur son lit d'hôpital, par le biais d'un rêve musical :

« Et alors qu'allongé, plongé dans mes pensées, je sentais la guérison et la délivrance se répandre doucement autour de moi, une mélodie presque imperceptible me vint aux lèvres, j'en fredonnai la suite, sans plus m'arrêter, et soudain, comme une étoile qui se lève, la musique dont j'avais été si longtemps éloigné m'entoura de sa lumière, mon cœur se mit à battre à son rythme, et tout mon être s'épanouit et s'imprégna de cette nouvelle pureté. [...] Je savais qu'il n'y avait pour moi point de salut hors la musique. »³²¹

« Guérison » miraculeuse, « délivrance », « lumière », « pureté », « salut », accord parfait du cœur et de son environnement dans un même « rythme », tous ces termes, toutes ces images relèvent d'un registre religieux et traduisent l'« union mystique » de l'individu avec Dieu (*G* 122) durant les instants créateurs. Si ces instants pouvaient se muer en durée, le monde de la musique et de la création constituerait pour Kuhn la « félicité » et le « paradis », son « rêve le plus doré » (*G* 9) deviendrait réalité. Ce sont ces moments qui, pourfendant de leur « divine clarté » (*überhell*, *G* 122) la grisaille ou le brouillard du quotidien prosaïque, en révèlent la pesante inanité aux yeux et au jugement de l'homme. Retrouvant la couleur dorée de l'idéal, le narrateur semble tout à coup partager la conception schillérienne d'une supériorité de l'homme doué de raison par rapport à l'animal et à l'innocence de l'enfant. Il semble aussi reprendre la conception schillérienne de l'art comme d'un idéal donnant seul sens à la vie, apportant seul la lumière nécessaire à la vie de l'homme :

« Les ténèbres, l'obscurité sans fin, c'est le cycle effrayant de la vie quotidienne. [...] L'enfant, le primitif, l'être jeune et sain, l'animal ne souffrent pas de cette routine. Quiconque ne souffre pas de la pensée se réjouit de se lever le matin, de manger, de boire ; il en est satisfait et ne veut rien d'autre. Mais celui pour qui ces choses ont perdu leur évidence cherche avidement dans le cours des journées les instants de vie réelle, dont le jaillissement rend heureux, anéantit le sentiment du temps et efface toutes les réflexions sur le sens et la finalité de l'existence. [Ce sont les instants créateurs], éclairs dont la clarté soudaine est si consolante et si merveilleuse qu'elle peut en quelques secondes effacer les années de ténèbres et les justifier. »³²²

Les souffrances que la réalité inflige au naturel « sentimental » dont la « maladie » est de penser, son insatisfaction perpétuelle traduisent ici un supplément potentiel d'être, une supériorité face à la « santé », à la « satisfaction » des innocents et des enfants « allègres ». Voilà pourquoi Kuhn ressent un manque face à Teiser. Son allégresse, qui n'a pas dû passer par le détour de la raison et de la souffrance insatisfaite, est, dans un sens très

³²¹ H. Hesse, *G* 20 : « Und wie ich lag und sann und leise Ströme der Genesung und Erlösung um mich fühlte, trat mir eine Melodie auf die Lippen, fast lautlos, die summt ich weiter und hörte nimmer auf, und unversehens schaute mich wie ein enthüllter Stern die Musik wieder an, der ich solange fremd gewesen war, und mein Herz schlug ihren Takt, und mein ganzes Wesen blühte auf und atmete neue reine Lüfte. [...] [Ich] wußte, es sei außerhalb der Musik kein Heil für mich. »

³²² H. Hesse, *G* 121-122 : « Das Dunkel, die trostlose Finsternis, das ist der schreckliche Kreislauf des täglichen Lebens. [...] Das Kind, der Wilde, der gesunde junge Mensch, das Tier leidet unter diesem Kreislauf gleichgültiger Dinge und Tätigkeiten nicht. Wer nicht am Denken leidet, den freut das Aufstehen am Morgen und das Essen und Trinken, der findet Genüge darin und will es nicht anders. Wem aber diese Selbstverständlichkeit verloren ging, der sucht im Lauf der Tage begierig und wachsam nach den Augenblicken wahren Lebens, deren Aufblitzen beglückt und das Gefühl der Zeit samt allen Gedanken an Sinn und Ziel des Ganzen auslöscht. [Dies sind die Blitze schöpferischer Augenblicke], deren plötzliche Helle so tröstlich und wunderbar ist, daß ihre Sekunden die Jahre des Dunkels auslöschen und rechtfertigen. »

schillérien semble-t-il, inférieure au bonheur sublime, 'divin' réservé à l'artiste « sentimental » créateur : dans une logique de justification et de grâce où perdurent les critères de jugement théologiques et 'officiels', cette allégresse créative légitime, tout en étant cadeau 'divin' et donc indépendante de la volonté, la 'maladie' de l'homme pécheur marqué du sceau de la raison. Sans doute est-ce parce que Muoth ne possède pas non plus cette fibre créatrice qu'il est à jamais condamné à la mélancolie de son naturel « sentimental ». Il se morfond sans espoir dans une dérélition à laquelle seule la création artistique arrache l'artiste qui, dans ses « heures de clarté et de création » se situe à un stade supérieur de lui-même – « tous [ses] sens » sont « aiguisés », « vigilants » (G 11) – au sein de l'univers paradisiaque, « divinement clair et cristallin » (*überklar, kristallen*, G 11) du Créateur. Elevé par la grâce au rang de démiurge, il est lui-même « quelques instants durant [l'un de ces] Dieux qui d'une main tendue soumettent les éléments à leur volonté et créent des objets achevés, dont l'existence se poursuit hors d'[eux-mêmes] »³²³.

Cette expérience divine de soi et du monde, cette expérience d'une harmonie parfaite entre soi-même et un monde « résonnant » d'accords divins, la « pure félicité » du compositeur « à l'écoute de l'harmonie des sphères » (*Erlauschen der Sphärenharmonie*, G 9), « justifie », « légitime », rachète les souffrances préalables et inévitables de l'artiste en les rendant nécessaires. L'art n'a de valeur, l'art n'est authentique que s'il se nourrit de souffrances vécues³²⁴, ce sont justement la souffrance et le mal-être qui « poussent » l'artiste « à l'étude, au travail » (G 74), c'est, dans une perspective à la fois piétiste et très schillérienne, sa nostalgie du paradis, sa nostalgie du bonheur et de l'harmonie parfaite qui le pousse à la création artistique. Le désir qu'aurait Kuhn de « créer une fois sous l'inspiration du bonheur, de la plénitude et d'une joie sans mélange, au lieu de le faire toujours par nostalgie et le cœur meurtri d'insatisfaction » (G 74) participe, lui, de la nostalgie condamnée par Schiller d'un état antérieur. Il reproduit un cliché, une illusion bourgeoise, si l'on adopte avec Kuhn et Hesse la définition que Muoth donne du « type artiste » incarné par son ami :

« La légende de l'artiste heureux n'a pas de fondement, ce n'est que verbiage de philistin. Le gai Mozart se soutenait grâce au champagne, si bien qu'il n'avait pas de pain, et nul ne saura jamais pourquoi Beethoven n'a pas, dès sa jeunesse, attenté à ses jours au lieu d'écrire ses œuvres magnifiques. Un artiste qui se respecte doit avoir une vie malheureuse. »³²⁵

Que cette perspective participe elle-même du préjugé alors qu'elle s'en croit, souffrante mais supérieure, libérée n'apparaît ni aux personnages artistes, ni à l'auteur qui, assuré de

³²³ H. Hesse, G 185 : « Da können wir für Augenblicke Götter sein, befehlende Hände ausstrecken und Dinge schaffen, die vordem nicht waren und die, wenn sie geschlossen sind, ohne uns weiterleben. »

³²⁴ Seul compte le critère d'authenticité, c'est un point de vue partagé par Kuhn et Muoth. Cf. Hesse, G 32 : En jouant les deux premiers mouvements de sa première sonate, Kuhn tressaille : « Ich wußte nicht, ob diese Musik gut war; ich wußte aber, daß es meine eigene Musik war, in mir erlebt und geboren und nirgends vorher gehört »; p. 37 : Muoth répond à Kuhn qui lui demandait s'il fallait corriger quelque chose à son *lied* : « Da ist nichts zu korrigieren. Ich weiß nicht, ob die Komposition gut ist, ich verstehe davon gar nichts. Es ist Erlebnis und Herz in dem Lied [und] es freut mich, wenn ich einmal etwas finde, das mir wie eigen vorkommt und das ich mir selber vorsingen mag. »

³²⁵ H. Hesse, G 142 : « Es ist nichts mit der Sage vom glücklichen Künstler, das ist lauter Philistergeschwätz. Der fidele Mozart hat sich mit Champagner aufrecht gehalten und dafür Mangel an Brot gelitten, und warum Beethoven sich nicht in jungen Jahren schon das Leben genommen, sondern statt dessen diese herrlichen Sachen geschrieben hat, das weiß kein Mensch. Ein anständiger Künstler hat im Leben unglücklich zu sein. »

la validité d'un jugement détaché, ouvre alors le roman sur une remise en question de la notion de bonheur. Elle n'est pas la même pour le philistin qui ne pense ni ne crée ou pour l'artiste créateur. Conscient de ce que son propre bonheur ne peut résulter que du malheur, et non plus d'une harmonie innée perdue à l'âge de raison, conscient de ne pouvoir « trouver [son] salut hors la musique », Kuhn avoue « qu'il renoncerait moins volontiers aux jours les plus tristes de [sa] vie qu'à tous ceux qui furent allègres »³²⁶.

Cependant il ressent intuitivement qu'il n'arrive pas tout à fait à se dégager du point de vue bourgeois. S'il donne raison à Muoth et à sa définition du « type de l'artiste », il cherche encore et toujours à faire correspondre idéal et réalité, à concilier dans sa vie art et allégresse, à « faire de sa vie un chant, une pure musique » (*G* 9). C'est ce « désir poignant », mais irréalisable « en dépit de toute sa bonne volonté », qui conduit Kuhn à se contenter du compromis, d'une satisfaction mêlée d'humour et d'un art qui légitime la souffrance comme seule source authentique du bonheur de la création artistique. Kuhn tire, dans un sens fort bourgeois de l'économie, parti de la situation et se révèle en cela plus proche de Muoth lors de ses propos sur la causerie qu'il n'en convient – s'il acquiesce à contre-cœur, c'est que lui-même participe à sa façon à la relativisation réaliste. Sa « justification » ou « consolation » esthétique le conduit à une résignation au malheur qui est proche du calcul : Kuhn se résout à supporter ses crises de mélancolie et de passion inassouvie pour Gertrude comme source épisodique de phases créatrices et de complicité amicale devant les nouvelles œuvres :

« Une fois ou deux, au cours des ans, [...] mes pensées s'engagèrent de nouveau sur les mêmes sentiers interdits, vers elle, et je me demandai : 'Pourquoi pas ?'. Mais au fond de moi, je savais déjà la réponse : rien ne modifierait plus sa vie ni la mienne. Elle est mon amie, et lorsque après une période agitée et solitaire je sors de ma retraite, ayant composé un *lied* ou une sonate, l'œuvre nous appartient d'abord à tous deux. »³²⁷

Le roman s'achève une phrase plus loin. La proposition centrale de ce paragraphe représente l'une des conclusions essentielles, plus précisément la conclusion réaliste, du narrateur Kuhn. Une page après avoir chanté l'absolue puissance créatrice qui fait du créateur un Dieu épisodique, il reprend à son compte une réflexion réaliste de Muoth qui, quelques années plus tôt, avait blessé en lui sa jeune fibre « idéaliste ». Lors de leur première soirée commune, Muoth avait tourné en ridicule le « cliché » de Kuhn « sur les vertus consolatrices de la musique » (*G* 55), sur « la magie de la musique », sur la valeur rédemptrice de son « idéal » artistique. Kuhn avait évoqué la « joie », le « bonheur » de la création où il lui était permis de surmonter sa douleur, notamment celle de son « infirmité », en ce que « douleur et joie s'épousaient alors en deux moments aussi nécessaires l'un que l'autre de la même musique ». Muoth, l'artiste « sentimental » par excellence, inapte à vivre du fait de son hostilité au compromis bourgeois, lui avait rétorqué qu'il mentait, qu'il était loin d'être aussi « satisfait » qu'il le prétendait, que son

³²⁶ H. Hesse, *G* 7 : « Es ist am Ende auch ganz töricht, so nach Glück und Unglück zu fragen, denn mir scheint, die unglücklichsten Tage meines Lebens gäbe ich schwerer hin als alle heiteren. »

³²⁷ H. Hesse, *G* 186 : « Einmal, zweimal im Gang der Jahre,[...] gingen meine Gedanken den alten verbotenen Weg ihr nach und dachten: warum nicht? Heimlich wußte ich die Antwort schon, und daß an meinem und ihrem Leben nichts mehr zu korrigieren war. Sie ist mein Freund, und wenn ich nach unruhig einsamen Zeiten aus meiner Stille hervortrete und ein Lied oder eine Sonate habe, gehört es zuerst uns beiden. »

« bonheur » n'était jamais qu'un « désespoir », dont rien ni personne et surtout pas l'art ne saurait le délivrer. Kuhn reste jusqu'au bout partagé entre son « idéal » et la vision sombre et prétendument réaliste de Muoth : il reproduit lui-même le point de vue de son ami quand il acquiesce à la vanité de la « légende de l'artiste heureux »³²⁸ : lui-même a depuis fait l'expérience que l'art n'a pas la faculté de rendre le goût de la vie à qui l'a perdu dans la réalité. A la nouvelle des liens qui se sont tissés entre Muoth et Gertrude, ce n'est ainsi pas l'art qui permet à Kuhn de surmonter la tentation de se suicider, mais le télégramme lui annonçant que son père est à l'agonie. La moralité bourgeoise, ou encore son sur-moi bourgeois, rappelle à l'ordre l'artiste désespéré. Par piété filiale, Kuhn vient « consciencieusement » (*gewissenhaft*, *G* 117) soutenir sa mère dans ces moments difficiles.

De même la vie prime-t-elle sur l'art quand Gertrude perd le goût de chanter en perdant l'allégresse. Muoth refuse lui aussi de chanter à la veille d'une mort dont on ne sait s'il s'agit ou non d'un suicide³²⁹. Il sait que la « consolation » par l'art n'est qu'un « cliché » et depuis des années il ne cherche plus son bonheur dans le chant. Plus rien ne le console : la nature, qui avait déjà failli face à Hans Giebenrath, n'est même plus évoquée. Reste l'amour rédempteur des femmes, jusqu'à ce que cette autre « consolation » s'avère illusoire. Dans son monde désenchanté, Muoth dit alors se contenter de la « causerie » inauthentique et de l'amitié. Mais c'est un autre mensonge : sa belle « causerie » avec Kuhn ne l'empêche pas de chercher l'oubli dans l'alcool avant d'accepter dans la nuit la seule porte restée ouverte à une nature « sentimentale » inapte à vivre, la mort. Comme pour Hans Giebenrath, le narrateur reste imprécis sur la nature de la mort. C'est bien lui qui « se contente » du compromis de la « causerie » inauthentique. Il pourrait fort bien vouloir « ménager » son lecteur, en ne lui assenant pas la réalité sans ambages.

La vision de l'art exprimée dans *Gertrude* est d'une ambivalence compromettante. La vie affective continue de primer sur l'art, l'art ne peut rien modifier à la réalité et l'artiste ne maîtrise rien de sa vie par le biais de l'art – mais il devient épisodiquement un « dieu » transfigurant en art éternel le terreau des souffrances terrestres. Quand bien même « la magie de la musique » est un « cliché » sans fondement (*G* 46), l'artiste créateur se sent « consolé », il observe une « transfiguration » (*Verklärung*, *G* 22), une « purification » (*Läuterung*, *G* 122) de ses souffrances en « bonheur » (*G* 167), voire en « félicité » (*Seligkeit*, *G* 122), du « destin » et du « hasard » en « sens » (*G* 186) et en « loi esthétique » (*G* 167) dépassant « la contingence » (*G* 11 et 186). Et cette transfiguration est alors aux yeux de Kuhn-Hesse à la fois « justification » de la vie, donc légitime, et « illusion » (*G* 167), donc illégitime. L'auteur se débat entre des critères de jugement opposés, sans parvenir à une justification qui le satisfasse.

³²⁸ H. Hesse, *G* 142 : « Ja, wenn man ein bißchen Freude und Wärme und Anteil am Leben begehrt, da helfen einem ein Dutzend Opern und Trios und solche Sachen freilich nicht viel. »

³²⁹ Le narrateur ne fournit aucune explication médicale sur les causes du décès. La seule indication qu'il donne pourrait aussi bien porter sur un suicide au sens commun du terme que sur un « suicide » psychologique, au sens où Muoth aurait commis tous les excès nécessaires à sa perte selon une observation préalable de Kuhn : cf. Hesse, *G* 177 : « Du bringst dich um. Du machst dich mit Champagner frisch und mußt es nachher büßen. » Telle est la conclusion de Kuhn sur la mort de son ami : « Nun, das Schlimmste hatte er sich selber angetan, und nicht erst mit seinem Tode. » (*G* 185)

D'autre part, l'art ne délivre jamais l'artiste de sa solitude – Muoth reste ainsi jusqu'au bout « affamé comme un loup solitaire » (G 38) ; pourtant, l'art représente dans la roman la source première dont se nourrit la vie affective de tous les personnages principaux. Que ce soient Kuhn, Muoth, Teiser ou Gertrude, toutes leurs sympathies ou antipathies dérivent de moments musicaux partagés. Plus précisément, toutes les relations se nouent autour de l'art créateur, autour des compositions de Kuhn. Si l'idéal d'amour rédempteur se désagrège au contact de la réalité, l'amitié qui naît de la musique résiste, elle, aux pires coups du sort et signifie pour l'artiste « sentimental » une délivrance partielle de la fatalité de sa solitude. Elle conduit en effet Kuhn et Muoth aux moments privilégiés de la « causerie » en dépit de leurs déceptions amoureuses. C'est que la même complicité entre âmes sœurs se retrouve sur les deux plans : l'inauthenticité de la causerie est acceptée, légitime, du fait de la complicité d'âmes authentique expérimentée sur le plan artistique, par l'écoute d'une musique authentique. Muoth ne fait pas exception à la règle. Il fait venir un compositeur inconnu dont le premier *lied*, consacré au thème de l'avalanche, lui correspond si intimement qu'il a « l'impression qu'il vient de lui », que lui-même « l'a écrit et composé » (G 37). Cette première rencontre sera suivie d'une longue amitié et le chanteur connaîtra si bien le compositeur qu'il saura donner de son « type » une définition acceptable pour tous les artistes « sentimentaux », Muoth, Kuhn et Hesse. Gertrude comprend de même immédiatement le sens intime des dissonances dans la sonate encore inachevée de Kuhn (G 80) : il n'a jusqu'alors pas encore fait l'expérience de l'amour seul à même de résoudre en harmonie dans le troisième mouvement les dissonances de ses souffrances et mouvements antérieurs. Gertrude et Muoth surmontent pareillement, en chantant ensemble l'opéra de Kuhn, leurs préjugés et appréhensions réciproques :

« Dès lors, toute gêne disparut, la musique fit naître entre nous l'entente et l'amitié. »³³⁰

L'art, ici représenté par la musique, reste encore un « idéal » dans le sens où il permet à tous ses amateurs, créateurs ou non, de se comprendre de façon authentique, au-delà des mots et des apparences. L'artiste créateur semble de plus avoir la faculté d'osciller par l'intermédiaire de son inspiration entre un univers de musique idéal et supérieur, dont l'allégresse est authentique, et une réalité qu'il parvient à rendre supportable dans l'inauthentique ou relative allégresse de la « causerie ». L'ambivalence du concept d'art pourrait cependant faire voir dans cette oscillation un va-et-vient incontrôlé entre un bonheur illusoire et une souffrance bien réelle qui ne s'en laisse pas conter. Dans la réalité, les dés sont jetés d'avance, aucune « correction », aucun rapprochement avec l'idéal n'est possible. Si l'art créateur est salvateur, c'est toujours de façon relative et sur le plan privé, sous forme de *modus vivendi* avec soi-même et sa nature « sentimentale ». Les « éclairs » de la création rachètent mélancolie et solitude, la « causerie » amicale met du baume au cœur de l'artiste, amant malheureux et solitaire. Kuhn reporte donc sur l'art la finalité qu'il s'était fixée dans la vie : l'accommodation résignée avec la réalité telle qu'elle est et non son changement. Le va-et-vient de l'artiste créateur entre idéal et réalité n'influe sur aucun des deux mondes ni sur lui-même. Nous sommes loin de la conception schillérienne d'un idéal

³³⁰ H. Hesse, G 104 : « Von da an war alle Befangenheit verschwunden, die Musik befreundete uns und machte uns einmütig. »

esthétique imprégnant de plus en plus la réalité décevante de son sceau salvateur. Quand elle advient, la « justification » de la réalité s'opère passivement, non activement. L'artiste lui-même est passif, n'est qu'un instrument par lequel l'art consolateur et 'divin' descend jusqu'à l'humanité souffrante.

Le terme de « justification » (*Rechtfertigung*) de la vie dont use Hesse-Kuhn, qui plus est en le rapportant aux « souffrances » terrestres, prouve à lui seul déjà que la question de la légitimité de l'art se pose à l'auteur-narrateur en termes judéo-chrétiens et moraux. Kuhn se sent ainsi « destiné » (*bestimmt*, G 40) à la « résignation », à l'acceptation de sa maladie d'artiste et de ses souffrances ici-bas, comme de conditions nécessaires à l'obtention de la grâce créatrice :

« Je croyais sentir que je n'étais destiné à connaître ni le bien-être ni le bonheur mais à toujours rester au nombre des faibles, de ceux qui ont toujours le dessous et que sans cette vie dans l'ombre, sans ce sacrifice permanent, la source créatrice serait moins limpide, moins riche. »³³¹

Ces éloges du malheur, de la faiblesse, de l'impuissance, ne sont pas nouveaux ; on se souvient de « l'indicible gémissement de la créature » (*PC 107*) préféré par Camenzind à la vision de « l'homme, couronnement de la création ». Hesse reste dans *Gertrude* fort éloigné des positions schillériennes, lorsqu'il voit dans l'art une « justification de la vie » indépendante de la volonté et de la faculté de l'artiste et le résume à une prédisposition du naturel, à une prédestination dont la réalisation s'opère sans que l'artiste collabore activement à son salut. Cette perspective récusant tout libre-arbitre est bien plutôt la transposition sur le plan sécularisé de l'art de la conception luthérienne, voire piétiste de la justification et du salut, si l'on va jusqu'à lire dans l'accident la représentation symbolique de la crise du pécheur au sein de laquelle advient la conversion piétiste. De fait, l'expérience paradisiaque de l'art créateur s'impose à l'artiste dans le rêve initiatique qui suit l'accident, à l'hôpital. Kuhn « sent » la présence de « l'étoile de la musique » « sans en être tout à fait conscient », il « sent » comme elle « l'envahit paisiblement ». C'est toujours à son insu, de façon impromptue, sans qu'il en décide lui-même que l'inspiration vient au compositeur : lors de sa première sonate, il entend « comme en rêve » « harmonies et suites de sons » qui « l'abordent du dehors » et « s'emparent de lui sans qu'il l'ait voulu »³³². Kuhn écrit ailleurs que « la musique venait à lui comme en rêve, dans un flot ininterrompu » (*G 63*). Les « notes l'attirent avec violence », il s'y « jette » et « nage dans la musique, écrivant, jouant jusqu'à ce que la tourmente soit de nouveau passée et qu'[il] revienne, dégrisé (*nüchtern*), à la vie quotidienne » (*G 61*). La véritable composition est toujours aussi « fièvre et ivresse d'effusions débordantes » (*fiebrnder Rausch hinströmenden Ergusses*, *G 133*), plus proche de la fureur créatrice que de « l'intense concentration requise pour donner à une mélodie le mouvement, la solution qui, seuls, ne soient plus accidentels et lui conviennent » (*G 11*).

³³¹ H. Hesse, *G 68* : « Ich glaubte zu fühlen, daß ich nicht zu Wohlergehen und Glück bestimmt sei, sondern zu Schwäche und Unterliegen im Leben, und daß ohne diese Schatten und Opfer mir der Quell des Schaffens trüber und ärmer fließen müsse. »

³³² *Ibid.*, p. 31 : «...[es] trat mich von außen an, in Harmonien und Tonreihen, die ich wie im Schläfe vernahm und die ohne mein Wollen von mir Besitz ergriffen. »

C'est cependant uniquement cette dernière définition de l'acte créateur qui répond aux critères schillériens. En effet, si la « poésie » a, selon Schiller, pour objet de « donner à l'humanité son expression la plus parfaite possible », il entend par là la représentation de « la nature humaine dans la plénitude absolue de sa puissance »³³³, dans sa « faculté à disposer avec une égale liberté de toutes [ses] forces », dans un état « idéal ou divin », où « la volonté se soumet librement aux lois de la nécessité, et [où], au milieu de tous les changements dont l'imagination est susceptible, la raison maintient sa règle ». Bien entendu, cet état n'entre pas dans le cadre de la réalité vécue, où prédomine « l'entrave » et la « détermination ». Le génie « sentimental » a donc pour tâche – car selon Schiller, la « nature » lui en fournit la faculté – de « réaliser par lui-même cette unité première que l'abstraction a détruite en lui, de compléter l'humanité en sa personne, et de passer d'un état borné à un état infini [, à un état de liberté] »³³⁴. L'« opération » que doit alors effectuer le « génie sentimental » est aux antipodes de la passivité évoquée par Kuhn-Hesse : il lui faut « s'élever avec une libre et personnelle activité au-dessus de toutes les entraves *accidentelles* qui sont inséparables de tout objet déterminé » « jusqu'à la possibilité absolue » de la nature humaine, « ou, en d'autres termes, [il lui faut] *idéaler* ».

Le défaut qui guette justement le génie sentimental est de « ne pas rester toujours assez *calme (nüchtern)* » lors de la création pour observer les « limites nécessaires que suppose l'idée même d'une nature humaine » : le danger est de ne plus « idéaliser » mais de « rêver » et de laisser l'imagination l'emporter sur la raison³³⁵. Kuhn, lui, parle de retrouver son calme, « dégrisé », dans la normalité du quotidien, après la phase créatrice qu'il assimile au rêve. Selon les critères schillériens, il serait, dans sa phase d'« ivresse » ou de « rêve » créateurs déjà dans l'incapacité absolue de percevoir le beau, donc encore moins à même de le produire : d'après Schiller, l'homme ne peut « apprécier et sentir le beau » que s'il exerce « complètement et librement toutes ses forces », car « le beau résulte de l'harmonie entre l'esprit et les sens et s'adresse à la fois à toutes les facultés de l'homme »³³⁶.

Si l'on retrouve donc chez Schiller et Hesse la même formule, selon laquelle l'artiste doit lui-même être dans un état divin pour percevoir la beauté d'accords divins ou être en consonance avec « la musique des sphères », la manière d'accéder à cet état et la définition de cet état divin divergent. Malgré son goût du réalisme, Hesse se tient à

³³³ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 512 : « ... der Begriff der Poesie ist kein anderer, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben... »; et p. 559 : « ...die menschliche Natur in ihrem absoluten Vermögen... »; p. 564 : « ...die Fähigkeit, über alle unsre Kräfte mit gleicher Freiheit disponieren zu können... ».

³³⁴ F. Schiller, *ibid.*, p. 551 et 553 : « Dem sentimentalischen [Dichter] hat [die Natur] die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen [zu einem Zustand der Freiheit] überzugehen. »

³³⁵ F. Schiller, *ibid.*, p. 559 : « Wenn sich das dichtende Genie über alle zufälligen Schranken, welche von jedem bestimmten Zustande unzertrennlich sind, mit freier Selbsttätigkeit muß erheben können, um die menschliche Natur [...] zu der absoluten Möglichkeit zu erheben oder zu idealisieren » « ist [er] der Gefahr ausgesetzt » « nicht immer nüchtern genug zu bleiben » und « zu schwärmen ».

³³⁶ F. Schiller, *ibid.*, p. 565 : « Die Schönheit ist das Produkt der Zusammenstimmung zwischen dem Geist und den Sinnen, es spricht zu allen Vermögen des Menschen zugleich, und kann daher nur unter der Voraussetzung eines vollständigen und freien Gebrauchs aller seiner Kräfte empfunden und gewürdigt werden. »

l'injonction poétique schillérienne quand il assimile dans *Gertrude* idéal poétique et possibilité idéale de l'homme et décrit à travers Kuhn comment l'artiste devient pareil à un dieu durant les instants créateurs, mais il adjoint à cet état un certain déséquilibre des facultés qui se retrouve dans l'aliénation partielle due au rêve ou à l'ivresse créatrice.

Si, dans les considérations de Kuhn, les instants de création se fondent sur la « pensée » dissociative et « justifient » les tourments de l'artiste, cette justification s'opère dans la création par le biais de la « griserie », du « rêve », au gré d'une « nage » originelle dans les flots musicaux. La pensée, la raison ne jouent plus du tout le rôle que leur réservait Schiller, d'abord parce que, cela a été vu, l'artiste ne « maîtrise » aucunement son passage à la phase créatrice : il n'y a pas de progression mais « destin », fatalité de la nature, la « félicité » ressentie par Kuhn est peut-être « consolation », mais elle n'est pas « récompense » octroyée au « vainqueur », « le sentiment de cette harmonie supérieure » justifie les souffrances du naturel « sentimental » mais ne « paye pas le combattant de toutes ses peines », la « purification » de l'artiste lui vient de ses « souffrances » et non de son activité, de son « libre rétablissement de l'union entre l'inclination et le devoir »³³⁷. Le passage se fait passivement pour Kuhn sous forme de « flots » qui le submergent et le délivrent en musique. Les instants de création qui suivent se caractérisent de même par la passivité de l'artiste et la prédominance des sentiments sur la pensée et la raison. S'il y a bien dans l'harmonie éprouvée par Kuhn réunification de ce qui avait été divisé auparavant par la « pensée » dans sa nature « sentimentale », cette réunification ne concerne que les sentiments : dans la « flamme » née de son « ivresse » et de sa fureur créatrice, ce sont fort symboliquement « la douleur et la jouissance » qui ne sont « plus distinctes », l'« ardeur et la force de l'âme » qui sont « non divisées » (*ungeteilt*), intrinsèquement « une » (*G* 133).

La « félicité » de Kuhn résulte de ce que ses « sentiments » ne se répartissent plus en « souffrance ou en bonheur », mais se fondent en une même sensation de « force, sonorité et flux » (*G* 31). La raison, quant à elle, disparaît et c'est en sa disparition que réside le vrai bonheur d'une « consolation » éphémère : les flots créateurs de « délivrance » apportent la « pure félicité » à l'artiste en « effaçant » (*auslöschen*) « des années de ténèbres », en « anéantissant le sentiment du temps », en « effaçant » toutes ses « réflexions sur le sens et la finalité de la vie » (*G* 122). Ces flots de « rédemption » et de « guérison » (*G* 8) qui redonnent pour quelques instants éphémères sa « pureté » originaire à l'artiste créateur sont des flots d'« oubli » (*G* 8) beaucoup plus efficaces que l'alcool dont Muoth abuse en vain dans son désespoir grandissant. Ce sont les flots du Léthé dans lesquels l'artiste « sentimental » échappe, en l'oubliant pour un moment, à sa dérélition, à la dichotomie entre paradis et terre, ou entre idéal et réalité, qui se projette dans la fissure de l'être pensant. Kuhn se sent alors « étranger », « hors de lui-même » (*fremd, entrückt, G* 31) : la thématique de l'inspiration reste des plus classiques. Si lors de la création Kuhn a l'impression de s'élever au rang d'un « dieu », il succombe bien à une « illusion » : il

³³⁷ F. Schiller, *ibid.*, 549 sv. : « Treibt [den Modernen] der sentimentalische Dichtungstrieb zum Ideale, so [...] führe er uns nicht rückwärts [...], um mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen [...] sondern führe uns vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt », (p. 550 :) « [und einen Zustand bedeutet] « einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur ».

n'échappe, le temps que dure la grâce de son inspiration, qu'en se laissant gagner par l'oubli à sa condition d'homme, et non parce qu'il la transcende. Hesse-Kuhn reproduit sur le plan de l'expérience de l'idéal poétique la même erreur qui avait déjà coûté à son idéal de nature dans *Peter Camenzind* sa nature d'idéal : il confond, en termes schillériens, « nature sensible » et « nature humaine » quand il voit dans « le repos de l'esprit » l'instant « récréatif » de l'art ou de la « poésie ». Il réduit à une « violence » subie par la « sensibilité » « la résistance que lui oppose » « chacun des actes de la raison », et place ainsi, aux dires de Schiller, « l'idéal humain » au-dessous de « l'idéal animal »³³⁸.

Comme dans *Peter Camenzind*, sa nostalgie de l'état de nature conduit Hesse à retirer involontairement à son idéal sa nature idéale. Obnubilé par une « fatalité » entièrement négative du naturel « sentimental », Hesse tente en vain, par la voix du narrateur de *Gertrude*, de surmonter cette fatalité en conciliant dans l'ivresse de la création l'activité unifiante de l'idéal poétique schillérien et la passivité du bonheur réservé aux natures naïves. Il n'y a pas conciliation mais contradiction avec ses autres descriptions, lorsque Kuhn déclare sur un mode très schillérien mener lors de la création « une lutte aussi implacable et lucide avec les secrets de la forme que s'il se mesurait à des ennemis » et que cette lutte se situe aux antipodes de « l'ivresse d'instant délicieux » ou de « l'abandon au rêve » (*G 12*)³³⁹. Son effort conciliateur reconduit ici encore l'auteur-narrateur au compromis bourgeois : continuant sur sa lancée, Kuhn oppose le travail de « la composition » au « jeu » et à « l'enivrement » hédoniste (*Schwelgen, G 12*) « dont [il] doit se garder ».

On reconnaît le glissement des positions schillériennes à celles de la bourgeoisie cultivée : le lecteur retrouve la revendication hesséenne d'une reconnaissance sociale égale pour un travail égal, sa volonté d'un rapprochement intégrateur entre le labeur de l'artiste et celui de l'artisan. La mythification parallèle de l'inspiration créatrice venant « consoler » l'artiste de ses peines terrestres relève de ce même glissement : la création est un labeur qui « exige des sacrifices incompatibles avec une vie agréable » (*Behagen des Lebens, G 12*) et « isole » contre sa volonté l'artiste du bonheur satisfait et du bien-être philistin. Parallèlement, elle est « félicité » suprême, union mystique entre homme et dieu, un bonheur qui « justifie » et délivre de la suspicion bourgeoise et chrétienne la mélancolie et l'isolement antérieurs. C'est une auto-justification compromettante que poursuit par deux fois Kuhn face à Muoth : face à lui et face à un public artiste – ils représentent le « génie sentimental » inconditionnel et épris d'absolu – Kuhn approuve Muoth quand ce dernier se moque du cliché de « la magie de l'art » ou de la « légende de l'artiste heureux ». En son

³³⁸ F. Schiller, *ibid.*, p. 564 sv. : « Wir nennen Erholung den Übergang von einem gewaltsamen Zustand zu demjenigen, der uns natürlich ist. [...] Setzen wir [unsern natürlichen Zustand] in eine Befreiung von jedem Zwang, so ist jede Vernunfttätigkeit, weil jede einen Widerstand gegen die Sinnlichkeit ausübt, eine Gewalt, die uns geschieht, und Geistesruhe mit sinnlicher Bewegung verbunden, ist das eigentliche Ideal der Erholung. Setzen wir hingegen unsern natürlichen Zustand in ein unbegrenztes Vermögen zu jeder menschlichen Äußerung und in die Fähigkeit, über alle unsre Kräfte mit gleicher Freiheit disponieren zu können, so ist jede Trennung und Vereinzelung dieser Kräfte ein gewaltsamer Zustand, und das Ideal der Erholung ist die Wiederherstellung unseres Naturganzen... Das erste Ideal wird also durch das Bedürfnis der sinnlichen Natur [als Ideal der Tierheit], das zweite wird durch die Selbständigkeit der menschlichen aufgegeben [als Ideal der Menschheit]. »

³³⁹ H. Hesse, *G 12* : « Ich merkte, daß es ein anderes Ding ist, seinen Träumen nachzugehen und berauschte Stunden auszukosten, als unerbittlich und klar mit den Geheimnissen der Form wie mit Feinden zu ringen. »

for intérieur cependant, et, par le biais du discours indirect libre, face à ses lecteurs, représentants de la bourgeoisie cultivée, Kuhn professe sa foi en le premier et son attachement à une image de l'artiste qu'il souhaite réaliser en dépit de la fatalité de son naturel dans l'humour et la satisfaction résignés. Pour réaliser ce compromis, l'artiste utilise dans une perspective thérapeutique et homéopathique l'art auquel le condamne son naturel « sentimental », pour surmonter partiellement la fatalité qu'il représente.

Plus précisément, Hesse cherche à atteindre sous les traits de Kuhn un modus vivendi avec la réalité, un rapport supportable avec l'isolement interne et externe auquel l'astreignent la fatalité de son naturel mélancolique et l'exercice de son art. Il va pour ce faire tirer parti des passions meurtrissant tout cœur mélancolique : l'artiste a la faculté de les transposer sur le plan de la création artistique. Elles deviennent alors « ivresse » dans les instants créateurs et se retrouvent « transfigurées » en plaisir esthétique « apaisant » (*kühlen*) et « consolateur » (*G* 151), puis en doux instants d'amitié complice ou en une reconnaissance sociale sans laquelle il paraît encore impossible de vivre à l'auteur de *Gertrude*. Avec « la mort de Dieu » ou de l'idéal poétique classique³⁴⁰, l'art est devenu avant toute chose « art de vivre ». Il trouve sa légitimation non comme finalité mais comme outil thérapeutique, dans une « catharsis » à la fois purifiante et purgative où, après avoir été « hors de lui-même » dans la fureur créatrice, le moi s'affirme finalement sur le mode apollinien en souscrivant à une morale de la résignation. L'art s'inscrit cependant alors dans la logique de rentabilité tant exécrée par l'artiste authentique quand ce dernier en use à des fins d'harmonie qui ne sont plus essentiellement artistiques mais relèvent en premier lieu de la réalité vécue. Cette réalité est marquée du sceau de la classe dominante de l'époque wilhelminienne, celui de la bourgeoisie cultivée ou encore de la civilisation occidentale dans son ensemble.

S'ils parlent encore d'« humour », c'est en fin de compte surtout leur « résignation » au compromis du bourgeois satisfait de ses limites qui transparait chez l'auteur et le narrateur de *Gertrude* dans leur vision ambivalente de l'art. Car si l'art reste l'ultime refuge de la vie, il est reconnu impossible de vivre de façon artistique, c'est-à-dire authentique. L'art n'aide plus qu'à rendre supportable une réalité immuable et ne mène finalement plus qu'à l'acceptation par l'artiste des valeurs culturelles bourgeoises enserrant la réalité de leurs bornes. L'art se résume à une hygiène de vie pour artiste « sentimental ». Il ne fait plus comme pour Schiller progresser l'artiste et son public amateur d'art d'une réalité bornée vers l'idéal inconditionnel de l'homme. La promesse classique du bonheur et

³⁴⁰ La même interrogation revient au fil de cette période tel un leitmotiv dans tous les écrits de Hesse. Ici encore, Hesse use de trois masques, de trois personnages pour pouvoir poser la même question qui ne souffre toujours qu'une même réponse théorique, et pouvoir y apporter plusieurs réponses pratiques divergentes. Les deux premiers personnages sont bien sûr Kuhn et Muoth, le troisième est un poète, un certain Hans H., auteur de tous les poèmes mis en musique par Kuhn et appréciés par Muoth. Ses initiales expriment la forte proximité entre le poète fictif et l'auteur de *Gertrude*. C'est justement le premier poème – dont la qualité poétique n'entre pas ici en ligne de compte – sur l'avalanche et le foehn, celui qui rassemble pour la première fois les trois personnages fictifs à l'image de l'auteur, qui pose la question existentielle de l'artiste ayant perdu la foi en l'art du fait de l'insuffisance d'une réalité n'apportant que souffrance :

Daß bei jedem Föhn	Daß ich ohne Gruß	Sieht er in Herzensnot
Vom Berg die Lawine rollt	Durch der Menschen Land	Und Qual mich schweben?
Mit Sausen und Todesgetön,	Fremd wandern muß,	Ach, Gott ist tot!
Hat das Gott gewollt?	Kommt das von Gottes Hand?	– Und ich soll leben?

de l'allégresse par l'art ne peut être tenue par l'artiste « sentimental » « moderne ». Néanmoins – et de ce point de vue conciliateur dépendent légitimation de l'art et aptitude à vivre de l'artiste – un certain équilibre peut être atteint par le biais de l'art, un équilibre fort respectable de tonalité bourgeoise, un succédané de bonheur pour enfants terribles entendant enfin raison.

1.7.2 *Roßhalde : Le piège de la résignation*

La vision de l'art à laquelle s'était résigné Hesse dans *Gertrude* légitimait finalement davantage la vision bourgeoise de la vie et de la réalité dans son ensemble que l'art dans son essence. Il n'est donc pas étonnant que l'auteur, expérimentant la « fatalité » d'un naturel qui ne lui permet pas de se vouer à autre chose qu'à l'écriture et à l'art, ne puisse à la longue « supporter » ce qui devait rendre supportable sa vie et le mener à un simulacre d'harmonie et d'allégresse : la résignation au compromis ou à la double morale conciliant l'inauthenticité vécue dans la réalité à l'authenticité absolue visée dans l'art. Les thèmes majeurs de *Gertrude* sont repris en contrepoint dans *Roßhalde*. Dans la réalité, nul bonheur n'attend l'artiste « sentimental » qui adhère au compromis : le doux foyer du moyen terme s'avère un enfer de la disharmonie et l'artiste ne parvient pas à s'en dégager seul, le hâvre de l'art ne tenant aucune de ses promesses cathartiques.

Résignation et inauthenticité

Roßhalde est le nom de l'ancien manoir rénové et habité par les personnages principaux de ce deuxième roman d'artiste, le peintre Johann Veraguth avec sa famille. Sans doute n'est-il plus nécessaire de souligner le naturel « sentimental » du protagoniste. La brève description que fait le petit Pierre de son père suffira à l'attester : face à son dernier tableau, le peintre lui paraît « très seul, attelé à la tâche et un peu triste ». Si l'on ajoute que Veraguth est un homme « supérieur » (*überlegen*, R 228), « pâle » de visage (R 193) et d'une « nervosité » chronique (R 218, 238, 247, 255, 263, 281...), on comprend sans peine qu'il n'a pas échappé à la fatalité de son espèce. Il faut cependant ajouter qu'il est le premier et restera le seul protagoniste artiste et marié de Hesse. Il entérine la conclusion déjà énoncée dans *Gertrude* par personnage interposé : si l'échec du mariage avec Muoth avait remis en question l'espoir de rédemption de l'artiste par l'amour, le lecteur pouvait encore, avec Kuhn, s'imaginer qu'il eût pu, théoriquement, en être autrement si Kuhn n'avait pas laissé passer sa chance en se défiant de l'allégresse de Gertrude. Ici, l'artiste a épousé la femme qu'il aimait, Adèle, et doit lui-même voir ses « espoirs » réduits à néant, faire l'expérience de la plus insoutenable solitude au cœur du domaine dont il avait espéré qu'il serait un « foyer » où règnerait l'harmonie entre les époux et entre l'art et la vie quotidienne. Il reste en effet exclu du « foyer qu'[Adèle a] su créer autour d'elle », imprégnant les lieux d'une atmosphère particulière, « typée et personnelle », qui, « se [dégageant] de tout son être », est « propice à une croissance harmonieuse » des enfants³⁴¹.

³⁴¹ H. Hesse, R 257 : « ...es fehlte [Adele] fast alles, was ihr Mann einst an ihr gesucht und von ihr erhofft hatte, aber es war Heimat um sie her, es war Art und Charakter in ihrem Gesicht, in ihrem Wesen, in ihren Räumen, es war hier ein Boden, in welchem Kinder aufwachsen und dankbar gedeihen konnten. »

Cette exclusion est à la fois intérieure et géographique : le déplacement géographique de Veraguth, qui dans sa déception est allé s'installer dans l'atelier au fond du parc, correspond à ce que sa femme se soit intérieurement retirée, en « cessant de l'aimer » (R 204).

Au lieu d'être resoudée, ou simplement apaisée dans l'harmonie de l'amour, la fissure interne de l'artiste « sentimental » s'est objectivée dans une division géographique de Roßhalde entre la maison, domaine de la mère et des enfants, et l'atelier, univers masculin où l'artiste vit et travaille en solitaire, secondé par son domestique Robert. De l'extérieur cependant, Veraguth semble vivre en harmonie avec la société. En effet, il ne quitte pas un « foyer » de façade qui non seulement représente son intégration familiale dans la société mais symbolise aussi sa réussite et un certain statut social. Le « manoir » de Roßhalde témoigne de l'appartenance à la grande bourgeoisie cultivée des Imthor dans *Gertrude*, sans pour autant que la femme soit ici le vecteur ayant permis à l'artiste de trouver sa place dans la société. Le domaine de Roßhalde ne relève d'aucun héritage, seul le succès personnel du peintre (il est reconnu, voire célèbre, expose à l'étranger, notamment à Bruxelles, et ses tableaux se vendent très cher) lui a permis de l'acquérir pour le rénover.

Contrairement à *Gertrude* aussi, aucune entente, aucune authentique complicité sur le plan artistique ne vient plus légitimer cette inauthenticité externe : lors de « causeries » au contenu inauthentique, les mots, taisant ce qui fait mal, n'en constituaient pas moins une musique consolatrice par laquelle les âmes sœurs de Kuhn et de Gertrude communiquaient. Dans *Roßhalde*, il n'y a plus de dialogue, il n'y a plus du tout entre les époux de communion dans l'art ou dans l'amour, même dans l'amitié. Veraguth accepte qu'un silence opaque, « sans amour » (*lieblos*) et « sans humour » (*humorlos*, R 236) vienne « couvrir » (*bemänteln*, R 241) « l'insoutenable » et « préserver les apparences » (R 236). Ce silence émane cependant d'Adèle, du monde du compromis bourgeois, et non de Veraguth, l'artiste passionné en quête d'authenticité. Au contraire, ce dernier souffre dès le début de leur mariage du « manque d'humour », « d'élan » (*Schwung*), de la « pesanteur » (*schwerlebig*, R240) d'une femme qui, toujours, qu'il tempête ou soit transporté de joie, lui oppose le même « silence », la même « patience héroïque » sans jamais rien partager de ses humeurs changeantes d'artiste « sentimental »³⁴². Adèle ne comprend ni le naturel ni l'art de son mari : le silence règne là encore sur tout ce qui touche au travail du peintre. La femme ne connaît même pas les dernières toiles de son mari, la peinture lui reste étrangère (R 270). Elle se réfugie au contraire avec son fils aîné Albert dans un autre art, la musique classique et le piano pour mieux se rappeler ses rêves de jeune fille (R 240).

Dans la musique non plus, aucune communication n'est possible : Albert ferme cet autre univers artistique et familial à son père en refusant de jouer devant lui ou en massacrant alors la partition (R 258). Il ne lui parle cependant pas en face. Il obéit au conseil que lui a prodigué sa mère lorsqu'il voulait encore crier sa haine à un père qu'il

³⁴² H. Hesse, R 240 : « Sie hatte meinen Ansprüchen und Launen, meiner ungestümen Sehnsucht und meiner schließlichen Enttäuschung nichts entgegenzusetzen als Schweigen und Geduld...sie nahm Zornausbrüche und lustige Stimmungen mit gleicher Gelassenheit hin...»

rend responsable de la désolation de Roßhalde, de leur « foyer » : il faut « taire ce qui nous rend malheureux » (R 230) parce que tout « vacarme » est « inutile ». C'est à ce même conseil de « patience » et de « passivité » qu'aquiesce encore et toujours le peintre, en faisant taire sa déception de ne pas trouver Pierre chez Adèle, en brimant ses propres impulsions même après s'être décidé à partir :

« – Arrête de t'énerver ainsi, ça ne sert à rien. C'est un hasard, un pur hasard. [...] [Veraguth] se mordit les lèvres et fit demi-tour sans rien ajouter. Oui, elle avait raison : à quoi bon s'énerver sans raison ? à quoi bon suivre ses impulsions ? Mieux valait, comme elle, rester assis et attendre, attendre patiemment, passivement. »³⁴³

Ce « silence » cependant qui tait « l'insoutenable » lui est entretemps devenu lui-même « insoutenable » (R 228, 242). Il n'a malgré tout pas la force de le briser et de couper court à une « existence inauthentique et dénuée de joie, si totalement contraire à son propre naturel »³⁴⁴. Il reste prisonnier « volontaire » (R 253) de son compromis « à vie » puisqu'il s'y « condamne » lui-même afin de ne pas perdre le dernier amour qui lui reste.

De même qu'Hermann Lautenschlager restait rivé au bourg de Gerbersau par sentimentalisme, de même Veraguth est-il longtemps incapable de quitter Adèle et Roßhalde par attachement sentimental à son fils Pierre. L'espace s'est rétréci, du bourg environné de montagnes au manoir entouré de son parc. L'attachement au « foyer » est cependant de nature identique. Il est d'abord symbolique. Fruit d'un amour mort, il incarne l'ultime amour, l'ultime harmonie encore possible pour Veraguth au sein de *Roßhalde*. Pierre, l'enfant qui « babille comme un oiseau » (R 201) ou comme « une source vive » (*sprudelnd*, R 259) est un enfant de la nature. Il a les jambes et la nuque « brunies » par le soleil et ses « cheveux bruns » chatoient sous les caresses des rayons lumineux (R 202). Pierre est cependant aussi enfant de Veraguth, enfant de l'art. Sous la chemise, sa peau est « blanche ». Ses narines trahissent la même « nervosité » que chez son père et sa bouche « fermement close » trace sur son « beau visage précoce » une ligne « volontaire et racée » (R 298). Face à Pierre, Veraguth se sent transporté dans « le jardin lointain de sa propre enfance » (R 201). Son amour pour lui représente « le dernier écho pur et gai » (R 260) d'une harmonie inaccessible. Il représente aussi le dernier amour rédempteur possible au sens où le peintre réussit à « s'oublier lui-même » (*Selbstvergessen*), à oublier sa fissure et la fatalité de sa dérélition, et à retrouver « un peu de gaieté » (R 273) par procuration, au sein de cet amour innocent :

« Jamais l'existence ne pourrait plus lui offrir une tendresse aussi chaude, aussi rayonnante. Jamais ailleurs il ne réussirait, comme auprès de Pierre, à s'oublier, à s'absorber dans le jeu, à goûter la douceur nostalgique et intense d'une présence aimée qui lui rendait un dernier reflet magnifique de sa propre jeunesse. »³⁴⁵

³⁴³ H. Hesse, R 273 : « - Es hat keinen Sinn, daß du dich so ärgerst. Es ist doch der reine Zufall... [Veraguth] biß sich auf die Lippen und ging schweigend hinaus. Sie hatte recht, es hatte keinen Sinn, sich aufzuregen, es hatte keinen Sinn, lebhaft zu sein ... Es war besser, in geduldiger Gelassenheit zu sitzen, wie sie es tat. »

³⁴⁴ H. Hesse, R 241 : « die lebenslange Verurteilung zu einem halben, freudlosen, dem Innersten seiner Natur beständig widersprechenden Dasein. » On retrouve le même thème à la page 253 – « das Eis seines freudlosen Daseins » – et à la page 330 : « sein kleines, unfrohes, unaufrichtiges und mißgestaltetes Leben ».

³⁴⁵ H. Hesse, R 260 : « Nie mehr würde er Augenblicke so voll warmer, strahlender Zärtlichkeit, so voll spielenden Selbstvergessens, so voll starker, wehmütiger Süßigkeit erleben können wie mit Pierre, mit diesem letzten, schönen Bilde seiner eigenen Jugend. »

Cet attachement est « sentimental » au sens schillérien du terme, puisqu'il est tourné vers le passé et que sa nostalgie porte sur la pureté et la naïveté de l'enfance. Il est cependant surtout « sentimental » au sens commun négatif du terme, en ce qu'il n'a pas d'avenir et se ferme à tout espoir. Veraguth doit s'avouer et avouer à son vieil ami Otto Burkhardt, revenu des Indes pour dégager le peintre de Roßhalde et l'emmener en voyage avec lui, que même en restant, il ne pourrait pas empêcher Pierre de lui retirer peu à peu son amour jusqu'à ne plus lui vouer que de la haine, à l'image de son fils aîné Albert.

Un art asphyxié

La raison en est que l'art, loin de rapprocher les âmes-sœurs comme dans *Gertrude*, loin de promouvoir la complicité et l'harmonie, ne fait plus que creuser le fossé entre l'artiste et les autres, et avant tout entre l'artiste et les êtres aimés. L'art n'a pas prise sur la réalité et la quête de bonheur qu'y poursuit l'artiste. C'est bien un constat d'impuissance quand, déçu par Adèle et son silence, Veraguth « se retranche dans sa peinture comme dans une forteresse » (R 240). L'art, le travail quotidien de la création, représente un autre mur de silence, un mur de plus en plus impénétrable qui va jusqu'à s'objectiver dans les nouveaux murs que Veraguth fait rajouter à son atelier lorsque sa femme refuse de lui céder Pierre s'il divorce. Le « travail », à quoi se réduit progressivement sa peinture, est la réponse de l'artiste au silence de sa femme, il constitue son refus de communiquer avec elle. Tous les attributs de l'art – travail acharné d'artisan, concentration, oubli de soi, authenticité – tous les prédicats qui, dans *Gertrude*, étaient encore positifs et permettaient à l'artiste de gérer une réalité désenchantée et de s'accomoder de son inauthenticité, s'inversent dans *Roßhalde*. Ils prennent une dimension négative en ce qu'ils achèvent d'isoler l'artiste des êtres qui lui sont les plus proches, donc finalement aussi du monde.

La peinture éloigne ainsi le père de son enfant chéri. Pierre ressent d'abord une aversion instinctive, intuitive pour la peinture : il ne « veut pas devenir peintre comme son père », car dans l'atelier règne une odeur qui lui répugne (R 206), une odeur de peinture mais aussi, d'« inconfort » et de « solitude » (R 302). Pierre reproche aussi à son père de ne pas « l'écouter » quand il vient le voir à l'atelier, mais de le fixer avec un « mauvais regard » sans le voir vraiment. La concentration de Veraguth quand il peint l'isole ainsi justement de celui qu'il « ne veut pas perdre » mais « garder près de lui » (R 242), de l'être « pour lequel [il veut] vivre » et qu'il « veut avoir le droit d'aimer » (R 250). D'autre part, « son obéissance ascétique à l'impératif d'authenticité » (R 267) lui fait pour ses derniers tableaux choisir des couleurs et des motifs qui déplaisent à l'enfant :

« Il y a au manoir plusieurs vieux tableaux qui me plaisent beaucoup plus. [...] On y voit par exemple des montagnes au coucher du soleil, et tout y est rouge et tout doré; et puis, il y a aussi de jolis petits enfants, des dames et des fleurs. Tu trouves pas ça mieux que ce vieux pêcheur sans vrai visage ou que ce bateau tout noir et ennuyeux, toi ? »³⁴⁶

Le gris et l'argenté, le noir et la vieillesse ne peuvent que heurter la sensibilité de Pierre puisqu'ils ne correspondent pas à son approche enfantine et naïve, colorée et dorée d'une

³⁴⁶ H. Hesse, R 208 : « Im Hause drüben sind ein paar alte Bilder, die geefallen mir viel besser. [...] Zum Beispiel Berge, wenn die Sonne untergeht, und alles ist ganz rot und goldig, und gübsche Kinder und Frauen und Blumen. Das ist doch eigentlich viel netter als so ein alter Fischer, der nicht einmal ein rechtes Gesicht hat, und so ein schwarzes, langweiliges Boot, nicht? »

réalité encore perçue comme idylle. Même si cette idylle est fausse, Pierre ne vit ainsi pas la scission qui traverse Roßhalde. L'enfant est le seul à passer en toute liberté de l'univers maternel au monde paternel, de la maison à l'atelier³⁴⁷. C'est le privilège de la jeunesse et de son innocence. L'évolution des tableaux de Veraguth permet au contraire de constater non seulement la perte de cette approche naïve de la réalité mais aussi à quel degré de désespoir est parvenu dans et par l'art un homme qu'Adèle « avait surtout aimé pour l'allégresse enfantine dont, jadis, il débordait par moments, et dont Pierre seul avait hérité sous forme d'un doux rayonnement »³⁴⁸.

Au lieu de l'aider à communiquer avec ceux qu'il aime, l'art créateur plonge l'artiste « sentimental » dans une solitude de plus en plus effroyable qui le coupe de la réalité dans son ensemble. Le « plaisir » (*Genuß*, R 223) que Veraguth trouve à peindre, à « s'oublier lui-même », à « oublier le monde » (R 268) et « son existence ratée » (R 349) dans « l'ivresse » de la fureur créatrice, ce plaisir est plus proche de l'« étourdissement » (*Betäubung*, R 244, 254) que de la « joie » et il est trop chèrement payé. La « volupté avec laquelle il respire l'atmosphère d'austérité propre à l'art », sa « joie sévère de créateur » exigent en contrepartie « qu'il se livre entièrement, sans réserve, jusqu'à l'anéantissement » à son art tout en faisant preuve d'une surhumaine maîtrise de soi : il n'accède « au bonheur sacré de la liberté qu'en domptant d'une main de fer tout arbitraire » et ne peut vivre des « instants de félicité que dans l'obéissance ascétique à l'impératif d'authenticité »³⁴⁹. Cette évocation de la création artistique reproduit l'ambivalence déjà observée dans *Gertrude*. Elle est cependant beaucoup plus lourde de conséquences pour Veraguth, car le rythme, l'hygiène de vie (R 248) qu'il se procure par un « travail » incessant et un emploi du temps des plus stricts, l'« habitude » d'une « auto-discipline impérieuse » (*herrische Zucht*, R 271) devient finalement contre-productive. Elle se retourne contre la vie et « asphyxie » (R 244) de plus en plus l'artiste. L'art ne représente en effet pas un réservoir vital dans lequel l'artiste viendrait puiser des forces pour la réalité, mais au contraire un puits sans fonds dans lequel l'artiste jette sans compter toutes les forces qu'il ne peut employer dans la réalité.

« Grâce à son naturel tenace, il avait réussi à récupérer au profit de son art presque tout ce que sa propre vie avait perdu en richesse, en profondeur et en chaleur. »³⁵⁰

L'art, l'acharnement au travail correspondent manifestement à un mécanisme de compensation pour Veraguth. Le plaisir que lui procure la peinture est un plaisir négatif, d'oubli de soi, d'ivresse, d'étourdissement. C'est une jouissance morbide qui naît de la résignation et ne procure aucun « bonheur » réel, tel est aussi le diagnostic de son ami Otto

³⁴⁷ H. Hesse, R 192 : « Der kleine Pierre war der einzige, der diese Trennung des Lebens und Teilung der Gebiete nicht anerkannte und kaum von ihr wußte. Er lief im alten wie im neuen Hause gleich sorglos aus und ein. »

³⁴⁸ H. Hesse, R 294 : «...mit einem schwachen Abglanz der plötzlich ausbrechenden und nie lange währenden, knabenhaften Heiterkeit, die sie ehemals an ihm besonders geliebt hatte, und deren zartes Strahlen nur Pierre von ihm geerbt hatte. »

³⁴⁹ H. Hesse, R 266 : «...er kostete in tiefen Zügen die herbe Luft der Kunst, die strenge Freude des Schöpfers, der sich selber bis zur Grenze der Vernichtung hergeben muß, der das heilige Glück der Freiheit nur im eisernen Bändigen jeder Willkür finden und die Augenblicke der Erfüllung nur im aszetischen Gehorsam gegen das Wahrhaftigkeitsgefühl erleben kann. »

³⁵⁰ H. Hesse, R 267 : « Und es war seiner zähen Natur gelungen, seine Künstlerschaft beinahe um das reicher und tiefer und glühender zu machen, was sein Leben an Reichtum, Tiefe und Wärme verlor. »

(R 244). Elle lui permet uniquement de « supporter » (*ertragen*) la réalité, non de la « vivre » (*erleben*, R 253). Un bonheur réel consisterait pour Veraguth en un dialogue d'amour vécu qui viendrait le récompenser de son travail, de son dévouement à un art authentique :

« Ce tableau, il en avait conscience, était hors du commun. Il y avait mis beaucoup de lui-même et maintenant, il se sentait intérieurement vidé, consumé jusqu'aux cendres. Et il n'y avait personne à qui il pût montrer son œuvre. [...] L'impact de son travail, les échos qu'il susciterait, il n'en recevrait de témoignages qu'à distance, par le biais d'articles ou de lettres. Tout cela ne valait rien, moins que rien. Seuls le regard d'un ami ou le baiser d'une femme aimée auraient pu maintenant le réjouir, le récompenser, lui redonner de la force. »

A l'opposé de ses attentes affectives, l'art tel qu'il le pratique empêche toute communication, alors même qu'il se dit quête incessante de dialogue, d'ouverture véridique dans le primat d'authenticité. Veraguth définit ainsi la nature de ses efforts techniques à son fils Albert :

« – Moi, je suis obligé de peindre, parce que je ne suis pas, comme les chiens et les chats, un animal doté d'une queue. [...] – Je ne vois pas bien ce que tu veux dire. – C'est très simple. Les chiens, les chats et les autres animaux doués d'intelligence possèdent une queue qui leur permet d'exprimer non seulement leurs pensées, leurs sentiments ou leurs souffrances, mais aussi la moindre fantaisie ou variation intérieure, le plus délicat frisson d'émotion. Ils s'en servent pour tracer de fabuleuses arabesques qui traduisent parfaitement ce qu'ils ont à exprimer. »³⁵¹

La comparaison avec les moyens naturels de l'animal est révélatrice. C'est de nouveau l'authenticité d'un art « naïf » que recherche Veraguth, d'un art qui rappelle le jodler du petit Camenzind clamant sa joie sur son premier sommet alpin. Au sein de la civilisation « sentimentale » moderne, l'attente d'une réponse ne peut qu'être déçue. Dans sa quête impossible, l'art de Veraguth s'avère un système de signes clos sur lui-même qui n'est réellement compréhensible que pour l'artiste. Seul l'artiste en effet peut juger de l'authenticité de son œuvre et de l'achèvement technique auquel il est parvenu si l'authenticité visée est la retranscription dans l'art des sentiments que l'on éprouve.

Ce réalisme psychologique se restreint donc toujours à une seule personne, l'artiste, et comme celui-ci réduit sa perception de lui-même à la souffrance impuissante, toutes ses œuvres d'art ne feront que répéter indéfiniment le même thème, celui d'une « réalité impitoyable » qui se définit exclusivement par « la souffrance de la créature » (R 196). Toute autre forme de réalité lui échappe, comme le constate son ami Otto quand il lui reproche « de ne même plus savoir ce que signifie vivre ou joie de vivre » (R 245), alors même que Veraguth prétend fixer et étreindre dans son art la plus pure réalité qui soit.

« Ce faisant, il ne pensait pas le moins du monde à ce que son tableau exprimait. Cela ne le concernait plus. Au début, il y avait eu une idée, une vision ; à présent, il ne s'agissait plus de signification, de sentiments ni de pensées mais de réalité pure. Il avait

³⁵¹ H. Hesse, R 265 : « ... ich male, weil ich keinen Schweif zum wedeln habe. [...] – Keinen Schweif? Wie meinst du das? – Sehr einfach. Hunde und Katzen und andere begabte Tiere haben einen Schwanz, und nicht nur für das, was sie denken und fühlen und leiden, sondern für jede Laune und Schwingung ihres Wesens und für jede feine Wallung ihres Lebensgefühls hat ihr Schwanz mit tausend Schnörkeln eine wunderbar vollkommene Arabeskensprache. »

même amoindri, presque effacé l'expression des visages, il lui importait peu d'imaginer, de raconter une histoire [...] Le tableau ne devait présenter que trois êtres humains totalement objectivés... »³⁵²

Dans son travail, le peintre fuit la réalité humaine d'une conscience réflexive pour se fondre dans ce qu'il nomme la « pure réalité » et qui est en fait concrétude taciturne et opaque de l'objet. C'est sa liberté d'agir communicationnel qu'il veut, après l'avoir reniée, oublier, qu'il occulte avec une mauvaise foi achevée lorsqu'il se laisse « absorber » (*aufsaugen*, R 268) par l'image qu'il porte en lui et qu'il concrétise : le bonheur d'harmonie, qu'il nomme « bonheur sacré de la liberté » (R 266), ne peut se trouver que dans l'abandon du mouvement humain vital vers l'autre et vers soi que représente la conscience réflexive sortant l'être de la réalité objective qui l'entoure. Le bonheur d'harmonie expérimenté par Veraguth quand il peint est rigidification progressive de soi dans l'image qui se peint – son regard devient ainsi « rigide » (R 196), de « verre » (R 198), et fixe, rivé hypnotiquement (*gebannt*, R 268) au tableau qui l'absorbe tandis que s'insensibilise un for intérieur ne ressentant plus « ni joie ni peine » (R 268).

Son « bonheur », en cela aussi un « étourdissement » intentionnel³⁵³, est un devenir matière qui ne se sait plus éphémère, un devenir élément figé d'un tout, c'est-à-dire un devenir concrétude car c'est la seule possibilité pour l'être humain de s'expérimenter comme élément absolument intégré dans une totalité. Si Veraguth se perd dans la matière du tableau qu'il peint, il se perd de plus en plus aussi au fond de lui-même. Avec chaque tableau il élève un nouveau mur de matière sécurisante entre soi et la réalité mouvante.

En ce sens, l'art de la résignation tel que le pratique Veraguth est un art qu'on pourrait qualifier d'autistique. Il lui faut saisir un pinceau pour pouvoir effectuer une fonction vitale, celle d'une communion dans l'expression de soi avec un monde, une nature qui, sans pinceau, se ferment à lui, demeurent « incompréhensibles » (R 196). Quand il saisit le pinceau pour peindre, tout son corps, tout son être n'existe plus qu'en cet objet au moyen duquel, c'est là sa fonction vitale, le peintre peut se fondre dans le concret. La peinture représente certes l'élaboration, par frustration et rejet du code usuel inefficace, d'une sorte de langage personnel en images, mais ce langage n'en est pas un, puisqu'il n'est qu'accumulation d'objets clos répétant indéfiniment le même enfermement de l'artiste en lui-même et dans l'image d'une réalité souffrante. Chaque tableau représente un mur et non un nouveau et possible terrain d'entente. Chaque tableau que peint Veraguth avec son regard « de verre » absent ne représente qu'une nouvelle « surface » aussi faussement « translucide » que le sont la réalité – sous laquelle voulait plonger Veraguth pour saisir « son souffle sauvage et grandiose », c'est-à-dire son fond authentique de

³⁵² H. Hesse, R 268 : « Dabei dachte er nicht im mindesten an das, was sein Bild ausdrückte. Das war erledigt, das war eine Idee, ein Einfall gewesen; jetzt ging es nicht um Bedeutungen, Gefühle und Gedanken, sondern um reine Wirklichkeit. Er hatte sogar den Ausdruck der Gesichter wieder abgeschwächt und nahezu ausgelöscht, es lag ihm nichts am Dichten und Erzählen [...] Auf dem Bilde sollte nichts zu sehen sein als drei Menschen in vollkommener Gegenständlichkeit... »

³⁵³ Sous forme de discours indirect libre, le narrateur montre que Veraguth se livre intérieurement un combat pour la liberté, conscient de s'étourdir et de se mentir à lui-même dans son acharnement au travail sans pour autant avoir la force d'y remédier : « Er dachte nicht darüber nach, er betäubte alle Gedanken in fortwährender Anstrengung. Das Gefühl, in dem er lebte war das : du kannst zu jeder Stunde gehen, die Tür steht offen, die Fesseln sind zu brechen – aber es kostet einen harten Entschluß und ein schweres, schweres Opfer – darum nicht daran denken, nur nicht daran denken! » (R 268)

« souffrance » (R 196) – ou la « causerie » (R 248) – que Veraguth referme sur l'abîme de sa fissure intérieure sous le regard à la fois compréhensif et désapprobateur de son ami Otto. Cette surface est un miroir dans lequel se mire le peintre et qui, impénétrable pour tout être extérieur, le ferme à la réalité. Veraguth, son ami Otto, le narrateur aussi, tous emploient des images de cloîtement invisible et pourtant réel : jusqu'à ce qu'Otto réussisse à introduire la « lumière » et l'« oxygène » de son regard amical (R 253) dans le « puits noir » (R 248), dans l'intériorité morbide de Veraguth, celui-ci était « emmuré volontaire » (R 253) derrière « le rempart de glace de son existence sans joie » (R 255). Il était en proie à l'« illusion morbide » (*kranker Wahn*, R 256) de ne « plus pouvoir que supporter la vie » sans la « vivre » librement et dans la joie. Il était victime d'une « profonde et puissante hypnose de la résignation » (R 256) à l'inauthenticité. Il était, « solitaire et cuirassé contre le monde extérieur » « comme envoûté, prisonnier d'un maléfice qui le retenait dans la sphère de son travail » (R 267).

Le tableau final du livre, celui où le peintre parvient enfin à retranscrire un état dont il est en train de se dégager, ce tableau montre que cet « ensorcellement » était bien celui de l'objectivation matérielle : dépossédés de leur faculté et de leur liberté communicationnelle, trois êtres humains « totalement objectivés » – qui sont explicitement (R 255) les homologues concrétisés de Veraguth, Adèle et Pierre – y marchent côte à côte, dans un même espace, une même lumière (R 263), mais chacun isolé dans sa propre sphère sans qu'aucun contact ne soit possible entre eux, puisque, tel le pêcheur du premier tableau, leur visage n'a plus d'expression, est « sans âme et sans parole » (*ohne Wesen und ohne Sprache*, R 196).

Pendant que Veraguth est encore prisonnier de cet état coupé de la réalité et fait l'expérience répétée de l'insuccès de son nouveau moyen de communication, il crée des images à un rythme de plus en plus effréné – son « zèle » (*Fleiß*, R 240) est effort de survie, Veraguth se débat contre l'asphyxie dans un activisme improductif. Otto ne se laisse pas leurrer par l'image que son ami donne de lui-même comme peintre « célèbre » et « travailleur » (R 244). Cet activisme ne permet à Veraguth que de se « dissimuler » (R 243) à lui-même la passivité avec laquelle il s'enlise dans un « fatras de compromis, d'échappatoires, de renoncements continuels » (R 244), dans les eaux boueuses d'un « marais » (R 246) et d'un « étang de silence » (R 306). C'est cette même inauthenticité, ce mensonge à soi-même dans l'adhésion au compromis bourgeois que condamne aussi Otto quand il désapprouve la « causerie » (R 248) ou le terme de « honte » (*Schande*, R 241) utilisé par Veraguth. Par le biais de la « causerie » en effet, Veraguth recrée une gaieté de surface trompeuse et se montre heureux sur un mode inauthentique bourgeois. Le fonds authentique de l'amour-amitié qui prévalait dans *Gertrude* a ici disparu, et l'inauthenticité est absolue. De même, Veraguth reproduit la double morale bourgeoise quand il qualifie l'absence de vrai bonheur dans sa vie de « honte », c'est-à-dire de péché : bonheur, allégresse et harmonie sont pour Veraguth aussi des vertus, il faut « vouloir être réjoui » pour l'être, celui qui n'y parvient pas est un faible pécheur, et l'artiste « sentimental » condamné à la fatalité de sa mélancolie et de sa solitude n'a qu'à s'en prendre à lui-même s'il vit dans l'enfer, il ne peut attendre d'aide de personne. Son acceptation du compromis bourgeois ou encore de la « satisfaction » dans « l'abandon de tout espoir » (R 245) a conduit Veraguth à se replier sur lui-même dans sa souffrance tout en prétendant suffire

par son art et l'extrême effort de ce « labeur » surhumain aux règles morales de vertu et de bonheur bourgeois. Voilà pourquoi la « guérison » de cet « ulcère » (R 245) ne peut, selon Otto, que survenir si « l'on tranche dans le vif », ou en d'autres termes, que si Veraguth se coupe de Roßhalde et de tout un monde bourgeois étouffant (R 250) pour suivre son ami aux Indes, dans la « félicité » « riche en couleurs » de « contrées paradisiaques » à « l'atmosphère encore pure, innocente et dénuée de souffrance » (R 223).

Si le langage dont use Veraguth n'est pas le sien et empêche une communication directe, les images de soi qu'il peint restent fidèles à son primat d'authenticité dans l'art, bien que des translations de sens y soient opérées. Tonalités et thématiques sont des plus explicites pour qui cherche, comme Otto, ou le lecteur, à les lire³⁵⁴. De fait, elles révèlent un désespoir grandissant. L'artiste se perd peu à peu dans « un dédale d'indécisions, de compromis obscurs » (*ein dämmerndes Irren*, R 350), il se perd dans un labyrinthe de plus en plus resserré de tableaux qui perdent progressivement vie et couleurs: le tableau que peint Veraguth au début du roman et que rejette Pierre témoigne de ce que la fixation du peintre sur la souffrance atteint son paroxysme et débouche sur l'agonie et la mort. C'est sa propre asphyxie au sein de son labyrinthe étouffant que retranscrit Veraguth quand, avec des couleurs grises et argentées qu'il n'avait jusqu'alors pas encore utilisées (R 196), il peint un pêcheur sans visage – allégorie à la fois d'une réalité et d'une mort incompréhensible et inéluctable car fermée à tout contact – qui, dans la grisaille du petit matin, remonte à la surface deux poissons pris dans ses filets et agonisant impuissants, la bouche entrouverte, dans un milieu qui n'est pas le leur. Si l'argenté reste la couleur de l'art, sa signification est aux antipodes des sources de vie romantiques.

On le voit, la « résignation » au compromis et à l'inauthenticité dans la réalité, la résignation à l'art comme hygiène de vie mène l'artiste dans la plus funeste impasse qui soit car elle dépouille l'art de son souffle vital, de « l'espoir » qui lui donne vie. L'artiste qui fait une croix sur toute allégresse dans la vie puis dans ses œuvres s'asphyxie lui-même au sein d'une vie finalement compromise en son essence. La question est de savoir si dans *Roßhalde*, Veraguth retrouve réellement l'espoir comme le souhaite Otto (R 245), s'il parvient réellement à sortir de son impasse et à redonner sens à sa vie et à son art. Il est vrai qu'à la fin du roman, le peintre ne se « contente » plus du faux « bonheur de la résignation » (R 244) – autre reproche de compromis bourgeois que lui avait fait Otto – et il a surmonté l'épreuve qu'exigeait de lui son ami, l'épreuve déchirante de quitter le monde de *Roßhalde*, et surtout de perdre Pierre : l'enfant succombe à une méningite et le cri qu'il pousse en mourant « traverse » le père de part en part, et, « tranchant dans le vif », le coupe de sa dernière attache. Veraguth est sorti de lui-même, il « s'est surmonté » (R 349) dans son amour pour Pierre. Dorénavant, c'est « sans aucune résignation » qu'il se propose, lui « qui n'a pas sa place au banquet de la vie » et se retrouve dans un « isolement glacial » après la mort des « derniers reflets de la jeunesse et de ses espérances », de chercher sa « consolation » dans l'art (R 349).

³⁵⁴ Ce n'est cependant pas le tableau, objet trop concret, matériel, du pêcheur et des poissons qui entraîne une discussion salutaire mais – et c'est révélateur – les forces dissolvantes du vin et de l'hostilité juvénile encore mal déguisée du fils Albert (Hesse, R 236).

Refus de la résignation : un renouveau ?

Seulement, cet art demeure « froide passion de voir, d'observer et de collaborer en secret, non sans fierté, à l'œuvre de la création »; il demeure le « plaisir austère de la représentation » de la réalité vécue sans qu'aucun rôle essentiellement producteur ne lui soit accordé. Les images créées restent des reflets ou des reproductions plus ou moins fidèles d'une réalité qu'elles entérinent. Tout dépend encore de la réalité à représenter et la solution que proposent Hesse et Otto pour Veraguth ressemble à s'y méprendre au chemin déjà suivi par Peter Camenzind. Si aucun espoir de rédemption ne s'attache plus à l'amour et à la femme, on retrouve en l'ami le miraculeux Salut venant de l'extérieur à l'artiste toujours passif et toujours impuissant. La nature de ce salut rappelle aussi le retour à la nature et à l'authenticité naïve de l'état premier que Camenzind avait appris à préconiser sous l'influence de ses divers amis et mentors. Certes, on constate une transposition à l'échelle exotique de schèmes déjà expérimentés sur le sol allemand : il ne s'agit plus ici de « patrie » ou de « foyer », mais d'un ailleurs exotique et préservé. En optant pour une destination étrangère, mais aussi en intégrant, par le biais des prénoms et des lieux d'exposition de tableaux, la culture française qu'il avait, dans la mouvance des courants de la *Kulturkritik*, vilipendé dans *Peter Camenzind* pour son rationalisme prétendument outrancier, Hesse se défend ici de la récupération comme écrivain régionaliste³⁵⁵, ou pis encore nationaliste, que lui ont valu *Peter Camenzind* et ses recueils de nouvelles centrées sur le bourg de Gerbersau, représentatif de la patrie alémanique de l'auteur³⁵⁶. Soulignons cependant que ce sont encore et toujours les traits « paradisiaques » qui attirent Veraguth aux Indes et lui font espérer à la fois une nouvelle vie et un renouveau artistique : il n'a pas perdu la nostalgie d'un art associant naïveté et technique, authenticité et allégresse. Le primat de la vie sur l'art demeure, le recours à l'idylle pour un art plus rayonnant tout autant. De plus, le thème de la souffrance purificatrice perdure. Pour évoquer sa propre libération, Veraguth parle « du bain purificateur dans la souffrance » (R 330) et la douleur de perdre Pierre. Sa thèse associant authenticité et souffrance comme signe de réalisme pur et de qualité supra-individuelle de l'œuvre est reprise ailleurs par Otto, le représentant de l'espoir et de l'ouverture rieuse au monde :

« [Otto] tressaillit devant la profondeur de l'abîme de solitude intérieure et de torture mentale dans lequel sombrait l'existence de Veraguth. Tel était, sans aucun doute, ce secret dont Johann, de temps en temps, parlait à mots couverts, le supposant caché au fond de l'âme de chaque grand artiste. C'est ainsi que s'expliquait le besoin impérieux et inquiétant qui poussait Johann à créer [...]. C'était ainsi que s'expliquait de même, l'étrange tristesse qui bien souvent saisit le spectateur à la vue des grandes œuvres d'art. »³⁵⁷

³⁵⁵ H. Hesse, Cf. « Brief an Emanuel von Bodman, März 1913 », in *Gesammelte Briefe* I, op. cit., p. 224 : « Ich gelte zwar, einiger Erzählungen wegen, bei vielen für einen Heimatkünstler und Schollenprediger, bin aber das Gegenteil und habe nie Heimat gehabt. »

³⁵⁶ Les exégètes sont unanimes pour réunir dans un même espace alémanique les deux points d'ancrage de l'auteur : Bâle et Calw. La patrie qui sert de décor au Hesse féru d'authenticité de la première période est « suprarégionale » et transfrontalière : « elle s'étend de la Forêt Noire jusqu'à Stuttgart, et de là, descendant vers le sud, jusqu'aux Alpes » et englobe « le lac de Constance, la source du Rhin, les villes et villages du Wurttemberg ainsi que Bâle, Zurich et Berne ». (cf. Ralph Freedman, *Hermann Hesse, Eine Biographie*, op. cit., p. 49).

³⁵⁷ H. Hesse, R 247 : « [Otto] erschreckte der plötzlich enthüllte Abgrund von innerer Vereinsamung und seelischer Selbstpeinigung in Veraguths Leben. Das war ohne Zweifel jenes Geheimnis, von dem Johann je

Le narrateur omniscient lui-même valorise une telle authenticité de la souffrance comme authenticité de l'artiste « sentimental » moderne quand il place Veraguth au nombre des grands peintres de l'Histoire (R 268) en raison de son dernier tableau, « si douloureusement sincère », car père, mère et enfant n'y sont pas présentés comme famille mais comme individus éternellement désunis et à jamais plongés dans une solitude muette dont seul l'enfant, qui évolue encore avec gaieté dans le rayonnement de sa propre innocence, n'aurait pas conscience (R 254).

Narrateur et auteur cependant ne font, ici encore, qu'un et les problèmes de Veraguth comme leur solution reproduisent à s'y méprendre ceux de Hesse³⁵⁸. Si l'on ajoute que Hesse lui-même a, en 1911 déjà, donc avant d'avoir achevé *Roßhalde*, tenté sans succès une guérison analogue du malaise familial au moyen d'un long voyage aux Indes, la solution qu'il y propose paraît des plus aléatoires puisqu'elle ressort du culte, en lui-même contradictoire et opposé à tout réalisme, d'une civilisation de la nature³⁵⁹. On peut de même noter une esthétisation analogue, chez Veraguth et chez Hesse, de la réalité, malgré la volonté énoncée dans le discours indirect libre de n'y saisir que l'authentique « souffle sauvage » (R 196) : comme déjà chez Camenzind, le refus du doré de l'idéal et de l'idylle ne parvient pas à empêcher l'idéalisation du gris de la réalité désenchanté à l'argenté de sa perception et représentation artistique. Un processus identique se retrouve sur le plan du roman *Roßhalde* dans son ensemble : en effet, que Veraguth ne soit plus, tel Kuhn ou Muoth, musicien mais peintre, témoigne d'un glissement, en termes nietzschéens, d'un art « dyonisiaque » à un art « apollinien ». La référence aux catégories nietzschéennes est explicite (R 264) et le glissement conscient, puisque Hesse-Veraguth remarque, toujours dans le discours indirect libre, en écoutant un morceau joué par son fils Albert, que ses goûts musicaux ont évolué. Contrairement à « l'ivresse bacchique » (R 256) et wagnérienne (R 234) qu'il avait « tant aimée dans sa jeunesse », il apprécie maintenant la « beauté pure et grave d'une composition rigoureuse et d'une phrase mélodique harmonieuse et équilibrée » (R 256). Un agencement tout aussi limpide se retrouve dans le roman *Roßhalde*, au sujet duquel Hesse dira en 1942 qu'il représente « l'apogée de la perfection technique » à laquelle il est jamais parvenu³⁶⁰ : l'action se déroule avec une classique sobriété en un seul lieu et se concentre en quelques plans symboliques venant s'ajouter comme autant de tableaux aux peintures de Veraguth – le tableau des poissons et du pêcheur, la conversation décisive entre Otto et Veraguth, le tableau d'adieu aux espoirs familiaux et finalement la mort subite de Pierre traduisent en images pures et simples un

und je in Andeutungen gesprochen und das er in jedes großen Künstlers Seele verborgen vermutet hatte. Daher also kam diesem Manne der unheimlich unersättliche Drang, zu schaffen...Daher kam schließlich auch diese sonderbare Traurigkeit, mit welcher häufig große Kunstwerke den stillen Beschauer erfüllen konnten. »

³⁵⁸ Cf. Ralph Freedman, *Hermann Hesse*, op. cit., p. 213 : « Alle Verzweiflung und Depression Hesses, die im Versuch der Indien-Flucht ihren Höhenpunkt gefunden hatte, wird in *Roßhalde* literarisch gestaltet. »

³⁵⁹ Alors qu'il envoie en 1913-14 Veraguth se ressourcer aux Indes, Hesse a lui-même déjà thématiqué en 1912, à l'issue de son propre voyage dans ces contrées mythiques, le non-sens d'une comparaison entre civilisation occidentale et civilisation hindoue selon les critères du naturel et de la naïveté : le missionnaire Robert Aghion doit, dans la nouvelle du même nom, s'avouer que les deux civilisations sont, à leur manière, aussi évoluées l'une que l'autre, et représentent le résultat, ici et là imparfait et pourtant légitime, d'une évolution historique qui leur est propre.

³⁶⁰ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p. 30.

douloureux processus d'ultime désillusion. Elles reproduisent sur fond sombre une alternance particulièrement harmonieuse et équilibrée entre art et réalité.

Il y a là indubitablement transfiguration esthétique du vécu dans le sens, condamné par Nietzsche, de la catharsis renonciatrice, synonyme d'une affirmation du moi sur le mode apollinien : la funeste identification entre raison réaliste, vertu et bonheur a en effet selon Nietzsche entraîné la civilisation occidentale à verser dans une hérétique morale de la résignation, où l'art reste l'ultime refuge de la vie mais où il n'est pas possible de vivre de façon artistique c'est-à-dire authentique. Si Hesse-Veraguth se rebellent contre cette résignation, le glissement apollinien observé montre que l'inauthenticité ne disparaît pas pour autant miraculeusement de leur art et qu'elle est au contraire la plus consommée au moment où ils cherchent à s'en détacher. En 1914, ni Veraguth ni Hesse ne sortent réellement de l'impasse artistique qui les oppresse : de *Peter Camenzind* à *Roßhalde*, un cercle se referme et laisse présager un autre éternel recommencement du même. Il ne faudra pas moins d'une Première Guerre mondiale pour couper court à la désespérance d'un tel cycle et conduire Hesse à reconnaître plus clairement en quelle inauthenticité l'a plongé sa quête d'un art authentique et allègre, tout entier dévoué au pôle lumineux de l'existence :

« J'ai moi-même été amené, sous l'influence de maîtres tels Goethe ou Keller, à construire dans mes livres un univers beau et harmonieux mais au fond mensonger. J'ai tu tout ce qu'il y avait de sombre et de sauvage en moi-même, préférant en souffrir en silence, et n'ai au contraire souligné et exprimé que ce qu'il y avait de « bon » en moi, le sens du sacré, du respect, de la pureté. Il en a résulté des caractères à l'image de Camenzind ou de « Gertrude » qui, par un noble souci de bienséance et de morale, ont éludé mille petites vérités et m'ont finalement conduit, dans la vie comme dans l'écriture, à une lasse résignation, à une musique sensible et délicate qui, si elle n'était pas mauvaise, était cependant coupée de la vie. »³⁶¹

PREMIERES CONCLUSIONS

La caractérisation en termes d'allégresse de la première période littéraire de Hesse permet d'en percevoir le caractère éminemment statique. L'auteur rue dans les brancards de la tradition classique mais n'avance pas d'un pouce dans la question qui le préoccupe au premier chef : si la raison et l'esprit critique obligent l'artiste moderne « sentimental » à rejeter l'idéal d'art « classique » ou schillérien comme irréalisable et indéfendable, voire comme funeste au sein d'une société l'ayant récupéré et dénaturé, de quelle nature devra donc être l'art créateur moderne pour être à la fois légitime, c'est-à-dire authentique, non récupéré, non perverti, et une source réelle, c'est-à-dire vécue, de bonheur et d'allégresse pour un artiste et son public ?

³⁶¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op cit., p. 423, « Brief an Carl Seelig, Herbst 1919 » : « Mir ist es so gegangen, daß ich, unter dem Einfluß von Vorbildern wie Goethe, Keller etc. als Dichter eine schöne und harmonische, aber im Grund verlogene Welt aufbaute, indem ich alles Dunkle und Wilde in mir verschwiegen und im stillen erlitt, das 'Gute' aber, den Sinn fürs Heilige, die Ehrfurcht, das Reine betonte und allein darstellte. Das führte zu Typen wie Camenzind und der 'Gertrud', die sich zugunsten einer edlen Anständigkeit und Moral um tausende Wahrheiten drücken, und brachte mich schließlich, als Mensch wie als Dichter, in eine müde Resignation, die zwar auf zarten Saiten Musik machte, keine schlechte Musik, die aber dem Leben abgestorben war. »

L'« allégresse » est encore une notion qu'il emprunte à une pensée « classique » allemande appauvrie par la tradition. Elle représente pour Hesse paix intérieure et extérieure, harmonie avec soi-même et les autres, la joie de se percevoir comme élément vivant d'un tout beau et harmonieux. Rejetant sur la conception d'un art dévoué à l'idéal, à un idéal irréalisable ici-bas sans se dénaturer en simple façade, la faute de l'insatisfaction chronique de l'artiste, le seul art légitime à ses yeux devient un art conciliateur qui, en restant fidèle à la réalité, promouvrait l'allégresse dans cette même réalité et dans le cœur de l'artiste. Il faudrait cependant pour cela concevoir l'artiste comme l'artisan de son propre bonheur et de l'harmonie universelle ce qui relèverait de la plus grande idéalisation – romantique – qui soit. Le réaliste Hesse ne peut y souscrire et souligne sans cesse que si bonheur et allégresse de l'art il y a, ils représentent, telle la grâce divine, un don qui ne saurait être acquis intentionnellement.

Malgré cela, Hesse part simultanément en quête d'authenticité et d'allégresse dans la vie comme dans l'art. Il reste ainsi pris entre les feux de l'idéalisme et du réalisme, entre l'art et la réalité, quand il cherche à faire concorder les deux dans une même expérience d'allégresse. Sa tentative réitérée d'harmoniser dans une même beauté radieuse ou « sobre » la réalité vécue et ses représentations fidèles tout en refusant l'idéalisation schillérienne de la réalité comme une impossible retranscription directe de l'idéal dans la réalité, cette entreprise conciliatrice est par avance vouée à l'échec du fait qu'elle reproduit le système de pensée et de valeurs rejeté. Durant cette période, Hesse ne parvient pas à se libérer du cadre socio-culturel de son enfance, tant sur le plan religieux que sur le plan de l'éducation « humaniste » dont il a bénéficié. Alors même qu'il perce à jour l'utilitarisme d'une culture institutionnalisée et dénonce la duplicité d'autorités toujours conservatrices, il reste prisonnier d'un langage qui fausse les prémisses de sa propre réflexion : cette dépendance est en partie due à ce que, dès ses débuts romanesques, Hesse ait éprouvé du mal à communiquer avec le public tel qu'il le perçoit³⁶², lui l'artiste, l'étranger, dont l'allemand diffère, mais qu'il ait malgré tout fait dépendre son écriture de la réception escomptée. Une lettre de 1913 à Alfred Schlenker, dentiste et compositeur vivant à Constance, témoigne de la persistance d'un problème qui n'a fait qu'empirer aux yeux de Hesse après ses expériences avec le public contemporain :

« L'art respire en notre siècle un air empoisonné et il faut faire preuve soit d'une excessive bravoure éthique soit d'une belle insouciance enfantine pour s'émanciper de cette époque américanisée et abrutie. [...] l'artiste qui a déjà été publié, qui voit l'impact de son travail dépendre du jugement et des facultés culturelles de ses contemporains, cet artiste souffre le martyre dans l'éternel conflit entre le monde contemporain et un naturel pur d'artiste ; d'où l'individualisme et la vie retirée de nos meilleurs artistes actuels. »³⁶³

³⁶² H. Hesse, *Ibid.*, p. 87 : Dans une lettre de 1902 déjà, Hesse évoquait la difficulté à trouver un langage qui, dans ses romans, lui permette cette communication et rende possible une réception : « Lyrik schreibt man für sich selbst und ohne irgend an Leser zu denken, einen Roman etc. aber kann man nur schreiben, wenn man sich einigermaßen die Kreise, zu denen man redet, vorstellt und sich darüber klar ist, mit welchen Mitteln man auf sie wirken kann. Und da ist mir nun unsere ganze heutige Welt, namentlich die deutsche, so völlig fremd und fern, daß ich mir ihr gegenüber wie fremdsprachig vorkomme. »

³⁶³ H. Hesse, *Ibid.*, p. 226, « Brief an Alfred Schlenker, Sommer 1913 » : « Unsere Zeit ist für die Kunst eine giftige Luft, und es gehört entweder eine unverhältnismäßige ethische Leistung oder ein schöner Kinderleichtsinn dazu, sich von dieser amerikanisierten und verrohten Epoche zu emanzipieren. [...] der

Hesse parle plus loin de « solitude extrême » ; il est clair qu'il se compte au nombre des artistes prenant leur travail au sérieux. Quand bien même il laisse subsister un petit nombre d'élus échappant à la règle, sa principale erreur est de reprendre le langage officiel et d'assimiler, dans la perspective de la réception, la culture et l'esprit allemands à l'image dénaturée qu'en renvoie la réalité sociale et culturelle.

Cette confusion est en effet à l'origine de son anti-idéalisme affiché, du rejet en bloc d'une culture classique et idéaliste dont il ne saurait se détourner tout à fait sans se renier lui-même dans son essence, c'est-à-dire sans commettre le mensonge le plus impardonnable qui soit pour qui veut obéir au primat d'authenticité. De fait, toujours dans cette perspective qui l'isole de la masse, Hesse assimile ensuite, rejetant l'un, recherchant l'autre, rationalisme et esprit critique satirique ainsi qu'allégresse et harmonie première non critique. Loin cependant de faire preuve d'indépendance et d'originalité, il reproduit en cela l'attitude ambiguë d'une grande partie de la bourgeoisie allemande qui, des *Wandervögel* pseudo-contestataires aux intellectuels conservateurs, rejette une « civilisation » occidentale rationaliste et décadente ainsi que les valeurs urbaines cosmopolites et accorde la primauté à l'irrationnel, aux valeurs nationales traditionalistes et rurales, à l'aspiration à une vie communautaire et « naturelle ». L'assimilation des notions d'âme, d'amour, de nature comme seule réalité authentique et d'allégresse, révèlent que la fascination de Hesse pour l'allégresse, que son attirance pour son succédané réaliste, l'humour, restent subies. Allégresse et humour portent l'empreinte de la double morale bourgeoise en étant à la fois qualité innée et vertu à acquérir. Sur le plan littéraire, l'auteur oscille ainsi, selon le naturel, artiste ou non, des protagonistes de l'action, entre ironie et humour, entre un réalisme désenchanté et un réalisme idyllique. Or tous deux occultent, tout en prétendant exprimer la réalité en son essence, de si grands pans de la réalité qu'ils ne sont plus que pseudo-réalisme « bourgeois » de façade et n'apportent aucune réponse viable à la question d'un art créateur légitime et facteur d'allégresse – ou tout du moins d'un répit consolateur.

Dans les deux seuls romans où Hesse traite authentiquement la question sans plus l'occulter comme lors des nombreuses applications du schéma d'écriture défini dans son premier roman d'artiste, *Peter Camenzind*, le ton du narrateur est remarquablement dépourvu d'humour comme d'ironie. Certes, dans *Gertrude* et *Rosshalde*, l'humour reste thématiquement présent mais sa souveraineté, sa liberté et sa légèreté par rapport à une réalité non plus de comédie mais seulement de « souffrance » continuent à faire défaut à l'auteur et à ses personnages « sentimentaux ». L'art en ce début du XX^{ème} siècle ne peut être naïf et créateur. Si l'on développe le thème de l'acte créateur, l'art n'est plus, selon Hesse, compatible avec l'allégresse que pour les artistes qui, tel Teiser dans *Gertrude*, restent à jamais plongés dans un état d'asexualité infantine et se trouvent comblés de pouvoir reproduire à la perfection, sans création, sans ajout personnel, l'art classique idéal, allègre, « olympien », incarné par Mozart. Passé ce stade d'innocence et de communion avec l'art et le monde, le bonheur esthétique ne se trouve plus que dans l'acte créateur. S'il

Künstler, der seine Sachen veröffentlicht hat, der die Wirkung seiner Arbeit vom Urteil und der Kulturfähigkeit seiner Mitwelt abhängen sieht, dem ist der ewige Konflikt zwischen dieser Mitwelt und einem reinen Kunstgemüt eine tiefe Qual, daher auch der Individualismus und die Abgewandtheit unserer besten heutigen Künstler. »

était encore jouissance de l'harmonie universelle pour Kuhn, il ne signifie plus pour le peintre de *Roßhalde* qu'hermaphrodisme non assumé : l'art n'est plus qu'une éternelle auto-reproduction de l'artiste, n'est plus que résignation au plaisir solitaire de l'oubli de soi, qu'une gestion finalement stérile d'une frustration permanente. L'abondance de la production artistique représente le revers de cette frustration, la tentative de masquer le blanc d'un vide existentiel : absence d'allégresse première dans l'état de dérégulation dû à la raison, absence de réponse à la question d'un art « moderne » légitime, absence d'espoir enfin malgré la volonté d'espérer, dans un monde désenchanté, dont le Dieu est mort sans espoir de résurrection et l'idéal d'accomplissement esthétique et humain a priori exclu pour irréalisme et manque d'authenticité.

La prolixité du Hesse de la première période est à considérer sous cet angle. Restant lucide dans son impuissance, l'auteur ne se laisse pas leurrer par le succès que lui valent son humour et ses nouvelles. En témoigne le verdict qu'il énonce lui-même, sans coquetterie aucune, sur son recueil *Détours* :

« Personnellement, je ne pense pas grand bien de toutes ces choses, et ai la conviction d'être fini depuis longtemps. N'importe quel chien pourrait me pisser dessus. »³⁶⁴

On retrouve ce jugement dans l'introduction au *Jeu des Perles de Verre*, où, vingt à trente ans plus tard, Hesse se condamne lui-même quand il s'en prend aux « causeries » (entre guillemets dans le texte), à l'« affairisme » culturel, à l'« art inauthentique » (*GL* 22) et, de façon répétée, à l'ironie et à l'auto-ironie « désespérées » d'une ère « feuilletoniste » marquée par la « mélancolie » (*GL* 22)³⁶⁵. En 1913 cependant, après *Roßhalde*, il fait suivre son auto-critique destructrice de quelques lueurs d'espoir qui rappellent jusque dans les termes un Veraguth résolu à sortir de son pessimisme résigné notamment grâce à un renouveau artistique :

« Je ne mets avec *Roßhalde* qu'un point final à une façon d'écrire qui me semble plus médiocre que jamais, et j'ai l'impression qu'il va me falloir soit plier définitivement bagage soit oser quelque chose de tout à fait nouveau ; j'aurais là quelques esquisses, de vagues idées. »

« Tel est, m'apparaissant lentement, peut-être le sens à donner à mon travail d'écrivain : la justification et la transfiguration de la vie par un être auquel cette vie pèse lourdement mais qui ne l'en aime que davantage. Ces dernières années, j'ai cru trouver une solution dans l'humour. Quelques phases particulièrement difficiles m'ont il y a peu ramené au pathétique et à la poésie lyrique. Cependant, le sens de mon existence commence timidement à poindre en moi et sans doute mon œuvre littéraire, trop ludique dans certaines de mes dernières nouvelles, va-t-elle m'entraîner sur des chemins totalement inédits. »³⁶⁶

³⁶⁴ H. Hesse, *Ibid.*, p. 205, « Brief an Fritz Brun, Mai 1912 » : « Ich persönlich kann nicht soviel an den Sachen finden und habe die Überzeugung, es sei längst nichts mehr mit mir und jeder Hund müsse mich anschnüffeln. »

³⁶⁵ H. Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb 79, première édition 1972, p. 17 sv. : « [die 'Feuilletons'] der Tagespresse berichteten oder vielmehr 'plauderten' über tausenderlei Gegenstände des Wissens, und, wie es scheint, machten die Klügeren dieser Feuilletonisten sich oft über ihre eigene Arbeit lustig... Wohl möglich, daß in diesen industriemäßig erzeugten Artikeln eine Menge von Ironie und Selbstironie aufgebracht wurde...dieser ganzen Betriebsamkeit war vermutlich ein gutes Teil Ironie beigemischt, vielleicht sogar eine verzweifelte Ironie... » Cet ouvrage sera cité par la suite sous le sigle *GL*.

³⁶⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op cit., p. 236, « Brief an Otto Blümel, Dez. 1913 » : « Ich sehe in *Roßhalde* aber nur eine Art Schlußpunkt unter meine bisherige Dichterei, die mir kläglicher erscheint als je,

Même si la thématique de la justification perdure, c'est cette volonté, cette urgence aussi du renouveau littéraire qu'ont perçues plusieurs critiques à la lecture du roman *Roßhalde*, Kurt Tucholsky en tête lorsqu'il compare Hesse à un « papillon en larve ». Werner von Schulenburg est heureux de voir que Hesse n'est pas devenu un « chevalier industriel de la plume » et n'a finalement pas sombré dans « la trivialité » qui le guettait, tandis que Fritz Ph. Baader parle d'une « renaissance », ou, reprenant les termes de l'auteur, d'une « délivrance » hors d'une « stagnation patiente » et d'un « humour résigné » à « coloris folklorique »³⁶⁷.

Aucun de ces critiques cependant ne prévoit la nature du revirement qu'opérera effectivement Hesse durant la Première Guerre mondiale, un revirement qui est loin de correspondre à l'escapisme nostalgique d'un voyage en Inde. Personne ne reconnaîtra en le nouvel auteur Emil Sinclair le quadragénaire auteur à succès. C'est que la pensée de Hesse s'est subitement rajeunie, a retrouvé un souffle nouveau, quand l'auteur a cessé, et c'est le seul point où les résolutions de Veraguth sont suivies d'effets, de souffrir de la réalité, d'employer tous ses efforts à « supporter » le désenchantement et la relativisation irréductible de ses idéaux en « transfigurant » par un art résigné sa souffrance en consolation esthétique. Dans l'enfer de la guerre et d'une vie privée qui part en lambeaux, Hesse devient un rebelle actif contre les valeurs, avant tout nationales et culturelles, établies. Il se décide enfin à prendre ouvertement position contre les autorités politiques et culturelles, surtout contre leur nationalisme affiché : son article pacifiste de 1914 « *O Freunde, nicht diese Töne* » lui vaudra des articles incendiaires et injurieux mais aussi l'amitié de Romain Rolland.

Ce « traître » à la nation allemande suivra alors l'exemple de Nietzsche mais aussi de Novalis en tournant le dos à une pensée allemande trop respectueuse des traditions et des apparences et en poussant plus loin la relativisation à l'origine de ses premières souffrances, l'appliquant lui-même à ses concepts esthétiques de référence, notamment aux notions de culture et de nature. Si dès 1915 déjà, il peut remettre en question l'usage officiel du terme de culture³⁶⁸, il devient encore beaucoup plus précis dans un article publié en 1917 dans la *Frankfurter Zeitung*. Dans une mise en garde qui est simultanément auto-justification, Hesse dénonce en toute « politisation des écrivains » une manipulation, une insidieuse récupération politique dont il a lui-même été victime avant la guerre :

und habe das Gefühl, ich müsse nun entweder ganz einpacken oder aber ganz Neues wage, wozu Ansätze und Ahnungen vorhanden sind. Es beginnt jetzt, ein wenig spät und mit geschwächten Kräften, bei mir ein Kampf um das Künstlerische, dem ich wenigstens nicht ausweichen werde. »

cf. Aussi *ibid.*, p. 237, « Brief an Volkmara Andreä, Dez. 1913 » : « Als Dichter ist das vielleicht der (mir erst allmählich erkennbar werdende) Sinn meiner Aufgabe : die Rechtfertigung und Verklärung des Lebens durch einen, dem das Leben sehr schwerfällt und der es doch darum nur heißer liebt. Die letzten Jahre hindurch schien es mir, ich würde bald diese Lösung auf dem Wege des Humors finden. Neuestens haben extraschlechte Zeiten mich wieder zum Pathos und zur Lyrik geführt. Aber der ungefähre Sinn meiner Existenz beginnt doch in mir zu dämmern, und vermutlich wird meine Dichtung, die in manchen Novellen allzu spielerisch geworden war, mich noch auf ganz neue Wege führen. »

³⁶⁷ Cf. Hsia, Adrian, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, op. cit., p. 126-130

³⁶⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op. cit., p. 256, « Brief an Volkmara Andreä, Dez. 1914 » : « Kultur in unserem Sinne, ist vielleicht Glück. Aber sicher ist es nicht das, was bis zum ersten August in Europa offiziell für Glück galt, denn das war ungefähr gleichbedeutend mit Komfort. »

« Toutes ces insultes n'ont pas été vaines. Elles ont porté des fruits, entre autres celui de ne plus toujours ressentir le besoin de s'exprimer. Une certaine surestimation des écrivains avait cours chez nous, tout le monde voulait toujours entendre leur respectable opinion sur toutes sortes de sujets... Personne ne voulait vraiment s'avouer que, pour la plupart de nos esprits cultivés, cette affabilité traduisait de fait une méconnaissance et un mépris absolu de la littérature. Au lieu d'habiter dans des mansardes, de manger du pain rassis et de cracher sur la tête des philistins, nous étions, nous les écrivains, devenus des messieurs agréables, presque convenables, auxquels il était donné d'émettre quelque bonne parole sur les questions à l'ordre du jour, quelque plaisanterie réussie ou quelque trait ironique bien venu.[...]

Il m'apparut que nous n'avions pas compris notre situation, que nous avions joué un rôle, qu'en toute innocence, nous nous étions mis au service d'une « culture » que nous méprisions en notre for intérieur [...] Nous laissions par exemple des critiques et des rédacteurs nous expliquer comment primordiale était notre tâche de prêcher la nature à nos lecteurs et, ce faisant, nous soupçonnions à peine que nous n'étions pas seulement les crédules victimes de ces mensonges, mais fort près de mentir nous-mêmes. »³⁶⁹

Ton et contenu rappellent déjà l'introduction du *Jeu des Perles de Verre* et la critique amusée de ce que Hesse y dénommera l'ère « feuilletoniste ». Cette relativisation première entraînera d'autres, celles notamment des concepts de réalité et d'allégresse, qui représenteront autant d'enrichissements. Le renouveau artistique de l'auteur coïncide avec l'élaboration progressive d'un nouveau concept d'allégresse qui sera à la fois existentiel et esthétique, à la fois personnel et représentatif de la culture allemande classique.

³⁶⁹ Ibid., p. 354, article « Gruß aus Bern » in : *Frankfurter Zeitung*, 2. 8. 1917 : « Die gesamten Schmähreden waren nicht umsonst. Es trug Früchte. Unter anderem die, daß ich mir das Bedürfnis zu reden abgewöhnte. Es war bei uns insofern eine Überschätzung der Dichter im Schwang, als man sie bei allerlei Gelegenheiten um ihre wertige Meinung bat ... Wie sehr dieser Höflichkeit auf der anderen Seite eine völlige Unkenntnis und Verachtung der Dichtung bei der Mehrzahl unserer Gebildeten entsprach, das gab sich keiner recht zu. Statt in Dachkammern zu wohnen, waren wir Dichter angenehme, fast gesellschaftsfähige Herren geworden, denen manches artige Wort zu Tagesfragen, mancher Witz, manche hübsche Ironie gelang. [...] Ich gelang zu der Erkenntnis, daß wir unsere Stellung nicht gekannt, daß wir eine Rolle gespielt, daß wir in aller Unschuld uns in den Dienst einer « Kultur » gestellt hatten, die wir doch im Grunde verachteten [...] Wir ließen uns zum Beispiel von Kritikern und Redakteuren sagen, wie wichtig unsere Aufgabe sei, der Lesewelt Natur zu predigen, und indem wir das taten, merkten wir kaum, daß wir nicht nur die Betroffenen waren, sondern auch selbst nahe am Betrügen. »

II. L'ALLÉGRESSE NIETZSCHÉENNE : VOIE DE SORTIE OU SORTILÈGE ?

Qu'ils concernent l'art ou la vie, l'idéal et la réalité sont vécus par Hermann Hesse dans leur dichotomie. Cette expérience a d'abord mené l'auteur, nous avons pu le constater dans la première partie de ce travail, à une résignation mélancolique couplée d'une assimilation à l'artisan : la création artistique reste associée à la souffrance de l'artiste sentimental schillérien, mais cet artiste a dû de surcroît se défaire de toute ambition « idéale » à la source de son existence pour re-trouver un semblant de bien-être, pâle reflet du bonheur naïf originel. Il n'est pas étonnant que ce compromis dépouillant l'artiste de toute légitimation et de toute perspective au-delà du contentement d'un travail bien fait se soit immédiatement avéré invivable pour Hesse. Indéniable, la nécessité intérieure d'un renouveau artistique, d'un « combat pour l'art »¹, le conduit droit à la grande crise, et surtout, au grand tournant de la Première Guerre mondiale : ce tournant, décisif sous l'angle de la thématique de l'allégresse, est manifeste à tout égard pour l'ensemble de la critique hesséenne. Il a de plus été d'emblée orchestré par l'auteur lui-même, quand il a recouru au pseudonyme Emil Sinclair, lors de la publication de son écrit marquant la rupture : *Démian*.

C'est une métamorphose qui se joue ici sous une double pression intérieure et extérieure : la conjoncture de guerre a un impact immédiat sur le mode de vie de Hesse puisque, s'étant – sans succès du fait de sa forte myopie – porté volontaire dès 1914, Hesse accepte de pourvoir en livres les prisonniers de guerre allemands et se rend quotidiennement à la légation allemande de Berne, où il vit depuis 1912. En quelques années, le cadre social et privé de Hesse vole en éclats. L'article anti-nationaliste évoqué plus haut, « *O Freunde, nicht diese Töne!* », lui vaut l'inimitié publique en temps de guerre tandis que, sur le plan privé, la cellule familiale explose : son père meurt en 1915, et en 1918, Hesse se sépare définitivement de sa femme, en proie à des troubles schizophréniques. La perte du père, éminent représentant de valeurs chrétiennes et piétistes, n'est pas dépourvue de portée symbolique du fait qu'elle coïncide avec un regain d'intérêt de l'auteur pour Nietzsche : en mars 1914, dans sa dernière lettre au père², Hesse évoque justement ses lectures nietzschéennes, stimulées sans doute par la parution, en 1908, d'*Ecce Homo*, « événement marquant » dont il se souviendra encore en 1953³. Dans sa lettre au père, Hesse se dit en effet surtout touché par le caractère mélancolique de l'« image » ou de l'entité que forment chez Nietzsche œuvre et auteur, pensée et vie :

« Ces derniers temps, je me suis remis après dix ans de pause à la lecture de Nietzsche et j'en retire un plaisir nouveau fort stimulant, car il n'est guère d'image plus mélancolique que celle de cet homme noble, à la complexion fine, qui vivait dans une solitude indicible et

¹ Cf. H. Hesse, *ibid.*, p. 236, « Brief an Otto Blümel », déc. 1913 : « ein Kampf um das Künstlerische »

² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op. cit., lettre du 16 mars 1914, p. 242

³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe IV*, « Brief an Paul Böckmann », juillet 1953, p. 181 : « ...als *Ecce Homo* erschien, war es mir nochmals ein grosses Erlebnis. »

dont l'âme à la complexion délicate n'eut ressenti d'abord profondément chacune des douleurs qu'il infligeait à d'autres en sa qualité de penseur. »⁴

Cette analyse, pertinente, de Nietzsche par Hesse est à l'opposé de l'image, allègre, que ce dernier cherchait, comme nous le verrons, à donner de lui-même dans *Ecce Homo* : un recul critique, une certaine objectivité sont d'emblée reconnaissables chez Hesse lecteur de Nietzsche. Cependant dans l'ensemble, et du seul point de vue de la pensée, Hesse adhèrera d'abord totalement à l'approche nietzschéenne de l'art, de la culture, de la réalité. C'est sous l'égide de Nietzsche que Hesse opère son volte-face sur le thème de l'allégresse et réussit à sortir des brancards schillériens qui le maintenaient prisonniers, qui l'asphyxiaient intellectuellement et poétiquement : se délestant pendant la guerre d'attaches matérielles conscientes et d'un réseau plus complexe d'associations et de valeurs intellectuelles et spirituelles, c'est à lui-même que, de manière fort suggestive, s'applique le mieux le vers psalmique que le père souhaitait voir inscrit sur sa tombe et que Hesse cite pour conclure l'écrit rédigé à sa mémoire, mais aussi en guise de consolation : « *Der Strick ist gerissen, der Vogel ist frei* »⁵.

Son nouveau père spirituel aide Hesse à sortir de son impasse « personnelle » : Nietzsche permet à Hesse de briser le couple de polarités 'art naïf'/'allégresse' et 'raison'/'mélancolie' en reliant au contraire indissociablement création poétique, pensée et allégresse.

En effet, dès son premier ouvrage, *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche s'attaque au problème de l'allégresse des Grecs, ou encore de la « sérénité grecque » (*Heiterkeit der Griechen*) : tel est l'un des titres auxquels réfléchit à double reprise Nietzsche fin 1870, début 1871⁶, alors qu'il est en pleine rédaction de l'œuvre, et il ne s'agit pas là, preuve en sera faite, d'une lubie ironique⁷. On trouve aussi les titres « La Tragédie et la sérénité grecque », « La sérénité homérique » ou les chapitres « mécanisme de la sérénité », « La sérénité artistique comme but »⁸, le terme de sérénité représentant toujours la traduction consacrée de l'allemand *Heiterkeit*⁹.

Si l'on considère également la *Dédicace à Wagner* de la première édition où Nietzsche évoque sans citer Schiller le « sérieux de l'héroïsme » ou le « sérieux de

⁴ H. Hesse, *ibid.*, note 9 : « In letzter Zeit kam ich, nach zehn Jahren Pause, wieder an die Lektüre Nietzsches und finde darin sehr viel neue Anregung und Genuß, denn es gibt kaum ein melancholisches Bild als das dieses edlen, feinst organisierten Mannes, der in einer unsäglichen Einsamkeit lebte und dessen zart organisierte Seele jeden Schmerz, den er als Denker anderen zufügte, vorher tiefer selbst empfunden hatte. »

⁵ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Demian*, « Zum Gedächtnis », p. 65 et 67

⁶ Cf. F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, folio, essais 32, [dorénavant citée dans le texte sous l'abréviation NT], *Fragments posthumes* 6 [20] p. 179, 7 [109] p. 200.

⁷ Cf. H. Weinrich, *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*, op. cit., p. 24 : « ... F. Nietzsches frühe Schrift, die ursprünglich mit vielleicht ironischer Absicht *Griechische Heiterkeit* heißen sollte... »

⁸ F. Nietzsche, NT 5 [120] p. 170, 6 [8] p. 175, 5 [119] p. 169 et 7 [182] p. 237.

⁹ Cette tradition sera remise en cause ultérieurement dans un chapitre dédié à la traduction et aux sens du terme allemand mais nous utiliserons d'emblée notre version « allégresse grecque » pour traduire « *griechische Heiterkeit* » afin de ne pas perdre de vue le lien avec le sujet central de ce travail. Pour toute autre occurrence de l'allemand « *heiter* » dans le texte nietzschéen, nous ne reproduirons la traduction proposée dans les versions françaises, suivie de l'original « *heiter* », que si elle diffère du terme consacré 'sérénité'. Cela permettra d'apprécier simultanément la diversité des traductions officielles proposées et la pertinence, au cas par cas, d'une traduction par « allégresse ».

l'existence » pour l'opposer à « l'insouciance du jeu » (*heiteres Spiel*)¹⁰, il n'est pas interdit de lire *La Naissance de la Tragédie* comme une réponse à l'essai schillérien sur *L'Art naïf et sentimental* et à la célèbre citation du prologue de *Wallenstein* « La vie est sérieuse, l'art est gai » (« *Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst* »). Les nombreuses références à Schiller dans le texte¹¹ et le parallèle explicite établi par Nietzsche dans le fragment 7 [126] entre art « naïf » et « apollinien » vont dans ce sens :

« [...] je pense interpréter 'naïf' correctement par 'purement apollinien', 'apparence de l'apparence', et 'sentimental' en revanche par 'né de la lutte de la connaissance tragique et de la mystique'. Il est certain que la 'naïveté' est le signe distinctif éternel d'un genre d'art tout à fait supérieur, mais il est tout aussi certain que le concept de 'sentimentalité' ne suffit pas à regrouper les signes distinctifs de tout art non naïf. [...] Au contraire, je comprends comme l'opposé absolu du 'naïf' et de l'apollinisme le 'dionysiaque', c'est-à-dire, tout ce qui n'est pas 'apparence de l'apparence' mais 'apparence de l'être', reflet de l'éternelle unité originaire, et donc aussi notre monde empirique tout entier qui, du point de vue de l'Un originaire, est une œuvre d'art dionysiaque [...] »¹²

Nietzsche s'interroge, on le voit, sur les limites de la « splendide terminologie schillérienne » à laquelle il oppose celle qui naît sous sa plume dans *La Naissance de la Tragédie*. Même s'il y évoque encore « l'Un originaire » ou une « métaphysique de l'artiste » (*Artisten-Metaphysik*) et y voit « le monde comme, à chaque instant, délivrance réussie du dieu »¹³, cette longue réponse à Schiller constitue son premier pas vers un dépassement de la « mystique » du judéo-christianisme selon un processus étrangement familier à tout lecteur de Nietzsche : l'analyse de l'origine ou encore la généalogie de l'« allégresse grecque »¹⁴ qui, disons-le d'emblée, témoigne de ce que les Grecs surent surmonter leur « pessimisme » dans l'art. Tel est de fait le point de vue du Nietzsche tardif d'*Ecce Homo*, quand il regrette, lors de l'énumération analytique de ses œuvres, ne pas avoir doté son premier livre du titre univoque *Hellénité et pessimisme* (ce sera le sous-titre de la « réédition »), puisqu'il y démontre « comment les Grecs ont [surmonté le] pessimisme »¹⁵.

En termes d'allégresse et de mélancolie, Nietzsche réalise bien ici – doublement qui plus est – sa « première inversion de toutes les valeurs »¹⁶ : face à l'optique schillérienne du « génie sentimental » héritée d'Aristote¹⁷ qui associait traditionnellement création et mélancolie, il relie création et allégresse, et cette dernière n'est plus signe de naïveté

¹⁰ Nietzsche, *Fragments posthumes*, op. cit., p. 26 et F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Kritische Studienausgabe, tome 1 (KSA 1), éd. par G. Colli und M. Montinari, Munich, Berlin, New York, dtv/de Gruyter 2221, p. 24 : sera dorénavant cité sous l'abréviation *GT* dans le texte.

¹¹ Nietzsche, *KSA 1, GT*, p. 33 (« ein sentimentalischer Zug der Natur »), p. 37 (« die homerische ‚Naivetät‘ », Schiller est nommé explicitement), p. 43, p. 54, p. 65 « den ernsthaften und bedeutenden Begriff der ‚griechischen Heiterkeit‘ », allusion implicite à Schiller), p. 114-115 (« griechische Heiterkeit »), p. 124 (« die idyllische Tendenz der Oper ») : « Ausdrucksweise und Erklärung Schillers » über « Elegie » und « Idyll »

¹² Nietzsche, *NT*, p. 217.

¹³ *Ibid.*, p. 17, et *KSA 1, GT* p. 17: « die Welt, in jedem Augenblicke die erreichte Erlösung Gottes », « diese ganze Artisten-Metaphysik ».

¹⁴ La citation schillérienne est présentée comme telle entre guillemets dans le texte nietzschéen.

¹⁵ Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. par Eric Blondel, Paris, GF 572, 1992, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, p. 102 [sera dorénavant cité dans le texte sous l'abréviation *EHf* (version française)].

¹⁶ Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, trad. par J.-C. Hémery, Gallimard, coll. Folio, Essais 88, 1974, p. 102 [dorénavant cité dans le texte par *CrI*], et version allemande : *Götzendämmerung* [dorénavant cité sous *GD*], in F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe, Bd. 6* (dorénavant cité *KSA 6*), éd. par G. Colli und M. Montinari, dtv 1999, p. 160.

¹⁷ Cf. H.J. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, op. cit.

homérique, mais témoigne au contraire de « sagesse tragique ». La pensée précède ici la création, mais la création exprime l'achèvement de la pensée et de l'homme tout court, justement du fait de son caractère spontané, hermétique à toute volonté raisonnée : l'inspiration comme excès, réaffirmation du corps et signe de « grande santé » invitera à se préoccuper, dans un geste très nietzschéen, de l'origine de la tradition mise en cause et à se pencher sur le texte pseudo-aristotélien traitant de l'excellence et de la mélancolie, le *Problème XXX*. Signe d'excellence, et de « vertu » (*virtù*), ne sera plus la mélancolie mais l'allégresse chez Nietzsche, et cette inversion conserve des traits aristotéliens, notamment celui de l'excès et du surplus (*Überfülle*), qui permettront de mieux cerner le sens nietzschéen, puis hesséen de la *Heiterkeit* et de justifier ainsi le choix de traduction du terme par « allégresse ».

D'autre part, cette transmutation des valeurs aristotéliennes que Nietzsche opère théoriquement sur le plan individuel au sujet de l'artiste créateur se retrouve sur le plan pratique, comme objectif « œcuménique » pour l'ensemble de l'humanité. A posteriori, dans l'œuvre nietzschéenne, *La Naissance de la Tragédie* représente le premier temps d'un combat plus général de Nietzsche contre la culture de la mélancolie et pour l'avènement d'une culture de l'allégresse et du rire. *Essai d'autocritique* (1886), préface rétrospective d'une œuvre consacrée à l'« allégresse grecque », se termine sur l'injonction zarathoustrienne au rire :

« Zarathoustra le prophète véridique, Zarathoustra le rieur véridique, ni impatient ni absolu, celui qui aime écarts et sauts : moi-même me suis posé cette couronne !
 Cette couronne du rieur, cette couronne de roses : à vous, mes frères, je lance cette couronne ! J'ai sanctifié le rire : vous, hommes supérieurs, *apprenez* donc auprès de moi – à rire ! (*Ainsi parlait Zarathoustra*, IV, « L'homme supérieur »¹⁸)

Rire et allégresse sont liés – ils le resteront aussi chez Hesse – et se rapportent à une exigence de vérité et d'apprentissage : le verbe en italique dans le texte original ne saurait être trop souligné.

Nietzsche a bien un idéal, un espoir en tête, et sa visée est « *aufklärerisch* » dans le sens que lui attribuent Endre Kiss¹⁹ et Peter Sloterdijk²⁰ : grâce à l'exemple (*Vorbild*) du philosophe-artiste tragique et allègre, qui est redevenu un « enfant », aussi parce qu'il est le produit issu au second degré de la culture et civilisation existante, Nietzsche entreprend une tentative d'éveil de ses lecteurs par le biais d'une critique et d'une poétique spécifiques. Son éducation du jugement critique se fait par le biais de la généalogie, ou « étude de l'origine corporelle cachée des symptômes »²¹ et se dirige contre tout ce qui est

¹⁸ Cf. Nietzsche, *Essai d'autocritique et autres préfaces*, trad. par Marc de Launay, Ed. du Seuil (édition bilingue), 1999, p. 49. En allemand (ibid., p. 48) : « Zarathoustra der Wahrsager, Zarathoustra der Wahrlicher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt: ich selber setzte mir diese Krone auf !

Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, *lernt* mir lachen. »

¹⁹ Endre Kiss, « Nietzsche und seine Aufklärung » in: *Erkenntnis als mächtiger Affekt – Nietzsche-Studien*, Traude Junghans Verlag Cuxhaven Dartford, 2003, p. 25-36.

²⁰ Peter Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2000.

²¹ Eric Blondel, introduction à *Nietzsche, Crépuscule des Idoles*, Paris, éd. Hatier, coll. Profil philosophie 708, 1983, p. 11.

symptôme de mélancolie et de nihilisme : aplanissement, appauvrissement, perte d'une dimension. A contrario, un « nouveau philosophe » de « l'avenir »²² doté d'une « conscience seconde »²³ s'exprime au second degré, dans la réflexivité ou le « sur-humour » (*Überhumor*)²⁴. Sa poétique, mise en œuvre d'une éducation subversive, préfigure la poétique de l'allégresse que nous découvrirons chez Hesse : le « rire-vrai » (*Wahrlachen*) forgé par Nietzsche est au fondement de toute une écriture basée sur la plasticité ou corporéité de l'image poétique, le perspectivisme ou le jeu histrionique et dionysiaque avec les fictions conventionnelles et les masques.

Ce jeu est cependant aussi un jeu de séduction et de fascination auquel Nietzsche finira par céder lui-même. Il se laisse prendre au piège de son propre miroir aux alouettes dans un processus d'auto-divinisation dionysiaque qui s'exprime par un culte professé de l'allégresse. Ce culte ne fait que réfléchir l'incapacité de Nietzsche à se sortir lui-même de la culture honnie du ressentiment. Les limites de la tentative nietzschéenne constitueront une deuxième impasse pour Hermann Hesse après la première impasse schillérienne : elle induira une deuxième crise, crise de production et crise existentielle, tout aussi sévère que la première, mais moins soulignée par la critique tant la continuité personnelle prédomine sur le changement de cap théorique que seule une analyse de la thématique de l'allégresse semble permettre d'apprécier à sa juste valeur. En effet, cette deuxième impasse permet aussi à Hesse de réagir, de se défaire de l'emprise de son « père spirituel » et surtout de se dégager des serres de la « culture judéo-chrétienne ». La libération s'effectuera par l'entremise de la création littéraire qui sera simultanément mise en œuvre d'une poétique de l'allégresse personnelle, plus nietzschéenne que celle de Nietzsche lui-même, puisqu'elle essaiera d'éviter les écueils repérés chez Nietzsche et de joindre indissociablement l'acte à la parole. C'est ce que nous étudierons en conclusion de l'analyse nietzschéenne préalable à celle de l'œuvre hesséenne proprement dite.

L'indissociabilité d'un acte doublement poétique, en nature et en visée, est chez Hermann Hesse ce qui rend son analyse indiscutablement difficile et impose le recours aux outils théoriques nietzschéens pour la comprendre dans son originalité non-nietzschéenne. Comme dans la première partie de ce travail, elle rend également utile une double lecture : une analyse des trois versions, de plus en plus poétiques, de la *Lettre à un communiste*, d'Hermann Hesse témoignera de la pertinence d'une première lecture de lettres et d'articles, plus théoriques, moins travaillés littérairement, avant la lecture des œuvres poétiques, foisonnant d'images qui cachent l'ossature recherchée d'une poétique de l'allégresse.

²² Nietzsche, *Par-delà bien et mal (BM)*, Collection Folio, Essais 70, Gallimard, trad. française de Cornélius Heim, 1971, § 203, p. 116: « ...où placerons-nous notre espérance ? Dans de *nouveaux philosophes*, nous n'avons pas le choix ; des esprits assez vigoureux et intacts pour amorcer l'avènement de valeurs opposées [...] ; dans des précurseurs, des hommes de l'avenir, capables de river le temps présent à la chaîne qui contraindra la volonté des millénaires à s'engager dans de *nouvelles voies*. »

²³ Cf. Nietzsche, *KSA 6, EH, Warum ich so gute Bücher schreibe*, « *Götzendämmerung* », p. 355.

²⁴ Cf. Nietzsche, *KSA 2, MAM II, Vermischte Meinungen und Sprüche*, § 113.

II.1. HESSE LECTEUR DE NIETZSCHE : AU FOND DU PESSIMISME POUR TROUVER L'ALLÉGRESSE

La distinction schillérienne entre « génie sentimental » moderne, regain, selon H-J. Schings, de la tradition nobiliaire de la mélancolie, et « génie naïf » incarné primordialement par Homère ne satisfait pas, nous l'avons vu, le philologue Nietzsche. En effet, si Schiller attribue justement aux Grecs le privilège d'unir, dans un âge d'or mythique inavoué, l'allégresse à leur naturel et à leur création poétique « naïfs », que faire de l'autre grand genre littéraire grec, des tragédies et de leur terrible action ? Intrigué par cette formule de l'« allégresse grecque » (*griechische Heiterkeit*) au point de la citer dans le texte original comme dans l'*Essai d'autocritique* plus tardif²⁵, Nietzsche l'est surtout par le hiatus entre un peuple prétendument heureux de vivre, en symbiose avec la nature, et son goût pour la tragédie :

« [...] par quel mystère se fait-il que ce soit pourtant la souffrance dont le destin accable le héros [...] l'exemplification même de la sagesse de Silène ou, en termes d'esthétique, le laid et le disharmonique, qu'on ne cesse de représenter sous mille formes, avec une telle prédilection, et cela chez un peuple dans toute l'exubérance de sa première jeunesse ? Ne faut-il pas supposer qu'on y trouve un plaisir supérieur ? » (NT 138)

Nietzsche émet des questions critiques à l'encontre du point de vue monovalent de Schiller, mais aussi de Goethe ou Winckelmann, et de toute la tradition philologique allemande qui en découle et qui s'est, selon lui, « relâchée » dans « son effort pour accéder d'un même mouvement aux Grecs et à la culture » :

« Ne faut-il pas en conclure, [...] que même des lutteurs de cette envergure ont échoué, sur quelque point capital, à pénétrer au cœur de l'hellénisme [...] ? Peut-être est-ce la reconnaissance inconsciente de cet échec qui a découragé les esprits les plus sérieux [...] Aussi voyons-nous depuis lors dégénérer de façon alarmante notre jugement sur les Grecs et sur la valeur qu'ils peuvent représenter pour notre culture. Un peu partout, du côté où souffle l'esprit comme de l'autre, on péroré là-dessus avec condescendance et pitié, quand on ne va pas dépenser des trésors de rhétorique en vains discours sur l'« harmonie grecque », la « beauté grecque », l'« allégresse grecque ». » (NT 118-119)

Nietzsche critique enfin dans un même mouvement la quête moderne « d'ascèse, de spiritualité, de devoir » (NT 35) au sein de l'art naïf olympien et la reprise par la philologie allemande de la vision aristotélicienne de la tragédie qui fait intervenir des considérations morales dans la « question du plaisir esthétique » :

« Pour expliquer le mythe tragique, la première exigence est de chercher exclusivement dans la sphère esthétique le plaisir qui lui est propre sans empiéter sur le domaine de la pitié, de la terreur ou de toutes les formes morales du sublime. Comment le laid et le disharmonique, comment le contenu du mythe tragique, peuvent-ils provoquer un plaisir esthétique ? » (NT 139)

Moralité et christianisme n'ont pas de pertinence dans l'étude de la civilisation grecque, et c'est ce qui permet à Nietzsche de dresser une sorte de portrait idéal, d'image anhistorique de l'artiste au temps zéro de la création d'un point de vue chrétien pour mieux l'opposer – nous le verrons par la suite – à son propre arrière-plan, une culture moderne,

²⁵ Cf. Nietzsche, *NT Autocritique* p. 11, p. 12, §9, p. 64, § 11 p. 75, § 15 p. 94, § 17 p.106.

judéo-chrétienne et nihiliste qui serait le résultat de l'Histoire proprement dite. Cet artiste sera l'artiste tragique. En effet, les questions relatives à la coexistence d'un art « naïf » homérique et olympien et du goût des Grecs pour la tragédie trouvent leur réponse dans l'explication nietzschéenne de la tragédie comme d'un phénomène apollo-dionysiaque. Ce faisant, la dimension apollinienne reprend les apparences extérieures de la poésie « naïve », et Nietzsche ne remet pas en cause le caractère allègre de la poésie homérique qu'il qualifie de « sublime ». Il conteste seulement l'origine de cette apparence dans « l'unité avec la nature » d'hommes et de poètes au naturel primitif simple et gai. Le « 'naïf' en art » représente au contraire « l'effet suprême de la civilisation apollinienne », il exprime son triomphe, « par de puissants mirages et d'agréables illusions, de la profondeur terrifiante de sa conception du monde et de son sens exacerbé de la souffrance » (NT 38).

Cette même connaissance ou « conception du monde » est partagée par l'art dionysiaque. Elle s'y exprime simplement d'une autre manière ou parfois, comme dans le cas de la tragédie, s'associe, dans l'expression, à l'art apollinien. C'est pourquoi Nietzsche en parlera comme d'une « sagesse tragique ». La pensée, tragique, précède la création de la tragédie et s'exprime dans cette création, par la thématique de la mort : l'invention d'images « allègres » apolliniennes est le fruit du savoir tragique. Au « dégoût » (*Ekel*) que ce dernier inspire, elle s'oppose comme « stimulant à la vie »²⁶. Plus précisément, elle est décharge bénéfique d'un excès de ce savoir par une nature, poétique, hors du commun : un retour sur Aristote et le problème XXX permet de mieux comprendre le processus créateur de l'artiste tragique nietzschéen et la nécessité d'une traduction de *Heiterkeit* par un terme ouvert à la notion d'excès.

1.1.1. La sagesse tragique

Dans *La Naissance de la Tragédie*, la « sagesse tragique » ou encore la « sagesse dionysiaque » (NT 65) exprime, selon les dires mêmes de Nietzsche, une « conception du monde profonde et pessimiste » (NT 70). Son contenu reste à première vue assez flou, savoir de la douleur de l'existence et de l'omniprésence de la mort. Nietzsche évoque d'abord en termes généraux « les terreurs et les atrocités de l'existence » (NT [3], 36), puis « l'effrayante impulsion destructrice de ce qu'on appelle communément l'histoire universelle aussi bien que la cruauté de la nature » (NT [7], 55) ou encore « l'horrible tréfonds de la nature » et « la nuit terrifiante » (NT [9], 63). « Un vrai regard au fond de l'essence des choses » éveille tel en Hamlet « l'horreur de la vérité » et la conscience de « l'absurdité de l'être » (NT 56) car on ne trouve que « mal (*Unheil*) irrémédiable dans l'essence des choses », que « contradiction au cœur du monde » (NT 67).

Cette douleur, ou cette « contradiction originaire » (*Urwiderspruch* NT 68) « cachée au fond des choses », Nietzsche l'explicite dans le chapitre « Ce que je dois aux Anciens » du *Crépuscule des Idoles*. C'est celle qui accompagne toute venue au monde, toute vie : la vie ne surgit que de pair avec la mort, puisque tout devenir est voué à disparaître, et elle n'advient que dans la douleur selon l'image fondamentale de la femme en travail. Image, sensation qui appellent à l'esprit une autre image, une autre sensation

²⁶ Cf. Nietzsche, *CI*, « Divagations d'un inactuel », §24, p. 72 et NT §7, p. 57.

contradictoire, préalable : celle du plaisir de la procréation, l'« orgiasme », un plaisir contradictoire au sein duquel même la douleur peut signifier un regain, une démultiplication de plaisir. Cette interprétation orgiastique est essentielle pour la compréhension de « la *réalité fondamentale* de l'instinct hellénique – son 'vouloir-vivre' ». Qui ne comprend pas cette « psychologie de l'état dionysiaque » ne comprend pas l'âme grecque : c'est la raison pour laquelle « Goethe ne comprenait pas les Grecs » (*CI*, 100). Pour le Nietzsche de 1870, la vie de chaque homme est toute entière à cette image :

« La compénétration de la souffrance et du plaisir dans l'essence du monde est ce de quoi nous vivons. Nous ne sommes que des enveloppes autour de ce noyau éternel ». (*NT 7* [196], 239)

« Présenter la vie comme une *souffrance inouïe* qui produit sans cesse, à chaque instant, une forte sensation de plaisir, par quoi, en tant que nous sentons, nous atteignons un certain équilibre et souvent même un excédent de plaisir. » (*NT 7* [202], 241)

La vie humaine ne fait que reproduire le processus originel selon lequel une « volonté » très schopenhauerienne, « l'Un originaire » (*NT 235*), dont « le fondement originaire est la souffrance » (*NT 7* [201], 240), crée, projette, pour surmonter cette souffrance, des représentations dont elle peut jouir, c'est-à-dire enfante la vie, le devenir, et les images de ce devenir en vue d'un plaisir esthétique.

« [...] tout ce qui existe est de *double façon représentation* : d'abord comme *image*, ensuite comme *image* de l'*image*.

La vie est cet inlassable engendrement de ces doubles représentations : seule la volonté *est* et *vit*. Le monde empirique ne fait qu'*apparaître* et *devient*. » (*NT 7* [175], 236)

« Dans le devenir se montre la nature de représentation des choses : il n'y a rien, rien n'est, tout devient, c'est-à-dire est représentation. » (*NT 7* [203], 241)

« 1. Preuve que le monde n'est que représentation. 2. Cette représentation est un monde en extase, que projette un être souffrant. Démonstration par analogie : nous sommes en même temps volonté, mais complètement imbriqués dans le monde du phénomène. La vie comme un spasme continu, projetant des phénomènes, et le faisant avec plaisir.[...] » (*NT 7* [204] 241)

« Le monde comme, à chaque instant, délivrance *réussie* du dieu, le monde comme vision éternellement changeante, éternellement nouvelle de l'être le plus souffrant, le plus contradictoire, le plus discordant, et qui ne sait se délivrer que dans l'*apparence*... » (*NT, Essai d'autocritique*, 16).

C'est uniquement sous l'angle de cette douleur originaire et du plaisir esthétique qui découle de l'intuition des représentations produites qu'une compréhension du monde est possible, que ce monde, avec ses horreurs et son amour, sa laideur et sa beauté, est « justifié », se justifie lui-même aux yeux de Nietzsche. Même si son aspect métaphysique sera par la suite désavoué comme « arbitraire » ou « oiseux » par le Nietzsche de l'*Essai d'autocritique*, c'est, aux antipodes de toute morale et de la « doctrine chrétienne », l'une des thèses essentielles de la *Naissance de la Tragédie*.

« [...] ce n'est qu'en tant que *phénomène esthétique* que l'existence et le monde, éternellement, *se justifient*. » (*NT* [5] p. 47 et [24] p. 139).

L'homme participe à cette « justification purement esthétique du monde » (*NT 17*) par sa seule existence. Comme phénomène individuel – réfléchissant – généré par « l'Un originaire », il reproduit pareillement cette douleur, cette contradiction première et cherche par le même mécanisme que la nature à opposer à cette douleur le plaisir esthétique de

représentations qu'il engendre à son tour. En ce sens, « le processus originaire se répète [en l'artiste] » (*NT* 7 [175], 236). C'est donc surtout comme artiste, et artiste « tragique » doté de « sagesse tragique » que l'homme participe à cette justification et créant du plaisir, rendant l'existence supportable, crée une certaine forme de sens. C'est le seul aspect positif, nous le verrons plus bas, que peut prendre la « sagesse tragique » au sein de *La Naissance de la Tragédie*.

Cette présentation générale par Nietzsche de la nature et du savoir tragique que l'on peut en acquérir ne laisse cependant pas d'intriguer tant elle reste abstraite, approximative et finalement peu présente dans le texte. Au contraire, le problème de l'individuation, notamment humaine, est traité d'emblée et reste thématiquement présent tout au long de l'essai justement en relation avec la connaissance, voire la science : c'est le rapport entre nature humaine et appétit de connaissance qui intéresse déjà en priorité le Nietzsche de 1870, l'aspect métaphysique lui reste extérieur, lointain, même si le « Dieu-artiste » de son *Essai d'autocritique* préfigure l'artiste dionysiaque et la fusion qu'il opérera lui-même, tragiquement, avec Dionysos deux ans plus tard.

Car telle est la véritable douleur humaine, celle qu'il n'aura de cesse de souligner : l'individuation est d'abord douleur naturelle, physique, de la naissance comme déréliction première hors du ventre de la mère puis, symboliquement celle qui accompagne la prise de conscience, la connaissance, notamment la connaissance de soi. C'est ce qui peut se déduire, dans cette optique de lecture à contre-courant, de la formulation consacrée à la « consolation » ou « joie métaphysique » (*NT* 100) qui évoluera plus tard vers l'« allégresse dionysiaque » de l'artiste. Cette consolation est générée par l'art dionysiaque quand il fait voler en éclats l'individuation, « cause originelle de toute souffrance » et « du mal » (*Urgrund des Übels*), et fait espérer une « unité restaurée » (*NT* 70) ou « fraie la voie qui mène jusqu'aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses » (*NT* 96). Nietzsche parlera plus loin encore du « giron maternel » de la musique (*NT* 124) ou du « sein maternel mythique » (*NT* 134), la musique et le mythe étant les vecteurs premiers d'un art dionysiaque qui n'est plus, comme l'art « naïf-apolinien », « apparence de l'apparence », mais « apparence de l'être » – ainsi le soulignait Nietzsche quand il l'opposait à l'art « sentimental » dans le fragment déjà cité (*NT*, 7 [126], 217).

D'autre part, le mythe tragique exprime par « substituts analogiques » (*in Gleichnissen*) la connaissance dionysiaque, il est « l'expression symbolique de la sagesse dionysiaque » (*NT* 100). Il n'est certes pas fortuit que les deux exemples de tragédies développés par Nietzsche concernent alors précisément deux héros tragiques de la sagesse ou de la connaissance, Œdipe et Prométhée. La connaissance est présentée comme « péché », comme source de maux, mais au contraire du christianisme qui veut son anéantissement et la diabolise (*AC*), le héros tragique l'assume, passivement comme Œdipe, ou activement, comme Prométhée. Dans le cas d'Œdipe, le mythe montre comment « la sagesse dionysiaque » qui, née de « forces prophétiques », a pu briser « la loi rigide de l'individuation » et rompre « le charme propre de la nature », est « une abomination contre la nature » et réclame un châtiment contre-nature tout aussi terrible : « le même qui résout l'énigme de la nature – ce Sphinx hybride – doit aussi fracturer les lois les plus sacrées de la nature en se faisant le meurtrier de son père et l'époux de sa mère. » (*NT* 65) Si

Prométhée est « contraint d'expier la supériorité de [sa] sagesse dans une souffrance éternelle », c'est certes parce qu'il a commis le « sacrilège » d'extorquer aux dieux le feu de la raison connaissante. Ce que Nietzsche retient surtout, c'est le retournement du « *péché actif* » en « vertu prométhéenne », un retournement aux antipodes du « mythe sémitique de la chute » originelle qui a le même objet.

La quête de connaissance représente ici un « élan héroïque vers l'universel », une « tentative pour transgresser les frontières de l'individuation et se vouloir l'*unique* essence du monde », faisant fi de tout dieu : la souffrance qui en résulte est de devoir « endurer sur [soi-même] la contradiction originaire qui est cachée au fond des choses » (NT 67-68). Sur le plan mythique, l'individuation fait pour l'homme du chemin de la connaissance un chemin de la Croix, même si l'amour de la vérité qui l'amène à sa perte est aussi ce qui lui assure la pérennité et l'allégresse mythique : « l'allégresse supraterrestre » de l'*Œdipe* sophocléen fait pendant à « l'allégresse de la création artistique » (NT 66) dans le *Prométhée* d'Eschyle. La connaissance et son aboutissement, la « sagesse tragique » est ce qui fait advenir le « génie » ou héros tragique à un stade d'existence supérieur préfigurant celui du philosophe tragique de l'avenir, voire du surhumain allègre :

« Le génie est le phénomène se détruisant lui-même. *Serpens nisi serpentem comederit non fit draco.* » (NT fr.7 [160], 230).

Ce que nous retiendrons cependant ici, c'est d'abord la souffrance qui accompagne la connaissance : s'adonner aux sciences (*Wissenschaft*) est le plus sûr moyen de tourner le dos au bonheur²⁷. C'est donc d'héroïsme ou de vaillance (*Tapferkeit*) que fait preuve celui qui, plongeant un « regard intrépide dans l'abîme » (NT 109), va malgré tout de l'avant sur le chemin de la connaissance qui est aussi celui de son individuation et aboutit simultanément à la sagesse tragique et à l'allégresse. La souffrance et la bravoure liées au « service du vrai » (*Dienst an der Wahrheit*) et au souci de « véracité » (*Wahrhaftigkeit*) resteront en effet une thématique constante chez Nietzsche, comme en témoigne l'aphorisme 50 de *L'Antéchrist* :

« [...] L'expérience de tous les esprits rigoureux et profonds enseigne précisément le *contraire*. Il a fallu s'arracher de haute lutte chaque pouce de vérité, il a fallu lui sacrifier presque tout ce à quoi tient notre cœur, notre amour, notre confiance en la vie. Il y faut de la grandeur d'âme: le service de la vérité est le service le plus exigeant. »²⁸

Tout esprit « profond », c'est-à-dire tragique, a dû se montrer héroïque dans son combat pour la vérité. Vaillance « chevaleresque » et sagesse « tragique » sont de même inséparables pour Hesse qui, dans *Le Jeu des perles de verre*, fait, comme Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, de la musique une forme d'expression privilégiée de la sagesse tragique et de l'allégresse.

²⁷ Nietzsche, *KSA 2, MAM II, §7*

²⁸ Cf. F. Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 50, p. 68, Folio, Essais, éd. Gallimard, Paris, 1974, trad. de Jean-Claude Hémery. Cité dorénavant dans le texte par *ACf*.

Pour la version allemande, *Der Antichrist (AC)*, KSA6, p. 230 : « Die Erfahrung aller strengen, aller tief gearteten Geister lehrt *das Umgekehrte*. Man hat jeden Schritt breit Wahrheit sich abringen müssen, man hat fast Alles dagegen preisgeben müssen, woran das Herz, woran unsre Liebe, unser Vertrauen zum Leben hängt. Es bedarf Grösse der Seele dazu : der Dienst der Wahrheit ist der härteste Dienst. »

«L'attitude humaine, dont la musique classique est l'expression, est toujours la même ; elle a toujours pour fondement la même espèce de connaissance de la vie et pour but le même genre de maîtrise sur le hasard. La musique classique est un geste qui signifie : je sais le tragique de la condition humaine, je me rallie à la cause du destin humain, de la vaillance, de la sérénité [allégresse, *Heiterkeit*] ! [...] il y a toujours là une bravade, un héroïsme, un esprit chevaleresque et l'accent d'un rire surhumain, d'une gaîté [allégresse, *Heiterkeit*] immortelle. » (*Jeu* 99)²⁹

Le « jeu des perles de verre », très proche de la musique qui, avec les mathématiques, a présidé à sa naissance, est lui-même, comme « culte de la vérité » (*GL* 348), le résultat d'un « dressage de l'esprit » (*Geisteszucht*) visant à faire retrouver à ce dernier la « véracité » (*Redlichkeit*) qu'il avait perdue pendant la période décadente du « feuilletonisme »³⁰. Dans l'essai *Dank an Goethe*, Hesse précisera qu'il entend toujours par « esprit » « la vérité et le service de cette dernière »³¹, reprenant donc jusque dans les termes l'expression nietzschéenne précitée.

Le « service de la vérité » est un chemin ardu qui, chez les deux auteurs, peut, si l'on en a la force intérieure, mener à la sagesse tragique. Dans les *Considérations Inactuelles* déjà, Nietzsche célébrait l'exemple de Schopenhauer parce que ce dernier avait eu la force de surmonter le « désespoir à l'égard de toute vérité » et de suivre Kant sur le chemin conduisant « des hauteurs de la morosité (*Unmut*) sceptique ou du renoncement critique à celles de la contemplation tragique, avec le ciel nocturne et ses étoiles à l'infini au-dessus de nous » (*CI III*, § 3, 33-34). Nietzsche ne faisait là que répéter son point de vue de la *Naissance de la Tragédie*, où il louait le « courage et la sagesse » avec laquelle Kant et Schopenhauer avaient su « utiliser l'appareillage même de la science pour exhiber les limites et la nature conditionnée de toute connaissance en général, et contester de façon décisive les prétentions de la science à une validité et à une finalité universelles ». Ils avaient ainsi, selon Nietzsche, inauguré l'ère d'une « civilisation tragique » dont le trait majeur est de remplacer « en tant que but suprême, la science par la sagesse » (*NT* 109). Car telle est la véritable « connaissance tragique » : celle des limites de la science, « où l'homme noble et bien doué [...] se fige, interdit, devant l'inexplicable » (*NT* 94). La version allemande : « *wo er in das Unaufhellbare starrt* » (*GT* 101), permet de mieux

²⁹ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, trad. française de Jacques Martin, [éd. Calmann-Lévy, Paris 1955], Paris, LGF, coll. Livre de poche, 2009. Le texte allemand *Das Glasperlenspiel* est cité dans l'édition Suhrkamp taschenbuch 79, 1. Auflage 1972 : « Immer ist die menschliche Haltung, deren Ausdruck die klassische Musik ist, dieselbe, immer beruht sie auf derselben Art von Lebenserkenntnis und strebt nach derselben Art von Überlegenheit über den Zufall. Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit ! [...] es ist immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum, und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit. »

La version française du *Jeu des perles de verre* sera dorénavant citée *Jeu* dans le texte, la version allemande sera citée *GL*.

³⁰ Comme Hesse le spécifiera dans une lettre à son fils Heiner, datée de janvier 1935, tous ses efforts privés de lutte contre l'antisémitisme organisé mettant à mal journaux et maisons d'édition, vise à « sauver du chaos actuel un héritage de véracité (*Redlichkeit*) intellectuelle ». L'œuvre du *Jeu des perles de verre* fut donc aussi conçue dans cette optique tout en cherchant à élargir le petit nombre 'd'esprits pensants' concernés. Cf. « Brief an Heiner Hesse », Janvier 1935, in: Hermann Hesse, *Gesammelte Briefe* II, p. 449 : « Ich denke lediglich an die Erhaltung einer winzig kleinen Schicht von Köpfen, denkenden und lesenden, die sich sauber halten und eine Erbschaft von geistiger Redlichkeit über das heutige Chaos hinaus retten sollen. »

³¹ Cf. H. Hesse, « Dank an Goethe », première parution in *Die Neue Rundschau*, Berlin, Avril 1932, in *Politik des Gewissens, Die politischen Schriften*, 1914-1932, Suhrkamp taschenbuch 656, 1981, dorénavant abrégé *PdG*, p. 437. (aussi : *Dank an Goethe*, Zurich, Werner Classen, 1946, p. 7-19)

apprécier la noirceur profonde de cette vision d'un au-delà du platonisme et de son soleil métaphysique.

Le véritable pessimisme tragique est en effet la prise de conscience des limites de la connaissance, de l'impuissance de l'intellect à les surmonter et de dépasser l'état d'individuation qui colle à toute chose et à tout mot. Il est manifeste que telle est la « connaissance », ou « savoir », « tragique », telles sont les conclusions auxquelles Nietzsche arrivera personnellement sur son chemin de la connaissance qui est aussi un apprentissage des limites et la critique d'un savoir fictif. Une analyse approfondie dépasserait l'objet de notre propos. Rappelons donc brièvement la dénonciation de tout « atomisme de l'âme » par Nietzsche, c'est-à-dire de « la croyance qui tient l'âme pour quelque chose d'indestructible, d'éternel et d'indivisible, pour une monade ou un atomon », et l'explosion qui s'ensuit de « l'âme » en « sujets multiples », en « corps social des instincts et des passions » (*Gesellschaftsbau der Triebe und Affekte*)³², en jeu de forces d'une « grande raison ». Il n'est plus possible de dire en raison « je pense », « je suis » ou « je veux » – « je » tout court – car loin d'être des « certitudes immédiates », ces formulations renvoient le philosophe à « une série de questions métaphysiques, véritables cas de conscience intellectuels » :

« D'où me vient la notion de pensée ? Pourquoi crois-je à la cause et à l'effet ? Où prends-je le droit de parler d'un « je », et même d'un « je » qui serait cause, et, pour comble, cause de la pensée ? » (*BM* § 16, 34)

Même la formule « quelque chose pense » est erronée, puisque l'introduction du sujet « quelque chose » obéit uniquement à la « routine grammaticale » qui réclame un sujet à une action (*BM* § 17, 35). La source de toute réflexion, et en général de toute action, se dérobe à un savoir qui se heurte aux limites insurmontables de la grammaire comme des mots eux-mêmes. L'aphorisme 55 d'*Humain trop humain* (II, 2) met ainsi en garde contre le « danger du langage pour la liberté de l'esprit », car « chaque mot est un préjugé » et, « pétrifié, éternisé » nous « barre la route » dans « tout effort de connaissance » (*Aurore* § 47, 48). Il se « cache » dans « la langue » toute entière, « une mythologie philosophique » qui soutient la « croyance au libre arbitre », autre « atomisme en matière de vouloir et de connaissance » (*Hth II* § 11, 181), qui suppose un sujet doté de volonté et de discernement, capable de mener à terme une action qu'il a choisi de réaliser.

On remonte ici « au plus fatal des préjugés » moraux, celui auquel adhérait déjà Socrate dans *La Naissance de la tragédie*, et qui suppose que « de la juste connaissance doit résulter l'acte juste ». C'est le contraire que prouve la « 'terrible' réalité » – Nietzsche se moque ici des peurs de ses prédécesseurs :

« La 'terrible' réalité ne consiste-t-elle pas justement en cela : tout ce que l'on peut savoir d'un acte ne suffit *jamais* pour l'accomplir, en aucun cas on n'a encore pu jeter un pont de la connaissance à l'acte ? Les actions ne sont *jamais* ce qu'elles nous paraissent être ! Nous avons eu tant de mal à apprendre que les choses extérieures ne sont pas telles qu'elles nous apparaissent, – eh bien ! il en va de même du monde intérieur ! Les actions morales sont en vérité 'quelque chose d'autre', – nous ne pouvons en dire davantage : et toutes les actions sont essentiellement inconnues. » (*Aurore* §116, « Le monde inconnu du 'sujet' », 97)

³² F. Nietzsche, *BM* § 12, p. 30.

L'apparence des choses, des actes, des mots est tout ce à quoi nous avons accès. Finalement, toute causalité, et donc aussi tout acte de langage, se résume à un jeu de « fictions conventionnelles » :

« On ne doit user de la « cause » et de l' « effet » que comme de purs *concepts*, c'est-à-dire de fictions conventionnelles destinées à désigner et à rendre compte des phénomènes mais *non pas* à les expliquer. » (*BM* § 21, 39)

La dimension poétique de toute connaissance, par exemple historique³³, s'impose à qui ne peut plus voir dans la simple expérience déjà qu'un travail poétique accompli par la conscience : de même qu'il « nous est bien plus facile d'inventer un à-peu-près d'arbre imaginaire » plutôt que de le voir « sous son aspect exact et total, avec ses feuilles, ses branches, sa couleur, sa forme », de même « sommes-nous à peine capables de ne pas assister en 'inventeurs' à n'importe quel phénomène » (*BM* § 192, 105). Nietzsche conclut :

« Tout cela signifie que nous sommes fondamentalement et de tout temps *habitués à mentir*. Ou pour m'expliquer en termes plus vertueux et hypocrites, bref en termes plus plaisants, nous sommes bien plus artistes que nous ne le pensons. »

Dans son étude du fragment 344 du *Gai savoir*, Henri Birault remarque avec une clarté qui exige la citation, qu'ici Nietzsche « parachève » « l'essence poético-pratique du connaître » découverte par Kant : « La raison doit édifier de toutes pièces un monde connaissable au lieu de le déchiffrer progressivement. [...] La connaissance est essentiellement une création ou une composition avant d'être une découverte et, en ce sens, elle est toujours d'abord une erreur avant d'être une vérité : « L'erreur, écrit Nietzsche, comme présupposition de la pensée elle-même. Avant de pouvoir « penser », il faut déjà avoir « composé » (*Bevor 'gedacht' wird, muss schon 'gedichtet' worden sein*) » (*Der Wille zur Macht*, § 556). [...] En nous révélant la « facticité » de la vérité, Nietzsche nous rappelle du même coup la dimension profondément artistique de la volonté de connaissance ».³⁴

Contre la « volonté de vérité à tout prix » fondatrice de la science, Nietzsche ne peut plus, s'il ne veut pas dénigrer la vie en nihiliste, reconnaître comme vérité que la réalité de la vie, le « mensonge » de l'apparence et de son incessante danse des sept voiles. En effet, la « volonté de vérité » signifie – il le démontre dans le fragment 344 du *Gai Savoir* – « je ne veux pas tromper, pas même moi-même », et se situe donc sur le « terrain de la morale » et du nihilisme :

« Qu'on prenne en effet la peine de se demander de manière radicale : 'pourquoi ne veux-tu pas tromper ?', notamment s'il devait y avoir apparence – et il y a apparence ! – que la vie vise à l'apparence, je veux dire à l'erreur, la tromperie, la dissimulation, l'aveuglement, l'aveuglement de soi [...] [ce projet] pourrait [...] être un principe de destruction hostile à la vie. 'Volonté de vérité' – cela pourrait être une secrète volonté de mort. » (*Gai Savoir*, V, § 344, 287)

³³ F. Nietzsche, *Aurore*, § 307, p. 199 : « *Facta ! oui, facta ficta !* un historien n'a pas affaire à ce qui s'est réellement passé mais seulement aux événements supposés. [...] Tous les historiens racontent des choses qui n'ont jamais existé, sauf dans la représentation. »

³⁴ « En quoi nous aussi, nous sommes encore pieux. » (Nietzsche), par Henri Birault, in : *Lectures de Nietzsche*, Le livre de poche, coll. Références no 577, 2000, p. 408-467. Citations pages 437-439 et p. 445.

L'inconnaissable constitue ainsi un contenu majeur du pessimisme tragique nietzschéen qui ramène l'ensemble du connu préalable à une « fiction » métaphysique. Une deuxième composante de la connaissance tragique concerne l'expérience, bien réelle pour Nietzsche, des affres de la « contradiction originelle » dont devait mythiquement souffrir Prométhée. Dès *Humain trop humain* (1878-1879), l'aphorisme 32 du premier recueil nous le livre confronté à « l'une des plus grandes et insolubles disharmonies de l'existence » pour l'homme : « nous sommes par définition des êtres illogiques et par suite injustes, et sommes capables de reconnaître ce point ». L'aphorisme 276 dépeint lui aussi l'homme comme lice pour « deux puissances hétérogènes », la science et l'art. La contradiction originelle de l'homme est finalement celle de son esprit nous démontre enfin l'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal*. L'esprit est en effet partagé entre « une tendance noble à la connaissance, laquelle va et veut aller à la racine et à la complexité des choses » et « une aspiration à l'apparence, à la simplification, au masque, au manteau, bref à la surface ». Cet antagonisme, propice à l'avancée et à la « digestion » intellectuelle, représente « une cruauté de la conscience intellectuelle et du goût que tout penseur courageux reconnaîtra en soi ». Plus justement encore, il correspond à « une 'excessive sincérité' » (*ausschweifende Redlichkeit*) comme le corrige Nietzsche lui-même entre guillemets.

Cette « excessive » probité intellectuelle conduit alors Nietzsche à se poser la question fondamentale du sens ou du pourquoi de cette volonté de connaissance chez lui-même. Sa réponse sera elle aussi partagée. D'un côté, il reste poursuivi par l'injonction socratique du « connais-toi toi-même »³⁵, puisqu'il se dit toujours et encore en quête de l'*homo natura* sous chaque masque, sous chaque voile :

« Mais nous, solitaires, nous, marmottes et marmotteurs, voilà longtemps que nous avons reconnu [...] qu'il faut retrouver sous les flatteuses couleurs de ce camouflage le texte primitif, le texte effrayant de l'homme naturel. [...] vouloir que l'homme se tienne désormais en face de l'homme comme, aujourd'hui déjà, dans la discipline de l'esprit scientifique, il se tient en face de l'*autre* nature, avec les yeux sans peur d'un Œdipe et les oreilles bouchées d'un Ulysse, sourd à tous les appeaux des vieux oiseleurs métaphysiques [...] ».

Comme en témoignent les adverbes temporels « désormais » ou « aujourd'hui déjà », Nietzsche vise à un progrès du savoir (*Wissen*) au-delà de toute métaphysique au moyen d'une connaissance (*Erkenntnis*) œdipienne, dont le caractère tragique et « effrayant » est explicité dans la deuxième partie de sa réponse, l'aphorisme suivant :

« Apprendre nous transforme [...]. Mais au fond, 'tout au fond' de nous, il existe quelque chose de rebelle à l'instruction, le granit d'un fatum spirituel, d'une réponse prédéterminée à un ensemble de questions prédéterminées [...] Nous trouvons de bonne heure certaines solutions à des problèmes [...] nos 'convictions'. Plus tard, nous ne voyons plus en elles que des étapes de la connaissance de nous-mêmes, des jalons qui mènent au problème que nous *sommes*, ou plus exactement à la grande sottise que nous sommes, à notre fatum spirituel, à ce qui tout au fond de nous *résiste à l'instruction* (« *das Unbelehrbare ganz 'da unten'* »). » (*BM*, § 231, p. 150) (*GB* 170)

³⁵ L'image de Socrate tout court poursuit Nietzsche malgré sa découverte du pessimisme fondamental de Socrate qui, dans ses dernières paroles, reconnut que la vie était une maladie (*FW* § 340), alors qu'il avait toujours joué du savoir et des masques (*MAM II* § 86), d'une manière qui paraissait à Nietzsche proche de la sienne.

D'un autre côté, une entité personnelle incorrigible résiste ainsi à toute action consciente et directive de l'esprit : sise, comme l'indique l'expression allemande *da unten*, dans des profondeurs corporelle et mythique, elle rappelle les forces titanesques terrifiantes de la « nature » dans *La Naissance de la Tragédie* et se situe aux antipodes d'un « en soi » kantien puisqu'elle se sait, sans se connaître pour autant, à la source d'une connaissance qui sera toujours « poétique ».

Dans sa dimension corporelle inaccessible, elle rejoint le noyau individuel dont émanent les forces, notamment ce « *quantum* de force accumulée » qui est réellement « à l'origine de l'agir », et représente la force de « propulsion » d'une action que les « fins », morales ou autres, n'ont fait que « déclencher » et « diriger » sur un mode « relativement arbitraire » : la « fin », le « but » ne sont qu'un « prétexte » rajoutés « après coup », car « la vanité ne veut pas admettre que le navire *suit* le courant dans lequel il s'est retrouvé par hasard », « qu'il *veut* aller par là *parce qu'il – doit* aller par là »³⁶. La métaphore du courant et du navire sans pilote dépeint un sujet entraîné par des forces, intérieures, non maîtrisables à commettre des actions qui lui demeureront à jamais « essentiellement inconnues » (*Aurore* § 116). Le sujet tragique se laissera cependant emporter à la nage par les flots. Il ne dénierait pas, tel « l'homme théorique » de *La Naissance de la tragédie*, la réalité tragique en restant, dans une inaction morbide et mortelle, à courir « dans tous les sens, anxieusement sur la berge », au lieu de « se confier au fleuve glacial et terrifiant de l'existence » (*NT* 110).

En définitive, les limites de la connaissance sont doublement celles du corps. Elles sont dans le voile, inconnaissable, et dans le noyau, incorrigible, de l'être humain individué, et ce dernier reproduit dans la scission antagoniste de son esprit la contradiction originelle de la vie : le contenu du pessimisme tragique nietzschéen est un aveu d'impuissance, d'absence de maîtrise de soi et des choses. Dans *La Naissance de la tragédie*, la « résignation tragique » (*NT* 95) ou le « dégoût » (*Ekel*) de la vie, la mélancolie guettent alors celui qui tel Hamlet a plongé le regard dans l'abîme de la connaissance (*NT* 56) : quand « ce regard jeté sur l'horreur de la vérité » l'emporte alors « sur tous les motifs à agir », il entraîne un « pessimisme pratique » funeste tel celui qui conduisit le peuple entier des « mélancoliques Etrusques » à leur perte (*NT* 36) ou celui qui, pour d'autres raisons, amène le savant allemand du XIX^{ème} siècle à l'inaction d'une « existence ironique » où, « indifférent à l'égard du bonheur d'autrui » et du sien, il laisse la terre le porter à sa perte aussi longtemps qu'elle voudra bien s'en charger (*CI II*, § 7, p. 142).

Le « dégoût » et la mélancolie restent tout au long de l'œuvre de Nietzsche les pires écueils, les funestes symptômes d'un pessimisme fatal, dégénérant en nihilisme. Qu'il s'agisse des Grecs³⁷ ou de Socrate, de Schopenhauer, de Zarathoustra, tous ont, en héros de

³⁶ Nietzsche, *Gai Savoir*, livre V, § 360: Cet aphorisme, rajouté comme tout le cinquième livre, en 1886 au *Gai Savoir*, témoigne de la constance d'une thématique qui, dans une évolution de plus en plus axée sur le sujet connaissant, préoccupe Nietzsche depuis *La Naissance de la Tragédie*, même durant la phase médiane, comme en témoigne l'aphorisme 116 tiré d' *Aurore*.

³⁷ Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 154, p. 146 : « Die Leichtfertigkeit der homerischen Phantasie war nöthig, um das übermässig leidenschaftliche Gemüth und den überscharfen Verstand der Griechen zu beschwichtigen und zeitweilig aufzuheben. Spricht bei ihnen der Verstand : wie herbe und grausam erscheint dann das Leben ! Sie täuschen sich nicht, aber sie umspielen absichtlich das Leben mit Lügen. [...] der Ernst war ihnen

la connaissance tragique, dû affronter cet écueil monstrueux et tous ont dû opter pour le même remède pour le surmonter ou l'éviter : la volonté créatrice. Quand sa variante subalterne, le socratisme théorique, ne suffit plus, il faut recourir au véritable antidote porteur d'allégresse, au « grand stimulant de la vie » que représente l'art. Les Grecs inventent l'Olympe et ses dieux qui, par leur existence, justifient la leur : c'est l'art apollinien. Ils recourent aussi à la « consolation métaphysique » que leur offre la tragédie. Peu avant sa mort, Socrate se met à composer « un hymne en l'honneur d'Apollon » et « met quelques fables d'Esopé en vers » (NT 90). Schopenhauer est, selon Nietzsche, l'un de ces hommes qui « parce qu'ils ont pensé le plus profond, doivent précisément aimer ce qu'il y a de plus vivant, et qui pour finir inclinent avec sagesse au beau » (CI III, 28). Quant à Zarathoustra, il ne trouvera – comme le fera Nietzsche par son intermédiaire – moyen de surmonter son « dégoût » face à la pensée de l'éternel retour, qu'en « oubliant » et en exprimant sa sagesse dans la consolation du chant :

« Pour moi – comment y aurait-il un en dehors de moi ? Il n'y a pas d'extérieur ! Mais cela nous l'oublions en entendant vibrer les sons ; qu'il est doux d'oublier !
Noms et sons n'ont-ils pas été donnés aux hommes pour qu'ils y prennent plaisir ? C'est une douce folie que le langage : grâce à lui l'homme passe en dansant sur toutes les choses.
Que parler est aimable et que le mensonge de tous les sons est aimable ![...]
Qu'il me faille à nouveau chanter, – c'est cette consolation-là que je me suis inventée et cette guérison... » (Zf, « Le convalescent », p. 262 et 264)³⁸

Par son chant, Zarathoustra donne l'exemple d'une jouissance du langage qui ne fait pas seulement fi du mensonge inhérent à ce dernier mais y trouve au contraire sa source. Le basculement dans l'art ne se fait pas par dégoût de la science et de ses limites mais par goût pour le mensonge, pour autant que ce dernier s'affiche explicitement, dans la forme poétique. Il s'agit d'un passage du savoir tragique à la sagesse tragique, passage qui représente la conclusion ultime d'une connaissance tragique assumant avec une lucidité et un souci de véridicité caractérisés la dimension artistique de la volonté de connaissance. Si tout n'est qu'apparence (*Schein*), si l'apparence est « la grande forme de la vie », et si le mensonge en est l'un des moteurs, « si je ne peux pas ne pas mentir », alors, comme l'analyse Henri Birault, toujours dans son étude du fragment 344 du *Gai Savoir*, « c'est quand je l'avoue, le professe en disant écrire de la fiction que je suis au plus près de la vérité »³⁹.

Le mouvement qui conduit l'individu pensant conjointement au terme de son individuation et au désespoir et ne lui laisse comme échappatoire hors la mort que l'art et son allégresse, ce mouvement est exactement celui que reproduira Hesse en d'autres

als Schmerz allzu bekannt und sie wussten, dass einzig durch die Kunst selbst das Elend zum Genusse werden könne. »

³⁸ « Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir ? Es giebt kein Aussen! Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen!

Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.

Wie lieblich ist alles Reden und alle Lüge der Töne! [...]

Dass ich wieder singen müsse, – den Trost erfand ich mir und diese Genesung... » (KSA 4, Zar., « Der Genesende », p. 273-275).

³⁹ « En quoi nous aussi, nous sommes encore pieux. » (Nietzsche), par Henri Birault, in : *Lectures de Nietzsche*, op. cit., p. 408-467, citation page 449.

termes, mais toujours autour du concept-clé d'« individuation »⁴⁰, dans la lecture croisée d'un essai daté de 1932, *Un Petit morceau de théologie*, et d'une « réponse à une enquête » intitulée « Les poètes méconnus » (1926). Le terme de « théologie » ne doit pas ici prêter à confusion. Il est à comprendre sur le même plan que la « métaphysique » de l'art présente dans *La Naissance de la Tragédie*, comme simple jeu avec une « fiction conventionnelle », tel que l'analyse en tous les cas le Nietzsche de 1886 dans son *Essai d'autocritique* afin de ne pas devoir désavouer son œuvre de jeunesse :

« En fait, le livre entier ne reconnaît à l'arrière-plan de tout ce qui advient qu'un sens et un arrière-sens artiste – un 'dieu' si l'on veut, mais uniquement, cela va de soi, un dieu artiste [...] Toute cette métaphysique, on peut la dire arbitraire, oiseuse, fantaisiste – l'essentiel est qu'elle trahit déjà un esprit qui prendra un jour tous les risques pour se mettre en garde contre l'interprétation et la signification *morales* de l'existence. Ce qui s'annonce ici, pour la première fois peut-être, c'est un pessimisme 'par-delà bien et mal'... ». (NT 16)

Hesse quant à lui, utilise le terme de « théologie » afin de souligner l'identité du chemin d'individuation parcouru par tous les hommes, au-delà de leur religion ou de leur couleur, au-delà surtout des mythes et « du langage de l'image » (*Bildsprache*) dans lesquels cette individuation s'exprime.

« [...] les instants les plus forts et les plus importants de ma vie intellectuelle sont liés à ce que j'ai progressivement, avec des années et des décennies de pause, pu conforter en retrouvant la même interprétation de l'existence humaine chez les Hindous, les Chinois et les Chrétiens, le pressentiment d'un problème fondamental qui s'y trouvait partout exprimé en des symboles analogues. Rien ne sut me conforter davantage que ces instants dans l'opinion qu'il s'exprimait un sens en l'homme, que la détresse et la quête humaines étaient unes de tout temps et sur toute la surface du globe. Il est alors sans importance que nous considérons ou non, tel nombre de nos contemporains, l'expression philosophico-religieuse de la pensée et de l'expérience humaines comme celle d'une époque démodée et aujourd'hui révolue. Ce que j'appelle ici 'théologie', est, si vous y tenez, [...] le produit d'une étape de l'humanité qui sera un jour surmontée et appartiendra au passé. Mais il me semble qu'à chaque degré parcouru, rien n'importera davantage à l'homme en quête de vérité, rien ne le consolera davantage, que de percevoir une unité au fondement de la scission des races, des couleurs, des langues et des cultures, que de voir qu'il n'existe pas différents hommes et esprits, mais seulement Une humanité, seulement Un esprit. [...] L'individuation et l'histoire de l'âme humaine peuvent s'accomplir de mille manières différentes. Le chemin de cette histoire et la succession de ses degrés seront toujours les mêmes. »⁴¹

⁴⁰ Le terme d'individuation revient à plusieurs reprises dans la correspondance de Hesse dans un sens très nietzschéen comme en témoignent certaines associations, notamment avec une « vie élevée » ou des « souffrances » inévitables. Cf. par exemple, *Materialien zu Hermann Hesses 'Demian'*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1993, « Brief vom Januar 1923 an L. Ragaz », p. 194 : « Dies Buch [Demian] betont den Individuationsprozeß, das Werden der Persönlichkeit, ohne das kein höheres Leben ist. » ; *Materialien zu Hermann Hesses 'Der Steppenwolf'*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1972, « Brief, Januar 1933, an M. K. », p. 150 : « Man muß erst ein voller Mensch [...] geworden sein und die Leiden der Individuation erlitten haben... » ; *Gesammelte Schriften*, VII, Francfort s. M., Suhrkamp, 1958, « Brief an J. Humm, März 1933 », p. 551 : « ... Briefe von jungen Menschen [...], bestimmt zu einem überdurchschnittlichen Maß von Individuation... »

⁴¹ Pour une raison obscure, peut-être liée au point, sensible, du 'mysticisme' de Hesse que nous traitons ici, ce texte, majeur, n'a jamais été traduit en français, et n'a pas non plus été souvent réédité en Allemagne. C'est pourquoi il me faut citer le recueil d'essais regroupés par l'auteur lui-même en 1957, ce qui laisse préjuger de l'importance que Hesse accordait personnellement à cet article.

Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 390 et 394 : « ...für mich hängen die wichtigsten geistigen Erlebnisse damit zusammen, daß ich allmählich und mit Jahren und Jahrzehnten der Pausen, im Wiederfinden derselben Deutung des Menschendaseins bei Indern, Chinesen und Christen die Ahnung eines Kernproblems bestätigt und überall in analogen Symbolen ausgedrückt fand. Daß mit dem Menschen etwas gemeint sei, daß Menschennot und Menschensuchen zu allen Zeiten auf der ganzen Erde eine Einheit sei,

Une « théologie » placée entre guillemets ne joue plus le même rôle qu'une théologie prise au sérieux. Elle relève du même « langage de l'image » que le terme d'âme utilisé plus bas, auquel Nietzsche non plus ne trouva pas utile de renoncer. Le fragment 12 du premier chapitre de *Par delà bien et mal* en est la preuve – il est cité plus haut – puisque Nietzsche y décrit l'âme comme « sujets multiples » ou « corps social d'instincts et de passions » (BM 32). Il s'y moquait justement de « la maladresse des naturalistes » qui trouveraient nécessaires de « se débarrasser de l'âme elle-même », « hypothèse » « ancienne » et « vénérable » s'il en est, et concluait en proposant ces nouvelles « expressions plus raffinées » de l'hypothèse de l'âme. Quand il s'agira de « croyance » chez Hesse, il faudra donc pareillement se garder d'y lire immédiatement une tendance au mysticisme. Du moins ne s'agira-t-il pas forcément d'un mysticisme plus arriéré que celui qu'on pourrait reprocher à un Nietzsche usant du même terme malgré son aversion pour la « croyance » judéo-chrétienne en tout absolu (GS § 347), pour dépeindre ce qui pousse l'esprit libre à partir en quête de son « idéal d'un bien-être et d'une bienveillance humain-surhumains » (GS § 382) :

« ...et si vous devez prendre la mer, vous émigrants, ce qui vous y pousse, c'est également – une *croyance* !... » (GS § 377, p. 345)

Dans *Un petit morceau de théologie*, le chemin de l'individuation, qui est aussi celui du « devenir-homme » (*Menschwerdung*), se terminera pareillement dans une croyance, s'il réussit à passer le cap du désespoir. Comme chez Nietzsche, ce chemin est simultanément celui de la connaissance et de la souffrance – les liens entre « détresse humaine » et « quête de vérité » en font foi dans le texte cité. Il passe par trois paliers ou « degrés » (*Stufen*) successifs que Hesse présente en trois versions « imagées », sous leur forme chrétienne, brahmaniste, puis taoïste. Par souci de brièveté, nous ne retiendrons que la première version. Le premier stade est celui de l'enfance et de l'innocence. Après la perte de l'innocence viennent la « faute », la « connaissance du bien et du mal », « les exigences de la culture, de la morale, des religions et des idéaux humains ». Ce degré est celui de la souffrance, puisqu'il est celui de l'apprentissage des limites. Il débouche sur le « désespoir » dans son « combat pour surmonter la faute par les œuvres ou par la connaissance », dans sa tentative impuissante de « justice dans l'obéissance de la loi », car il ne fait qu'aboutir au savoir que « la justice est inaccessible ». Si jusqu'alors, les accents sont très luthériens – et expliquent les affres de l'auteur pris entre idéal et réalité durant les premières années d'écriture, le troisième degré diffère. En effet, soit ce désespoir mène alors au déclin (*Untergang*), soit il conduit à « l'expérience d'un état par-delà morale et loi », « au-delà de la morale et de la culture », à « une nouvelle forme, supérieure,

wurde mir durch nichts so sehr bestätigt wie durch diese Erlebnisse. Dabei ist es gleichgültig, ob wir, wie viele Heutige, den religiös philosophischen Ausdruck menschlichen Denkens und Erlebens als den einer veralteten, heute überwundenen Epoche betrachten. Was ich hier 'Theologie' nenne, ist meinerwegen zeitgebunden, ist meinerwegen Produkt eines Stadiums der Menschheit, das einmal überwunden und vergangen sein wird. [...] Auf jeder Stufe aber wird den Menschen, so scheint mir, im Streben nach Wahrheit nichts so wichtig und so tröstlich sein, wie die Wahrnehmung, daß der Spaltung in Rassen, Farben, Sprachen und Kulturen eine Einheit zugrunde liegt, daß es nicht verschiedene Menschen und Geister gibt, sondern nur Eine Menschheit, nur Einen Geist. [...]

Es mag tausend Arten geben, auf welche sich Individuation und Seelengeschichte des Menschen vollziehen kann. Der Weg dieser Geschichte aber und seine Stufenfolge ist stets dieselbe. »

d'irresponsabilité », et c'est cela qui correspond à la « grâce » et à la « délivrance », ou plus brièvement : à la « croyance », à la « possibilité de vivre par la force de sa croyance ». Même dans ces derniers termes aux sonorités chrétiennes, la proximité est manifeste avec le prêche zarathoustrien de la « délivrance » de l'humain et de sa souffrance par la « création » ou l' « innocence » :

« Créer, – voilà la grande délivrance de la souffrance, voilà ce qui rend la vie légère. Mais pour qu'existe celui qui crée, il faut beaucoup de souffrance et de métamorphose. Oui, vous qui créez, il faut qu'il y ait beaucoup de mort amère au sein de votre vie ! Ainsi vous êtes les intercesseurs et les justificateurs de tout ce qui est périssable. Pour que le créateur soit lui-même l'enfant nouveau-né, il lui faut aussi vouloir être la parturiente et la douleur qu'éprouve la parturiente. [...] Même dans l'accès à la connaissance, je sens le plaisir qu'a ma volonté d'engendrer et de devenir et s'il y a de l'innocence dans mon accès à la connaissance, alors c'est parce qu'en elle, il y a de la volonté d'engendrer. » (*Zf*, « Sur les îles bienheureuses », p. 108)

Cette longue citation permet de retrouver en quelques lignes le tracé de l'individuation comme mise au monde, dans la souffrance de la connaissance⁴², de l'homme par lui-même, mais aussi du « plaisir » né de cette naissance et de la création, plus générale, artistique ou intellectuelle, qui l'accompagne. L'état de justice évoqué par Hesse est, lui, repris par la « justification » de ce qui est « périssable » et imparfait, et rappelle la sagesse dionysiaque voulant que « tout ce qui existe est juste et injuste et, dans les deux cas, également justifié » (*NT* 69).

La concordance sur le fonds, notamment le lien entre sagesse tragique et création devient encore plus patente, si l'on continue la lecture de ce *petit morceau de théologie*, quand Hesse applique au schème universel, au « chemin humain invariant » qu'il tient pour une « vérité en soi » (*Wahrheit schlechthin*), une typologie « purement subjective », où il répartit les humains en « êtres raisonnables » (*Vernünftige*) et en « êtres pieux » (*Fromme*)⁴³. Formellement, l'affirmation de la subjectivité par l'auteur est en elle-même déjà signe de « sagesse tragique » nietzschéenne⁴⁴ puisqu'elle découle – Hesse l'analyse explicitement – de la conscience des limites de tout savoir et de la nécessité d'user des concepts, ici d'une typologie, comme d'un simple « jeu » avec des fictions conventionnelles, pour jouir temporairement de l'illusion d'un ordre ou d'une « maîtrise » des choses, d'une vision du monde comme d'un logos :

« ...rien ne peut se révéler plus funeste pour un philosophe que de prendre au pied de la lettre une quelconque typologie. Mais il existe bien – la plupart des gens en font un usage inconscient – la typologie comme jeu, comme tentative de maîtriser la masse de notre expérience, comme fragile moyen d'ordonner le monde de notre vécu. [...] Bien naturellement, [le monde] ne s'ordonne avec cet outil toujours que dans l'instant, pour redevenir aussitôt une énigme impénétrable. La croyance m'a depuis longtemps abandonné qu'il nous était donné une meilleure connaissance et compréhension du chaos événementiel que cette apparence d'ordre d'un heureux instant, que ce petit bonheur de temps à autre à

⁴² La « métamorphose » (*Verwandlung*) dont il s'agit ici, est celle de l'apprentissage intellectuel : « Das Lernen verwandelt uns, es thut Das, was alle Ernährung thut, die auch nicht bloss 'erhält' – : wie der Physiologe weiss » (*GB*, § 231, p. 170).

⁴³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 395-400.

⁴⁴ Nietzsche concluait de même l'aphorisme où il avouait son « fatum spirituel », la part « incorrigible » au fond de lui-même, par la subjectivité incontournable des « vérités » qu'il pouvait émettre, par exemple au sujet des femmes : « Auf diese reichliche Artigkeit hin, wie ich sie eben gegen mich selbst begangen habe, wird es mir vielleicht eher schon gestattet sein, über das 'Weib an sich' einige Wahrheiten herauszusagen : gesetzt, dass man es von vornherein nunmehr weiss, wie sehr es eben nur – *meine* Wahrheiten sind. »

notre portée : se donner pour une seconde l'illusion du chaos comme cosmos. [...] Le savoir est acte. Le savoir est expérience vécue. Il ne persiste pas. Sa durée recouvre l'instant. »⁴⁵

La typologie dont jouera alors Hesse est proche des « types » analysés par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. On retrouve en effet dans les caractéristiques des « êtres raisonnables », toutes celles énumérées par Nietzsche pour décrire « l'homme théorique », son « socratismes de la morale », sa « dialectique » et sa « suffisance » (NT 12), tandis que celles des êtres pieux correspondent trait pour trait à celles de l'artiste tragique.

D'un côté, chez « l'être raisonnable », on trouve la « foi en la raison humaine comme en ce qu'il y a de plus haut en soi », et donc la foi en le progrès. Il a « peur de la mort », c'est pourquoi il se réfugie dans « l'activité » et l'accumulation de « biens » ou de « connaissances ». C'est un « éducateur » qui se méfie de ses « instincts » et recherche le pouvoir afin d'établir le règne du bien⁴⁶. « Son rapport à la nature et à l'art » est ambigu, il oscille ici entre le mépris et l'idolâtrie.

Au contraire, « l'être pieux » se sent chez lui « face à la nature et à l'art ». Il estime certes la raison comme un « don précieux », mais « il ne voit pas en elle un moyen suffisant de connaissance, voire de maîtrise du monde ». Son « modèle » est la « nature », dans laquelle il perçoit « des forces infinies qui se vivent entièrement et se réalisent sans finalité reconnaissable » : il ne croit donc pas au progrès et ne recherche pas le pouvoir. Il a le défaut de « s'amouracher aisément de mythologies », de ne pas réaliser ses idées et de se rendre responsable de sa propre fin : sa mise à mort par l'être raisonnable.

Hesse évoque ici les deux plus grands procès de l'histoire universelle : ceux de Socrate et de Jésus. Socrate représente donc à ses yeux un « être pieux », car souvent, comme dans le cas de l'Inquisition, « ceux qui ont du plaisir à penser » s'opposent aux faux « êtres pieux » qui sont de fait « raisonnables » dans leur façon d'être et d'agir. Pour Nietzsche aussi, Socrate, au contraire de Platon, reste un cas ambigu, dont la fin semble faire foi d'une sagesse tragique. Surtout, on retrouve chez Hesse la définition nietzschéenne du tragique comme d'un choc irrémédiable entre deux mondes, deux réalités opposées :

« Au lieu de laisser, avec une certaine cruauté héroïque, l'adversaire se rendre coupable afin de triompher de lui dans la mort, Socrate comme Jésus n'auraient-ils pu, à peu de frais, éviter la tragédie ? Certes. Mais les tragédies ne peuvent jamais être évitées, car elles ne sont pas de malheureux incidents mais les chocs de mondes antagonistes. »⁴⁷

Une réalité « rationnelle » et politique s'oppose donc pour Hesse à une réalité « pieuse » qui inclut la création artistique et intellectuelle et leur antagonisme est tragique. C'est une contradiction analogue qui prévaut contre toute apparence dans *La Naissance de la tragédie*. Selon Peter Sloterdijk dans *Le Penseur sur scène*, « la vraie polarité » n'est pas celle où Apollon et Dionysos se font face – puisque celle-ci trouve sa résolution, rapide, dans la tragédie – mais celle qui oppose « le tragique au non-tragique », « le monde de l'art

⁴⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, op. cit., p. 394-395

⁴⁶ Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche souligne de même combien « l'homme théorique » croit « le savoir capable de corriger le monde et la science de guider la vie » (p. 106), « l'esprit scientifique » consistant justement en « la croyance dans la vertu de panacée du savoir » (p. 103).

⁴⁷ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., ibid., p. 399

tragique au monde du non-art, de la quotidienneté, de la rationalité, de l'attitude théorique – en un mot, de ce qu'il appelle la culture socratique »⁴⁸ et dont le père est, plus que Socrate, un Platon féru de maïeutique et croyant pouvoir corriger le monde. Cette polarité externe, dont seul le sage tragique peut avoir conscience, n'est qu'une autre forme d'expression, moderne et culturelle, de la « contradiction originare » et insurmontable qui était, nous l'avons vu, au fondement du pessimisme tragique ou de la tragédie humaine de l'individuation. Cette dernière s'exprimait artistiquement dans la « tragédie pessimiste » où se révélait la nécessité du « sacrilège », de cette transgression par l'homme des limites de son individuation qui l'amène à « endurer sur lui-même la contradiction originare ». Selon Nietzsche, celle-ci se manifestait aux yeux des Grecs aussi par une opposition entre deux mondes, humain et divin :

« Ce qu'il y a de mal irrémédiable dans l'essence des choses, la contradiction qui est au cœur du monde, et que l'Aryen est assez contemplatif et peu porté aux arguties pour ne pas se masquer, se révèle à ses yeux comme l'étroite imbrication de deux mondes, par exemple l'humain et le divin, dont chacun, pris isolément, est dans son droit, mais qui, confronté à l'autre, est condamné à souffrir de son individuation. » (NT 67)

Seul l'art, qui représente pour lui « l'activité proprement métaphysique de l'homme »⁴⁹, permettait aux Grecs et nous permet toujours, selon Nietzsche, de transformer cette douleur en plaisir, voire en allégresse. Le sens à accorder au terme de « métaphysique » dans ce contexte sera étudié ultérieurement pour Nietzsche comme pour Hesse. En effet, seul l'art véritable, l'art « métaphysique » permet de même aux yeux de Hesse de sortir de l'impasse autrement que par le suicide ou la folie. Il s'en explique fort clairement dans sa réponse à une enquête, *Les poètes méconnus* :

« Le poète, qui en soi est déjà un phénomène suspect, semble à l'intérieur du troupeau humain prédestiné à l'incompréhension ; il semble que ce soit sa véritable mission, sa mission essentielle. [...] Car une vraie connaissance, une reconnaissance réelle du poète par l'homme normal, n'existent pas : c'est une pure fiction des historiens de la littérature. Le poète est toujours – qu'il le sache ou non – un métaphysicien et n'a jamais de rapport avec la *réalité* ; au contraire, sa mission, sa nature consistent en la reconnaissance de la contingence et de l'inconstance humaines, et dans le fait qu'il remplace la réalité, l'homme contingent, par son propre rêve de l'homme, son intuition du déterminisme humain. [...] Le poète qui prend conscience de la nature de ses actes et perd sa naïveté, n'a en conséquence que deux moyens de se sortir d'une situation intenable : finir tragiquement – la chute hors de la condition humaine –, ou se réfugier dans l'humour. Tous les grands poètes ont emprunté l'une de ces deux voies ; une troisième n'existe pas.

Le fait que l'humanité ait besoin des poètes et que même, elle les aime, les estime et la plupart du temps, les surestime, sans pourtant jamais les comprendre, sans jamais pouvoir répondre à leur appel ni prendre leur action au sérieux, fait partie des absurdités profondes et tragiques de l'existence humaine. Si l'humanité n'avait pas de poètes, le jeu existentiel perdrait tout son charme, toute sa grâce. En revanche, si l'humanité comprenait ses poètes, si elle les prenait au sérieux et suivait leurs pas, elle courrait à sa perte, elle perdrait pied. L'engagement, le sérieux, l'idéalisme de surface, la morale et la bêtise sont nécessaires pour conserver à l'humanité son état et lui assurer sa pérennité. Il faut en conséquence et de tout temps que les poètes soient méconnus, y compris ceux qui sont célèbres et populaires ; c'est pourquoi un Stifter a été contraint de se suicider et qu'un Hölderlin est devenu fou. »⁵⁰

⁴⁸ Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 114-115.

⁴⁹ Nietzsche, *NT, Essai d'autocritique*, § 5, op. cit., p. 16.

⁵⁰ Cf. H. Hesse, « Les poètes méconnus » (1926), in : *Magie du livre*, éd. Corti, Paris, 1994, p. 216-217.

Pour la version allemande, Hermann Hesse, « Verkannte Dichter », Antwort auf eine Rundfrage (1926), *Schriften zur Literatur I*, Editions Suhrkamp, Frankfurt s/ Main 1970, p. 241-242.

Nous reviendrons en détail sur la « mission du poète » selon Hesse, et sur le contenu qu'il prête aux deux mondes ou « réalités » antagonistes : retenons simplement ici que, pour lui aussi, le destin du poète est tragique du fait qu'il est le siège de l'affrontement, tragique, entre deux réalités opposées. Cet affrontement confère un statut à part au poète qui se retrouve incompris du « troupeau », de la plupart de ses contemporains – Nietzsche et Hesse partagent également ce point de vue : seuls ceux qui ont vécu (*erleben*) l'épreuve de l'individuation et en connaissent les souffrances et la possible délivrance, seule cette minorité est à même de comprendre le sens d'une œuvre d'art ou d'une véritable pensée « tragique ». Nietzsche rappelle ainsi dans la troisième *Considération inactuelle* la solitude dans laquelle était plongée Schopenhauer, tels Hölderlin, Kleist ou tout homme « insolite » (*ungewöhnlich*) (*CI III*, 30) ; il évoque aussi la souffrance pour Schopenhauer de n'être pas lu, tandis que, dans la deuxième *Inactuelle*, il se plaignait lui-même de ne pouvoir écrire que pour une « secte », de devoir échanger « le plaisir divin de celui qui crée et qui secourt » contre la sagesse tragique et la « solitude » qui en découle (*CI II*, 118). Dans *Ecce Homo* surtout, Nietzsche souligne l'inactualité de tous ses livres et « l'incompréhension » qu'on a de ses écrits. Il s'en explique par le fait que « ce à quoi on n'a pas accès par l'expérience vécue (*Erlebnis*), on n'a pas d'oreilles pour l'entendre » (*EH* 93), d'où le contresens généralisé face au « surhumain » prêché par Zarathoustra qui, chez le lecteur, se confond justement avec son « antithèse, à savoir [un] type idéaliste d'une espèce supérieure d'hommes, à moitié 'saint', à moitié 'génie' ». De même Hesse met-il l'accent sur la nécessité d'avoir vécu même les tout premiers pas sur le chemin de l'individuation pour les comprendre. Au non-initié, toute « confession » relevant « des domaines de la faute, du désespoir et de la délivrance » sonne « farfelue ». La plupart ne quittera d'ailleurs jamais « le monde animal irresponsable de ses pulsions et de ses rêves de nourrisson » et « la légende d'un état au-delà de leur crépuscule » où bien et mal font désespérer, la « légende d'un état » où les « lumières de la grâce » vous accueillent à votre remontée hors de la détresse, leur semblera seulement « ridicule »⁵¹.

Le sort tragique du poète, son désespoir naissent ainsi d'une solitude inhérente à l'individuation, à l'affrontement entre deux mondes qui se répète en lui et à l'incompréhension par la multitude non individuée. Dans son article, Hesse évoque alors « l'humour » dans l'art comme échappatoire au désespoir, ce qui rappelle, sans lui être identique, l'allégresse de l'art olympien et tragique. Quand on sait, de plus, que chez lui aussi le « saint » se caractérise par un « faible sourire de douleur » ou par l'allégresse⁵², la lecture croisée de nos deux textes nous présente trois voies possibles pour une individuation : sous d'autres appellations, on retrouve celle d'Œdipe, qui mène à la sainteté, celle de Socrate, qui mène à la mort et celle de Prométhée, qui conduit à la création artistique. Chez Hesse comme chez Nietzsche, les seules réponses positives, ou allègres, à une individuation par la connaissance sont proposées par les mythes, ou plutôt relèvent de leur écriture créative d'un « rêve d'homme ».

⁵¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 398.

⁵² Cf. H. Hesse, *Ein Stück Tagebuch* (1918), in *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p.149 et surtout l'allégresse caractérisant le 'Maître de musique' accédant à la sainteté avant sa mort dans *Le Jeu des perles de verre*.

Si l'art, en soi, est, comme nous allons le voir, porteur d'allégresse, il l'est d'autant plus s'il dépeint Prométhée ou l'artiste tragique symbolisant un « rêve d'homme » accompli : Nietzsche souligne que c'est le Prométhée artiste et libéré de ses vautours, ou de sa souffrance, et non le Prométhée enchaîné du mythe « apollinien », qui est l'objet du mythe eschyléen véhiculant une « sagesse dionysiaque » tragique (NT 71). En guise de modèle idéal (*Wunschbild*) ou de « rêve » d'homme proposé dans leurs légendes de saints par toutes les religions, Hesse évoquera quant à lui, dans *Un petit morceau de théologie*, son propre modèle d' « homme génial », un « homme d'exception » à la fois raisonnable et pieux, dont les contraires « ne s'étouffent pas mais se confortent mutuellement » en « se reconnaissent non dans leur étrangeté mais dans leur interdépendance »⁵³ : on peut y lire une préfiguration du personnage idéal du *Jeu des perles de verre*, Joseph Knecht, à la fois maître – du nom de l'empereur biblique d'Égypte – et valet de son dieu, l'art et le service de la vérité guidant et commandant sa vie. Allégresse dans l'art, et allégresse synonyme d'excellence pour l'artiste tragique, tels sont les deux points qu'il s'agit d'analyser à présent.

II.1.2. *L'allégresse de l'art*

Le savoir tragique et sa conscience des limites de la connaissance, de l'omniprésence de l'apparence et du mensonge, rend à celui qui l'acquiert l'existence insupportable. Il engendre un « besoin d'art », il « réclame, pour être supportable, le remède et la protection de l'art » (NT 94). Là où ce remède fait défaut surgit, après le pessimisme tragique théorique, un « pessimisme pratique » suicidaire (NT 93), sous forme de « dégoût » (*Ekel*), de « mélancolie », ou encore de « résignation » ironique. Trente ans après *La Naissance de la tragédie*, loin de récuser cette thèse, Nietzsche a l'intention d'en faire l'ossature de son futur ouvrage sur *La volonté de puissance* :

« La conception du monde à laquelle on se heurte dans l'arrière-fond de ce livre est singulièrement sombre et désagréable. [...] Il manque ici l'opposition entre un monde vrai et un monde apparent: il n'existe qu'un seul monde, et ce dernier est faux, cruel, contradictoire, séducteur, dénué de sens... [...] *Nous avons besoin du mensonge*, pour pouvoir vaincre cette réalité, cette 'vérité', c'est-à-dire pour *vivre*... Que le mensonge soit nécessaire pour vivre, cela même fait encore partie du caractère terrible et problématique de l'existence. [...]

L'art, et rien que l'art. Il est le grand Permetteur de vie, le grand séducteur en faveur de la vie, le grand stimulant de la vie... »⁵⁴

Le message est clair : surmonter le pessimisme, le vaincre avec « sagesse », c'est tout simplement vivre, ou plutôt, survivre, et ce, au moyen du processus vital que représente le « mensonge ». Ce dernier caractérise en effet le mouvement même de la vie qui « repose » – selon le Nietzsche de *l'Essai d'autocritique* – « sur l'apparence, sur l'art, sur l'illusion,

⁵³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 400 et 402.

⁵⁴ Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, 11[415], Nov. 1887-März 1888, p. 193 : « Die Conception der Welt, auf welche man in dem Hintergrunde dieses Buches stößt, ist absonderlich düster und unangenehm. [...] Hier fehlt der Gegensatz einer wahren und scheinbaren Welt: es giebt nur Eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn... [...] *Wir haben Lüge nöthig*, um über diese Realität, diese Wahrheit' zum Siege zu kommen, das heißt, um zu *leben*... Daß die Lüge nöthig ist, um zu leben, das gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins... [...] Die Kunst, und nichts als die Kunst. Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben... »

sur l'optique, sur la nécessité perspectiviste et sur l'erreur » (NT 17). Puisque l'homme est un « morceau de réalité, de vérité, de nature », il participe du « génie du mensonge » nous dit le fragment posthume, or nous savons, pour avoir étudié le fragment 230 de *Par-delà bien et mal*, que son esprit participe aussi de la contradiction originaire et qu'une cruelle volonté de vérité vient s'opposer au penchant pour le mensonge. C'est ce qui permet de comprendre pourquoi toute forme d'art n'est pas justifiée pour autant aux yeux de Nietzsche et ne véhicule pas l'allégresse salvatrice mais peut au contraire promouvoir le nihilisme le plus funeste. En effet, il faut comprendre que l'art dont il est question dans le fragment posthume, et parfois dans *La Naissance de la tragédie* (NT 93), dépasse largement la définition usuelle – à la manière dont l'allemand *Kultur* requiert souvent pour sa traduction le français 'civilisation' et non 'culture', du fait que la 'culture' française s'attache davantage aux objectivations artistiques et scientifiques et à leur connaissance qu'au mode de pensée qui préside non seulement à leur réalisation mais aussi parfois à des productions plus larges définissant un mode de vie particulier. L'art 'nietzschéen', lui, englobe « la métaphysique, la morale, la religion, la science », c'est-à-dire, pour la plupart, des modes de « dénégaration de la 'vérité' » aux relents d'absolu que ne cessera de pourfendre Nietzsche dans tous ses écrits. Dans *La Naissance de la tragédie*, seules « trois formes supérieures d'illusion » ou de « stimulants » trouveront grâce à ses yeux, seules « trois formes de civilisation » (*Kultur*) opéreront la « justification purement esthétique du monde » annoncée dans l'*Essai d'autocritique*, et l'on ne s'étonnera pas si seules ces trois formes d'art se caractérisent, dans une gradation délibérée, par leur allégresse.

Dans *La Naissance de la tragédie*, il s'agit de la « civilisation socratique », de la « civilisation artistique », purement apollinienne, et de la « civilisation tragique » (NT 107)⁵⁵. La première apporte « le plaisir socratique de la connaissance et l'illusion de pouvoir guérir de cette manière l'éternelle blessure de l'existence ». La seconde couvre cette blessure des « voiles de beauté de l'art », tandis que la troisième apporte une « consolation métaphysique », c'est-à-dire « l'assurance que sous le tourbillon des phénomènes la vie continue de s'écouler, indestructible ». Ces trois formes d'illusion retenues par le jeune Nietzsche se retrouvent, autrement formulées, dans le *Crépuscule des Idoles* de 1889. La « volonté originaire », métaphysique au sens convenu du terme, cède le pas au 'vouloir-vivre' (*Willen zum Leben*) dont les « grandes formes d'auto-affirmation », les « formes les plus exubérantes » sont précisément « l'art », « la beauté », « la volonté de vérité » et la « tragédie » (CI, « Div. In. », § 21). Toujours citée en dernier, la tragédie représente la forme la plus accomplie de l'art et de l'allégresse. Nietzsche lui-même s'en réclamera puisqu'il termine le quatrième, et à l'origine, le dernier livre du *Gai Savoir* (1882) par un aphorisme consacré, en guise d'introduction au livre du même nom, à Zarathoustra, dont l'intitulé, *Incipit tragoedia* (« Que la tragédie commence »), caractérise à la fois l'œuvre et le processus qu'elle enclencherait, la tragédie du nihilisme où apparaît la doctrine de l'éternel retour. Il reprendra la même formule dans sa préface de 1886 (§ 1) et à la fin du cinquième livre, rajouté à la même époque (GS, § 382), ainsi que dans *Ecce*

⁵⁵ Une première version manuscrite (Mp XII 1a) écrivait : « soit une civilisation théorique, soit une civilisation artistique, soit une civilisation métaphysique » (NT 357, note 1 de § 18), ce qui réaffirme la grande proximité entre les positions hesséenne et nietzschéenne sur la qualité métaphysique d'un art authentique.

Homo, quand il évoque le *Zarathoustra* (§ 1). Formule et œuvre sont capitales pour lui, notamment parce qu'il s'y expérimente lui-même comme artiste tragique et allègre.

A la connaissance socratique et à l'art apollinien correspondent donc deux formes moindres d'allégresse qu'il s'agit toutefois d'étudier en premier lieu. Elles ont un point commun : elles portent en elles le danger du mensonge qui ne s'assumerait pas, qui ne serait pas conscient de lui-même. Leur allégresse devient alors, pour ce qui est du socratisme, simple façade. Elle se rigidifie sous forme de masque « dorique » dans le cas de l'art purement apollinien. Dans les deux cas, il s'agit d'un « faux-semblant d'allégresse » (*Scheinheiterkeit*) qui caractérisera également chez Hesse, dans *Le Jeu des Perles de verre*, certains habitants de Castalie, une province dont le nom rappelle la source, à Delphes, du temple dédié à Apollon, et qui est entièrement consacrée à la culture des arts et des sciences. L'enjeu de la thématique de l'allégresse dans cette œuvre de vieillesse n'apparaîtra ainsi que sur le fonds nietzschéen de notre analyse.

L'allégresse de l'esprit « socratique »

Dans *La Naissance de la tragédie*, « l' [allégresse] (*Heiterkeit*) de l'homme théorique » (NT 106) naît, sous sa forme la plus noble, de la foi socratique en le savoir (*Wissen*) comme moyen de « corriger le monde » et en la science (*Wissenschaft*) comme règle permettant de « guider la vie ». L'individu est alors enfermé « dans un cercle très étroit de problèmes qu'il peut résoudre ». Rassuré, il peut affirmer « allègrement » (*heiter*) la vie comme étant digne d'être connue et s'adonner, tel « le Socrate de Platon » à une forme « d'allégresse grecque » (*griechische Heiterkeit*) et de félicité de l'existence qui cherche à se décharger par des actes et y parvient le plus souvent dans l'action éducative et maïeutique qu'elle exerce [...] sur une élite de jeunes gens » (NT 94). La « destination » de la science est donc de « rendre l'existence intelligible et, par là même, de la justifier », et, selon Nietzsche, cela a permis à notre civilisation toute entière dédiée à la connaissance comme à une panacée, d'éviter de sombrer dans un « pessimisme pratique » auto-destructeur. Seulement, la croyance qui octroie à la pensée le pouvoir « non seulement de connaître, mais aussi de corriger l'être » (NT 92) est un « fantasme profond », une « puissance d'illusion métaphysique » (*metaphysischer Wahn*), qui conduit toute volonté de vérité probe, comme celle de Socrate, aux limites de la science, à la « connaissance tragique » qui, pour être supportée, dicte à la science la nécessité de « se retourner en art ».

Quiconque n'a, tel Platon, tels aussi les érudits du siècle de Nietzsche, conscience ni du « but », « esthétique », ni des « moyens » – « les mirages » – de la connaissance⁵⁶ se perd en un optimisme théorique outrancier et en un « faux-semblant d' « allégresse grecque » (*Schein der 'griechischen Heiterkeit'* NT 75) qui est en réalité une « allégresse d'esclave » sans « responsabilités » ni « aspirations », une « allégresse sénile et servile » qui se résume à un « plaisir de vivre » ou à un « bien-être dans la sécurité », c'est-à-dire au « contresens » moderne de la véritable allégresse (NT 64). Nietzsche évoque dans la *Troisième Inactuelle*, les « plaisantins » (*Heiterlinge*), des « penseurs de peu de souffle » qui, tel le David Strauss de la *Première Inactuelle*, « n'aperçoivent même pas les douleurs et les monstres qu'ils prétendent voir et combattre en tant que penseurs » (CI 27). Au

⁵⁶ Cf. F. Nietzsche, NT 234, op. cit., Fragment posthume 7[174]

contraire, la « sagesse tragique » dont Schopenhauer⁵⁷ fait, selon le jeune Nietzsche, réellement preuve en qualité de penseur, lui vaut une « allégresse » effective qui rend « allègre » ses lecteurs. L'allégresse est ici expression, et expression communicative, dans son écriture, d'une pensée véritable, d'une pensée tragique, où le penseur a exercé de nombreuses « vertus » d'un point de vue non moral mais scientifique.

« La légèreté [allégresse, *Heiterkeit*], ou, pour le dire dans ma langue, *le gai savoir* est [...] une récompense : récompense qui honore le sérieux soutenu, courageux, laborieux et souterrain, qui n'est évidemment pas donné à tout le monde. » (*GM, Avant-propos*, 16)⁵⁸

Le « sérieux » « souterrain » est celui des profondeurs tragiques. Les adjectifs « courageux » et « laborieux » nous font ici retrouver la thématique « chevaleresque » (*ritterlich*) de la « vaillance » (*Tapferkeit*), de l'héroïsme, de la « probité » ou véracité intellectuelle (*Redlichkeit, Wahrhaftigkeit*) qui avait été vue plus haut. De fait, l'allégresse est à la fois récompense et vertu. Elle s'ajoute ainsi à la liste précédente des qualités du penseur tragique préparant, avec la fertilité d'une pensée « brave », humble et fière à la fois, l'avènement de la « sagesse tragique », d'un « âge qui portera l'héroïsme au sein de la connaissance et mènera des guerres pour les pensées et leurs conséquences » :

« Pour cela, il faut à présent [...] des hommes qui possèdent en propre gaieté d'esprit [allégresse, *Heiterkeit*], patience, simplicité et mépris pour toutes les grandes vanités... » (*GS* § 283)⁵⁹

Pour parfaire cette dimension guerrière et combative de l'allégresse, Nietzsche y adjoint une notion qu'on ne retrouvera pas chez Hesse, celle de 'victoire' :

« Au fond, il n'y a de sérénité [d'allégresse (*Heiterkeit*)] que là où il y a victoire, et cela vaut autant pour les œuvres de vrais penseurs que pour toute œuvre d'art. » (*CI* 27)⁶⁰

Le cas de l'œuvre d'art, au sens usuel du terme, sera analysé plus bas. Retenons seulement le lien entre allégresse et victoire dans la pensée discursive, voire « dialectique » ou socratique. En effet, la connaissance scientifique trouve selon Nietzsche sa source « optimiste » dans « l'essence de la dialectique » « qui célèbre son triomphe à chacune de ses conclusions et qui ne peut respirer que dans la froide clarté de la conscience » (*NT* 88). Si le terme d'« optimisme » confère une tonalité péjorative à l'ensemble, puisqu'il est surtout le fait de l'homme théorique qui se ferme à la connaissance et à la sagesse tragique, il n'en demeure pas moins réellement attaché à l'exercice de la pensée qui se caractérise

⁵⁷ La figure de Socrate est plus ambivalente. Si dans *La Naissance de la tragédie*, Socrate est doté d'une allégresse bien supérieure à celle d'un Platon ou d'un Euripide, c'est un Nietzsche déçu qu'on peut lire dans l'aphorisme 340 du quatrième livre du *Gai Savoir*. Il déplore en effet que Socrate, « un homme qui a vécu gaiement (*heiter*) et, aux yeux de tous, comme un soldat », ait en définitive été un « pessimiste » qui souffrait de la vie et s'en est vengé dans un ultime propos dévoilant qu'il voyait la vie comme une maladie (*GS* 279).

⁵⁸ Cf. Nietzsche, *KSA* 5, *GM, Vorrede*, § 7, p. 255: « Die Heiterkeit nämlich oder, um es in meiner Sprache zu sagen, *die fröhliche Wissenschaft* – ist ein Lohn: ein Lohn für einen langen, tapferen, arbeitsamen und unterirdischen Ernst, der freilich nicht Jedermanns Sache ist. »

⁵⁹ Afin de « souligner le lien intime avec ce que Nietzsche nomme le gai savoir », Patrick Wotling opte pour la traduction systématique de « Heiterkeit » par « gaieté d'esprit » dans sa traduction du *Gai Savoir* (2000). La traduction de l'adjectif ou de l'adverbe « *heiter* » se révèlent alors parfois délicates.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* III, op. cit., p. 349, « Im Grunde nämlich giebt es nur Heiterkeit, wo es Sieg giebt ; und dies gilt von den Werken wahrer Denker ebensowohl als von jedem Kunstwerk. »

toujours, si elle est authentique, par un froid glacial, même si elle n'est pas encore parvenue au stade de la sagesse tragique. En ce sens, il existe deux allégreses de la science : l'une, platement théorique, reste mineure et dégénère rapidement en tendance platonicienne ou euripidienne tandis que l'autre acquiert une dimension tragique supérieure. Nietzsche critique la première dans son *Essai d'autocritique*, quand il dénonce en l'« allégresse grecque » de « l'homme théorique » une peur du pessimisme qui a signé l'arrêt de mort de la tragédie. La seconde allégresse est celle qui intéressera Nietzsche tout au long de sa vie, comme en témoigne la pérennité des métaphores s'attachant au véritable penseur. Aux antipodes du bien-être chaud et douillet symbolisé par le « troupeau » d'hommes ou de vaches qui se meut dans le bas-fond des plaines, le penseur authentique et « véridique » se déplace à ses yeux en hauteur, dans la solitude glaciale de ses pensées qui, monstrueuses dans leurs abîmes tragiques, l'isolent de ses semblables. Quand penser équivaut à un combat solitaire contre des monstres, toute conclusion est victoire du penseur, escalade d'un pic, témoignage de survie et affirmation de soi et de son expérience, affirmation de la vie « tragique » qui lui est échue.

Solitude, froid, luminosité alpine et victoire vont donc de pair dans la thématique de l'allégresse socratique qui est à la frontière du tragique, et a, au second degré, conscience de la sagesse tragique, tout en se réjouissant de sa force d'illusion dans des limites dialectiques. Seule une sagesse tragique ayant « surmonté » ses peines et son dégoût, son pessimisme, seule une sagesse « victorieuse », pourra se targuer d'un « gai savoir », pourra discourir allègrement des souffrances endurées et s'adonner parallèlement, en toute bonne conscience, sans se leurrer, au stimulant de la pensée socratique – en qualité de psychologue par exemple. C'est ce que souligne Nietzsche dans la préface (1886) au deuxième volume d'*Humain trop humain*, quand il évoque « la froideur, non sans sérénité [allégresse (*Heiterkeit*)] ni curiosité, du psychologue qui [...] fixe [...] une foule de choses douloureuses qu'il a surmontées, qu'il a dépassées » (*Hth* 16). Le stimulant de la pensée socratique ne consiste ainsi pas seulement en l'optimisme dialectique, mais aussi en la joie de la dé-couverte (*Enthüllung*) qui l'accompagne, alors même que cette découverte est comprise, assumée et affirmée dans sa relativité.

La véritable source d'allégresse scientifique n'est pas l'ultime vérité ou réalité tragique, insupportable, mais le chemin théorique qui y mène, de découverte en découverte, de victoire en victoire. Nietzsche salue au passage la bravoure et la véracité de Lessing quand il avoue préférer la quête de vérité à cette dernière (*NT* 92). L'allégresse théorique, ou socratique, correspond en définitive à un « idéal ascétique » positif, tel qu'il est décrit dans la *Généalogie de la morale* :

« Un certain ascétisme [...], un renoncement volontaire, dur et [allègre], est l'une des conditions favorables à une haute spiritualité, et aussi l'une de ses conséquences les plus naturelles... » (*GM*, « Que signifient les idéaux ascétiques ? », § 9, 131)

Chez les philosophes, ou du moins, chez « tous les grands esprits féconds et inventifs », les « vertus » de « pauvreté, humilité, chasteté » sont souvent présentes, mais seulement d'un point de vue non moral, en qualité de conditions de vie optimales pour la « plus belle fécondité possible » (*Gm* § 8, p. 126). L'aphorisme 440 d'*Aurore* nous enseigne de même qu'au contraire de la « solitude stérile et mélancolique » qui attend une religieuse

renonçant au monde « sans le connaître », le sage « choisit » « la solitude de la *vita contemplativa* » parce qu'il connaît la « *vita practica* » et se connaît lui-même : « C'est sa façon de sauter à l'eau, d'atteindre sa sérénité [*son allégresse (Heiterkeit)*] propre ». On retrouvera le lien entre allégresse et ascétisme dans *Le Jeu des Perles de verre* de Hesse, quand il s'attache à la description du mode de vie de personnages-clé tels le « Maître de Musique » ou le père Jacobus qui se distinguent soit par leur allégresse soit par une ironie bienveillante allant de pair avec un esprit acéré.

Nietzsche lui-même se réclamera de cette allégresse dans *Ecce Homo*, notamment lors de l'écriture d'*Aurore*. Après avoir célébré « la clarté et la belle humeur [*allégresse, Heiterkeit*] parfaites, voire l'exubérance de l'esprit que reflète » *Aurore*, il fait référence à la « clarté de dialecticien » qui a alors été sienne, sans qu'il s'agisse d'un réel « symptôme de *décadence* » socratique (EH 56) : Nietzsche se targue de n'avoir jamais été totalement malade ou *décadent*, mais seulement partiellement, en qualité d'observateur et d'expérimentateur. L'allégresse « socratique », ou épicurienne, est donc aussi un jeu, un masque positif que se choisit pour son repos et sa joie, le penseur fatigué et blessé dans la douloureuse quête de connaissance qui coïncide avec sa propre individuation.

« L'orgueil et le dégoût intellectuels de tout homme qui a souffert profondément – [...] ce taciturne orgueil intellectuel du souffrant, cette fierté de l'élue de la connaissance, de l'« initié » [...] l'obligent à revêtir toutes sortes de déguisements pour se protéger du contact des mains indiscrettes ou compatissantes [...] La souffrance profonde ennoblit ; elle isole. Un des déguisements les plus subtils est l'épicurisme et un certain courage ostentatoire qui prend la souffrance avec légèreté et se défend contre tout ce qui est triste et profond. Il est des 'hommes joyeux' (*heiter*) qui se servent de leur gaieté (*Heiterkeit*) pour qu'on les comprenne mal : ils *veulent* être mal compris. Il est des 'esprits scientifiques' qui se servent de la science parce qu'elle donne une apparence de sérénité (*Heiterkeit*) et que l'esprit scientifique permet de conclure que celui qui en fait profession est un homme superficiel : ces hommes *veulent* induire les autres à une conclusion erronée. » (BM § 270, p. 197)

L'allégresse scientifique peut donc être un masque protecteur pour le philosophe tragique qui lui permet de préserver une solitude reposante et féconde. Les couleurs épicuriennes du masque sont celles du Nietzsche de la période médiane (1878-1882), auteur d'*Humain trop humain*, d'*Aurore* et du *Gai Savoir*.

Nietzsche souligne dans la préface à la seconde édition du deuxième tome d'*Humain trop humain*, qu'il avait à cette époque « appris l'art de [*se*] donner l'air gai (*heiter*), objectif, curieux, mais surtout bien portant et méchant », c'est-à-dire aussi l'art de faire œuvre de « bon goût » (*Hth II*, Préface, § 5, p. 19). La présence d'Epicure, soulignée dans sa positivité par R. Roos⁶¹, au sein des écrits nietzschéens de cette période, prend alors un tout autre sens que celui de la seule allégeance. Malgré tout, il ne faut pas oublier les vertus bénéfiques du recours à la science en tant que telle, celles qui en font un « stimulant à la vie » et une « récompense ». Le masque n'est pas seulement protecteur. Le jeu avec la « science », notamment philosophique, et avec son masque d'allégresse a aussi des vertus curatives. Faire œuvre de « bon goût », faire œuvre d'allégresse même en guise de masque, permettra à Nietzsche, toujours dans la même préface, « un grand renouvellement de force intellectuelle, une envie et une plénitude croissantes de santé »

⁶¹ Cf. Richard Roos, « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque » in *Lectures de Nietzsche*, livre de poche, coll. références 577, Paris, 2000, p. 283-350.

(*Hth II* 21). En ce sens, l'allégeance épicurienne reste sincère, même quand Nietzsche la tempèrera plus tard⁶², alors que ne prévaudra plus que l'allégresse dionysiaque à ses yeux, et qu'il en dénoncera la dimension ou perspective « malade » née d'une peur du pessimisme qui a signé l'arrêt de mort de la tragédie grecque. La perspective dialectique, le jeu avec l'allégresse socratique est assumé, voire magnifié, dans *Ecce Homo*, pour la période concernée. En tout état de cause, ce jeu avec la « décadence » reste aux antipodes du plat sérieux avec lequel les « demi-penseurs » ou les « demi-artistes » (*CI III* 27) affichent un « faux-semblant d'allégresse » pour tromper la galerie sur leurs exploits intellectuels et l'« insatisfaction » qui les taraude.

L'allégresse de l'art apollinien

Le rapport de l'art « apollinien » à l'allégresse – l'art est ici compris dans son acception stricte – présente des caractéristiques analogues au lien entre esprit scientifique et allégresse. Il est cependant beaucoup moins présent dans l'œuvre nietzschéenne, à tel point que Richard Roos spéculait qu'Apollon avait été relayé par la figure d'Epicure, malgré l'opposition qui prévalait dans *La Naissance de la tragédie* entre belle apparence et raison, tant Nietzsche voulait rejeter « jusqu'à la terminologie de son passé wagnérien »⁶³. Mais ce relais n'est que temporaire puisqu'Apollon réapparaît avec Dionysos, le dieu tragique, après la période médiane, et il explore une dimension esthétique à laquelle il est fait seulement allusion sur le plan théorique ou scientifique. Une fusion véritable est donc une hypothèse réductrice, notamment dans la perspective hesséenne où la notion de beau acquerra une bien plus forte expression que celle de la simple raison discursive.

Dans *La Naissance de la tragédie*, l'art apollinien est celui d'Homère, de l'artiste schillérien « naïf », créateur de la belle apparence, de la vision de rêve, et donc, par excellence, créateur du monde olympien qui se caractérise par son « inexplicable sérénité [allégresse] » (*Heiterkeit*, *NT* 36). L'origine de cet art « naïf » n'a cependant rien de la fusion harmonieuse et originelle avec la nature, c'est là où Schiller se trompe selon Nietzsche. Comme l'esprit socratique ou épicurien, l'art apollinien naît par nécessité, comme « stimulant à la vie » transfigurant la réalité individuée, pour guérir du dégoût de la vie et de l'individuation qu'inspire le pessimisme tragique. Si les Grecs ne sont pas morts de « la mélancolie des Etrusques », c'est qu'ils ont su créer le « monde médiateur des Olympiens », « l'ordre olympien des dieux de la joie », donc une image d'allégresse qui à la fois « voile et dérobe au regard » la connaissance tragique et justifie l'existence de l'homme en la divinisant, en la faisant vivre, « transfigurée », par des dieux (*NT* 36-37). L'allégresse ou le rire et le monde olympien restent jusqu'à la fin des thèmes liés dans l'œuvre de Nietzsche. Si, dans son *Zarathoustra*, il évoque simplement une « sérénité [allégresse] céleste » (*Himmels-Heiterkeit*) pleine d'« espièglerie » (*Übermuth*) et de « bouffonne folie » (*Narrheit*)⁶⁴, il cite explicitement le « rire d'or » « surhumain » des

⁶² Nietzsche assimile ainsi l'allégresse de l'homme théorique à celle d'Epicure dans son *Essai d'autocritique* daté de 1886 en y voyant une « précaution de malade » contre le pessimisme (*NT* 12).

⁶³ Cf. R. Roos, « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque », op. cit., p. 296

⁶⁴ F. Nietzsche, *KSA* 2, *Zar* 209. Nous ne pouvons suivre ici les traductions conjointes et contradictoires de « sérénité » pour *Heiterkeit* et de « témérité » pour *Übermuth* proposées par G. A. Goldschmidt dans la version française utilisée (*Zf* 200).

« Olympiens » dans l'aphorisme 294 de *Par-delà bien et mal* (BM 206). L'œuvre posthume nous livre un fragment daté de juillet-août 1888, intitulé « De l'école militaire de l'âme », que Nietzsche dédie « aux braves, aux bons vivants et aux ascètes », et qui rattache, comme dans l'aphorisme 294, l'allégresse olympienne à l'allégresse philosophique précédemment étudiée :

« Les blessés graves ont le rire olympien ; on n'a que ce dont on a besoin. »⁶⁵

Ce lien entre les deux allégresses naît bien sûr de leur origine commune, la connaissance tragique. Apollon, qui doit être considéré comme le « père » du monde olympien – « la même impulsion qui prend forme sensible » en Apollon « a donné naissance à l'ensemble du monde olympien » (NT 35) – est aussi, selon Nietzsche, « le génie transfigurateur du *principium individuationis*, par qui seul peut se produire la délivrance dans l'apparence » (*Erlösung im Scheine*) (NT 96) : l'individu jouit de sa propre individuation au lieu d'en souffrir quand il sublime l'éternité du phénomène (*Erscheinung*) en l'auréolant d'une « gloire de lumière » et de « beauté ». En ce sens, il y a mensonge où il y a allégresse, lumière et beauté – c'est la trinité apollinienne de l'allégresse – car dans cette image, dans ce voile allègre, « la douleur » est « effacée des traits de la nature » (NT 101). Si le beau « est un sourire de la nature » et a pour but « de séduire en faveur de l'existence », il est « négativement » « dissimulation de la détresse, l'effacement de toutes rides et le regard serein [allègre (*heiter*)] de l'âme de la chose »⁶⁶. Par ce mensonge, par ce « jeu de miroir de la beauté » qu'est l'« illusion » allègre, la création de l'art apollinien représente un « triomphe », une « victoire », qui, dans le cas d'Homère, sera « totale » :

« Partout où nous rencontrons le 'naïf' en art, il faut [...] y reconnaître l'effet suprême de la civilisation apollinienne, laquelle doit toujours commencer par jeter bas un royaume de Titans et terrasser des monstres, et qui doit avoir triomphé, par de puissants mirages et d'agréables illusions, de la profondeur terrifiante de sa conception du monde et de son sens exacerbé de la souffrance.[...] La 'naïveté' homérique ne peut se comprendre que comme une victoire totale de l'illusion apollinienne... » (NT 37).

La thématique du « miroir », du reflet lumineux et allègre est développée par Nietzsche dans une double perspective bénéfique. D'un côté, l'illusion de belle allégresse apollinienne sert de voile protecteur au regard tragique, et l'empêche de se figer et de sombrer dans l'abîme du pessimisme pratique : l'artiste apollinien prend alors un « plaisir de rêve à l'apparence », il « se trouve bien à vivre dans les images » et « ne se lasse pas de les contempler amoureusement jusque dans leur moindre détail » (NT 45), tout en sachant qu'elles ne sont qu'un « voile » qui le sépare de la connaissance tragique et du monde dionysiaque correspondant (NT 35). De l'autre, les images d'allégresse sont aussi dotées d'une vertu curative. « Reflet lumineux » (*hell*), « image lumineuse » que projette en surface dans un langage « limpide », « transparent et beau », le « mythe » tragique, « manifestation (*Erscheinung*) du héros sophocléen en images lumineuses », telles sont, selon Nietzsche, « les réactions nécessaires d'un regard qui a plongé jusque dans l'horrible

⁶⁵ F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente*, p. 531 : « *Aus der Kriegsschule der Seele*. Den Tapfern, den Frohgemuten, den Enthaltamen geweiht. [...] Die tief Verwundeten haben das olympische Lachen; man hat nur, was man nöthig hat. »

⁶⁶ Cf. F. Nietzsche, Fragment 7 [27] in : NT 186.

tréfonds de la nature – les taches de lumière, si l'on veut, destinées à guérir le regard blessé par une nuit terrifiante ». Nietzsche conclut alors:

« C'est uniquement en ce sens que nous pouvons former quelque espoir de saisir correctement l'importante et grave notion de 'sérénité [allégresse (*Heiterkeit*)] grecque', quand va bien entendu traînant un peu partout dans l'époque le contresens qui l'assimile à l'on ne sait quel bien-être dans la sécurité. » (NT 63)

« L'horrible tréfonds », une « nuit terrifiante », une « grave » notion : le vocabulaire nietzschéen s'applique clairement au pessimisme tragique en voie de s'assumer comme sagesse tragique. La présence de cette dernière est indispensable pour qu'une vertu réellement bénéfique et productive voie le jour. Elle seule justifie tout à fait le mensonge apollinien. Sans elle, l'art apollinien peut perdre la conscience vivante de son origine. En fuyant la réalité dans l'allégresse et le bonheur pris à l'apparence, il peut prendre son « rêve », l'apparence belle et idéalisée qu'il fabrique de la réalité, pour la réalité toute entière. Perdu dans la contemplation, seul l'œil de l'artiste reste actif. Une dissociation pathologique du corps et de l'esprit voit le jour quand s'évanouit la « frontière délicate » (NT 29) entre rêve et réalité. Son allégresse se confond alors véritablement avec un méprisable « bien-être dans [une] sécurité » illusoire au sens négatif du terme. « Calme et repos » de l'artiste apollinien qui voyait ensemble et dans leur « mutuelle nécessité » « le monde apollinien de la beauté et son arrière-fonds, la terrifiante sagesse » tragique (NT 40), dégénèrent en la stagnation d'une mer figée où ne se meut plus aucune vague (NT 68). Coupé des racines vives de la vie, cet art purement apollinien se rigidifie en « froide rigueur égyptienne » ou en « art dorique » que leur barbarie intestine, née de la peur de la barbarie de l'extérieur, voue à disparaître. Toute cette thématique d'un art d'allégresse apollinienne oublieux de ses racines tragiques et donc à la fois rigidifié et rongé par la barbarie sera décisive pour la compréhension du *Jeu des perles de verre* d'Hermann Hesse et de son enjeu critique sur un plan à la fois esthétique et politique.

Les artistes victimes de leur propre mensonge constituent alors un danger pour leurs lecteurs ou spectateurs, victimes potentielles de ce même mensonge présentant le rêve comme « réelle réalité » : c'est contre ce type d'art « apollinien » que vitupérera toujours Nietzsche. Le faux-semblant de savoir d'un art « douillet » aux antipodes de « l'air vif » et de la véracité de l'esprit scientifique sera ainsi dénigré dans les aphorismes 32 et 205 d'*Humain trop humain* (II, 1). On se souviendra que le socratisme aussi ne se justifiait que sur son arrière-fond tragique, dans un jeu de polarités avec la sagesse tragique, où la notion de 'victoire' jouait également un rôle important, notamment dans l'action de « surmonter » un obstacle. Le parallèle avec l'art apollinien est d'autant plus frappant que l'on retrouve dans la définition de leur allégresse comme « stimulant à la vie » la même vertu à la fois protectrice et curative : le masque d'allégresse scientifique permet au sage de se protéger et de se régénérer tandis que l'image d'allégresse lumineuse offre à l'artiste apollinien les bienfaits du voile et du baume. A la joie de la « dé-couverte » (*Enthüllung*) qui accompagne l'acte de penser répond par ailleurs la joie de l'apparence, le plaisir de retrouver une enveloppe (*Hülle*), une apparence (*Schein*) derrière toute vérité qui s'offrirait à l'artiste apollinien (NT 92). Enfin, la communicabilité de la véritable allégresse est, du fait de ses répercussions positives, créatrices, et de son enjeu – nous analyserons ce dernier plus bas – un point commun majeur entre esprit socratique et art apollinien.

La lecture de Schopenhauer, penseur allègre selon le Nietzsche des *Considérations Inactuelles*, rend ainsi – nous l'avons vu – son lecteur plus allègre (*erheiternd*), comme « tout bon livre écrit contre la vie » n'en demeure pas moins « un puissant stimulant de la vie » (*Hth* II, 1, § 16). Ailleurs, Nietzsche oppose à « la clarté (*Helligkeit*) des concepts » le « dégoût » qu'inspire « ceux qui sont vagues, vaporeux » et ne suscitent, malgré leur « ridicule » aucune « allégresse » (*Heiterkeit*) (*Hth* II, 1, § 2)⁶⁷. La clarté, ou encore la « froideur » et la « sobriété » d'un livre écrit par un « bon penseur » seront au contraire perçues comme « soleil d'allégresse spirituelle » (*Sonnenschein der geistigen Heiterkeit*), comme « parfait réconfort de l'âme » (*rechter Seelentrost*) par le lecteur qui le comprendra réellement, c'est-à-dire – nous avons vu ce qu'impliquait cette compréhension – qui partagera le fond de sagesse tragique du « bon penseur » et le lira donc « avec les yeux qu'il faut » (*durch die rechten Augen*) (*Hth* II, 1, § 142). L'image du « soleil de l'allégresse spirituelle » est évocatrice d'une lumière qui baigne un ouvrage de pensée tout entier et dans laquelle peut venir plonger et se ressourcer tout esprit et toute âme qui en éprouveraient un besoin justifié : comme le « rire olympien », l'allégresse socratique ne vient qu'au lecteur qui en a besoin. Sa communicabilité est donc sélective et dépend de la double perspective de l'auteur et du récepteur.

Il en va de même pour l'allégresse apollinienne du beau qui, propre aux œuvres d'art, aurait pu sembler plus facilement accessible. Cependant les « hommes d'imagination » « consciencieux » qui auraient le plus « besoin de gaieté [d'allégresse (*Heiterkeit*)] et d'images » plaisantes (*anmutig*) sont justement les êtres les plus exposés à l'influence d'images chrétiennes nihilistes telles celles du péché et de l'enfer – Nietzsche le remarque dans l'aphorisme 53 d'*Aurore*, déplorant surtout que ce fait engendrant une stérilité, « l'humanité » ne pouvait alors « recueillir en elle un rayon de leur beauté » (*Aur* 51). Le processus de communication simultanée de beauté et d'allégresse est détruit à la source, dans l'esprit connaissant, rendu malade, de « l'homme d'imagination » potentiellement artiste créateur. Seul un esprit sain peut réellement percevoir et surmonter le pessimisme dans la sagesse tragique à l'image, selon Nietzsche, des Grecs de l'époque des grandes tragédies. Alors esprit socratique ou artiste apollinien procèdent tous deux à un embellissement (*Verschönerung*) de la réalité par leurs productions intellectuelles ou artistiques : après le vrai, tragique, vient le beau, allègre. L'art apollinien, tout de beauté et d'allégresse, naît ainsi, nous l'avons vu, d'un esprit empreint de sagesse tragique et de véracité, deux préalables indispensables à sa création. De même – et cela est nouveau – par le bonheur qu'elle procure au penseur, toute connaissance, même de la réalité la plus laide, est-elle belle et embellit-elle le monde. Elle le rend plus « ensoleillé », c'est-à-dire, par thématique implicite, plus allègre :

⁶⁷ Nietzsche, *KSA* 2, *MAM* II, 1, § 2, p. 381 : « *Verwöhnt*. – Man kann sich auch in Bezug auf die Helligkeit der Begriffe verwöhnen: wie ekelhaft wird da der Verkehr mit den Halbklaaren, Dunstigen, Strebenden, Ahnenden! Wie lächerlich und doch nicht erheiternd wirkt ihr ewiges Flattern und Haschen und doch nicht Fliegen- und Fangen-können! »

Pour des raisons flagrantes, je ne peux suivre ici la traduction proposée par Robert Rovini, notamment pour le terme de « erheiternd » qui se retrouve ici tout à fait édulcoré : « Gâté. – La clarté des idées peut arriver à vous gâter aussi ; qu'il est écoeurant alors, le commerce avec ces êtres vagues, vaporeux, tout en aspirations et en pressentiments ! Quel effet risible, mais du tout plaisant, produit ... »

« Le bonheur de ceux qui connaissent accroît la beauté du monde et rend plus ensoleillé tout ce qui existe ; la connaissance ne met pas seulement de la beauté autour des choses, mais à la longue elle introduit cette beauté dans les choses... » (*Aurore*, § 550, 280).⁶⁸

Seul le « rêve » de l'art apollinien peut cependant réellement « apprendre à sourire » au « chasseur » de la connaissance dont le « butin » consiste en de « laides vérités ». Nietzsche le donne à entendre sur un mode lyrique dans le chapitre « Des hommes sublimes » d'*Ainsi parlait Zarathoustra* :

« Il n'a pas encore appris ni le rire ni la beauté. L'air sombre, ce chasseur est revenu de la forêt de la connaissance.[...]
 Il y a encore du mépris dans son œil, et sa bouche recèle du dégoût. Certes, il se repose maintenant, mais son repos ne s'est pas encore étendu au soleil. [...]
 Il a dompté des monstres, résolu des énigmes : mais il devrait aussi délivrer ses monstres et ses énigmes, il devrait les transformer en enfants célestes. [...]
 Que ta beauté soit l'ultime victoire que tu remportes sur toi-même.[...]
 Ceci est en effet le secret de l'âme : ce n'est que lorsque le héros l'a abandonnée que s'approche, en rêve, le sur-héros. » (*Zf* 143-145)

Cet extrait est remarquable par la concentration sémantique des thèmes déjà étudiés. Le pessimisme tragique aux « monstres » et « énigmes » insupportables rend « sombre » le héros de la connaissance maintenant en proie au « mépris » et au « dégoût ». Il lui faut « sur »-monter (*überwinden*) ce pessimisme « en rêve », par une transfiguration apollinienne des « monstres » en « enfants célestes » olympiens. La « beauté » de ces derniers, donc aussi leur « rire » allègre, seront alors simultanément les siens et il sera devenu un « sur-héros » (*Über-Held*), thème qui sera étudié ultérieurement.

Dans l'*Inactuelle* consacrée à Schopenhauer en 1874, Nietzsche semble encore penser que ce dernier avait su suivre l'exemple « grec » que l'on vient de retrouver dans *Zarathoustra* et « incliner avec sagesse au beau » après « avoir pensé le plus profond » (*CI III* 27). Son analyse plus tardive du *Crépuscule des Idoles* (1889) affirme le contraire. En effet, comme Nietzsche l'avait déjà démontré dans son chapitre consacré à l'idéal ascétique de *La Généalogie de la morale* (1887), Schopenhauer est tellement imprégné de nihilisme chrétien qu'il en est devenu imperméable aux effets « toniques » de l'art et du beau et se situe ainsi aux antipodes du Grec moderne que serait Stendhal dans sa vitalité artistique. Alors que Stendhal définit le beau comme une « promesse de bonheur », et y perçoit donc, d'après Nietzsche, une « excitation de la volonté (de l'intérêt) », Schopenhauer trouvera dans l'art « un effet calmant sur la volonté » : « selon lui, » précise Nietzsche, « [la contemplation esthétique] agit directement contre l'intérêt sexuel » (*Gm* 121). Dans l'aphorisme 22 des « Divagations d'un 'inactuel' » (*Crépuscule des Idoles*), Nietzsche répète, tant le phénomène le sidère, que Schopenhauer « loue [la beauté] en tant qu'elle sauve de ce 'foyer central du vouloir' qu'est la sexualité », et qu'il voit dans la beauté « l'instinct reproducteur *nié* » (*CrI* 71). Cette optique paraît contredite à Nietzsche par la nature, dont « les couleurs et les parfums » jouent un rôle avéré dans la reproduction des espèces. Elle est donc à ses yeux contre-nature, ou, dans ses termes, « mélancolique », « pessimiste », un exemple parlant de « mauvais œil » (*CrI*, § 24, p. 73). Le regard, la

⁶⁸ F. Nietzsche, *Morgenröte*, KSA 3, p. 320 : « Das Glück der Erkennenden mehrt die Schönheit der Welt und macht Alles, was da ist, sonniger ; die Erkenntnis legt ihre Schönheit nicht nur um die Dinge, sondern, auf die Dauer, in die Dinge ; – möge die zukünftige Menschheit für diesen Satz ihr Zeugnis abgeben! »

perspective de base jouent, comme dans le cas du socratisme, un rôle déterminant pour voir que « toute beauté excite à la procréation [...], de la sensualité la plus extrême à la plus haute spiritualité » (*CrI* 71) et pour percevoir l'art comme « grand 'stimulant' de la vie » (*CrI* 72) dont l'effet sera toujours « tonique »⁶⁹. La sagesse tragique doit être partagée pour qu'une communicabilité de l'allégresse voie le jour.

Une lecture plus poussée des fragments posthumes 14 [117] et 14 [119] nous précise que si l'art est « tonique » et transmet des forces (*mehrt die Kraft*) créatrices, c'est qu'il est lui-même issu d'un gain de forces (*Kraft-Erhöhung*), d'un « gain de vie » (*Erhöhung des Lebens*) qui augmente simultanément les « forces de communication et de compréhension » de l'homme. « L'état esthétique » du « gain de vie » est celui d'un excès, émetteur, des « moyens de communication » (*Mitteilungsmittel*) et d'un excès de la réceptivité (*Empfänglichkeit*)⁷⁰. Il s'agit d'une forme d'ivresse par excès qui n'advient qu'à « l'homme héroïque » ayant affronté la « sublime adversité » et le « problème terrifiant » de l'existence : ici encore, la source première du gain de force est inséparable de la sagesse tragique. C'est pourquoi Schopenhauer, empreint, selon le Nietzsche tardif, d'un pessimisme tragique non surmonté, nihiliste, ne pouvait ressentir une ivresse qui lui aurait permis de percevoir la tonicité de l'art et du beau.

C'est aussi la raison pour laquelle tout art apollinien véridique, et donc également toute beauté et toute allégresse, a un fondement dionysiaque. En effet, si l'ivresse est expression d'une « sagesse tragique » victorieuse et condition du beau allègre et de sa tonicité, elle est aussi le préalable du « rêve », de l'excitation de la vision et non seulement son opposé comme on aurait pu le croire à la lecture de *La Naissance de la tragédie*. L'aphorisme 10 des « Divagations d'un 'inactuel' » (*CrI* 64) ne permet plus aucun doute à ce sujet, puisque Nietzsche y définit l'apollinien et le dionysiaque comme « deux modes d'ivresse » dont le premier s'applique, comme c'était déjà le cas dans *La Naissance de la tragédie*, à la seule « vision » tandis que l'autre concerne « l'ensemble de la sensibilité » ou encore le « pouvoir de représentation, d'imitation, de transfiguration, tous les modes d'art du mime et du comédien » (*CrI* 64). C'est finalement cette ivresse qui est contagieuse et engendre une communication de l'allégresse liée au beau et à sa création articulée en mots, images ou notes.

En définitive, l'art dionysiaque qui exprime, nous allons le voir, par excès la sagesse tragique sur le mode de l'ivresse totale, est la condition de tout art apollinien dont l'ivresse relative est créatrice du beau. Ce beau ne sera lui-même allègre et l'art apollinien ne sera accompli et véridique que s'il assume le mensonge du voile sans succomber, en l'absolutisant, à ses attraits. Il lui faut se garder d'oublier la sagesse dionysiaque même s'il ne la thématise pas puisqu'il célèbre l'individuation. L'art apollinien n'est accompli que comme variante au contenu non tragique de l'art dionysiaque.

⁶⁹ F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente*, 14 [119], printemps 1888, p. 296: « Alle Kunst wirkt tonisch, mehrt die Kraft... », 14 [117], p. 293: « Verschönerung als nothwendige Folge der Kraft-Erhöhung Verschönerung als Ausdruck eines siegreichen Willens, einer gesteigerten Coordination, einer Harmonisirung aller starken Begehungen ».

⁷⁰ Ibid., 14 [119], p. 296 : « Der aesthetische Zustand hat einen Überreichtum von *Mitteilungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen. »

En conclusion, l'art apollinien n'acquiert de sens et une réelle légitimité que dans son rapport avec l'art dionysiaque, tout comme l'esprit socratique ne se justifiait que sur fond de sagesse tragique et lors de son autodépassement dans la création artistique. Finalement, il ne reste réellement qu'une seule forme d'art retenue par Nietzsche selon ses critères de véracité et de transmission tonifiante d'allégresse. Il s'agit de l'art tragique, qu'il nous reste à étudier mais dont nous percevons déjà que le bel art allègre apollinien et le « gai savoir » socratique ne constituent que deux variantes subalternes.

L'allégresse de l'art tragique

L'art tragique, celui de la tragédie attique par exemple, représente pour Nietzsche l'expression achevée de l'art tout court, car, selon *La Naissance de la tragédie*, il réunit en un « accouplement » harmonieux les deux tendances principales et opposées de l'art que sont l'art apollinien et l'art dionysiaque. L'art apollinien est celui qui recherche, nous l'avons vu, la délivrance de l'individuation dans le rêve et la célébration allègre de l'apparence. L'art dionysiaque cherche, lui, à délivrer de l'individuation par l'ivresse des fêtes bacchiques, induisant une fusion extatique et mystique des célébrants avec leur dieu, Dionysos. « Déchiqueté, enfant, par les Titans », et se métamorphosant « en air, eau, terre et feu » (NT 70), Dionysos symbolise, par son destin mythique, la nature dans sa contradiction originaire de vie et de mort, de souffrance et de joie, soit de l'individuation qui accompagne toute vie, et de la cessation de cette individuation dans la mort et l'unité retrouvée avec la nature.

Le chœur dionysiaque, qui est à la source de la tragédie selon Nietzsche, est le descendant artistique des bacchantes primitives, et exprime par « la danse, la musique et le verbe », la « vision » qu'il a de son dieu symbolisant la nature. Cette vision réunit le mythe et le dialogue, la scène. Le mythe tragique, « cette vérité jaillissant du plus profond du monde » (NT 61) est « expression sans fard de la vérité » (NT 57). Il exprime « par substituts analogiques » (*in Gleichnissen*) la connaissance dionysiaque » ou sagesse tragique (NT 100). Le drame, son expression formelle et scénique, est au contraire une « manifestation de rêve » (NT 60), une « objectivation » apollinienne de Dionysos dont les héros, par exemple sophocléens, respirent l'allégresse (NT 62-63). Du fait de son fondement dionysiaque, ou tragique, la tragédie ne « représente » (*darstellt*) cependant pas « la délivrance apollinienne dans l'apparence, mais tout au contraire la dislocation de l'individu et son union avec l'un originaire » (NT 61). Le danger du mensonge occulté qui guettait l'art apollinien est d'emblée écarté du fait du destin funeste réservé au héros tragique, figure de beauté et d'allégresse. Sa fin tragique ne permet pas, tel un « aiguillon » (*Stachel*) (NT 101) l'oubli de la sagesse tragique relative à l'individuation et à la mort. Hermann Hesse usera du même terme d'« épine » pour qualifier la mort de Joseph Knecht, « héros » du *Jeu des perles de verre*. Il révèle ainsi la véritable nature formelle de son œuvre de vieillesse, une tragédie, ce qui seul permet de saisir l'enjeu de l'allégresse qui y est thématiquement développée.

En effet, l'art tragique est paradoxalement doté de l'allégresse la plus profonde même si elle s'exprime de façon différente quand il s'agit de l'artiste ou du spectateur. Dans *La Naissance de la tragédie*, l'allégresse ne qualifie explicitement que l'artiste

tragique. Elle se cache encore derrière l'expression de « consolation métaphysique » dès lors qu'il s'agit du spectateur tragique et ne se dévoilera que dans des écrits nietzschéens plus tardifs comme « allégresse dionysiaque » propre à l'artiste, à son art et à ses récepteurs, eux-mêmes artistes.

L'allégresse de la tragédie attique dérive pour artiste et spectateur de l'ivresse mystique qui porte le chœur dionysiaque composé, selon Nietzsche, de « satyres » à la fois « sages et inspirés », hors d'eux-mêmes et faisant un avec la nature. Cet état paradoxal de sagesse, tragique, et d'ivresse, procure aux satyres et à l'artiste le plaisir du dépassement de l'individuation et de sa souffrance dans la fusion avec l'un originaire. Le spectateur de la tragédie expérimente un plaisir analogue, qui a la même provenance que celui provoqué, en musique, par la « dissonance » (NT 139) : une « joie métaphysique » naît de « l'anéantissement de l'individu », du « tragique », parce que « l'art dionysiaque exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte derrière le *principium individuationis*, l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes (*Gleichnisse*) et en dépit de tous les anéantisements ».

Tandis que la dimension apollinienne de la tragédie fait chercher le plaisir « dans le phénomène » auréolé de lumière et d'allégresse, sa dimension dionysiaque le procure « derrière les phénomènes » et les « terreurs de l'existence individuelle », dans l'union momentanée avec « l'être originel lui-même » qui « nous fait ressentir son plaisir d'exister » (NT 100). Selon Nietzsche, le parallèle avec « l'usage musical de la dissonance » permet de mieux comprendre que l'on puisse éprouver simultanément la « volonté d'entendre » et « le désir d'outrepasser l'audible » (NT 140). Le plaisir pris, dans « l'accouplement » tragique de l'apollinien et du dionysiaque, à l'au-delà de la mort, à la vie dans son cours éternel, s'exprime parfaitement dans le symbole mythique du sphinx qui unit un sublime corps de jeune fille à une sagesse insondable et trouve, dans le feu et la mort, une vie toujours renouvelée en renaissant de ses cendres⁷¹. Pour la tragédie comme pour la dissonance, un « phénomène dionysiaque [nous révèle], dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, l'effusion d'une jouissance originaire », conclut Nietzsche avant d'ajouter une image qui anticipe celle du joueur d'échecs dans *Le Loup des steppes* d'Hermann Hesse :

« Ainsi Héraclite l'Obscur comparait-il la force formatrice du monde à un enfant qui, en jouant, pose çà et là quelques cailloux ou bien édifie des tas de sable pour les renverser de nouveau. » (NT 140)

La comparaison est significative et nous conduit directement au point suivant, à la « jouissance » ou à l'allégresse de l'artiste dionysiaque. En effet, la dimension artistique de cette « force formatrice du monde » apparaît explicitement dans l'*Essai d'autocritique*, quand Nietzsche évoque un « dieu-artiste » « bâtissant ou détruisant » des mondes pour son seul « plaisir et sa souveraineté » (NT 16). C'est finalement l'artiste tragique lui-même qui est le véritable dieu, encore inavoué, de cette « oiseuse métaphysique de l'artiste ». Grâce à l'ajout plus tardif de la préface, une correspondance implicite se fait jour, dans *La Naissance de la tragédie*, entre le « dieu-artiste » amoral et Prométhée, « l'artiste

⁷¹ Quand, dans le fragment posthume 7 [27] (NT 186) Nietzsche définit le beau comme « un sourire de la nature », il ajoute immédiatement : « C'est le corps de jeune fille du Sphinx. »

titanesque » (NT 66) qui relève encore de « l'originelle hiérarchie titanique des dieux de la terreur » (NT 37), c'est-à-dire de l'univers dionysiaque originaire, et qui, justement, se croit « capable de créer des hommes » ou « d'anéantir des dieux » « en vertu de la supériorité d'une sagesse » tragique « qu'il [est] contraint d'expié dans une souffrance éternelle ». L'art prométhéen naît bien de sa sagesse tragique et ce « pouvoir souverain du grand génie » s'accompagne du « plaisir de l'artiste à s'accomplir ». Il génère une « sérénité [allégresse (*Heiterkeit*)] de la création artistique qui défie tous les désastres », mais ce plaisir et cette allégresse ne sont « qu'une image lumineuse, comme le reflet d'un ciel nuageux sur les eaux noires d'un lac de tristesse » (NT 66).

Nietzsche déplore qu'Eschyle n'ait pas jugé bon de souligner ce dernier point. On retrouve ici tous les éléments d'un art qui, né de la sagesse tragique et sur le fond noir de la mélancolie qui s'ensuit, est allègre dans le processus créateur comme dans les images créées, même si le contenu du mythe reste tragique. Par distributivité, la « joie métaphysique » qui était partage momentané du plaisir souverain de la volonté originaire, est identique à l'allégresse de l'artiste tragique créateur, détenteur des mêmes « pouvoir souverain » et « plaisir à s'accomplir » que l'Un originaire. « Joie » et « consolation » métaphysiques, plaisir originaire et souverain, ne font qu'exprimer différemment une même allégresse fondamentale, « l'allégresse artistique », qui est le « but » de la tragédie⁷². *La Naissance de la tragédie* ne discerne pas encore quel est la nature de l'agent, qui, dans la tragédie, poursuit ce but, s'il est une « volonté originaire métaphysique » ou celle qui s'incarne en l'artiste tragique comme en tout être, c'est-à-dire la « volonté de puissance ».

De fait, l'allégresse artistique est une « consolation métaphysique » que l'artiste tragique se donne à lui-même. Sur ce point, il est devenu son propre dieu. Pour le Nietzsche du *Crépuscule des Idoles*, il reste vrai que « l'art tragique n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter », notamment dans la douleur de sa contradiction originaire qui est aussi celle de l'individuation (NT 138). Seulement, la « transfiguration » opérée par l'artiste tragique selon le Nietzsche de 1870 ne poursuit pas le même but que l'« idéalisation » du réel qu'il effectue selon le Nietzsche de 1888. Il ne s'agit plus pour l'artiste de participer ou de faire participer au souverain plaisir de l'Un originaire mais bien de « mettre de soi-même dans les choses, de leur faire violence »⁷³ « jusqu'à ce que [les choses] lui renvoient l'image de sa puissance – jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que des reflets de sa perfection », divine :

« Même ce qu'il n'est pas devient, malgré tout, pour l'homme une occasion de jouir de son être : dans l'art, l'homme tire jouissance de se voir parfait. » (*CrI*, « Divagations d'un inactuel », § 9, p. 63)⁷⁴

⁷² Cf. F. Nietzsche, NT 237, Fragment 7 [182] :

« Quel but avait la tragédie ? Et sa mort ?
Comprendre Homère à partir de là. [...] La sérénité (*Heiterkeit*) artistique comme but. »

⁷³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, § 8, p. 116 : « Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heisst diesen Vorgang *Idealisieren*. »

⁷⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, § 9, p. 117 : « Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln, – bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. [...] Alles selbst, was er nicht ist, wird trotzdem ihm zur Lust an sich ; in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit. »

Par l'art, l'homme se donne les moyens de jouir, tel un dieu, du monde et de lui-même, même dans ce qu'il y trouve de plus douloureux. Il met en œuvre la sagesse dionysiaque, ou plus précisément sa « psychologie de l'orgiasme conçu comme un sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur même produit l'effet d'un « stimulant ». Le « poète tragique » se caractérise par « l'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardues »⁷⁵ (*CrI* 101), « il n'est pas un pessimiste, il dit « oui » précisément à tout ce qui est [problématique] (*fragwürdig*) et terrible » et en cela il est « dionysien »⁷⁶ (*CrI* 29), en cela il parvient à « être soi-même la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la *volupté d'anéantir...* » (*CrI* 101).

Par l'art tragique, l'homme affirme non seulement la contradiction originnaire de la vie, mais il affirme aussi sa propre contradiction, tragique, celle qui est au cœur de son processus d'individuation, la contradiction de son « esprit », cette « entité impérieuse » qui « aspire à régner et à se sentir maîtresse au-dessus de soi et autour de soi ». Pour ce faire – Nietzsche nous l'explique dans l'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal* – l'esprit recourt en effet d'un côté à la simplification, à la falsification de ce qui lui est étranger et qu'il veut assimiler pour avoir le « sentiment d'une croissance ». Pour préserver son « pouvoir de digestion », il va jusqu'à se « résoudre arbitrairement à l'ignorance » ou jusqu'à se laisser tromper sciemment par des apparences « qu'il embellit » et dont il se délecte. Par ailleurs, il « a le goût pervers » de « se déguiser » devant d'autres esprits pour savourer sa « capacité de se travestir » et pour assurer sa propre défense.

« C'est cette aspiration à l'apparence, à la simplification, au masque, au manteau, bref à la surface – car toute surface est un manteau – que *contrecarre* la tendance plus noble à la connaissance, laquelle va et veut aller à la racine et à la complexité des choses ; il y a là une cruauté de la conscience intellectuelle et du goût, [une excessive sincérité] que tout penseur courageux reconnaîtra en soi... »⁷⁷

La deuxième tendance de l'esprit, celle d'une « excessive sincérité » (*ausschweifende Redlichkeit*) est celle qui conduit, nous l'avons vu, l'esprit socratique à la sagesse tragique. Sa première tendance, son « aspiration à l'apparence » est, elle, manifestement sa tendance à l'art, à son mensonge et à son allégresse. Dans la précédente énumération, on aura reconnu, grâce notamment aux termes d'embellissement ou de travestissement, le mensonge de belle allégresse propre à l'art apollinien et le masque d'allégresse protecteur dont use le socratisme. L'esprit humain est ainsi partagé selon Nietzsche entre son « sérieux » tragique et son aspiration à l'allégresse, à un « art allègre » dont il a besoin pour ne pas se lasser de son sérieux⁷⁸. C'est donc bien sa propre contradiction, la terrible « problématique » humaine, qu'affirme l'artiste tragique lors de la création artistique. La dimension dialectique et métaphysique de *La Naissance de la*

⁷⁵ Cf. F. Nietzsche, *CrI*, « Ce que je dois aux Anciens », § 5, p. 101.

⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *CrI*, « La « raison » dans la philosophie », § 6, p. 29.

⁷⁷ Cf. F. Nietzsche, *BM*, § 230, p. 149.

⁷⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, 2. Buch, § 107: « *Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst.* – Die *Redlichkeit* würde den Ekel und Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere *Redlichkeit* eine Gegenmacht, die uns solchen Konsequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den *guten Willen* zum Schein[...] wir müssen den *Helden* und ebenso den *Narren* entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! »

tragédie – l'opposition entre art apollinien et art dionysiaque se résout en se sublimant dans l'art tragique, « la souffrance se résout au sein de l'universel et d'un plaisir qui dépasse l'individu »⁷⁹ – disparaît dès lors que la vie, sa souffrance, n'ont plus besoin d'être justifiées mais se justifient déjà par elles-mêmes⁸⁰, dans l'auto-affirmation du créateur.

La délivrance ne se fait plus dans une union mystique avec l'Un ou la volonté originaire, mais dans l'affirmation dionysiaque de sa propre *energeia* ou volonté d'accomplissement et de croissance qui, pour l'homme, s'exprime avec prédilection par le biais de son esprit. L'humanisation d'une contradiction au départ métaphysique se transcrit dans le passage de l'image mythique du sphinx à celle de la joute éternelle entre homme et femme qui vient s'apposer à l'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal*. En effet, dans les aphorismes suivants, Nietzsche fera le parallèle implicite entre « l'homme » et la volonté de savoir tragique et entre « la femme », ses multiples séductions et mensonges et le besoin vital d'art, d'apaisement dans le jeu des apparences qui est celui de la vie.

« Malheur à nous si [la femme] se met à désapprendre foncièrement et par principe son art et son ingéniosité à plaire, à jouer, à éloigner les soucis, à soulager la peine, à prendre la vie avec légèreté [...] ! [...] N'est-ce pas du pire goût, chez une femme, de s'armer [...] d'esprit scientifique ? Jusqu'ici, par chance, les explications étaient l'affaire des hommes [...]. [La femme] ne cherche pas la vérité : que lui importe la vérité ! Rien n'est d'emblée aussi étranger à la femme, rien ne lui est aussi odieux, aussi contraire que la vérité ; son grand art est le mensonge, sa grande affaire, l'apparence et la beauté. Avouons-le : ce que les hommes respectent et aiment dans la femme c'est précisément *cet* art-là et *cet* instinct-là ; nous qui menons une vie pénible, nous recherchons volontiers, pour notre apaisement, la société de ces êtres dont les mains, les regards, les gracieuses folies nous font apparaître presque comme autant de folies notre sérieux, notre lourdeur et notre profondeur. » (*BM*, § 232, p. 151)

La contradiction de l'homme et de son esprit affirmée par l'artiste tragique se réfléchit dans la dualité entre homme et femme affirmée et implorée par Nietzsche comme source de vie humaine éternellement renouvelée. Un certain hermaphrodisme de l'artiste découle ainsi du parallèle entre ces deux jeux vitaux de « contradictions » polarisées. Cet hermaphrodisme se retrouve dans l'expression allemande *denkend-empfindend* (qui sent en pensant, *GS* 246), dont Nietzsche use de façon réitérée⁸¹ pour décrire l'homme non tronqué, aux contradictions pleines et assumées, porteuses de vie aussi, puisque toute contradiction est une impulsion à vivre et à créer⁸². Hermaphrodisme et contradictions

⁷⁹ Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 15.

⁸⁰ Ibid., p. 18 : « Le Dionysos de l'*Origine de la tragédie* 'résolvait' encore la douleur ; la joie qu'il éprouvait était encore une joie de la résoudre, et aussi de la porter dans l'unité primitive. Mais maintenant Dionysos a précisément saisi le sens et la valeur de ses propres métamorphoses : il est le dieu pour qui la vie n'a pas à être justifiée, pour qui la vie est essentiellement juste. »

⁸¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW* § 107 : « die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins » (p. 464)

Cf. aussi ibidem, § 301 : « Wir, die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort etwas *machen*, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspektiven, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen » (p. 540).

⁸² Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, « Was bedeuten asketische Ideale? », § 2 : « [alle wohlgerathenen, wohlgemutheren Sterbliche] sind ferne davon ihr labiles Gleichgewicht zwischen Thier und Engel [, zwischen Sinnlichkeit und Keuschheit] zu den Gegengründen des Daseins zu rechnen, – die Feinsten und Hellsten, gleich Goethen, gleich Hafis, haben darin sogar einen Lebensreiz *mehr* gesehn. Solche Widersprüche gerade verführen zum Dasein... »

Cf. aussi *KSA* 5, *GD*, « Moral als Widernatur », § 3, p. 84 : « Man ist nur *fruchtbar* um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein... »

bénéfiques sont aussi des thèmes chers à Hesse qui trouveront leur expression achevée dans *Le Loup des steppes* avec le jeu entre Harry Haller, le protagoniste intellectuel mélancolique, et Hermine, son double féminin qui le guérira, par ses charmes, par l'art de la danse ou du jeu de masques, de ses penchants suicidaires. Dans l'aphorisme 232, l'esprit de 'profondeur', tragique, qui rend la vie « pénible », réclame pour son « apaisement » tout humain, l'art du mensonge, de l'apparence et de la beauté, c'est-à-dire l'allégresse de l'art, tragique, qui se traduira parallèlement par l'amour de la vie, des femmes et du beau : Hesse suivra également Nietzsche sur ce point.

La lecture de *Narcisse et Goldmund* dans cette optique permettra de comprendre ce qui s'y joue implicitement pour l'auteur. Cette œuvre dont le caractère anachronique n'est, l'introduction l'a montré, qu'apparent, a le défaut d'inciter à la lire comme « bulle de savon » ou « perle de verre » hesséenne, dans le sens où Hesse semble n'y parfaire qu'à titre privé la guérison du désespoir existentiel amorcée par l'artiste avec Harry Haller dans *Le Loup des steppes* : tout à la joie d'avoir retrouvé sa foi et son amour en l'art, en la vie et en la femme – Ninon, sa troisième femme, entrera dans sa vie durant cette période – Hesse semble se lancer dans un chant de l'art et des femmes porté par l'allégresse. Cette dernière cependant n'est pas clairement thématisée, la dimension politique, et utopique, du geste créateur, du geste d'écriture n'est pas rendue manifeste. C'est donc bien l'absence apparente de réflexivité poétique et de profondeur tragique qui pénalisera dans sa réception et sa portée une œuvre perçue comme exemple d'art purement apollinien dégénéralant en mensonge par univocité.

Ce qui importe ici, c'est que toute « consolation métaphysique » au sens commun et divinisé du terme est, chez Nietzsche comme chez Hesse, devenue hors de propos : la quête d'un « apaisement » humain dans la femme, la vie et l'art allègre, revient à la sage injonction tragique du « démon dionysiaque » Zarathoustra sur laquelle Nietzsche clôt l'*Essai d'autocritique* qui introduit l'édition de 1886 de *La Naissance de la tragédie*. Se moquant lui-même d'une « consolation métaphysique » qui, incomprise, pouvait prendre comme chez Wagner des accents chrétiens, il recommande à ses lecteurs « d'apprendre la consolation de l'ici-bas », celle du rire (NT 20). Le rire, l'allégresse de l'art, la folie (*Thorheit*), l'amour de la femme ont la même fonction et sont en cela interchangeables : ils arrachent le sage à la maladie mélancolique, au pessimisme tragique et, grâce à leurs vertus curatives, lui font surmonter ce pessimisme, le guérissent, lui réinsufflent dans une sagesse tragique le goût de la vie et de l'apparence en le poussant simultanément à créer – un art allègre. Cette création peut alors prendre la forme du savoir socratique évolué, du « gai savoir » qui est la récompense de la connaissance tragique et de son « sérieux souterrain » (GM, Introduction, § 7, p. 16) :

« Comme nous nous sommes entendus à tout rendre clair et libre et léger et simple autour de nous, à laisser nos sens s'aventurer à leur guise vers tout ce qui est superficiel, [...] selon notre divin bon plaisir ! Comme nous avons su, dès le commencement, préserver notre ignorance pour jouir, à un degré presque inconcevable, de la liberté, de l'insouciance, de l'imprudence, de la vivacité (*Herzhaftigkeit*), de la joie [allégresse, *Heiterkeit*] de la vie – pour jouir, en un mot de la vie ! Et la science [...] notre volonté de savoir s'est élevée sur le fondement d'une volonté bien plus puissante, celle de ne pas savoir, de nous confier à l'incertain et au non-vrai. Cette volonté de savoir n'est pas l'antithèse de l'autre, mais son expression plus raffinée. » (BM § 24, p. 43)

Le « gai savoir » est ainsi à la fois la « récompense », procurant plaisir et consolation, et le « fondement », lui donnant force, d'une volonté de savoir sérieuse nécessaire à toute sagesse tragique. Amour affiché du voile et de la bouffonnerie, il est l'expression féminine, artistique, « raffinée », de la sagesse tragique masculine et de sa véridicité. « Gai savoir » et sagesse tragique, volonté de vrai et de non-vrai sont intrinsèquement liés : l'un ne peut advenir sans l'autre. L'un n'advient que dans son jeu avec l'autre à la manière dont l'homme et la femme ne s'accompliraient que dans la polarité de leur relation de couple. Si l'on poursuit la même analogie métaphorique, seul le couple « fécond » accéderait alors à la maturité, en donnant naissance à un enfant, thème nietzschéen s'il en est. Jouir de la vie, jouir de « l'allégresse de la vie » de la façon la plus aboutie et assumer de la façon la plus pleine la volonté de non-vrai est alors une prérogative réservée à l'artiste tragique hermaphrodite dans son culte de l'apparence qu'est la création artistique. L'introduction au *Gai Savoir* en témoigne. Elle devient, quand elle s'attache à dire « l'essentiel », un pur éloge de l'allégresse de l'art, dont les Grecs restent les créateurs exemplaires, du fait de leur aptitude générale à « l'allégresse », à jouir de la vie et de ses voiles, notamment artistiques :

« Enfin, pour ne pas passer sous silence ce qui est vraiment essentiel : on revient *régénéré* de tels abîmes, [...] avec un goût plus fin de la joie, [...] à la fois plus enfant et cent fois plus raffiné qu'on ne l'a jamais été auparavant. [...] lorsque nous avons encore besoin d'un art, nous qui guérissons, c'est d'un *autre* art – d'un art espiègle (*spöttisch*), léger, fugace, divinement serein (*unbehelligt*), divinement artificiel qui telle une flamme claire s'élève en flamboyant dans un ciel sans nuages ! Et surtout : un art pour artistes, seulement pour artistes ! Nous nous entendons mieux, après coup, à ce qui *en* est la première et nécessaire condition, la gaieté d'esprit [allégresse (*Heiterkeit*)], *toute gaieté d'esprit*, mes amis ! [...] Oh ces Grecs ! Ils s'y connaissaient, pour ce qui est de *vivre* : chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, au pli, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels... *par profondeur* ! » (*GS*, Introduction, § 4, p. 31-33)

L'« *autre* art », l'art d'allégresse, est « un art réservé aux artistes », précise Nietzsche. La communicabilité sélective de l'art et de l'allégresse qui avait déjà été soulignée en relation avec l'art apollinien réapparaît avec l'art dionysiaque, ce qui n'étonnera personne, puisqu'il avait été établi que l'art apollinien était un rejeton de l'art dionysiaque. Dans ce contexte cependant, l'on perçoit mieux le propos de Nietzsche : l'art et ses vertus d'allégresse sont considérés par lui dans une perspective active, son point de vue est toujours celui du créateur, qu'il soit actif ou potentiel. Ce sera également celui de Hesse. Cette précision a son importance, car le jeu incessant entre les pôles contradictoires de l'esprit symbolisé par la joute éternelle entre l'homme et la femme pourrait en effet rappeler la finalité sans fin du jeu entre les facultés de l'entendement et de l'imagination qui, pour Kant, définit le jugement esthétique et explique la satisfaction produite par le beau⁸³. L'optique nietzschéenne, qui sera reprise par Hesse, est cependant à l'opposé de l'optique kantienne, ou schopenhauerienne, et Nietzsche la revendique comme telle⁸⁴, se moquant notamment du « désintéressement » schopenhauerien qui ignorait, nous l'avons vu, toute sexualité du beau et de l'art. La différence est de taille puisque, selon Nietzsche,

⁸³ Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, § 11.

⁸⁴ Cf. F. Nietzsche, *Gm*, III, § 6, p. 119 : « [...] comme tous les philosophes, au lieu d'envisager le problème esthétique en partant de l'expérience de l'artiste (du créateur), Kant a médité sur l'art et le beau du seul point de vue du 'spectateur'... »

le jeu de pôles de l'esprit tragique ne se justifie et n'est affirmateur que s'il est fructueux : l'affirmation tragique de la contradiction originaire et humaine ne devient réellement allègre que si un enfant allègre, en premier lieu une œuvre d'art, naît de cet « accouplement » tumultueux.

En ce sens déjà, on peut dire avec Derrida que Nietzsche est le « penseur de la grossesse »⁸⁵. Du pessimisme tragique, excessif dans sa 'profondeur' et son insupportabilité, doit naître, l'enjeu est vital pour le penseur, sagesse et œuvre d'art allègre. L'accouchement lui-même est un plaisir orgiastique aiguillonné par la douleur. L'allégresse de la création transfigure alors la douleur réfléchie de la contradiction première et la non-maîtrise tragique bascule de l'angoisse au plaisir :

« Chez le soi-disant génie, il y a une contradiction physiologique : il possède d'abord un grand mouvement sauvage, désordonné, involontaire, et, en outre, une grande finalité supérieure pour ce mouvement, – avec cela il a également en propre un miroir qui montre les deux mouvements l'un à côté de l'autre et l'un dans l'autre, mais aussi, assez fréquemment, l'un contre l'autre. Ce spectacle le rend souvent malheureux, et c'est dans la création qu'il se sent le plus à l'aise, parce qu'il oublie qu'alors il fait précisément, selon une finalité supérieure, quelque chose d'imaginaire et de déraisonnable (comme l'art tout entier) – qu'il est forcé de le faire. » (*Aurore*, § 263, p. 187)

Dans *Ecce Homo*, Nietzsche s'assimilera implicitement au « génie » puisqu'il reprendra à son propre compte le « plaisir » ou l'allégresse de la finalité sans fin lors de l'expérience extatique de la création artistique, ou plus précisément de l'écriture de son *Zarathoustra*. On notera la lumière synonyme d'allégresse qui caractérise le « bonheur » contradictoire vécu lors du processus créateur que Nietzsche décrit en ces termes :

« ... un abîme de bonheur, dans lequel le plus douloureux et le plus lugubre ne constitue pas un contraste, mais est une conséquence obligée, un élément indispensable, une nuance *nécessaire* au milieu d'une telle surabondance de lumière ; [...] Tout se passe tout à fait involontairement, mais comme dans une tempête de sentiment de liberté, d'indétermination, de puissance, de divinité... » (*EHf* 128)

Dans la création artistique expérimentée comme « finalité sans fin » indépendante de sa volonté, l'homme, « génie » ou artiste – c'est ici identique – se procure « l'occasion de jouir de son être », comme nous disait Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* (*CrI* 63). P. Sloterdijk le traduit dans une formule marquante : « *Fingo, ergo sum.* »⁸⁶. C'est ainsi qu'il transcrit « l'expérience de soi véridique » que fait, « dans son effort esthétique » le penseur nietzschéen qui s'adonne à l'art comme à une « activité éveillée de l'énergie mentante, figurante et feignante ». Cette formule ne vaut pas seulement pour *La Naissance de la tragédie*, ici analysée par Sloterdijk. Le fragment 213 de *Par-delà bien et mal* souligne de nouveau la dimension créatrice, poétique, de toute pensée philosophique authentique : une fois parvenue au stade de sagesse tragique, la pensée ne ressort en rien d'un pénible labeur intellectuel mais n'advient plus réellement que sur le rythme dansant et preste, ou devrait-on dire *allegro* ?, d'un pas de deux entre « une nécessaire rigueur dialectique » et une « intellectualité » posant avec hardiesse et liberté des valeurs nouvelles. Si sous sa forme commune, la maîtrise engendre la pesanteur intellectuelle et

⁸⁵ Cité par P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 154, note 1. Citation extraite de J. Derrida, *Eperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1976, p. 51

⁸⁶ Cf. P. Sloterdijk, *ibidem*, p. 94

produit une pensée sans force, non affranchie, la « nécessité » d'une danse de l'esprit peut, elle, selon Nietzsche, être vécue positivement comme faisant un avec le « libre-arbitre », car elle mène à la pensée la plus féconde le philosophe qui s'y adonne en artiste.⁸⁷

La « contradiction physiologique » propre au « génie » selon le Nietzsche d'*Aurore* évoque par ailleurs toute la thématique corporelle de la grossesse et de l'orgasme et doit nous rappeler ici que « l'activité éveillée » décrite par Sloterdijk, ne se produit pas seulement sur la matière extérieure de l'écrit, de la musique ou de toutes choses qu'elle transforme par « idéalisation ». En assumant le mensonge, en se « confiant à l'incertain et au non-vrai », « l'activité éveillée » se permet simultanément l'oubli, échappe à toute emprise de la volonté et fait fi de toute mauvaise conscience inhibitrice face au travestissement : elle est également activité non jugulée du corps, comme en témoigne l'analogie établie par Nietzsche avec la danse. La création est jouissance et apporte de l'allégresse aussi parce que le créateur laisse alors s'exprimer son corps sans les entraves de l'esprit conscient et de sa volonté de maîtrise.

Le plaisir de la non-maîtrise est de nature dionysiaque. C'est un plaisir de l'ivresse à laquelle le corps tout entier est en proie, et non uniquement le sens apollinien de la vision (*CrI* 64). Cette ivresse totale s'accompagne d'une nécessité de communiquer totale, sur tous les modes, sensible, corporel et élocutoire. L'artiste jouit de son ivresse et des modes d'expression qu'elle lui permet ou plutôt, des « métamorphoses » incontrôlées auxquelles elle le conduit, alors qu'elle-même n'est que l'expression d'une nécessité et résulte d'un « excès » de force aspirant à sortir, à dépasser les limites, à transgresser les parois, corporelles et individuées, contre lesquelles il se cogne. Cet excès de force naît, quant à lui, essentiellement et paradoxalement des triomphes de la pensée consciente et de la sagesse tragique face aux abîmes de la réalité. Une double citation du *Crépuscule des Idoles* corrobore cette thèse et permet de réaliser comment, selon Nietzsche, une nécessité de se communiquer s'empare précisément de l'artiste qui, en surmontant le pessimisme tragique, a accru ses forces et se retrouve en état d'excès émetteur et récepteur, en état d'ivresse créatrice.

« Dans l'état dionysiaque, c'est l'ensemble de la sensibilité (*Affekt-System*) qui est excité et exacerbé au point [...] d'intensifier à la fois (*zugleich*) son pouvoir de représentation, d'imitation, de transfiguration, de métamorphose, tous les modes de l'art du mime et du comédien. L'essentiel reste l'aisance de la métamorphose, l'impossibilité où l'on est de *ne pas* réagir. [...] [Le Dionysien] a au plus haut degré l'instinct de comprendre et de deviner, de même qu'il possède au plus haut point l'art de communiquer. » (*CrI*, « Divagations d'un 'inactuel' », § 10, p. 64)

« *Que nous communique l'artiste tragique sur lui-même ?* N'est-ce pas justement un état *délivré* de la peur de ce qui est terrible et douteux, qu'il nous montre ? Cet état est en lui-même un idéal élevé : tous ceux qui le connaissent le placent au-dessus de tout. Il le

⁸⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 213, p. 147: «...jenes ächt philosophische Beieinander einer kühnen ausgelassenen Geistigkeit, welche presto läuft, und einer dialektischen Strenge und Nothwendigkeit, die keinen Fehltritt thut, [ist] den meisten Denkern und Gelehrten von ihrer Erfahrung her unbekannt und daher [...] unglauwürdig. Sie stellen sich jede Nothwendigkeit als Noth, als peinliches folgen-müssen und Gezwungen-werden vor; und das Denken selbst gilt ihnen als etwas Langsames, Zögerndes, beinahe als eine Mühsal [...] – aber ganz und gar nicht als etwas Leichtes, Göttliches und dem Tanze, dem Übermüthe, Nächst-Verwandtesü [...] Die Künstler mögen hier schon eine feinere Witterung haben: sie, die nur zu gut wissen, dass gerade dann, wo sie Nichts mehr 'willkürlich' und Alles nothwendig machen, ihr Gefühl von Freiheit, Feinheit, Vollmacht, von schöpferischem Setzen, Verfügen, Gestalten auf seine Höhe kommt, – kurz, dass Nothwendigkeit und 'Freiheit des Willens' dann bei ihnen Eins sind. »

communiqué, il *lui faut* le communiquer, pour peu qu'il soit un artiste, un génie de la communication. » (*CrI*, « Divagations d'un 'inactuel' », § 24, p. 73)

La lecture de ces aphorismes permet de constater la simultanéité d'états non maîtrisés, mais imposés, de la création, de l'ivresse et d'un état « idéal », où l'autonomie semble reprendre ses droits puisqu'il s'agit de l'état « délivré de la peur » du tragique, d'un état qui, au-delà du savoir tragique, est celui de la sagesse tragique. Ce jeu d'états opposés lors de la création artistique nous renvoie à la contradiction première de l'esprit et à son jeu de polarités et d'alternances. L'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal* nous dit que dans son « aspiration à l'apparence », l'esprit ressent en lui une « constante poussée (*Druck und Drang*) d'une force créatrice, formatrice et en continuelle métamorphose » et « savoure dans une telle activité sa ruse et sa capacité de se travestir » (*BM* 149). Cette « capacité », ou cette « aisance de la métamorphose » est cependant, l'aphorisme 10 en témoigne, non maîtrisée, elle est « impossibilité de *ne pas* réagir » à la suggestion par l'expression. L'instinct « exacerbé » « de comprendre et de deviner » réclame une réaction de l'« art de communiquer », plus précisément de se communiquer, de s'affirmer dans son sentiment d'accroissement de forces au moment où l'artiste abandonne toute prétention à la maîtrise de soi et de ses forces.

Dans l'ivresse créatrice, l'artiste dionysiaque jouit de la non-maîtrise d'un excès de forces accumulées au préalable par son « excessive sincérité » ou maîtrise d'une pensée purement connaissante. Il jouit de l'ivresse induite par sa contradiction interne et née d'un excès double, corporel et, en son fondement, spirituel et intellectuel. Cette jouissance devient allégresse quand, dans l'acte créateur, en affirmant par la parole sa contradiction et son ivresse, l'artiste jouit réflexivement de sa jouissance. La thématique du miroir et de l'image allègre propre à l'art apollinien réapparaît, approfondie, au cœur de l'art dionysiaque. La réflexivité visuelle devient réfléchissante, mise en abîmes positive de jouissances de soi qui se traduit physiquement comme « délivrance » de l'excès ressenti dans l'ivresse et intellectuellement comme transgression des limites de l'individuation dans « l'idéalisation ». Les aphorismes 8 et 9 des « Divagations d'un 'inactuel' » dans *Le Crépuscule des Idoles* prennent ici tout leur sens :

« L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude (*Fülle*). C'est ce sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, [...] à leur faire violence : c'est ce qu'on appelle l'*idéalisation*. » (*CrI*, « Div. in. », § 8, p. 62)

« Dans cet état, l'on enrichit tout de sa propre plénitude, tout ce que l'on voit, tout ce que l'on veut, on le voit gonflé, tendu, fort, plein à craquer de force. L'homme qui connaît cet état transfigure les choses jusqu'à ce qu'elles lui renvoient l'image de sa puissance – jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que des reflets de sa perfection. [...] Même tout ce qu'il n'est pas devient, malgré tout, pour l'homme une occasion de jouir de son être : dans l'art, l'homme tire jouissance de se voir parfait. » (*CrI*, « Div. in. », § 9, p. 63)

Cette jouissance « réfléchie » se traduit encore une fois de façon exemplaire dans le cas de la tragédie. Nietzsche précise dans l'aphorisme 24 du même livre ce que « l'artiste tragique » « nous communique sur lui-même » : l'artiste tragique est un homme « qui a l'habitude de la douleur, qui recherche la douleur, bref, [un] homme héroïque » et « dans la tragédie », c'est « sa propre existence » qu'il « glorifie » (*CrI* 73) sur le mode apollinien et allègre. Or cette douleur, cette existence sont, nous l'avons vu, celles du penseur ou philosophe tragique, qui assume et affirme l'insupportabilité de son individuation et de sa

contradiction comme manifestation de la contradiction originaire. Nietzsche lui-même ne s'est pas privé de le rappeler, un peu plus haut, dans l'aphorisme 17 : « Les hommes qui vivent le plus par l'esprit, à condition qu'ils soient aussi les plus courageux, sont de loin ceux qui connaissent les tragédies les plus douloureuses ; mais c'est précisément pour cela qu'ils honorent la vie, parce que c'est à eux qu'elle réserve sa plus grande hostilité. » (*CrI* 68). En conséquence, l'état communicatif d'« ivresse » naît bien ici explicitement de la pensée, ce dont on aurait pu douter, tant l'aphorisme 8 célébrait cette ivresse dans sa dimension « physiologique » ou les tonalités primitives des bacchanales dionysiaques :

« Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse. Il faut d'abord que l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse. [...] surtout l'ivresse de l'excitation sexuelle [...] l'ivresse de la fête, de la joute, de la prouesse, de la victoire, de toute extrême agitation : l'ivresse de la cruauté, l'ivresse de la destruction – [...] le trouble printanier [l'ivresse née] sous l'influence de stupéfiants, enfin l'ivresse d'une volonté longtemps retenue et prête à éclater (*der Rausch eines überhäuften und geschwellten Willens*). » (*CrI*, « Div.in. », § 8, p. 62)

Seuls les aphorismes suivants (17 et 24) permettent de discerner le fondement plus profond d'une ivresse dont les facteurs purement physiologiques tels la sexualité, les « stupéfiants »⁸⁸ ou le printemps, agissent comme simples déclencheurs ou catalyseurs qui font remonter à la surface, qui font ressortir une pression longuement accumulée au préalable dans la pensée. En effet, c'est par excellence durant le long et « douloureux » combat intellectuel du penseur et de l'artiste tragique que la volonté a « longtemps » été maîtrisée, « retenue », c'est lui qui a produit cette accumulation excessive de force qui veut maintenant « éclater » dans la production artistique. Dans le cas de la tragédie, l'état communicatif d'ivresse n'est pas seulement physiologique, il est « l'état *délibéré* de la peur de ce qui est terrible et douteux (*fragwürdig*) », un « état *trionphant* » « devant une sublime adversité, devant un problème terrifiant » qui sont ceux de la vie (§ 24). Certaines dimensions physiologiques de l'aphorisme 8, celles de la « joute », de la « prouesse », de la « victoire », prennent alors un sens bien différent et, plus que le simple guerrier, peuvent soudain aussi qualifier l'esprit qui se bat, dans son « excessive sincérité » contre tous les « monstres » du pessimisme tragique.

La tragédie représente en définitive pour le Nietzsche tardif le vecteur privilégié pour la création allègre d'un art dionysiaque réfléchissant où l'artiste jouit de pouvoir dépenser son excès de forces à se représenter lui-même sous une forme apollinienne « glorifiée ». Il parvient donc non seulement à ne plus souffrir de sa souffrance, comme le remarque P. Sloterdijk⁸⁹, mais même à faire, dans la création qui lui répond, de sa souffrance une source, voire, sur le plan réceptif et réflexif concomitant, un objet de jouissance : c'est là la véritable « délivrance »⁹⁰ de l'artiste qui justifie lui-même sa souffrance par le plaisir que lui en procure la transfiguration artistique. En s'assumant et en devenant actif, le *patior* originel se mue en allégresse subjective et objective. Se situant

⁸⁸ L'ivresse sera également l'un des thèmes majeurs du *Loup des Steppes* d'Hermann Hesse, où l'usage de stupéfiants jouera un rôle crucial pour pénétrer l'antre du « théâtre magique ».

⁸⁹ Cf. Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 193 : « La sagesse dionysiaque n'enseigne pas une délivrance de la douleur ; [...] elle offre une connaissance qui délivre au moins de la souffrance de la souffrance. »

⁹⁰ Cf. « la délivrance de la douleur dans l'apparence », « le charme salvateur d'Apollon » (*NT* 125)

d'un point de vue actif, la tragédie représente pour son auteur une décharge positive et positivante d'un excès de forces généré par une « passion » au sens premier du terme, la souffrance originaire. Dans le processus, il y a bien *catharsis* transposée du récepteur au créateur même si l'interprétation médico-morale communément associée à la *catharsis* aristotélicienne comme décharge d'affects – terreur et pitié – nocifs en leur excès, est vilipendée par Nietzsche⁹¹ pour son évaluation négative du terme d'excès. En reprenant sans l'approfondir une lecture classique à son époque, Nietzsche condamne un peu rapidement Aristote dont la vision de la tragédie et de l'art en général est beaucoup plus « immoraliste » et portée sur l'excès que son critique voulait bien l'admettre. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter au *Problème XXX*, texte pseudo-aristotélicien⁹² consacré à la mélancolie comme facteur d'excellence qui est au fondement de la tradition nobiliaire de la mélancolie. On s'aperçoit alors que, sciemment ou non, Nietzsche a repris l'approche aristotélicienne d'un processus créateur où excès et excellence sont, loin de s'exclure, compatibles voire indissociables. Une différenciation capitale pour la compréhension de Nietzsche puis de Hesse apparaît surtout entre un excès positif ou un surplus et un excès négatif s'apparentant à un manque, dont naissent deux ivresses bien distinctes qu'il s'agit de ne pas confondre selon Nietzsche, si l'on veut échapper à l'emprise d'une culture judéo-chrétienne du ressentiment et de la mélancolie, et s'ouvrir à une culture de l'allégresse.

II.1.3. Homme d'exception et artiste tragique : excès, mélancolie et allégresse

Le processus créateur dont il est question, en filigrane, et d'un point de vue actif, dans le *Problème*, est à comprendre au sens large d'une création de soi, ou d'un accomplissement de soi menant à l'excellence. En termes aristotéliciens, il s'agit du passage humain de la puissance à l'acte, de la matière à la forme substantielle ou *energeia*, principe qui, par une constante mise en forme de la matière, parvient à la forme accomplie de soi-même. Cette précision a son utilité puisqu'Aristote définit l'art comme « mimesis de l'*energeia* »⁹³, c'est-à-dire comme une sorte de re-création de cet acte (*energeia*) qui constitue la vie – en ce sens, il est bien « imitation de la nature » comme l'écrit Nietzsche dans la *Naissance de la Tragédie* (NT 31) – et aussi comme re-création purement locutoire de l'acte qui correspond à l'excellence de l'homme : l'excellence du poète sera donc une excellence de second degré, une excellence au carré, puisqu'il mimera, avec excellence, les mise en

⁹¹ F. Nietzsche, *KSA I, GT*, op. cit., p. 142 : « Noch nie, seit Aristoteles, ist eine Erklärung der tragischen Wirkung gegeben worden, aus der auf [...] eine aesthetische Thätigkeit der Zuhörer geschlossen werden dürfte. [...] Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei... » ; *Götzendämmerung* 160: « ...der Begriff des tragischen Gefühls, das sowohl von Aristoteles als in Sonderheit von unsern Pessimisten missverstanden worden ist. [...] Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles – : sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein. »

⁹² On soupçonne ce texte apocryphe d'avoir été écrit non par Aristote mais par Théophraste, l'un de ses disciples qui avait d'autre part rédigé un essai sur le feu auquel il est fait allusion dans le texte. Quoiqu'il en soit, c'est un texte où s'exprime la pensée péripatéticienne et dans toute la réception et tradition qui nous intéresse, il a été attribué à Aristote.

⁹³ Aristote, *Poétique*, 1450a18, Classiques de poche, trad. par M. Magnien, 1990, p. 94.

forme, mime et métamorphose qui jouent un rôle primordial dans le passage de la matière à l'*energeia*, dans l'exercice des vertus dialectiques, morales et technico-poétiques conduisant l'homme à son excellence. On retrouve ici le principe de transformation de soi ou de métamorphose imputé par Nietzsche à la raison comme à l'ivresse créatrice du penseur ou de l'artiste tragique. L'opposition, majeure, entre les deux philosophes tiendra au fait qu'Aristote décèle en la mélancolie, et non en l'allégresse, une condition *sine qua non* d'excellence.

Le *Problème XXX* s'efforce en effet de résoudre le paradoxe initial, avéré selon lui par l'expérience et la tradition écrite, selon lequel *tous* les hommes d'exception ont été mélancoliques alors que la mélancolie, maladie physique et psychique subie, paraît incompatible avec une excellence associée implicitement à la bonne santé mentale et à l'activité :

« Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Héraclès ? »⁹⁴

L'impuissance de l'homme et de sa volonté face aux « maux » mélancoliques est d'emblée soulignée par le passif du verbe saisir, tandis que la double nature, psychique et physique, de ces maux devient « manifeste » dans l'exemple de Héraclès : l'« accès de folie » mentale contre ses enfants est complémentaire d'une « éruption d'ulcères » tout à fait corporelle. Deux formes de « décharge » pathologique sont présentées au lecteur dans l'optique, reprise par le texte, d'une théorie des humeurs remontant à Hippocrate et associant la « bile noire » au tempérament mélancolique.

L'explication historico-médicale du *Problème* ne nous intéressera que d'un point de vue symbolique, dans le sens où santé ou maladie sont associées chez Aristote à un équilibre ou à un excès corporels intérieurs qui eux-mêmes dépendent de facteurs intérieurs et extérieurs⁹⁵ : santé et maladie sont à penser de façon relative, selon un jeu de perspectives incessant que l'on retrouve sur le plan moral de l'exercice des vertus puisqu'il n'existe, selon Aristote, aucune vertu absolue. Il n'y a jamais de vertu qu'en « situation » : il s'agit de faire le meilleur choix dans tel ou tel contexte, par rapport à nous, en relation avec l'opportunité – le *kairos*. Il peut ainsi exister une juste colère pour Aristote de même que Nietzsche, nous l'avons vu, défendra un juste mensonge. Pour Nietzsche aussi, le contexte, le choix de l'environnement sont décisifs pour la santé mentale et physique d'un homme et sa fertilité ou les facultés créatrices qui manifestent son accomplissement. L'origine corporelle de la « grande santé », psychique et physique, est soulignée avec

⁹⁴ Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, 953a10, trad. J. Pigeaud, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 1988, p. 83.

⁹⁵ La théorie des humeurs stipule, en quelques mots, que la santé de l'âme comme celle du corps réside dans l'équilibre des humeurs (sang, phlegme, bile jaune, bile noire) et des qualités physiques (chaud, froid, sec et humide) qui les accompagnent. Toute maladie, due à un dérèglement du jeu de ces éléments, est ainsi susceptible d'une explication purement physique : des facteurs internes ou externes, tels l'alimentation, le climat, le mode de vie, la sexualité, peuvent susciter un dérèglement qui engendre un dépôt d'humeurs viciées. Ces dernières sont alors soit évacuées par le corps, et c'est la guérison, soit non, et c'est alors à plus ou moins long terme la mort qui le guette.

emphase dans le second chapitre d'*Ecce Homo*. « Pourquoi je suis si avisé » (*klug*) se consacre en effet entièrement à la description du cadre et du mode de vie choisis avec soin par l'auteur qui incarnerait donc l'être *denkend-empfindend* dont il a été question plus haut. Il incarnerait aussi selon ses dires, l'être allègre par excellence, et l'on ne relève pas moins de six occurrences de l'allemand *heiter* ou de ses termes adjoints dans ce seul chapitre qui culmine avec l'évocation d'une « allégresse débordante » (*überströmende Heiterkeit*) (EH 90) dont le caractère excessif présage de la fertilité. L'origine corporelle interne, l'ivresse, qui était à la source du processus créateur et de l'allégresse chez l'artiste tragique trouve bien un pendant externe dans les conditions de vie propices ou non à l'avènement de l'allégresse de Nietzsche, auteur tragique du *Zarathoustra*⁹⁶.

Malgré l'antithèse flagrante entre un Nietzsche associant l'allégresse à l'excellence et la source mélancolique de l'excellence pour Aristote, le processus menant à l'excellence ou conduisant, sur un mode très aristotélicien, l'homme à « devenir ce qu'[il] est »⁹⁷, ce processus a chez les deux philosophes une origine corporelle commune, celle d'un excès généré par des facteurs intérieurs, bile noire ou sagesse tragique, et extérieurs – le cadre de vie choisi en fonction de son idiosyncrasie, par un esprit « avisé » ou « prudent » alliant connaissance de soi et exercice de jugement pour discerner les conditions optimales d'un accomplissement personnel.

Le *Problème XXX* permet de comprendre en quoi un tempérament mélancolique *a priori* maladif peut stimuler connaissance de soi et exercice de jugement et ainsi devenir une condition nécessaire à l'excellence. En effet, Aristote résoudra le paradoxe initial en concluant que, chez les hommes d'exception, la mélancolie n'est pas une maladie mais correspond à leur naturel et à une autre forme de santé. Cette dernière s'avèrerait presque supérieure, alors qu'elle est « encline aux maladies », puisqu'Aristote retourne en conclusion la proposition de départ, « tous les hommes d'exception sont manifestement mélancoliques », en l'affirmation absolue « tous les mélancoliques sont des êtres d'exception » : il fait ici de la mélancolie la condition de la possibilité de l'excellence ou du génie. En effet, si, dans la première phrase, l'adverbe « manifestement » se référerait à la forme accidentelle de la mélancolie, dans cette conclusion, le verbe 'être' caractérise au contraire la forme substantielle et déterminante, ce que les mélancoliques sont potentiellement, ce qu'ils peuvent devenir, s'ils vont jusqu'au bout d'eux-mêmes et s'exercent à la vertu. La dernière phrase du *Problème* signifie que si le mélancolique opère les bons choix et vit selon ses pleines capacités, il peut réaliser, dans et par ses actes, les possibilités propres à la nature humaine : tout mélancolique peut atteindre l'excellence – ce qui, implicitement, n'est pas le cas pour les autres tempéraments. L'*energeia*, acte propre de chaque être, n'étant pas un être mais un faire, l'excellence de l'homme, et, pour

⁹⁶ Rappelons que *Le Gai Savoir* se termine dans le quatrième et le cinquième livre sur des aphorismes annonçant le *Zarathoustra* comme tragédie, avec la petite phrase : « Die Tragödie beginnt... » Cf. § 342 et § 382 du *Gai Savoir*.

⁹⁷ Il n'est pas fortuit que le sous-titre de l'œuvre, *Wie man wird, was man ist*, soit justement cité et explicité dans le chapitre où il est le plus question d'allégresse : comme le soulignait Eric Blondel dans son introduction à la traduction qu'il propose d'*Ecce Homo*, la *Heiterkeit* représente « la fin ou l'accomplissement » de « la volonté de puissance jouant entre affectivité et clarté intellectuelle » (Nietzsche, *EHf* p. 17). L'allégresse est bien synonyme de l'excellence de l'être *denkend-empfindend* affirmant en jouissant sa contradiction dans l'acte créateur.

Aristote, surtout de son âme intellectuelle, son « bonheur », ne sont atteints que si l'homme est « bon » c'est-à-dire s'il vit selon ses pleines capacités d'homme, s'il réalise, au sein de la cité, sa double nature de *zoon politicon echon* (animal communautaire) et de *zoon logon echon* (animal doué de parole). C'est seulement au cœur de la cité que l'homme peut, en promouvant, notamment par la parole, le « bien-vivre » de tous ses membres, en entretenant des rapports d'utilité et de justice avec son semblable, c'est-à-dire en exerçant une certaine forme de vertu, atteindre lui-même l'humanité véritable, réaliser conjointement ses deux natures indissociables : la pensée utopique, notamment hesséenne, trouve ici l'un de ses fondements.

La question est de savoir en quoi la mélancolie ou l'excès de bile noire promeuvent l'exercice des vertus qui mène à l'excellence. Pour y répondre, précisons d'abord comment Aristote définit la vertu :

« La vertu est une disposition acquise de la volonté, consistant en un juste milieu relatif à nous, lequel est déterminé par la droite règle et tel que le déterminerait l'homme prudent. »⁹⁸

La « disposition » qu'il s'agit d'« acquérir » par le biais de l'habitude est une reconnaissance et une préférence de l'acte par lequel nous nous réalisons le mieux. La science seule du bien ne suffit pas pour le réaliser, car les passions et le corps s'immiscent sans cesse. Contre Socrate, dont Nietzsche se moque sur ce point dans *La Naissance de la tragédie*, les deux philosophes sont ici d'accord. Cependant, pour Aristote, la connaissance reste nécessaire – comme le restait la sagesse tragique chez Nietzsche – car il faut connaître la « droite règle » dont l'« homme prudent », avisé et riche d'expérience, constituera le critère vivant. Il représentera donc la règle avec toutes les fluctuations que peuvent lui faire subir les facteurs externes et internes et que son discernement permet de repérer et de jauger.

L'homme prudent⁹⁹ se distingue en effet par sa capacité de délibérer sur les choses contingentes et de juger correctement des possibles. Il est surtout à même de discerner et de réaliser le « bien de l'homme », la vertu qu'il lui faut cultiver maintenant et qui est aussi son optimum, le « juste milieu » entre deux vices – l'un en excès, l'autre en défaut – tel qu'il existe « relativement à soi » et non selon un critère absolu de la droite règle. Il sait faire preuve d'une sagesse pratique où volontarisme et intellectualisme s'équilibrent. Pratiquer la vertu pour parvenir à l'excellence revient donc à exercer son jugement par le biais d'un dialogue virtuel, d'une délibération imaginaire avec un autre moi potentiellement idéal ou excellent qu'est l'homme prudent et non à appliquer mécaniquement la droite règle dont on aurait la science.

Le tempérament mélancolique peut promouvoir ce dialogue avec l'autre par la mutabilité qu'engendre en l'homme mélancolique de nature, et non, accidentellement, par maladie, un excès du mélange de bile noire qui se caractérise par son inconstance : parfois froide, parfois chaude, la bile noire peut générer des réactions opposées de « torpeur » et d'« hébétude » ou de déchaînements du corps – tels les « accès de folie », les « éruptions

⁹⁸ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, II, Paris, LGF, 2001, 1106b-36.

⁹⁹ Le livre VII de l'*Ethique à Nicomaque* est entièrement consacré à la vertu de prudence et à sa réhabilitation.

d'ulcères », une libido exacerbée – et de la parole. Seuls ces excès de bile chaude sont, avec les excès corporels qu'ils suscitent, à l'origine de la potentielle excellence des mélancoliques :

« ...ceux qui ont [ce mélange de bile] trop abondant et chaud, sont menacés de folie et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs ; quelques uns aussi sont bavards plus que d'usage. »¹⁰⁰

Aristote différencie ensuite les êtres mélancoliques « doués par nature » selon le degré de l'excès engendré. Les « fous », en proie à l'inspiration et à l'« enthousiasme », regroupent les « Sybilles » et les poètes, dont Aristote livre comme exemple « Maracus le Syracusain », « encore meilleur poète dans ses accès de folie ». En revanche, « ceux chez qui la chaleur excessive s'arrête, dans sa poussée, à un état moyen » sont « plus sensés », « supérieurs » à la moyenne dans les domaines de la « culture », des « arts » et de « la gestion de la cité ». Aristote explique leur excellence par un exemple de vertu en acte : du fait de l'« inconstance » de leur bile noire qui, dans son excès, suscite une poussée de chaleur, ils ne succombent pas au froid de la peur et ne « tremblent » pas de lâcheté mais « restent constants devant la peur ». En effet, dans une sorte d'autorégulation positive, la chaleur de la bile chaude contrebalance le froid de la peur et le mélancolique reste donc dans un « état moyen », celui des vertus et de l'optimum, où il « connaît à la fois la peur et l'absence de trouble » et peut donc exercer son jugement de façon optimale. C'est alors qu'Aristote conclut sa démonstration par son affirmation sur l'excellence des mélancoliques :

« ... puisqu'il est possible qu'il y ait un bon mélange de l'inconstance et que celle-ci soit, en quelque sorte, de bonne qualité, [...] tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception, et cela non par maladie, mais par nature. »

C'est donc la possibilité d'une autorégulation, d'une constance dans l'inconstance qui caractérise les mélancoliques et est source de leur excellence. Plus précisément, leur excès de bile noire chaude « façonne leur caractère » dans le sens où, perpétuellement, ces « individus différents d'avec eux-mêmes » et sont, rappelons-le, « enclins à l'amour » et « portés aux impulsions et aux désirs ». Dans *L'Éthique à Nicomaque* (1154 b11), Aristote va jusqu'à écrire que « leur corps [étant] sans cesse mordu à cause du mélange », il « se trouve sans cesse en état de désir violent » et, « le plaisir [chassant] la peine », les mélancoliques sont donc « intempérants et vicieux ». Le *Problème* aussi évoque la décharge, la sortie hors de soi organique qui, dans l'acte d'amour, peut avoir un effet régulateur en purgeant le corps « de ce qui est superflu, du vent et de la chaleur excessive »¹⁰¹. Le corps se retrouve alors dans un état moyen « d'euthymie » où, réconcilié avec lui-même, le mélancolique peut œuvrer pour son excellence. La sortie hors de soi d'un surplus à évacuer, la fusion avec l'autre, le fait de différer d'avec soi-même sont les conditions de l'excellence du mélancolique : le désir de l'autre par excès (de bile) – et non

¹⁰⁰ Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, op. cit., 954a30, p. 95

¹⁰¹ Aristote, *ibid.*, 955a25, p. 105

par manque, comme c'était le cas chez Platon¹⁰² – stimule en effet l'acquisition de cette excellence.

On se rappelle d'abord que, dans un sens pré-kantien, c'était dans l'habitude d'une « disposition acquise » au gré d'un dialogue intérieur avec l'homme prudent que s'apprenait la vertu, notamment de prudence. Chez le mélancolique, le désir de l'autre, qui favorise l'ouverture intérieure à cet autre moi d'excellence, stimule ce dialogue intérieur et promeut l'excellence. Ensuite, le désir de l'autre par excès stimule les capacités de mime et de métamorphose décisives dans la pensée aristotélicienne. En effet, pour le dire avec Jackie Pigeaud, spécialiste de la mélancolie chez Aristote et traducteur du *Problème XXX*, « dans une pensée de la mimesis, je peux expliquer que le poète et le législateur et le stratège le sont par mimique et par représentation » : c'est d'abord en mimant la fonction sociale au sein de la cité que l'on en devient le représentant. Or, la *Poétique* (1455a32) nous apprend que « l'être bien doué de nature » dont le *Problème* nous a indiqué plus haut le naturel mélancolique, « se modèle facilement ». Le mélancolique est donc plus à même que d'autres d'atteindre, par le mime réflexif, à l'excellence de sa fonction.

La labilité de la bile noire suscite une constance dans l'inconstance du désir de l'autre qui s'assouvit dans le dialogue moral ou le mime social et promeut l'excellence. D'un point de vue quantitatif, l'inconstance de la bile noire ou la fréquence de ses changements multiplient les cas de figure et génèrent un rythme accru d'adaptations qui sont autant d'occasions d'exercer ses vertus et de s'accomplir. D'un point de vue qualitatif, l'inconstance ou mutabilité de la bile noire conduit les mélancoliques à sortir d'eux-mêmes, à s'ouvrir à l'autre en eux-mêmes et hors d'eux-mêmes, à s'ouvrir aux possibles : elle permet une meilleure réceptivité, une meilleure faculté d'adaptation et une plus grande polymorphie. En étant autres et en se laissant devenir autres, les mélancoliques peuvent, par nature, devenir plus que d'autres eux-mêmes dans le changement et c'est pourquoi ils sont, virtuellement, des êtres d'exception.

La dimension autocréatrice qui se déduit du verbe réflexif « se modeler » s'applique à la fois aux êtres « plus sensés » et « moins bizarres » qui ont une fonction bien établie dans la cité et à ceux dont la nature « communautaire » est moins manifestement développée mais qui sont par excellence des « êtres de parole » : les poètes. Or, ceux-ci peuvent également, selon le *Problème*, prétendre à l'excellence, en dépit d'une intégration et d'une santé mentale problématiques. En effet, le poète jouit dans le texte d'une position à part qui le place dans la même catégorie que les fous et les devins en proie à l'enthousiasme et non dans celle des « êtres d'exception » œuvrant dans le domaine de la culture. Alors que l'ensemble de son argumentation repose sur l'analogie entre les ivresses du vin, de l'amour et la surchauffe de l'eau ou celle induite par la bile noire, le *Problème* tout entier est construit de façon réflexive, reproduisant analogiquement, sur le plan formel, la réflexivité essentielle à une parole poétique conçue comme *mimesis* de l'*energeia* ou re-création de l'acte qui constitue la vie et par lequel l'homme « se modèle » lui-même jusqu'à l'excellence. Cette réflexivité s'étend jusqu'aux analogies mais s'applique avant tout à la poésie dont la position particulière est annoncée dès la première

¹⁰² Cf. Platon, *Le Banquet*, tr. fr. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007 et *Phèdre*, tr. fr. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004.

phrase, déjà citée : l'énumération de domaines où ont excellé des hommes « manifestement » mélancoliques – la philosophie, la science de l'Etat – s'achève en effet sur « la poésie ou les arts », sur un « ou » dont le caractère exclusif est corroboré par la suite du texte.

Après des exemples développés de héros, tels Héraclès ou Ajax, d'hommes d'Etat et de philosophes, tels Platon et Socrate, une petite phrase regroupe la quasi-totalité des poètes : « Il faut ajouter la plupart de ceux qui se sont consacrés à la poésie. » L'exemple d'un poète ne viendra, lui, que dans la deuxième partie du texte, de façon isolée et parfaitement symétrique, juste avant l'énumération qui répondra à la première et comprendra « la culture », les « arts » et la « gestion de la cité ». Le poète est bien un cas à part, il est aussi un cas ambigu comme l'indique l'exemple de « Maracus le Syracusain » « encore meilleur poète dans ses accès de folie ». Cette ambiguïté entre inspiration et folie est d'autant plus forte que la poésie résulte d'un acte de choix positif et non seulement subi : au verbe réflexif « se consacrer » du *Problème* répond le verbe réflexif « se modeler » dans la *Poétique*, dont la citation complète fait la distinction entre poètes et fous :

« L'art poétique appartient à l'être bien doué de nature ou au fou ; car les premiers se modèlent facilement ; les autres sortent d'eux-mêmes. » (*Poétique*, 1455a32)

L'exemple du poète mélancolique Maracus mais aussi l'assimilation des mélancoliques « portés à la folie et doués par nature » impose de nuancer une distinction qui paraît une alternative exclusive dans la *Poétique*. Nous suivons en cela l'analyse de Jackie Pigeaud sans pour autant en partager la conclusion :

« Le *Problème* nous dit que le 'bien doué' et le fou relèvent d'un même donné naturel, le mélancolique. Entre l'être bien doué et le fou, il n'y a plus alternative ; ce n'est plus qu'une question de degré.

L'on n'est donc profondément soi-même *et* créateur qu'en étant autre, qu'en se laissant devenir autre ; ainsi peut-on mieux mimer tous les personnages et tous les êtres. Je peux me faire le citoyen, le chef, le stratège, le législateur, le poète ; mais aussi, pour revenir à Platon, l'univers entier, l'oiseau qui chante, le mouvement des vagues, le murmure des ondes. Et l'on sent bien alors que la folie peut me prendre. »¹⁰³

En effet, Jackie Pigeaud ne tient pas compte ici de la spécificité du mime dans la parole poétique face à la divagation de la folie ou des Sybilles : la réflexivité constitutive de la parole poétique disparaît dans le mime où le fou fusionne sans retour avec le mimé. Or toute la construction formelle du texte nous signale l'aspect crucial de cette réflexivité au second degré, dans un mime uniquement locutoire, que l'on voyait déjà opérer, au premier degré, dans un mime véritable qui s'inscrivait matériellement dans la réalité, chez les êtres plus « sensés » de la polis.

L'analogie entre la symétrie formelle et la réflexivité de la création notamment poétique nous donne surtout la clé pour saisir la valeur de la poésie comme pensée surchauffée qui se dépasse elle-même sans se trahir. Elle permet en effet de comprendre l'ordre formel de la deuxième énumération et l'axe invisible autour duquel opèrent symétrie et réflexivité : surchauffe de la bile noire et proximité avec le « lieu de chaleur et de pensée » vont de pair et expliquent l'ordre allant de la folie aux Sybilles, puis aux

¹⁰³ Aristote, *L'Homme de génie ou la Mélancolie*, op. cit., p. 47-48

poètes avant d'arriver aux êtres d'exception de la cité. Si la surchauffe est trop élevée et la fusion totale, l'enthousiaste n'a plus aucun regard réflexif sur sa pensée. L'état moyen garantit un usage parfaitement maîtrisé de la pensée et de la parole.

L'exemple du poète présente un alliage beaucoup plus intéressant dans notre optique entre excès et excellence : comme dans le cas de l'artiste dionysiaque chez Nietzsche, c'est justement quand il n'y a plus maîtrise que la poésie est la meilleure. La finalité sans fin dans l'acte créateur opère aussi chez Aristote et trouve son explication dans la généalogie du terme grec original employé pour désigner le « lieu de la pensée ». Il s'agit de l'adjectif *νοερός, ός, όν*, (954a35) signifiant « intellectuel » et dérivé du verbe « signifier » (*νοεώ*) lui-même apparenté au substantif *νοός*, la pensée, le jugement, souvent retranscrit pour la polysémie par le terme philosophique de *noûs*. On peut en déduire que la folie du poète inspiré réside en une fusion demeurant réflexive avec le *noûs* actif qui, selon Aristote, très vague sur le sujet, représente la pure unité, supraindividuelle, d'un *logos*, c'est-à-dire d'une raison et d'un langage communs à tous les hommes : la folie est fusion non avec le contenu, l'image mimée de la parole, mais avec « l'acte de parole » lui-même qui ne cherche aucune réalisation directe dans la réalité concrète, mais revendique au contraire, dans son énonciation même, son statut d'image, son statut poétique proche mais à l'écart de la réalité, qui revendique en d'autres termes l'autonomie de la *mimesis* poétique. La folie du poète résiderait en sa confiance en le langage, en sa faculté à se laisser emporter hors de lui-même par la déferlante du langage générant par lui-même du sens.

Un exemple de cette attitude confiante mais critique fort éloignée de la méfiance ironique de Nietzsche face au caractère retors d'un langage non maîtrisable et tout entier la proie du ressentiment judéo-chrétien, se retrouve chez Novalis dont le célèbre « Monologue », dans *Le Brouillon universel (Das Allgemeine Brouillon)*, décrit le phénomène en apportant la preuve par l'exemple : Novalis décrit comment le langage poétique s'exprime à travers lui quand il ne cherche pas à lui imposer un sens mais le laisse libre d'en générer un tout seul. On retrouvera cette confiance chez Hermann Hesse, dans *Le Loup des Steppes*, où le protagoniste Harry Haller réussit à trouver le « théâtre magique » et à y entrer en se laissant porter par les vagues d'une fête costumée, tel Heinrich von Ofterdingen s'adonnant aux flots du rêve et du langage découvre miraculeusement la fleur bleue dont il avait la nostalgie.

Cette sagesse innée du langage, sa faculté poétique créatrice de métaphores et de sens, se déduit de la proximité immédiate du *noûs* : plus précisément, c'est le *noûs* comme agent actif de l'intellection qui, dans sa dimension non humaine, mais supra-humaine, va apporter une sagesse à la fois folie et logos au sein de la parole poétique¹⁰⁴. De fait, le *noûs*

¹⁰⁴ Finalement, la monstruosité, ou démesure, de Bellérophon qui, d'avoir voulu voler jusqu'à l'Olympe avec Pégase, en devint mélancolique, un fou anthropophage « mangeant son cœur », est analogue à l'excès d'un langage poétique qui, en apparence irrationnel et dicté par la folie, est cependant empli de sens, d'un sens supérieur, « divin », échappant au logos discursif proprement humain. En effet, du fait de son excès originel et formel (métaphores inédites, poésie comme droit à l'écart par rapport au langage usuel (*Poétique* 1458a21, 1458b1,22,32 et chap. 25), le langage poétique échappe en partie chez Aristote à la finalité « logique » et discursive du langage comme expression de la pensée humaine, du logos grâce auquel l'homme comprend, en le formulant, l'ordre cosmique c'est-à-dire met de l'ordre dans le chaos d'un point de vue essentiellement humain en mettant un nom sur une chose ou un processus. Malgré tout, la monstruosité de la parole poétique

actif peut être considéré comme une force, comme la puissance démesurée du langage dont le poète devient l'instrument pour exprimer une sagesse supérieure, qui apparaît d'abord comme folie aux yeux du commun, mais permet en définitive une autre forme d'approche de l'unité première visée par la pensée philosophique discursive – nous y reviendrons. C'est dans le *noûs* que l'archer puise la force armant son bras avant le tir de la métaphore poétique. En effet – Jackie Pigeaud le démontre dans son article « Une physiologie de l'inspiration poétique : de l'humeur au trope »¹⁰⁵ – dans son traité sur la « Divination dans le sommeil » (464a-b), Aristote fait du tempérament mélancolique un tempérament métaphorique, et reconnaît en la surchauffe de la bile noire la source d'une force de création poétique, et philosophique. Le mélancolique est comparé à un archer qui, en raison de sa force – d'un excès de force – tire de loin *et* a de la réussite dans son tir. Puisqu'on ne peut voir « une loi de la balistique » dans une proposition du type « il faut tirer de loin pour toucher juste », il faut selon Jackie Pigeaud y lire une « loi de la création poétique ». Je le cite :

« Il n'existe pas de point de vue d'où saisir le paysage, d'où percevoir la cible, d'où la désigner. Il faut tirer, et pour cela d'abord avoir la force de le faire. »¹⁰⁶

La force dont il est question pour le poète-archer mélancolique n'est pas une force maîtrisée, mais une force en excès, d'origine corporelle, qui demande à sortir, à se projeter vers l'extérieur, dans l'autre en transgressant les limites de la raison individuelle. C'est par nécessité, une nécessité engendrée par l'excès de force, c'est dans l'urgence aussi d'un désir conquérant de l'autre qu'est entrepris le tir de la métaphore.

La proximité avec la pensée nietzschéenne d'une création poétique par excès et dans l'ivresse est patente. Il suffit de revenir pour s'en convaincre à l'aphorisme 8 des « Divagations d'un 'inactuel' » (*CrI* 63) où l'ivresse est définie comme « intensification de la force », comme « plénitude » (*Fülle*) « poussant à mettre de soi-même dans les choses », à « idéaliser ». Cette sortie poétique hors de soi par « surabondance (*Überschuss*) de forces plastiques », représente selon l'introduction au premier tome d'*Humain trop humain*, une forme de catharsis aristotélicienne puisqu'elle est « gage de guérison complète, de rééducation et de rétablissement ». Reprenant en le précisant le thème des vertus curatives de l'art, « cette surabondance est justement l'indice de la grande santé » qui « se plaît à recourir à la maladie elle-même [comme] moyen et hameçon de la connaissance » (*Hth* I 25). Elle est « volonté de guérison » qui fait « rechercher » « ce qu'il y a de redoutable et de problématique (*fragwürdig*) dans toute existence ». Elle est à la fois « volonté de vie » et « volonté de tragique et de pessimisme » (*Hth* II 22). Dans un écrit de la même période,

s'intègre fort bien, comme exception, comme anomalie, dans un système de discours dont la finalité logique n'est pas posée comme absolue, mais uniquement dans sa fonction d'élucidation du réel qui nous entoure. Le parallèle avec les monstres, dont Aristote étudie la formation dans ses traités biologiques, nous montre de quelle façon : comme échec de la finalité. En effet, la finalité de la nature n'est pas posée chez Aristote comme une affirmation dogmatique sur l'ordre qui règnerait dans le monde mais seulement comme une condition d'intelligibilité de l'expérience. Si le concept de hasard ne permet pas, selon Aristote, de comprendre la réalité, à l'inverse, le concept de finalité permet de comprendre les échecs de la finalité, c'est-à-dire les monstres dans le domaine de la nature, c'est-à-dire les poètes et le langage poétique excessif, « enthousiaste », sur le plan plus spécifiquement humain.

¹⁰⁵ J. Pigeaud, « Une physiologie de l'inspiration poétique : de l'humeur au trope », in : *Les Etudes classiques*, tome XLVI, n°1, 1978, p. 23-31

¹⁰⁶ Aristote, *L'Homme de génie ou la Mélancolie*, op. cit., p. 52

l'aphorisme du *Gai Savoir* intitulé « La grande santé » (V, § 382, p. 351), Nietzsche précisera que cette dernière est une « santé que l'on ne se contente pas d'avoir, mais que l'on conquiert encore et doit conquérir continuellement, parce qu'on la sacrifie et doit la sacrifier sans cesse ». On voit que chez Nietzsche aussi, la « grande santé » représente une constance dans l'inconstance et implique nécessairement des phases de maladie comme la sagesse tragique incluait la souffrance et la mort dans la jouissance de la vie. On retrouve l'autorégulation qui, chez Aristote, menait potentiellement tout mélancolique à l'excellence en dépit d'un naturel enclin à la maladie mais aussi au désir. La notion de désir apparaîtra de même chez Nietzsche, précisément dans l'association à la métaphore de l'archer – métaphorique.

En effet, « l'esprit libre » auquel s'identifie le Nietzsche de *Par-delà bien et mal* (BM 19) comme son « ami » Zarathoustra, « hôte des hôtes » venu partager la solitude glaciale des sommets (BM 211) se caractérisent tous deux par leur aptitude d'archer de la pensée. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche écrira en effet que Zarathoustra incarne « la vertu persane », de « dire la vérité et *bien décocher ses traits* » (EH 153), alors que tout l'ouvrage de *Par-delà bien et mal* est placé sous l'égide de la même métaphore. Dans la préface et le « postlude » *Du haut des monts*, Nietzsche décrivait l'entreprise de sa propre pensée en ces termes:

« ...nous, [...] libres, très libres esprits, – nous avons encore toute la détresse (*Noth*) de l'esprit et la pleine tension de son arc. Et peut-être aussi la flèche, la tâche, et qui sait ?...le *but...* » (BM 19)

« Je suis devenu un chasseur terrible ! – Voyez

Combien est raide mon arc bandé !

Seul le plus fort pouvait créer une telle tension – – » (BM 211)¹⁰⁷

L'arc tendu à en craquer de Nietzsche et de son « ami » et double poétique Zarathoustra symbolise l'excès d'une pensée véridique née de la détresse et grosse d'une « flèche » de désir de l'autre, tendue vers le « but » que représente le surhumain apte à jouir de « l'éternel retour » ou encore à affirmer la réalité telle qu'elle est. Ces « flèches du désir » que Zarathoustra, dans son « prologue », recherche en vain chez les hommes du commun, il devra les lancer lui-même dans autant de « discours » dont le jaillissement s'intensifie de livre en livre, à l'aune de sa propre maturité.

¹⁰⁷ La traduction proposée par Cornélius Heim n'a pu être entièrement conservée dans l'interprétation que nous proposons des thèmes nietzschéens de la sagesse tragique, terrible, et de l'excès de tension qu'elle engendre. Même si l'adjectif « farouche » traduit bien la barbarie « diabolique » et zarathoustrienne du futur destructeur d'idoles, il est de compréhension bien moins immédiate que l'allemand *schlimm* pour lequel je proposerais simplement l'adjectif « terrible » dans sa connotation inhumaine. La polysémie du terme allemand *Zug* permet de donner un sens différent au dernier vers cité tandis que, l'adjectif *steil* ne trouvant pas de traduction heureuse, les traits des points d'exclamation paraissent typographiquement tout aussi indispensables que le double tiret et sa longueur expressive, surtout si l'on prend en compte la fin de la strophe, qui n'a rien d'élégiaque :

« Ein *schlimmer* Jäger ward ich ! – Seht, wie steil

Gespannt mein Bogen!

Der Stärkste war's, der solchen Zug gezogen – –

Doch wehe nun! Gefährlich ist *der* Pfeil,

Wie *kein* Pfeil, – fort von hier! Zu eurem Heil!..... » (GB p. 242)

Cornélius Heim proposait: « Je suis devenu un chasseur *farouche*. – Voyez/Comme mon arc est bandé !/Seul le plus fort pouvait mener de telles chasses.../Mais hélas, comme *aucune* autre ma flèche/Est redoutable. Eloignez-vous d'ici ! Pour votre salut... »

Au début de la deuxième partie, tel le Ganymède de Hölderlin¹⁰⁸, Zarathoustra s'éveille de sa patience au fond de sa retraite hivernale dans les montagnes : souffrant de la « plénitude de sa sagesse » (*Zf* 103, *Fülle*, *Zar* 105) acquise dans le silence, il n'est maintenant « plus que bouche », « le mugissement d'un torrent tombant d'un haut rocher » (*Zf* 105) et jouit de se frayer son chemin par la force, au gré d'un « nouveau langage » qui tient du lancer de « javelots » ou des « éclats de rire des éclairs ». Dans son discours « L'enfant au miroir », Nietzsche adjoint une nouvelle métaphore à celle du « génie du fleuve » s'éveillant des glaces au printemps que dépeint Hölderlin pour décrire le phénomène platonicien de l'inspiration « divine » : l'image du nuage ayant tellement accumulé de tension intérieure qu'il lui faut se décharger par le biais d'éclairs. C'est une métaphore de l'excès aristotélicien qui doit se « soulager » – le terme apparaît dans le texte (*Zf* 105) – en s'exprimant, en « parlant », en lançant les flèches métaphoriques ; l'urgence de l'inspiration devient physique. A ce moment, la forme de l'expression cathartique s'impose au poète instrumentalisé, à un Zarathoustra vecteur semi-passif saisi par l'enthousiasme. Un « art nouveau du discours » lui « vient »¹⁰⁹ qui justement introduit dans son discours l'image nouvelle de l'inspiration par excès de forces ou de sagesse appelant à son tour l'image nouvelle de la grossesse et de la parturition.

«...sa sagesse croissait et le faisait souffrir par sa plénitude. [...] Je suis de nouvelles voies, il me vient un art nouveau du discours [...] je saute dans ton char, tempête ! [...] Comme j'aime dorénavant chacun, quel qu'il soit, pourvu que je puisse lui parler ! Mes ennemis eux aussi font partie de ma félicité. [...] Le javelot que je lance sur mes ennemis ! [...] Trop grande était la tension dans mon nuage : entre les éclats de rire des éclairs, je veux projeter dans l'abîme des averses de grêle. [...] Ma sagesse sauvage devint gravide sur les monts solitaires : elle a enfanté sur des pierres rêches son enfant le plus jeune. » (*Zar*. 105-106)

« L'art nouveau du discours », « l'enfant le plus jeune » né dans les « rêches » et terribles contrées de la sagesse tragique s'exprime dans un essaim de flèches, de javelots et d'éclairs métaphoriques dont la nature agressive ne doit pas cacher la composante affirmative et jubilatoire. Celle-ci apparaît déjà dans « L'enfant au miroir » où Nietzsche évoque le « bonheur » et la « félicité » (*Seligkeit*) qui accompagnent sa « clameur joyeuse » et les « éclats de rire » de ses éclairs. Cependant, plus qu'un simple « soulagement », la véritable délivrance annoncée par la référence implicite à Hölderlin adviendra à la fin du troisième livre, dans les deux chants lyriques qui le closent avant d'être parachevée à la fin du quatrième livre quand le « chant d'ivresse » de Zarathoustra, reprise « ruminée » et développée des deux chants précédents, aboutira à l'apparition du signe annonçant, de métamorphose en métamorphose, l'approche du surhumain, du « grand libérateur » (*Zf* 270). Ces chants sont en effet les chants de l'éternel retour et de l'affirmation de la réalité et de la vie même en ce qu'elle a de plus douloureux.

« Le monde est profond, [...] / Profonde est sa douleur, / Le plaisir, – plus profond encore que peine de cœur. / La douleur dit : passe et pèris. / Tout plaisir veut l'éternité – / – veut une profonde, profonde éternité. » (*Zf*, « L'autre chant de danse », p. 274)
« Si je suis [...] tel un lourd nuage [...] ennemi de tout ce qui est fatigué et ne veut plus ni mourir, ni vivre :

¹⁰⁸ Hölderlin, *Gedichte*, Insel taschenbuch 781, Frankfurt am Main, 1984, p. 97 : « *Ganymed* »

¹⁰⁹ Cf. la tournure passive « eine neue Rede kommt mir » (Nietzsche, *Zar* 106)

– prêt à la foudre dans son sein plein de ténèbres et pour le rayon de lumière libérateur, gréviste d'éclairs qui disent oui et dont le rire dit oui, prêt à des éclairs prophétiques... » (*Zf*, « Les sept sceaux », p. 275)

Par ces chants seulement qui, en dépit de la douleur, célèbrent le « plaisir » vécu et en souhaitent « l'éternel retour », non par des larmes toujours mélancoliques et « accusatrices », l'âme sensible (*empfindend*) de Zarathoustra parvient à évacuer sur un mode positif l'excès de « sagesse », la « surabondante richesse » qui s'est accumulée en elle sous forme de « grand désir » (*Zf* 269, *grosse Sehnsucht*, *Zar* 279). Cette révélation lui est faite par Zarathoustra le penseur (*denkend*) qui, dans le chapitre précédent « Le convalescent », vient tout juste de surmonter la grande crise du pessimisme tragique, où l'assaille la vague de « fatigue », de mélancolie et de dégoût de la vie et des hommes annoncée par un rêve au début du même livre, dans le chapitre intitulé « De la vision et de l'énigme ». Tel le « pâtre » du rêve qui, sur ses conseils, mordit et recracha la tête du « serpent noir » qui s'était accroché dans sa gorge, pour éclater ensuite d'un « rire » qui n'est « plus humain » (*Zf* 193), Zarathoustra, dévoré par son « désir de ce rire », est le propre acteur de sa délivrance et se débarrasse de ce que symbolise ce serpent, « tout ce qu'il y a de plus difficile » (*Zf* 193), le pessimisme nihiliste et la mélancolie – dont la couleur attitrée est le noir – ou le dégoût qui en découlent, en « s'inventant » une « consolation » et une « guérison » : pour « oublier » la sagesse tragique qui condamne à l'éternelle séparation des choses et des âmes, qui condamne chacun à n'être qu'individuation, il découvre « qu'il [lui] faut », pour « guérir son âme », « chanter » de « nouvelles chansons » sur « une nouvelle lyre ».

C'est seulement ainsi qu'il pourra aussi « enseigner » la solution intellectuelle au pessimisme tragique, l'affirmation de l'éternel retour (*Zf* 265). « Parler » (*Zf* 264), argumenter à l'aide du langage discursif commun ne suffit pas : « Chante, ne parle plus ! », dit ainsi « l'oiseau-sagesse » à Zarathoustra, « Tous les mots ne mentent-ils pas [...] ? » (*Zf* 278) pour ceux qui, « légers », se sont affranchis du fardeau mélancolique du pessimisme tragique. Le plaisir, la « joie » que procure le langage poétique, non « douce » (*Zf* 262) mais « belle folie » (*schöne Narrethei*, *Zar* 272), « arcs-en-ciel », « ponts illusoires » (*Zar* 261) et mensonges assumés, sont absents du discours argumenté, les vertus curatives de l'art ne peuvent agir. C'est cette consolation et cette invention ou solution que Zarathoustra le penseur soumet aussitôt à son âme sensible pour la soulager de sa surabondante sagesse dans le chapitre « Du grand désir ». On le voit, le chant émane bien de l'entité *denkend-empfindend* de l'homme entier, riche de contradictions et donc fécond relevé plus haut comme constante dans la pensée nietzschéenne.

Au « génie, à l'être qui *engendre* ou *enfante* », Nietzsche oppose « l'homme de science » qui tel une « vieille fille » « travaille à la ruine de l'homme d'exception » en s'efforçant, d'une main pleine de « compassion », de « détendre tout arc tendu » (*BM*, § 206, p. 122). De fait, si les deux chants des chapitres suivant « Du grand désir » poursuivent la guérison de Zarathoustra, celui-ci rechute – c'est tout le quatrième livre – dans le pessimisme via la compassion et n'atteindra qu'en recourant à nouveau au chant, son « excellence » ou la sage maturité qui lui vaudra l'apparition des signes annonciateurs du rire désiré.

Le choix de la poésie, le passage délibéré du discours au chant marquent ainsi, tel un choix vertueux, une progression vers la maturité et la santé, ou encore vers l'excellence et l'allégresse, le rire qui peut, à l'occasion, être coup de dents cynique ou morsure. L'image des énoncés de vérité comme autant d'éclairs de rire ou de flèches décochés par celui qui incarne aux dires de Nietzsche la « vertu persane » corrobore la thèse d'un « cynisme » nietzschéen développée par P. Sloterdijk dans *Le Penseur sur scène*¹¹⁰. Une même dimension de combative maturité ou excellence s'attachait déjà sur le plan de la pensée véridique à l'allégresse des philosophes de l'ère tragique qui, pour le jeune Nietzsche, associaient le « bonheur », la « maturité virile » et « le feu de cette [ardente] allégresse qui est celle de l'âge adulte et victorieux »¹¹¹.

Même si l'importance du concept de vérité saute aux yeux dans l'association du choix délibéré du mensonge poétique et de la quête philosophique, même si la véracité, « vertu » conjointe à la vertu d'allégresse, est affirmée narquoisement par Nietzsche dans l'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal*, les vertus dont il s'agit ne sont pas dotées du sens moral habituel puisque l'auteur prône au contraire la « vivisection » des « vertus de [son] temps »¹¹². Vertu est à comprendre ici au sens latin, généalogique, du terme *virtù*, le propre de l'homme, et rejoint le sens aristotélien du terme. Elle correspond chez Nietzsche à une qualité que tout homme digne de ce nom se doit de cultiver, que ce soit dans sa dimension guerrière ou héroïque ou comme esprit libre et indépendant, dans ses propres termes :

« Non la vertu (*Tugend*) mais la valeur (*Tüchtigkeit*) (la vertu dans le sens de la Renaissance, *virtu*, une vertu 'garantie sans moraline' » (*ACf*, § 2, p. 16).

Ainsi n'est-il selon Nietzsche de « vertus » que celles que l'on se propose soi-même parce qu'elles vous correspondent¹¹³. Plus encore : « Il faut qu'une vertu soit *notre* propre invention, *notre* recours, *notre* besoin le plus personnel », car c'est ce que « commandent les lois les plus profondes de la conservation et du développement : que chacun invente sa propre vertu, *son* impératif catégorique bien à lui. »¹¹⁴. Dès *Le Gai savoir*, Nietzsche prenait en ce sens déjà la défense d'une première vertu à cultiver, ou plutôt d'une vertu première et vitale à réhabiliter, l'égoïsme qui, dans la traduction littérale, préférée par Nietzsche car moins connotée moralement, du terme allemand *Selbstsucht*, s'écrit la « passion de soi », le soi correspondant ici à ce qui fait de l'homme un homme. Nietzsche regrette que le culte chrétien de l'abnégation ait dépossédé la « passion de soi » « d'une grande part d'esprit, de gaieté d'esprit [allégresse], d'inventivité, de beauté » et l'ait

¹¹⁰ Pour Peter Sloterdijk, « la stylistique de Nietzsche », « oralité philosophique moderne » s'emploie à « décocher des théorèmes comme des flèches, [à] produire des constats de vérité comme autant de morsures » dans l'optique « d'un retour de la vérité au vrai-perçu, d'une médiation renouvelée et approfondie de la connaissance et de la sensibilité » (*Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 136-137). Nous reviendrons brièvement sur la dimension corporelle de la connaissance.

¹¹¹ Cité par G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, op. cit., p. 42. Le texte original s'écrit : «...im Glück, in einer reifen Mannbarkeit, mitten heraus aus der feurigen Heiterkeit des tapferen und siegreichen Mannesalters.» (F. Nietzsche, *KSA I, Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, p. 805) On remarquera que l'adjectif *tapfer* n'a pas été traduit, alors que l'importance de la « bravoure » pour Nietzsche a déjà été soulignée plus haut dans cette étude.

¹¹² F. Nietzsche, *BM*, § 212, p. 132

¹¹³ *Ibid.*, § 214, p. 135

¹¹⁴ F. Nietzsche, *ACf*, § 11, p. 22

« abêti, enlaidi, empoisonné »¹¹⁵. Hesse reprendra cette approche, essentielle, en prenant parti pour l'« entêtement » ou le « sens de soi », en allemand *Eigensinn*, décrié comme « défaut » (*Laster, Unart*) par la société, mais représentant selon lui le « seul point de vue naturel » pour l'homme, pour un être qui se « concentrerait uniquement sur sa propre croissance », en d'autres termes pour le « héros tragique » « condamné et lapidé » par « l'humanité » de son vivant avant qu'elle ne l'encense et ne l'inclue dans son « panthéon éternel » :

« Il est une vertu, une seule, que j'aime énormément. Elle s'appelle entêtement. – De toutes les nombreuses vertus dont nous font part livres et professeurs, je ne pense pas grand bien. [...] toutes les autres vertus, tant appréciées et louées, sont obéissance à des lois données par des hommes. Seul l'entêtement ne se tient pas à ces lois. Quiconque est entêté obéit à une autre loi, à une loi unique, absolument sacrée, qu'il trouve en lui-même, il obéit au « sens » de « soi » [...] le « tragique » ne signifie rien d'autre que le destin du héros qui périt d'avoir suivi en s'opposant aux lois traditionnelles sa propre étoile. »¹¹⁶

Ce parcours classique du « héros tragique » préfigure l'itinéraire du protagoniste ultime de Hesse, le « Maître » du « Jeu des perles de verre ». Josef Knecht n'obéit en effet qu'à sa voix intérieure quand, parvenu au faite des hiérarchies de son monde utopique, la Castalie, il démissionne, dans l'incompréhension générale, de ses fonctions pour retourner dans l'autre monde, extérieur, proche de la réalité contemporaine. Cette obéissance ultime à un « sens de soi » que lui corroborent ses rêves répond à son nom patronymique, Knecht, en français « valet », tandis que sa nature « aristocratique » et dévouée, malgré les apparences, à ses semblables castaliens, transparait dans le prénom, identique à celui de l'aïeul biblique, Josef qui, dans la *Genèse*, devient ministre du Pharaon grâce à son interprétation des songes et sauve son peuple au moment critique des sept années de famine. Josef Knecht incarne donc parfaitement le « sens de soi » hesséen. Il se distingue également par une vertu première, la « vertu d'allégresse », sous l'égide de laquelle il est décidé à accomplir son parcours personnel :

« Et s'il commettait aujourd'hui aux yeux d'un Castalien un reniement et une infidélité, si, au mépris de toute la morale de l'Ordre, il semblait agir dans l'intérêt de sa propre personnalité, avec arbitraire, par conséquent, il agirait aussi dans l'esprit de la vaillance et de la musique, fidèle, donc, à sa cadence, et dans la sérénité [l'allégresse], quoi qu'il advînt par ailleurs. [...] Et qu'advenait-il alors des vertus, de l'allégresse (*Heiterkeit*), du respect de la mesure, de la vaillance ? Elles devenaient minces, mais subsistaient. [...] elles conservaient leur valeur et leur magie, elles consistaient à dire oui au lieu de nier, à obéir au lieu de se dérober, et peut-être aussi un peu à agir, à penser comme si l'on était maître et

¹¹⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW IV*, § 328, p. 555: « Gewiss hat der so hartnäckig und überzeugt gepredigte Glaube von der Verwerflichkeit des Egoismus im Ganzen dem Egoismus Schaden gethan (*zu Gunsten*, wie ich hundertmal wiederholen werde, *der Heerden-Instincte!*), namentlich dadurch, dass er ihm das gute Gewissen nahm [...] es nahm der Selbstsucht viel Geist, viel Heiterkeit, viel Erfindsamkeit, viel Schönheit, es verdummte und verhässlichte und vergiftete die Selbstsucht! »

¹¹⁶ Cf. Hermann Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Eigensinn » (1919), p. 194-200 : « Eine Tugend gibt es, die liebe ich sehr, eine einzige. Sie heißt Eigensinn. – Von allen vielen Tugenden, von denen wir in Büchern lesen und von Lehrern reden hören, kann ich nicht so viel halten. [...] alle andern so sehr beliebten und belobten Tugenden sind Gehorsam gegen Gesetze, welche von Menschen gegeben sind. Einzig der Eigensinn ist es, der nach diesen Gesetzen nicht fragt. Wer eigensinnig ist, gehorcht einem anderen Gesetz, einem einzigen, unbedingt heiligen, dem Gesetz in sich selbst, dem 'Sinn' des 'Eigenen' [...] das 'Tragische' bedeutet ja gar nichts anderes als das Schicksal des Helden, der daran zugrunde geht, daß er entgegen den hergebrachten Gesetzen dem eigenen Sterne folgt. » (citation p. 194)

actif, à accepter sans contrôle la vie et le mensonge à soi-même (*Selbsttäuschung*), ce reflet auréolé d'une apparence d'autodétermination et de responsabilité...» (*Jeu* 442)¹¹⁷

Cet extrait des *Perles de Verre* montre déjà la parenté, jusque dans leur imbrication, de certains thèmes nietzschéens et hesséens. Chez le Hesse de la maturité du moins, cheminement opiniâtre, vertu d'allégresse et art sont indissociables, même si leurs rapports restent à élucider. Ici encore l'art recoupe la création esthétique et son application, sous forme de création de soi, à la vie, puisque Knecht en arrive lui aussi, à présenter comme Nietzsche, le choix délibéré du « reflet », de l'illusion, comme vertu apparentée à l'allégresse et à l'affirmation de la réalité, donc aussi à la véracité, évoquée une page plus haut comme le moteur de tous les choix décisifs de son existence¹¹⁸.

La vertu d'allégresse apparaît également au centre des préoccupations de Nietzsche à l'âge de sa maturité, entre l'automne 1885 et l'automne 1886, durant la période où il rédige *Par-delà bien et mal* et tous ses avant-propos aux œuvres précédentes. Quand, pour une « morale du futur », le « philosophe du futur » dresse une liste de « [ses] vertus » bien à lui, l'allégresse en constitue l'axe. Elle occupe le troisième rang, central, après « la force de l'âme » et « la probité », et avant la volonté de solitude suivie de la question « qu'est-ce qui est aristocratique ? »¹¹⁹. On aura reconnu le titre de deux des chapitres de *Par-delà bien et mal*, « nos vertus » et la question finale, tandis que la probité devient l'objet des aphorismes 227 et 230 du chapitre sur les vertus.

C'est dire la présence sous-jacente du thème de l'allégresse dans une œuvre majeure de Nietzsche qui reprend, pour les expliciter sous une autre forme, les arguments d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. D'autre part, le fragment posthume 2[31] est suivi d'un fragment dédié au « malentendu », finalement heureux, « sur l'allégresse ». Nietzsche prend lui aussi, précédant en cela Hesse, la défense d'une attitude communément perçue comme défaut dans la société qui l'entoure. « Contre les mélancoliques du goût », il définit l'allégresse à la fois comme « oubli » « délibéré » (*willkürlich*) de l'« abîme » tragique grâce à « l'allégresse », au « bonheur » dionysiaques d'un défilé de carnaval qui vous « ôte les esprits » (*von Sinnen bringt*) et comme « superficialité vaillante (*tapfer*) et moqueuse

¹¹⁷ H. Hesse, *GL* 417 : « Und wenn er jetzt für kastalische Begriffe Abfall und Untreue beging, wenn er, aller Ordensmoral entgegen, scheinbar im Dienst der eigenen Persönlichkeit, also in Willkür handelte, so würde auch dies im Geiste der Tapferkeit und der Musik geschehen, taktfest also und heiter, gehe es im übrigen wie es möge. »

¹¹⁸ H. Hesse, *GL* 41 :: « Hatte er nicht jene ihm eigene Art von Einsicht und Erkenntnis, jenes Erleben der Wirklichkeit, das er als Erwachen bezeichnete, [...] als ein schrittweises Vordringen [...] ins Zentrum der Wahrheit betrachtet[...]? [...] Und wieder war es ein Fortschritt und war Wahrhaftigkeit gewesen, als er nach jahrelangen Zweifeln sich für das Glasperlenspiel und das Waldzeller Leben entschied. Und wieder, als er sich von Meister Thomas in den Dienst einreihen und durch den Musikmeister in den Orden aufnehmen, und als er später sich zum Magister ernennen ließ. »

¹¹⁹ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885-Herbst 1886*, 2 [31]:

« *Unsere Tugenden.*

Fingerzeige einer Moral der Zukunft. [...]

Von der Stärke der Seele.

Von der Redlichkeit.

Von der Heiterkeit.

Vom Willen zur Einsamkeit.

« Was ist vornehm ? »

in: *Nietzsche Werke*, op. cit, p. 76.

(*spöttisch*) » célébrant le « masque » comme son « libérateur » (*Erlöserin*). Nietzsche conclut :

« ...il semble que nous soyons allègres, parce que nous sommes épouvantablement tristes. Nous sommes sérieux, nous connaissons l'abîme : *voilà pourquoi* nous nous défendons contre tout sérieux. »¹²⁰

Dans cette apologie de l'allégresse sont préfigurés les thèmes des vertus curatives du voile et du masque artistiques de l'aphorisme 230 de *Par-delà bien et mal*, tandis que les aphorismes 269 et 270 spécifieront le caractère « dur et allègre » (*Härte und Heiterkeit*) du masque que doit revêtir le « psychologue » ou l'« esprit scientifique », « élu de la connaissance », afin de ne pas « suffoquer » de « compassion » pour les « hommes hors du commun » voués à une « perte » programmée – au « destin tragique » qu'évoque Hesse de façon fort récurrente dans ses articles¹²¹ – afin aussi de ne pas sombrer alors soi-même dans le pessimisme tragique et précipiter sa propre fin (*BM* 194-197). Ce recours à l'allégresse comme masque protecteur n'en exprime pas moins une vertu, puisqu'en s'assumant, au second degré, dans la production délibérée de toutes sortes de voiles et de masques allègres bénéfiques, il impulse un processus réflexif de guérison de l'artiste et en témoigne dans son achèvement.

C'est ce qu'exprime le dernier paragraphe de l'introduction au *Gai Savoir*, où Nietzsche présente, rappelons-le, les Grecs comme les exemples à suivre en matière d'art et d'« allégresse » (*Heiterkeit*), comme les parfaits adorateurs de la surface, de l'apparence, « des formes, des sons et des mots », c'est-à-dire comme les spécialistes de l'art même que voudrait parfaire le Zarathoustra convalescent : tel est l'art dont « aura besoin » l'esprit libre « convalescent »¹²². Il n'est certainement pas fortuit qu'à la fois les aphorismes 269 et 270 de *Par-delà bien et mal* et la fin de la préface au *Gai Savoir* soient cités par Nietzsche dans leur intégralité en guise de conclusion pour le dernier ouvrage qu'il ait lui-même parachevé, *Nietzsche contre Wagner*. Juste avant de sombrer dans la folie et le silence, Nietzsche prêche un plaidoyer en faveur de la vertu d'allégresse synonyme de « grande santé » et de fécondité artistique, c'est-à-dire d'excellence. Les qualités curatives de cette *virtù* entre toutes se déduisent aussi du lien récurrent avec Machiavel, homme de la Renaissance, que Nietzsche cite en exemple pour l'excellence d'un style qui n'est pas sans rappeler « l'art allègre », « l'art pour les artistes » et le goût du masque et de l'apparence chez les Grecs.

En effet, selon Nietzsche, Machiavel expose dans *Le Prince* « les questions les plus graves » « au rythme d'un indomptable *allegriissimo* », et ose le « contraste » d'une « pensée soutenue, difficile, dure, dangereuse » et d'un « rythme galopant, d'une bonne humeur endiablée » (*BM*, § 28, p. 48), ce qui en fait, d'après les critères nietzschéens de *Par-delà bien et mal*, § 213, un authentique « philosophe » artiste. Nietzsche lui-même

¹²⁰ Ibid., 2 [33], p. 77 : «...es scheint, wir sind heiter, weil wir ungeheuer traurig sind. Wir sind ernst, wir kennen den Abgrund: *deshalb* wehren wir uns gegen alles Ernste. »

¹²¹ Cf. H. Hesse, les articles *Eigensinn* (1919), *Über Hölderlin* (1924), *Nachwort zu « Novalis – Dokumente seines Lebens und Sterbens »* (1924), *Verkannte Dichter* (1926).

¹²² Le texte allemand s'écrit « wir Genesenden » et la traduction proposée ici reprend le titre du chapitre dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Elle évite les faux sens que peuvent induire les traductions « nous qui guérissons » et « nous qui sommes guéris » respectivement proposées par Patrick Wotling et Eric Blondel dans leurs traductions du *Gai Savoir* et de *Nietzsche contre Wagner*.

avoue avoir eu recours à la lecture de Machiavel comme « *traitement* contre tout platonisme » – la « plus dangereuse de toutes les erreurs » pour la santé de l'esprit occidental (*BM*, Préface, 18) – et souligne sa proximité avec cette « volonté absolue de ne pas s'illusionner, et de voir la raison dans la *réalité* – *non pas* dans 'la raison' et encore moins dans la 'morale'... » (*CrI*, « Ce que je dois aux Anciens », § 2). Sans doute sa perception de l'élève réel de Machiavel, Cesare Borgia, n'y est-elle pas étrangère, puisque pour Nietzsche « le prince » est, sous la tutelle de Machiavel, devenu un être « immortellement sain, immortellement gai (*heiter*) et accompli » (*ACf*, §46, p. 63). Aux yeux de Nietzsche, cet exemple abouti d'une relation de maître à élève semble réaliser et vérifier une possibilité abstraite ou future de guérison d'un esprit et d'un corps malades, mélancoliques et platoniciens par l'entremise d'une pensée et d'un art de l'écriture allègres, de ce que j'appellerai une poétique de l'allégresse. Si celle-ci reprend, dans la conception de son processus créateur, la théorie aristotélicienne d'une inspiration poétique née d'un excès ou d'une surchauffe corporels et intellectuels, le « but » que poursuit le désir nietzschéen est cependant à l'opposé de la visée du chant ou du tir de métaphores aristotélicien et cette opposition nette se retranscrit par l'opposition entre mélancolie et allégresse ou entre la 'bile noire' source d'excellence entre autres scientifique chez Aristote et le miel, symbole d'une sagesse tragique qui se transfigure en gai savoir et en allégresse poétique.

Pour Aristote, la légitimité poétique du tir métaphorique lui est attribuée après coup, du fait de sa qualité ou, plus précisément, de sa justesse. Car bien métaphoriser, c'est selon lui contempler le semblable là où les gens du commun ne voient que des différences¹²³. La poésie, langage de l'image, et surtout de la métaphore, a une dimension philosophique, voire métaphysique, qui consiste, en déplaçant le nom¹²⁴ à mettre en évidence la ressemblance, les rapports entre les choses, à révéler l'être. Sans le poète et son tempérament mélancolico-métaphorique, ce rapport de ressemblance, ce chemin précis de connaissance de l'être serait demeuré caché aux yeux de tous, y compris des purs philosophes. En définitive, la justification de la folie dans la poésie est éminemment dialectique chez Aristote. Elle rejoint la finalité métaphysique et inaccessible à l'homme d'une fusion avec l'Être ou le Souverain Bien dont la version humaine, synonyme de bonheur, résiderait en la contemplation intellectuelle du Souverain Bien réservée au sage accompli. Elle rejoint aussi, dans sa dimension sociale d'accroissement du savoir, la finalité d'un mieux-vivre au sein de la cité à laquelle obéissait déjà l'auteur de tragédie éloigné de toute folie qui, dans l'élaboration maîtrisée d'une œuvre répondant à des critères précis¹²⁵, s'attache à des visées morales en cherchant à déclencher une catharsis bénéfique en tout spectateur.

Le Nietzsche de *La Naissance de la tragédie* obéit encore à une logique métaphysique et dialectique. En effet, l'art tragique, présenté comme forme d'art la plus aboutie, concilie les deux tendances fondamentales de l'art, l'art apollinien et l'art dionysiaque puisqu'il exprime, on s'en souviendra, une sagesse dionysiaque sous forme apollinienne d'images lumineuses : le héros aux traits apolliniens connaît un sort tragique

¹²³ Aristote, *Poétique*, 1457b-1459a, p. 122.

¹²⁴ Aristote, *ibid.*, 1457b, p. 118.

¹²⁵ Aristote, *ibid.*, 1449-1456, chap. VI-XVIII, p. 92-114.

et permet ainsi à « l'auditeur artiste » une « consolation métaphysique », traduisant « dans le langage de l'image » la « sagesse dionysiaque » de « l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements » (NT 100).

Plus précisément, l'art tragique obéit à un processus très aristotélien d'autorégulation puisqu'il est fondamentalement art musical et dionysiaque mais requiert, pour exister et parvenir à son plus haut degré, le contrepoids apollinien, « le poids extraordinaire de l'image et du concept » (NT 125) qui lui-même en resterait à l'embellissement mensonger sans la profondeur de la perspective dionysiaque. Par ailleurs, du fait de la dimension réflexive et réfléchissante de son art, l'artiste tragique expérimente en lui-même ce type d'autorégulation : malgré le « dessaisissement de soi » (NT 32 et 35) dans l'ivresse, il s'identifie consciemment « à l'un originaire, à sa douleur et à sa contradiction » (NT 43) car il réfléchit cette fusion dans la parole. Son « affranchissement » (NT 51) de l'individuation contraignante échappe à « l'anéantissement » définitif « de soi propre à l'orgasme » (NT 125) du fait qu'il vit sa fusion dionysiaque dans la réflexivité – au verbe pronominal « s'identifier » répond le dédoublement de l'expression « assister soi-même à sa propre métamorphose » – et qu'il en témoigne par le langage, donc sur un mode apollinien.

Dans *La Naissance de la Tragédie*, le désir nietzschéen de l'autre reste métaphysique même s'il n'est plus platonicien et il se comble sur un mode dialectique. Par la suite, le processus de la création poétique demeure dicté par un mécanisme autorégulateur d'excès et d'expression verbale mais la finalité devient à l'inverse non la quête de l'unité derrière le divers mais la célébration du divers, de la réalité qui est soi et qui est « raison », justement dans une contradiction originaire assumée incluant l'individuation comme souffrance nécessaire au plaisir de sa transgression par la voie de « l'idéalisation » poétique (CrI 63). Malgré l'équivocité du langage nietzschéen, il n'y a plus ici de « métaphysique de la délivrance » ou de « programme moral d'abolition de la douleur », ainsi que l'analyse à juste titre Peter Sloterdijk¹²⁶. Gilles Deleuze fait le même constat : si dans *La Naissance de la tragédie*, « l'affirmation de la vie ne se conçoit encore que par la résolution de la souffrance au sein de l'universel et d'un plaisir qui dépasse l'individu », le Dionysos plus tardif de Nietzsche est « le dieu pour qui la vie n'a pas à être justifiée, pour qui la vie est essentiellement juste » et « affirme même la plus âpre souffrance »¹²⁷. La jouissance créatrice de l'artiste dionysiaque, l'allégresse de l'art tragique naît du réfléchissement poétique de cette affirmation de la réalité par l'artiste qui, selon Deleuze, souffrant « de la surabondance de vie, fait de la souffrance une affirmation et de l'ivresse, une activité ». Pour cet artiste, « le tragique est la joie du multiple, la joie plurielle » et il « désigne la forme esthétique de la joie », loin de toute catharsis à visée morale. Deleuze cite alors Nietzsche : « Le héros est gai (*heiter*), voilà ce qui a échappé jusqu'à maintenant aux auteurs de tragédies. »¹²⁸.

Le héros tragique est à l'image de Dionysos et correspond au « type d'un esprit pleinement abouti (*vollgerathen*) et d'une extase débordante (*entzückt-überströmend*) », à

¹²⁶ P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 170.

¹²⁷ G. Deleuze cite Nietzsche, *Volonté de Puissance* IV, p. 50 in *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 16-17.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

un « type qui va *délivrer*, en les incorporant en lui, les contradictions et les problématiques de l'existence » parce qu'il a en lui assez de force pour les « diviniser » : c'est « l'affirmation religieuse de la vie, de la vie en son entier, et non d'une vie reniée et tronquée »¹²⁹. Au contraire de ce « religieux païen », le Christ, dont la croix est « l'image de la contradiction et de sa solution » cherche à réconcilier « les contradictoires »¹³⁰. Il incarne en cela la dialectique. Comme il fait aussi de la souffrance un moyen « d'accuser » et de « justifier la vie », donc de résoudre la contradiction au lieu de l'affirmer comme source de tension féconde, il souffre d'un « appauvrissement de vie » au lieu de souffrir de sa « surabondance » et l'ivresse de son inspiration résulte comme chez tous les novateurs chrétiens d'une complexion « malade et épileptique ».

Dialectique et mélancolie vont donc chez Nietzsche comme chez Aristote de pair et correspondent à deux formes d'ivresse contraires : une ivresse spirituelle par manque et une ivresse corporelle par excès. Tandis qu'Aristote conjugue les deux dans l'ivresse de son inspiration poétique, Nietzsche ne retient pour la création de son art allègre que l'ivresse par excès d'origine corporelle. Il met avec véhémence en garde contre « le plus dangereux des malentendus », une confusion avec l'ivresse par manque, platonicienne et chrétienne, qui a conduit au platonisme, « la plus dangereuses des erreurs »¹³¹, et au christianisme, le « plus grand des malheurs pour l'humanité » (*AC*, § 51) parce que, ce dernier « apprenant à se méprendre sur le corps », la confusion des deux types d'ivresse a, de fiction en appauvrissement, abouti au nihilisme de la civilisation judéo-chrétienne.

« Au contraire de celui qui, à partir de la plénitude qu'il représente et qu'il ressent, en *cède* involontairement aux choses, les voit plus pleines, plus puissantes, plus riches d'avenir, – [...] l'homme épuisé amoindrit et gâche tout ce qu'il voit – il en *appauvrit* la valeur, il est nuisible.

L'histoire recèle le terrifiant état de fait que les hommes épuisés ont toujours été *confondus* avec les plus pleins – et les plus pleins avec les plus nuisibles.[...]

Quand l'épuisé fait montre de la plus grande activité et énergie dans son attitude, quand la dénaturation suscite un excès de décharge spirituelle ou nerveuse, alors on l'a *confondu* avec le riche...[...]

Le fanatique, le possédé, l'épileptique religieux, tous les excentriques ont été ressentis comme types suprêmes de la puissance : comme *divins*...[...]

Il y a deux sources d'*ivresse* : la trop grande plénitude de vie et un état d'alimentation morbide du cerveau.

Rien ne s'est fait plus chèrement payer que la confusion sur le plan physiologique.»¹³²

¹²⁹ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, op. cit., Frühjahr 1888, 14 [89], p. 266: « Die großen Neuerer sind sammt und sonders krankhaft und epileptisch: aber lassen wir nicht da einen Typus des religiösen Menschen aus, den *heidnischen*? [...] Typus eines vollgerathenen und entzückt-überströmenden Geistes... Typus eines die Widersprüche und Fragwürdigkeiten des Daseins in sich hineinnehmenden und *erlösenden* Typus? – Hierher stelle ich den *Dionysos* der Griechen: die religiöse Bejahung des Lebens, des ganzen, nicht verleugneten und halbirtens Lebens [...] Der tragische Mensch bejaht noch das herbste Leiden: er ist stark, voll, vergöttlichend genug dazu... »

¹³⁰ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 17.

¹³¹ Nietzsche, *BM*, Préface, p. 18 : « ...la pire, la plus invétérée et la plus dangereuse des erreurs fut [...] l'invention platonicienne de l'esprit pur et du Bien en soi. [...] le christianisme est un platonisme pour le peuple... ». Cf. aussi sur ce sujet, Nietzsche, *CrI*, « Ce que je dois aux Anciens », § 2, p. 97.

¹³² Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Printemps 1888, 14 [68], p. 252 : « *Das gefährlichste Missverständnis*. [...] Im Gegensatz zu dem, der aus der Fülle, welche er darstellt und fühlt, unfreiwillig *abgibt* an die Dinge, sie voller, mächtiger, zukunftsreicher sieht – [...] verkleinert und verhunzt der Erschöpfte alles was er sieht, - er *verarmt* den Werth: er ist schädlich... »

[...] trotzdem enthält die Geschichte die schauerliche Tatsache, daß die Erschöpften immer *verwechselt* worden sind mit den Vollsten – und die Vollsten mit den Schädlichsten. [...] Wenn der Erschöpfte mit der

On retrouve dans ce fragment l'épilepsie, l'excentricité ou l'ivresse volubile des hommes d'exception mélancoliques cités par Aristote, qu'il s'agisse d'Hercule, de Bellérophon ou des Sibylles alors même que sa source en était un excès corporel, de bile noire. Si Nietzsche retient d'Aristote la notion d'excès corporel, il en inverse le contenu dans son entreprise de transvaluation à l'encontre d'une excellence mélancolique et nihiliste. Ce n'est plus la bile noire mais le « miel doré » qui symbolise chez lui la maturité et la surabondance d'une sagesse qui, devenue allègre, coule dans les artères du Zarathoustra du quatrième livre¹³³. Ce retournement est tout à fait conscient et explicite, puisque Nietzsche écrivait déjà dans *Humain trop humain* :

« L'augmentation de la sagesse peut se mesurer avec précision à la diminution du fiel. »¹³⁴

L'ivresse de l'inspiration allègre née du miel débouche aussi sur une autre forme d'excellence que l'ivresse mélancolique née de la bile ou du « fiel » dont se nourrit le ressentiment dialectique et judéo-chrétien¹³⁵. L'autorégulation qui, après toute ivresse, aboutirait théoriquement chez Aristote à la contemplation intellectuelle de l'Un originaire et parfait s'accomplit chez Nietzsche dans l'image allègre, jubilatoire et en mouvement corporel incessant du danseur de crêtes au bord des abîmes qui fait fi de toute certitude et de toute croyance.

« ...on pourrait penser un plaisir et une force de l'autodétermination, une *liberté* de la volonté par lesquelles un esprit congédie toute croyance, tout désir de certitude, entraîné qu'il est à se tenir sur des cordes et des possibilités légères et même à danser jusque sur le bord des abîmes. Un tel esprit serait l'*esprit libre* par excellence. » (GS, § 347, p. 294)

Cet « esprit libre » est tout aussi disciple de Dionysos que l'artiste tragique ou que son « héros » allègre, « gai savoir » et art dionysiaque vont de pair, nous l'avions vu, et s'opposent à la métaphysique dialectique comme à un art né du « fiel », à un art

Gebärde der höchsten Aktivität und Energie auftritt : wenn die Entartung einen Exceß der geistigen oder nervösen Entladung bedingt, dann *verwechselte* man ihn mit dem Reichsten... [...] der Fanatiker, der Besessene, der religiöse Epileptiker, alle Excentrischen sind als höchste Typen der Macht empfunden worden : als *göttlich* [...] es giebt zwei Ausgangspunkte des *Rausches*: die übergroße Fülle des Lebens und einen Zustand von krankhafter Ernährung des Gehirns.

Nichts hat sich theurer bezahlt gemacht, als die Verwechslung im Physiologischen. »

¹³³ Nietzsche, *KSA 4, Zar*, IV, « Das Honig-Opfer », p. 295: « [mein Glück] drängt mich und will nicht von mir und thut gleich geschmolzenem Peche. [...] ich lästerte, als ich von Peche sprach. Wie mir geschieht, so geht es allen Früchten, die reif werden. Es ist der *Honig* in meinen Adern... »

¹³⁴ Cf. F. Nietzsche, *Hth II*, op. cit., *Le Voyageur et son ombre*, § 348, p. 321.

¹³⁵ Cf. F. Nietzsche, *ACf*, op. cit., § 20 et § 21, p. 31 sv. Le lien entre bile et ressentiment apparaît clairement quand Nietzsche évoque le bouddhisme comme contre-exemple du christianisme. A ses yeux, le bouddhisme « s'assigne comme but suprême la sérénité [allégresse, *Heiterkeit*], la paix, l'extinction de tout désir », et « atteint ce but » par une « hygiène de vie » qui intime la « prudence » envers « toutes les émotions qui font sécréter de la bile, qui échauffent le sang » et génèrent un « ressentiment ». Bouddha cherche au contraire à « susciter », comme « remède », des « représentations qui soit apaisent soit égayent (*erheitern*) », et invente des moyens de se désaccoutumer des autres ». Solitude, images allègres aux vertus curatives montrent combien le bouddhisme s'intègre à la poétique nietzschéenne, combien même il s'agit d'une morale qui reste non affirmative mais nihiliste. L'on peut se demander si la traduction de *Heiterkeit* par *allégresse* est ici pertinente. « L'extinction de tout désir » et la « paix » semblent indiquer que le terme de *sérénité* est ici plus approprié, même s'il est, plus haut dans le texte, question d'images « égayantes » et « apaisantes ». La même ambiguïté se retrouvera chez Hesse qui, dans une œuvre entièrement consacrée à Bouddha, *Siddhartha*, thématise une *Heiterkeit* dont l'absence de fécondité créatrice semble réclamer une traduction par *sérénité*, tandis que, dans ses lettres et articles, Hesse soulignera « l'humour » de certains sages chinois *a priori* bouddhistes.

mélancolique ou encore « romantique ». Car voilà une autre confusion dont il faut se garder, Nietzsche le sait par expérience : « art classique » et « art romantique » sont à différencier à la manière des deux types de douleur et d'ivresse dont ils naissent, la souffrance par excès ou la souffrance par manque, par défaut.

L'art « classique » ou « dionysiaque » ou « allègre » – ces termes sont pour Nietzsche équivalents, nous allons le voir – est véridique (*wahrhaftig*) et a des vertus enrichissantes, stimulant l'affirmation tandis que l'art « romantique » participe de la « fiction » judéo-chrétienne, c'est-à-dire du mensonge religieux non assumé, et renforce les tendances nihilistes, lénifiantes et appauvrissantes. Le Nietzsche de 1886 le souligne dans un aphorisme du cinquième livre du *Gai Savoir*, intitulé « Qu'est-ce que le romantisme ? ». Avouant d'abord avoir lui-même méconnu dans sa jeunesse la philosophie au pessimisme non tragique de Schopenhauer et la musique « romantique » allemande de Wagner, Nietzsche définit ensuite le romantisme en ces termes :

« Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme un remède et un secours au service de la vie en croissance, en lutte : ils présupposent toujours de la souffrance et des êtres qui souffrent. Mais il y a deux sortes d'êtres qui souffrent, d'une part ceux qui souffrent de la *surabondance de la vie*, qui veulent un art dionysiaque et également une vision et une compréhension tragiques de la vie, – et ensuite ceux qui souffrent de l'*appauvrissement de la vie*, qui recherchent, au moyen de l'art et de la connaissance, le repos, le calme, la mer d'huile, la délivrance de soi, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'engourdissement, la démence. C'est au double besoin de *ces derniers* que correspond tout romantisme dans les arts et dans les connaissances... » (*GS*, § 370, p. 333)

On remarquera que la « délivrance de soi » qui était un thème majeur dans *La Naissance de la tragédie* ainsi que « l'ivresse » et la « mer d'huile » sont reniées ici comme « romantiques » : le rejet de la métaphysique dialectique visant la contemplation après une mauvaise ivresse par manque est tout à fait manifeste. Nietzsche ira jusqu'à parler au sujet de Schopenhauer et de Wagner d'un « pessimisme romantique », autre terme pour le nihilisme dont ils émanent, et l'opposera à sa création, « [son] bien inaliénable », « [son] *proprium* et *ipsissimum* », le « pessimisme classique » qu'il appelle aussi « pessimisme *dionysiaque* » : les adjectifs « classique », « tragique » et « dionysiaque » sont équivalents pour caractériser l'art et la pensée nietzschéens, dont la citation prouve une fois de plus l'imbrication inaliénable. L'adjectif « allègre » fournit un dernier équivalent à cette liste capitale dans l'optique de cette étude, puisqu'elle permet de faire le lien entre Hesse et Nietzsche sur le plan sémantique : « l'art classique et allègre », thématé de façon récurrente chez Hesse, correspond jusque dans les termes à l'art tragique étudié ici chez Nietzsche.

Le recours à l'opuscule *Nietzsche contre Wagner* (1888), dernier écrit composé par Nietzsche avant la maladie, était cette thèse. En effet, dans *Nietzsche contre Wagner*, Nietzsche personnalise les deux tendances de l'art contemporain à ne pas confondre, en reprenant, « précisant » et « abrégeant » dans « une sélection très précautionneuse »¹³⁶

¹³⁶ Le texte allemand pourrait presque faire allusion à la vertu aristotélicienne de prudence : « Die folgenden Capitel sind sämtlich aus meinen älteren Schriften nicht ohne Vorsicht ausgewählt [...] verdeutlicht vielleicht hier und da, vor Allem verkürzt. » (F. Nietzsche, KSA 6, *NCW*, Vorwort, p. 415) Nietzsche semble avoir en effet plutôt apprécié l'éthique aristotélicienne dans sa conception kairologique et physiologique des vertus et pour avoir vu en la pitié un affect non « tonique » mais « dépressif », « hostile à la vie » cf. F. Nietzsche, *ACf*, § 7, p. 18-19 sv.

(*nicht ohne Vorsicht*) des textes où la thématique de l'excès et du manque alterne avec celle de l'allégresse. Ainsi l'aphorisme 370 « Qu'est-ce que le romantisme ? » est-il repris en grande partie sous le titre « Nous autres antipodes » après que dans l'*Intermezzo*, deux chapitres plus haut, Nietzsche eut précisé qu'il attendait de la musique qu'elle soit « allègre et profonde comme un après-midi d'octobre ». Le chapitre suivant, « Wagner, danger », reprenait le même thème en l'appliquant à la musique « ancienne » qui « imposait »¹³⁷, selon lui, à l'auditeur « une pondération constante » correspondant à « l'esprit » du compositeur dont le seul exemple cité plus bas sera Mozart, celui-là même qui sera repris par Hesse comme exemple d'allégresse musicale, dans *Le Loup des Steppes*, puis dans *Le Jeu des perles de verre*. « Classique » et « allègre » font bien un. « Tragique » s'y adjoint dans les derniers chapitres, déjà évoqués, « Le psychologue prend la parole » et « Epilogue ». Nietzsche y évoque respectivement la « dureté et l'allégresse » nécessaires comme vertus et comme masques à l'observateur des destinées tragiques d'hommes d'exception, et l'« allégresse de l'art grec » de l'apparence, d'un « art réservé aux artistes », tragiques et bouffons qui deviendront chez Hesse les « fous » auxquels est « réservé » le « théâtre magique ».

Une différence notable est cependant à noter entre l'aphorisme 370 du *Gai Savoir* et son doublet dans *Nietzsche contre Wagner*. L'opposition entre classique et romantique n'est pas reprise par Nietzsche dans « Nous autres antipodes ». En premier lieu, l'hypothèse est permise de conclure à un rejet du terme de « classique » pour son usage trop fréquent et normalisateur : Nietzsche précisait en effet dans les dernières lignes de l'aphorisme 370 que l'adjectif « classique » « répugnait à son oreille » car il était « devenu bien trop usé », « bien trop rond et méconnaissable ». De fait, « classique » et « dionysiaque » représentent une équivalence inattendue pour un lecteur non averti. Le refus d'une confusion, d'un autre « malentendu » prévisible explique le rejet ultérieur du terme « classique » par Nietzsche et l'on pourra s'interroger sur l'absence d'une telle attitude chez Hesse qui n'hésitera pas à utiliser souvent le terme de « classique » dans ses écrits pour qualifier l'art « allègre ». Par ailleurs, l'omission de l'opposition classique-romantique permet à Nietzsche de mettre l'accent sur l'essentiel, l'opposition qui en est la source et dont la confusion représente à ses yeux « le plus grave des malentendus », celle entre l'ivresse ou la création par excès et celle par manque. Sans que le lecteur n'ait à s'alourdir de concepts finalement inutiles, il est conduit de la méprise originale sur Wagner, à travers une réflexion sur le malentendu néfaste – concernant la création par excès et par manque – et la méprise bénéfique – relative au masque d'allégresse du penseur et à l'allégresse superficielle de l'art grec et dionysiaque « par profondeur » – jusqu'à la preuve par l'exemple d'un art anti-wagnérien, d'un « dithyrambe de Dionysos » nietzschéen dédié à la création comme don nécessaire de l'excessivement riche.

Nietzsche contre Wagner apparaît comme un résumé délibéré du parcours par lequel Nietzsche lui-même est « revenu à la santé » (*NW* 198) à travers la confusion initiale typiquement nihiliste, la maladie puis la convalescence avançant d'aphorisme en aphorisme jusqu'à l'explosion hymnique de *Zarathoustra* suivie du jeu entre les poèmes et

¹³⁷ La traduction de « *erzwang* » par « exigeait » proposée par Eric Blondel me paraît prêter à confusion en ne précisant pas assez que la « pondération » n'est ici en aucune façon imputable à une volonté ou un effort délibérés de l'auditeur. A mon sens, ce sont les vertus toniques de l'art que Nietzsche a en tête.

les écrits aphoristiques à la destruction affirmative, tel que le lecteur l'a justement sous les yeux. Nietzsche présente la guérison comme totale, juste avant de sombrer dans la folie : Wagner n'est même plus cité dans les derniers chapitres de *Nietzsche contre Wagner*, il s'agit de clore le texte sur une impression positive, une affirmation tonique qui rend allègre, un dithyrambe sur l'excès de plénitude et le don de la parole...chantée. Nietzsche fait ici figure parfaite de « héros tragique » « allègre » qui va à sa perte une chanson aux lèvres.

Peter Sloterdijk ne semble pas avoir à l'esprit ce « héros allègre », disciple du gai savoir et de l'art tragique allègre, quand il analyse le décentrement du « sujet » nietzschéen à la lumière de sa conception poétique de l'existence. Sloterdijk perçoit moins clairement que Deleuze l'allégresse de l'art tragique nietzschéen puisqu'il fait de ce dernier une « passion dionysiaque » qui « repose sur le soubassement d'une *ironie* tragique ». La « passion dionysiaque » est celle de l'artiste tragique qui « accomplit », « par le rêve et l'ivresse », c'est-à-dire par « la construction d'un monde médiateur » « l'acte de supporter l'insupportable », l'insupportable consistant en « l'immédiateté » du savoir dionysiaque. L'« ironie tragique » ou « fondamentale » qu'évoque Sloterdijk est la contradiction originaire qui rend « la passion dionysiaque » tributaire de l'art apollinien, de « sa traduction dans le concret », de sa « représentation » alors que ce dernier ne « reçoit sa légitimité » que « de la contrainte de la vie à l'art ». Si l'on prend l'exemple de la civilisation, « le monde des institutions morales et politiques » est une « sphère phénoménale » nécessaire à la vie collective, puisqu'elle seule permet « une arrivée du dionysiaque, supportable par la civilisation », mais la civilisation elle-même n'est légitimée que par l'insupportabilité première du savoir dionysiaque.

« ...la sphère normative du droit, de la coutume, de la convention et de l'institution reçoit sa légitimité de la contrainte de la vie à l'art – non de l'autonomie d'une loi morale universelle ; et pourtant pour *s'appliquer* la loi morale doit se présenter sous le masque de l'autonomie et de l'universalité. [...] selon Nietzsche, il ne peut plus y avoir une théorie de la civilisation qui n'aurait pas connaissance d'ironies fondamentales. [...] [Nietzsche] a localisé le phénomène poétique, affabulant, menteur, dans le cours même de la vie. [...] la conscience humaine est placée ontologiquement en un lieu ironique : celui où l'animal affabulant est condamné à accéder à ses propres fictions.»¹³⁸

Même si son optique avouée par la suite est de valoriser le « lieu ironique » auquel Nietzsche « condamne » l'être humain, Sloterdijk emploie des termes, outre la « passion » et l'« ironie », qui tous déduisent de l'impossibilité du dépassement d'un état douloureux la nécessité de s'en accommoder au mieux, de rendre « l'insupportable supportable », sans pour autant que cette douleur se transmue en pleine jouissance, en allégresse qui l'inclurait comme stimulant au plaisir. Le terme d'ironie notamment recèle comme un grincement de dents d'un intellect satisfait de son analyse critique mais qui reste déçu dans ses prétentions premières d'autonomie ou de maîtrise, grincement dont est exempte l'allégresse du danseur des crêtes conçue comme plaisir jubilatoire pris à la nature immuable des choses ou encore comme '*amor fati*' spécifiquement nietzschéen.

« Ma formule pour désigner la grandeur dans l'homme, c'est l'*amor fati* : [...] ne pas seulement supporter la nécessité, encore moins se la dissimuler [...] mais l'*aimer*... »¹³⁹

¹³⁸ P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 174.

¹³⁹ F. Nietzsche, *EHf*, « Pourquoi je suis si avisé », § 10, p. 90.

L'analyse de Sloterdijk a néanmoins le mérite de mettre en relief le déplacement, chez le Nietzsche tardif, du mécanisme artistique et personnel d'autorégulation de l'excès à la dimension sociale de la civilisation ainsi qu'un décentrement du sujet qui seront tous deux au centre de la conception hesséenne de l'allégresse de l'art. En effet, la « passion dionysiaque » est, pour Sloterdijk, « une éthique de la résistance affirmative » dont la caractéristique principale est d'être « cybernétique » : loin de « vouloir changer le monde », elle « traite les dérèglements ». Dans une « autorégulation » des « processus vivants », elle permet sur le plan social la « justice éternelle » que visait Nietzsche sur le seul plan de la tragédie dans l'équilibre mouvant de l'autorégulation du dionysiaque et de l'apollinien, quand il exigeait que « n'émerge du fondement dionysiaque de douleur-plaisir que la quantité que le pouvoir apollinien de transfiguration peut à son tour en surmonter ». La relativisation permanente ou le polymorphisme dionysiaque qui accompagne une telle « éthique cybernétique » met à nu « l'illusion de l'autonomie morale du sujet et la superstition du libre arbitre », ou encore, la sagesse tragique. Le « sujet moral » se voit alors selon Sloterdijk « congédié de sa fictive position centrale dans l'univers moral » et « se trouve 'décentré' pour devenir une grandeur dans le jeu des forces sans sujet ». Ce « décentrement » correspond à un « enrichissement aventureux » puisque le sujet perd une fiction pour gagner un « jeu de son corps et [un] statut dialogique et extatique » qui évoquent la liberté du danseur des crêtes nietzschéen :

« Le sujet [...] ne peut plus désormais se constituer, comme il le voulait suivant les règles de l'illusionnisme apollinien : comme source autonome de sens, d'ethos, de logique et de vérité – il ne peut plus désormais se constituer que d'une façon médiumnique, cybernétique, excentrique et dionysiaque, comme un point sensible dans les mécanismes autorégulateurs des forces, [...] comme un processus d'auto-guérison de la douleur originaire et comme une instance d'auto-poétification du plaisir originaire – pour parler plus poétiquement : comme un œil par lequel Dionysos se regarde lui-même. »

L'abandon de l'illusion de l'autonomie du sujet comme de toute valeur absolue, c'est-à-dire l'acceptation du « décentrement du sujet » est le pas que doit franchir en apprenant à danser le personnage principal du *Loup des Steppes* chez Hermann Hesse : seul ce pas de danse, cet écart lui permet d'échapper à la spirale suicidaire d'un désespoir mélancolique et de se retrouver en retrouvant le goût du jeu, c'est-à-dire, de la vie et de l'art, dans l'exterritorialité du « théâtre magique ». Le même décentrement du sujet acquiert une mobilité fluctuante au cours des différentes étapes qui, menant le protagoniste du *Jeu des perles de verre* à se réaliser lui-même, constituent selon ses propres dires autant de « constellations » « d'éveil » (*Konstellationen des Erwachens*) marquant son évolution intérieure et factuelle, extérieure :

« Tout cela, c'étaient autant de pas, petits ou grands, sur une voie en apparence rectiligne – et pourtant il était à présent arrivé au terme de celle-ci, et il n'était en rien au cœur du monde ni dans les arcanes du vrai ; son éveil actuel aussi ne signifiait rien de plus qu'ouvrir les yeux, se retrouver dans une situation nouvelle et s'insérer dans de nouvelles constellations. » (*Jeu* 493)¹⁴⁰

¹⁴⁰ H. Hesse, *GL* 417 : « Es waren lauter kleine oder große Schritte gewesen – und doch stand er jetzt, am Ende dieses Weges, keineswegs im Herzen der Welt und im Innersten der Wahrheit, sondern auch das jetzige

Or le cheminement qui, dans l'obéissance au « sens de soi » (*Eigensinn*), conduit Joseph Knecht à cette prise de conscience essentielle, où se réfléchit le mode excentré de « l'éveil » comme point de retrouvailles avec soi-même, ce cheminement le mène à quitter une société, le monde castalien de l'art et des sciences, malade de son anhistoricité fictive. En se décentrant une fois de plus dans son éveil, Knecht amène justement la Castalie à sa guérison. Il lui réinsuffle une dimension historique perdue de vue. Hesse élargit donc dans *Le Jeu des perles de verre* l'analyse de sa guérison de l'artiste tragique à celle de toute une société qui, tragique en son essence, s'était rigidifiée sur le mode apollinien et dorique. De cette rigidification témoigne notamment « le faux semblant d'allégresse » (*Scheinheiterkeit*) qui, propre aux Castaliens occultant « les abîmes de la réalité », s'oppose, aux dires Knecht, à l'« authentique allégresse » (*echte Heiterkeit*) « grave et profonde » de son mentor, le Maître de Musique (*Jeu* 419, *GL* 346).

Dans l'un et l'autre cas, Hesse suit l'optique nietzschéenne de « l'auto-guérison » par « auto-poétification » d'un sujet atteint d'une maladie de civilisation, qu'il s'agisse de l'intellectuel mélancolique ou d'une société que guette le pessimisme pratique. En effet, la transvaluation des valeurs nietzschéennes qui place l'excellence et l'art sous le signe de l'allégresse et non de la mélancolie vise elle aussi à une guérison, nous l'avons vu, à la guérison du nihilisme et de son expression, individuelle et culturelle, la mélancolie. Cette guérison va au-delà d'une autorégulation entre sagesse et art tragiques qui serait propice à l'excellence, dans le sens moral et métaphysique où l'entendait Aristote. La transvaluation a pour objectif de remplacer un tel cercle réactif par la spirale affirmative d'un cercle vertueux qui rappelle extérieurement la vision classique, et allègre, du « *stirb und werde* » de Goethe.

Ce cercle est décrit par Nietzsche dans l'aphorisme 56 de *Par-delà bien et mal*, un aphorisme sans doute majeur aux yeux de l'auteur puisqu'il en émane aussi le titre de l'ouvrage. Nietzsche y définit ce qu'il dénomme, tout à la fin de l'aphorisme, comme coup de tonnerre final, le « cercle vicieux divin » (*circulus vitiosus deus*). Il s'agit de « l'idéal opposé » au « pessimisme romantique » (*GS* 370) de Schopenhauer, une simple possibilité, comme l'indique le point d'interrogation, récurrent chez Nietzsche dès qu'il s'agit de proposer l'« idéal », le « but » inédits¹⁴¹ du surhumain et de la transvaluation des valeurs.

Erwachen war nur ein Augenaufschlagen und ein Sichwiederfinden in neuer Lage, ein Sicheinfügen in neue Konstellationen gewesen. »

¹⁴¹ Déjà dans l'*Inactuelle* consacrée à Schopenhauer, Nietzsche posait deux questions qui allaient influencer sur l'ensemble de sa réflexion : à une époque où « tout est au service d'une barbarie qui vient, tout y compris l'art et la science de ce temps » (*CI III*, §,4, p. 43), « au milieu de ces périls de notre période, qui donc désormais consacrera ses services de veilleur et de chevalier à l'idée d'humanité », « qui dressera l'image de l'homme quand tous ne sentent en eux que le vers de l'égoïsme et une terreur immonde » ? Dans la préface d'*Humain trop humain*, Nietzsche évoquera « l'esprit libre » en lui attachant un point d'interrogation. Il en ira de même pour « sa foi », « sa consolation », « sa propre délivrance », « sa propre aurore » guidant et encourageant le travailleur « souterrain » de l'avant-propos d'*Aurore* dont le dernier aphorisme s'achève sur la possibilité pour les « aéronautes de l'esprit » de ne pas échouer (*Oder, meine Brüder ? oder ?* –). La préface du *Gai Savoir* se termine quant à elle sur la question d'être ou non un « artiste allègre » à l'image des Grecs. Son avant-dernier aphorisme, suivi de l'*Epilogue* qui introduit les poèmes et leur ton gai (« *fröhlich* ») censé évacuer toute obscurité, s'achève sur le « sombre » et « tragique » « point d'interrogation » qui accompagne « l'idéal d'un bien-être et d'une bienveillance humains-surhumains » et qui est, l'avant-propos au *Crépuscule des idoles* nous le confirme, le « point 'noir' d'interrogation » de « l'inversion de toutes les valeurs ». La préface de *Par-delà bien et mal* se clôt, elle, sur le « peut-être » de la « flèche », de la « tâche » 'et qui sait ?' du « but... » tandis que *La Généalogie de la morale* (*III*, § 10) demande s'il y a aujourd'hui

On notera cependant l'aspect familial d'un processus conduisant le penseur à « délivrer » (*erlösen*) du pessimisme par une vision de devenir qui vient s'imposer magiquement à lui, après une semi-mort, une fois qu'il a pensé le pessimisme « en profondeur », qu'il est, tel Dante descendant les cercles de l'Enfer, allé au bout du pessimisme, « [plongeant] son regard » « dans les abîmes de la pensée la plus radicalement négatrice – par-delà bien et mal ».

Traverser la sombre vallée des souffrances, et de la mélancolie, pour qu'advienne le retournement (*Umkehr*) de la reconversion (*Bekehrung*) et de la délivrance, pour renaître à la lumière de la félicité ou de l'allégresse, est un processus éminemment chrétien dont le piétisme s'est fait une spécialité. Nietzsche décrit cependant un idéal « divin » en parfaite opposition avec l'humilité chrétienne, puisqu'il a « ouvert les yeux » sur l'homme acteur de sa propre divinisation, de son propre devenir surhumain par l'intermédiaire de la représentation réflexive et transfiguratrice de soi et de sa jouissance, par le biais de ce qui a été défini plus haut comme art allègre :

« ...l'idéal opposé : celui de l'homme le plus généreux, le plus vivant et le plus affirmateur, qui ne se contente pas d'admettre et d'apprendre à supporter la réalité telle qu'elle fut et telle qu'elle est, mais qui veut la revoir *telle qu'elle fut et telle qu'elle est*, pour toute l'éternité, qui crie insatiablement *da capo*, en s'adressant non pas à lui, mais à la pièce et au spectacle tout entier, et non seulement à un spectacle, mais au fond à celui qui a besoin de ce spectacle et le rend nécessaire ; parce qu'il ne cesse d'avoir besoin de soi et de se rendre nécessaire... Hé quoi ? Ne serait-ce pas là – un *circulus vitiosus deus* ? » (*BM*, « Le phénomène religieux », § 56, 71)

Si le « cercle vicieux divin » ne peut débiter qu'au terme de la pensée d'un pessimisme se retournant en sagesse tragique, la guérison, le passage du sombre au clair, la remontée vers la lumière ne peut se faire que sous la stimulation d'images que l'homme se donne à lui-même, et à autrui – et ces images lui donnent à jouir par avance, sur le plan imaginaire, du « spectacle » de sa guérison, de sa jouissance de soi et du monde, de son allégresse nourrie d'art et de « gai savoir ».

La guérison créatrice s'effectue par une décharge et par la qualité de ce qui est évacué : si le nuage est sombre, l'éclair est lumineux. Dans le chapitre « Des hommes sublimes » dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche souligne qu'il est nécessaire au chasseur de la connaissance de lancer des flèches ou des éclairs métaphoriques, c'est-à-dire des images apolliniennes, lumineuses, belles et allègres, telle celle du « surhéros » s'il veut guérir, sortir de son ombre pour « s'allonger au soleil » (*Zf* 143). Toute métaphore importe moins par son contenu que par l'acte créateur qui est à son origine, puisque c'est finalement la nature de l'ivresse en jeu, ou encore la qualité de la volonté, affirmative ou nihiliste, allègre ou mélancolique, à l'œuvre qui déterminera la qualité finale de l'image et ses vertus curatives. C'est seulement en constituant une preuve par l'exemple de jouissance du réel dans sa diversité et de soi dans sa plénitude que l'art peut être allègre et poétifier la réalité, l'artiste et le lecteur en les rendant allègres, en transformant ces derniers de

suffisamment de « courage » (*Tapferkeit*), « d'assurance » (*Selbstgewissheit*) « pour que 'le philosophe' soit réellement devenu possible sur terre ». La question du « but » (*Wohin ?*) nécessaire à la mise en route du « cercle vicieux divin » revient dans le premier aphorisme de l'*Antéchrist* avant que Nietzsche n'y répète « [sa] formule du bonheur », le dernier « trait » du *Crépuscule des Idoles* : « un « oui », un « non », une ligne droite, un *but*... »

malades passifs en artistes actifs. Ici ressurgissent les vertus toniques de l'ivresse par excès et la communicabilité de l'allégresse. Il faut donc créer un art allègre dans son contenu comme dans sa forme si l'on veut guérir de la mélancolie ou du pessimisme et se donner les moyens de le faire. L'« Avant-propos » du *Crépuscule des idoles* en fournit le manifeste nietzschéen le plus limpide :

« Engagé dans une cause si ardue et si exigeante, conserver une gaîté sereine (allégresse, *Heiterkeit*) tient du tour de force : et, pourtant, quoi de plus nécessaire que la gaîté (allégresse, *Heiterkeit*) ? Rien n'aboutit jamais si ne s'y mêle un grain de folle impertinence (*der Übermut*). C'est l'excès de force qui prouve la force. Une *inversion de toutes les valeurs*, ce point d'interrogation si noir, si inquiétant, qu'il projette son ombre sur celui qui le pose – une tâche si lourde de fatalité, voilà qui oblige à courir à chaque instant au soleil pour secouer le fardeau pesant, trop pesant, de son sérieux. »

La proposition d'un « contre-idéal » (*Gegenideal*), Zarathoustra¹⁴², est ce qui permet à Nietzsche lui-même de transcender (*überwinden*) l'état « d'homme sublime ». Il s'y décharge par le jet de « flèches » métaphoriques et aphoristiques¹⁴³ qui sont simultanément des « éclairs » de pensée¹⁴⁴, de la « surabondance de richesses » et de contradictions qui ont fait de lui, « esprit très libre » et « bon Européen » par excellence issu de deux mille ans de christianisme, l'arc sous tension extrême¹⁴⁵, le nuage chargé d'électricité, la « dynamite »¹⁴⁶ dont la décharge est vitale sous tous rapports : pour sa propre santé, pour sa propre guérison vers la lumière, Nietzsche est obligé de faire œuvre d'*Aufklärung*, de proposer sous le dangereux masque du prophète se déchargeant par éclairs¹⁴⁷ l'image d'exemples moins à suivre qu'à parfaire et à accomplir soi-même (c'est toute l'ambiguïté du terme allemand *Vorbilder*). Lui-même figure en tête de ces philosophes-artistes montrés pour l'exemple qui, par leur allégresse tonique, induiraient une fascination bénéfique à une éducation subversive « tirant vers le haut » (*hinzuziehen*), vers la véracité et la lumière, en dressant (*züchten*) la pensée à être critique et « tendue » pour qu'en soient éventuellement tirées à leur tour d'autres flèches métaphoriques à la tonicité allègre.

¹⁴² Cf. F. Nietzsche, *EHf*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », *'La Généalogie de la morale'*, § 3, p. 140 et en allemand, *KSA6*, p. 353 : « ...woher die ungeheure Macht des asketischen Ideals, des Priester-Ideals, obwohl dasselbe das *schädliche* Ideal par excellence [...] ist. [...] Vor allem fehlte ein *Gegen-Ideal* – bis auf Zarathustra. »

¹⁴³ La première partie du *Crépuscule des Idoles* constitue ainsi l'application directe du programme de l'avant-propos puisqu'elle est intitulée « Maximes et traits » (*Sprüche und Pfeile*).

¹⁴⁴ C'est ainsi que Nietzsche décrit « l'inspiration » par laquelle son *Zarathoustra* lui a été « révélé » : « ...wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit [...]...das Bedürfnis nach einem *weitgespannten* Rhythmus ist beinahe das Maas für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung... » (*KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », *'Zar.'*, § 3, p. 340). *Zarathoustra* lui-même évoquera dans son avant-propos « l'éclair du 'surhumain' » : « Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke : dieser Blitz aber heisst Übermensch. – » (F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, « Vorrede », § 4, p. 18).

¹⁴⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, Jenseits von Gut und Böse*, « Vorrede », p. 13 : « ...wir *guten* Europäer und freien, *sehr* freien Geister – wir haben sie noch, die ganze Noth des Geistes und die ganze Spannung seines Bogens! Und vielleicht auch den Pfeil, die Aufgabe, wer weiss ? das *Ziel*... »

¹⁴⁶ Cf. F. Nietzsche, *EH, KSA 6*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 1, p. 365.

¹⁴⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, IV, § 316, p. 549 : « *Prophetische Menschen*. – Ihr habt kein Gefühl dafür, dass prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind [...]. Wie viel mögen die Tiere durch die Luft- und Wolken-Electricität leiden! [...] wir denken nicht daran, dass ihre *Schmerzen* für sie die Propheten sind! »

Chez Hesse comme chez Nietzsche, en faisant œuvre de guérison, l'art allègre né d'un excès de forces et de lumière est supposé faire œuvre d'*Aufklärung* et « délivrer », « guérir » les lecteurs du nihilisme par le biais de la célébration de soi et de la réalité dans leur diversité, voire dans l'irréductible contradiction originaire qui crée une tension (*Spannung*) nécessaire à l'acte créateur – l'on retrouvera cette tension chez Hesse sous le terme de « *Ungentügen* ». Ce n'est pas là un choix, c'est une nécessité : on ne peut guérir qu'en guérissant les autres, on ne peut jouir qu'en faisant jouir de soi et de la réalité de manière à transformer durablement la réalité dans son ensemble, ou encore de la poétifier, de « l'idéaliser ». Si l'art tragique ou allègre a, telles les flèches zarathoustriennes de désir, pour enjeu l'émergence d'une nouvelle étoile dansante hors du chaos¹⁴⁸, située aux antipodes du soleil platonicien, c'est que préparer la venue du « surhumain » ou de « l'esprit libre » dont les caractéristiques se retrouvent chez le Hesse du *Jeu des Perles de verre*, c'est rendre possible une réalité allègre – telle l'utopie castalienne. Il suffit pour se convaincre de la convergence des visées de « *Aufklärung* » chez les deux auteurs, de comparer deux extraits de préfaces, celle du premier volume d'*Humain trop humain* et l'incipit du *Jeu des perles de verre*.

« Et c'est ainsi que j'ai *inventé*, un jour que j'en avais besoin, les 'esprits libres' auxquels est dédié ce livre [...] : de ces 'esprits libres', il n'y en a pas, il n'y en eut jamais, – mais, comme je l'ai dit, c'est leur société qu'il me fallait alors pour garder ma bonne humeur au beau milieu d'humeurs mauvaises (maladie, isolement, exil, *acedia*, désœuvrement) [...]. Ces esprits libres, qu'il *puisse* y en avoir quelque jour, que notre Europe ait à *l'avenir*, parmi ses fils de demain et d'après-demain, de ces gais et hardis lurons, bien palpables en chair, et en os, et non pas seulement, comme dans mon cas, en forme de spectres et de fantômes au gré d'un anachorète, c'est bien moi qui serais le dernier à en douter. Déjà je les vois *venir*, lentement, lentement ; et peut-être aurai-je fait quelque chose pour hâter leur venue quand j'aurai décrit par anticipation sous quelle étoile je les *vois* naître et par quels chemins arriver ?... » (Nietzsche, *Hth* I, « Préface » § 2, p. 22)

« ...car, bien qu'à certains égards, et de l'avis d'esprits futiles, il soit plus facile et moins compromettant de décrire en paroles ce qui n'existe pas que ce qui existe, un pieux et consciencieux chroniqueur n'en éprouve pas moins le sentiment contraire : il n'est rien qui échappe davantage à la représentation verbale et qu'il soit pourtant plus nécessaire de mettre sous les yeux des gens que de certaines choses, dont l'existence n'est ni démontrable ni vraisemblable, mais qui, du fait même que des hommes pieux et consciencieux en traitent quasiment comme si elles existaient, approchent un peu de l'être et de la possibilité de naître. » (Hesse, *Jeu* 59)

Ce qu'il est « nécessaire » de décrire et de thématiser, c'est, on l'apprend au fil de la biographie « exemplaire » de Joseph Knecht, « l'allégresse » (*Heiterkeit*) « des étoiles et de l'esprit » (*Jeu* 418), une allégresse de l'art qui correspond point par point, au-delà de simples concordances sémantiques, à celle qui naît selon Nietzsche chez le philosophe-artiste tragique, héros devenu « esprit libre » et « danseur » de l'abîme¹⁴⁹. Par la bouche de Joseph Knecht, Hesse définit en effet d'abord l'allégresse « grave et profonde », dotée d'un fond tragique, du « Maître de musique », à la fois comme vertu et comme excès se déchargeant en don tonique et lumineux :

¹⁴⁸ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar.*, « Vorrede », § 5, p. 19 : « Man muß noch Chaos in *sich* haben, um einen tanzenden Stern zu gebären. »

¹⁴⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, V, § 381, p. 635 : «...ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein Gottesdienst... » et § 347, p. 583 : «...und selbst an Abgründen noch zu tanzen. Ein solcher Geist wäre der *freie Geist* par excellence. »

« Dans les dernières années de sa vie, cet homme possédait à tel point la vertu de la sérénité [l'allégresse, *Heiterkeit*] qu'elle rayonnait de lui comme la lumière du soleil, qu'elle débordait sur tous, flot de bienveillance, de joie de vivre, de bonne humeur, de confiance et d'assurance, et que ses rayons se réfléchissaient chez tous ceux qui avaient recueilli son éclat avec gravité et s'en étaient laissé pénétrer. » (*Jeu*, « Une conversation », p. 419)¹⁵⁰

Chez Hesse aussi, l'allégresse est manifestement associée aux thèmes de l'excès, de la lumière, de la réflexivité, et sa communicabilité dépend également de l'attitude du récepteur, qui doit être à même de la juger « avec gravité » et sans arrogance intellectuelle, en faisant preuve de « sagesse tragique », ce qui n'était pas encore le cas de l'auditeur fictif auquel s'adresse ce discours, l'homme du monde de la réalité souffrante et politique, Plinio Designori. Hesse continue alors la définition de l'allégresse dans sa dimension artistique, et tragique :

« Cette [allégresse] (*Heiterkeit*) est connaissance suprême et amour, affirmation de toute réalité, attention en éveil au bord des grands fonds et de tous les abîmes ; c'est une vertu des saints et des chevaliers, elle est indestructible et ne fait que croître avec l'âge et l'approche de la mort. Elle est le secret de la beauté et la véritable substance de tout art. Le poète qui célèbre, dans la danse de ses vers, les magnificences et les terreurs de la vie, le musicien qui leur donne les accents d'une pure présence, nous apportent la lumière ; ils augmentent la joie et la clarté sur terre, même s'ils nous font d'abord passer par des larmes et des émotions douloureuses. » (*Jeu*, « Une conversation », p. 419)

Le retour sur Nietzsche et Aristote permet de mieux saisir la portée de la définition hesséenne qui discerne en l'allégresse les composantes de sagesse tragique, d'*amor fati* et d'affirmation de la réalité jusque dans ce qu'elle comporte de plus terrible¹⁵¹. Certes, son lien avec l'âge et la mort peut paraître surprenant par rapport à son implication de maturité et de force de l'âge chez Nietzsche, jeune. Il faut alors préciser que l'accomplissement prendra chez le Nietzsche plus âgé aussi des accents de mort. La troisième et dernière partie du dithyrambe « Le soleil baisse » commence ainsi par la strophe suivante :

« Allégresse, toute d'or, viens !
Toi qui de la mort
Est le plus secret, le plus doux avant-goût!
- Ai-je couru trop vite sur mon chemin ?
Maintenant seulement, quand le pied se fatigue,
Ton regard me rattrape au tournant
Ton *bonheur* me rattrape au tournant. »¹⁵²

Le bonheur espéré de la jouissance artistique et du jeu avec la beauté et la connaissance advient seulement au terme du parcours, l'accomplissement se produit dans la mort. Le même processus se répètera deux fois chez Hesse, dans *Le Jeu des perles de*

¹⁵⁰ H. Hesse, *GL* 346 : « Dieser Mann hat in seinen letzten Lebensjahren die Tugend der Heiterkeit in solchem Maße besessen, daß sie von ihm ausstrahlte wie das Licht von einer Sonne, daß sie als Wohlwollen, als Lebenslust, als gute Laune, als Vertrauen und Zuversicht auf alle übergang und in allen weiterstrahlte, die ihren Glanz ernstlich aufgenommen und in sich eingelassen hatten. »

¹⁵¹ On peut rappeler ici l'autre discours de Knecht, cité dans les premières pages de cette seconde partie, qui conclut l'introduction du biographe, par une définition de l'allégresse de la musique classique : « Wir besitzen in [der klassischen] Musik das Erbe der Antike und des Christentums, einen Geist heiterer und tapferer Frömmigkeit, eine unübertrefflich ritterliche Moral. [...] Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit ! » (*GL* 44)

¹⁵² Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *Dionysos-Dithyramben*, « Die Sonne sinkt », p. 396: « Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster süssester Vorgenuss!... »

verre, d'abord pour le « maître de musique », ensuite pour Knecht lui-même, quand il se noiera dans le lac de montagne. L'accomplissement dans la mort indique moins un aboutissement de la sagesse et de la connaissance qu'il ne représente le don de soi, l'offrande enrichissante de son allégresse soit progressive soit brutale : le maître de musique se défait peu à peu de sa substance jusqu'à la « déréalisation » (*Entwerden*)¹⁵³ complète et l'évanouissement de son enveloppe corporelle, vidée de l'intérieur, tandis que Knecht imprime par sa mort à son jeune élève la marque cuisante et indélébile d'une « épine ».

Cet exemple, dont nous verrons qu'il est tragique, montre combien chez Hesse la transfiguration de la douleur en allégresse ne renie pas la souffrance, mais au contraire, l'affirme à la manière nietzschéenne. C'est tout le propos du livre qui, utopie de l'utopie – telle est notre thèse – démontre l'imbrication inextricable entre réalité souffrante et art allègre consolateur : « l'allégresse » est « la substance » de l'art car elle est simultanément sagesse tragique, c'est-à-dire vaillance et souffrance, et beauté lumineuse, c'est-à-dire allégresse, et délivrance de la souffrance dans la jouissance artistique et esthétique du don. Le « Jeu des perles de verre » unissant « culte du beau » et « culte du vrai » dans le sens nietzschéen de la « véracité », Knecht conclut sa conversation sur l'allégresse en ces termes où le « miel » zarathoustrien se change en « sucre » de la « maturité » et où la « vaillance » de « l'esprit libre » « danse » entre les gouffres de la souffrance :

« Un vrai Joueur de Perles devrait donc être imprégné [d'allégresse] (*Heiterkeit*) comme un fruit mûr de son jus sucré ; il devrait avant tout posséder en lui [l'allégresse] de la musique, cette forme de la vaillance, ce pas de danse [allègre] et souriant à travers l'épouvante et les flammes du monde, cette solennelle offrande d'une victime. C'est ce genre [d'allégresse] qui m'attira, dès que je commençai, écolier et étudiant, à la pressentir et à la comprendre, et je n'y renoncerais jamais, même dans le malheur et la souffrance. » (*Jeu* 421)¹⁵⁴

On le voit, la fascination de l'allégresse, ses vertus toniques, ont eu l'impact d'*Aufklärung* escompté par Nietzsche sur le personnage principal du *Jeu des Perles de verre*. L'allégresse de l'art hesséenne et l'« esprit libre » au rire créateur partagent cependant une autre qualité, plus en amont. Ils donnent de la force à l'auteur qui en crée l'image, la réalisation « idéale », en mots, et ce don de force est vital à un moment fatidique de leur existence. Si Nietzsche pouvait, grâce à ses « gais lurons » d'« esprits libres », se préserver de l'« *acedia* », terme classique pour désigner la mélancolie due à la bile froide selon Aristote et s'exprimant par l'inactivité impuissante qui caractérise le pessimisme pratique et le dégoût de l'homme « trop humain », la création de l'utopie castalienne et de son allégresse permit à Hesse de survivre, de respirer pendant le Troisième Reich, c'est ce qu'on peut lire dans une célèbre lettre adressée à Rudolf Pannwitz :

¹⁵³ La traduction proposée par Jacques Martin pour « *Entwerden* » est « la fin d'un devenir ». Cette traduction ne rend pas justice à la thématique de l'excès et de la décharge qui accompagne l'allégresse de cette fin chez le Maître de Musique.

¹⁵⁴ H. Hesse, *GL* 348 : « ...und so sollte ein rechter Glasperlenspieler von Heiterkeit durchtränkt sein wie eine reife Frucht von ihrem süßen Saft, er sollte vor allem die Heiterkeit der Musik in sich haben, die ja nichts anderes ist als Tapferkeit, als ein heiteres, lächelndes Schreiten und Tanzen mitten durch die Schrecken und Flammen der Welt, festliches Darbringen eines Opfers. Um diese Art der Heiterkeit war es mir zu tun, seit ich sie als Schüler und Student ahnend zu verstehen begann, und ich werde sie nicht mehr preisgeben, auch nicht im Unglück und Leid. »

« Il s'agissait de deux choses pour moi : construire un espace spirituel dans lequel je pourrais respirer et vivre envers et contre tout l'empoisonnement du monde, un asile et une citadelle, et deuxièmement, trouver à exprimer la résistance de l'esprit contre les puissances barbares et, si possible, soutenir mes amis de l'autre côté, en Allemagne, dans leur résistance et leur persévérance. »¹⁵⁵

La volonté et la nécessité d'*Aufklärung* reconnues chez Nietzsche comme chez Hesse ne doivent pas dissimuler la problématique qui s'y cache. Celle-ci tient en partie au fondement corporel, découvert par Nietzsche à la suite d'Aristote, de toute inspiration poétique comme décharge d'un excès : cette décharge peut ou peut ne pas se faire. De la même manière, le pessimisme tragique peut ou peut ne pas se surmonter en sagesse tragique, en miel annonciateur d'allégresse. L'art tout court, qui plus est l'art non romantique, la création du beau allègre est inaccessible à la seule volonté. Nietzsche le souligne dans sa description du farouche « chasseur » de la pensée tragique qui doit « désapprendre sa volonté héroïque » pour se dépasser et devenir un « sur-héros » jouissant de l'image apollinienne du « rêve » qui peut alors lui advenir¹⁵⁶. Un tel type, « idéal », de création allègre rejoint « l'idéal d'un esprit qui naïvement, c'est-à-dire involontairement et en vertu d'une plénitude et d'une puissance débordantes, joue avec tout ce qui fut jusqu'à présent qualifié de saint, bon, intangible, divin »¹⁵⁷ : seul le sujet tragique décentré, conscient de la fiction judéo-chrétienne et de la fiction des « données internes » que sont la volonté, la conscience et le « je » constitué, peut en faire l'expérience et apprendre ce faisant à se connaître réellement, en acte. La pensée même d'une *Aufklärung* visant à modifier par le mot et l'écrit la conscience que les hommes ont d'eux-mêmes et leur culture afin qu'ils se reprennent et sortent d'un chemin « humain, trop humain », menant droit au nihilisme barbare, est alors paradoxale et compromise, puisqu'elle ne peut être perçue que par un sujet déjà éclairé, déjà en voie de guérison, auquel seul pourraient profiter, indirectement, les images et aphorismes allègres de ceux qui l'ont précédé sur cette voie : s'il peut y avoir « dressage », comment peut-il y avoir retournement, « transvaluation » ?

Le terme d'*Aufklärung* reste justifié cependant dans le cas de Nietzsche puis de Hesse. L'article d'Endre Kiss intitulé *Nietzsche et son Aufklärung* est ici, dans notre optique, tout à fait éloquent¹⁵⁸. E. Kiss y définit Nietzsche comme le représentant d'une « philosophie créatrice de l'*Aufklärung* », déterminant l'*Aufklärung* comme allant au-delà de la proposition kantienne de « la sortie de l'homme de sa minorité dont il porte lui-même

¹⁵⁵ H. Hesse, *Politik des Gewissens* II, op. cit., p. 901 : « Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz, eine Zuflucht und Burg, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken. » (extrait d'une lettre de janvier 1955 à Rudolf Pannwitz).

¹⁵⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar.*, « Von den Erhabenen », p. 151-152 : « Auch seinen Helden-Willen muss er noch verlernen [...] Er bezwang Unthiere, er löste Räthsel: aber erlösen sollte er auch noch seine Unthiere und Räthsel, zu himmlischen Kindern sollte er sie noch verwandeln. / Noch hat seine Erkenntnis nicht lächeln gelernt [...] noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit. / [...] Aber gerade dem Helden ist das *Schöne* aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das *Schöne* allem heftigen Willen. [...] Diess nämlich ist das Geheimnis der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Träume, – der Über-Held. »

¹⁵⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, GS, V*, § 382, p. 637

¹⁵⁸ Cf. Endre Kiss, « Friedrich Nietzsche und seine Aufklärung », in: *Erkenntnis als mächtiger Affekt, Nietzsche-Studien*, op. cit., p. 25-36.

la responsabilité ». Loin d'être une sortie unique de l'humanité d'un état dans un autre, l'*Aufklärung* classique est une *praxis* concrète et multiple, une « pratique sociale » concernant au moins deux partenaires délibérément orientés vers les Lumières qui présuppose l'homme comme « être que dirigent ses opinions et connaissances ». L'*Aufklärung* nietzschéenne répond selon Kiss à tous les critères de l'*Aufklärung* : elle recherche par principe une modification de toute la pratique sociale par l'intermédiaire d'une modification des esprits, elle « retourne » les valeurs, engage un combat contre une « fausse conscience » et se bat pour une « conscience juste » – elle est critique du sens commun dans sa dimension métaphysique – et, s'adressant à tous, a une dimension « œcuménique » dans le sens où toute l'humanité est concernée.

En effet, pour Endre Kiss, Nietzsche tente d'œuvrer par sa pensée contre deux dangers dus à la nouvelle « condition humaine » qui correspond à l'état induit par le constat « Dieu est mort ». En premier lieu, le danger de la fausse conscience est d'ordre mental pour l'individu mais surtout pour l'ensemble de la société car une « conscience inadéquate qui ne reconnaît pas la réalité pour ce qu'elle est » entraîne pour chaque sujet « le danger immédiat d'une pensée et d'une action inadéquates » : en termes d'analyse nietzschéens, une conscience non tragique qui n'assume pas l'illusion et le mensonge inhérents à la réalité mais est le jouet des fictions judéo-chrétiennes élabore sa perte en croyant soulager sa douleur et guérir, car elle confondra ivresse par manque et ivresse par excès, art romantique et art classique. La mélancolie et le dégoût du pessimisme pratiquent toute conscience non éclairée par la lumière de l'allégresse.

Un second danger guette l'ensemble de l'humanité qui, « prenant conscience » de sa « fausse conscience », cherche à la rectifier et se retrouve inopinément dépouillée de son identité – individuelle et surtout universelle. Les plus hautes valeurs élaborées par l'humanité sont en effet placées sous le signe du christianisme nihiliste dont il s'agit de se défaire et « ces valeurs les plus dangereuses qui soient, sont constitutives de notre identité ». « Pris entre les feux de ces deux dangers liés réflexivement entre eux », l'individu et l'humanité doivent construire une nouvelle *praxis* sociale, se construire une « nouvelle identité » : l'« *Aufklärung* créatrice » de Nietzsche a nécessairement une « composante double qui regroupe un retournement critique des valeurs et une conception du surhumain ». En nos termes, il est indispensable à Nietzsche d'établir un idéal d'homme vivant dans l'allégresse de l'art et du « gai savoir » pour pouvoir amorcer et réaliser le processus de guérison de la mélancolie nihiliste vers l'allégresse créatrice.

Même si la pensée nietzschéenne obéit résolument à une optique d'*Aufklärung*, cela ne répond pas à la question du processus de transvaluation qui se suppose lui-même pour advenir. Cette question, qui est un pari et concerne l'art et la manière de réaliser l'« *Aufklärung* créatrice », n'est pas posée explicitement par Nietzsche : il ne formule pas le contenu mais seulement le caractère « problématique » de « l'inversion de toutes les valeurs » quand il l'évoque sous forme de « point noir d'interrogation ». La forme grammaticale de la question l'emporte sur son contenu réel, car les points d'interrogation, en toutes lettres ou seulement graphiques, quand ils accompagnent comme visualisation de la problématique qui lui est inhérente, la possibilité de l'idéal du surhumain, témoignent en premier lieu de l'accomplissement de sa tâche par le héros « tragique » qui se doit – on en

saisit mieux la nécessité vitale maintenant – de « rechercher ce qui est problématique » ou – au mot à mot – les « questions dignes d'être posées » (*das Fragwürdige aufsuchen*)¹⁵⁹ et qu'il importe de poser. Il n'en reste pas moins que Nietzsche lance le premier et ose, même avec un succès mitigé, le pari, vital pour lui et pour l'humanité toute entière, de réussir à faire vivre par soi et par autrui la tension sous sa forme active et affirmatrice de sorte à ce que chacun se guérisse lui-même dans le « cercle vicieux divin » de l'illumination et de l'affirmation allègre.

Hesse relèvera ensuite de façon explicite ce pari comme pari formel de l'« éveil » (*Erwachen*) en intégrant ouvertement dans sa poétique de l'allégresse la thématique de la réception et de la réflexivité d'un art allègre qui est tout sauf uniquement jaillissement corporel spontané : c'est un malentendu vitaliste auquel pouvait mener l'entreprise nietzschéenne peut-être trop implicite, combien même le retour sur Aristote permet d'y déceler l'orchestration de l'ambiguïté liée à tout enseignement du fait qu'art et pensée restent, même à leur plus haut niveau, en première instance des expressions corporelles. Chez Nietzsche, l'enjeu du pari est la guérison pour toute une civilisation de sa mélancolie nihiliste et l'avènement d'une nouvelle culture, la culture de l'allégresse... qui reste encore à venir. Cet enjeu prendra chez Hesse – nous le développerons plus tard – l'aspect plus réaliste et moins prophétique d'une « défense et illustration » de la culture, notamment allemande, dans son allégresse rédemptrice face à la barbarie dévastatrice du Troisième Reich. Il prendra chez l'un comme chez l'autre la forme d'une poétique de l'allégresse aux dimensions existentielles unissant dans ses métaphores pensée et écriture poétique (*Dichtung*), éducation de l'esprit critique et de la sensibilité, ou, en termes physiologiques, éducation du goût à la nourriture saine du rire affirmateur.

Mais avant de présenter le contenu de la poétique de l'allégresse nietzschéenne puis la critique qu'en fait Hesse et les précisions qu'il opère, il est temps, maintenant que ses composantes sémantiques et ses implications poétiques ont été établies, d'expliquer le choix de la traduction du terme allemand de *Heiterkeit* par le terme français d'« allégresse ».

II.1.4. Heiterkeit et allégresse

Les liens viscéraux entre allégresse, excès ou surplus (*Überfülle*), et ivresse inspirée qui ont été notés ici chez Nietzsche, et que l'on retrouve chez Hesse, permettent de mieux comprendre un choix de traduction non orthodoxe du terme allemand de *Heiterkeit* : le terme français consacré est celui de « sérénité » qui, proche du calme et d'une certaine satisfaction, rappelle davantage la contemplation métaphysique que le mouvement hors de soi caractéristique de l'excès ou de l'enthousiasme. En certaines occasions, la « sérénité » relève presque du contresens, même lorsqu'il est question, dans *La Naissance de la Tragédie*, de l'art apollinien rapporté lui aussi par Nietzsche à une décharge excédentaire.

La thématique de l'excès est en effet déjà très présente dès *La Naissance de la tragédie* et l'excès caractérise aussi bien le « dieu-artiste » durant son acte créateur, que l'art apollinien ou l'art tragique dans leur allégresse. Ainsi le « dieu-artiste » se « délivre »-

¹⁵⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Vorrede », § 7

t-il, « en créant des mondes » de la misère (*Noth*) à partir de sa « plénitude » (*Fülle*), « de son excès de plénitude » (*Überfülle*), et de la « souffrance » (*Leiden*) à partir des « contradictions qui se pressent (*drängend*) en lui » (NT 16). L'art apollinien crée quant à lui un monde « olympien » où nous parle « une existence exubérante (*üppiges*), triomphante », une « fantastique surabondance (*Ueberschwang*) de vie » (NT 36). L'art tragique enfin, fait, dans sa « consolation métaphysique », participer l'artiste comme le « spectateur esthétique » de « l'incoercible (*unbändig*) désir et plaisir d'exister » de « l'être originel ». Il leur fait ressentir la « surabondance (*Übermaß*) des innombrables formes d'existence qui se pressent (*drängen*) et se précipitent vers la vie, la fécondité débordante (*überschwänglich*) du vouloir universel » (NT 101).

S'ajoutent à la thématique de l'excès et de la décharge, les variantes de la grossesse, de l'arc tendu et ses tirs de métaphores, du nuage gros de pluie et d'électricité et ses éclairs de pensée qui tous ont un lien direct avec la transfiguration active de la souffrance affirmée, de l'*amor fati* en beauté, en luminosité et en jouissance de soi et du monde. La thématique de l'excès est d'autant plus capitale qu'elle est, par l'entremise du préfixe « *über-* », liée sémantiquement en allemand à celle de la réflexivité. Cette dernière apparaît ainsi dans des termes-clés pour la poétique de l'allégresse, tels *Übermut*, l'impertinence mais aussi le courage au second degré, et *Überhumor*, une forme d'humour réfléchi apparenté à l'allégresse sans parler de la thématique alliant *überwinden* (surmonter, transcender) et *Übermensch* (« surhumain »).

Quoi qu'il en soit, l'accouchement, les jets de flèches ou l'orage sont loin du calme et de la contemplation qui siéent à la « sérénité » française. Le traducteur opte alors généralement pour un compromis, « gaieté sereine », ou, si la vitalité est trop manifeste, pour « gaieté » tout court, ce qui ramène le lecteur français au « gai savoir » et ne lui permet plus de faire la différence avec le terme allemand *fröhlich*. En tout état de cause, les diverses traductions ne lui permettent pas de percevoir la récurrence d'un terme-clé dont le contenu, fluctuant au fil du texte, comprend par instants la « sérénité » mais la déborde le plus souvent.

La « belle humeur », traduction que propose Eric Blondel pour *Heiterkeit* après avoir souligné qu'il s'agit d'une notion-clef chez Nietzsche, paraît d'un usage peu commun et trop philosophique face au terme allemand extrêmement courant. Elle semble surtout se rapporter à un état contextuel plus qu'à une « vertu » en acte ou à un rythme de mouvement. Eric Blondel est le premier à en attester, citant d'ailleurs par trois fois, mais sans y revenir, le terme d'allégresse ou d'*allegro* dans son explication de la *Heiterkeit*, quand il évoque la figure emblématiquement *heiter*, chez Nietzsche et Hesse, de Mozart, dont le rythme et le mouvement musicaux se distinguent par leur entrain et leur légèreté :

« ...l'énergie, la passion, l'orgueil et leur but : le bonheur d'être soi – en termes nietzschéens, la volonté de puissance affirmatrice jouant entre affectivité et clarté intellectuelle, et sa fin ou son accomplissement : la « belle humeur », la *Heiterkeit*. Disons-le brutalement : Nietzsche est inaccessible et incompréhensible si l'on n'explique ce terme de *Heiterkeit*, mot-clef de sa pensée philosophique et chiffre ou symbole de sa morale. [...] La *Heiterkeit*, la belle humeur : plus que de la gaieté, c'est de l'allégresse sereine, un *allegro appassionato con fuoco*, un élan mesuré, un bonheur d'être, défini plus par le mouvement et l'allant, l'exercice et la tension aisée de la force que par la paix de l'ataraxie ou la détente de la satisfaction. C'est une jouissance du corps et de l'esprit en mouvement

et en tension, satisfaits d'exercer et d'augmenter leur puissance plutôt que de relâcher leur effort dans le nirvâna du désir vague exaucé et sans vie. [...] la *Heiterkeit* est explicitement rattachée par Nietzsche à Mozart : elle n'est pas une gaieté superficielle et puérile, mais une exubérance exultante, une affirmation gaie dans la tristesse et la souffrance mêmes et qui a dépassé la mort. [...] Mozart] représente une musique forte, classique, saine, affirmative de la vie et un allant musical de type mélodique et rythmique, un *tempo vivace* ou *allegro* qui augmente et traduit le sentiment de puissance de l'âme et du corps. »¹⁶⁰

On remarquera qu'Eric Blondel cite de nombreuses caractéristiques telles l'« accomplissement », la « jouissance », la « tension », « l'exubérance » ou l'art « classique et sain » qui ont été rattachées dans ce travail à l'art allègre de Nietzsche, sans pour autant approfondir le sujet. Il est cependant, avec Patrick Wotling, le seul traducteur à avoir ainsi porté l'accent sur une qualité qui semble avoir été méconnue jusqu'à présent chez Nietzsche comme chez Hesse. Patrick Wotling, également de formation philosophique, se propose quant à lui de traduire systématiquement *Heiterkeit* par « gaieté d'esprit » dans sa traduction du *Gai Savoir*, et ce afin d'en « souligner le lien intime avec ce que Nietzsche nomme le gai savoir »¹⁶¹. Cette suggestion a le mérite d'être compatible avec l'idée d'une « vertu » en acte. Néanmoins, « belle humeur » et « gaieté d'esprit » transcrivent fondamentalement l'état d'esprit ou l'humeur qui, surtout chez le philosophe, éventuellement aussi chez l'artiste, préside à l'acte créateur. Les deux suggestions s'appliquent cependant plus difficilement au fruit de cette création, qu'il se dénomme œuvre philosophique, œuvre d'art ou corresponde aux disciplines de la philosophie ou de l'art. Il s'avère alors nécessaire d'ajouter un participe passé disgracieux, tel « imprégné de », dès lors qu'une traduction de l'adjectif *heiter* s'impose et que l'assimilation entre *fröhlich* et *heiter* est exclue. « Belle humeur » ou « gaieté d'esprit » peuvent difficilement qualifier l'art en général comme l'exigerait une traduction de *Heiterkeit* désireuse à la fois de souligner la dimension artistique de toute pensée philosophique authentique selon Nietzsche et de pouvoir également s'appliquer à la notion, d'obédience nietzschéenne, élaborée par Hesse *via* Josef Knecht dans *Le Jeu des Perles de Verre*.

Par ailleurs, la connotation religieuse de l'allégresse ne parle pas en sa défaveur puisque Nietzsche qualifie aussi de « divin » le surhumain tandis que le « Jeu des perles de verre » s'apparente explicitement à un nouveau culte, de l'art, venu relayer l'ancien culte chrétien. La généalogie de *Heiterkeit* y est aussi favorable, puisqu'on y discerne un dédoublement réflexif dans la racine et le suffixe « *-keit* », forme voisine de « *-heit* », de la même origine, la racine indo-européenne « *kai* » signifiant apparition lumineuse, lumière, image, ce qui explique aussi la connotation lumineuse ou solaire remarquée chez Nietzsche et chez Hesse. Cette racine indo-européenne a, qui plus est, donné naissance au latin « *dius* », habitant du ciel lumineux, puis à Jupiter ou *diu-pater*, le dieu régissant traditionnellement aux destinées de l'Olympe qualifié de *heiter* par Nietzsche. L'aspect religieux de l'allégresse ne saurait donc lui être imputé à tort. Sa propre généalogie œuvre de plus thématiquement en sa faveur. Allégresse est dérivée du latin « *alacer, alacris* », qui a donné l'alacrité en français, terme sémantiquement adéquat mais de compréhension bien

¹⁶⁰ Cf. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, « Introduction » du traducteur, Eric Blondel, p.17-18.

¹⁶¹ Cf. F. Nietzsche, *Gai Savoir*, éd. GF, 2000, trad. de Patrick Wotling, note 27, p. 374 : « *Heiterkeit* : la sérénité, suivant la traduction habituellement utilisée (mais qui présente le double inconvénient d'être à la fois faible et trompeuse)... »

moins immédiate que le terme allemand. L'adjectif latin signifie « qui se remue, qui est plein d'entrain », « vif, ardent, joyeux » ce qui convient parfaitement au contexte nietzschéen et hesséen, d'autant plus que, lié au verbe de mouvement « aller », il est aussi à la racine de notre « funambule » aux destinées nietzschéenne mais aussi hesséenne.

L'évolution du terme français a été d'autre part influencée par l'allemand « *heil* », signifiant « sain, entier, sauvé », et ces connotations bienvenues sur l'arrière-plan de la « délivrance » (*Erlösung*) nietzschéenne par l'art se sont donc répercutées sur l'« allégresse » : anciennement, le terme signifiait « agilité et vigueur » c'est-à-dire santé et force. Le sens plus moderne de « joie très vive qui se manifeste publiquement, souvent collectivement », sens proche de l'enthousiasme, de l'exultation, de la gaieté ou de la jubilation, évoque l'excès et un mouvement hors de soi qui peut être créateur. En témoignent les expressions « sauter d'allégresse » ou « chant d'allégresse ».

D'autre part, la dimension collective, une sorte de vertu communicative dans le rire, par suite d'un excès émotionnel, semble être le fait et de la *Heiterkeit* allemande et de l'« allégresse » française, si l'on en croit les expressions-sœurs « *Heiterkeit bricht aus* » et « manifester une bruyante allégresse » ou « au milieu de l'allégresse générale », qui toutes attestent d'une tonicité de l'« allégresse » en harmonie avec la *Heiterkeit* étudiée. En dernier lieu, un sens plus rare mais bien présent, concerne une « joie profonde, éprouvée intérieurement » rappelant le bonheur ou la félicité, telle qu'elle apparaît dans l'expression « ressentir une ardente allégresse » : même la dimension plus sereine de la *Heiterkeit* est donc incluse dans le terme qui a été choisi ici pour le traduire, l'« allégresse ».

II.2. POUR UNE CULTURE DE L'ALLÉGRESSE : L'ACTE POÉTOLOGIQUE D'AUFKLÄRUNG

L'*Aufklärung* ou le sauvetage de l'humanité nihiliste et mélancolique par une culture de l'allégresse est le but que se fixe et que doit se fixer, nous l'avons vu, le « philosophe tragique »¹⁶² qu'est Nietzsche à ses propres yeux pour se guérir du pessimisme et devenir lui-même allégre. Si la modernité, et avec elle Nietzsche, risque de sombrer définitivement dans la mélancolie et le pessimisme pratique, c'est qu'elle est selon lui issue d'une civilisation judéo-chrétienne ajoutant foi à une fiction de l'au-delà, du bonheur au paradis qui, fondée dans le cas extrême du christianisme sur l'image du Crucifié compatissant et souffrant, ne justifie la souffrance qu'aux dépens de la vie, de la réalité jugées toujours, par avance, coupables et qui n'apparaissent plus que comme souffrances. Même l'individu qui a percé à jour le statut fictionnel de Dieu en demeure prisonnier, humanisant simplement un idéal de vertu ou de savoir qui, lui restant inaccessible et ne lui laissant en partage que la souffrance de son absence d'accomplissement, continue à être profondément hostile à la vie. Cet idéal, l'idéal ascétique, est né d'une ivresse par manque et non par excès. Il appauvrit la vie et la conduit progressivement au néant, mais ce néant reste un but à poursuivre, et selon Nietzsche entre le nihilisme et l'absence de but, l'humanité choisira toujours le premier, parce qu'il donne un sens à sa souffrance et sauve ainsi « la volonté elle-même ».

« Mais *le fait* que l'idéal ascétique ait tant signifié pour l'homme, voilà qui exprime le trait fondamental de la volonté humaine, son *horror vacui* : *elle a besoin d'un but*, – et plutôt que de *ne rien* vouloir, elle veut *le rien*. »¹⁶³

Si l'humanité est « sans but », elle est sans avenir, et l'individu qui, lucide, en prend conscience ne peut plus éprouver que du « désespoir » (*Hth* I, § 33, p. 57). C'est ce qui est arrivé au jeune Nietzsche selon sa propre analyse dans sa préface au *Gai Savoir*. Par son « régime et [sa] mauvaise éducation imprudents », le « romantisme » l'a conduit, « homme devenu maladivement lucide » à une phase « d'épuisement et d'incroyance », à une « tyrannie de la douleur » qui est aussi « restriction principielle à l'amer, au douloureux de la connaissance »¹⁶⁴. La thématique de l'« amer » et de « l'épuisement » renvoie à la « bile » du ressentiment et à « l'*acedia* » qu'elle génère. A cette bile, il faut trouver un antidote sucré et tonique, le miel de l'allégresse classique qui découlera d'un « but » idéal et d'un « dressage » (*Zucht*) lumineux (*aufklärerisch*) aux antipodes de la « mauvaise éducation » ou « gâterie » (*Verwöhnung*) romantique.

¹⁶² Cf. F. Nietzsche, *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », 'La Naissance de la tragédie', § 3, p. 105

¹⁶³ Cf. F. Nietzsche, *Gm*, « Que signifient les idéaux ascétiques ? », § 1, p. 112. Version allemande, *KSA* 5, *GM*, III, § 1, p. 339 : « *Dass aber überhaupt das asketische Ideal dem Menschen so viel bedeutet hat, darin drückt sich die Grundthatsache des menschlichen Willens aus, sein horror vacui: er braucht ein Ziel, – und eher will er noch das Nichts wollen, als nicht wollen.* »

¹⁶⁴ Cf. F. Nietzsche, *FW*, « Vorrede », § 1, p. 346 : « ... diese grundsätzliche Einschränkung auf das bittere, Herbe, Wehetuende der Erkenntnis, wie sie der Ekel verordnete, der aus einer unvorsichtigen geistigen Diät und Verwöhnung – man heisst sie Romantik – allmählich gewachsen war... »

C'est la voie empruntée par Nietzsche, pour lui-même d'abord, qui retrouve « l'espoir de la santé, l'ivresse de la guérison » grâce à « une foi ranimée en un demain et un après-demain », en des « buts de nouveau permis auxquels on croit de nouveau ». « Bonheur nouveau » (GS 31), « allégresse », l'« art divinement allègre » des Grecs (GS 32) et la « grande santé » (GS 350) lui sont ainsi nées de ce « but », d'un « autre idéal », « singulier, tentateur, riche en dangers » et lui permettent simultanément de le voir : l'idéal, déjà évoqué, « d'un esprit qui naïvement, c'est-à-dire involontairement et en vertu d'une plénitude et d'une puissance débordantes, joue avec tout ce qui fut jusqu'à présent qualifié de saint, bon, intangible, divin », « l'idéal d'un bien-être et d'une bienveillance humains-surhumains qui apparaîtra assez souvent *inhumain* »¹⁶⁵.

Nietzsche répète dans le premier aphorisme de *L'Antéchrist* à la fois la nécessité du but idéal pour amorcer un processus de guérison hors du « sombre » et mélancolique pessimisme de la modernité, et le lien entre le bonheur de guérir et celui de créer par excès un art grec lumineux, allègre (GS, Préface) qui se dédie, sur le mode de l'*Aufklärung*, à un idéal « surhumain » précisément créateur, lumineux et allègre (GS § 382) :

«Au-delà du Nord, de la glace, de la mort – *notre vie, notre bonheur...* Nous avons découvert le bonheur, nous connaissons le chemin, nous avons trouvé l'issue de ces milliers d'années de labyrinthe. Qui d'*autre* l'a trouvée ? L'homme moderne, peut-être ? – [...] C'est de *cette* modernité-là que nous étions malades, – de cette paix pourrie, de ce lâche compromis, de cette 'vertueuse' malpropreté du 'oui' et du 'non' modernes. [...] longtemps, nous n'avons su *que faire* de notre bravoure. Nous devenions sombres, on nous appelait fatalistes. *Notre fatum* à nous, c'était la surabondance, la tension, l'accumulation des forces retenues. Nous avions soif d'éclairs et d'actions d'éclat [...] Notre air était chargé d'orages, la nature, en nous, s'assombrissait – *car nous n'avions pas trouvé notre voie*. Formule de notre bonheur : un 'oui', un 'non', une ligne droite, un *but...* ».¹⁶⁶

Le processus même de l'*Aufklärung* ou de la guérison est ici limpide. Adhérent à la pure perception tragique de l'existence, Nietzsche tente le pari d'une application à lui-même et à la modernité toute entière du schème tragique de l'allégresse grecque pour que, tel un sphinx, cette dernière renaisse de ses cendres : s'il parvient à un point de tension extrême, du fait de l'individuation moderne induite par la civilisation judéo-chrétienne et de l'excès de souffrance généré par cette individuation, l'homme moderne, le « bon Européen », doit pouvoir se décharger par flèches métaphoriques de cet excès, et tels les Grecs l'Olympe,

¹⁶⁵ Cf. F. Nietzsche, *GS*, livre V, § 382, p. 350 sv. Version allemande : *KSA 2, FW*, V, § 382, p. 636 : « Ein andres Ideal läuft vor uns her, ein wunderliches, versucherisches, gefahrenreiches Ideal [...]: das Ideal eines Geistes, der naiv, das heisst ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess; [...] das Ideal eines menschlich-übermenschlichen Wohlseins und Wohlwollens, das oft genug *unmenschlich* erscheinen wird... »

¹⁶⁶ Cf. F. Nietzsche, *ACf* § 1, p. 15. Version allemande : *KSA 6, AC*, § 1, p. 169 : « Jenseits des Nordens, des Eises, des Todes – *unser Leben, unser Glück...* Wir haben das Glück entdeckt, wir wissen den Weg, wir fanden den Ausgang aus ganzen Jahrtausenden des Labyrinths. Wer fand ihn *sonst?* – Der moderne Mensch etwa? [...] An *dieser* Modernität waren wir krank, – am faulen Frieden, am feigen Compromiss, an der ganzen tugendhaften Unsauberkeit des modernen Ja und Nein. [...] wir wussten lange nicht, *wohin* mit unsrer Tapferkeit. Wir wurden düster, man hiess uns Fatalisten. *Unser Fatum* – das *war* die Fülle, die Spannung, die Stauung der Kräfte. Wir dürsteten nach Blitz und Thaten [...] Ein Gewitter war in unsrer Luft, die Natur, die wir sind, verfinsterte sich – *denn wir hatten keinen Weg*. Formel unsres Glücks: ein Ja, ein Nein, eine gerade Linie, ein *Ziel...* »

L'ajout de « seul » dans la traduction proposée par Jean-Claude Hemery paraît superflu et à contre-courant de la simplicité recherchée par Nietzsche dans le contenu comme dans la forme. Nous y reviendrons plus loin. C'est pourquoi « un seul oui, un seul non » a été traduit ici par « un oui, un non ».

générer l'image d'un « dieu » ou d'un monde allègres, qui lui permettraient de guérir et d'accéder lui aussi à la jouissance, toujours créatrice, de l'allégresse. Nietzsche tente d'en produire lui-même la preuve par l'exemple en se présentant comme « philosophe tragique » ou « hyperboréen » qui, par aphorismes et métaphores poétiques, engendre, dans une ivresse par excès, l'idéal allègre du « surhumain » créateur et, ce faisant, goûte à la joie d'un art allègre. Tout en surmontant son pessimisme et sa mélancolie, il entend réorienter à un moment fatidique – c'est là le propre de toute *Aufklärung* selon Endre Kiss et Peter Sloterdijk¹⁶⁷ – par un acte de parole et l'image de son existence toute entière, la « volonté », le cours de l'histoire de l'humanité, la sauvant du nihilisme en lui offrant un but, un avenir, le « contre-idéal » du surhumain allègre.

Le problème manifeste, est, qu'en se prenant comme exemple de poète et philosophe « de l'avenir », notamment dans *Ecce Homo*, Nietzsche outrepassa la visée de « l'allégresse grecque » dans l'art tragique pour prétendre à l'allégresse des dieux créés, et, plus spécifiquement, qu'il s'identifie sur le tard à Dionysos, le dieu tragique, polymorphe et créateur, qui incarne l'allégresse. Cette confusion était programmée par l'identification entre le « oui » et le « but », par la nécessité d'une image idéale d'affirmation et d'allégresse pour pouvoir devenir affirmateur et allègre, c'est-à-dire pour guérir, par une identification dont la circularité anticipait l'éternel retour du oui affirmateur. En effet, cette identification est fusion entre l'idéal d'allégresse surhumaine proposé pour amorcer le processus de guérison chez soi et chez autrui, et la vertu d'allégresse qui est le propre de l'esprit libre et de l'artiste tragique engagés dans « le cercle vicieux divin » qui de connaissance (*Erkenntnis*) en création amenant, sur les modes de décentrement du sujet et de l'*Aufklärung*, à la connaissance et à la création finit par aboutir, idéalement, à la création dionysiaque allègre qui jouit de toute souffrance et de toute connaissance en jouissant de se sentir puissant et créateur et de se voir 'idéaler' le monde, ou le rendre plus allègre (*erheitern*).

Cet aboutissement, Nietzsche le place, théoriquement, dans le futur, et le décrit comme simple possibilité que philosophes et poètes « de l'avenir » se doivent de promouvoir par leurs écrits pour rendre possible sa réalisation : « le philosophe de l'avenir » nous dit *Par-delà bien et mal*, le « philosophe proprement dit » qui, « nécessairement, [est] l'homme de demain et d'après-demain », élabore, en « ennemi juré de l'idéal actuel » et d'une « main créatrice », un « contre-idéal » (*Gegenideal*, *EH*, 'GM', p. 140) déterminant « la destination et la finalité de l'homme »¹⁶⁸. C'est assurément dans ce sens qu'il faut comprendre la préface au premier volume d'*Humain trop humain* qui, rédigée comme *Par-delà bien et mal* en 1886, en exemplifie le propos. Quand il évoque – le passage a déjà été cité – son désir de faire advenir les « esprits libres », qu'il n'y eut encore jamais, en en parlant comme s'ils existaient déjà, Nietzsche se présente lui-même comme « modèle » (*Vorbild*) de « philosophe de l'avenir » conscient de son devoir. Il réajuste, en leur prêtant des traits essentiellement philosophiques, l'image des « bons poètes » qu'il dessine par ailleurs dans ses œuvres de la première période.

¹⁶⁷ Cf. P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 47

¹⁶⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 210, § 211, § 212, p. 142-145.

Est ainsi soulignée la dimension connaissante d'une « tâche » (*Aufgabe*) qui, selon le jeune Nietzsche des *Considérations inactuelles* et du premier tome d'*Humain trop humain*, incombaux aux « bons » poètes : montrer « la voie de l'avenir » en s'attachant au « possible », en proposant un modèle (*Vorbild*) humain inédit, un « idéal d'homme » « véridique » et « salvateur » (*erlösend*) dans l'espoir qu'il « éduque » et « tire vers le haut » une modernité allant droit à la barbarie¹⁶⁹. Le désir nietzschéen d'un « poète montrant la voie de l'avenir » en « se vouant à un but » unique, celui de « recréer sans faiblir la belle image de l'homme » à l'instar des « artistes qui autrefois ne cessaient de recréer les images des dieux », revient dans l'aphorisme 99 d'*Humain trop humain* (II, « Opinions et sentences mêlées »), où s'annonce pour la première fois un cercle vertueux d'une « image » idéale qui, « en exerçant sa vertu d'exemple », aiderait « en suscitant l'imitation et l'envie, à créer l'avenir »¹⁷⁰.

Le « fond d'or » et le « ciel lumineux » de cette image anticipent la thématique de l'allégresse, même si l'idéal est, comme dans les *Inactuelles*, encore très « classique » dans le sens gothéen, maîtrisé et non excessif de la « belle âme ». Dès *Aurore* cependant, l'idéal auquel devraient œuvrer les poètes du « possible » que Nietzsche appelle de ses vœux, prend les traits de l'excès et de l'allégresse, première des « vertus futures », par l'évocation d'une « beauté » stellaire incommensurable :

« Oh, si les poètes voulaient enfin redevenir ce qu'ils furent probablement autrefois : – des *voyants* qui nous racontent quelque chose du *possible* ! [...] S'ils voulaient nous faire pressentir quelque chose des *vertus futures* ! Ou des vertus qui n'existeront jamais sur la terre, bien qu'elles puissent exister quelque part au monde, – des constellations flamboyantes de pourpre et des immenses voies lactées du beau ! Où êtes-vous, astronomes de l'idéal ? »¹⁷¹

A cette dernière question, Hesse répondra un demi-siècle plus tard, se révélant l'un des « poètes de l'avenir » désirés par Nietzsche, quand, à partir de 1917, il ne cessera de définir le poète et sa fonction comme « visionnaire » du « possible ». La première occurrence, d'ordre épistolaire privé, sera explicitée sur un ton beaucoup plus ferme dans une seconde lettre au même destinataire deux ans plus tard :

« ...je me ressens, moi et les autres écrivains, artistes, etc... comme des antennes et des postes avancés de l'humanité flairant en premier ce qui se forme de nouveau. [...] Je crois à la puissance de l'idée, car une idée ne relève pas pour moi d'une chimère mais d'une intuition prémonitoire, d'un pressentiment du futur de l'humanité... » (janvier 1917)
« J'estime que c'est le bon droit, oui le devoir du poète, de tenir tête au train du monde et de formuler des revendications qui vont au-delà du possible sur le plan temporel et

¹⁶⁹ Cf. F. Nietzsche, *CI*, III, § 5, p. 57

¹⁷⁰ Cf. F. Nietzsche, *Hth*, II, « Opinions et sentences mêlées », § 99, p. 60. Version allemande, *KSA* 2, p. 419 : « *Der Dichter als Wegweiser für die Zukunft*. So viel überschüssige dichterische Kraft unter den jetzigen Menschen vorhanden ist... so viel sollte, ohne jeden Abzug, einem Ziele sich weihen [...] dem Wegweisen der Zukunft. [...] Vielmehr wird er, wie früher die Künstler an den Götterbildern fortbildeten, so an dem schönen Menschenbilde *fordichten* [...] [damit] die schöne grosse Seele [...] durch Erregung von Nachahmung und Neid die Zukunft schaffen hilft. [...] ein leuchtender Himmel auf Gesichtern und Vorgängen sich abspiegelnd: das Wissen und die Kunst zu neuer Einheit zusammengeflossen [...] das Goldgrundhafte... »

¹⁷¹ Version allemande : F. Nietzsche, *KSA* 3, *Morgenröthe*, § 551, p. 321 : « Oh, wollten doch die Dichter wieder werden, was sie einstmals gewesen sein sollen : – *Seher*, die uns Etwas von dem *Möglichen* erzählen! [...] Wollten sie uns von den *zukünftigen Tugenden* Etwas vorausempfinden lassen! Oder von Tugenden, die nie auf Erden sein werden, obschon sie irgendwo in der Welt sein könnten, – von purpurglühenden Sternbildern und ganzen Milchstrassen des Schönen! Wo seid ihr, ihr Astronomen des Ideals? »

pratique. Ce qui dans le monde a été atteint et réalisé du point de vue de l'esprit, n'a jamais pu l'être que parce que des idéaux et des espoirs furent énoncés qui allaient bien au-delà de ce qui était possible sur le moment. » (décembre 1918)¹⁷²

Entre temps, Hesse avait pu affiner sa conception de la tâche du poète (*Dichter*) en l'opposant dans plusieurs articles aux exigences de « politisation de l'esprit » qui, au goût du jour en cette période de guerre, le touchaient personnellement : son exil bernois lui avait été reproché comme désertion dès 1914. Le titre d'un article paru en 1918 et non traduit en français, « Visions », reflète déjà la proximité avec les discours prophétiques de Nietzsche sur la possible évolution, par bonds, de l'homme vers le surhumain, et l'assimilation du poète au « visionnaire » fantasque (*Phantast*) rappelle le « bouffon » (*Narr*) nietzschéen, terme que Hesse utilisera lui-même plus tard, dans l'article déjà étudié de 1926, où il répondait à une enquête sur les « Poètes méconnus ». Dans les deux articles, l'idée que le poète a une « mission » et qu'il doit « servir l'idéal de l'humanité » procure une dimension « métaphysique » à la tâche poétique qui se résume finalement au dépassement de la « prétendue 'réalité' » et à l'établissement d'un autre « possible » :

« Sur le chemin qui conduit du poisson, de l'oiseau et du singe jusqu'à l'animal belliqueux de notre époque, sur le long chemin au cours duquel nous espérons devenir avec le temps des hommes et des dieux, ce ne pouvaient être les 'normaux' qui avaient poussé de l'avant, d'un palier à un autre. [...] Un singe normal ne songeait jamais à quitter l'arbre pour déambuler à la verticale sur le sol. Celui qui l'avait fait le premier, qui l'avait essayé le premier, qui en avait rêvé le premier, avait été parmi les singes un visionnaire et un original, un poète et un novateur, et non un être « normal ». [...] Les visionnaires étaient là pour faire leurs bonds et rêver de ce qui n'avait jamais été pensé, afin qu'un jour peut-être le poisson puisse devenir un animal terrestre et le singe un hominidé.

Ainsi, « normal » n'était rien d'idéal non plus, c'était juste le nom attribué à une fonction, conservatrice, protectrice de l'espèce. « Doué » ou « visionnaire » était au contraire le nom attribué à la fonction du jeu et de la tentative, du jeu de balles avec des problèmes. [...] la fonction du poète était de participer à l'action sur le versant idéal, d'avoir des intuitions, de créer des idéaux, de faire des rêves. » (« Visions »)¹⁷³

« Le poète est toujours – qu'il le sache ou non – un métaphysicien et n'a jamais de rapport avec la *réalité* ; au contraire, sa mission, sa nature, consistent en la reconnaissance de la

¹⁷² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., « Brief an Hans Sturzenegger », Berne, 3/1/1917, p. 343: « ...ich empfinde mich und andre Schriftsteller, Künstler etc. als Fühler und vorgeschobene Posten der Menschheit, welche zuerst das werdende Neue wittern. [...] Ich glaube an die Macht der Idee, denn eine Idee ist für mich nicht ein Hirngespinnst, sondern ein Vorausfühlen, eine Zukunftsahnung der Menschheit. »

« Brief an H. Sturzenegger », Berne, 29/12/1918, p. 384: « Ich halte es für das Recht, ja die Pflicht des Dichters, dem Weltlauf zu trotzen und Forderungen zu stellen, die über das zeitlich und praktisch Mögliche hinausgehen. Was in der Welt an Geistigem erreicht und geleistet wurde, wurde es immer nur dadurch, daß Ideale und Hoffnungen aufgestellt wurden, die weit über das momentan Mögliche hinausgingen. »

¹⁷³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Phantasien » (1918), p. 152-153: « Auf dem Wege vom Fisch, Vogel und Affen bis zu dem kriegführenden Tier unserer Zeit, auf dem langen Wege, auf dem wir mit der Zeit Menschen und Götter zu werden hoffen, konnten es nicht die « Normalen » sein, die von Stufe zu Stufe vorwärts gedrängt hatten. [...] Ein normaler Affe dachte nie daran, den Baum zu verlassen und aufrecht auf der Erde zu wandeln. Der das zuerst getan, der das zuerst probiert, zuerst davon geträumt hatte, der war unter den Affen ein Phantast und Sonderling, ein Dichter und Neuerer gewesen, und kein Normaler. [...] Die Phantasten waren dazu da, ihre Sprünge zu machen und das nie Erdachte zu träumen, damit vielleicht einmal aus dem Fisch ein Landtier und aus dem Affen ein Affenmensch werden könne.

Also war « normal » eigentlich auch nichts Ideales, es war auch nur der Name für eine Funktion, nämlich für die konservative, arterhaltende. « Begabt » oder « Phantast » aber war der Name für die Funktion des Spielens und Probierens, des Ballspielens mit Problemen. [...] des Dichters Funktion war die, auf der idealen Seite mitzutun, Ahnungen zu haben, Ideale zu schaffen, Träume zu haben. »

contingence et de l'inconstance humaines, et dans le fait qu'il remplace la réalité, l'homme contingent, par son propre rêve de l'homme, son intuition du déterminisme humain. »¹⁷⁴

Dans son article « Visions », le « poète » « métaphysicien » de Hesse correspond totalement au « philosophe » poète « de l'avenir » nietzschéen. Par son opposition marquée à la « réalité » commune, la dimension « métaphysique » de l'activité poétique se comprend clairement au sens propre du terme. Elle reproduit « l'idéalisation » sélective de l'artiste tragique nietzschéen qui, elle aussi, pouvait par sa dénomination prêter à contre-sens. L'emploi du terme de « métaphysicien » permet par ailleurs à Hesse d'évoquer l'origine connaissante de la création poétique, sans pour autant la développer dans un texte qui se fait fort de légitimer la force de l'imagination. Entre les lignes cependant, le savoir « tragique » nietzschéen est à l'œuvre, quand Hesse associe la thématique du jeu et de l'expérimentation à celle du « rêve » poétique tout en jouant lui-même, réflexivement, avec les typologies et leur relativité. L'humour cependant, dont Hesse fait, dès 1918, preuve dans le choix de ses exemples, est fort éloigné de l'exaltation prophétique ou de l'ironie caustique qui caractérisent le style nietzschéen selon l'objet, surhumain ou humain, de son analyse. Cette forme d'auto-dérision témoigne d'une distance plus critique de Hesse vis-à-vis du personnage même du poète, qui est loin d'être présenté comme instrument divin. Beaucoup plus sérieux est le ton de l'article « Tu ne tueras point », consacré en 1919 à la même cause de la non-politisation du poète, stimulateur de l'évolution humaine à la différence du « praticien » qui s'attache au présent. La référence nietzschéenne est ici manifeste jusque dans le choix des termes comme *Narr* (bouffon) ou *Seher* (visionnaire) et dans l'exemple de l'arbre planté avec désintéressement pour les générations futures :

« Nous autres hommes d'esprit, poètes, visionnaires, bouffons et rêveurs de l'avenir sommes ceux qui plantent les arbres pour plus tard. [...] Il ne faut pas vouloir transformer les poètes en praticiens, les croyants en comptables, les rêveurs en organisateurs. [...] On veut maintenant 'politiser' [les poètes] et en faire les organes de l'évolution actuelle. C'est comme si l'on voulait utiliser un baromètre pour enfoncer des clous. »¹⁷⁵

Hesse reste cependant si éloigné d'une déification du poète que dans une lettre de 1938, en pleine rédaction du *Jeu des perles de verre*, en pleine élaboration de l'utopie castalienne et du personnage légendaire « Joseph Knecht », il omet tout simplement de citer l'art aux côtés des religions et de la raison comme vecteurs de « possibilités » humaines. Hesse est alors loin d'avoir perdu la « foi » en les vertus éclairantes de l'art et en l'homme « comme possibilité merveilleuse ». Dans cette lettre, il souligne justement qu'à ses yeux, l'homme pourra toujours ressortir de la « pire fange » mû par son « attirance » pour des « possibilités supérieures » qu'une « force » en l'homme pousse ce dernier à « rêver », que

¹⁷⁴ H. Hesse, *Magie du livre*, « Les poètes méconnus », op. cit., p. 216 ; H. Hesse, *Schriften zur Literatur I*, « Verkannte Dichter », op. cit., p. 241: « Der Dichter ist stets, er selbst mag darum wissen oder nicht, Metaphysiker, und hat es niemals – er mag darum wissen oder nicht – mit der 'Wirklichkeit' zu tun, sondern seine Mission, sein Wesen besteht darin, daß er den Menschen in seiner Zufälligkeit und Wandelbarkeit erkennt, und daß er an die Stelle der Realität, an die Stelle des zufälligen Menschentums seinen eigenen Traum vom Menschentum, seine Ahnung von der Bestimmung des Menschen setzt. »

¹⁷⁵ Cf. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Du sollst nicht töten » (1919), p. 237: « Wir Geistigen, wir Dichter, wir Seher, wir Narren und Zukunftsträumer sind es, welche die Bäume für später pflanzen. [...] Nur muß man nicht aus Dichtern Praktiker, aus Gläubigen Rechner, aus Träumern Organisatoren machen wollen. [...] Jetzt will man [die Künstler, die Dichter] « politisieren » und zu Organen der aktuellen Entwicklung machen. Das ist so, wie wenn man ein Barometer zum Nägeleinschlagen benützen wollte. »

cette force se dénomme religion, philosophie ou autre : à la fois « injonction » et « espoir », ces « rêves » de « possibilités supérieures » de l'humain qui stimulent son évolution ne sont pas réductibles à la caricature proposée par certains systèmes politiques « bestiaux » qui se présentent comme religions et voient en l'homme un être « politisable » de façon « quasi illimitée ». L'allusion aux totalitarismes européens est manifeste¹⁷⁶.

L'aptitude à la « grande politique » préconisée par Nietzsche semble être remise en cause par ce rejet de toute politisation du « poète de l'avenir » hesséen. La toute-puissance divine est loin d'être son fait, même sur le mode, amoindri, de l'oracle divin et l'image de l'« argonaute de l'idéal » paraît aux antipodes du singe visionnaire, même si Hesse aussi propose, nous le verrons, l'idéal « tentateur » et « humain-surhumain » d'un « esprit » créateur allègre présenté par Nietzsche dans cet aphorisme (*GS* § 382). L'auto-stylisation du poète en héros mythique prométhéen est impensable pour Hesse, alors qu'elle va dans le droit fil de l'analyse nietzschéenne de la tâche du poète « tragique » qui va « séduire les âmes » modernes « en faveur de la vie »¹⁷⁷, les guérir du nihilisme mélancolique de la même façon que les poètes grecs avaient réussi avant lui à sauver leurs contemporains du pessimisme pratique, à l'aide de la figure mythique de Prométhée par exemple qui, chez Eschyle, se caractérisait, selon Nietzsche, par l'allégresse créatrice¹⁷⁸. Le poète de l'avenir créateur d'un « but » par l'intermédiaire d'un « modèle » (*Vorbild*) « surhumain » et artiste d'allégresse est un nouveau Prométhée, un porteur de flambeau moderne. C'est ce que donne à entendre l'aphorisme 300 du *Gai Savoir*, où Nietzsche décrit en termes prométhéens le processus de guérison par l'idéal qu'il met lui-même en place avec son idéal d'allégresse. Prométhée a, selon lui, d'abord dû « *se figurer* qu'il avait volé la lumière et *expier* cette action, – pour découvrir finalement qu'il avait créé la lumière *en désirant la lumière*, et que non seulement l'homme, mais encore le *dieu* avait été l'œuvre de *ses* mains et l'argile modelé par ses mains », « rien que des images de l'artiste en images »¹⁷⁹. Le désir prométhéen de lumière représente le désir nietzschéen d'allégresse ou le désir zarathoustrien du surhumain.

Nietzsche est en effet comme Prométhée doublement porteur de flambeau. A son instar, en apportant la lumière de l'allégresse, Nietzsche apporte à la fois l'art et la connaissance ou plutôt, cherche à insuffler à la fois le désir d'art, allègre, et le désir de

¹⁷⁶ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 10.7.1938 an R.J. Humm », p. 664: « Ich glaube an den Menschen als eine wunderbare Möglichkeit, die auch im größten Dreck nicht erlischt und ihm aus der größten Entartung zurückzuhelfen vermag, und ich glaube, diese Möglichkeit ist so stark und so verlockend, daß sie immer wieder als Hoffnung und als Forderung spürbar wird, und die Kraft, die den Menschen von seinen höhern Möglichkeiten träumen läßt und ihn immer wieder vom Tierischen wegführt, ist wohl immer dieselbe, einerlei ob si heute Religion, morgen Vernunft und übermorgen wieder anders genannt wird. [...] Im übrigen werde ich immer dümmmer, und sehe nur noch mit Erstaunen, nicht mehr mit eigentlichem Verstehenwollen zu, wie noch die kindischsten, ja viehischsten politischen Triebe sich als « Weltanschauungen » etc. geben, ja die Gebärden von Religionen annehmen. Diese Systeme haben mit dem so sehr viel geistvolleren marxischen Sozialismus das gemein, daß sie den Menschen für nahezu unbegrenzt politisierbar halten, was er nicht ist – ich halte die Krämpfe der heutigen Welt größtenteils für eine Folge dieses Irrtums. »

¹⁷⁷ F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAM* II, 1., § 154 et § 2

¹⁷⁸ Cf. F. Nietzsche, *NT*, § 9, p. 66

¹⁷⁹ Version allemande, *KSA* 3, *FW*, § 300, p. 539 : « Musste Prometheus erst *wähnen*, das Licht *gestohlen* zu haben und dafür büßen, – um endlich zu entdecken, dass er das Licht geschaffen habe, *indem er nach dem Lichte begehrte*, und dass nicht nur der Mensch, sondern auch der *Gott* das Werk *seiner* Hände und Thon in seinen Händen gewesen sei ? Alles nur Bilder des Bildners ? »

connaissance, critique, de soi et du monde. L'image d'une beauté possible, celle du « sur-héros »¹⁸⁰ venant en « rêve », comme l'image de sa propre laideur, entr'aperçue à la lumière du flambeau critique¹⁸¹, doivent inciter le lecteur à une autocorrection artistique assumée, ou encore à devenir à son tour porteur de flambeau. Rendre beau ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire en premier lieu, embellir l'homme en le rendant « surhumain », correspond au but ultime de la connaissance active d'un sujet décentré « idéalisant » le monde, assumant en toute conscience la poétification de la vie, ce qui lui permet enfin d'en jouir : c'est parce que « l'homme qui sent en pensant » (*Denkend-Empfindender*) n'est pas conscient d'être le « poète de [sa] vie », d'être le seul à « ne cesser de construire réellement quelque chose qui n'existe pas, d'être le véritable créateur du seul monde qui importe à l'homme, du « monde des appréciations », « des perspectives », « des acquiescements et des négations » – les hommes « prétendument pratiques » ne font que « transcrire » « dans la chair et la réalité » quotidienne ce que les poètes ont créé au préalable – c'est par « méconnaissance » qu'il n'est « ni aussi fier ni aussi heureux » – ni aussi allègre qu'il pourrait l'être »¹⁸². Cette prise de conscience ou « éveil » du lecteur à la nécessité d'user de ses propres capacités créatrices donne un sens différent à l'« *Aufklärung* créatrice » d'Endre Kiss qui réduisait la création à l'invention du modèle surhumain sans s'appliquer ni au processus artistique d'enseignement ni au retournement du lecteur récepteur en créateur.

Hermann Hesse vise exactement le même type de prise de conscience dans son article de 1918 intitulé « Visions », où il écrit des « praticiens » qu'ils « pensent être les agents du progrès par le biais de réformes électorales ou de choses semblables, alors qu'ils ne font que suivre en boitillant, quelques siècles derrière elles, les pensées des hommes d'esprit et qu'ils ne cherchent qu'à réaliser à petite échelle l'une ou l'autre des intuitions ou des pensées de ces derniers »¹⁸³. Hesse s'avère donc tout aussi engagé « politiquement » que Nietzsche, qui conspuait de fait la politique politicienne et nihiliste des hommes « pratiques » et dont la « grande politique » repose justement sur une action purement poétique, dans le sens où elle incite, sur son versant positif et éclairant (*aufklärerisch*) à la fois, à une « réévaluation des valeurs » par poétification. C'est à cette réorientation de la quête que pousse Nietzsche dans l'aphorisme 289 du *Gai Savoir*, où, « transporté de

¹⁸⁰ Cf. F. Nietzsche, *Zf*, II, « Des hommes sublimes », p. 145

¹⁸¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Der Wanderer und sein Schatten », § 316: « Wer sich selber sehen will, so wie er ist, muss es verstehen, sich selber zu *überraschen*, mit der Fackel in der Hand. Denn es steht mit dem Geistigen so wie es mit dem Körperlichen steht: wer gewohnt ist, sich im Spiegel zu schauen, vergisst immer seine Hässlichkeit... »

¹⁸² F. Nietzsche, *GS*, § 299 et § 301, p. 244-247, Version allemande, *KSA 3, FW*, § 299, p. 538 : « [Wir wollen] uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswert machen, wenn sie es nicht sind », « ...*wir* wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichen zuerst. »; et § 301, p. 540: « Wir, die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort Etwas *machen*, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspektiven, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen. Diese von uns erfundene Dichtung wird fortwährend von den sogenannten practischen Menschen [...] eingelernt, eingeübt, in Fleisch und Wirklichkeit, ja Alltäglichkeit, übersetzt. [...] Wir erst haben die Welt, *die den Menschen Etwas angeht*, geschaffen! – Gerade dieses Wissen aber fehlt uns, [...] wir verkennen unsere beste Kraft [...], wir sind *weder so stolz, noch so glücklich*, als wir sein könnten. »

¹⁸³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, « Phantasien », p. 154: « [die Praktiker] meinen mit Wahlreformen und dergleichen den Fortschritt zu machen, während sie nur um Jahrhunderte hinter den Gedanken der Geistigen nachhinken und im Kleinen das eine oder andere von deren Ahnungen und Gedanken zu verwirklichen streben. »

désir », il enjoint aux « philosophes » d'embarquer sur leurs « navires » afin de découvrir d'autres « mondes » : il leur demande de partir créer d'autres possibles, d'autres « buts » donnant « sens » à la vie et à la souffrance, d'autres « justifications globales de [la] manière de vivre et de penser ». Il les prie de partir naviguer en quête de « nouveaux soleils » « féconds », propices à la « transmutation », qui « transforme[nt] sans cesse le mal en bien, [font] éclore et mûrir toutes les forces et empêche[nt] de pousser la mauvaise herbe, petite ou grande, de l'affliction et de la contrariété »¹⁸⁴.

C'est ce même type de « réorientation » et d'éveil politiques : poétifiants, que vise Hesse dans un article de 1919 non traduit et intitulé « Pensées sur *L'Idiot* de Dostoïevski ». Dans cet article, Hesse analyse les crises épileptiques du prince Mychkin, qui correspondent aux sorties de soi aristotéliennes et aux phases d'ivresse nietzschéennes, comme autant d'« expériences magiques » (*das magische Erlebnis*) de « clairvoyance » (*hellsichtig*) « souriante », où une « transvaluation de tous les statuts » est « possible », où « tous les pôles antagonistes » peuvent prétendre « avec des droits égaux à l'existence », où « tout est affirmé » :

« Si l'on pense *L'Idiot* jusqu'au bout, il introduit le droit matriarcal de l'inconscient, il supprime la culture »¹⁸⁵.

Par l'exemple de la « pensée magique », Dostoïevski montre de façon « prophétique » selon Hesse, le chemin, nihiliste, de la « désagrégation » (*Zersetzung*) et du « chaos » que devra suivre l'Europe, déjà ébranlée depuis le début de la guerre. Tel Nietzsche appelant dans *La Naissance de la Tragédie* et dans sa troisième *Inactuelle* ses contemporains à acquérir une sagesse tragique qui reconnaît la mort dans la vie et la simultanéité de la douleur et de la jouissance dans l'enfantement afin de se muer en artistes tragiques créateurs du possible, du « héros » ou « génie » allègre « rédempteur de la culture », Dostoïevski montre selon Hesse, qui s'en fait le chancre vulgarisateur, par l'intermédiaire d'un personnage « tragiquement solitaire », le chemin qui « nous » fait « retourner à l'informe, à toutes les origines » « afin d'y trouver une orientation nouvelle, afin de découvrir aux racines de notre être des pulsions et des possibilités d'évolution oubliées et de pouvoir entreprendre une création, une évaluation, une division nouvelles du monde »¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW, IV, § 289*, p. 529: « *Auf die Schiffe!* – Erwägt man, wie auf jeden Einzelnen eine philosophische Gesamt-Rechtfertigung seiner Art, zu leben und zu denken, wirkt – nämlich gleich einer wärmenden, segnenden, befruchtenden, eigens ihm leuchtende Sonne, [...] wie sie unaufhörlich das Böse zum Guten umschafft, alle Kräfte zum Blühen und reifwerden bringt und das kleine und grosse Unkraut des Grams und der Verdriesslichkeit gar nicht aufkommen lässt: – so ruft man zuletzt verlangend aus: oh dass doch viele solche neue Sonnen noch geschaffen würden! [...] Es giebt noch eine andere Welt zu entdecken – und mehr als eine! Auf die Schiffe, ihr Philosophen! »

¹⁸⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Gedanken zu Dostojewskij's *Idiot* », p. 184 : « Höchste Wirklichkeit für Myschkin aber ist das magische Erlebnis von der Umkehrbarkeit aller Satzungen, vom gleichberechtigten Vorhandensein der Gegenpole. Der *Idiot*, zu Ende gedacht, führt das Mutterrecht des Unbewußten ein, hebt die Kultur auf. »

¹⁸⁶ H. Hesse, *Ibid.*, p. 185: « Die Zukunft ist ungewiß, der Weg aber, der hier gezeigt wird, ist eindeutig. Er bedeutet: seelische Neueinstellung. Er führt über Myschkin, er fordert das magische Denken, das Annehmen des Chaos. Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewußte, ins Gestaltlose, [...] zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben, [...] sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können. »

Cette réorientation difficile s'accompagne pourtant du « sourire » « enfantin » et « innocent » du prince Mychkine. « Evaluation » et « création » renvoient manifestement à la poétification allègre du monde dont la « pensée » est, pour Nietzsche, comme pour Hesse, un vecteur privilégié. Un bref retour sur l'essai déjà étudié de 1932, *Un petit morceau de théologie*, permet de montrer la dimension ludique et poétique de la « connaissance » (*Erkenntnis*) pour Hesse, puisqu'il la définit dans ces lignes comme « acte » (*Tat*), comme « expérience vécue » (*Erlebnis*) dans l'instant : l'article en constitue d'ailleurs la preuve par l'exemple, Hesse reconnaissant explicitement qu'il y a créé, par un jeu de typologies opposant les hommes « pieux » aux hommes « raisonnables », « l'illusion » fugitive et consciente d'une « apparence d'ordre » dans le chaos de la réalité, et que cette création « d'illusion » est vécue par lui comme « bonheur »¹⁸⁷.

L'« éveil » du lecteur empruntera cependant chez Nietzsche et Hesse deux voies différentes, même si la « formule », fondée sur l'approche physiologique des forces et de l'excès, par laquelle Nietzsche définit « son bonheur » semble à première vue indiquer un chemin d'*Aufklärung* commun : « un oui, un non, une ligne droite, un but ... » revient dans les deux cas à lancer d'abord une flèche affirmative de désir, image tonique illustrant le « but », allègre, du surhumain ou du philosophe tragique qui en est le père. Zarathoustra en est l'image réfléchie, puisqu'il se présente lui-même sous la plume de Nietzsche comme un possible prophète apportant, si quelqu'un est en mesure de l'entendre, la délivrance par le biais de ses éclairs de rire lumineux, affirmateurs et créateurs, c'est-à-dire par l'entremise de ses jets métaphoriques ou de son discours messianique :

« Si je suis prophète et plein de cet esprit prophétique qui chemine sur de hautes crêtes
entre deux mers, –
Entre passé et avenir, tel un lourd nuage, – [...] :
Prêt à la foudre dans son sein plein de ténèbres et pour le rayon de lumière libérateur,
gravide d'éclairs qui disent oui !
Et dont le rire dit oui !, prêt à des éclairs prophétiques... » (*Zf*, III, « Les sept sceaux », p.
274)¹⁸⁸

Ensuite viennent les flèches du « non », les éclairs qui foudroient, et qui, dans leurs dimensions destructrices et iconoclastes, pourraient, « inhumains »¹⁸⁹, « aveugler »¹⁹⁰ les

¹⁸⁷ Ibid, p. 395, *Ein Stückchen Theologie* : « Ohne weiteres ordnet sich mir die Welt nach diesem sehr groben Schema [in zwei Haupttypen, den Vernünftigen und den Frommen]. Aber natürlich ordnet sie sich durch dies Hilfsmittel immer bloß für einen Augenblick, um dann sofort wieder zum undurchdringlichen Rätsel zu werden. Der Glaube ist mir längst abhanden gekommen, daß uns an Erkenntnis und an Einblick ins Chaos des Weltgeschehens mehr gegönnt sei, als die Scheinordnung eines glücklichen Augenblicks, als dieses je und je erlebbare kleine Glück: für eine Sekunde das Chaos sich als Kosmos vorzutauschen. [...] Es ist mit allem Wissen nicht anders. Wissen ist Tat. Wissen ist Erlebnis. Seine Dauer heißt Augenblick. »

¹⁸⁸ F. Nietzsche, KSA 4, *Zar*. III, « Die sieben Siegel », p. 287: « Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes, der auf hohem Joche zwischen zwei Meeren wandelt, – zwischen Vergangem und Zukünftigem als schwere Wolke wandelt, – [...]: zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle, schwanger von Blitzen, die Ja! sagen, Ja! lachen, zu wahrsagerischen Blitzstrahlen... »

Dans ce contexte de flèches et de lignes droites, les points d'exclamation et les tirets qui, en allemand s'appellent *Gedankenstriche* (traits de pensée), acquièrent une dimension autrement décisive puisqu'ils ponctuent graphiquement les jets métaphoriques. Il m'a donc semblé indiqué de conserver la ponctuation nietzschéenne d'origine qui, à la différence de la traduction officielle, inclut deux points d'exclamation après les « oui » et exclut un tiret avant « prêt à la foudre ». Il est de plus à noter qu'à partir du moment où les éclairs sont mentionnés, c'est-à-dire où notre citation s'achève, toutes les phrases qui suivent sont, comme autant d'éclairs, ponctuées d'un point d'exclamation final.

contemporains, mais dont les « coups de fouet » réveillent et dressent aussi l'esprit en renforçant la tension fondamentalement à l'origine d'un possible retournement, d'une éventuelle « inversion des valeurs » – nous verrons plus bas que, malgré ses dires, Nietzsche surestime dans les faits le « non » et la force de la connaissance.

La « ligne droite » rappelle l'image de l'arc tendu entre le « oui » et le « non » : elle symbolise le rendu stylistique de la tension créatrice de l'arc ou du « pathos » interne à tout homme créateur allègre et correspond de fait à la droiture intellectuelle de qui adhère consciemment à une poétique de l'allégresse, seule à même de réorienter le cours de l'humanité et de susciter l'inversion des valeurs : seules les « pensées qui viennent sur des pattes de colombes » dont les traces, métaphoriques, fluctuent entre l'écriture et le dessin, « amènent la tempête », provoquent le déchaînement des éclairs et des flèches, nous indique symboliquement Nietzsche dans *Zarathoustra*¹⁹¹.

II.2.1. *Flèches du « oui » : éveil au désir d'allégresse*

Le « combat » de l'*Aufklärung* ne peut se faire « qu'indirectement » : aux attaques directes, Nietzsche préférera, théoriquement, donner en premier lieu « des couleurs lumineuses » à son « modèle »¹⁹², et se fier à son tour, en disciple des Grecs, aux vertus curatives d'images lumineuses et allègres incarnées par des héros tragiques. C'est grâce à cette luminosité, dont l'allégresse est une variante depuis *La Naissance de la tragédie*, que Nietzsche espère guérir du dégoût et « séduire en faveur de la vie »¹⁹³ les « âmes »¹⁹⁴ de ses lecteurs, afin qu'elles suivent de leur propre chef le modèle tragique et « immoral » et fassent leur l'injonction implicite, non morale¹⁹⁵ mais physiologique et esthétique, contenue dans le « but » proposé, celui de « redevenir limpides » (*hell*)¹⁹⁶. L'idéal moral de l'homme supérieur, concentré d'impératifs moraux, ne laisse, lui, aucun choix à l'individu. Ne se présentant pas comme une possibilité mais un devoir, de surcroît impossible à accomplir, il est justement le résidu moderne le plus pernicieux de la fiction chrétienne qu'il s'agit de surmonter, auquel il s'agit de ne pas succomber en « s'assombrissant » à son tour. La lumière, la beauté, l'allégresse du modèle sont, on ne saurait assez le répéter, une « promesse de bonheur ». Leurs vertus « tonifiantes » excitent « la volonté » et « l'intérêt »¹⁹⁷. Au contraire, les valeurs de la morale sont encore entièrement tributaires du faux « soleil » platonicien ou chrétien identifié au « bien » qui, par perversion du jugement sur la cause et la conséquence¹⁹⁸, notamment en ce qui concerne « le plus dangereux des

¹⁸⁹ F. Nietzsche, *KSA* 6, « Warum ich so gute Bücher schreibe », 'Zar', § 2, p. 338

¹⁹⁰ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, IV, « Vom höheren Menschen », § 7, p. 360

¹⁹¹ F. Nietzsche, *Zf*, « L'heure la plus silencieuse », p. 178. Version allemande: *KSA* 4, *Zar*, II, « Die stillste Stunde », p. 189 : « Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt. »

¹⁹² F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW* § 321, dont le titre est la citation de la dernière phrase : « 'Und werden wieder hell' »

¹⁹³ F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAm* II, 1., § 2.

¹⁹⁴ F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAm* II, 1., § 154.

¹⁹⁵ F. Nietzsche, *KSA* 3, *Morg.*, § 108.

¹⁹⁶ F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW* § 378.

¹⁹⁷ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 7.

¹⁹⁸ F. Nietzsche, *KSA* 6, *GD*, « Die vier großen Irrtümer », § 1, p. 88 sv.

malentendus », l'ivresse par manque ou par excès, a perverti la compréhension de son corps par l'homme¹⁹⁹ et l'a assombri²⁰⁰, rendu malade, littéralement empli de « bile » nocive. Toute la philosophie, en se fondant sur le malentendu de la cause et de la conséquence, a d'ailleurs selon Nietzsche reposé jusqu'à présent sur « une mécompréhension du corps »²⁰¹ : la philosophie comme mauvaise lecture des symptômes, du texte corporel, est elle-même symptôme de maladie, la preuve en est par exemple sa tendance à rechercher comme « soulagement » ou « remède » un faux soleil fait de « calme, de douceur, de patience », c'est-à-dire à rechercher la sérénité contemplative plutôt que l'allégresse créatrice.

Modèles allègres : rayons et attractions solaires

Pour guérir l'esprit, pour éclairer la faculté de jugement, il faut aussi guérir le corps, le rendre lui-même source de chaleur et de lumière par transvasement littéral du modèle, littéraire, au malade, lecteur. La transformation de la bile en miel visualise la transmutation des valeurs que Nietzsche cherche à susciter et qui ramène complètement l'homme à la « grande santé », créatrice, faisant de lui un être qui, physiologiquement sain, resplendit de « beauté » et de « joie » (*Freude*)²⁰², un « homme accompli » qui, fort éloigné de suivre un quelconque « impératif » moral, se sent corporellement « obligé de faire certains actes et recule instinctivement devant d'autres », un « heureux mortel » qui « transpose dans ses relations avec les hommes et les choses l'ordre qu'il incarne physiologiquement »²⁰³. Il n'est alors pas fortuit que le « contre-idéal » de Zarathoustra, qui, jusqu'à *Ecce Homo*, restera le « modèle » affiché de Nietzsche, se distingue précisément par une luminosité physiologique et pédagogique. Le philosophe qui, dans le quatrième livre du *Gai savoir*, dédaignant l'ancien soleil, se proposait de « créer pour [lui-même] son propre soleil »²⁰⁴, réalise son projet en créant Zarathoustra, un « soleil du matin »²⁰⁵ inédit projetant par sa « nouvelle aurore » un rayonnement aux vertus « allègres » (*erheiternd*)²⁰⁶. En effet, la plus grande force d'attraction et de traction vers le haut (*heranziehend*) de Zarathoustra, « maître du dressage » et de la tension (*Zuchtmeister*)²⁰⁷, découle de sa lumière intérieure et de la fascination que cette dernière engendre chez le sombre homme supérieur. Que Zarathoustra, « ceint de lumière » souffre de la solitude que lui impose sa plénitude et soit empli du « désir de désir », c'est-à-dire empli du désir que les « êtres sombres », « nocturnes » viennent par leur désir et leur « soif » le soulager en prenant ses dons,

¹⁹⁹ F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Frühjahr 1888, 14 [68], p. 252.

²⁰⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, Morg.*, § 53: *Christianismus verdüstert*.

²⁰¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, « Vorrede » § 2, p. 348.

²⁰² Cf. F. Nietzsche, *Gm*, III, § 11.

²⁰³ Cf. F. Nietzsche, *CrI*, « Les quatre grandes erreurs », § 2

²⁰⁴ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, IV, § 320, p. 551: « Ich will mehr, ich bin kein Suchender. Ich will für mich eine eigene Sonne schaffen. »

²⁰⁵ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, IV, « Das Zeichen », p. 408: « Also sprach Zarathustra und verliess seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt. »

²⁰⁶ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, V, § 343: «... eine neue schwer zu beschreibende Art von Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe... »

²⁰⁷ F. Nietzsche, *Zf*, IV, p. 283; *KSA 4*, p. 297: « Der nämlich bin ich von Grund und Anbeginn, ziehend, heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, ein Zieher, Züchter und Zuchtmeister, der sich nicht umsonst einstmals zusprach: « Werde, der du bist! »

glaciaux mais éclairants, de lumière pour les transformer en « chaleur », en vie²⁰⁸, que Zarathoustra affirme au contraire sa solitude et dérobe aux mauvais regards « verts d'envie », par exemple des prêtres de la « fiction » chrétienne, le « long silence lumineux » de son « or » ou de son « bonheur » intérieur²⁰⁹, ou que mû par la nécessité, Zarathoustra prodigue sa sagesse comme appât sous forme de « miel »²¹⁰, sa lumière intérieure est ce qui attirera tous les hommes supérieurs, désireux de « voir ce qui rend clairs les yeux assombris »²¹¹ : le *Zarathoustra* tout entier décline en variantes multiples les affres d'une mauvaise et le désir vital d'une bonne réception, c'est-à-dire aussi d'une *Aufklärung* réussie. Zarathoustra attire (*anziehen*) par sa lumière.

Pourtant, en sa qualité de « soleil du matin », il n'est qu'une pâle anticipation de « l'étoile » future du « surhumain » qui ravit Zarathoustra lui-même par sa « beauté » et qui, avivant sa « volonté d'engendrer », « de créer », le pousse vers l'homme, cette pierre qu'il lui faut parfaire et sculpter à la manière de l'*energeia* aristotélicienne pour faire advenir le surhumain²¹². Tous deux, le « père » et « l'enfant » surhumain, prodiguent, par leur seule image, c'est-à-dire leur existence articulée en mots, une lumière aux rayons allègres bénéfiques : ce débordement par excès est le « *wu wei* » taoïste, thématique par Hesse pour qualifier l'action indirecte, par la seule attraction, exercée par un Goethe vieillissant sur les jeunes esprits²¹³ ou, comme nous l'avons vu, par son *alter ego* littéraire, le vieux « Maître du musique » du *Jeu des perles de verre*, durant sa phase de « déréalisation » (*Entwerden*).

Dans un article non traduit de 1924, « Goethe et Bettina », qui recense une nouvelle publication, la correspondance entre Goethe et Bettina Brentano, Hesse décrit en effet comment le « vieux Goethe » a « tendance » à « se défaire de l'emprise d'une personnalité quasi sur-cultivée en se mourant, en croissant dans une dimension supra-individuelle, anonyme »²¹⁴. A ce moment – Hesse en est convaincu un instant, dans l'acte de penser – Goethe ne fait plus face à Bettina comme l'objet et le « récepteur » de son « amour » et de

²⁰⁸ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar, II*, « Das Nachtlid », p. 136: « Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin. [...] / Oh Verfinsterung meiner Sonne! Oh Begierde nach Begehren! [...] / Sie nehmen von mir: aber rühre ich an ihre Seele? [...] / Oh, ihr erst seid es, ihr Dunklen, Nächtigen, die ihr Wärme schafft aus Leuchtendem! Oh ihr erst trinkt euch Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern! / Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an Eisigem! Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach eurem Durste ! »

²⁰⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar, III*, « Auf dem Oelberge », p. 218-221.

²¹⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar, IV*, « Das Honig-Opfer », p. 295

²¹¹ Cf. F. Nietzsche, *Zf, IV*, « La Salutation », p. 329. Dans l'optique d'une thématique sur l'allégresse, la traduction de « *trübe Augen* » par « regards troubles » paraît peu adaptée, « *Trübsinn* », « *Trübsal* », « *Trübseligkeit* » étant synonymes de mélancolie, quand bien même la clarté accrue de la vision et la guérison de la mélancolie vont de pair : cf. *Zar, IV*, « Die Begrüssung », p. 348 : « ...als Schaulustige nämlich kamen wir, wir wollten sehen, was trübe Augen hell macht. »

²¹² Nietzsche cite ce passage de *Zarathoustra* (II, « Des îles fortunées ») à la fin du long passage d'*Ecce Homo* consacré à cette œuvre. Il n'est pas fortuit que s'achève sur ce cercle de fascination de la beauté à la création l'évocation d'un livre tout entier dédié à inaugurer le « cercle vicieux divin » en amorçant le processus clarifiant de l'*Aufklärung*. Cf. *EH, Pourquoi j'écris de si bons livres, 'Zar'*, § 8, p. 137. Version allemande, *KSA 6*, p. 349 : « Aber zum Menschen treibt er mich stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. [...] Vollenden will ich's, denn ein Schatten kam zu mir [...] Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten: was gehen mich noch – die Götter an !... »

²¹³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Goethe und Bettina », p. 288

²¹⁴ H. Hesse, *Ibid.*, p. 287: « Es enthüllt sich die Tendenz des alten Goethe : aus der Haft einer nahezu überkultivierten Persönlichkeit ins Überpersönliche, ins Anonyme hinüber zu sterben, hinüber zu wachsen. »

sa « vénération », mais Bettina elle-même est devenue « une partie de lui, sa création, un rayon émanant de lui »²¹⁵ : la centaine de longues lettres qu'elle lui avait adressées – et auxquelles il n'avait répondu que par de brèves missives impersonnelles –, et finalement toute l'œuvre de Bettina, n'émanaient pas d'elle en fait, mais de Goethe, qui, dans cette phase de croissance supra-individuelle, en constituait le « centre créateur, le soleil conservateur »²¹⁶ à la manière dont la « montagne » vers laquelle « un petit bateau » empli de désir semble voguer de son plein gré s'avère être une « montagne magnétique » qui attire ce dernier. Dans son grand âge, Goethe a ainsi su créer autour de lui, toujours selon Hesse, « l'atmosphère ambiguë, l'air taoïste dans lequel faire et ne pas faire, créer et souffrir ne sont plus différenciables »²¹⁷, une aura de « secret » dont l'attraction dangereuse rappelle « les attraits d'un hermaphrodite » : la notion d'hermaphrodisme jouera un rôle-clé dans *Le Loup des steppes*, fini trois ans plus tard, où, par le biais de la danse, la fusion corporelle entre Hermann et Hermine entérinera l'entrée du héros mélancolique Harry Haller dans le « théâtre magique » « réservé aux fous », sortis d'eux-mêmes, et aux « Immortels » dont Goethe sera l'incarnation la plus allègre, avec Mozart. On se rappellera que l'hermaphrodisme, même non affirmé explicitement, était aussi la définition nietzschéenne de l'esprit humain affirmateur, capable de faire fructifier sa contradiction entre la « quête cruelle de vérité » – son côté masculin – et le désir ludique et apaisant de l'apparence – sa dimension féminine.

Goethe, qui pour Nietzsche aussi fait partie des génies, classiques et allègres, car créateurs par excès²¹⁸, est alors défini par Hesse comme étant l'un de ces « génies » « affirmateurs de la vie », « affirmateurs de la nature » mais « dénégateurs d'eux-mêmes », « dénégateurs de l'homme ». Goethe témoigne, toujours aux yeux de Hesse, du « caractère problématique de l'homme », de « cette tentative la plus intéressante, mais non résolue et sans doute manquée, de la nature » qui, dans sa « fleur incontestée », le génie, « sème la détresse et le chaos », « est condamnée à la solitude » et tend « au sacrifice de soi » « à la manière dont Novalis meurt dans le feu d'artifice d'un esprit fleurissant à foison, dont Kleist se suicide ou dont Hölderlin ou Nietzsche fuient dans la folie » :

« Plus ils 's'accompliront', plus leur vie comme leur œuvre auront tendance à se dissoudre, s'avançant vers une possibilité lointaine pressentie qui ne s'appellera plus homme, mais, tout au plus, surhumain, vers une nouvelle forme de vie dont plus personne n'aurait besoin d'avoir honte et dont la nature pourrait être fière. »²¹⁹

²¹⁵ H. Hesse, *Ibid.*, p. 287 : « Plötzlich, für einen Augenblick, fühlen wir, daß dieser späte, alte Goethe gar nicht mehr der Bettina als ein Zweiter gegenübersteht, nicht mehr der Geliebte, der Empfänger ihrer Briefe und ihrer Verehrung ist, sondern sie ein Teil, eine Schöpfung, eine Ausstrahlung von ihm! »

²¹⁶ H. Hesse, *Ibid.*, p. 288 : « ...ihr zeugendes Zentrum, ihre erhaltende Sonne war er, nicht sie – aber nicht die Person Goethe, sondern jener Goethe, der schon seit langem auf der Reise über sich hinaus begriffen war. »

²¹⁷ H. Hesse, *Ibid.*, p. 289 : « Und es ist das Geheimnis des alten Goethe, daß er, der wunderliche, steife Greis in seinem zu großen Gehäuse voll Kram und Sammlungen, weit um sich her wie ein chinesischer Magier jene magisch zwiespältige Atmosphäre, jene laotsehafte Luft erzeugt, in welcher Tun und Nichttun, Schaffen und Leiden nicht mehr zu unterscheiden sind. Von Leonardo da Vinci strahlt ein ähnliches Geheimnis aus, gefährlich lockend wie der Reiz eines Hermaphroditen... »

²¹⁸ Cf. Nietzsche, *KSA* 6, *GD*, « Streifzüge eines Unzeitgemäßen », § 49

²¹⁹ Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 290 : « O ja, Bejaher des Lebens, Bejaher der Natur sind sie alle, aber Verneiner ihrer selbst, Verneiner des Menschen. Je mehr sie sich « vollenden », desto mehr nimmt ihr Leben wie ihr Werk die Tendenz an, sich aufzulösen, einer geahnten fernen Möglichkeit entgegen, die nicht mehr Mensch, höchstens noch Übermensch heißt, einer neuen Lebensform entgegen, deren niemand sich mehr zu schämen brauchte, auf welche die Natur stolz sein könnte. »

Comme pour Nietzsche, Goethe symbolise pour Hesse un modèle allègre qui par son rayonnement donne à pressentir le surhumain, même si cette « possibilité » acquiert chez lui des traits où l'action passive, indirecte, prédomine, par la thématique de la déréalisation, sur l'action directe du sculptage visé par Zarathoustra. Dans ce texte de 1924, où Hesse oppose la forme, « olympienne », du génie goethéen qui tend à une « déification », à la forme, autodestructrice, du génie nietzschéen, est anticipée la conclusion de l'article de 1926 sur « les poètes méconnus » qui répondait, nous l'avons vu, à l'appel nietzschéen de l'allégresse pour supporter la vue du destin tragique réservé à tous les êtres d'exception. En 1926, Hesse positive encore le génie goethéen qui, dans « Goethe et Bettina » était aussi analysé dans cet aspect « tyrannique » et porteur de souffrance pour l'entourage. Le point de vue, vital, de l'artiste l'emporte alors, quand Hesse ne reconnaît plus que la « mort » ou « l'humour » créateur comme possibles portes de sortie à la lucidité tragique du poète métaphysicien. Les deux formes de génie seront représentées au sein du panthéon des « Immortels » qu'est le « Théâtre Magique » dans *Le Loup des steppes*, puisque Novalis et Nietzsche y accompagnent Goethe et Mozart. Comme tous les « Immortels » sont allègres, même ces deux génies tragiques sont nécessairement dotés d'une aura, d'un rayonnement insufflant de l'allégresse (*erheiternd*) qu'il s'agira d'élucider mais dont le lien avec l'esprit, exubérant chez Novalis selon Hesse, ou éclairant (*aufklärerisch*) chez Nietzsche est d'emblée manifeste. Le rayonnement d'allégresse ou de lumière, franc et massif, comme chez Goethe ou le « Maître de musique », ou plus « dissonnant », plus « mélancolique » (*GL 156*), comme chez Nietzsche ou son double littéraire Tegularius dans *Le Jeu des perles de verre*, caractérise en tous les cas le « génie » créateur ou être exemplaire et lui permet de jouer son rôle de « modèle » éducateur passivement, sans injonction ou intervention articulée, par la seule force d'attraction qui en résulte.

Dans *Le Gai savoir*, la lumière émanant de Zarathoustra, « soleil du matin », la « nouvelle aurore » touche ainsi Nietzsche lui-même de ses premiers rayons aux « vertus allègres » (*erheiternd*)²²⁰ sans que ce dernier cache la dissonance qui se trouvait à l'origine de la création du modèle salvateur. Au contraire, Nietzsche affirme dans cet aphorisme sur lequel s'ouvre le cinquième livre du *Gai Savoir*, sa souffrance puisqu'il se dit simultanément, comme il convient au créateur de l'idéal « tentateur » et allègre, « écartelé dans la contradiction entre aujourd'hui et demain », donc en proie au « pathos de la distance »²²¹ fécond du « génie ». Ce « pathos de la distance » ne disparaît pas dans la peinture du modèle idéal mais y est entièrement positif. Si Nietzsche est le « premier-né et enfant précoce du siècle à venir », c'est qu'il vit encore, en dépit de sa fécondité, cette tension intérieure sur le mode de la souffrance mais anticipe, par la jouissance simultanée due à l'écriture, une tension créatrice qui serait vécue sur le seul mode de la jouissance par « l'homme de l'avenir » : celui-ci, « sensible et raisonnable » (*denkend-empfindend*), mariera en effet selon Nietzsche, tel un « danseur », avec « force et souplesse » toutes les

²²⁰ Cf. F. Nietzsche, *GS V*, § 343

²²¹ F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, § 37 : « Das, was ich *Pathos der Distanz* nenne, ist jeder *starken Zeit* zu eigen. Die Spannkraft, die Spannweite zwischen den Extremen wird heute immer kleiner... » et « *Moral als Wildernatur* », § 3, p. 84 : « Man ist nur *fruchtbar* um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein... »

oppositions, notamment celle de l'art et de la science, dans une joute ou émulation (*eris*) apollo-dionysiaque synonyme de « grande culture »²²² ou de « culture raffinée » où l'on « sait danser avec ses pieds, avec les idées, avec les mots » et aussi « avec sa plume »²²³. La bonne *eris* thématisée à plusieurs reprises par Nietzsche dans ses œuvres de l'époque médiane²²⁴ annonce le jeu de couple homme-femme de l'esprit épris du désir double et contradictoire d'une « cruelle quête de vérité » et d'un jeu allègre avec les apparences et la beauté. La « danse », qui était l'apanage de l'esprit libre évoluant au bord des abîmes tragiques, réapparaît dans ce contexte d'une tension heureuse comme activité physique et artistique libre aux antipodes de la souffrance purement passive d'un corps maladivement dénié et d'un esprit non éveillé qu'envoûte encore le chant de sirènes du nihilisme. La thématique de la danse, qui sera primordiale dans *Le Loup des steppes*, trouve assurément là sa source : le personnage principal Harry Haller ne pourra guérir de la mélancolie qu'en apprenant à danser, en couple, avec son double féminin Hermine, qu'en affirmant par la jouissance et la maîtrise corporelle une culture jusqu'alors intériorisée intellectuellement et passivement. Même si dans son article de 1918 « Visions », Hesse n'évoque pas encore la danse, la description qu'il y donne de son « homme idéal » parfois « normal » parfois « doué » et artiste, est tout aussi positive et recourt à une métaphore physique analogue, celle de « l'athlète bien entraîné » :

« Je rêvai : l'idéal d'homme aurait à peu près cette forme : un « être normal » [...], qu'aucune détresse ne pousse à la vertu, qu'aucune faiblesse intérieure ne pousse à la compensation par des œuvres d'art, [et qui] devrait pouvoir créer en lui de son plein gré cette détresse. Il développerait de temps en temps, par jeu et par luxe, des talents spéciaux, des détresses spéciales [...]. Et il sentirait et expérimenterait la jouissance du rêve, la douleur de la création, la peur et la jouissance de l'enfantement, sans en connaître l'anathème, car il rentrerait rassasié de chacun de ces jeux et permuterait et déplacerait par un simple acte de volonté les aspirations en lui, de sorte qu'un autre équilibre, à la tonalité différente, en ressortirait. Cet homme idéal écrirait parfois de la littérature, parfois il jouerait de la musique, il ferait remonter à la surface parfois le souvenir du singe, parfois le pressentiment de formations et d'espérances futures et en jouerait comme un athlète bien entraîné passe en revue et fait jouer, en y prenant plaisir, chacun de ses groupes de muscles. Tout cela ne lui adviendrait pas sous la contrainte, dans la détresse, mais comme chez un enfant en très bonne santé et de bonne complexion. Et, ce serait le plus beau, quand une nouvelle exigence de l'idéal se formulerait à lui, cet homme idéal ne se défendrait pas d'une manière aussi amère et sanglante que nous autres pauvres hères, de la métamorphose de soi, mais il serait absolument et complètement d'accord avec lui-même, avec l'idéal, avec le destin, il se transformerait facilement, il mourrait facilement. »²²⁵

La « bonne santé » et l'« enfance » du génie créateur, l'*amor fati* et la facilité ou légèreté (*leicht*) de l'esprit libre, la positivation d'une souffrance qui est dotée du sens, tragique et créateur, de l'enfantement et de la vie, avant même d'être ressentie, le mouvement incessant d'un devenir ininterrompu caractérisent, nous le voyons, à la fois « l'homme idéal » de Hesse et l'idéal d'homme, artiste tragique, de Nietzsche. Dans l'aphorisme 288 du *Gai Savoir*, quand c'est au tour de Nietzsche de nous présenter « un

²²² Cf. F. Nietzsche, *MAM I* § 251, § 276, § 234, § 486, § 611, et surtout § 278

²²³ Cf. F. Nietzsche, *CrI*, « Ce qui manque aux Allemands », § 7 p. 57; *GD*, « Was den Deutschen abgeht », § 7, p. 109

²²⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2*, *MAM I*, § 170, *MAM II*, § 29, und *KSA 3*, *Morg.*, § 38: « Hesiod zählt [den Neid] unter den Wirkungen der guten, wohlthätigen Eris [...]: begreiflich bei einem Zustande der Dinge, dessen Seele der Wettstreit war; der Wettstreit aber war als gut festgestellt und abgeschätzt. »

²²⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Phantasien », p. 155

rêve et une délicieuse (*entzückend*) possibilité », il évoque une « âme future » dont « l'état habituel » serait « un mouvement continu entre l'élevé et le profond et le sentiment de l'élevé et du profond, comme une constante ascension de degrés en degrés et en même temps comme un repos sur les nuées »²²⁶. Cet état est celui de l'ivresse dionysiaque, incarnée selon le Nietzsche d'*Ecce Homo*, par Zarathoustra : « réalité suprême » du « Surhumain », il « monte et descend » sur une « échelle immense » et reste, malgré la lourdeur de sa « tâche » dénégatrice, « un danseur », « l'esprit le plus léger et le plus transcendant »²²⁷.

S'il traduit la conscience des limites de l'intellect par rapport au corps, le choix de l'ivresse créatrice comme devenir idéal ou « bonne santé » permet à Nietzsche comme à Hesse d'exprimer simultanément la plus haute maîtrise et la plus haute autonomie. Cet état est en effet orchestré par la volonté qui s'adonne ou non, selon son bon vouloir, pour le plaisir du jeu mais sans aucune contrainte extérieure, à une passion, notamment créatrice, ou à une perspective intellectuelle. Le texte de Hesse est ici très clair, comme en témoignent les expressions « de son plein gré », « par un simple acte de volonté » ou « par jeu et par luxe », qui toutes soulignent la parfaite indépendance de « l'idéal d'homme » par rapport à des passions subies sous la pression externe. Nietzsche est tout aussi limpide, quand il évoque la faculté « noble » de vivre dans une « immense et orgueilleuse décontraction »²²⁸ (*Gelassenheit*) qui recherche « à sa guise » (*willkürlich*) la tension et « la fougue » des passions (*Affekte*), de « son pour et de son contre » affectif²²⁹, ou quand il décrit la « future 'objectivité' de l'intellect » comprise comme « ce qui permet de *tenir en son pouvoir* son pour et son contre et de les combiner de différentes manières »²³⁰. C'est dans la première optique que Nietzsche engagera à « choisir comme compagnon » le « vice espiègle et allègre » de la « courtoisie »²³¹. Le thème sera repris par Hesse dans *Le Jeu des perles de verre* et caractérisera à la fois la tonalité fondamentale du discours, l'art de parler des « Maîtres » authentiques comme des sages chinois – on retrouve ici le Lao Tse de Goethe – et la joute allègre de courtoisie, jeu culturel opposant des tenants illustres de diverses formes d'allégresse castalienne :

« [Le Père Jacobus] parlait avec un parfait sérieux, mais sa voix contenue et son vieux

²²⁶ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, IV, § 288: « Aber gar der Mensch eines hohen Gefühls, die Verkörperung einer einzigen grossen Stimmung sein – das ist bisher nur ein Traum und eine entzückende Möglichkeit gewesen [...]. Vielleicht wäre diesen zukünftigen Seelen eben Das der gewöhnliche Zustand [...]: eine fortwährende Bewegung zwischen hoch und tief und das Gefühl von hoch und tief, ein beständiges Wie-auf-Treppensteigen und zugleich Wie-auf-Wolken-ruhen. »

²²⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », § 6, p. 343 sv.

²²⁸ La traduction proposée par Cornélius Heim de 'sérénité' pour *Gelassenheit* ne rend pas compte du mouvement ludique développé par la suite de l'aphorisme : se laisser glisser (*sich auf sie herablassen*) sur le dos des montures des passions et en redescendre à sa guise rappelle l'aisance physique et la grâce du danseur en action. Voir note suivante.

²²⁹ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 284, p. 231 : « Mit einer ungeheuren und stolzen Gelassenheit leben; immer jenseits –. Seine Affekte, sein Für und Wider willkürlich haben und nicht haben, sich auf sie herablassen, für Stunden; sich auf sie *setzen*, wie auf Pferde, oft wie auf Esel: – man muss nämlich ihre Dummheit so gut wie ihr Feuer zu nützen wissen. »

²³⁰ F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, III, § 12, p. 364: « ...Vorbereitung des Intellekts zu seiner einmaligen Objektivität' [...] als das Vermögen [verstanden], sein Für und Wider *in der Gewalt zu haben* und aus- und einzuhängen. »

²³¹ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 284, p. 231 : « Und jenes spitzbübische und heitre Laster sich zur Gesellschaft wählen, die Höflichkeit. »

visage malin donnaient à ses paroles d'une politesse excessive cette merveilleuse ambiguïté, à mi-chemin entre le sérieux et l'ironie, l'air dévotieux et la raillerie légère, le pathétique et la comédie, dont le jeu de patience protocolaire des courbettes interminables qu'échangent en se saluant deux saints ou deux princes de l'Eglise peut, par exemple, éveiller le sentiment. Ce cérémonial têtue (*eigensinnig*), que Joseph Knecht connaissait si bien depuis qu'il étudiait les Chinois, fut pour lui un réconfort. Il se rendit compte qu'il n'avait plus entendu personne adopter ce ton depuis un bon moment : le Magister Ludi, Thomas [de la Trave] y était aussi passé maître. » (*Jeu* 236)²³²

« ... le salut habituel qu'échangeaient deux dignitaires des plus hauts grades, qui, selon les cas, pouvait être un cérémonial au déroulement serein ([allègre], *heiter*) et désinvolte ou un acte cérémonieux empreint d'une gaie solennité (*feierlich-freudig*), ou parfois une sorte de tournoi de politesses, d'effacement et d'humilité ostensibles. » (*Jeu* 507)²³³

La double maîtrise, affective et intellectuelle, est illustrée par l'invitation nietzschéenne, dans *L'Antéchrist*, à jouer de « convictions » – qui sont du domaine de la « foi » et de la passion – sans se laisser dominer par elles, à la manière dont en userait « la grande passion » d'un « esprit qui veut quelque chose de grand » et qui mettrait, afin d'atteindre un but précis, momentanément de côté son « scepticisme » zarathoustrien, sa « liberté née de la force et du trop plein de forces » qui lui est par ailleurs indispensable pour juger des « principes de valeur ou de non-valeur »²³⁴. Ce jeu avec les convictions reprend dans un registre plus affectif le jeu avec les « fictions conventionnelles » auquel s'adonnait chez Hesse comme chez Nietzsche le sage tragique, analysé plus haut, qui était parvenu au terme de son individuation.

La description que Nietzsche donne de son « rêve » d'« âme future » comme homme d'une grande maîtrise, « d'un unique grand état d'âme » en permanence sous tension et perpétuellement en mouvement, aurait pu correspondre au personnage de Joseph Knecht qui, chez Hermann Hesse, incarne littérairement « l'homme idéal » de l'article « Visions » et le grand sentiment de l'allégresse. En effet, la tension interne ou « pathos de la distance » nietzschéen est reconduit dans le *Jeu des perles de verre* par la notion-clé de « bipolarité », inculquée par le maître de musique au jeune Knecht comme une forme d'accomplissement castalien :

²³² H. Hesse, *GL* 173 : « Er sprach mit vollkommenem Ernst, aber die leise Stimme und das alte kluge Gesicht gaben seinen überhöflichen Worten jene wunderbar zwischen Ernst und Ironie, Devotion und leisem Spott, Pathos und Spielerei schillernde Vieldeutigkeit, wie man sie etwa beim Höflichkeits- und Geduldspiel endloser Verneigungen bei der Begrüßung zwischen zwei Heiligen oder zwei Kirchenfürsten empfinden mag. Diese ihm von den Chinesen so wohlbekannte Mischung aus Überlegenheit und Spott, aus Weisheit und eigensinnigem Zeremoniell war für Josef Knecht ein Labsal ; es kam ihm zu Bewußtsein, daß er diesen Ton – auch der Glasperlenspielmeister Thomas beherrschte ihn meisterlich – seit geraumer Zeit nicht mehr vernommen habe... »

²³³ H. Hesse, *GL* 430 : « ...die übliche Begrüßung zwischen zwei höchsten Würdenträgern, welche je nachdem ein heiter und leichthin abgesetztes Zeremoniell oder ein feierlich-freudiger Festakt, gelgentlich auch ein gewisser Wettstreit an Höflichkeit, Unterordnung und betonter Demut sein konnte. »

²³⁴ F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, §54, p. 236 : « Zarathustra ist ein Skeptiker. Die Stärke, die *Freiheit* aus der Kraft und Überkraft des Geistes *beweist* sich durch Skepsis. Überzeugungen sind Gefängnisse. [...] Die grosse Leidenschaft, der Grund und die Macht seines Seins [des Geistes, der Grosses will], noch aufgeklärter, noch despotischer als er selbst es ist, nimmt seinen ganzen Intellekt in Dienst; sie [...] *gönnt* ihm unter Umständen Überzeugungen. Die Überzeugung als *Mittel*: Vieles erreicht man nur mittelst einer Überzeugung. Die grosse Leidenschaft braucht, verbraucht Überzeugungen, sie unterwirft sich ihnen nicht, – sie weiss sich souverän. »

« Mais tu ne devras jamais oublier ce que je t'ai dit si souvent : nous sommes faits pour reconnaître avec précision les antinomies (*Gegensätze*), tout d'abord en leur qualité d'antinomies, mais ensuite en tant que pôles d'une unité. »²³⁵ (*Jeu* 141)

En Castalie, la maîtrise de la bipolarité s'appliquera notamment aux contraires de l'art et de la science :

« Note bien : l'on peut être un logicien ou grammaticien rigoureux tout en regorgeant d'imagination et de musique. [...] L'être humain auquel nous songeons et que nous voulons, qui représente le but de notre devenir, pourrait chaque jour échanger sa science ou son art contre n'importe quels autres, il ferait resplendir dans le Jeu des Perles de Verre la logique la plus cristalline et dans la grammaire l'imagination la plus féconde. C'est ainsi que nous devrions être, on devrait pouvoir à tout instant nous affecter à un autre poste, sans que nous nous insurgions là contre et nous laissions troubler pour autant. » (*Jeu* 86)²³⁶

De fait, le devenir castalien de Knecht remplira ces exigences de façon exemplaire. Le passage d'un état à l'autre, d'un « poste » à l'autre, n'entameront jamais son équilibre allègre et seront, pour les étapes les plus décisives, vécues positivement, comme un accomplissement personnel. Le passage d'une école extérieure à une école castalienne, l'évolution du statut d'étudiant à celui de fonctionnaire castalien, puis à celui de Maître du Jeu sont en effet accompagnés de rêves où un mécanisme d'éveil auto-suggéré permet à Knecht de se propulser en avant d'une façon qui apparaît spontanée, d'assumer l'étape à franchir en reconnaissant les limites personnelles atteintes par le moment précédent. Sous l'injonction de « constellations de l'éveil » évolutives, vécues physiquement, comme intenses moments de « tension », tels ceux qui précèdent l'« éclatement » d'un orage ou qui accompagnent une rage de dents²³⁷, telles les crises épileptiques de « l'Idiot » aussi, qui joignaient la « clairvoyance » à « la plus haute réalité » (*höchste Wirklichkeit*)²³⁸, Joseph Knecht passe en effet sans grande douleur et de façon délibérée, à sa guise, d'un monde à un autre, d'un « degré » à un autre, tout en recherchant la plus stricte « véracité ». Il navigue en suivant la voix de son destin, de son *Eigensinn*, entre le monde extérieur, de la normalité, et le monde castalien, de l'utopie artistique et spirituelle, et se « transforme », se surmonte ainsi de façon ininterrompue sans en souffrir, sans se départir de son allégresse :

²³⁵ H. Hesse, *GL* 83 : « Du sollst aber nie vergessen, was ich dir so oft gesagt habe : unsre Bestimmung ist, die Gegensätze richtig zu erkennen, erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit. »

²³⁶ Cf. H. Hesse, *Jeu* 86 (traduction remaniée), et *GL* 84 : « Merke dir: man kann strenger Logiker oder Grammatiker und dabei voller Phantasie und Musik sein. [...] Der Mensch, den wir meinen und wollen, der zu werden unser Ziel ist, würde jeden Tag seine Wissenschaft oder Kunst mit jeder andern tauschen können, er würde im Glasperlenspiel die kristallenste Logik aufstrahlen lassen und in der Grammatik die schöpferischste Phantasie. So sollten wir sein, man sollte uns zu jeder Stunde auf einen andern Posten stellen können, ohne daß wir uns dagegen sträuben und uns verwirren lassen. »

²³⁷ H. Hesse, *GL* 436: « Was [jenen Erweckungen] ihre Wucht und Überzeugungskraft gibt, ist nicht ihr Gehalt an Wahrheit, ihre hohe Herkunft, ihre Göttlichkeit, oder dergleichen, sondern ihre Wirklichkeit. Sie sind ungeheuer wirklich, so wie etwa ein heftiger körperlicher Schmerz oder ein überraschendes Naturereignis, Sturm oder Erdbeben, uns ganz anders mit Wirklichkeit, Gegenwärtigkeit, Unentrinnbarkeit geladen zu sein scheint als die gewöhnlichen Zeiten und Zustände. Der Windstoß, der einem ausbrechenden Gewitter vorangeht, [...] oder ein starkes Zahnweh, das alle Spannungen, Leiden und Konflikte der Welt in unsern Kiefer zu konzentrieren scheint – , das sind Dinge, [die] [...] in der Stunde des Erlebens [...] bis zum Bersten voll Realität [sind]. Eine ähnliche Art von gesteigerter Wirklichkeit nun hat mein 'Erwachen' für mich [...]. Die Augenblicke großer Schmerzen oder Erschütterungen [...] haben ihre überzeugende Notwendigkeit, sie entflammen ein Gefühl von beklemmender Aktualität und Spannung. »

²³⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Gedanken zu Dostojewskij's *Idiot* », p. 184

« ... il [Joseph Knecht] avait gravi un degré après l'autre, traversé vaillamment espace après espace, avec recueillement et avec assez d'[allégresse], sans le rayonnement de l'ancien Maître de Musique, mais sans fatigue, et sans faiblesse (*Trübung*), sans reniement ni infidélité. » (*Jeu 494*)²³⁹

Ce faisant, il répond lui-même « vaillamment » à l'injonction du poème qui, cité et interprété à deux reprises par Knecht lui-même, dans deux conversations clefs du récit principal, est le plus célèbre du *Jeu des perles de verre*. Dans son poème « Degrés », d'abord intitulé « Transcender ! », par lequel Knecht étudiant se délivre symboliquement à lui-même le mode castalien et musical, c'est-à-dire aussi bipolaire (*GL 287*), du cheminement à suivre:

« Cœur, quand la vie t'appelle,
Sois paré à partir et à recommencer,
Cours, vaillant, sans regret,
Te plier à des jougs nouveaux et différents. [...]

Franchissons donc, [allègres], espace après espace ;
N'acceptons en aucun les liens d'une patrie,
Pour nous l'esprit du monde n'a ni chaînes, ni murs ;
Par degrés, il veut nous hausser, nous grandir. [...]

L'appel de la vie jamais ne prendra fin...
Allons, mon cœur, dis adieu et guéris [!] » (*Jeu 556*)²⁴⁰

L'injonction au « cœur » par l'esprit est réalisée par un être sensible et pensant (*denkend-empfindend*) qui se l'adresse à lui-même, et non, en maître à penser, aux autres²⁴¹. Chez Hesse non plus, l'injonction n'est pas morale, Hesse le fait bien préciser par l'auteur fictif du poème, Knecht, face aux réticences, notamment dues à l'aspect « impératif » ou « moralisateur » du texte (*Jeu 436*), de son ami Tegularius, alias Nietzsche. L'injonction est de nature esthétique, puisque son contenu, qui appelle à « transcender », à « franchir » un espace après l'autre, définit la substance de la musique, parcourant les mesures de la partition. Knecht prend soin non seulement de donner sur ce point raison à Tegularius-Nietzsche et à son interprétation musicale du texte, mais aussi de l'expliquer en des termes quasi identiques à ceux de son ami²⁴², au Président de l'Ordre castalien, Alexandre, lorsqu'il cherche à lui faire comprendre les raisons de son départ hors de la « Province » :

²³⁹ H. Hesse, *GL 417* : « ... durchschritten hatte er Stufe um Stufe, Raum nach Raum tapfer, gesammelt und leidlich heiter, nicht so strahlend wie der alte Musikmeister, doch ohne Müdigkeit und Trübung, ohne Abfall und Untreue. »

²⁴⁰ H. Hesse, *GL 483* : «...Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe/ Bereit zum Abschied sein und Neubeginne, / Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern / In andre, neue Bindungen zu geben. [...] / Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten, / An keinem wie an einer Heimat hängen, / Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen, / Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten. [...] / Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden.../ Wohlan, denn Herz, nimm Abschied und gesunde! » Il paraît indispensable de conserver le point d'exclamation, car on retrouve ce dernier dans les textes nietzschéens dès qu'il s'y profile, cela a été vu, l'injonction du « contre-idéal » évoqué.

²⁴¹ Cf. H. Hesse, *GL 413*

²⁴² Cf. les termes de Tegularius dans H. Hesse, *GL 412* : « ... nach Abzug jener moralisierenden oder predigenden Haltung ist es recht eigentlich eine Betrachtung über das Wesen der Musik, oder meinetwegen ein Lobgesang auf die Musik, auf ihre stete Gegenwärtigkeit, auf ihre Heiterkeit und Entschlossenheit, auf ihre Beweglichkeit und rastlose Entschlossenheit und Bereitschaft zum Weitereilen, zum Verlassen des eben erst betretenen Raumes oder Raumabschnittes. »

« Ma vie, tel fut à peu près le projet que je formai, devait être une transcendance, un progrès, d'échelon en échelon, elle devait franchir et dépasser un espace après l'autre, de même qu'une mélodie épuise, égrène, achève et abandonne un thème après l'autre, mesure après mesure, jamais lasse, jamais endormie, toujours éveillée et parfaitement présente. »
(*Jeu* 517)²⁴³

C'est finalement par l'ensemble, physiquement harmonieux et achevé, de son être et du cours, musical, de sa vie (*Lebenslauf*), c'est par cette image en mouvement que Josef Knecht accède au statut de « modèle » et marque le plus profondément les esprits, au-delà des clivages rationnels. L'allégresse et le mouvement physique du devenir et de la santé, l'*allegro* musical, s'unissent ainsi dans le symbole de son « pas » « dansant », « enfantin » et intrinsèquement « allègre » qui rappelle celui du philosophe de l'avenir nietzschéen et qu'admira chez Knecht justement le « Président de l'Ordre » Alexandre, lequel incarne dans *Le Jeu des perles de verre* le monde à dépasser, son conservatisme, son immobilisme, ainsi que l'enracinement indéfectible en ce monde castalien :

« Toujours, depuis le temps où il lui avait rendu quelques services, il avait aimé cet homme. Parmi bien d'autres particularités, il avait aussi aimé précisément la démarche de Knecht, son pas net et rythmé, mais léger, presque aérien, à mi-chemin entre la dignité et l'enfance, entre le sacerdoce et la danse, son pas très personnel, [aimable] et distingué, qui s'accordait parfaitement avec son visage et sa voix. Il s'harmonisait bien aussi avec son style particulier de Castalien et de Magister, de [distinction seigneuriale] et [de cette allégresse] qui rappelait parfois un peu [celle], aristocratique et mesurée, de son prédécesseur, Maître Thomas, parfois aussi [l'allégresse simple] de l'ancien Maître de Musique, qui lui avait gagné les cœurs. » (*Jeu* 526)²⁴⁴

Le pas, le visage, la voix sont physiologiquement en harmonie et reproduisent physiquement l'allégresse intérieure d'un personnage qui, par sa « complexion » « heureuse » échappe à la pénibilité de la souffrance dans la métamorphose comme le désirait Nietzsche et joue donc, comme le souhaitait Hesse, de ses différentes facettes et aspirations à la manière d'un « athlète bien entraîné ». La « beauté » est aussi l'apanage de ce personnage « idéal ». A l'instar de Nietzsche, Hesse allie « la joie » et « la beauté » du « génie » à ce total « épanouissement physiologique »²⁴⁵ qui reproduit, mais en la vivant uniquement sur un mode positif, dans le mouvement libre et perpétuel de la bipolarité, la tension dans la véracité qui a rendu possible son advenir.

²⁴³ H. Hesse, *GL* 439: « Mein Leben, so etwa nahm ich mir vor, sollte ein Transzendieren sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe, es sollte ein Raum um den andern durchschritten und zurückgelassen werden, so wie eine Musik Thema um Thema, Tempo um Tempo erledigt, abspielt, vollendet und hinter sich läßt, nie müde, nie schlafend, stets wach, stets vollkommen gegenwärtig. »

²⁴⁴ H. Hesse, *GL* 448: « Immer hatte er seit den Tagen, da er ihm Dienste geleistet, diesen Mann geliebt, und unter manchen andern Eigenschaften war es gerade auch Knechts Gang gewesen, den er gern gehabt hatte, ein bestimmter und taktfester, aber leichter, ja beinahe schwebender Schritt, zwischen priesterlich und tänzerisch, ein eigenartiger lebenswürdiger und vornehmer Schritt, der ausgezeichnet zu Knechts Gesicht und Stimme paßte. Er paßte nicht minder zu seiner so besonderen Art von Kastalier- und Magistertum, seiner Art von Herrentum und von Heiterkeit, welche manchmal ein wenig an die aristokratisch gemessene seines Vorgängers, des Meisters Thomas, manchmal auch an die einfache und herzugewinnende des Alt-Musikmeisters erinnerte. » Les propositions de traduction différant ponctuellement de la traduction de Jacques Martin s'expliquent par l'intérêt apporté au thème de l'allégresse, qui requiert une fidélité totale au texte allemand. La traduction de Jacques Martin ne permettait en effet pas au lecteur français de faire la filiation entre les allégresses de Knecht, du Maître Thomas et du Maître de Musique, puisqu'elle traduisait *Heiterkeit* successivement par « esprit serein », « allure » et « simplicité ». Elle altérait également la proximité entre le pas « aimable » (*liebenswertig*) de Knecht et l'allégresse « qui lui avait gagné les cœurs » (*herzugewinnend*) du Maître de Musique.

²⁴⁵ Cf. F. Nietzsche, *GM*, III, § 11

L'allégresse, jet idéalisant du corps épanoui

Pour comprendre pourquoi cette reproduction s'effectue sur un mode uniquement positif chez le « génie » ou l'homme de demain, il est nécessaire de revenir à Nietzsche et au sens créateur qu'il accorde à « l'épanouissement corporel » quand il l'assimile à l'état de l'ivresse par excès, de la création incessante et spontanée. Rappelons qu'alors l'idéal « surhumain », ou « enfant » « créateur », né d'une première flèche de désir décochée par Nietzsche via Zarathoustra²⁴⁶, inaugure la nouvelle ère du « cercle vicieux divin ». En effet, parvenu au stade où, physiologiquement sain, il dicte par ses instincts les actes justes et « heureux », le corps va se mettre, cela a été vu plus haut, à parler poétiquement. Cependant, aux yeux de Nietzsche, la tension à l'origine de cette décharge évolue nécessairement au fil de la création participant du « cercle vicieux divin ». Dans un premier temps, le corps se déchargera par métaphores du lourd, du « surabondant » héritage qu'il porte en lui au terme de deux mille ans de civilisation judéo-chrétienne²⁴⁷. Puis, au gré d'une évolution qu'il reste à définir, il maintiendra en lui-même une tension « heureuse » propice à la création.

Pour conforter cette thèse, Nietzsche se donne ici encore en exemple dans *Ecce Homo*. On retrouve d'abord la phase d'inspiration exultante où il crée Zarathoustra « le danseur »²⁴⁸, père du « surhumain » : Nietzsche écrit que lui-même « dansait » et « riait beaucoup », manifeste de tension et d'exubérance productive. Ce n'était pas son âme mais son « corps », nous dit-il, qui était en proie à l'enthousiasme, un corps pleinement épanoui physiologiquement, au summum de ses forces purement physiques, puisqu'il pouvait alors, selon les dires de l'auteur, marcher sept ou huit heures dans les montagnes « sans le moindre soupçon de fatigue »²⁴⁹. Par ailleurs – et pour en venir à la partie proprement nietzschéenne de sa thèse, il faut remonter aux ouvrages antérieurs – la « surabondance de forces »²⁵⁰ (*Überfluss von Kraft*) qui se manifeste ici et dont naît toute œuvre métaphorique est pour l'homme moderne, nous apprend *Le Crépuscule des Idoles*, celle qui, « historiquement et physiologiquement s'est accumulée » dans une culture et concentrée en un individu, le « génie », par l'entremise duquel elle débordera, tel un fleuve en crue déborde de ses digues, en actes créateurs²⁵¹. Cette métaphore du génie se trouvait déjà préfigurée en termes moins imagés dans *Par-delà bien et mal*, quand l'auteur définissait le génie comme être ne pouvant s'empêcher de « procréer ou d'enfanter » sans arrêt²⁵². Que Nietzsche lui-même représente un exemple de ce « génie » qui « s'épanche » découle d'une deuxième métaphore dans le même aphorisme 44 du *Crépuscule des Idoles* : le génie

²⁴⁶ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, I, « Von Kind und Ehe », p. 90 : « ...einen Schaffenden sollst du schaffen. »

²⁴⁷ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, V, § 377, p. 631 (déjà cité) : « Wir sind [...] die Erben Europa's, die reichen, überhäuften, aber auch überreich verpflichteten Erben von Jahrtausenden des europäischen Geistes... »

²⁴⁸ F. Nietzsche, *EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », 'Zar.', § 6

²⁴⁹ F. Nietzsche, *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », 'Zar.' § 4, p. 129. Version allemande: *KSA 6, EH*, p. 341 : « ... die Muskel-Behendheit war bei mir immer am grössten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floss. Der Leib ist begeistert : lassen wir die 'Seele' aus dem Spiele... Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung, sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein. Ich schlief gut, ich lachte viel –, ich war von einer vollkommnen Rüstigkeit und Geduld. »

²⁵⁰ *Ibid.*, § 6

²⁵¹ Cf F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Streifzüge eines Unzeitgemässen », § 44, p. 146; *CrI*, « Divagations d'un inactuel », § 44, p. 88

²⁵² Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, BM* § 206

y est décrit comme « explosif où s'accumule une énorme force retenue », alors que dans *Ecce Homo*, Nietzsche écrira son célèbre « je suis de la dynamite », précisant qu'en lui, « la réévaluation de toutes les valeurs », « formule de l'acte de suprême prise de conscience de soi de l'humanité » « s'est faite chair et génie »²⁵³.

Nietzsche, « premier-né et enfant précoce du siècle à venir », se présente ici à la fois comme l'héritier de la culture de la mélancolie et le précurseur de la culture de l'allégresse, l'une étant la condition de l'autre, puisque la seconde n'advient qu'en « surmontant » la première, et non en sautant par-dessus elle à la manière du bouffon d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. « Surmonter » la culture judéo-chrétienne, c'est prendre conscience à la fois de sa valeur négative et du fait que l'homme moderne, puisqu'il en est la nécessaire incarnation, ne peut s'affirmer qu'en l'affirmant, qu'en lui trouvant, qu'en lui donnant un sens. C'est cela qu'entend Nietzsche quand il se compte au nombre des « bons Européens », qui assument en l'affirmant et en le « dépassant » (*entwachsen*), en le surmontant par le biais d'une « foi » nouvelle en un « autre idéal », celui du créateur allègre et surhumain, le lourd héritage du christianisme dont ils sont issus (*aus ihm gewachsen*)²⁵⁴. La culture de l'allégresse est la culture au second degré, ou culture réfléchie et devenue consciente d'elle-même, culture réfléchissante d'une culture judéo-chrétienne, dont chez Nietzsche ne subsisterait alors que la dépouille : départageant instinctivement ce qui est réalité de ce qui est fiction, l'artiste tragique, le « génie » effectue une « sélection » qui n'inscrit, ne reproduit dans l'autre, dans les choses, que ce qui est déjà, à la base, affirmatif en lui, et c'est pourquoi sa *mimesis* créera, par son « idéalisation », des « mondes de rêve » aux antipodes de la fiction dévorée de néant imposée par la religion judéo-chrétienne²⁵⁵ tout comme elle ne reproduira que sur le mode positif de la bipolarité ou du mouvement incessant, la tension première, douloureuse, qui l'avait fait advenir à elle-même.

Dans cette perspective, l'homme de rêve²⁵⁶, le « surhumain », l'humain qui se serait entièrement surmonté lui-même, est « l'image de l'image »²⁵⁷ de l'homme, la production de l'homme qui se surmonte encore en créant. Le préfixe *über-*, dans *Übermensch* ou *Überheld* est ainsi à comprendre comme « second degré », et ce sens vient se coller à toutes les occurrences de *über-* qui signifiaient déjà l'excès créateur et faisaient par exemple de *Übermut* un courage doublé d'impertinence joyeuse et entreprenante. L'image de rêve du surhumain « sommeille dans la pierre », dans le matériau informe qu'est une culture non surmontée, elle attend encore son père créateur, nous dit Nietzsche par la voix de Zarathoustra. Si ce dernier peut entendre « son approche silencieuse », peut

²⁵³ Cf. F. Nietzsche, *EH*, « Pourquoi je suis un destin », § 1, p. 151. Version allemande, *KSA 6*, p. 365

²⁵⁴ F. Nietzsche, *KSA 3, FW, V*, §377, p. 631: « Wir sind, mit Einem Worte – und es soll unser Ehrenwort sein! – gute Europäer, die Erben Europa's, die reichen, überhäuft, aber auch überreich verpflichteten Erben von Jahrtausenden des europäischen Geistes: als solche auch dem Christentum entwachsen und abhold, und gerade, weil wir aus ihm gewachsen sind... »

²⁵⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 15, p. 181 : « Weder die Moral noch die Religion berührt sich im Christentume mit irgend einem Punkte der Wirklichkeit. [...] Diese reine *Fiktions-Welt* unterscheidet sich dadurch sehr zu ihren Ungunsten von der Traumwelt, dass letztere die Wirklichkeit *wiederspiegelt*, während sie die Wirklichkeit fälscht, entwerthet, verneint. »

²⁵⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar, II*, « Von den Erhabenen », p. 152.

²⁵⁷ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar, II*, « Auf den glückseligen Inseln », p. 111 : « Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild der Bilder! »

deviner l'œuvre qu'il lui faut accomplir, ce n'est que grâce à « ses oreilles derrière les oreilles »²⁵⁸ : une « conscience intellectuelle » toute de « probité » (*Redlichkeit*), « une conscience derrière [sa] conscience »²⁵⁹, une « seconde conscience a grandi en [lui] » qui l'a rendu sensible à sa venue et, en jetant la lumière sur la déviance actuelle du prétendu « chemin de la vérité », non tragique mais positiviste ou idéaliste, lui indique le « chemin ascendant » à suivre et à « annoncer ».

« Je suis le premier à tenir en main le critère des 'vérités', je suis le premier à *pouvoir* trancher. Comme si m'était poussée une *seconde conscience*, comme si 'la volonté' avait allumé en moi une lumière sur le chemin *dévers* (*schief*) où elle dérapait jusqu'ici... Le chemin *dévers* – c'est ce qu'on appelait autrefois le chemin de la 'vérité'... [...] Et, très sérieusement parlant, personne avant moi ne savait le droit chemin, le chemin *ascendant* : ce n'est qu'à partir de moi qu'il y a de nouveau des espérances, des tâches, des chemins à prescrire pour la civilisation – *je suis l'annonciateur de ces bonnes nouvelles...* » (EH 141)²⁶⁰

En lui assignant le but, justificateur, de l'idéal créateur, Nietzsche pense avoir trouvé le sens à donner à une culture fondamentalement « nihiliste » : si c'est par la création qu'elle suscite que la pensée devient innocente²⁶¹, il reste que c'est bien la connaissance, tragique et indissociable de la culture judéo-chrétienne qui constitue « le chemin menant à l'innocence ». Son « but » affiché est d'ailleurs, nous dit Nietzsche, l'avènement de « l'homme sage conscient », non plus de sa faute, mais « de son innocence » (*unschuld-bewusst*)²⁶², laquelle advient dans la création. On comprend mieux pourquoi, en annonçant sa « foi » nouvelle en le modèle inédit du « surhumain », Nietzsche annonce une « bonne nouvelle »²⁶³, une « autre » justification, créatrice, de l'homme de la culture judéo-chrétienne et « prescrit » ce faisant le remède, la voie à suivre pour guérir de la mélancolie et accéder à l'allégresse de l'artiste tragique, voire – quand Nietzsche cède à la déification – à l'allégresse du surhumain.

Nietzsche se présente une fois encore comme preuve par l'exemple de sa démonstration. L'aphorisme 377 du *Gai Savoir* où Nietzsche se dit un « bon Européen »

²⁵⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Vorwort », p. 58

²⁵⁹ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, IV, § 335, p. 561 : « Weisst du nichts von einem intellektuellen Gewissen? Einem Gewissen 'hinter deinem Gewissen'? [...] Hoch die Physik! Und höher noch das, was uns zu ihr *zwingt*, – unsre Redlichkeit! »

²⁶⁰ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », 'GD', § 2, p. 355 : « Ich erst habe den Maassstab für 'Wahrheiten' in der Hand, ich *kann* erst entscheiden. Wie als ob in mir ein *zweites Bewusstsein* gewachsen wäre, wie als ob sich in mir 'der Wille' ein Licht angezündet hätte über die *schiefe* Bahn – man nannte sie den Weg zur Wahrheit'... [...] Und allen Ernstes, Niemand wusste vor mir den rechten Weg, den Weg *aufwärts*: erst von mir an giebt es wieder Hoffnungen, Aufgaben, vorzuschreibende Wege der Cultur – *ich bin deren froher Botschafter...* »

²⁶¹ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar.*, II, « Auf den glückseligen Inseln », p. 111 : «...und wenn Unschuld in meiner Erkenntnis ist, so geschieht dies, weil Wille zur Zeugung in ihr ist. » Cf. aussi ibidem, « Von der unbefleckten Erkenntnis », p. 157 : « Wo ist Unschuld? Wo der Wille zur Zeugung ist. Und wer über sich hinaus schaffen will, der hat mir den reinsten Willen. »

²⁶² F. Nietzsche, *KSA 2, Mam I*, § 107 : « Alles ist Unschuld: und die Erkenntnis ist der Weg zur Einsicht in diese Unschuld. [...] unter dem Einfluss der wachsenden Erkenntnis [...] pflanzt sich allmählich eine neue Gewohnheit, die des Begreifens, [...] **Ueberschauens** (souligné par mes soins, B. P.), in uns auf dem selben Boden an und wird in Tausenden von Jahren vielleicht mächtig genug sein, um der Menschheit die Kraft zu geben, den weisen unschuldigen (unschuld-bewussten) Menschen ebenso regelmässig hervorzubringen, wie sie jetzt den unweisen, unbilligen, schuld-bewussten Menschen – *das heisst die nothwendige Vorstufe, nicht den Gegensatz von jenem* – hervor bringt. »

²⁶³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 1

assumant et affirmant son héritage sous l'impulsion irrésistible d'une « foi » nouvelle, est immédiatement suivi de l'aphorisme où il se compare à un puits qui « redevient limpide » après avoir, sans les « oublier », entraîné en ses profondeurs, tragiques, tous les « déchets » et toute la « détresse » modernes qui « troublaient » et « assombrissaient » son eau²⁶⁴. C'est l'édification du « modèle » d'un créateur allègre qui a représenté pour lui-même l'issue hors du labyrinthe de deux mille ans dont il parle dans *L'Antéchrist*²⁶⁵. En effet, pour reprendre en termes moins métaphoriques les propos du *Zarathoustra* sur le « second degré », la « foi » affichée, le développement du modèle tragique et allègre affirme en la justifiant cette culture, qui par son dressage de l'esprit a aiguisé, dans la douleur, le sens de vérité de l'homme ayant déjà amené Schopenhauer, avant Nietzsche, à s'engager sur la voie d'une « nouvelle santé ». Le dressage intellectuel de la culture européenne a ainsi fait de Schopenhauer, en dépit de son pessimisme, un « bon Européen », « triomphateur du temps » (*Zeitüberwinder*)²⁶⁶ : sous la houlette d'une « intégrité chrétienne intransigeante »²⁶⁷, il a abouti à ce qu'en lui, la vertu acquise de probité intellectuelle se retourne contre la fiction et la morale judéo-chrétienne qui en était à l'origine. La « victoire de l'athéisme scientifique », qui témoigne de « l'intégrité » (*Rechtschaffenheit*) de Schopenhauer, est celle « de la conscience européenne » car cet athéisme « probe » (*redlich*) est « l'acte le plus lourd de conséquences d'un dressage bimillénaire à la vérité qui finit par s'interdire le mensonge de la croyance en Dieu... »²⁶⁸. Le « concept de véracité (*Wahrhaftigkeit*) entendu en un sens toujours plus rigoureux » a fait muer la « conscience chrétienne » en « conscience intellectuelle » exigeant une « droiture (*Sauberkeit*) intellectuelle à tout prix ». La probité, la véracité intellectuelles ne sont pas des vertus au sens périmé, moral du terme, elles sont partie prenante des « méthodes scientifiques » qui selon Nietzsche représentent l'apport le plus fondamental de la culture et avaient déjà été présentes à l'issue de la culture antique, avant que le christianisme ne vienne la corrompre :

« ...l'art incomparable de bien lire – cette condition d'une tradition dans la culture, de l'unité de la science ; la science de la nature, associée à la mathématique et à la mécanique était sur la meilleure voie, – *le sens des réalités*, l'ultime et le plus précieux de tous les sens, avait ses écoles, sa tradition déjà plusieurs fois séculaire ! [...] *L'essentiel* était déjà trouvé pour pouvoir se mettre au travail ; – les méthodes, on ne le répétera jamais assez, *sont* l'essentiel, et aussi le plus difficile, ce qui se heurte le plus longtemps aux habitudes et à la paresse. Tout ce que [...] nous venons de reconquérir : un regard libre sur la réalité, la main prudente, la patience et le sérieux dans les plus petites choses, bref toute la *probité* qu'exige la quête de la connaissance – elle était déjà là ! [...] Et, *aussi*, s'y ajoutant, le bon goût et le tact raffiné ! *Non* un dressage cérébral ! [...] Mais dans le corps, l'attitude, l'instinct : la réalité entière en un mot ! » (*ACf*, § 59, p. 84)²⁶⁹

²⁶⁴ F. Nietzsche, *KSA 3, FW, V*, § 378: « ...wir können durch Nichts verhindern, dass man uns *trübt*, finster macht, - dass die Zeit, in der wir leben, ihr 'Zeitlichstes', dass deren schmutzige Vögel ihren Unrath, die Knaben ihren Krimskrams und erschöpfte, an uns ausruhende Wandrer ihr kleines und grosses Elend in uns werfen. Aber wir werden es machen, wie wir es immer gemacht haben : wir nehmen, was man auch in uns wirft, hinab in unsre Tiefe – denn wir sind tief, wir vergessen nicht – und werden wieder hell... »

²⁶⁵ F. Nietzsche, *KSA 6, AC* § 1

²⁶⁶ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Vorwort »

²⁶⁷ Cf. F. Nietzsche, *GS, V*, § 377

²⁶⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW, V*, § 357, p. 600.

²⁶⁹ F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 59, p. 248 : «...man hatte die grosse, die unvergleichliche Kunst, gut zu lesen, bereits festgestellt – diese Voraussetzung zur Tradition der Cultur, zur Einheit der Wissenschaft; die Naturwissenschaft, im Bunde mit Mathematik und Mechanik, war auf dem allerbesten Wege, – der *Thatsachen-Sinn*, der letzte und werthvollste aller Sinne, hatte seine Schulen, seine bereits Jahrhunderte alte

« Probité » ou « sens des réalités » constituent la quintessence des « méthodes scientifiques » qui, on le voit ici, conditionnent la bonne lecture, généalogique, que Nietzsche fait lui-même de la réalité. Elles vont de pair avec le « bon goût » et le « tact raffiné », preuves d'une culture saine, de la « grande », de la « haute culture » « raffinée » appelée de ses vœux par l'auteur. Déjà incarnées par les Grecs et les Romains de la culture antique, elles s'incarnent de nouveau selon Nietzsche non dans les « génies » – dans ce contexte, le terme paraît sans doute « trop usé, trop rond et méconnaissable » au philosophe qui avait pour ces mêmes raisons remplacé, rappelons-nous, « classique » par « dionysiaque » – mais dans les « esprits libres » plus modernes et scientifiques. Passés maîtres dans « l'art » ruminant de « bien lire » et de « l'interprétation » (*Auslegung*) – le troisième chapitre de *La Généalogie de la Morale* en fait foi²⁷⁰ – les « esprits libres » sont par eux-mêmes « déjà une 'inversion de toutes les valeurs', une vivante (*leibhafte*) et triomphante déclaration de guerre aux anciennes notions de 'vrai' et de 'faux' »²⁷¹ : les aphorismes qu'ils décochent, notamment leur porte-parole auto-élu Nietzsche, sont signe de maturité, signe qu'en eux, « héritiers de toute la force (*Kraft*) qu'a fait grandir en [eux] le combat contre [l'] erreur »²⁷² du platonisme, la science est devenue corps²⁷³, le savoir, probe, conscient de ses limites et de ses dimensions poétiques et les assumant en acte, ce « savoir » est devenu « instinct ».

Les « esprits libres » réalisent en cela la « tâche » « neuve » que s'était fixée Nietzsche au début du *Gai savoir*, « s'incorporer le savoir et le rendre instinctif », proposant par là une nouvelle définition, décentrée, corporelle et supra-rationnelle, de la « conscience » qui jusqu'alors avait été « surestimée » et « méconnue » comme « noyau de

Tradition! [...] Alles *Wesentliche* war gefunden, um an die Arbeit gehn zu können: – die Methoden, man muss es zehnmal sagen, *sind* das *Wesentliche*, auch das Schwierigste, auch das, was am längsten die Gewohnheiten und Faulheiten gegen sich hat. Was wir heute [...] uns zurückerobert haben, den freien Blick vor der Realität, die vorsichtige Hand, die Geduld und den Ernst im Kleinsten, die ganze *Rechtschaffenheit* der Erkenntnis – sie war bereits da! [...] *Und*, dazu gerechnet, der gute, der feine Takt und Geschmack! *Nicht* als Gehirn-Dressur! [...] Sondern als Leib, als Gebärde, als Instinkt, – als Realität mit Einem Wort... »

²⁷⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, « Vorrede », § 8

²⁷¹ F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 13, p. 179 : « ...*wir selbst*, wir freien Geister, sind bereits eine Umwerthung aller Werthe, eine *leibhafte* Kriegs- und Siegs-Erklärung an alle alten Begriffe von wahr und unwahr. Die werthvollsten Einsichten werden am spätesten gefunden; aber die werthvollsten Einsichten sind die *Methoden* [...] unsrer jetzigen Wissenschaftlichkeit... »

²⁷² F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, « Vorrede », p. 12 : « ... die Erben von all der Kraft, welche der Kampf gegen diesen Irrthum grossgezüchtet hat. » La traduction proposée par Cornélius Heim (« nous avons hérité toute l'énergie qu'a grandement disciplinée le combat contre cette erreur ») ne rend pas justice à la métaphore de l'arc et de la tension qui domine toute la fin de l'avant-propos.

²⁷³ Nietzsche use sciemment de la métaphore corporelle pour symboliser la digestion du savoir acquis par les esprits les plus « véridiques » dont il se dit l'héritier : « Wenn ich von Plato, Pascal, Spinoza und Goethe rede, so weiss ich, dass ihr Blut in dem meinen rollt – ich bin *stolz*, wenn ich von ihnen die Wahrheit sage – die Familie ist gut genug, dass sie nicht nöthig hat, zu dichten oder zu verhehlen; und so stehe ich zu allem Gewesenen, ich bin *stolz auf die Menschlichkeit*, und stolz gerade in der unbedingten Wahrhaftigkeit. » (Nietzsche, *KSA 9, Fgte 1880-1882*, p. 585. Cité d'après E. Kiss, *Erkenntnis als mächtiger Affekt*, op. cit., p. 86) Endre Kiss analyse le sens que Nietzsche accorde à la probité (*Wahrhaftigkeit*) et à la qualité de modèles de ses prédécesseurs en des termes qui rejoignent le sens des 'réalités' de la citation nietzschéenne : « 'Wahrhaftig' sein heisst hier die Gewissheit, dass die genannten Denker auf jene Weise die *höchst erreichbaren Stadien der realisierbaren Menschlichkeit* realisieren konnten, dass sie gleichzeitig 'wahrhaftig' waren und blieben, dass heisst vor allem, dass sie die *nicht-anthropomorphen*, d.h. nicht für die Menschen geschaffenen Bedingungen der Wirklichkeit einsehen konnten und dadurch in ihrer Tätigkeit die *Wahrheit wie vertreten, bzw. verkörperten*. »

l'homme », comme « grandeur stable », comme « unité de l'organisme »²⁷⁴. L'« incarnation » par la parole poétique du « modèle » de « l'esprit libre », Zarathoustra, et le réfléchissement philosophique et aphoristique de cette incarnation, permettent à Nietzsche de faire prendre conscience au lecteur de sa propre conscience sur deux modes différents, passé et futur²⁷⁵ : la conscience qui jusqu'à présent était celle du lecteur représentait, pur produit de la culture judéo-chrétienne, une abstraction fictive, une incorporation négative d'« erreurs » qui a rendu le corps malade et l'esprit mélancolique²⁷⁶ ; cette prise de conscience rationnelle de sa conscience est, toujours rationnellement, simultanément signe de maturité, signe d'incorporation de la « probité », des « méthodes scientifiques » c'est-à-dire signe d'incorporation positive de cette même culture, que le lecteur peut maintenant qu'il en a conscience surmonter dans l'affirmation poétique. L'incarnation zarathoustrienne de « l'esprit libre » s'exprimant dans l'ivresse poétique sous ses yeux en atteste sur le plan sensible.

Cet exemple modèle est réfléchi par l'exemple, dans *Ecce Homo*, de Nietzsche créant Zarathoustra, c'est-à-dire l'incarnation première, nietzschéenne, de « l'esprit libre », dans le but d'amorcer, par cette affirmation double, réfléchie au second degré, le « cercle vicieux divin » de « l'éternel retour ». L'enjeu du passage dépasse la simple démonstration par l'exemple d'une « surabondance de forces » trouvant à s'extérioriser génialement. Même s'il est effectué a posteriori, il représente le premier pas pour une guérison universelle. Il constitue une première flèche *aufklärerisch* du oui, une première flèche allègre de désir, dont découleront toutes les autres, qu'il s'agisse des flèches zarathoustriennes ou nietzschéennes, puisqu'il fonde en autorité l'allégresse du modèle Zarathoustra ou celle que Nietzsche lui-même s'attribue, comme modèle paternel, de façon affichée par l'intermédiaire des préfaces de 1886 et de l'ensemble d'*Ecce homo*. Dans ce passage, Nietzsche doit prouver la possibilité d'une transmutation du savoir tragique en corps et métaphores allègres²⁷⁷. Ici, dans l'ivresse dionysiaque de « l'esprit libre », l'héritage millénaire de la culture, le savoir progressivement incorporé doit manifestement

²⁷⁴ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, I, § 11, p. 383 : « Es ist immer noch eine ganz neue und eben erst dem menschlichen Auge aufdämmernde, kaum noch deutlich erkennbare Aufgabe, das Wissen sich einzuverleiben und instinktiv zu machen... »

²⁷⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 1, UB*, III, §5, p. 382 : Avant de citer Goethe en mots et en exemple, Nietzsche décrit en des termes encore empruntés à la tradition le but « *aufklärerisch* » de l'élaboration d'un modèle : « [Die Natur] bedarf des Künstlers, zu einem metaphysischen Zwecke, nämlich zu ihrer eignen Aufklärung über sich selbst, damit ihr endlich einmal als reines und fertiges Gebilde entgegengestellt werde, was sie in der Unruhe ihres Werdens nie deutlich zu sehen bekommt – also zu ihrer Selbsterkenntnis. »

²⁷⁶ Les métaphores digestives de l'esprit sont à ce titre très parlantes, et Nietzsche les emploie à la fois dans son oeuvre dithyrambique *Ainsi parlait Zarathoustra* et dans son oeuvre aphoristique explicative, *Par-delà bien et mal*. Cf. *KSA 5, GB*, VII, § 230, p. 168 (« ...und wirklich gleicht 'der Geist' am meisten noch einem Magen. ») et *KSA 4, Zar*, III, « Von alten und neuen Tafeln », §16, p. 258, où la mélancolie de l'esprit moderne est directement reliée à un 'estomac gâté' par la mauvaise nourriture des fictions judéo-chrétiennes : « ...dass [die Welt-Müden] schlecht assen, daher kam ihnen jener verdorbene Magen, – ein verdorbener Magen ist nämlich ihr Geist: der rath zum Tode! Denn wahrlich, meine Brüder, der Geist ist ein Magen! Das Leben ist ein Born der Lust: aber aus wem der verdorbene Magen redet, der Vater der Trübsal, dem sind alle Quellen vergiftet. »

²⁷⁷ Cette transmutation coïncide avec l'accomplissement de la pensée elle-même, qui ne devient « absolument active », nous dit Deleuze, que comme « seconde puissance de la pensée », qu'au terme du « dressage », de la « contrainte », de la « violence » que lui impose « la culture » seule à même de « la jeter dans un devenir-actif », de « l'élever à 'la légère' », « l'affirmative », « la danseuse » (cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 123).

redevenir instinct, la frontière entre chose ou corps et parole doit s'effacer. Nietzsche décrit comment, sous la pression des images et métaphores qui s'imposent à lui, le corps prend les commandes, devient bouche, devient parole poétique, chant hymnique :

« Le plus remarquable, c'est le caractère involontaire de l'image, de la métaphore ; on n'a plus aucune idée de ce qui est image, métaphore, tout s'offre comme l'expression la plus proche, la plus exacte, la plus simple. Il semble vraiment, pour reprendre une parole de Zarathoustra, que les choses mêmes s'approchent et s'offrent comme métaphores ... » (EH, 128).²⁷⁸

Analytiquement, ces instants « d'inspiration esthétique » correspondent à un « devenir-verbe de la physis » où, selon Peter Sloterdijk dans *Le Penseur sur scène*, « les désignations et les inscriptions laissées par le *logos* dans l'individu, commencent à résonner sur la caisse sonore du corps comme si elles étaient notre propriété »²⁷⁹. Comme c'était déjà le cas pour le poète mélancolique d'Aristote, le processus de l'inspiration est de nature corporelle, son expression est métaphorique et son origine d'essence culturelle supra-individuelle. Ici aussi, le corps puise sa force dans l'esprit pour en devenir le vecteur privilégié, même si l'existence d'un *noûs* aristotélicien relève pour Nietzsche de la pure fiction.

A ce moment de la création poétique, c'est le « bon Européen » que Nietzsche incarne, celui qui par le « viol » affirmateur et jouissif de son « idéalisation », de sa poétification du monde, accomplit le « viol » antérieur douloureux de son corps par la culture ou le « devenir-chair du *logos* » – si « l'incarnation du *logos* » représente « l'entrée du sujet *infans* en civilisation », elle est aussi synonyme de viol, car « la violence est incluse dans l'héritage », nous explique en effet Peter Sloterdijk²⁸⁰, dépassant par cette « subversion » nietzschéenne « de l'incarnation » en viol les thématiques du « viol de soi » ascétique et de la seule grossesse. Plus précisément cependant, plus qu'il n'incarne le « bon Européen », Nietzsche, par la description qu'il donne dans *Ecce Homo* de ses phases d'inspiration, dit incarner ce violeur violé : le versant conscient de ce masque obéit à l'optique *aufklärerisch* d'une éducation à son tour subversive, qui violerait positivement le lecteur en lui arrachant son consentement par le biais de la « séduction » émanant du thème lumineux de l'allégresse du créateur, par le biais des flèches allègres du oui et du désir.

C'est dans ce sens réfléchi et donc doublement affirmateur de « l'incarnation subversive » qu'il faut comprendre P. Sloterdijk quand il écrit que « le devenir-verbe de la physis » ne se « substitue » pas au « devenir-chair du *logos* » mais qu'il en est « l'avènement »²⁸¹. Loin de n'être qu'un « jeu libérateur avec le passé violent »²⁸², qu'une

²⁷⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », 'Zar', § 3, p. 340 : « Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck. Es scheint wirklich, um an ein Wort Zarathustra's zu erinnern, als ob die Dinge selber herankämen und sich zum Gleichnisse anböten... »

²⁷⁹ Cf. Peter Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 152

²⁸⁰ Cf. P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, ibidem, p. 153 : « Sans incarnation du *logos*, pas d'entrée du sujet dans la civilisation évoluée ; mais sans violence faite au sujet, pas d'incarnation du *logos*. Violence et *logos* vont ensemble, parce que [...] parler conformément à un *logos* c'est parler la langue de celui qui ne peut se servir de moi que si j'obéis et suis mortifié ; le *logos* est la somme des valeurs et des paroles, au nom desquelles nous participons à des mortifications partielles ou complètes. »

²⁸¹ Cf. P. Sloterdijk, ibid., p. 148

tentative « de rendre supportable la violence incluse dans cet héritage » par « le jeu créatif » et « la subversion humoristiques des fins suprêmes »²⁸³, « l'inspiration esthétique » dépasse le domaine de la supportabilité ou de la libération indiqué par Sloterdijk pour inaugurer celui de la jouissance affirmative et donnant un sens, justifiant par son viol porteur d'avenir, gros du « surhumain » et non du néant, le viol passé. Elle dépasse simultanément l'échelle du seul individu créateur pour s'étendre à l'autre, au lecteur violé, prenant conscience de ses forces, sans la réception éclairée et créatrice duquel aucune « guérison » individuelle et aucune « transmutation des valeurs » généralisée ne peuvent aboutir.

L'analyse nietzschéenne de l'incarnation culturelle comme viol et de la nécessité de l'accomplissement créateur de ce viol par un jet *aufklärerisch* et lumineux de flèches allègres du oui n'est pas simplement reprise par Hesse dans ses écrits. L'écrivain participe *a posteriori* à son advenir. Si d'un côté, seule une lecture préalable de Nietzsche permet de repérer une concordance dans l'appréciation de la culture comme incorporation douloureuse, de l'autre, c'est Hesse qui, par le biais d'images explicitant le processus, rend lisible en la situant dans son contexte analytique de guérison de la mélancolie une métaphore qui parcourt en pointillés toute l'œuvre, souvent aphoristique et métaphorique, du philosophe. En effet, le point de vue retenu chez lui n'étant pas seulement celui de l'acteur, zarathoustrien ou nietzschéen, décochant les flèches, mais intégrant aussi celui du récepteur, le sens et l'impact de flèches allègres s'impose immédiatement au lecteur de Hesse. Ce dernier les voit devenir sous ses yeux agent efficace du mouvement narratif, qui n'est autre qu'une initiation à l'allégresse. En d'autres termes, la lecture hesséenne recrée l'œuvre nietzschéenne au sens où elle la place, à rebours, dans une perspective inédite, jetant un jour nouveau sur son articulation et mettant en lumière justement les thématiques de luminosité et d'allégresse qui la sous-tendent. Cette qualité de la lecture hesséenne ne devient elle-même visible que par une étude de l'œuvre littéraire de Hesse.

En effet, les nombreux articles ou lettres de l'auteur permettent certes de confirmer quelques points précis d'influence à un moment donné, mais ne sauraient constituer une réponse au propos de Nietzsche, quand bien même le discours de ce dernier se voudrait, sous sa forme aphoristique, résolument fragmentaire et éclaté. Au sein de l'œuvre hesséenne d'après 14, une œuvre singulière, *Le Loup des steppes*, se détache du lot non seulement par sa proximité thématique avec la vision nietzschéenne – une concordance analogue se retrouve dans *Le Jeu des perles de verre*, mais surtout par son approche narrative, unique, où l'on voit Hesse endosser dans un texte exclusivement discursif la posture nietzschéenne des aphorismes, celle d'un narrateur « hautement objectif » et « froid » (St 88) dispensant un « gai savoir » en prônant l'humour et le point de vue supérieur d'« Immortels » dont il semble tout connaître, même l'allégresse. Précisons d'emblée que, dans *Le Loup des steppes*, les « Immortels » représentent chez Hesse les ténors éternels de la culture judéo-chrétienne, notamment germanique, qui, tels Mozart ou Goethe déjà chez Nietzsche, ont pour caractéristique première leur indubitable allégresse (*Heiterkeit*). Par l'intermédiaire du *Traité du Loup des steppes*, Hesse introduit ainsi dans

²⁸² Cf. P. Sloterdijk, *ibid.*, p. 154, note 1

²⁸³ Cf. P. Sloterdijk, *ibid.*, p. 153

le cours d'un récit poétique et métaphorique un écrit discursif qui en constitue l'ossature théorique à la manière dont les aphorismes nietzschéens, notamment dans *Par-delà bien et mal*, fournissent une grille de lecture aux chants du *Zarathoustra*. De plus, le narrateur du *Traité* emploie un « nous » très nietzschéen renvoyant selon toute vraisemblance – un flou divin est entretenu à ce sujet – à un « Immortel » anonyme ou à un regroupement anonyme d' « Immortels » qui rappellent le Dionysos nietzschéen ou la trinité du père, de « l'enfant créateur » et de « l'esprit libre » zarathoustriens. C'est le Hesse philosophe de l'avenir nietzschéen qui s'exprime ici sous couvert de l'anonymat scientifique. Pour plus de simplicité, la facette sera assimilée au tout et l'auteur du *Traité du loup des steppes* évoqué sous le nom de Hesse.

Le *Traité* dresse le portrait analytique de Haller comme produit achevé et névrosé de la civilisation occidentale, ou « judéo-chrétienne » en termes nietzschéens. A l'instar de Nietzsche, il propose également une issue, un moyen de surmonter et de justifier simultanément la souffrance acquise, le viol civilisateur, en lui donnant un sens : ici encore, il s'agira de création artistique et d'allégresse, ou plus précisément d'humour. En effet, les « Immortels », dont l'omniprésence, plus insaisissable encore que chez Goethe, rappelle la « société de la tour » du *Wilhelm Meister*, décochent certes des flèches d'allégresse stimulantes à Haller pour le guérir, mais la guérison ne pourra elle-même s'effectuer que par l'exercice de l'humour, et non par l'allégresse créatrice de Nietzsche. Ce dernier point ne laisse pas de surprendre. Que signifie l'humour pour Hesse ? Quel est son rapport avec l'allégresse de l'artiste tragique ? Quels enjeux ont conduit Hesse à quitter ou à modifier la voie nietzschéenne ?

L'humour du *Loup des steppes* : une danse entre mort et lumière

Hermann Hesse adhère lui aussi à la « subversion » nietzschéenne de « l'incarnation », passée ou à venir, en viol. *Le Loup des steppes* permet d'en rendre compte, puisqu'il relate le processus de guérison d'un « névrosé de la culture »²⁸⁴, d'une victime de viol culturel, grâce au viol positif des flèches de désir allègres des « Immortels » surhumains de pure lignée nietzschéenne. Le *Traité* présente en effet Harry Haller, le personnage principal, comme un être humain qui, parvenu à un « degré élevé d'individuation » (*hoher Grad von Individuation, St 71*)²⁸⁵, est en proie au désespoir, est « marqué et saturé de la détresse du solitaire, de la problématique de l'existence humaine, du désir poignant de donner un sens nouveau à une vie devenue absurde »²⁸⁶. Haller ne parvient pas à faire « fructifier », et donc à donner sens d'une façon toute nietzschéenne, à sa souffrance métaphoriquement

²⁸⁴ L'expression fait allusion à un aphorisme de Nietzsche tiré d'*Humain, trop humain*, où l'auteur décrit les effets négatifs de la culture sur l'être humain : « Die Summe der Empfindungen, Kenntnisse, Erfahrungen, also die ganze Last der Cultur, ist so gross geworden, dass eine Ueberreizung der Nerven- und Denkkräfte die allgemeine Gefahr ist, ja dass die cultivirten Classen der europäischen Länder durchweg neurotisch sind und fast jede ihrer grösseren Familien in einem Gliede dem Irrsinn nahe gerückt ist. » (Nietzsche, *KSA 2, Mam I, § 244, p. 204*)

²⁸⁵ Les traductions « individualisme », « individualisation » et « individualité » proposées par Juliette Pary pour l'allemand *Individuation* ne sont pas convaincantes.

²⁸⁶ H. Hesse, *St 37*: « ...wo alles [...] gezeichnet und durchtränkt ist von der Not der Einsamen, von der Problematik des Menschseins, von der Sehnsucht nach einer neuen Sinngebung für das sinnlos gewordene Menschenleben. » La traduction proposée s'inspire de la traduction de Juliette Pary, *LS 28*.

objectivée par Hesse comme lutte intestine entre deux pôles contradictoires de sa personnalité, la partie violée et celle demeurée intacte.

Haller est en effet déchiré, nous apprend l'analyse du *Traité*, entre sa part d'homme civilisé, « un monde de pensées, de sentiments, de culture, d'une nature domptée et sublimée » et sa part de « loup » assujetti à ses pulsions animales, « un sombre univers de sens, de sauvagerie, de cruauté, d'essence brutale et non sublimée » (*LS*, « *Traité* », p. XVIII)²⁸⁷. Comme l'indique sa proximité avec le participe passé « dompté », la « sublimation » recouvre ici chez Hesse le travail de « dressage » (*Zucht*) imputé par Nietzsche à la culture. Elle n'est pas à confondre avec « l'idéalisation » nietzschéenne effectuée ultérieurement par l'artiste dionysiaque. Celle-ci se recoupe en revanche avec les « œuvres d'art » ou « rares instants de joie » que des êtres comme Haller, scindés en deux et éternellement ballottés d'un pôle à l'autre, c'est-à-dire des êtres au naturel artiste, font jaillir tels des jets métaphoriques aristotéliens ou des flèches du « oui » nietzschéennes sous forme de projections lumineuses d'écume au-dessus de l'océan de souffrance qu'est leur vie :

« Il existe un assez grand nombre de gens de la même espèce que Harry ; beaucoup d'artistes notamment appartiennent à cette catégorie. Ces hommes ont tous en eux deux âmes, deux essences [...]. Ces êtres là, dont la vie est des plus inquiètes, éprouvent parfois à leurs rares instants de joie une si indicible beauté et intensité, l'écume du moment jaillit si haut et si aveuglante au-dessus de la mer de souffrance que ce bonheur éclatant et bref, en rayonnant effleure et séduit les autres. C'est ainsi que naissent, écume éphémère et précieuse au-dessus de l'océan des douleurs, toutes ces œuvres d'art par lesquelles un seul homme qui souffre s'élève si haut, pour une heure, au-dessus de son propre sort que sa félicité (*Glück*) rayonne comme un astre et, à tous ceux qui la voient, apparaît comme une éternité, comme leur propre rêve de bonheur. Tous ces hommes, quels que soient les noms que portent leurs actes et leurs œuvres, n'ont pas, au fond, de vie proprement dite ; [...] leur vie est un mouvement, un flux éternel et poignant, elle est misérablement, douloureusement déchirée et apparaît insensée et sinistre, si l'on ne consent pas à trouver son sens dans les rares émotions, actions, pensées, et œuvres qui resplendent au-dessus de ce chaos. [...] c'est aussi parmi eux qu'est née cette autre idée, que l'homme n'est peut-être pas uniquement une bête à moitié raisonnable, mais un enfant des dieux destiné à l'immortalité. » (*LS* p. V du « *Traité du loup des steppes* »)²⁸⁸

D'une façon tout à fait aristotélienne, Hesse distingue dans cet extrait la condition de l'artiste de celle du commun des mortels. Il y rattache son personnage Haller d'une

²⁸⁷ H. Hesse, *St* 75: « Harry findet in sich einen « Menschen », das heißt eine Welt von Gedanken, Gefühlen, von Kultur, von gezähmter und sublimierter Natur, und er findet daneben in sich auch noch einen « Wolf », das heißt eine dunkle Welt von Trieben, von Wildheit, Grausamkeit, von nicht sublimierter, roher Natur. »

²⁸⁸ H. Hesse, *St* 59: « Es giebt ziemlich viele Menschen von ähnlicher Art, wie Harry einer war, viele Künstler namentlich gehören dieser Art an. Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich [...]. Und diese Menschen, deren Leben ein sehr unruhiges ist, erleben zuweilen in ihren seltenen Glücksaugenblicken so Starkes und unnennbar Schönes, der Schaum des Augenblicksglückes spritzt zuweilen so hoch und blendend über das Meer des Leides hinaus, daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert. So entstehen, als kostbarer flüchtiger Glücksschaum über dem Meer des Leides, alle jene Kunstwerke, in welchen ein einzelner leidender Mensch sich für eine Stunde so hoch über sein eigenes Schicksal erhob, daß sein Glück wie ein Stern strahlt und allen denen, die es sehen, wie etwas Ewiges und wie ihr eigener Glückstraum erscheint. Alle diese Menschen, mögen ihre Taten und Werke heißen wie sie wollen, haben eigentlich überhaupt kein Leben, [...] sondern ihr Leben ist eine ewige, leidvolle Bewegung und Brandung, ist unglücklich und schmerzvoll zerrissen und ist schauerlich und sinnlos, sobald man den Sinn nicht in ebenjenen seltenen Erlebnissen, Taten, Gedanken und Werken zu sehen bereit ist, die über dem Chaos eines solchen Lebens aufstrahlen. Unter den Menschen dieser Art [...] ist auch der andere Gedanke entstanden, daß der Mensch vielleicht nicht bloß ein halbwegs vernünftiges Tier, sondern ein Götterkind und zur Unsterblichkeit bestimmt sei. »

manière qui pourrait sembler surprenante, puisque ce dernier revendique uniquement le statut d'intellectuel, d'« expert en poésie, musique et philosophie à la formation très finement nuancée »²⁸⁹. La raison en est double. Comme le démontre la longue citation précédente, Hesse inclut sous l'appellation d'art toute forme de production personnelle communicable par l'entremise de la luminosité et du bonheur, c'est-à-dire par la vertu d'allégresse, selon l'analyse qui en a été faite plus haut : qu'elle soit une simple « émotion », une « action », une « pensée » ou une « œuvre » d'art homologuée, c'est à la fois sa nature allègre et son origine, souffrante, contradictoire, mais aussi née de l'excès qui importent. D'autre part, Harry progressera et entamera sa guérison justement en développant des parts de lui-même oubliées ou restées en souffrance, tels le « Harry danseur » promu par son double féminin Hermine, ou le Harry artiste autrefois stimulé par son « ami de jeunesse » Hermann, « l'enthousiaste, le poète, le compagnon ardent des travaux et des divagations (*Ausschweifungen*) de [son] esprit »²⁹⁰. Il s'agit de canaliser de façon productive la souffrance excessive qu'il porte en lui. Si son « malheur » (*Unglück*) est dans un premier temps autodestructeur, « stupide » car « stérile » (*LS 125*), le but n'est pas de l'inverser par un équilibre et des épanchements amoureux en un bonheur « satisfait » et tout aussi « stérile » (*LS 125*)²⁹¹ qui, dans le fond, ne conviennent pas non plus à Haller. Il faut réussir à faire fructifier l'excès dont elle émane. De fait, souffrance et mélancolie émanent chez Haller, Hesse prend soin de le souligner, non d'un « manque » ou d'une « défaillance » (*Mangel*) de sa nature, mais d'une « surabondance de dons et de forces » (*LS 12*). La visée théorique explicitée par le « traité » des « Immortels » est nietzschéenne et consiste à rendre cet excès de souffrance artistiquement « fécond » (*fruchtbar*) et donc « supportable » (*erträglich*) (*St.* p. 73, *LS XVI*) en lui conférant, ainsi que l'indique la longue citation précédente, un sens.

L'auteur du *Traité* dresse ainsi en Haller un parfait portrait d'artiste dionysiaque potentiel, dont « l'œuvre d'art » libératrice pourrait répondre, si elle voyait le jour, aux critères établis dans le texte cité plus haut : joignant « beauté », « luminosité » et « joie », toute « œuvre d'art » constitue une flèche du « oui » accomplie jaillissant d'un fond de souffrance et de contradiction cultivée. Le parallèle avec l'image nietzschéenne de *La Naissance de la tragédie* est manifeste, où « l'allégresse de la création artistique » prométhéenne était comparée à une « image lumineuse », au « reflet d'un ciel nuageux sur les eaux noires d'un lac de tristesse » (*NT 66*). Certes, il s'agissait chez le jeune Nietzsche d'une contradiction simplement originaire, mais on connaît l'inflexion culturelle qu'il lui a donnée par la suite. Il est vrai d'autre part que Haller lui-même ne parvient, et que, par auteur fictif interposé, Hesse lui-même n'atteint pas encore avec son *Loup des steppes* à la

²⁸⁹ H. Hesse, *St 166* : « ... [ich] hatte das Bild eines Harrys gemalt und das Leben eines Harry gelebt, der eigentlich nichts war als ein sehr zart ausgebildeter Spezialist für Dichtung, Musik und Philosophie. » La traduction officielle de Juliette Pary (*LS 105*) omet de façon injustifiée la qualification 'sehr zart ausgebildet' dont la traduction a été ajoutée dans le texte.

²⁹⁰ H. Hesse, *St 162* : « ...[Hermine] war mein Kamerad, meine Schwester, war meinesgleichen, sie glich mir selbst und glich meinem Jugendfreund Hermann, dem Schwärmer, dem Dichter, dem glühenden Genossen meiner geistigen Übungen und Ausschweifungen. » Juliette Pary a traduit *Ausschweifung* par excès, qui rend moins compte de la nature légèrement différente de la production intellectuelle du jeune Harry touché par « l'enthousiasme » de son ami le poète.

²⁹¹ H. Hesse, *St 191* : « Ich will mehr. Ich bin mit glücklichsein nicht zufrieden [...]. Auch dies Glück ist unfruchtbar. »

réalisation d'une œuvre d'art réelle, aussi lumineuse et allègre que celle d'« Immortels » tels Mozart ou Goethe, ou, dans un registre plus grec et ancien, tels Eschyle ou Prométhée : en témoigne le choix, à l'humilité étudiée, des termes de « manuscrit » ou de « notes » pour qualifier les divers textes constituant le *Loup des steppes*. Ceux-ci n'en représentent pas moins un premier jet, une première tentative de guérison et d'accomplissement par la création, une première flèche qui réussit déjà à toucher un premier lecteur, l'éditeur fictif, et qui répond à la stimulation des authentiques flèches de désir décochées par les « Immortels », par des hommes qui, avant Haller, s'accomplirent justement en devenant artistes dionysiaques²⁹², en passant maîtres en tous les arts jaillissant sous forme d'expression corporelle des tensions ou « contradictions » générées par le douloureux processus de l'individuation : les processus de « viols » au premier puis au second degrés ont été, consciemment ou inconsciemment, reconduits par Hesse dans *Le Loup des steppes*.

Si les flèches de désir productrices sont de nature diverse et comprennent le « traité » théorique, le rêve apollinien et le rayonnement d'une « enseigne lumineuse » ou d'une « trace dorée » (*goldene Spur*) mozartienne, celles que Hesse retient en priorité dans cette œuvre sont cependant les flèches de l'humour et du rire, les deux étant intimement liées. Après avoir acquis la base d'une libération corporelle par le biais de la danse, Harry Haller entreprend en effet une première tentative de guérison de sa mélancolie en faisant ses premiers pas dans un « Théâtre Magique » présenté comme « école de l'humour » (*Schule des Humors*) où il doit « apprendre à rire » (*lachen lernen*, St 227). La proximité avec Nietzsche reste ici immédiate, puisque son Zarathoustra veut pareillement guérir « l'homme supérieur » de sa tristesse, de ce qui le rend mélancolique (*trüb*) en lui apprenant à danser et à rire :

« Haut les cœurs, mes frères, haut, plus haut encore ! Et surtout tâchez de ne pas oublier les jambes ! Haut les jambes aussi, bons danseurs que vous êtes [...] Désapprenez donc à souffler la tristesse, désapprenez toute l'affliction populacière ! [...]

Celui qui hait les chiens phtisiques de la populace et toute progéniture sombre et manquée : béni soit cet esprit de tous les esprits libres, la tempête riieuse qui souffle du sable aux yeux de tous ceux qui voient tout en noir, de tous ceux qui sont purulents !

Vous, hommes supérieurs, ce qu'il y a de pire en vous, c'est que vous n'avez pas appris à danser comme il faut danser, – à danser par-dessus vous-mêmes ! [...]

Que de choses sont encore possibles ! Aussi *apprenez*-donc à rire par-delà vous-mêmes ! Haut les cœurs, bons danseurs, haut, plus haut encore ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire !

Cette couronne de celui qui rit, cette couronne de roses : à vous, mes frères, je vous la jette, cette couronne ! J'ai consacré le rire ; vous, hommes supérieurs, *apprenez* donc à rire. » (*Zf*, IV, « De l'homme supérieur », § 18-19, 346-347)²⁹³

²⁹² H. Hesse, *St* 81: « Den Weg zum wahren Menschen, den Weg zu den Unsterblichen kann Harry zwar recht wohl ahnen, geht ihn auch hie und da ein winziges, zögerndes Stückchen weit... »

²⁹³ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, IV, « Vom höheren Menschen », § 18-19, p. 366-367: « Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer [...]. So verlernt mir doch Trübsal-Blasen und alle Pöbel-Traurigkeit! [...] Der die Pöbel-Schwindhunde hasst und alles missrathene düstere Gezücht: gelobt sei dieser Geist aller freien Geister, der lachende Sturm, welcher allen Schwarzsichtigen, Schwärsüchtigen Staub in die Augen bläst!

Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg tanzen! [...] Wie Vieles ist noch möglich! So *lernt* doch über euch hinweg lachen ! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! höher! Und vergesst mir auch das gute Lachen nicht! Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, *lernt* mir lachen! »

Dans ce texte, tout un champ sémantique traditionnellement rattaché à la mélancolie s'oppose à celui de l'allégresse, même si elle n'est pas nommée explicitement. D'un côté, la pesanteur de l'« éléphant » (*Ainsi parlait Zarathoustra* p. 346) qui ne saurait lever les pieds pour danser évoque la terre et sa couleur « noire », attributs classiques de l'humeur mélancolique (*trübsal*) que l'on retrouve dans le néologisme nietzschéen *Schwarzsichtige*. Il s'agit d'un trait touchant au cœur l'essence des « faibles » du troupeau « populacier » morbide et moribond, dont le désir de mort nihiliste transparaît dans le jeu de mots féroce entre *Schwindhund* et *Schwärsüchtig* – la *Schwindsucht* qualifie en effet traditionnellement la consommation ou tuberculose mais l'adjectif *süchtig* est ici employé au sens littéral d'une toxicomanie avide de purulence. D'un autre côté, la terre devenue légère, devenue « poussière » devient une arme, une flèche aux multiples aiguillons, décochée par « l'esprit libre », et non « saint », dans l'excès d'une « tempête rieuse », afin de mettre un terme au regard noir de l'homme supérieur et de faire voir à ce dernier la nécessité de « danser » et de « rire » : la guérison de la mélancolie se trouve dans la légèreté et l'allégresse du danseur hilare zarathoustrien²⁹⁴, modèle et flèche de désir nietzschéens, qui a réussi à « danser », puis à « rire » par-delà lui-même, c'est-à-dire à surmonter son pesant héritage culturel, à le justifier par son rire et les flèches de ses chants, en le « riant » et « parlant-vrai » (*Wahrsager und Wahrlacher*).

L'apprentissage du rire, déjà souligné par une mise en italiques et sa répétition dans le chant zarathoustrien, paraît dès lors tellement vital à Nietzsche qu'il en citera l'injonction en conclusion de l'*Essai d'autocritique*, à une époque (1886) où il réinterprète son invitation au renouveau allemand de la tragédie grecque comme première inversion des valeurs, comme premier moment d'une *Aufklärung* visant l'advenir d'une culture de l'allégresse. Il s'agit, là encore, de réhabiliter l'allégresse, ou le rire, tous deux vitaux pour guérir de sa « sombre » et morbide mélancolie un monde qui leur est généralement hostile. Nietzsche use indifféremment des deux termes, allégresse ou rire, comme en témoigne son injonction au rire avant un ouvrage consacré à l'allégresse des Grecs, mais aussi les citations suivantes, tirées respectivement d'*Aurore* et du chant zarathoustrien sur « l'homme supérieur » :

« *Les calomnieurs de la gaieté [allégresse]*. Les hommes profondément blessés par la vie ont jeté la suspicion sur toute gaieté [allégresse], comme si elle était toujours enfantine et infantile et trahissait une déraison dont la vue ne pourrait susciter que pitié et attendrissement [...] ce jugement sur la gaieté [allégresse] n'est rien d'autre que sa réfraction sur le fond obscur (*trüb*) de la lassitude et de la maladie : il constitue lui-même quelque chose d'attendrissant et de déraisonnable qui appelle la pitié, et même quelque chose d'enfantin et d'infantile, mais de cette *seconde enfance* qui suit la vieillesse et précède la mort. » (*Aur.* § 329, p. 206)

« Qu'est-ce qui était jusqu'à maintenant, ici sur terre, le péché le plus grand ? N'était-ce pas la parole de celui qui disait : « Malheur à tous ceux, ici, qui rient ! »

Ne trouva-t-il pas lui-même des raisons de rire sur terre ? Alors, c'est qu'il a mal cherché. Un enfant même y trouve des raisons de rire. » (*Zf, IV, De l'homme supérieur*, § 16, p. 344)²⁹⁵

²⁹⁴ Dans le paragraphe précédent du même chant, Zarathoustra se qualifie lui-même de « *Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher* » (cf. Nietzsche, *Zar* 366).

²⁹⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, Morg.* § 329, p. 233: « *Die Verleumder der Heiterkeit*. – Tief vom Leben verwundete Menschen haben alle Heiterkeit verdächtigt, als ob sie immer kindlich und kindisch sei und Unvernunft verrathe, bei deren Anblick man nur Erbarmen und Rührung empfinden könne [...] dieses Urtheil

Que ce soit l'allégresse, dans *Aurore*, ou le rire, dans *Zarathoustra*, ils s'opposent de la même façon à la « maladie » et à la « sombre » mélancolie. Ils paraîtront également interchangeables dans *Le Loup des steppes* en leur qualité d'attributs « surhumains », rejoignant en cela un troisième terme encore à élucider, « l'humour » des « Immortels ». Si l'on en reste en un premier temps au rire et à l'allégresse, Zarathoustra l'enfant créateur se situe manifestement aux antipodes de l'enfant sénile nihiliste décriant toute forme de joie dont il souhaite la guérison par une danse et un rire réhabilités.

Le processus de guérison se retrouve à l'identique dans *Le Loup des steppes*. Haller apprendra d'abord à danser, aiguillonné par sa rencontre en rêve avec Goethe, Immortel et maître ès « entrechats » (LS 75) comme « Zarathoustra le danseur » (*Also sprach Zarathoustra*, 346) et sa rencontre « réelle » avec une jeune femme nommée Hermine. Celle-ci représente le double féminin « superficiel » et artistique d'Harry Haller au sens où l'entendait Nietzsche du jeu artistique et allègre de la vie à l'école des Grecs. En effet, Hermine associe le pessimisme grec de la sagesse tragique et l'art grec de l'apparence apollinienne. Quand dans ses yeux, qui semblent « avoir souffert toutes les souffrances imaginables et leur avoir dit oui », « flotte une tristesse omnisciente, claire et froide », son visage entier apparaît « raidi par [le] grand froid » nietzschéen de la sagesse tragique. Seules les lèvres font exception et relèvent du domaine du plaisir de vivre puisqu'il s'y « [joue], par contraste avec le visage et la voix, une sensualité douce et exquise, un fervent désir de volupté »²⁹⁶. La beauté du visage de Hermine qui, « supraterrrestre », c'est-à-dire « surhumaine », touche alors le narrateur Harry Haller, est manifestement apollinienne. Elle naît d'une contradiction tragique assumée physiquement jusqu'à « la magie hermaphrodite », « souffle vivant » qui, telle une « promesse de bonheur » stendhalienne, l'inscrit nettement dans le champ sémantique de l'allégresse tragique. Le but de la relation entre Hermine et Harry est d'ailleurs clairement précisé par les deux parties : si Harry attend d'Hermine qu'elle lui apprenne « à vivre ou à mourir » (LS 82), Hermine cherche à « lui apprendre à danser, à rire, à vivre » (LS 143) tout en le rendant « amoureux » d'elle au point d'obéir à son ordre ultime et de la tuer – les relations entre la vie et le prétendant à la sagesse tragique sont de même nature que dans *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁹⁷.

über die Heiterkeit ist nichts Anderes, als deren Strahlenbrechung auf dem düsteren Grunde der Ermüdung und Krankheit: es ist selber etwas Rührendes, Unvernünftiges, zum Mitleiden Drängendes, ja sogar etwas Kindliches und Kindisches, aber aus jener *zweiten Kindheit* her, welche dem Alter folgt und dem Tode voranläuft. »

Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, IV, « Vom höheren Menschen », §16, p. 365: « Welches war hier auf Erden bisher die grösste Sünde? War es nicht das Wort Dessen, der sprach: « Wehe denen, die hier lachen! »

Fand er zum Lachen auf der Erde selber keine Gründe? So suchte er nur schlecht. Ein Kind findet hier noch Gründe. »

²⁹⁶ Cf. H. Hesse, *St* 142

²⁹⁷ Une relation amoureuse analogue, triangulaire, emplie de doute, de jalousie et de l'imminence de la mort, se retrouve dans *Le Loup des steppes* et le *Zarathoustra*. Dans des constellations différentes, la joute amoureuse confronte Zarathoustra, sa vie et sa sagesse comme elle met face à face Haller, Hermine et Pablo. Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, III, « Das andere Tanzlied », p. 283 sv. : «...wer hasste dich nicht [...] wer liebte dich nicht [...] Ich tanze dir nach... 2. Da antwortete mir das Leben also: [...] wir müssen schon einander gut sein! Und lieben wir uns auch nicht von Grund aus [...] ich bin auf deine Weisheit eifersüchtig [...] ich weiss es, dass du mich bald verlassen willst! »

La finalité poursuivie est ici de réinsuffler à Haller un amour « tragique », ou « dionysiaque », de la vie qui, selon les définitions de *La Naissance de la tragédie*, inclut la mort dans son propos. Cette tâche répond à un désir profond de Harry, exprimé par Hesse en termes, d'obéissance nietzschéenne, de jeu de rivalité entre les forces, dont l'enjeu est la « vie ou la mort »²⁹⁸. En effet, après avoir si longuement poursuivi la « quête cruelle de vérité » qu'« aucun savoir, aucune connaissance nouvelle ne recèlent plus le moindre intérêt » à ses yeux, Harry, détenteur d'un savoir tragique qui le mène au bord du « dégoût » existentiel, éprouve une « soif désespérée » non plus de « savoir », ni de « comprendre », mais de « vivre » (*erleben*) (*LS* 83). Cette « soif » de vie est « soif » « d'obéir » à Hermine, à l'incarnation du penchant contraire de l'esprit humain laissant dominer sa volonté d'apparence et de vie, de mensonge et d'art. L'analyse, toute intuitive nous indique le verbe allemand *spüren*, d'Hermine est sans équivoque :

« Quand je t'ai vu entrer, l'autre jour [...], je l'ai su tout de suite : celui-là m'obéira, celui-là a soif que je le commande. Et c'est ce que je ferai, c'est pour cela que je t'ai abordé, c'est pour cela que nous sommes devenus amis. [...] Je veux te rendre amoureux de moi. [...] Je ferai en sorte que tu le sois, c'est mon métier. [...] Je suis aussi peu amoureuse de toi, Harry, que tu l'es de moi. Mais j'ai besoin de toi comme tu as besoin de moi. [...] Quand tu seras amoureux, je te donnerai mon dernier ordre, et tu m'obéiras [...] Tu exécuteras mon ordre et tu me tueras. » (*LS* 87sv)²⁹⁹

Que Harry se tue lui-même ou tue Hermine reviendra finalement, nous le verrons, au même, seule la manière dont il fera face à la mort, avec terreur ou avec humour, sera décisive. Elle dépendra de la manière dont il perçoit la vie, dont il en sera « amoureux », et c'est sur ce point qu'Hermine influera de manière réellement souveraine. Maîtrisant pleinement tous les petits jeux de la superficialité, « le jeu enfantin du moment présent » (*LS* 89), comme l'achat d'un gramophone ou « le plaisir de bien manger » (*LS* 89), elle devient pour Harry à la fois son modèle d'« artiste en l'art de vivre » (*Künstlerin im Leben*, *St.* 163) et sa « maîtresse de danse » (*Tanzlehrerin*, *St.* 198) et de l'amour (*St.* 164).

La libération corporelle qu'elle lui enseigne par le biais de la danse, de l'amour et du jazz arrache Haller au dégoût et au désespoir suicidaire. Harry apprend à goûter les joies du corps, c'est-à-dire de la surface et du « voile » nietzschéens dont l'art ne représente qu'une variante supérieure à laquelle Harry sera alors confronté dans le même mouvement, sous sa forme musicale. En effet, c'est uniquement par l'entremise de la danse et d'Hermine que Haller rencontrera et apprendra à apprécier un second mentor, le saxophoniste Pablo, artiste tragique dionysiaque moderne qui l'introduira dans l'antre du « Théâtre Magique » ou école du rire et de l'humour.

Pablo y réalisera l'ultime initiation d'Harry à l'affirmation aimante de la vie, à l'allégresse du créateur tragique, en apprenant à rire à ce malade mélancolique chronique.

²⁹⁸ Cf. H. Hesse, *St.* 142. Les paroles d'Hermine à l'encontre de Haller sont limpides : « Ich will mit dir um Leben und Tod spielen, Brüderchen... »

²⁹⁹ H. Hesse, *St.* 141 sv. : « Als ich dich [...] hereinkommen sah, [...] da spürte ich gleich: der wird mir gehorchen, der sehnt sich danach, daß ich ihm befehle! Und das werde ich auch tun, darum habe ich dich angesprochen, und darum sind wir Freunde geworden. [...] Ich will dich in mich verliebt machen. [...] Ich will machen, daß du es wirst, das gehört zu meinem Beruf [...]. Ich bin nicht in dich verliebt, Harry, so wenig, wie du in mich. Aber ich brauche dich, wie du mich brauchst. [...] Ich werde dir, wenn du in mich verliebt sein wirst, meinen letzten Befehl geben, und du wirst gehorchen [...]. Du wirst meinen Befehl erfüllen und wirst mich töten. »

Il usera à cette fin de divers sortilèges et séductions dionysiaques, dont des drogues « bizarres » suscitant une certaine ivresse et un chant atypique, consistant en un « long » discours « sans hésitations ni incorrections » (*LS* 151) tout aussi « étrange » pour un musicien laconique maîtrisant mal la langue allemande. C'est cependant surtout par son rire que le bellâtre superficiel Pablo s'avèrera un double contemporain de l'« Immortel » Mozart, attirant à lui son malade d'abord de loin, puis, directement, dans un face à face où il se révélera à un Harry ébahi, détenteur du rire tant désiré des « Immortels » : le « transperçant » de cette flèche du « oui » par excellence, il amènera son protégé à rire à son tour, à sa manière imparfaite et encore éphémère, mais augurant malgré tout de ce qu'Harry aussi « [apprendra] un jour à rire comme les Immortels » (*LS* 155)³⁰⁰ :

« C'était l'entracte, nous nous étions assis, et Pablo, le beau joueur de saxophone, fit signe à Hermine et vint s'asseoir à côté de nous. [...] Ses beaux yeux sombres de créole, ses boucles noires, ne dissimulaient aucun romantisme, aucun problème, aucune pensée ; vu de près, le demi-dieu exotique n'était qu'un gosse joyeux et un peu gâté, aux manières agréables, pas autre chose. » (*LS* 101)

« [Hermine et moi] restions debout à nous regarder, les derniers dans la salle, les derniers dans la maison. [...] Quelque part, sur des hauteurs et dans des lointains indéfinissables, j'entendis résonner un rire, indiciblement clair et joyeux et cependant étranger et effrayant, un rire de cristal et de glace, lumineux et splendide, mais impitoyable et froid. [...] Ensorcelés, nous nous regardions, ma pauvre petite âme me regardait.

'Tu es prêt ?' demanda Hermine [...]. Haut et loin, ce rire singulier se perdit dans les espaces inconnus.

Je fis un signe affirmatif. Oh !oui, j'étais prêt.

Sur le seuil apparut Pablo, le musicien... » (*LS* 149)

« 'Voilà notre théâtre, expliqua Pablo, il est amusant, j'espère que vous rirez bien.' Là-dessus, il éclata de rire, quelques notes seulement, mais qui me transpercèrent (*durchführen*) comme des flèches aiguës ; c'était le rire lointain et singulier que j'avais entendu déjà. [...] Harry, venez et soyez de très bonne humeur. Le but de toute cette organisation est de vous enseigner à rire... » (*LS* 153)

« Un rire retentit derrière moi, clair et glacial, [...] engendré par l'humour divin. Je me retournai, gelé (*durchgefroren*) et ensorcelé par ce rire, et je vis venir Mozart. [...] La musique résonnait toujours. [...] 'Vous voyez bien, dit Mozart, ça marche même sans saxophone.' » (*LS* 181)

« Lorsque je repris conscience, Mozart était toujours assis à côté de moi, me tapait sur l'épaule et disait : [...] Vous devez apprendre à rire, voilà ce qu'on veut. Vous devez concevoir l'humour de la vie.' (*LS* p. 193) [...] A l'instant où il dit cette phrase [...], il n'était plus Mozart ; il me regardait chaleureusement de ses beaux yeux noirs exotiques, et c'était mon ami Pablo... » (*LS* 194).³⁰¹

³⁰⁰ H. Hesse, *St* 228: « « Gut gelacht, Harry », rief Pablo, « du wirst noch lachen lernen wie die Unsterblichen. » »

³⁰¹ H. Hesse, *St* 160 : « Es war Tanzpause, wir hatten uns gesetzt, und nun kam auch der hübsche junge Herr Pablo, der Saxophonbläser, nickte uns zu und setzte sich neben Hermine. [...] Seine dunklen schönen Kreolenaugen, seine schwarzen Locken bargen keine Romantik, keine Probleme, keine Gedanken – aus der Nähe besehen war der schöne exotische Halbgott ein vergnügter und etwas verwöhnter Junge mit angenehmen Manieren, nichts weiter. »

« [Hermine und ich] standen und blickten einander an, die letzten im Saal, die letzten im Haus. [...] Irgendwo, in einer unbestimmbaren Ferne und Höhe, hörte ich ein Gelächter klingen, ein ungemein helles und frohes, dennoch schauerliches und fremdes Gelächter, ein Lachen wie aus Kristall und Eis, hell und strahlend, aber kalt und unerbittlich. [...] Verzaubert blickten wir einander an, blickte meine arme kleine Seele mich an.

Du bist bereit?' fragte Hermine [...]. Fern und hoch verklang jenes fremde Lachen in unbekanntten Räumen. Ich nickte. O ja, ich war bereit.

Jetzt erschien in der Tür Pablo, der Musikant... » (*St* 221).

« Das ist unser Theater », erklärte Pablo, « ein vergnügtes Theater, hoffentlich werdet ihr allerlei zu lachen finden. » Dabei lachte er laut auf, nur ein paar Töne, aber sie durchführten mich heftig, es war wieder das

Cet ensemble de citations permet d'établir le rôle initiateur d'abord d'Hermine, puis de Pablo, ainsi que l'imbrication thématique croissante entre le saxophoniste et l'« Immortel » Mozart qui se résout finalement dans l'identité. Surtout, le rôle initiateur du rire y devient manifeste : sa qualité de flèche du 'oui' et de désir transparaît dans l'usage répété du préverbe *durch-* qui décrit le mouvement d'une sensation traversant de part en part le personnage principal. Son effet est immédiat : à chaque occurrence de ce rire « immortel », Harry Haller se retrouve « ensorcelé » (*verzaubert*, LS 132 ; *bezaubert*, LS 150 ; *beseligt*, LS 181) et dans l'imminence d'un acte fécond, poétique : s'il écrit un poème dédié aux « Immortels » la première fois, il s'aventure dans l'antre du « théâtre magique » la seconde, et finit par suivre Mozart, « le Dieu de [sa] jeunesse, l'idéal perpétuel de [sa] vie et de [son] admiration » (LS 181), jusqu'à la lisière d'un rire, d'une « allégresse surhumaine » inaccessibles à un simple mortel.

L'identité entre le rire des « Immortels » et l'« allégresse surhumaine » est de fait explicitement établie par Hesse quand il décrit par la voix de Haller le monde des Immortels comme leur corporéisation définitive en « images » : « ce monde supraterrrestre » se distingue par son « allégresse (*Heiterkeit*) glaciale, astrale, radieuse » à laquelle Haller se souvient avoir déjà été initié par l'intermédiaire de la musique classique d'un Bach ou d'un Mozart. Au-dessus de cette musique, définie comme « l'objectivation du temps en espace » plane en effet « une allégresse (*Heiterkeit*) surhumaine, un rire éternel et divin » (LS 132)³⁰². Comme c'était le cas pour l'art dionysiaque nietzschéen, artistes et œuvres « immortels » participent d'une même allégresse intemporelle par la grâce du jet créateur poétifiant qui « idéalise » en les violant positivement le monde et les sujets actifs et réceptifs. Cependant, cette allégresse n'est pas transmissible et immédiatement reproductible dans la réalité par le sujet mélancolique récepteur. Elle reste, comme dans le tome IV du *Zarathoustra* nietzschéen, encore hors de portée et finalement intolérable pour l'homme supérieur mélancolique désireux de l'acquérir. Harry Haller sombre ainsi sans connaissance quand, après avoir, « ensorcelé », suivi Mozart, il se saisit, irrité par ses moqueries, de sa perruque et se retrouve « suspendu » au bout d'une « queue de comète », « tourbillonnant dans l'univers » à l'« air glacial » « raréfié » mais rendant « gai » (*vergnügt*) :

helle, fremdartige Lachen [...]. So, Harry, non kommen Sie, und seien Sie recht guter Laune. [...] Sie sind hier in einer Schule des Humors, Sie sollen lachen lernen. [...] (St 226)

Da klang hinter mir ein Gelächter, ein helles und eiskaltes Gelächter, [...] von Götterhumor geboren. Ich wandte mich um, durchfroh und beseligt von diesem Lachen, und da kam Mozart gegangen [...] Die Musik erklang weiter. « Sie sehen », sagte Mozart, es geht auch ohne Saxophon. [...] » (St 262)

« ...Als ich wieder zu mir kam, saß Mozart neben mir wie zuvor, klopfte mir auf die Schulter und sagte : « [...] Sie sollen lachen lernen, das wird von Ihnen verlangt. Sie sollen den Humor des Lebens, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen. » [...] Und indes er es sagte [...], war er plötzlich nicht Mozart mehr, sondern blickte warm aus dunklen Exotenaugen, und war mein Freund Pablo [...] » (St 276)

³⁰² H. Hesse, *St* 199: « Die Unsterblichen, wie sie im zeitlosen Raum leben, entrückt, Bild geworden und die kristallne Ewigkeit wie Äther um sie gegossen, und die kühle, sternhaft strahlende Heiterkeit dieser außerirdischen Welt – woher denn war all dies mir so vertraut? Ich sann, und es fielen mir Stücke aus Mozarts 'Cassations', aus Bachs 'Wohltemperiertem Klavier' ein [...]. Ja, das war es, diese Musik war so etwas wie zu Raum gefrorene Zeit, und über ihr schwang unendlich eine übermenschliche Heiterkeit, ein ewiges, göttliches Lachen. [...] Und plötzlich hörte ich dies unergründliche Lachen um mich her, hörte die Unsterblichen lachen. Bezaubert saß ich, bezaubert [...] schrieb [ich] Verse, die ich erst andern Tags in meine Tasche wiederfand. »

« Je me sentis transi, percé d'une [allégresse] gelée, au tranchant de glace (*bitterscharf*), polie comme l'acier (*stahlblank*), d'une envie d'éclater du même rire que Mozart, clair, effréné et supraterrrestre. Mais déjà, le souffle et la conscience me manquaient. » (*LS* 184)³⁰³

De nouveau, le préverbe *durch-* et les qualificatifs *bitterscharf* et *stahlblank* renvoient à la thématique de la flèche de l'allégresse, mais elle sert ici à souligner le caractère insupportable, quasi 'inhumain', de l'allégresse surhumaine, qui peut même être utilisée dans un dessein punitif. Pour le « manque d'humour » dont il a fait preuve en assassinant Hermine par jalousie, Haller est ainsi condamné « à mort » sous forme d'un éclat de rire entonné en chœur par une assemblée d'« Immortels »³⁰⁴ : il en perdra une deuxième fois connaissance, mourant une troisième fois, après son « suicide » et l'envolée mozartienne, dans la même soirée, avant d'accéder à la « vie éternelle » à laquelle il a été de fait condamné. Cette « vie éternelle » est un autre nom pour « l'humour » (*der Humor*), présenté dans le *Traité* comme « sauvetage » et « philtre magique » seul à même de rendre « fécondes » les souffrances d'êtres tel Haller, c'est-à-dire de « la plupart des intellectuels » et du « plus grand nombre des artistes ».

C'est la troisième voie, « un troisième royaume, un monde imaginaire mais souverain » ouvert à tous ceux qui refusent la « résignation » et la compromission bourgeoises du Hesse d'avant-guerre, où ils finiraient par « réaffirmer » et « glorifier » le « bourgeoisisme » « afin de pouvoir vivre », mais qui n'ont pas la « force nécessaire au tragique », celle qui permet de « pourfendre l'atmosphère du monde bourgeois » et de se briser « dans le ciel étoilé ». L'« école de l'humour » n'enseigne pas « l'humour doré » pratiqué par le bourgeois, ni un humour noir dont la couleur trahit une provenance douteuse, peut-être la proximité du cynisme, mais un nouvel humour qui, « toujours, reste d'une façon ou d'une autre bourgeois » bien que « le bourgeois véritable soit incapable de le comprendre » (*LS*, « *Traité* », p. XV) : « l'humour du pendu » (*Galgenhumor*, *St* 274) est la seule échappatoire qui reste à ceux qui ne supportent pas « l'air raréfié » de « l'allégresse surhumaine »³⁰⁵. Ce point ressort très précisément d'une lettre que Hesse adresse une dizaine d'années plus tard à son ami Alfred Kubin et où le choix du pronom personnel explicite la similarité entre Hesse et les « intellectuels » et « artistes » tels Haller :

³⁰³ H. Hesse, *St* 266: « Es durchdrang mich eine bitterscharfe, stahlblank, eisige Heiterkeit, eine Lust, ebenso hell, wild und außerirdisch zu lachen, wie Mozart es getan hatte. Aber da war Atem und Bewußtsein zu Ende. » Dans la version de Juliette Pary, *bitterscharf* avait été traduit par « aiguë, amère », ce qui est contraire au champ sémantique analysé, puisque l'amertume renvoie traditionnellement à la mélancolie. *Bitter* est ici à comprendre au sens de *bitterkalt*, ce qui explique la traduction proposée.

³⁰⁴ H. Hesse, *St* 275: « Und auf drei stimmten sämtliche Anwesende mit tadellosem Einsatz ein Gelächter an, ein Gelächter im höhern Chor, ein furchtbares, für Menschen kaum erträgliches Gelächter des Jenseits. Als ich wieder zu mir kam, saß Mozart neben mir wie zuvor... »

³⁰⁵ H. Hesse, *St* 72: « Den andern [...] steht ein drittes Reich offen, eine imaginäre, aber souveräne Welt: der Humor. Die friedlosen Steppenwölfe, diese beständig und furchtbar Leidenden, denen die zur Tragik, zum Durchbruch in den Sternenraum erforderliche Wucht versagt ist, die sich zum Unbedingten berufen fühlen und doch in ihm nicht zu leben vermögen: ihnen bietet sich [...] der persönliche Ausweg in den Humor. Der Humor bleibt stets irgendwie bürgerlich, obwohl der echte Bürger unfähig ist, ihn zu verstehen. »

« ...dans nos âmes plus faibles mais aussi plus différenciées croît [...] l'humour, l'authentique humour, non le doré, l'humour du pendu et du bouffon. »³⁰⁶

Galgenhumor hesséen, surhumour nietzschéen

Par le terme de *Galgenhumor*, Hesse reprend à son compte en la développant une brève allusion de Nietzsche à ce qui le réjouissait dans l'humour, qu'il estimait au même titre que le rire ou l'allégresse. En effet, dans un aphorisme du deuxième volume d'*Humain trop humain*, Nietzsche célèbre en Sterne un « esprit libre » et un maître de l'« ambivalence » qui, au faîte de la contradiction tragique, mêle sans cesse sourire et sérieux, farce et profondeur et fait preuve de « surhumour » (*Überhumor*), d'un humour réfléchi, au carré, où l'auteur ne cesse de tourner en dérision son propre humour. De plus, il communique la « souplesse » de son ambivalence au lecteur, comme le prouve selon Nietzsche Diderot, disciple secret de Sterne dans *Jacques le Fataliste*³⁰⁷. L'allégresse nietzschéenne se situe, est-il besoin de le préciser, dans le droit fil de l'humour sternien, en témoignent ces propos au sujet de Wagner, dont il déplore le sérieux et le manque d'allégresse dans son œuvre de vieillesse *Parsifal* :

« ...comment ? ce Parsifal est-il né d'une intention *sérieuse* de Wagner ? On serait tenté de supposer, même on souhaiterait le contraire, – que le *Parsifal* de Wagner soit né d'une intention gaie [allègre], comme pièce finale et drame satyrique, par lequel Wagner le tragique entendait prendre congé de nous d'une façon convenable et digne de lui, prendre congé aussi de lui-même, surtout *de la tragédie*, et cela en parodiant à l'excès, délibérément, le tragique lui-même [...] Voilà derechef qui aurait été vraiment digne d'un grand tragique : lequel, comme tout artiste, ne parvient au dernier sommet de sa grandeur que lorsqu'il sait regarder *d'en haut* son art et sa propre personne – lorsqu'il sait *rire* de lui-même. Le *Parsifal* de Wagner est-il une manière supérieure de rire secrètement de lui-même, la manifestation triomphale de la conquête de sa liberté d'artiste, de son au-delà d'artiste ? On le souhaiterait, encore une fois : que serait en effet un *Parsifal né d'une intention sérieuse* ? » (*GM*, III, § 3, p. 114)³⁰⁸

La thématique de l'artiste « tragique » se surmontant lui-même dans l'excès et l'allégresse est un rappel direct de l'artiste dionysiaque nietzschéen. L'« au-delà d'artiste »,

³⁰⁶ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, volume 1, op. cit., « Brief, März 1938, an Alfred Kubin », p. 184: « ..in unsern schwächern, aber auch differenzierteren Seelen gedeiht [...] der Humor, der echte, nicht der goldene, sondern eben der Galgen- und Narrenhumor. »

³⁰⁷ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, 1., p. 424: « Sterne ist der grosse Meister der *Zweideutigkeit* [...]. Der Leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was Sterne eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht: denn er versteht sich auf Beides in Einer Faltung seines Gesichtes; er versteht es ebenfalls und will es sogar, zugleich Recht und Unrecht zu haben, den Tiefsinn und die Posse zu verknäueln. [...] Er, der geschmeidigste Autor, theilt auch seinem Leser Etwas von dieser Geschmeidigkeit mit. [...] Seltsam und belehrend ist es, wie ein so grosser Schriftsteller wie Diderot sich zu dieser allgemeinen Zweideutigkeit Sterne's gestellt hat: nämlich ebenfalls zweideutig – und das eben ist ächt Sternischer Ueberhumor [...] dieses humoristisch-Nehmen der Humors selber... »

³⁰⁸ F. Nietzsche, *KSA 5, GM, III*, § 3, p. 341 : « ...wie? war dieser Parsifal überhaupt *ernst* gemeint? Man könnte nämlich versucht sein, das Umgekehrte zu muthmaassen, selbst zu wünschen, – dass der Wagner'sche Parsifal heiter gemeint sei, gleichsam als Schlussstück und Satyrdruma, mit dem der Tragiker Wagner auf eine gerade ihm gebührende und würdige Weise von uns, auch von sich, vor allem *von der Tragödie* habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Excess höchster und muthwilligster Parodie auf das Tragische selbst [...]. So wäre es, wie gesagt, eines grossen Tragikers gerade würdig gewesen : als welcher, wie jeder Künstler, erst dann auf den letzten Gipfel seiner Grösse kommt, wenn er sich und seine Kunst *unter* sich zu sehen weiss, – wenn er über sich zu *lachen* weiss. Ist der Parsifal Wagner's sein heimliches Überlegenheits-Lachen über sich selbst, der Triumph seiner errungenen letzten höchsten Künstler-Freiheit, Künstler-Jenseitigkeit? Man möchte es, wie gesagt, wünschen: denn was würde der *ernstgemeinte* Parsifal sein? »

l'éventuelle conquête, par cet exercice de création allègre, d'une liberté, valant non pour l'esprit seul mais pour l'artiste tout entier, considéré comme entité psycho-corporelle, évoquent eux un humour sternien au second degré qui serait devenu tragique et corporel. Nietzsche lui-même estime implicitement avoir fait preuve de « surhumour » et cultivé par là un art d'allégresse grec dans la préface de la seconde édition du *Gai Savoir*. En effet, il y souligne l'aspect « parodique » des « Chansons du prince Vogelfrei » ajoutées alors en appendice, les présentant comme « chants dans lesquels le poète tourne tous les poètes en ridicule de façon difficilement pardonnable » juste avant de célébrer « l'allégresse » (*Heiterkeit*) nécessaire au philosophe-artiste tragique d'aujourd'hui pour créer « l'art espiègle » (*spöttische Kunst*) dont il a besoin pour guérir (*Genesung*) (*GS* 32). De son côté, l'humour hesséen peut lui aussi être qualifié de « surhumour » car il « affirme » (*bejaht*) simultanément des « pôles » opposés tels « le saint » et « le débauché » (*der Wüstling*) et reproduit donc l'ambivalence de principe de l'humour sternien. Du fait des vertus thérapeutiques déjà acquises de cette flèche hesséenne du oui, l'allégresse comme « surhumour » ou humour au second degré se replace chez Hesse comme chez Nietzsche dans la perspective de l'incarnation seconde et nous ramène à la culture de l'allégresse comme culture réfléchissante de la culture judéo-chrétienne.

Malgré toutes ces ressemblances, Hesse fait cavalier seul avec son *Galgenhumor* pour deux raisons, l'attachement au troupeau du *Bürgertum* qui s'y affiche et la visualisation réaliste, et non magique et instantanée, qu'il propose du passage par la mort, de la transformation progressive d'humour en surhumour, d'homme supérieur en « surhumain » ou « Immortel ». En effet, si l'on s'attache au dernier point, l'allemand *Galgenhumor*, difficilement traduisible en français – il est d'ailleurs révélateur que la traduction officielle omette purement et simplement le terme à chacune de ses occurrences³⁰⁹ – se distingue de l'humour noir par la perspective du locuteur : ce dernier n'est plus un simple observateur exploitant les thèmes désespérés, notamment celui de la mort, mais fait partie intégrante du cours des événements, puisqu'il évoque avec le sourire son futur, en dépit de l'exécution imminente de sa propre sentence de mort. Seule cette perspective permet, Hesse le précise par l'intermédiaire du narrateur omniscient du « Traité du loup des steppes », de « vivre dans le monde, comme si ce n'était pas le monde, de respecter la loi, tout en étant au-dessus d'elle, de posséder « comme si l'on ne possédait pas » : c'est le détachement du condamné à mort que requièrent ces « exigences d'une haute sagesse dans l'art de vivre » (*Forderungen einer hohen Lebensweisheit*, *St* 72) qui, appliquées à une éthique ou à la vérité, sont celles de la sagesse tragique. Seul ce détachement, auquel le Haller mélancolique du début ne peut se résoudre, permet, selon Hesse, d'atteindre à la « haute sagesse » des « Immortels », seul « l'humour du pendu » dit oui (*bejaht*) à « l'exigence suprême » et emprunte le chemin, « réclamé par l'esprit, d'un devenir humain (*Menschwerdung*) authentique » qui n'est autre que « l'unique sentier menant à l'immortalité » : seul « l'humour du pendu » répond à l'appel (*locken*, *St* 82), à la flèche de désir de « l'immortalité » et, inversant la peur de la mort en désir de mort vital,

³⁰⁹ Celles-ci sont au nombre de deux. Pour l'allemand : « Aber Sie werden schon noch Humor lernen, Harry. Humor ist immer Galgenhumor, und nötigenfalls lernen Sie ihn eben am Galgen. », Juliette Pary propose ainsi : « Mais vous apprendrez quand même à blaguer, Harry. Vous l'apprendrez, s'il le faut, sous la guillotine. ». De même, l'allemand : « Sie sollen den Humor des Leben, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen. » est-il traduit par : « Vous devez concevoir l'humour de la vie. ».

en désir de vie incluant la mort comme stade à surmonter perpétuellement, mène à « l'allégresse surhumaine » des « Immortels ».

Seul cet humour permet aux « outsiders » plus faibles au départ, aux « presque tragiques », aux « malheureux trop bien doués » « à qui est refusée la force (*Wucht*) nécessaire au tragique, au brisement dans l'espace étoilé », de renforcer leur puissance pour finalement « oser quand même le saut dans l'infini », dans le firmament glacial des Immortels. Voilà pourquoi l'humour représente « la prouesse peut-être la plus spécifique et la plus géniale de l'humanité » écrit l'auteur omniscient du « *Traité du loup des steppes* »³¹⁰. L'humour hesséen constitue l'allégresse propre à l'homme même non-accompli, même à l'aube de son accomplissement, et permet donc d'inclure non seulement les pôles contraires du « saint » et du « débauché », mais aussi – c'est en quoi il se distingue de Nietzsche – « le milieu neutre et tiède du bourgeois » dans son affirmation. Or Haller, comme « la plupart des intellectuels, le plus grand nombre des artistes », comme des « milliers » d'autres « outsiders » ou « vies et intelligences » individualisées à l'extrême, appartient encore à ce milieu « pusillanime » du fait de son attachement « sentimental » régressif à une « masse » qui l'a « infecté » sur un mode tout à fait nietzschéen par « la décroissance de [sa] vitalité » (*LS*, « *Traité* » XIV)³¹¹. « Seul l'humour [...] réalise l'impossible, enveloppe et unit toutes les sphères humaines dans le rayonnement de ses prismes »³¹² et rend possible une progression du mélancolique vers l'Immortel allègre, celle-là même dont Nietzsche souligne la difficulté jusqu'à la remettre en cause quand il conclut le quatrième volet de *Zarathoustra* sur l'apothéose et la sortie, hors de la grotte, du seul Zarathoustra laissant derrière lui l'homme supérieur encore « endormi », qui n'est pas le « compagnon qu'il lui faut » puisqu'il ne peut « l'entendre » et qui, dans sa fuite devant le lion rugissant de la « transmutation », s'avère la dernière « tentation » du 'messie' zarathoustrien³¹³.

Chez Hesse, la progression par l'humour est rendue possible par son exigence de surmonter, en l'inversant, la peur de la mort. L'« humour du pendu » ne traduit pas l'état de conscience d'une mort imminente, mais un désir productif, non nihiliste, de mort faisant de la souffrance une « convoitise » et de la mort une « volupté » (*LS* 125) : c'est, explique l'auteur du *Traité*, ne pas « fermer les yeux », c'est « savoir que s'accrocher désespérément à son moi, ne pas vouloir mourir est la voie la plus sûre vers la mort éternelle », et que

³¹⁰ H. Hesse, *St* 72: « Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmtten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche... »

³¹¹ H. Hesse, *St* 70-71: « Und so lagern um die eigentliche Masse des echten Bürgertums weite Schichten der Menschheit, viele Tausende von Leben und Intelligenzen, [...] deren jede durch infantile Gefühle der Bürgerlichkeit anhängend und von ihrer Schwächung der Lebensintensität ein Stück weit angesteckt, dennoch irgendwie im Bürgertum verharret [...] Die allermeisten Intellektuellen, der größte Teil der Künstlermenschen gehört demselben Typus an. [...] diese beständig und furchtbar Leidenden, denen die zur Tragik, zum Durchbruch in den Sternenraum erforderliche Wucht versagt ist... »

³¹² H. Hesse, *St* 72: « Einzig der Humor, [...] (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen. » La traduction officielle ne rend compte ni du caractère proprement humain de l'humour ni des vertus communicatives de l'allégresse ou de son pendant humoristique : « Seul l'humour [...] (création la plus singulière et peut-être la plus géniale de l'humanité) réalise cette chose impossible, juxtapose et unit toutes les sphères humaines sous les radiations de ses prismes. »

³¹³ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, IV, « Das Zeichen », p. 405.

« pouvoir mourir, laisser glisser ses voiles, abandonner éternellement le moi au changement mène à l'immortalité »³¹⁴.

L'humour hesséen ouvre au « monde imaginaire » (*LS*, « Traité », XV) des possibles, des Immortels et de leur allégresse, mais cette ouverture se fait dans le temps car il s'agit d'un humour en acte. Dans le droit fil nietzschéen cette fois, il est simultanément mort tragique du sujet et création poétique du sujet renouvelé, « surmonté ». Hesse cependant met en scène des passages répétés par la mort, il ne s'en tient pas à une évocation unique, quasi magique de la renaissance corporisée, métaphorique de Nietzsche, sage tragique, sous les traits de Zarathoustra, « l'esprit libre », sortant de sa caverne. Dans *Le Loup des steppes*, Haller illustre durant son séjour au « théâtre magique » l'humour en acte, le *Galgenhumor* hesséen quand, en se mouvant dans un « monde d'images », il meurt de ses trois morts consécutives et se crée par là d'autres images à vivre. C'est à cet humour, à la poursuite de cet humour jusqu'à l'accession à l'immortalité et à son allégresse qu'il est condamné pour son manque flagrant d'humour (*Humorlosigkeit*, *St* 274), quand, oublieux du principe tragique de la non-possession qui s'étend jusqu'au propre moi, il devient l'assassin jaloux de sa bien-aimée, de son double féminin, artiste en l'art de vivre, et « souille de taches de réalité » le « monde des images » (*LS* 194) du « théâtre magique ». L'immortalité et son allégresse symbolisent dans ce contexte à la fois la vie de personnage littéraire à laquelle Haller lui-même accède, fictivement, par le biais de son manuscrit, de son écriture, comme nous le verrons humoristique, et celle à laquelle accède Hesse par double fictif interposé. Les vertus stimulatrice et féconde de l'allégresse restent prépondérantes « par-delà » les morts, tragiques, qui viennent s'inscrire dans un processus éminemment vivant de guérison.

Le processus est, rappelons-le, enclenché par la rencontre du héros suicidaire avec Hermine, la danse et le jazz : danse et jazz correspondent à une première flèche de vie, ambivalente elle aussi, puisqu'elle sera, dans son rêve sur Goethe, associée par Haller au dard empoisonné d'un scorpion lui-même assimilé à une muse féminine sous les traits fluctuants de la « Molly » de Bürger ou de la Vulpius goethéenne, ou encore d'une « minuscule et ravissante jambe de femme » dans un écrin velouté. Si Hermine se présente à Haller comme celle dont il a « besoin pour apprendre à danser, à rire, à vivre » (*LS* 87)³¹⁵, elle figure aussi la mort, puisqu'elle désire mourir de la main de Haller, lui déclarant d'emblée qu'elle jouera avec lui un jeu « de vie et de mort »³¹⁶. Le « but » du « rêve » placé sous l'égide double de Hermine, qui avait enjoint à Harry de dormir, et de Goethe, qui y joue le rôle principal en y dansant puis y riant d'un rire « insondable » (*abgründig*) (*LS* 128), est ainsi de rendre Haller conscient de l'ambiguïté de son désir de danse et de rire qui peut être aussi désir de mort : c'est là l'objet de la première flèche de désir qui, flèche

³¹⁴ H. Hesse, *St* 82 (plusieurs citations antérieures sont regroupées afin de les resituer dans leur contexte et leur continuité) : « Aber jene höchste Forderung, jene echte, vom Geist gesuchte Menschwerdung zu bejahen und anzustreben, den einzigen Weg zur Unsterblichkeit zu gehen, davor scheut er sich doch in tiefster Seele. Er fühlt recht wohl : das führt [...] vielleicht zum Schafott, – und wenn auch am Ende dieses Weges Unendlichkeit lockt, so ist er doch nicht gewillt, all diese Leiden zu leiden, all diese Tode zu sterben. [...] er macht doch die Augen zu und will nicht wissen, daß das verzweifelte Hängen am Ich, das verzweifelte Nichtsterbenwollen der sicherste Weg zum ewigen Tode ist, während Sterbenkönnen, Hüllenabstreifen, ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung zur Unsterblichkeit führt. »

³¹⁵ H. Hesse, *St* 143 : « Du brauchst mich, um tanzen zu lernen, lachen zu lernen, leben zu lernen. »

³¹⁶ H. Hesse, *St* 142 : « Ich will mit dir um Leben und Tod spielen... »

du jazz et de la danse, anticipe la seconde, celle de l'allégresse et du rire surhumains dont la naissance hors de l'excès garantit la fécondité dans le désir de mort.

« Tandis que [Goethe] brillait par ses écarts et ses entrechats, je songeai que cet homme-là, au moins, n'avait pas négligé d'apprendre la danse. Il dansait à merveille. C'est alors que je me ressouvins du scorpion ou plutôt de Molly, et que je demandai à Goethe : « Dites, Molly n'est pas là ? »

Goethe éclata de rire. Il [...] me mit sous les yeux un précieux étui de cuir. Sur le velours foncé, s'étalait une minuscule jambe féminine, [...] une jambe ravissante [...].

Je tendis la main pour saisir la petite jambe dont j'étais déjà amoureux, mais à peine eus-je avancé deux doigts que le joujou sembla frémir imperceptiblement, et le soupçon me vint tout à coup que ce ne fût le scorpion. Goethe parut deviner et même avoir voulu et poursuivi ce but, cette incertitude profonde, ce heurt frémissant entre le désir et la peur. Il rapprochait l'adorable scorpion de mon visage, me voyait palpiter de désir, me voyait frissonner d'angoisse, et semblait prendre plaisir à ce jeu. » (LS 75)³¹⁷

Grâce à Hermine, Haller cède malgré sa peur à un penchant pour le jazz³¹⁸ jusqu'alors réprimé en apprenant à danser sur cette musique dont « la sauvagerie rude et joyeuse (*froh*) [le] touchait [lui] aussi au plus profond de [ses] instincts » : de nouveau, l'image d'un tir faisant mouche s'impose en association avec la joie et une part vitale qui, non entamée par la mélancolie culturelle, attend son réveil au sein du héros. Harry perçoit d'abord le jazz comme musique s'adressant aux instincts, au loup en lui-même. L'opposition à la science, le « culte grec de l'apparence » prend ici la forme de la danse, art corporel déjà célébré par Nietzsche, cela a été vu, comme symbole de la « grande culture », car son « audace », sa « force » et sa « souplesse » lui permettent de réunir dans un mouvement harmonieux les deux forces antagonistes que représentent la science, exacte, maîtrisée, et l'art affectif et pulsionnel (*Hth* I, § 278). La danse sera principalement thématisée chez Hesse dans *Le Loup des steppes*, où elle revêtira l'apparence, « américaine » (*St* 165) et primitive, noire, jazzique, endiablée, du *foxtrot* – littéralement, le trot du renard – qui, d'une langue à l'autre, au gré d'une variation sémantique (loup/renard) orchestrant sur le mode ludique une variation de registre significative – on passe du vocabulaire existentiel à un terme technique désignant une danse à la mode éphémère –, entérine la transformation psychologique et corporelle du personnage au fil de son apprentissage. Par le biais du *foxtrot*, Haller apprend à jouer artistiquement et donc à jouir de ce qui le fait souffrir au quotidien, en allemand *im Alltagstrott*, de l'opposition

³¹⁷ H. Hesse, *St* 127 sv : « Während [Goethe] mit seinen Tanzschritten und Figuren glänzte, mußte ich denken, daß dieser Mann es wenigstens nicht versäumt habe, tanzen zu lernen. Er konnte es wundervoll. Da fiel der Skorpion mir wieder ein, oder vielmehr Molly, und ich rief Goethe zu: « Sagen Sie, ist Molly nicht da? »

Goethe lachte laut. Er [...] hielt mir eine kostbare lederne Dose unter die Augen. Da lag [...] ein winziges Frauenbein auf dem dunklen Samt, ein entzückendes Bein [...].

Ich streckte die Hand aus und wollte das kleine Bein an mich nehmen, das mich ganz verliebt machte, aber sowie ich mit zwei Fingern zugreifen wollte, schien das Spielzeug sich mit einem winzigen Zuck zu bewegen, und es kam mir plötzlich der Verdacht, dies könne der Skorpion sein. Goethe schien das zu begreifen, schien sogar gerade dies gewollt und bezweckt zu haben, diese tiefe Verlegenheit, diesen zuckenden Zwiespalt von Begehren und Angst. Er hielt mir das reizende Skorpionchen ganz nahe vors Gesicht, sah mich danach verlangen, sah mich davor zurückschauern, und dies schien ihm ein großes Vergnügen zu machen. »

³¹⁸ H. Hesse, *St* 49: « Aus einem Tanzlokal, an dem ich vorüberkam, scholl mir [...] eine heftige Jazzmusik entgegen. Ich blieb einen Augenblick stehn; immer hatte diese Art von Musik, so sehr ich sie verabscheute, einen heimlichen Reiz für mich. [...] sie traf mit ihrer frohen rohen Wildheit auch bei mir tief in die Triebwelt... »

perpétuelle entre sa dimension animale, pulsionnelle (*Trieb*, *St* 75) de loup rebelle à toute l'hypocrisie de la civilisation et sa dimension humaine, spirituelle (*Geist*, *St* 75) d'homme de lettres incarnant les valeurs les plus hautes de la culture occidentale – on retrouve, nuancée, la contradiction nietzschéenne. En apprenant à en jouer, il apprend simultanément à la surmonter, à en rire. En s'exerçant corporellement à la danse qui lui est prédestinée, Haller s'entraîne inconsciemment à l'humour des « Immortels », à l'expression poétique et auto-créatrice au second degré : comme le montre le double Pablo-Mozart, où Mozart constitue le noyau secret du saxophoniste, le jazz s'avère en définitive une musique de la libération, où le corps exprime instinctivement une musique classique intériorisée au préalable et symbolisant toute une culture. En surmontant son préjugé contre les « danses américaines », l'« outsider » au prénom américain, Harry, est loin de faire la part belle uniquement au loup, ainsi qu'il le craignait. Il se retrouve lui-même entièrement, il prend « pleinement conscience de son être » et réhabilite de fait toute une civilisation nourrie d'histoire européenne, justifiant sur un mode vivant une culture qu'il figeait par ailleurs dans une adoration idéaliste, en « consolations sentimentales et philosophiques » (*LS*, « Traité » XVI)³¹⁹. L'opposition entre culture et nature, seule reconnue par le Haller suicidaire, est dénuée de pertinence, se révèle simpliste et manichéenne, ignorante du processus vivant de la culture.

On constate alors que l'humour hesséen ne se distingue pas seulement de celui de Nietzsche par son rapport au « bourgeoisisme » mais aussi par son rapport à la culture qu'il s'agit de « surmonter ». Une différence notable se fait jour entre une assimilation intellectuelle et corporelle des seules « méthodes scientifiques » donnant jour à une culture « surhumaine » intégralement inédite qui renaît tel un sphinx de la dépouille calcinée de la culture judéo-chrétienne, et une reconnaissance de flèches lumineuses existantes, dans une triste ruelle ou au sein du jazz américain et animal qui se développent alors exponentiellement en royaume de lumière. En effet, les flèches du jazz dansé, puis de l'invitation sous forme de « trace dorée » et lumineuse au « Théâtre Magique » et enfin les flèches du rire des « Immortels » qui ont pour effet « d'ensorceler » Harry Haller au point de lui faire exprimer et incarner métaphoriquement, dans un poème, ou corporellement, dans un rire au seuil de « l'allégresse surhumaine », une culture seconde aux vertus potentiellement poétifiantes, sont autant de flèches lancées par l'auteur Hesse au lecteur et assument explicitement leur propre nature d'incarnation seconde d'une culture classique première.

Le cas du jazz vient d'être traité. Celui des « Immortels » à « l'allégresse surhumaine » est tout aussi probant. Alors que leur équivalent nietzschéen ne peut qu'être esquissé vaguement sous les traits d'un Zarathoustra encore en voie de devenir, ils prennent ici les traits de génies artistes historiquement avérés dont le passage par la mort dépasse la seule dimension symbolique alors qu'elle représente simultanément un 'devenir flèche' transperçant comme l'indique l'allemand *durchstoßen*. Leur dimension « surhumaine », nietzschéenne est donc loin d'être altérée : deviennent Immortels ceux

³¹⁹ H. Hesse, *St* 73: « Um [den Humor] zu erreichen [...] müßte solch ein Steppenwolf einmal [...] zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen. [...] es würde ihm unmöglich werden, sich immer wieder aus der Hölle seiner Triebe in sentimental-philosophische Tröstungen und aus diesen wieder in den blinden Rausch seines Wolfstums hinüberzuzüchten. »

dont la tension interne est assez forte pour leur faire traverser, incarnations réussies des flèches poétiques allègres, incarnations d'art, le monde et les affres de l'individuation jusqu'à un « au-delà sacré » (*LS* 131) de rire et de pure lumière qui rappelle l'« au-delà artiste » ironiquement évoqué par Nietzsche au sujet de Wagner :

« Maintenant seulement, je comprenais le rire de Goethe, le rire des Immortels. Il était sans objet ce rire, il n'était que lumière, que clarté, il était ce qui reste quand un homme véritable a passé par les vices, les souffrances, les erreurs, les passions et les malentendus des humains et qu'il est parvenu à l'éternel, à l'universel. » (*LS* 131)³²⁰

Comme le « surhumain » nietzschéen, les « Immortels » incarnent « l'homme au sens suprême, [le] but de la longue route du devenir humain, [...] l'homme souverain », leur devenir dieu est un « retour au tout » et à « l'incrédible » comme à une nouvelle forme « d'innocence » (*LS*, « Traité » XXV, *St* 84).

Les caractéristiques nietzschéennes du « surhumain », artiste dionysiaque allègre qui s'incarne et idéalise positivement le monde par sa production, seconde, sont toutes réunies. En effet, leur existence et leur participation, par l'envoi de flèches d'allégresse, au processus de guérison de Haller comme à celui, hypothétique, de l'humanité, relève résolument d'une création au carré : les « immortels » exemplifient le type de création salvateur tout en représentant la quintessence allègre d'une culture assimilée. Leur invention par Hesse s'avère une création allègre se réfléchissant elle-même. De même, le chemin ouvert à l'homme mélancolique pour accéder au monde allègre des Immortels et à la guérison relève-t-il du second degré, puisqu'il s'agit, nous l'avons vu, de « l'humour du pendu » hesséen qui ne s'acquiert que dans la mort, symbolique cette fois. Là encore, il y a réfléchissement de la création seconde et de sa portée éclairante, *aufklärerisch*. « Immortels », « théâtre magique », « humour du pendu » représentent des jets métaphoriques hesséens qui ont ici aussi pour mission d'être poétifiants, d'enrichir la réalité de possibilités nouvelles, poétiques et artistiques, et de stimuler ainsi, par des modèles « allègres », créateurs, ou par des exemples de guérison possible, tel Harry Haller, leur incarnation future : un même cercle *aufklärerisch* se basant sur les vertus communicatives et tonifiantes de l'allégresse du « modèle » « artiste » est visé par l'écrivain Hesse. Il dépasse le propos nietzschéen qui en surmontant la culture judéo-chrétienne n'en retenait que la dépouille. Le cercle *aufklärerisch* hesséen intègre explicitement le passé culturel dans le processus de poétification, de création de l'avenir et réfléchit positivement le chemin menant à la surhumanité dionysiaque et allègre qui exige la transmutation de la mélancolie en allégresse : sa réalisabilité n'est en effet pas seulement démontrée par l'exemple accompli de personnages immortels tel Goethe mais aussi par celui, inachevé, d'un personnage encore bien trop humain, tel Harry Haller.

Que ce dernier incarne l'écrivain Hesse d'une période donnée relève de l'évidence. Il suffit pour le voir de se reporter aux poèmes ou aux extraits du journal de l'auteur, publiés dans le recueil didactique des *Materialien*³²¹. Plus simplement encore, Harry est un

³²⁰ H. Hesse, *St* 198: « Nun erst verstand ich Goethes Lachen, das Lachen der Unsterblichen. Es war ohne Gegenstand, dies Lachen, es war nur Licht, nur Helligkeit, es war das, was übrigbleibt, wenn ein echter Mensch durch die Leiden, Laster, Irrtümer, Leidenschaften und Mißverständnisse der Menschen hindurchgegangen und ins Ewige, in den Weltraum durchgestoßen ist. »

³²¹ H. Hesse, Cf. *Mat. St.* p. 161-203

diminutif américain du prénom Hermann tandis que Haller évoque la luminosité, un devenir plus clair (*heller*), et allègre, très nietzschéen d'un être au départ sombre et mélancolique (*trüb*). La différence avec Nietzsche est de taille, puisque ce dernier, père et « ami »³²² de Zarathoustra, participe implicitement dans sa « grande santé » et l'allégresse affichée d'*Ecce Homo* à la « surhumanité » ou au dionysisme de ce dernier³²³. Le « philosophe de l'avenir » partage les hauteurs zarathoustriennes et se trouve déjà à mille lieues d'un « homme supérieur » incapable de vivre à ses côtés, comme le démontre à la fois la fin de *Zarathoustra* et le chant clôturant *Par-delà bien et mal*, « Du haut des monts » :

« – Mes vieux amis, voyez ! Vous pâlissez soudain,
Pleins d'horreur et de pitié !
Non, partez ! Ne vous irritez point ! Ici – vous ne sauriez
vivre, si loin entre la glace et le rocher –
Ici, il faut être chasseur et pareil au chamois. » (*BM 211*)³²⁴

L'identité momentanée Haller-Hesse confirme la différence de perspectives entre les deux auteurs sur le plan de l'humour, mais souligne aussi l'ambivalence de l'attitude nietzschéenne sur le plan culturel. En effet, tout en s'assimilant davantage à l'homme supérieur qu'au « philosophe de l'avenir » déjà doté de traits « surhumains », Hesse s'engage à une fin identique d'*Aufklärung* allègre dans une description de ses propres moments créateurs qui rejoint totalement l'approche nietzschéenne de l'assimilation corporelle d'auteurs dont il revendique la consanguinité alors qu'elle vise une résurrection culturelle d'un autre type. Cette description s'effectue comme chez Nietzsche sur le mode non poétique d'articles et de lettres dont Hesse n'ignorait pas la probable publication future puisqu'en 1952, lui-même avait déjà composé par deux fois un recueil de lettres choisies. L'idée d'une moins forte médiatisation de ces descriptions n'est donc pas concluante.

La formulation, beaucoup plus sobre, moins exaltée, se démarque, elle, notablement du modèle nietzschéen, ce qui correspond au point de vue du « savant tragique » non encore advenu au stade ultime de la transmutation définitive du sage tragique en artiste tragique allègre. Dans la lettre de 1955 adressée à Rudolf Pannwitz, Hermann Hesse décrit ainsi un phénomène analogue à l'écriture « involontaire » de métaphores, au sujet de la grande métaphore que représente, dans le *Jeu des perles de verre*, le monde castalien. Quand il écrit avoir entamé la rédaction de cette œuvre dans le but, double, de se « construire un espace » où respirer (*Atemraum*) et d'exprimer la « résistance de l'esprit contre les puissances barbares », il exprime en la reproduisant, la tension nietzschéenne entre individu cultivé éveillé et réalité « barbare » nihiliste dont aurait jailli la métaphore castalienne sans qu'il ne la façonne consciemment. Hesse explique en effet « n'avoir eu besoin ni de penser ni de construire » le monde castalien : ce dernier « naquit comme de

³²² Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, « Aus hohen Bergen », p. 243

³²³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, p. 344: « Hier [mit Zarathustra] ist in jedem Augenblick der Mensch überwunden, der Begriff 'Übermensch' ward hier höchste Realität [...] *das ist der Begriff des Dionysos selbst.* » (Sperrungen im Original)

³²⁴ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, p. 242 : « Ihr alten Freunde! Seht! Nun blickt ihr bleich./ Voll Lieb' und Grausen! / Nein, geht! Zürnt nicht! Hier – könntet *Ihr* nicht hausen:/ Hier zwischen fernstem Eis- und Felsenreich – / Hier muss man Jäger sein und gemsengleich. » La traduction de Cornélius Heim omet l'injonction nietzschéenne au départ et propose « ici, on est.... » pour *hier muss man ...sein*.

lui-même », « il était, à [son] insu, déjà préformé en [lui] depuis longtemps »³²⁵. Comme le monde castalien, non créateur, symbolise la totalité achevée de la culture humaine, y compris une culture taoïste et confucianiste non assimilée par Nietzsche, mais appréciée du seul Hesse, ce dernier semble faire sien la théorie d'une incarnation progressive de la culture expérimentée personnellement qui déboucherait sur une tension intérieure et un débordement créateur ciblé, générateur d'allégresse universelle.

Il en reproduit même narrativement le processus au sein du *Jeu des perles de verre*, œuvre réfléchissante par excellence. Hesse y dépeint en effet par l'entremise de Knecht le cours d'une vie qui, depuis les temps immémoriaux de la première légende ou vie antérieure de Knecht (« Le Faiseur de pluie ») jusqu'au présent, futuriste, assimile d'abord la culture humaine jusqu'à en être l'expression accomplie, idéale : comme le « Jeu » représente la « quintessence » de la culture castalienne, c'est-à-dire une culture qui, au second degré, ne crée de nouvelles œuvres qu'en jouant des premières, le « Maître du Jeu » représente le modèle achevé du Castalien, un Castalien supérieur. Puis, quand Knecht quitte le monde castalien pour le monde du devenir poétique, il la surmonte et se surmonte simultanément lui-même, jusqu'à la mort, quand il surmonte l'appréhension du corps devant l'eau glacée du lac de montagne où il perdra la vie. Par l'image de sa vie, incluant sa complexion « allègre » et l'inflexion donnée consciemment à son cours, par la poétification de son existence, Knecht est un authentique « modèle » *aufklärerisch*, un « surhumain » hesséen. La fascination salvatrice que son allégresse a de tout temps exercé sur autrui est thématifiée par le biographe fictif de sa vie, historien castalien qui témoigne par son existence de la pérennité de la culture castalienne tout en indiquant par l'objet de son écriture, Knecht, le « sauveur » à l'origine de cette dernière. Ce procédé d'écriture permet à Hesse de parvenir à une affirmation double et réflexive du processus poétique affirmateur et d'amorcer le cercle vertueux d'une poétification illuminatrice (*aufklärerisch*) et allègre de soi et du monde. Cette hypothèse sur l'enjeu poétique du *Jeu des perles de verre* fera l'objet d'une étude ultérieure plus approfondie, mais elle rappelle d'emblée le mécanisme recherché par l'écriture nietzschéenne de l'*Ecce Homo* comme première affirmation du *Zarathoustra*.

En tout état de cause, la conception humoristique et le contenu de la culture allègre visée mis à part, le rapport à la culture à surmonter et l'objectif *aufklärerisch* d'allégresse généralisée sont les mêmes chez les deux auteurs. Chez l'un comme chez l'autre, l'accent est mis sur une incorporation culturelle douloureuse engendrant un cycle nouveau de création poétique mais aussi de viol poétifiant par flèches d'allégresse qui inaugurerait l'ère nouvelle d'une culture de l'allégresse. Corporéité, ivresse de l'inspiration poétique sont les mêmes chez les deux auteurs. Un retour sur Hesse et la poétification éclairante qu'il entreprend de sa vie par le biais d'articles et de lettres est ici révélateur. L'article « Une Nuit de travail » montre ainsi clairement que le processus invoqué pour la naissance du *Jeu des perles de verre* ne fait que répéter, à une échelle supra-individuelle, celui qui avait signé l'acte de naissance des œuvres précédentes, enfantement qui avait donné le jour

³²⁵ Hesse, *PdG II*, op. cit., « Aus einem Brief vom Januar 1955 an Rudolf Pannwitz », p. 901: « Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. Sie brauchte nicht erdacht und konstruiert zu werden. Sie war, ohne daß ich es gewußt hatte, längst in mir präformiert. »

à des « modèles » allègres ou à des « figures mythiques » proches de l'artiste tragique prométhéen:

« Le genre de littérature que je pratique ne connaît guère de travail rationnel qui dépendrait de la seule volonté, et que l'on pourrait produire à force d'être assidu. Une nouvelle œuvre commence à naître pour moi au moment où se profile (*sichtbar werden*) une figure qui, pendant quelque temps, peut devenir le symbole et le dépositaire de mes expériences, de mes pensées et de mes problèmes. L'apparition de ce personnage mythique (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Siddhartha, Harry Haller, etc.) correspond au moment créateur dont découle tout le reste. »³²⁶

Chez Hesse comme chez Nietzsche, le choix du sujet (*Stoffwahl*) n'existe pas³²⁷. Un savoir, un problème vécus s'incarnent physiquement, puis deviennent image³²⁸, incarnation littéraire en personnage « mythique » doté, ou non pour les deux premiers exemples, Camenzind (1905) et Knulp (1915), de « sagesse tragique » et d'un potentiel créateur – l'étude chronologique au cas par cas n'est pas encore notre propos. Même si Hesse n'évoque plus, pour *Le Jeu des perles de verre* (1943) où il dépeint « l'homme idéal » physiologiquement « sain » et libre des affres de la création, l'ivresse du moment créateur amorçant la guérison, cette composante très nietzschéenne était encore thématifiée dans *Le Loup des steppes*, où à l'écriture d'un poème préluait l'« ensorcellement » de Haller par le rire des « Immortels », et dans *Le Voyage en Orient* (1932), où le personnage principal endure bien les affres et la tension douloureuse qui la précèdent :

« Fiévreusement, j'emplis page après page d'une écriture hâtive, sans réfléchir à rien, ni rien espérer ; les plaintes contre les autres et moi-même sortaient comme l'eau d'une cruche brisée, sans espoir de réponse, par unique besoin de me libérer. » (*VO* 85)³²⁹

La « peinture » des mots est salvatrice pour H. H., le personnage principal du *Voyage* et, par ses initiales, *alter ego* littéraire assumé de Hermann Hesse car, loin de renier toute « croyance », la description du voyage par H. H., c'est-à-dire, symboliquement, l'ensemble du récit hesséen *Le Voyage en Orient*, atteint son but en ne s'en posant plus et « se sauve la vie, en lui donnant de nouveau un sens » (*ML* 55). Il s'agit d'une entreprise de justification ou de sauvetage du réel par l'écriture poétique corporelle dont le caractère nietzschéen est

³²⁶ Cf. H. Hesse, *Magie du Livre*, op. cit., « Une nuit de travail », p. 227 ; Version allemande, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Eine Arbeitsnacht », p. 303 : « Bei der Art von Dichtung, wie ich sie übe, gibt es eine eigentlich rationale, vom Willen abhängende, durch Fleiß zu erzwingende Arbeit kaum. Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. Die Erscheinung dieser mythischen Person (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Siddhartha, Harry Haller usw.) ist der schöpferische Augenblick, aus dem alles entsteht. »

³²⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, 'Zar', § 3, p. 339 : « wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit, in der Form ohne Zögern, – ich habe nie eine Wahl gehabt. »

et H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Über gute und schlechte Kritiker » (1930), p. 363 : « Die sogenannte Stoffwahl. [...] In der echten Dichtung nun gibt es eine Stoffwahl überhaupt nicht. Der 'Stoff', d.h. die Hauptgestalten und die charakteristischen Probleme einer Dichtung, wird niemals vom Dichter gewählt, sondern ist recht eigentlich die Ursubstanz aller Dichtung, ist des Dichters Vision und Seelenerlebnis. »

³²⁸ Cf. F. Nietzsche, *EH*, 'Zar', p. 339 : « Der Begriff Offenbarung, in dem Sinn, dass plötzlich, [...] Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das einem im Tiefsten erschüttert und umwirft... »

³²⁹ H. Hesse, *Die Morgenlandfahrt*, Francfort s. M., Suhrkamp tb, 1982, (dorénavant cité *ML*), p. 70 : « Wie im Fieber malte ich Seite um Seite voll eiliger Buchstaben, ohne Besinnung, ohne Glauben, die Klagen, Anklagen, Selbstanklagen stürzten aus mir heraus wie Wasser aus einem brechenden Krug, ohne Hoffnung auf Antwort, nur aus Drang nach Entladung. » Version française, *Le Voyage en Orient*, Paris, LGF, coll. Livre de poche, 2007, cité sous l'abréviation *VO*.

d'emblée manifeste et dont la dimension d'humour poétologique – elle sera étudiée plus loin car elle dépasse le cadre nietzschéen – permet l'application aux écrits postérieurs de Hesse tel *Le Jeu des perles de verre*.

Le deuxième objectif indiqué dans la lettre de 1955 à Pannwitz prend alors tout son sens. « Exprimer la résistance de l'esprit aux puissances barbares » revient pour Hesse à résister en acte à la barbarie, à sauver sa vie d'écrivain en donnant un sens à ce qui en est, comme chez Nietzsche, le fondement : c'est la culture qu'il s'agit de justifier ici encore en l'affirmant dans sa vitalité poétifiante au moment même où le contexte barbare en démontre la teneur nihiliste et étale au grand jour sa vacuité morbide. Par l'exemple du « modèle » allègre Knecht, Hesse entend réaliser en la réfléchissant poétiquement la « tâche » qu'il considère être la sienne et qui lui permet de survivre dans « l'enfer » chaotique du présent :

« Je ne crois à aucun des idéaux qui ont cours aujourd'hui, et si je crois bien à la perpétuation de l'homme, de l'esprit et donc de la culture, à mes yeux, l'histoire universelle va droit à une désagrégation et à un effondrement qui n'ont fait que débiter avec la dernière guerre et qu'il faudra traverser avant de pouvoir songer à établir un ordre nouveau. Il nous devient quasiment impossible, à nous, hommes de l'esprit, de vivre durant une telle époque, mais nous avons quand même des tâches, et de ce fait, la vie est aussi possible en enfer. [...]

Je nous vois sombrer, nous et notre monde, rien ne me paraît plus sûr que cette chute à laquelle j'acquiesce, oui, que j'appelle de mes vœux, car je n'y vois mourir que des formes froides, sans croire que la vie soit détruite avec elles. Nous allons bientôt avoir de nouveau des guerres, de grandes guerres, et mener un peu plus loin le combat à mort. Ma tâche, notre tâche, ne consiste selon moi ni à empêcher ou retarder, ni à accélérer ce dernier, mais à le voir, à supporter de plonger le regard dans le chaos, à opposer l'esprit au chaos et à transmettre à ceux qui nous suivent la foi en l'esprit comme créateur et comme *logos*. »³³⁰

Allégresse et *Aufklärung* chez Nietzsche et Hesse

Cet extrait de lettre offre un résumé tout à fait percutant et limpide de la conception hesséenne de l'art. On y retrouve, alimentée par l'actualité hitlérienne, la certitude nietzschéenne qu'une civilisation nihiliste, morbide et hostile à la vie, « aux formes froides », doit d'abord aller au terme de sa destruction avant qu'une réévaluation culturelle ne soit possible. Le « sens », le « but, la 'tâche' » poétique est ce qui sauve ici encore du désespoir et du suicide « l'homme de l'esprit » tragique et lucide, qui « plonge le regard dans le chaos », abyssal, de la réalité. Cette « tâche », simultanément personnelle et éducatrice, est à la fois de l'ordre de la connaissance et de la création poétique : si elle se fonde en la connaissance tragique, qu'elle achève, la création poétique n'enseigne pas un savoir mais une « foi » vécue, une façon de vivre auto-salvatrice – celle de l'écrivain lui-

³³⁰ H. Hesse, *PdG II*, op. cit., « Aus einem Brief vom Mai 1934 an Friedrich Michael », p. 553: « Ich glaube an kein einziges der Ideale, die heute gelten, und glaube zwar durchaus an den Fortbestand der Menschen, des Geistes und damit der Kultur, sehe die äußere Weltgeschichte aber einem Abbau und Zusammenbruch entgegengehen, deren Beginn der letzte Krieg erst war und die durchlaufen werden müssen, ehe an Neuordnung zu denken ist. Es wird uns Geistigen nahezu unmöglich, in dieser Zeit zu leben, aber Aufgaben haben wir doch, und damit ist auch in der Hölle Leben möglich. [...]

Ich sehe uns und unsere Welt untergehen, nichts ist mir sicherer als dieser Untergang, den ich bejahe, ja wünsche, denn ich sehe ihn nur als Sterben erkalteter Formen, ohne an die Mitvernichtung des Lebens zu glauben. Wir werden bald wieder Kriege haben, große Kriege, und den Todeskampf ein Stück weiterführen. Nicht ihn zu verhindern, zu verzögern oder zu beschleunigen halte ich für meine und unsere Aufgabe, sondern ihn zu sehen, den Blick ins Chaos zu ertragen, dem Chaos den Geist entgegenzustellen und den Glauben an den Geist, als Creator wie als Logos, den Späteren weiterzugeben. »

même – qui s'attache à re-présenter en images, au second degré, le processus vital et rénovateur de l'esprit unissant connaissance et poétification en un seul acte, dont découle le texte lu.

Cette « tâche », poétique, est celle d'une *Aufklärung* poétique associant poésie, logos, lumière, beauté et bonheur proprement humain, ou allégresse de l'artiste tragique : l'exemple de Josef Knecht auquel travaillait Hesse à l'époque où il tenait ces propos est des plus parlants à ce sujet. Hesse explicite dans sa lettre de 1934 toute la conception nietzschéenne de l'art tragique et allègre qui a pu être analysée ici au travers des images, des aphorismes et des chants hymniques de l'œuvre du philosophe. L'accent final déposé sur « l'esprit » comme *logos* souligne l'importance vitale que revêt pour Hesse aussi l'acte connaissant (*Erkenntnis*) qui se situe à l'origine et à l'issue de l'acte métaphorique. La « foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* » ne peut selon lui être transmise que de concert avec les « méthodes scientifiques », avec « l'héritage » « européen », « la vieille et respectable convention » ou « tradition » de la « probité intellectuelle » – les citations sont de Hesse, non de Nietzsche. L'exemple de Josef Knecht en est la preuve littéraire, puisqu'il représente au plus haut degré, en sa qualité de « Maître du Jeu », une province castalienne qui n'a pu voir le jour que suite à la « vigilance » et à « l'autocritique » (*Selbstprüfung*) de quelques uns, que grâce à « de petits groupes isolés, résolus à rester fidèles à l'esprit et à user de toutes leurs forces pour sauver et maintenir un noyau de bonnes traditions, de discipline, de méthode et de conscience intellectuelle » (*Jeu 22*)³³¹.

Les citations précédant celle du *Jeu des perles de verre* sont cependant empruntées à deux lettres de janvier et de février 1935 adressées respectivement à son fils Heiner et à Stefan Zweig³³², où Hesse évoque le combat, non poétique, qu'il mène au quotidien par le biais de lettres ou d'articles pour soutenir les hommes et institutions intellectuels qui se battent pour la véracité. Le dernier combat, mentionné dans les deux lettres, concernait sa propre maison d'édition, juive, S. Fischer, accusée par le journal bâlois *National-Zeitung* pourtant hostile au national-socialisme d'avoir, « par lâcheté », omis une note pro-juive en bas de page dans la nouvelle édition d'un livre d'Annette Kolb, alors que, dans les faits, l'éditeur avait été acculé au choix de ne pas rééditer cette note ou de ne pas rééditer l'ensemble du livre, choix qu'il avait tranché avec l'accord de l'auteur, résidant à Paris. Hesse avait envoyé une verte semonce au rédacteur en chef, Otto Kleiber, du *National-Zeitung*, soulignant la position intenable dans laquelle son journal avait placé le seul

³³¹ H. Hesse, *GL 23*: « Schon mitten in der Blütezeit des Feuilletons gab es überall einzelne und kleine Gruppen, welche entschlossen waren, dem Geist treu zu bleiben und mit allen Kräften einen Kern von guter Tradition, von Zucht, Methode und intellektuellem Gewissen über diese Zeit hinwegzuretten. »

³³² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « Brief an seinen Sohn Heiner, 19. 1. 1935 », p. 449: « Alle diese Fälle, oder viele davon, landen auch bei mir und müssen von mir aufgeklärt werden, alles unter der Hand und ohne Öffentlichkeit, weil ich nun einmal jetzt diese Rolle habe, in und für Deutschland zu arbeiten, aber Schweizer und Europäer zu sein. Ich denke dabei an Wirkungen ins Große überhaupt nicht. Ich denke lediglich an die Erhaltung einer winzig kleinen Schicht von Köpfen, denkenden und lesenden, die sich sauber halten und eine Erbschaft von geistiger Redlichkeit über das heutige Chaos hinaus retten sollen. » Ibid., « Brief an Stefan Zweig, 15. 2. 1935 » : « Es hat sich in jüngster Zeit so entwickelt, daß unsreiner, schon zuvor sehr isoliert, nun auch noch von den eigentlichen Gesinnungsgenossen gehaßt oder bespuckt wird, nur weil man sich nicht zum bloßen politischen Kampfmittel hergibt. Irgendwo müssen ja doch ein paar Existenzen übrig bleiben, welche in dünnem Faden gewisse Traditionen weiterleiten, ich denke dabei weniger an hübsche idyllische Dinge als an solche alte und ehrwürdige Konventionen wie die der intellektuellen Redlichkeit usw. »

éditeur en Allemagne, juif de surcroît, à avoir encore le courage d'éditer des œuvres et des articles juifs, puisque celui-ci ne pouvait répliquer comme il se devait à ces attaques infondées sans compromettre définitivement l'ensemble de ses actions nécessairement souterraines visant « au milieu de cette terreur, à soutenir chez une minorité une pensée propre et si possible, à la sauver jusque dans une autre époque »³³³.

Pour Hesse aussi, l'apport essentiel et vital de la première incorporation culturelle, la probité intellectuelle, doit impérativement être transmis car de lui seul dépend l'avènement d'une sagesse tragique à même de se transmuter en puissance créatrice allègre. En menant son combat pour la « probité intellectuelle » et « l'autocritique » (*Selbstprüfung*) au moyen d'écrits non poétiques, Hesse reproduit à sa façon le recours nietzschéen à un autre langage, celui de l'aphorisme philosophique, pour remplir, après le chant affirmateur du *Zarathoustra* et à partir de *Par-delà bien et mal*, « la partie négatrice » (*neinsagend*), « l'action négatrice » (*neintuend*)³³⁴ de sa tâche visant « l'acte de suprême prise de conscience de soi de l'humanité » (*Selbstbesinnung*) et faisant, par la destruction des valeurs qu'elle entraîne, de « l'annonciateur des bonnes nouvelles » une « fatalité »³³⁵. En termes physiologiques, l'objectif visé par Nietzsche et Hesse est simple : il s'agit de susciter la plus forte tension consciente possible entre le oui du futur artiste dionysiaque et allègre et le non d'un présent nihiliste.

Le non agressif des flèches qui peuvent « aveugler » ses contemporains selon Nietzsche, la « dureté » de ses coups de « marteau » ne font que révéler le non réactif, la mort ou le vide déjà présents dans la réalité, mais cachés derrière la fiction ou les idoles judéo-chrétiennes : en ce sens, les flèches aphoristiques du non stimulent par les éclairs aveuglants et destructeurs de leur specularité autocritique qui bouleversent les valeurs établies et engendrent le chaos, la « probité intellectuelle » et la prise de conscience d'une tension seule à même, selon Nietzsche, de générer « hors du chaos » « l'étoile dansante » et « riant vrai » (*wahrlachend*) du sauveur de l'homme et de la réalité, *Zarathoustra*. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'identification entreprise par Y. Yovel et reconduite dans une acception différente par Endre Kiss entre la « connaissance » (*Erkenntnis*) et « l'affect le plus puissant » (*mächtigster Affekt*)³³⁶. Loin de constituer, comme le voulait Yovel, une « réduction naturaliste » assimilant la connaissance au côté instinctif de la vie, cette identification représente un « élargissement », une « élévation » (*Erhöhung*), une sorte de « métathéorie de la connaissance » (*Metaerkenntnistheorie*) selon Endre Kiss, où la connaissance, comme connaissance juste de qui s'attache à la plus grande véracité

³³³ H. Hesse, *PdG II*, op. cit., « Aus einem Brief vom 17. 1. 1935 an Otto Kleiber, Redakteur der 'National-Zeitung', Basel », pp. 562-563 : « Ich selber stehe mitten in dieser [geistigen und kulturellen] Arbeit, deren Ziel es ist, über das Schlimmste hinweg mitten im Terror bei einer Minderheit ein reinliches Denken zu unterstützen und womöglich in eine andere Epoche hinüberzuretten. »

³³⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, GB*, § 1, p. 350

³³⁵ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 1, p. 365 : « *Umwertung aller Werte* : das ist meine Formel für einen Akt höchster Selbstbesinnung der Menschheit, der in mir Fleisch und Blut geworden ist. [...] Ich bin ein *froher Botschafter* [...]; erst von mir an giebt es wieder Hoffnungen. Mit Alledem bin ich nothwendig auch der Mensch des Verhängnisses. Denn wenn die Wahrheit mit der Lüge von Jahrtausenden in Kampf tritt, werden wir Erschütterungen haben, einen Krampf von Erdbeben, eine Versetzung von Berg und Thal, wie dergleichen nie geträumt worden ist. »

³³⁶ Cf. Endre Kiss, *Erkenntnis als mächtigster Affekt*, op. cit., p. 8. Kiss cite Yirmiyahu Yovel, *Spinoza. Das Abenteuer der Immanenz*. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger. Göttingen 1996, p. 386.

(*Wahrhaftigkeit*) possible, comme connaissance poétifiante d'un « intellect bien exercé qui trouve et qui invente », est, en « accroissant la beauté du monde et en [le] rendant plus ensoleillé », en apportant le « bonheur suprême », le « plus puissant des affects » (*Aur.* 280)³³⁷.

Ce jugement est tout à fait conforté par notre étude où l'artiste tragique allègre incarne l'homme à sa plus haute puissance et crée simultanément la réalité du « surhumain », mais il réduit la puissance à l'effet produit, sans considérer la puissance comme la cause, comme la tension productrice d'un effet dont la composante du bonheur n'est pas seulement égocentrique, mais dépend en plus d'une dimension éducatrice d'éveil (*aufklärerisch*) sous-entendue par Nietzsche mais non relevée par Kiss dans ce contexte. Si la « connaissance » est bien « le plus puissant des affects », c'est qu'elle amène le scientifique « probe » à la nécessité d'engendrer poétiquement et scientifiquement l'image du « surhumain » qui, gage d'accès à la pleine puissance de soi, gage de bonheur créateur présent et futur, l'aidera à se surmonter lui-même. La « science » est ici utilisée par Nietzsche non pour « priver l'homme de ses joies » en le rendant « plus froid, plus statue, plus stoïcien », en « abaissant et amoindrissant » sa capacité à ressentir douleur et joie, mais en qualité de *grande dispensatrice de douleur*, car « alors se révélerait peut-être du même coup sa capacité antagoniste, son immense pouvoir, celui d'embraser de nouvelles galaxies de joie ! » : il s'agit d'enseigner à cultiver en soi le « pathos de la distance »³³⁸, à choisir « le plus de déplaisir possible comme prix à payer pour la croissance d'une plénitude de plaisirs et de joies raffinés et rarement savourés jusqu'alors ! » (*GS* § 12)³³⁹. Les points d'exclamation toniques œuvrent comme autant d'aiguillons (*Stachel*) stimulant le désir de l'excès contradictoire et fécond dont naîtront, aux antipodes de la sérénité et de l'ataraxie stoïciennes, un « plaisir » et une « joie », tout aussi excessifs et exubérants, dont la qualité « raffinée » et « encore » (*bisher*) peu goûtée, indique la nature tragique, dionysiaque, allègre.

³³⁷ F. Nietzsche, *KSA* 3, *Morg.*, § 550, p. 320-321 : « [Plato und Aristoteles] fanden [das höchste Glück] im Erkennen, in der Tätigkeit eines wohlgeübten findenden und erfindenden *Verstandes*... »; « Das Glück der Erkennenden mehrt die Schönheit der Welt und macht Alles, was da ist, sonniger; die Erkenntnis legt ihre Schönheit nicht nur um die Dinge, sondern, auf die Dauer, in die Dinge ; – möge die zukünftige Menschheit für diesen Satz ihr Zeugnis abgeben ! »

³³⁸ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, « Was ist vornehm? », § 257, p. 205 : « ...jenes andre geheimnisvollere Pathos [...], jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltnerer, weitgespannterer, umfanglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus 'Mensch', die fortgesetzte Selbst-Überwindung des 'Menschen', um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen. »

³³⁹ F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, I, § 12, p. 384 : « *Vom Ziele der Wissenschaft*. [...] Auch heute noch habt ihr die Wahl: entweder *möglichst wenig Unlust*, kurz Schmerzlosigkeit – und im Grunde dürften Socialisten und Politiker aller Parteien ihren Leuten ehrlicher Weise nicht mehr verheissen – oder *möglichst viel Unlust* als Preis für das Wachsthum einer Fülle von feinen und bisher selten gekosteten Lusten und Freuden ! [...] Aber [die Wissenschaft] könnte auch noch als die *grosse Schmerzbringerin* entdeckt werden ! – Und dann würde vielleicht zugleich ihre Gegenkraft entdeckt sein, ihr ungeheures Vermögen, neue Sternwelten der Freude aufleuchten zu lassen ! »

II.2.2. Flèches du « non » : la tension de l'autocritique

Le dressage par la souffrance : positivité indirecte de l'idéal ascétique

L'« action négatrice » de Nietzsche par l'enseignement des « méthodes scientifiques » vise à tendre par la connaissance et l'autocritique l'arc qui décochera flèches du désir et flèches métaphoriques. En ce sens, elle est « tentative de dressage » (*Züchtungsversuch*) entreprise par un « nouveau philosophe » (*BM* § 203) qui enseigne à « penser le pessimisme en profondeur » pour qu'en émane « l'idéal de l'homme le plus impertinent (*übermütig*), le plus vivant et le plus affirmateur »³⁴⁰. Cette « tentative de dressage » renforce dans un premier temps le « dressage par la grande souffrance » générée par l'idéal ascétique et produisant une douloureuse « tension » (*BM* § 225)³⁴¹ afin qu'elle s'inverse, avec la transmutation des valeurs, en « le bonheur de la forte (*hohe*) tension », en « sentiment de la plénitude, de la puissance qui veut déborder », en « conscience d'une richesse qui voudrait donner et prodiguer » (*BM* § 260)³⁴². La tension souffrante est pour Nietzsche comme pour Hesse, la marque d'une « insuffisance » (*Ungenügen*)³⁴³ « noble » née du hiatus entre le « modèle » présenté par les poètes de l'avenir et la réalité moderne ; elle se recoupe chez Nietzsche avec le « dégoût » qui « lui-même donne des ailes et des forces pour deviner les sources »³⁴⁴ de vie.

L'invitation de Nietzsche à la souffrance et à aller jusqu'au bout de la « quête cruelle » de vérité montre aussi le chemin de l'individuation comme « incarnation » progressive du « savoir » et surtout de la « probité intellectuelle », de la « méthode scientifique » qui perdurera par-delà l'inversion du contenu de ce savoir : le chemin du savoir reste, chez Nietzsche comme chez Hesse, celui de la sagesse tragique. Il conduit d'abord à la prise de conscience de soi et des conditions « naturelles » (*eigentlichsten*)³⁴⁵, du « sens intime » (*Eigensinn*)³⁴⁶ à respecter pour accéder ensuite à la réalisation maximale de soi (*Selbstwerdung*) indispensable avant que les processus de « rayonnement » ou de

³⁴⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, « Das religiöse Wesen », § 56. La traduction proposée par Cornélius Heim de *übermütig* par 'généreux' me paraît inappropriée malgré l'idée du don qui pourrait rappeler celui de l'excès.

³⁴¹ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, « Unsere Tugenden », § 225, p. 161 : « Die Zucht des Leidens, des *grossen* Leidens – wisst ihr nicht, dass nur *diese* Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat? Jene Spannung der Seele im Unglück, welche ihr die Stärke anzüchtet... »

³⁴² Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, « Was ist vornehm? », § 260, p. 209 : « Im Vordergrund steht das Gefühl der Fülle, der Macht, die überströmen will, das Glück der hohen Spannung, das Bewusstsein eines Reichthums, der schenken und abgeben möchte... »

³⁴³ F. Nietzsche, *KSA* 1, *UB*, III, § 5, p. 385 : « Und gerade diese Gesinnung sollte in einem jungen Menschen gepflanzt und angebaut werden, dass er sich selbst gleichsam als ein misslungenes Werk der Natur versteht, aber zugleich als ein Zeugnis der grössten und wunderbarsten Absichten dieser Künstlerin ; « es gerieth ihr schlecht, soll er sich sagen, aber ich will ihre grosse Absicht dadurch ehren, dass ich ihr zu Diensten bin, damit es ihr einmal besser gelinge. »

Mit diesem Vorhaben stellt er sich in den Kreis der *Kultur*; denn sie ist das Kind der Selbsterkenntnis jedes Einzelnen und des Ungenügens an sich. »

Cf. Hesse, *GL* 464 : « [Knecht] dachte den Jungen allmählich zum Bewußtsein seiner Gaben und Kräfte zu bringen und zugleich jene edle Neugierde, jenes adlige Ungenügen in ihm zu nähren, das der Liebe zu den Wissenschaften, zum Geist und zum Schönen die Kraft gibt. »

³⁴⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar.*, III, § 14, p. 257 : «...der Ekel selber schafft Flügel und quellenahnende Kräfte!»

³⁴⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 8.

³⁴⁶ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, « Eigensinn », p. 194-200

« don de soi » par « idéalisation » nietzschéenne, et « knechtienne », ou par « déréalisation » (*Entwertung*) hesséenne ne puissent avoir lieu, où le « génie se surmonte lui-même »³⁴⁷ en prodiguant poétiquement de l'allégresse.

L'idéal ascétique subi : le cas emblématique du « loup des steppes » hesséen

Dans cette perspective d'une souffrance se surmontant elle-même, le « viol de soi » ascétique devient condition de « guérison de soi » (*Gm* 133) : « rendre malade paraît aujourd'hui plus nécessaire même que guérir ou sauver » écrit Nietzsche³⁴⁸ en songeant à la première étape, incontournable – seul un « farceur » peut tenter d'y échapper en sautant par-dessus³⁴⁹ – d'une prise de conscience d'incarner la maladie judéo-chrétienne, sur le chemin conduisant au « but », la guérison ou mise au monde du « surhumain ». Le « viol de soi » s'illustre religieusement par la « mauvaise conscience », ce « fait » « si contradictoire et si prometteur pour l'avenir », « d'une âme animale qui se [tourne] contre elle-même » :

« L'homme qui, manquant d'ennemis extérieurs et de résistances, pris dans l'étroitesse opprimante et la régularité des mœurs, se déchirait, se persécutait, se rongait, se harcelait, se maltraitait impatiemment lui-même, cet animal que l'on veut 'apprivoiser' et qui se blesse aux barreaux de sa cage, cet être privé de tout et consumé par la nostalgie du désert, qui a dû faire de lui-même une aventure, une chambre de torture, une contrée sauvage et dangereuse – ce fou, ce prisonnier plein de désirs et de désespoirs devint l'inventeur de la 'mauvaise conscience'. » (*Gm* 94)³⁵⁰

Nietzsche reprend pour dépeindre l'inventeur de la souffrance judéo-chrétienne l'image, dans le premier tome d'*Humain trop humain*, de « la bête sauvage qui, enfermée dans les caves, sous les assises de la civilisation, se démène et hurle sa rage ». Il l'avait alors opposée à celle de l'homme « plein de sympathie » (*Mitfreude*) « qui anticipe, qui tend de toutes ses forces à une civilisation supérieure de l'humanité » et « vit aux étages supérieurs »³⁵¹. Cette image de l'homme comme d'une « bête démente et triste »³⁵² avec

³⁴⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Goethe und Bettina », p. 291: Hesse définit le rayonnement « magnétique » de Goethe comme « la tendance du génie » à s'annihiler et à se conserver, autrement, dans un même mouvement (*die Tendenz des Genies zur Selbstaufhebung*), ce qui revient à l'acte nietzschéen de se surmonter.

³⁴⁸ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 9, p. 358: « Hinterdrein heilen wir uns selber: Kranksein ist lehrreich, wir zweifeln nicht daran, lehrreicher noch als Gesundsein, – die Krankmacher scheinen uns heute nöthiger selbst als irgend welche Medizinmänner und 'Heilande'. Wir vergewaltigen uns jetzt selbst, es ist kein Zweifel, wir Nussknacker der Seele, wir Fragenden und Fragwürdigen, wie als ob Leben nichts Anderes sei, als Nüsseknacken; ebendamit müssen wir nothwendig täglich immer noch fragwürdiger, würdiger zu fragen werden, ebendamit vielleicht auch würdiger – zu leben?... »

³⁴⁹ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar.*, III, « Von alten und neuen Tafeln », § 4, p. 249 : « Es giebt vielerlei Weg und Weise der Überwindung: da siehe *du* zu! Aber nur ein Possenreisser denkt: « der Mensch kann auch übersprungen werden. »

³⁵⁰ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, II, § 16, p. 323: « Der Mensch, der sich, aus Mangel an äusseren Feinden und Widerständen, eingezwängt in eine drückende Enge und Regelmässigkeit der Sitte, ungeduldig selbst zerriss, verfolgte, annagte, aufstörte, misshandelte, dies an den Gitterstangen seines Käfigs sich wund stossende Thier, das man 'zähmen' will, dieser Entbehrende und vom Heimweh der Wüste Verzehrte, der aus sich selbst ein Abenteuer, eine Folterstätte, eine unsichere und gefährliche Wildniss schaffen musste – dieser Narr, dieser sehnsüchtige und verzweifelte Gefangne wurde der Erfinder des schlechten Gewissens. »

³⁵¹ F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAM* I, § 614, p. 348: « das ist ein vorwegnehmender Mensch, welcher einer höheren Cultur der Menschen entgegenstrebt. Der [...] lebt auf deren höchsten Stockwerken, möglichst entfernt von dem wilden Thier, welches in den Kellern, unter den Fundamenten der Cultur, eingeschlossen wüthet und heult. »

son opposé empli de joie, coïncide presque mot pour mot – si l'on remplace « désert » par « steppes » – avec le symbole hesséen de l'homme de culture moderne, le « loup des steppes » Harry Haller, dont une forme supérieure d'existence s'incarne sous les traits des « Immortels » allègres.

Hesse situe explicitement son protagoniste dans la double filiation aristotélicienne et nietzschéenne, puisqu'il utilise le procédé d'un premier narrateur, ami de Haller éditant ses écrits après son départ mystérieux, pour mettre en perspective à la fois l'autobiographie fictive en sa qualité de « document de l'époque », et son auteur, introduit comme l'incarnation d'une maladie de « civilisation » ne touchant que les êtres d'exception et comme descendant nietzschéen de la souffrance :

« Je me serais fait scrupule de communiquer [les écrits de Haller] à d'autres, si j'y avais vu seulement les imaginations pathologiques d'un être isolé, d'une pauvre âme malade. Mais j'y vois autre chose, un document de l'époque, car la maladie (*Seelenkrankheit*) de Haller n'est pas – je le sais aujourd'hui – la folie (*Schrulle*) d'un seul homme, mais le trouble d'une époque entière, la névrose de toute la génération à laquelle il appartient, et qui s'attaque non pas aux individus faibles et inférieures, mais précisément aux plus forts, aux mieux doués, à ceux qui possèdent la plus haute intellectualité. » (LS 22)

« « Une nature telle que Nietzsche a dû, anticipant une génération, souffrir la misère dont nous souffrons à présent [...]. »

Je repense souvent à [ce mot de Haller] en lisant son manuscrit. Haller fait partie de ceux qui sont [...] chassés de tout abri et de toute innocence, dont le destin est d'éprouver l'ambiguïté (*Fragwürdigkeit*) de la vie humaine, accrue jusqu'au tourment individuel, jusqu'à l'enfer. » (LS 23)

S'il est d'entrée spécifié que l'ampleur de la « maladie » décrite dépasse les cas isolés des « êtres d'exception » pour toucher l'ensemble d'une civilisation, judéo-chrétienne, les termes employés pour la décrire sont avec certitude d'une double obédience aristotélicienne et nietzschéenne. La « névrose » ou « maladie de l'âme » qui s'attaque aux « mieux doués » en les frappant de « folie » et de désespoir quand, dans leur lucidité, tragique, ils perçoivent « l'ambiguïté » problématique de toute vie humaine, est proche parente de la mélancolie nobiliaire traitée par Aristote dans son *Problème XXX* ainsi que du « savoir tragique » nietzschéen. Cette double parenté en dévoile une autre : le recours, détourné et dialectique en son fondement, par Nietzsche à la maladie, mélancolique, pour parvenir à la « grande santé » de l'allégresse, ou, son recours, sur le plan supra-individuel, à l'idéal ascétique pour qu'adviennent la « transvaluation de toutes les valeurs » et l'ère du surhumain.

Ce cheminement nietzschéen est repris explicitement par Hesse dans *Le Loup des steppes*, quand il fait suivre une définition de Haller comme « génie de la souffrance » chrétienne d'une citation de Novalis associant douleur et élévation de l'homme. Le narrateur de l'introduction reconnaît en effet en Haller un « génie de la souffrance » dont « la maladie n'[est] pas due à des défaillances de sa nature, mais, au contraire, uniquement à une surabondance de dons et de forces » qu'une éducation « stricte » et « dévote » n'a pas amenée à « l'harmonie » mais muée « au sens de Nietzsche, [en] une aptitude à souffrir

³⁵² F. Nietzsche, *KSA 5, GM, II*, § 22, p. 332: « Oh über diese wahnsinnige traurige Bestie Mensch! [...] Dies Alles ist [...] von einer schwarzen düsteren entnervenden Traurigkeit, dass man es sich gewaltsam verbieten muss, zu lange in diese Abgründe zu blicken. Hier ist *Krankheit*, es ist kein Zweifel, die furchtbarste Krankheit, die bis jetzt im Menschen gewüthet hat... »

infinie, terrible, géniale » : ainsi, Haller se montre-t-il « essentiellement chrétien et martyr » aux yeux du narrateur « intellectuel », en « déchaînant contre lui-même » toutes les « pointes » (*Pfeile*) de sa haine de soi (*LS* 12). Toute l'analyse nietzschéenne de la « mauvaise conscience » chrétienne est au fondement de l'image du « loup des steppes » qui préfigure certes l'« hyperboréen » du premier aphorisme de *L'Antéchrist* ou l'acteur semi-allègre du « Théâtre Magique » mais ne s'est pas encore surmonté, ne sait pas encore donner ni un « sens » à sa souffrance ni un but (*wohin*) lumineux à des « flèches » non de ressentiment nihiliste mais de désir fécondes : il lui faudra attendre d'avoir rencontré la « trace dorée » (*goldene Spur*) de Mozart et du « théâtre magique » « réservé aux fous » pour éprouver enfin un « désir » (*Sehnsucht*) qui le sauve de son désespoir existentiel et lui permette de continuer à avancer :

« Glacé, je poursuivis [alors] mon chemin, rêvant à cette trace [d'or et à sa lueur fugace], plein du désir de voir s'ouvrir la porte d'un théâtre magique, seulement pour les fous. » (*LS* 33)³⁵³

Une certaine « folie », une mélancolie désespérée est nécessaire pour discerner cette lueur d'espoir dans la nuit, cette flèche de désir qui indique au narrateur principal vers où avancer pour réaliser enfin un potentiel auquel il ne croyait plus : la quête du « Théâtre Magique » reproduit la quête du « bonheur » de *L'Antéchrist* que Haller goûtera de façon éphémère. Il apprendra à surmonter en en riant la « maladie » de la civilisation qui le ronge, découvrant alors brièvement au sein du « Théâtre Magique » la « bonne conscience » immorale ou l'innocence jouissive et allègre de l'artiste créateur à la polymorphie dionysiaque.

C'est en ce sens que la douleur, nécessaire, anticipe son contraire, le potentiel allègre de l'homme. « L'échappatoire conciliatrice de l'humour », qui seul mène à « l'allégresse surhumaine » (*St* 199) ne s'offre ainsi qu'à l'intellectuel ou artiste dont « l'esprit est devenu fort et élastique » (*St* 72), écrit l'auteur omniscient du « Traité du loup des steppes ». La souffrance se trouve par là justifiée aux yeux d'un Haller qui en a la prescience, même quand il est encore en proie au désespoir et au doute. Il cite alors Novalis pour citer indirectement Nietzsche :

« Cela aussi, c'est bien, très bien, dit-il, écoutez cette phrase : « On devrait être fier de souffrir : toute souffrance est un rappel de notre rang élevé. » Pas mal ! quatre-vingt ans avant Nietzsche ! » (*Le Loup des steppes*, 17)³⁵⁴

Le détour par Novalis n'est pas fortuit et témoigne à la fois d'un recul critique de Hesse vis-à-vis de son modèle et du chemin qu'il empruntera pour ne pas répéter ses erreurs : ce

³⁵³ H. Hesse, *St* 43 : « Ich froh und ging nun weiter, jener [golden aufleuchtenden] Spur nachträumend, voll Sehnsucht nach der Pforte zu einem Zaubertheater, nur für Verrückte. » La traduction de Juliette Pary omet l'adverbe '*nun*' dont l'importance vient d'être soulignée et propose 'trace d'or scintillante' pour l'expression allemande *die golden aufleuchtende Spur* : le scintillement peut s'inscrire dans la durée et ne rend pas justice à l'aspect éphémère, et insaisissable pour le désespéré chronique qu'est Harry Haller, de cette trace dont la couleur « dorée » est associée d'emblée à Mozart et mène à l'allégresse des hôtes du « Théâtre Magique ». La phrase précédente, dont est tirée l'expression, en témoigne : « [Es] fiel mir plötzlich wieder ein Bruchstück aus meinen vorigen Gedanken ein : das Gleichnis von der golden aufleuchtenden Spur, die so plötzlich wieder fern und unauffindbar ist. »

³⁵⁴ H. Hesse, *St* 23 : « «Auch das ist gut, sehr gut », sagte er, « hören Sie einmal den Satz: Man sollte stolz auf den Schmerz sein – jeder Schmerz ist eine Erinnerung unsres hohen Ranges. Fein! Achtzig Jahre vor Nietzsche! »

point sera analysé ultérieurement. Le rappel de la souffrance comme vecteur essentiel d'allégresse permet à Hesse de désigner le point névralgique où son personnage doit progresser pour surmonter sa mélancolie : la mauvaise ivresse, par laquelle Haller tente de noyer dans l'alcool sa déception d'un idéal ascétique qui l'a mené à une souffrance solitaire et infructueuse, doit se muer en bonne ivresse dionysiaque et charnelle jouissant d'elle-même dans sa productivité. A un état corporellement passif doublé d'une furieuse activité unilatéralement intellectuelle, dans l'idéal ascétique, puis d'une passivité intellectuelle totale, dans l'ivresse en quête d'oubli, doit se substituer un état à la fois actif et passif sur le double plan corporel et intellectuel qui reproduit la finalité sans fin de l'état esthétique ou créateur de l'ivresse dionysiaque. La description nietzschéenne des bacchantes dionysiaques au début de *La Naissance de la tragédie* est commémorée par les expressions hesséennes d'une « griserie de la fraternité en liesse » (*rauschende Festgemeinschaft*), d'une « fusion mystérieuse de l'individu dans la foule » (*das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge*) ou encore d'une « Union Mystique de la joie » (*unio mystica der Freude*) (LS 144).

Ce « bonheur de l'ivresse » (*Rauschglück*, St 218)³⁵⁵ qui conduira Haller au sein du « théâtre magique » et au rire perspectiviste le guérissant provisoirement de sa mélancolie inclut certes l'alcool mais aussi le dialogue de la danse, de la musique et de la séduction amoureuse, et se situe aux antipodes de la souffrance solitaire d'une ivresse nihiliste qui dérive d'un idéal ascétique mal compris et mal vécu. En effet, la session d'Harry Haller au « Théâtre Magique » se termine sur une rechute dans l'idéal ascétique où il réclame son exécution pour avoir assassiné par jalousie Hermine, son double féminin bien- et mal-aimé. Il se déclare prêt à « expier » (*büssen*) sa faute, « à se mortifier et à [se] flageller pendant cent ans » (LS 193), encourageant les railleries de son interlocuteur, « l'Immortel » Mozart, qui y voit un « idéal bêta » (*blödes Ideal*) et une volonté de mourir et non de vivre.

L'idéal ascétique agi : le cas du « philosophe de l'avenir » ou du « Castalien »

Transcrivant en images les propos nietzschéens, Hesse démasque le nihilisme de l'idéal ascétique et son emprise sur l'homme occidental moderne, notamment sur l'homme de lettres qui n'a encore ni saisi son rôle ni appris à en « jouer » (LS 194) à ses propres fins. Au lieu d'être subi, l'idéal ascétique peut en effet être utilisé positivement par le penseur conscient de la « cruauté » de toute quête de vérité (*BM*, § 230), c'est-à-dire de la dimension ascétique nécessairement inhérente à cette dernière. Afin de ne pas souffrir passivement, comme Haller, de la solitude affective et sociale qui accompagne régulièrement une entreprise de pensée « véridique », Nietzsche propose dans *La Généalogie de la morale* de renforcer sciemment la souffrance de la pensée, le « viol de soi ascétique », notamment par voie de chasteté et d'abstinence, de sorte à renforcer la puissance d'une tension qui de souffrance deviendra jouissance autrement créatrice : loin d'être des « vertus » au sens moral du terme, « pauvreté, humilité, chasteté » représentent pour « tous les grands esprits féconds et inventifs » les « conditions véritables (*eigentlichsten*) et naturelles de leur *meilleure* existence, de leur *plus belle* fécondité

³⁵⁵ La traduction française de « grisante félicité » dénature le propos de Hesse et ne peut donc être retenue.

possible »³⁵⁶. C'est dans l'optique d'une éducation intellectuelle qu'à l'encontre de tout préjugé « vitaliste », Nietzsche engage, en se donnant lui-même comme modèle dans *Ecce Homo*, à l'abstinence et à l'ascétisme amoral au lieu de promouvoir les débordements de toute nature : le vin, l'acte sexuel (*Beischlaf*), même la lecture, perçue comme pénétration de soi par la pensée d'autrui, sont à proscrire en période de gestation, de « grossesse intellectuelle », où, loin de « toute espèce de contre-nature (*Widernatur*) ou [...] d'idéalisme », loin de toute « haine des sens » (*Sinnenhass*), l'instinct de « s'emmurer en quelque sorte » (*Art Selbstvermuerung*) correspond à une auto-préservation de forces et de tension vitales³⁵⁷.

Cruauté et souffrance faisant partie intégrante de la pensée tragique, leur intensification volontaire attise, selon Nietzsche, une pensée plus puissante, apte à se faire face, une conscience de soi capable de surmonter la souffrance et de muer le savoir en sagesse tragique dispensant un « gai savoir » et réclamant la création artistique. C'est selon cette perspective nietzschéenne, et non morale ou chrétienne, qu'il faudra considérer les évocations hesséennes de l'ascétisme dans ses œuvres, particulièrement lorsqu'il est question, comme dans ses trois dernières fictions, *Narcisse et Goldmund*, *Le Voyage en Orient* et *Le Jeu des perles de verre*, d'ordres spirituels pseudo-monastiques. Ainsi l'historien fictif du *Jeu des perles de verre* évoque-t-il en introduction l'émergence d'un « contre-courant d'ascétisme héroïque » qui, « point de départ d'une discipline et d'une dignité nouvelles de l'esprit » (*GL* 21), aidera ce dernier non seulement à se sortir de la fange et de l'inauthenticité « feuilletonistes » mais même à produire son « fleuron », le « Jeu des perles de verre » (*GL* 25).

Pour que cette conscience de soi dans la tension d'abord souffrante advienne, les deux auteurs se battent et décochent leurs flèches du « non » sur deux fronts, en suivant le schéma inverse de l'intériorisation judéo-chrétienne ayant mené à la « mauvaise conscience » : alors qu'une « dévaluation » des instincts a, selon Nietzsche, nous l'avons

³⁵⁶ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 8, p. 352 : « Armuth, Demuth, Keuschheit [finden sich im] Leben aller grossen fruchtbaren erfinderischen Geister [wieder]. Duchaus *nicht*, wie sich von selbst versteht, als ob es etwa deren Tugenden wären [...] sondern als die eigentlichsten und natürlichsten Bedingungen ihres *besten* Daseins, ihrer *schönsten* Fruchtbarkeit. »

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 355 : « Was endlich die Keuschheit der Philosophen anbelangt, so hat diese Art Geist ihre Fruchtbarkeit ersichtlich wo anders als in Kindern [...]. Darin ist nichts von Keuschheit aus irgend einem asketischen Skrupel oder Sinnenhass, so wenig es Keuschheit ist, wenn ein Athlet oder Jockey sich der Weiber enthält : so will es vielmehr, zum Mindesten für die Zeiten der grossen Schwangerschaft, ihr dominirender Instinkt. Jeder Artist weiss, wie schädlich in Zuständen grosser geistiger Spannung und Vorbereitung der Beischlaf wirkt [...] ihr mütterlicher Instinkt ist es, der hier zum Vortheil des werdenden Werkes rücksichtslos über alle sonstigen Vorräthe und Zuschüsse von Kraft, von vigor des animalen Lebens verfügt... »

Siehe auch F. Nietzsche, *EH*, « Warum ich so klug bin », § 3, p. 284 : « In tief arbeitsamen Zeiten sieht man keine Bücher bei mir [...]. Hat man eigentlich beobachtet, dass in jener tiefen Spannung, zu der die Schwangerschaft den Geist und im Grunde den ganzen Organismus verurtheilt, der Zufall, jede Art Reiz von aussen her zu vehement wirkt, zu tief einschlägt ? [...] eine Art Selbst-Vermauerung gehört zu den ersten Instinkt-Klugheiten der geistigen Schwangerschaft. Werde ich es erlauben, dass ein *fremder* Gedanke heimlich über die Mauer steigt ? – Und das hiesse ja lesen... »

Il n'y a donc pas de contradiction quand Nietzsche écrit un peu plus loin dans *Ecce Homo* (« Bücher », § 5, p. 307) : « ...ein Satz aus meinem Moral-Codex gegen das *Laster* [...] : mit dem Wort *Laster* bekämpfe ich jede Art *Widernatur* oder wenn man schöne Worte liebt, *Idealismus*. Der Satz heisst: „die Predigt der Keuschheit ist eine öffentliche Aufreizung zur *Widernatur*. Jede Verachtung des geschlechtlichen Lebens [...] ist das Verbrechen selbst am Leben... »

vu, « empêché » l'homme de se « libérer vers l'extérieur » et a entraîné « l'intériorisation (*Verinnerlichung*) de l'homme » se torturant lui-même (*GM*, II, § 16), l'enseignement « positif » proposé par les deux auteurs lui permet d'accroître connaissances et « probité » autodestructrices de l'individuation et débouche, en renforçant le sens critique et la faculté de jugement du lecteur, sur l'extériorisation d'un enseignement subversif. Dans un retournement de l'agressivité du premier enseignement vers l'extérieur, ce dernier met au placard les « convictions » (*Überzeugung*) et les malentendus pernicieux et dynamite, grâce à l'image du modèle, la « prétendue réalité » – formule que l'on retrouve à la fois chez Nietzsche et chez Hesse, et qui dépeint la réalité perçue communément par un esprit moderne prosaïque et formé à l'école judéo-chrétienne des valeurs³⁵⁸.

II.2.3. Flèches du « non » : éducation positive

L'éducation « positive » par flèches du « non » enseigne le pessimisme, critique, et son dépassement tragique. Pour apprendre au lecteur à « se surprendre une lanterne à la main »³⁵⁹, elle joue de la spécularité des aphorismes et démultiplie les perspectives, présentes et passées, futuristes et historiques, généalogiques et idéalistes, physiologiques et religieuses. Celles-ci désintègrent la vision du « je » et du monde et prodiguent simultanément une connaissance plus « juste » (*recht*) des causes et des effets qui se fonde en le corps et la corporéité de la pensée. Nietzsche, et à sa suite Hesse, cherchent à développer, à insuffler un « juste » « sens historique » (*historischer Sinn*), ce qui permettra de rectifier le « sens des causes » (*Ursachen-Sinn*) dans une optique de forces et de puissance corporelles.

Le « sens historique »

Dans le chapitre de *Par-delà bien et mal* consacré aux « vertus » des « Européens d'après-demain » qui, on s'en rappelle, était sous-tendu par la question de l'allégresse alors qu'il semblait ne développer explicitement que la vertu de « probité », Nietzsche revient en force sur la notion de « sens historique » essentiellement présentée sous son jour négatif dans la deuxième *Inactuelle*. Le « sens historique » y prenait le sens d'une « rumination » (*Wiederkäuen*) (*CI*, II, p. 97) englobant « connaissance historique » (*historische Bildung*) et perception historisante du devenir. Même alors, il n'était négatif que dans son excès, quand la rumination devenait incessante et occultait son antipode, tout aussi vital pour l'évolution humaine, l'oubli. Dorénavant, à l'époque de sa maturité, Nietzsche souligne davantage l'aspect positif du terme³⁶⁰ qu'il définira, dans l'aphorisme 224 de *Par-delà bien et mal* comme « capacité de deviner rapidement la hiérarchie des jugements de valeurs

³⁵⁸ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, II, § 58, p. 422 : «...der Schein von Anbeginn wird zuletzt fast immer zum Wesen und *wirkt* als Wesen ! Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahnes hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte *Wirklichkeit*, zu vernichten ! Nur als Schaffende können wir vernichten ! »

³⁵⁹ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM* II, 2, § 316, p. 692

³⁶⁰ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, VI, § 204, p. 130: « [Schopenhauer] hat es mit seiner unintelligenten Wuth auf Hegel dahin gebracht, die ganze letzte Generation von Deutschen aus dem Zusammenhang mit der deutschen Cultur herauszuberechnen, welche Cultur, Alles wohl erwogen, eine Höhe und divinatorische Feinheit des *historischen Sinns* gewesen ist... »

selon laquelle une nation, une société, un homme ont vécu »³⁶¹. En effet, à ses yeux, cette capacité est indispensable à l'homme s'il veut espérer pouvoir devenir un jour « esprit libre » tendu entre le passé et le futur et « artiste » tragique en proie aux émotions contradictoires du rire et des larmes capable de créer l'image allègre du « surhumain »³⁶², car il lui faut pour cela avoir « surmonté » les valeurs absolues des fictions judéo-chrétiennes, et il ne peut y parvenir qu'à l'aide d'un « sens historique » développé compris dans l'acception à la fois positive et négative de « ruminant » critique et évaluatrice.

C'est l'objet majeur des écrits qui suivent *Zarathoustra* et visent à renforcer sa lisibilité auprès des lecteurs : en écrivant l'histoire du devenir des fictions judéo-chrétiennes et en fournissant la preuve généalogique de leur origine, Nietzsche tente l'éducation d'un « sens historique » critique³⁶³ de ses lecteurs pour une relativisation, puis une transmutation des valeurs à l'image de l'action zarathoustrienne. L'ensemble de *Par-delà bien et mal* et de *La Généalogie de la morale* obéit à la nécessité de développer un « sens historique » atrophié, même chez les « philosophes »³⁶⁴, « ces Messieurs les idolâtres des notions abstraites », qui tous « croient à l'Être », et cherchent, dans leur quête « déshistorisante » d'un « monde vrai » *sub specie aeterni*, à « se libérer de l'illusion des sens, du devenir, de l'histoire » en jetant l'opprobre sur les « sens » et le « corps », déjà « si immoraux »³⁶⁵. Non seulement l'analyse généalogique des valeurs-clefs de la morale judéo-chrétienne, tels « bon » et « mauvais », la « mauvaise conscience » ou les « idéaux ascétiques », réhabilite, en décrivant leur évolution, le devenir de l'homme, que les philosophes tendent à prendre pour une *aeterna veritas*³⁶⁶, mais elle rétablit un juste « sens des causes » en démontrant « l'origine corporelle cachée des symptômes »³⁶⁷, qui expriment des forces actives ou réactives, et en « exhibant les titres de noblesse »³⁶⁸ de ceux-ci, c'est-à-dire la volonté affirmative ou nihiliste à l'origine des valeurs émises.

Ce faisant, Nietzsche écrit bien – même si c'est autrement qu'il ne l'entendait à l'époque – « l'histoire naturelle de la morale » et de l'homme qu'il recommandait dans *Humain trop humain* pour « entraîner irrésistiblement [le lecteur] à vouloir la santé et l'épanouissement tant moraux que physiques, [le porter] au sentiment joyeux d'être

³⁶¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, VII, § 224, p. 157: « Der historische Sinn (oder die Fähigkeit, die Rangordnung von Werthschätzungen schnell zu errathen, nach welchen ein Volk, eine Gesellschaft, ein Mensch gelebt hat...) »

³⁶² Cf. Nietzsche, *KSA 3, FW*, IV, § 337

³⁶³ Il ne s'agit évidemment pas de les renforcer dans leur « soumission » aux goûts d'autrui et dans leur adoration des « petits faits », selon l'acception uniquement péjorative du terme que Nietzsche choisit de reprendre exclusivement lors de ses déclarations à l'emporte-pièce consacrées, dans *Ecce Homo*, à *Par-delà bien et mal*. Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'GD'*, § 2, p. 351: « Alle die Dinge, worauf das Zeitalter stolz ist, [...] der 'historische Sinn' mit seiner Unterwürfigkeit vor fremdem Geschmack, mit seinem Auf-dem-Bauch-liegen vor petits faits... »

³⁶⁴ Nietzsche le déplore dès le premier tome de *Humain trop humain*, § 2.

³⁶⁵ F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Die 'Vernunft' in der Philosophie », § 1, p. 74: « ...was Alles Idiosynkrasie ist bei den Philosophen [:] Zum Beispiel ihr Mangel an historischem Sinn, ihr Hass gegen die Vorstellung selbst des Werdens [...] sie enthistorisieren [...] diese Herren Begriff-Götzendienen [...] Nun glauben sie Alle [...] an's Seiende. [...] Diese Sinne, die auch sonst so unmoralisch sind, sie betrügen uns über die wahre Welt. Moral: loskommen von dem Sinnentzug, vom Werden, von der Historie, von der Lüge... »

³⁶⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 2, p. 24.

³⁶⁷ Cf. E. Blondel, *Introduction à Nietzsche, Crépuscule des Idoles*, Paris, éd. Hatier, coll. Profil philosophie 708, 1983, p. 11

³⁶⁸ Cf. Eric Blondel, *ibidem*, p. 13

l'héritier et le continuateur de l'humanité, et à un besoin toujours plus noble d'entreprendre » (*Hth II 97*)³⁶⁹. En effet, à cette fin toute positive, Nietzsche *Aufklärer* ne manque pas de coupler les modèles toniques de « l'esprit libre » ou du « philosophe de l'avenir » aristocratique par exemple, aux réalités négatives du « savant » stérile ou du « prêtre » malveillant dans sa « bonté » et sa « pitié » nihilistes : si l'homme « résulte d'un devenir », si toutes les valeurs de la morale sont « fluctuantes », « *tout y suit [aussi] le courant*, vers un but unique »³⁷⁰. On retrouve la volonté d'éveil, d'une prise de conscience double, passée et future, par l'homme moderne, sur le plan historico-poétique : si l'homme moderne « véridique » admet incarner sa propre histoire, constituer la réalisation matérielle de valeurs inventées à l'origine par ses aïeux pour pallier à des besoins physiques de survie ou d'affirmation de soi, c'est-à-dire s'il admet être le résultat d'un long processus de poétification, il reconnaît simultanément la nécessité de continuer cette poétification et de l'orienter³⁷¹. Nietzsche cherche à montrer que, selon le choix des valeurs émises par le philosophe législateur et faites siennes par le lecteur créateur en puissance, choix qui déterminera la construction d'un sujet fluctuant au gré de sa création artistique polymorphe qui est toujours aussi auto-création, le « progrès » vers une « culture nouvelle » de l'allégresse reste « possible »³⁷².

Ce « progrès » reste délicat et incertain, car les conditions actuelles le contrecarrent et la « probité intellectuelle » de l'homme moderne, notamment du savant tragique et « philosophe de l'avenir » parvenu au terme de son individuation, lui fait garder à l'esprit l'anéantissement de tout volontarisme avec, rappelons-le, l'éclatement du sujet en « édifice commun des instincts et des passions » (*Gesellschaftsbau der Triebe und Affekte*) (*BM* §12) et le décentrement corporel du sujet qui ne fait du « corps rien d'autre qu'un édifice d'âmes multiples »³⁷³ (*BM* §19) : aucune orientation volontariste n'est possible, c'est le corps et ses goûts qui dictent les nouvelles valeurs poétifiantes, c'est donc eux qu'il faut aussi « dresser ».

Le « sentiment esthétique »

Après l'éducation du « sens historique », ou encore du « sens des origines », c'est une tâche qui relève de l'éducation de la « faculté de jugement » (*Urtheilsfähigkeit*) (*Hth* §

³⁶⁹ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II, I*, § 184: « Die Naturgeschichte, als die Kriegs- und Siegesgeschichte der sittlichgeistigen Kraft im Widerstande gegen Angst, Einbildung, Trägheit, Aberglauben, Narrheit, sollte so erzählt werden, dass Jeder, der sie hört, zum Streben nach geistig-leiblicher Gesundheit und Blüthe, zum Frohgefühl, Erbe und Fortsetzer des Menschlichen zu sein, und zu einem immer edleren Unternehmungs-Bedürfniss unaufhaltsam fortgerissen würde. »

³⁷⁰ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 107, p. 105: « Alles auf dem Gebiete der Moral ist geworden, wandelbar, schwankend, Alles ist im Flusse, das ist wahr: – aber *Alles ist auch im Strome*: nach Einem Ziele hin. »

³⁷¹ F. Nietzsche, *KSA 3, FW, I*, § 54, p.417: « Ich habe für mich *entdeckt*, dass die alte Mensch- und Thierheit, ja die gesammte Urzeit und Vergangenheit alles empfindenden Seins in mir fortdichtet, fortliebt, forthatst, fortschliesst, – ich bin plötzlich mitten in diesem Träume *erwacht* [souligné par mes soins, B. P.], aber nur zum Bewusstsein, dass ich eben träume und dass ich weiterträumen *muss*, um nicht zu Grunde zu gehen: wie der Nachtwandler weiterträumen muss, um nicht hinabzustürzen. »

³⁷² F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 24, p. 45: « *Möglichkeit des Fortschritts*. – [...] die Menschen können mit *Bewusstsein* beschliessen, sich zu einer neuen Cultur fortzuentwickeln, während sie sich früher unbewusst und zufällig entwickelten [...]. Diese neue bewusste Cultur tödtet die alte [...], sie tödtet auch das Misstrauen gegen den Fortschritt, – er ist *möglich*. Ich will sagen: es ist voreilig und fast unsinnig, zu glauben, dass der Fortschritt *nothwendig* erfolgen müsse; aber wie könnte man leugnen, dass er möglich sei? »

³⁷³ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 19, p. 33: « ...unser Leib ist ja nur ein Gesellschaftsbau vieler Seelen... »

107) vers une corporéité à la fois plus grande et plus épanouie : les critères du « bien » et du « bonheur » sont corporels selon Nietzsche, et correspondent à un « sentiment d'accroissement de la puissance » et des forces³⁷⁴ tandis que « la joie », sentiment de « se sentir plus fort », « présuppose toujours une comparaison » que ce soit avec d'autres ou avec soi-même. Cette comparaison est à la fois liée au « sens historique » et à l'auto-relativisation du sujet. Elle n'est possible, et « bonheur » et « joie » ne sont donc possibles que pour le sujet moderne conscient de vivre au « siècle de la comparaison » qui a su augmenter et intensifier son « sentiment esthétique ». Pour comprendre ce que signifie cette dernière formule, il faut d'abord rappeler avec Nietzsche qu'à une époque où l'homme n'est plus lié « par la tradition » mais imite « dans la polyphonie des aspirations » « les uns à côté des autres tous les styles d'art », il peut aussi y « comparer » et y « expérimenter » (*erleben*) « côte à côte dans leur diversité les conceptions du monde, les mœurs, les civilisations »³⁷⁵, ce qui éduque son « sens historique ». A partir d'*Humain trop humain*, « sens historique » et bigarrure du style moderne ne sont plus perçus principalement dans leur aspect négatif, comme c'était le cas dans les *Considérations inactuelles* : l'aphorisme 224 de *Par-delà bien et mal*, entièrement consacré au « sixième sens » moderne, le « sens historique », en témoigne, nous l'avons vu³⁷⁶.

L'expérience vécue de la diversité esthétique et morale permet au penseur moderne d'accomplir sa « tâche » d'évaluation des hommes ou des cultures selon Nietzsche, car son « sentiment esthétique » intensifié par cette pratique saura « sélectionner » les « formes » d'art ou de morale « supérieures », puissantes et tonifiantes, et rejeter leurs formes « inférieures », affaiblissantes. Ce « sentiment esthétique » « sélectif » est le premier pas menant à l'action créatrice de l'artiste tragique qui, au lieu d'inventer une fiction dépréciant la réalité, ne fait que « répéter » une « sélection » de la « réalité » qui la « renforce » et la « corrige »³⁷⁷, orientant par sa « poétification » la réalité culturelle de l'homme de la mélancolie nihiliste vers l'allégresse dionysiaque. Par le jeu sérieux d'un multiperspectivisme historique, le sujet acquiert selon Nietzsche un « sentiment esthétique » qui n'est autre qu'une faculté de jugement corporéisée³⁷⁸, lui permettant de

³⁷⁴ F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 2 : « Was ist gut? – Alles, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht.

Was ist schlecht? – Alles, was aus der Schwäche stammt.

Was ist Glück? – Das Gefühl davon, dass die Macht wächst, dass ein Widerstand überwunden wird. »

³⁷⁵ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, §23, p. 44 : « *Zeitalter der Vergleichung*. – [...] Ein solches Zeitalter bekommt seine Bedeutung dadurch, dass in ihm die verschiedenen Weltbetrachtungen, Sitten, Culturen verglichen und neben einander durchlebt werden können [...]. Jetzt wird eine Vermehrung des ästhetischen Gefühls endgültig unter so vielen der Vergleichung sich darbietenden Formen entscheiden... »

³⁷⁶ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 224, p. 158 : « ...erst das neunzehnte Jahrhundert kennt diesen Sinn, als seinen sechsten Sinn. Die Vergangenheit von jeder Form und Lebensweise, von Culturen, die früher hart neben einander, über einander lagen, strömt Dank jener Mischung in uns moderne Seelen aus, unsre Instinkte laufen nunmehr überallhin zurück, wir selbst sind eine Art Chaos – : schliesslich ersieht sich der Geist wie gesagt, seinen Vortheil dabei. Durch unsre Halbbarbarei in Leib und Begierde haben wir geheime Zugänge überallhin, wie sie ein vornehmes Zeitalter nie besessen hat... »

³⁷⁷ F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Die Vernunft in der Philosophie », § 6, p.79 : «... der Schein bedeutet hier [in der Kunst] die Realität *noch einmal*, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Correctur... »

³⁷⁸ La faculté de jugement n'est explicitement évoquée que dans les premières œuvres de Nietzsche. Dans la troisième *Considération Inactuelle*, Nietzsche définit ainsi la fonction du philosophe comme étant de juger de la valeur de l'existence, c'est-à-dire des valeurs qui y règnent (*KSA 1, UB III*, § 3, p. 360) : « Denken wir uns das Auge des Philosophen auf dem Dasein ruhend: er will dessen Werth neu festsetzen. Denn das ist die eigenthümliche Arbeit aller grossen Denker gewesen, Gesetzgeber für Maass, Münze und Gewicht der Dinge

relativiser toute forme ou valeur présentée comme absolue et de juger de sa tonicité, c'est-à-dire du gain ou de la perte de force, de puissance qui s'y rattache.

Plus précisément, par l'exercice perspectiviste de la « probité » intellectuelle, le sujet reconquiert un « sentiment esthétique » perverti par la civilisation judéo-chrétienne. D'une part, « bon goût », autre terme pour « sentiment esthétique », et « probité » signifient en effet selon Nietzsche une seule et même chose³⁷⁹. D'autre part, « le prêtre ascétique » a, d'après lui, perverti le « goût *in artibus et litteris* »³⁸⁰, c'est-à-dire le « sentiment esthétique » de l'homme moderne « dépravé » qui, ayant perdu « ses instincts, choisit, *préfère* ce qui lui fait du mal »³⁸¹, ce qui, le mal restant ici subi, amoindrit ses forces au lieu de les accroître, et le rend mélancolique au lieu de lui procurer de la « joie ». L'homme moderne ne peut guérir qu'en retrouvant le « bon goût », qu'en réapprenant à distinguer ce qui est bénéfique de ce qui est néfaste pour accéder à la « grande santé » et à l'allégresse. En termes de gain ou de perte de forces, n'est ainsi, dans un premier temps, pas bon ce qui fait du bien mais ce qui fait, *a priori*, du mal, ce qui fait souffrir. Evidemment, il faut spécifier que nous retrouvons ici la « grande » (*BM* § 225) ou « profonde » (*BM* § 270) souffrance nietzschéenne de la quête de connaissances, de l'accroissement de savoir jusqu'à ce qu'il devienne tragique, non la souffrance de l'idéal ascétique judéo-chrétien par laquelle le malade devenu pécheur jouit de sa culpabilité en lui trouvant un sens. Là encore, le discernement est de mise, l'origine doit être reconnue par le biais de l'exercice perspectiviste.

Perspectivisme et dressage à l'objectivité

Dans une optique de dressage et mise en tension (*Zucht*) de l'esprit critique par l'expérience vécue, Nietzsche applique ce schème de connaissance par l'expérimentation à son écriture aphoristique. Un perspectivisme adepte du mouvement entre les pôles, notamment entre sciences et art, et assumant fièrement ses « contradictions », fertiles, conduit auteur et lecteur à avancer sur le chemin menant à « l'objectivité », but nietzschéen

zu sein. ». Nietzsche pose ensuite la question fondamentale d'une possibilité d'éducation de l'homme vers le haut en recourant à une « idéal d'homme », à un modèle « d'homme véridique », de « génie », comme en sont par exemple certains « philosophes, poètes ou saints » (*UB* III, § 5, p. 376 et 381). Avec le perspectivisme, Nietzsche répond de nouveau mais sur un autre mode par l'affirmative à cette question, puisqu'il présente alors une multiplication d'exemples, bons ou mauvais, au lecteur afin de lui apprendre par la comparaison « l'art de conclure avec justesse », c'est-à-dire afin de l'éduquer à la philosophie de « l'avenir » et de « l'esprit libre ». En effet, « conclure avec justesse » (*richtig schliessen*) correspond déjà pour le Nietzsche adepte de la « comparaison » d'*Humain trop humain* (tome I, § 271, p. 223 de la version allemande *KSA I*), au « plus grand progrès », non encore arrivé à terme, dont « l'humanité » peut se targuer. Jusque dans ses défaillances, orchestrées, le modèle zarathoustrien témoignera lui aussi d'une réponse affirmative de Nietzsche à la question d'une éducation vers le haut puisqu'il témoigne de la possibilité d'un exemple humain idéal capable de juger, ou d'apprendre à juger, corporellement de ce qui est bon pour lui ou qui ne l'est pas, telles la proximité du 'bouffon' et de la 'ville', ou encore celle de l'homme supérieur et de sa mélancolie.

³⁷⁹ F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, § 19, p. 385: « Ein Psychologe hat nämlich heute darin, wenn irgend worin, seinen *guten Geschmack* (– Andre mögen sagen: seine Rechtschaffenheit), dass er der schändlich *vermoralisierten* Sprechweise widerstrebt, mit der nachgerade alles moderne Urteilen über Mensch und Ding angeschleimt ist. *Unschuld* in der moralistischen Verlogenheit, unehrliche Lüge. »

³⁸⁰ F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, III, § 22, p. 393: « Der asketische Priester hat [...] den *Geschmack* verdorben in *artibus et litteris*... »

³⁸¹ F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 6, p. 172: « Ich nenne ein Thier, eine Gattung, ein Individuum verdorben, wenn es seine Instinkte verliert, wenn es wählt, wenn es *vorzieht*, was ihm nachtheilig ist. »

idéal aux antipodes de la définition classique, « inconcevable non-sens », de « l'objectivité » comme « manière de voir désintéressée »³⁸². Nietzsche *Aufklärer* exprime cependant sa « gratitude » envers les « erreurs » de la pensée ascétique qui traite « la corporéité d'illusion », bâtit « l'antithèse conceptuelle 'sujet-objet' » ou exclut la raison du « domaine de la vérité et de l'être » dont elle prétend l'existence – on retrouve le regard de l'*Aufklärer* héritier et justificateur de la culture judéo-chrétienne comme dressage de l'esprit à la probité intellectuelle. En effet, ces « renversements de toutes les perspectives et de toutes les évaluations habituelles » n'ont pas été « une médiocre école, une médiocre préparation de l'intellect à sa future 'objectivité' » :

« Gardons-nous donc mieux dorénavant, Messieurs les philosophes, de ces vieilles et dangereuses fables conceptuelles qui ont inventé un 'sujet de la connaissance pur, étranger au temps, sans volonté ni douleur' ; gardons-nous des tentacules de concepts contradictoires tels que 'raison pure', 'spiritualité absolue', 'connaissance en soi' : – on nous demande toujours là de penser un œil qui ne peut pas du tout être pensé, un œil dont le regard ne doit avoir absolument aucune direction, dans lequel les énergies actives et interprétatives doivent se trouver paralysées, faire défaut, alors qu'elles seules permettent à la vision d'être vision de quelque chose ; c'est donc toujours un inconcevable non-sens d'œil qui est demandé là. Il n'y a de vision *que* perspective ; et plus nous laissons de sentiments entrer en jeu à propos d'une chose, plus nous savons engager d'yeux, d'yeux différents pour cette chose, plus notre 'concept' de cette chose, notre 'objectivité' sera complète. » (*Gm* III, § 12)³⁸³

En débouchant via le perspectivisme idéalement sur l'« objectivité », la culture du « sens historique » recommandée par le Nietzsche de *Par-delà bien et mal* correspond tout à fait à celle que souhaitait déjà le jeune Nietzsche dans sa seconde *Inactuelle* en l'opposant à la pratique, « déracinant » le sujet, et donc affaiblissante et nihiliste, de l'histoire par ses contemporains : le « sens historique » ne pouvait « servir la vie », « conserver voire éveiller des instincts » malgré son action critique destructrice que s'il « supportait d'être transformé en œuvre d'art, en une pure création de l'art ». Il lui faut, pour ne pas « déraciner l'avenir », s'appuyer sur un « instinct de construction » (*Bautrieb*) qui vise un « grand but » et s'exprime sous forme d'« objectivité », laquelle est une « grande puissance artistique » déjà située par Nietzsche aux antipodes du faux-semblant d'objectivité de l'historien prétendument scientifique, même si la dimension perspectiviste n'est pas encore venue relayer la position classique d'un « état dans lequel le sujet, par la grâce de l'art, se tait et disparaît entièrement » (*CI*, II, 133)³⁸⁴. Dans le perspectivisme, quête de connaissance « objective » et accomplissement personnel fusionnent, l'existence

³⁸² Nietzsche consacre un aphorisme entier dans *Par-delà bien et mal* au « savant idéal » qui s'adonne à la « connaissance désintéressée » (« *interesseloses Erkennen* », entre guillemets dans le texte original). (*GB* § 207) : cet être à l'opposé de la passion, n'est qu'outil de mesure, et non un créateur.

³⁸³ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 12, p. 365 : « Hüten wir uns nämlich, meine Herrn Philosophen, von nun an besser vor der gefährlichen alten Begriffs-Fabelei, welche ein reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis angesetzt hat, hüten wir uns vor den Fangarmen solcher kontradiktorischen Begriffe wie reine Vernunft, absolute Geistigkeit, Erkenntnis an sich: – hier wird immer ein Auge zu denken verlangt, das gar nicht gedacht werden kann, ein Auge, das durchaus keine Richtung haben soll, bei dem die aktiven und interpretierenden Kräfte unterbunden sein sollen, fehlen sollen, durch die doch Sehen erst ein Etwas-Sehen wird, hier wird also nur ein Widersinn und Unbegriff von Auge verlangt. Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches Erkennen; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser 'Begriff' dieser Sache, unsre 'Objektivität' sein. »

³⁸⁴ F. Nietzsche, *KSA* I, *UB* II, § 6, p. 292: « Objectivität, als positive Eigenschaft [...] jener künstlerische Zustand, in welchem das Subject schweigt und völlig unbemerkbar wird. »

devient expérimentation ludique et connaissante à la fois. Le perspectivisme représente en effet le jeu maîtrisé, et productif sur le plan de la « connaissance » (*Erkenntnis*), des affects inéluctablement à l'œuvre dans l'exercice de la pensée : en ce sens, « volonté » et « souffrance », ou passions, sont indissociables de la connaissance et du jugement en acte. C'est la variation entre différents affects induisant différentes perspectives ou « interprétations » qui permet selon Nietzsche au penseur de juger de la valeur relative de ces dernières, de juger « esthétiquement » de leur tonicité, de leur apport ou amoindrissement de forces. Le passage délibéré d'un affect à un autre – la « volonté » n'étant qu'un affect parmi d'autres où prédomine « la passion de commander »³⁸⁵ – d'une perspective à une autre, lui permet en même temps de jouir de lui-même dans sa 'souffrance' et sa puissance qui s'objective sous ses yeux dans la constitution perspectiviste d'une connaissance à la fois « objective » et créatrice, poétique³⁸⁶.

Le rire iconoclaste :

sésame du « théâtre magique » hesséen, premier renversement perspectiviste

Une image hesséenne tirée du *Loup des steppes* illustre parfaitement ce propos nietzschéen et le clarifie simultanément. Là encore, les deux auteurs s'éclairent mutuellement. Comme dans le cas précédemment traité de l'humour, Hesse fait plus qu'illustrer le propos nietzschéen sur le perspectivisme : il fournit lui-même une perspective sur le sujet qui a le mérite d'étoffer le projet pédagogique nietzschéen, au sens où son optique n'est plus seulement celle du philosophe du « gai savoir », optique conservée, on s'en souvient, grâce à l'auteur fictif du « Traité du loup des steppes », mais aussi celle d'une réception dédoublée. L'éditeur fictif se présente comme le récepteur des écrits hallériens eux-mêmes récepteurs du « Traité » et des flèches de rire lumineuses décochées par les Immortels siégeant au « Théâtre Magique ». La transcription en images poétiques que Hesse propose des aphorismes nietzschéens constitue donc à la fois la double affirmation indispensable à Nietzsche pour le déclenchement du « cercle divin vertueux » et une initiation à la lecture et à l'interprétation « ruminatoires » telles que la souhaitait le philosophe, amateur de lecteurs curieux, fureteurs, « chercheurs » (*Sucher*) et aussi expérimentateurs et « tentateurs » (*Versucher*) (*EH 96 et Zar*, III, p. 187) que l'auteur dès lors que ce dernier est un vrai, un « juste philosophe » (*rechter Philosoph*, *BM*, § 205).

Dans le droit fil de l'optique nietzschéenne de « dressage » de l'esprit critique par l'expérience vécue ou lue, et ruminée, Hesse recourt ainsi à l'écriture métaphorique, et non plus aphoristique pour transmettre les vertus tonifiantes et réjouissantes de l'exercice perspectiviste en quête d'objectivité. Il avait été vu que, par son « humour du pendu » explicitant le passage obligatoire par la mort, Hesse donnait un exemple d'humour en images et en acte accessible à l'homme supérieur mélancolique, intellectuel et artiste que

³⁸⁵ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 19, p. 32: « Wie also Fühlen und zwar vielerlei Fühlen als Ingredienz des Willens anzuerkennen ist, so zweitens auch noch Denken: in jedem Willensakte giebt es einen commandirenden Gedanken [...]. Drittens ist der Wille nicht nur ein Complex von Fühlen und Denken, sondern vor Allem noch ein *Affekt*. und zwar jener *Affekt* des Commando's. Das, was Freiheit des Willens' genannt wird, ist wesentlich der Überlegenheits-Affekt in Hisicht auf Den, der gehorchen muss: « ich bin frei, er' muss gehorchen »...« *Wille als Affekt des Befehls ?* »

³⁸⁶ Nietzsche demeure ainsi fidèle au propos de sa deuxième *Inactuelle*, où il ne reconnaissait comme véritable « science » historique qu'une forme d'histoire qui promouvrait la vie.

représente Harry Haller dans *Le Loup des steppes*, quand Nietzsche en restait à un humour désirable mais demeurant hypothétique pour un homme supérieur incapable dans les faits de progresser vers le surhumain. L'image qui va être étudiée ici montre à la fois comment Hesse exprime la simultanéité de la création artistique et de la mort dans l'humour, et en quoi cet humour en acte correspond à un perspectivisme appliqué et à un apprentissage d'objectivité nietzschéenne. Elle permet aussi de mieux comprendre le rôle du rire particulièrement célébré, nous l'avons vu, dans le discours zarathoustrien « De l'homme supérieur » repris dans l'« Essai d'autocritique » de 1886 :

« Cette couronne du rieur, [...] à vous, mes frères, je lance cette couronne ! J'ai sanctifié le rire : ô vous, hommes supérieurs, *apprenez* donc – à rire ! » (NT, Essai d'autocritique, 21)³⁸⁷

Ces propos anticipent, on s'en souvient, presque mot pour mot, les injonctions qu'adresse le double Pablo-Mozart au mélancolique Harry Haller à la fin du *Loup des steppes* quand il lui explique la finalité du « Théâtre Magique » comme « école de l'humour » (*Schule des Humors*). Le but du jeu, au sens propre, est d'apprendre à rire à Haller (*St* 227). Or, et nous en venons à l'image hesséenne, quand Harry Haller pénètre enfin dans le « Théâtre Magique », son lieu de quête et de guérison, là où jouent les « Immortels » et où il participera presque de leur allégresse, il ne parvient à passer la première porte qu'en acceptant de jouer le jeu de masques d'une soirée de carnaval costumée, c'est-à-dire à la fois de danser et de devenir un « esprit historique » nietzschéen. Comme le prouve sa métamorphose d'« ours mal léché » (*alter Brummbär*) refusant de danser en un danseur « épris (*entzückt*) de toutes [les femmes], rieur, heureux, radieux » dont le moi « n'était plus le moi », dont « la personnalité s'était dissoute dans l'ivresse de la fête tel le sel dans l'eau », et qui, « délivré de [lui]-même » était devenu « un frère de Pablo, un enfant », l'enseignement de la « maîtresse de danse » Hermine a porté ses fruits : l'homme supérieur Harry Haller a appris à danser « par-delà lui-même » comme le souhaitait déjà Zarathoustra dans son discours consacré à « l'homme supérieur », en se laissant ravir à lui-même dans l'ivresse dionysiaque de « fusion, de musique, de rythme, de vin et de volupté » (*LS* 146). S'il sourit déjà d'un sourire « enfantin », « à moitié dément », d'un « sourire de bienheureux ravi à lui-même » (*Lächeln des glücklich Entrückten*) (*LS* 145) qui lui ouvre la première porte, il ne passera la seconde qu'en « apprenant à rire » comme le souhaite son mentor le jazzman Pablo-Mozart : il lui faut éclater de rire à la vue de sa propre image, une image de soi absolutisée et « moderne », donc trouble et sombre (*trüb*), dans le « petit miroir de poche » qui lui est alors présenté. Le miroir se ternit

³⁸⁷ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, IV, « Vom höheren Menschen », § 16, p. 365 (je recite) : « Welches war hier auf Erden bisher die grösste Sünde? War es nicht das Wort Dessen, der sprach: « Wehe denen, die hier lachen! » / Fand er zum Lachen auf der Erde selber keine Gründe? So suchte er nur schlecht. Ein Kind findet hier noch Gründe. », et *ibid.* § 18: « Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu.

Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, [...] ein Selig-Leichtfertiger: –

Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir die Krone auf! » (Pour une raison inexpliquée, Philippe Lacoue-Labarthe transcrit *Wahrlacher* par vrai-dansant dans sa traduction de la citation zarathoustrienne de l'*Autocritique*, reprise ici pour sa meilleure qualité.)

Ainsi que *Ibid.*, § 20: « Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, *lernt* mir – lachen! »

instantanément, l'image est détruite. Il devient « aveugle », si l'on joue du germanisme issu de l'allemand *blinder Spiegel*.

Le rire constitue donc chez Hesse un éclair hilare du non aux effets iconoclastes tout à fait nietzschéens : une destruction d'idole a eu lieu. L'ensemble du processus de guérison décrit par Hesse dans *Le Loup des steppes* correspond d'ailleurs exactement au « carnaval de grand style » que Nietzsche appelait de ses vœux, où au terme d'une « mascarade de styles » et d'un changement de « costumes » – c'est-à-dire de « morales, d'articles de foi, de goûts artistiques et de religions » – incessant, l'« esprit historique » éclate du rire « d'un mardi-gras de l'esprit », d'un rire qui, dans l'excès de sa « surexcitation » (*Übermuth*) « a de l'avenir »³⁸⁸, c'est-à-dire d'un rire où l'homme supérieur rit enfin « par-delà lui-même » (*Zar* 347), d'un rire qui mène au surhumain. Ce rire-là, ce premier éclat de rire destructeur représente un véritable éclair du non nietzschéen, un « éclair de [...] sagesse » qui aveugle l'homme trop humain d'aujourd'hui³⁸⁹ et « tue » les fictions sclérosantes, réussissant ce qui demeure hors de portée d'un rasoir suicidaire, selon Pablo (*St* 228), ou de la « colère » (*Zorn*), dans les termes de Nietzsche :

« On ne tue pas par la colère, mais on tue par le rire. Allons, tuons l'esprit de pesanteur ! »
(*Zf* I, « Lire et écrire », 56)³⁹⁰

Dans sa destruction de la fiction engendrant la « pesanteur » mélancolique, « l'éclat de rire » (*Gelächter*) sanctifié par Zarathoustra devient aussi « le rire de l'éclair créateur » (*das Lachen des schöpferischen Blitzes*, *Zar* III, *Die sieben Siegel*, § 3). Il signifie alors simultanément l'avènement de valeurs affirmatives et la possibilité de salut : dans *Le Loup des steppes* également, il s'agit, selon le narrateur rieur lui-même (*St* 227), d'un « rire de délivrance » (*erlösendes Gelächter*).

Si ce rire détruit l'entité dualiste du sujet mélancolique qu'était Haller, il lui permet aussi d'ouvrir les yeux sur lui-même comme « édifice d'âmes multiples » (Nietzsche, *BM*, § 19) pour lequel « tant de choses encore sont possibles » (*Zf* IV, « De l'homme supérieur », § 20), dont, entre toutes, l'allégresse. En effet, après ce changement de perspectives symbolisé par un demi-tour que son mentor Pablo l'a « avec des éclats de

³⁸⁸ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 223, p. 157: « Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stilmaskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns nichts steht [...] Aber der [...] historische Geist ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vortheil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland [...] *studirt*: – wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der Kostüme, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, *zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermuth* [...] Vielleicht [...] dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser *Lachen* noch Zukunft hat! » La traduction, « au rire endiablé de la plus spirituelle chienlit », suggérée par Cornélius Heim pour la proposition en italiques nous paraît fausser le sens original, tandis que celle, tout à fait réussie, proposée par Henri Albert (éditions R. Laffont, coll. Bouquins, 1993), ne peut, pour des raisons flagrantes, être retenue dans le contexte de cette étude où le terme d'« allégresse » renvoie exclusivement à l'allemand *Heiterkeit* : « les éclats de rire et la folle allégresse d'un mardi-gras de l'esprit ». Nous noterons malgré tout le recours instinctif à la notion d'allégresse dans le contexte de l'excès et du rire.

³⁸⁹ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, IV, « Vom höheren Menschen », § 7, p. 360: « Diesen Menschen von heute will ich nicht *Licht* sein, nicht Licht heissen. *Die* – will ich blenden: Blitz meiner Weisheit! Stich ihnen die Augen aus! »

³⁹⁰ F. Nietzsche, *ibid.* *Zar* I, « Vom Lesen und Schreiben », p. 49: « Nicht durch *Zorn*, sondern durch *Lachen* tödtet man. Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten! »

rire » (*unter Lachen*, St. 228) contraint d'opérer, Harry fait maintenant face à un grand miroir où son image première se scinde en une multitude d'« Harry » qui lui renvoient leur image avant de sortir du miroir. Il s'empresse alors de suivre l'une de ses âmes multiples, celle qui l'attire plus particulièrement, et se retrouve dans un « corridor circulaire » orné de nombreuses portes aux inscriptions prometteuses. Haller se décide d'abord pour une, puis pour une autre et encore une autre porte, pénétrant à chaque fois dans une pièce, au sens littéral et théâtral du terme, où il vivra avec délectation une autre forme de « moi » que la « dualité » (*Zweiheit*, LS, « Traité », p. XXI) reconnue en « loup » et « homme civilisé »³⁹¹. Le protagoniste hesséen peut ainsi parcourir toute une constellation circulaire de « moi » décentrés différents et acquérir, durant une « heure de rêve » (*Traumstunde*, St 258), par l'expérience vécue sur un plan poétique, dans un « monde d'apparences » (*Scheinwelt*)³⁹² et « d'images » (*Bilderwelt*, St 278) affiché où jeu théâtral et vie fusionnent – donc avec une jouissance ludique et poétique, une connaissance perspectiviste, 'objective' de soi et de ses aspirations. Son « sentiment esthétique » devient aussi plus « juste » comme le prouve l'expérience « objective » de Haller qui, confronté au « spectacle » de son ancienne « conviction » ou perception dualiste, goethéenne³⁹³ de lui-même, ressent un « dégoût » témoin de son avancée décisive sur le chemin du savoir tragique.

En effet, Harry Haller, heureux acteur du « Théâtre Magique », rechute du perspectivisme dans son mode de pensée habituel, après avoir revécu en qualité de spectateur empathique la pièce qu'il avait érigée en absolu, comme seule et unique perception, duale, de lui-même, celle du « miracle du loup des steppes apprivoisé ». En voyant d'abord le loup s'humilier devant un dresseur brutal à l'humanité douteuse avant de manger à contrecœur du chocolat, puis, dans la seconde partie de l'acte, ce même dresseur reproduire la posture de soumission absolue devant un loup maintenant tout-puissant avant de se repaître d'un agneau et d'un lapin sanguinolents, l'aspect contre-nature et appauvrissant du dressage moral³⁹⁴ l'ayant conduit à cette perception ambivalente mais unique de lui-même devient manifeste à Haller. Pris de dégoût, celui-ci quitte la pièce en trombe avec un goût immonde de chocolat et de sang dans la bouche. Le « Théâtre Magique » a su rééduquer le goût de Haller et lui faire prendre conscience du fort « mauvais goût » de ses anciennes convictions et valeurs qui, dans leur prétention à l'absolu, ne peuvent que le mener au désespoir : prise de conscience et dégoût participent encore du processus douloureux de l'individuation et replongent d'abord Haller dans la « vague immonde » (*trüb*, St 251) de la mélancolie. L'éveil au « goût », au « sentiment esthétique » et à une faculté de juger assumant la corporéité de la pensée, l'éclat de rire

³⁹¹ Cf. H. Hesse, St 229 sv.

³⁹² H. Hesse, St 226. La traduction « monde de fictions » (LS 154) proposée par Juliette Pary pour *Scheinwelt* ne peut être retenue pour la confusion sémantique qui risque de s'instaurer dans le cadre de ce travail avec les « fictions judéo-chrétiennes » conspuées par Nietzsche, alors qu'il s'agit justement pour Haller de surmonter l'une d'entre elles, celle de « l'unité de la personne » (*Einheit der Person*), au sein du « Théâtre Magique » pour amorcer le processus de guérison. La traduction de *Schein* par « apparence » qui est aussi celle retenue dans la traduction de *La Naissance de la tragédie* pour *Traumlust am Scheine* ou bien *apollinische Erlösung im Scheine* s'impose dans ce contexte de délivrance par la création artistique.

³⁹³ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 244, p. 184 : « Ein Deutscher, der sich erdreisten wollte, zu behaupten « zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust » würde sich an der Wahrheit arg vergreifen, richtiger, hinter der Wahrheit um viele Seelen zurückbleiben. »

L'Allemand incarne dans cet aphorisme l'homme moderne dans son « chaos » et son « sens historique ».

³⁹⁴ La référence implicite à Nietzsche, *Götzendämmerung*, « Moral als Widernatur », est manifeste.

iconoclaste n'a finalement rien d'une « délivrance » (*Erlösung*, St 251) menant miraculeusement à un « paradis pur ». Les « cercles de l'enfer » persistent et doivent être assumés sur un autre mode que le seul rire iconoclaste, dans l'humour. Apprendre à faire preuve d'humour, devenir acteur à long terme du « théâtre magique » ne s'improvise pas magiquement, dans un éclair de lucidité frappant celui qui, tel Haller, demeure, lors de cette première expérience, davantage spectateur qu'acteur : seule l'expérimentation dans la durée, seules des incursions répétées dans le « Théâtre Magique » lui permettront de se transformer réellement en acteur, en artiste créateur allègre.

« Joueur d'échecs » et « dieu-artiste » :

l'artiste allègre, un schizophrène humain ou « surhumain » ?

L'expérience d'humour « conciliateur » que Haller vit dans le « théâtre magique » représente l'application, en grande partie réussie, de la théorie sur les âmes multiples reprise de Nietzsche et développée dans le « Traité du loup des steppes ». Cette expérimentation coïncide avec une expérience de soi où le narrateur découvre son potentiel créateur, ses possibilités d'artiste dionysiaque ou encore le mode de fonctionnement d'une vie humoristique, autocréatrice menant vers l'allégresse des « Immortels ». Ce point est précisé par le biais d'un réfléchissement théorique du vécu lors de la rencontre, dans l'une des multiples salles du « théâtre magique », de Haller avec le « joueur d'échecs ». En effet, Haller apprend à y voir la création de soi comme un jeu d'échecs mené avec une « sélection » et des combinaisons diverses de figurines représentant certaines de ses âmes multiples. Il ne s'agit cependant pas de mener telle ou telle figurine à la victoire, mais de jouir du jeu. L'accomplissement réside, non dans le choix effectué qui, à la différence de la sélection évaluative d'un Nietzsche tardif, semble le fruit du hasard, mais dans la maîtrise du jeu, c'est-à-dire dans l'élaboration puis dans la destruction de constellations en mouvement.

Le « joueur d'échecs » anonyme, dont la maîtrise parfaite du jeu rappelle la supériorité intellectuelle de l'auteur du « Traité », est un *alter ego* à dimension humaine du « dieu artiste », « sélectif » et « tragique », « dionysiaque », évoqué, on s'en souvient, par Nietzsche dans l'« Essai d'autocritique » qui introduisait *La Naissance de la tragédie*³⁹⁵.

Certes, comme l'indique l'écriteau sur la porte du « joueur d'échecs », il s'agit ici non d'une création du monde, mais d'une création de soi, d'une « reconstruction de la personnalité ». Si le joueur d'échecs n'est « personne » (St 245), c'est-à-dire reste anonyme et se réduit à sa fonction de joueur initiant au « jeu de la vie » (*Lebensspiel*, St 246) ou à « l'art de vivre » (*Lebenskunst*, St 247) par son jeu d'échecs, c'est qu'à l'égal de son prédécesseur philosophe du « Traité », il incarne un idéal universel, l'accomplissement de tout être humain, ici dans le domaine du jeu auto-créateur : sa supra-individualité et son « immortalité », en sa qualité d'acteur permanent du « Théâtre Magique », en font aussi

³⁹⁵ F. Nietzsche, *KSA I, GT*, « Versuch einer Selbstkritik », p. 17: « In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, – einen Gott, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will [...]. Die Welt, in jedem Augenblicke die *erreichte* Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichsten, Widerspruchsreichsten, der nur im *Scheine* sich zu erlösen weiss... »

une sorte de « dieu-artiste » « allègre » qui n'aurait pas renié ses origines humaines. Ce « dieu » joue ses jeux d'échecs avec des « figurines » qu'il saisit dans un miroir où Haller « revoit l'unité de sa personne morcelée en innombrables moi » : il joue avec « quelques douzaines » de ces âmes multiples et crée par son jeu tout un « monde » jouant des contradictions internes de l'apprenti joueur :

« De ses doigts habiles et silencieux, il ramassa toutes mes figurines, vieillards, femmes, enfants et adolescents, figures allègres et tristes, fortes et délicates, agiles et maladroitement, et les disposa rapidement sur l'échiquier, pour une partie où elles s'associèrent sur le champ en familles, en groupes, jouèrent ou luttèrent ensemble, formèrent des amitiés et des rivalités, représentant à elles toutes un monde à taille réduite. Sous mes yeux ravis, il fit vivre quelque temps ce petit monde mouvementé et bien organisé, où l'on jouait, luttait, concluait des pactes et menait des batailles, où l'on se faisait la cour, se mariait, s'accroissait ; c'était réellement un drame animé et passionnant aux personnages multiples. Puis, d'un geste allègre, il passa la main sur l'échiquier, renversa doucement toutes les pièces, les mit en tas et, avec réflexion, en artiste sélectif, construisit au moyen des mêmes figurines un jeu entièrement nouveau, aux regroupements, relations et imbrications tout à fait différents. »³⁹⁶

Comme l'art tragique chez Nietzsche, le jeu d'échecs représente bien une mise en images jubilatoire d'un joueur qui reste « allègre » jusque dans la destruction. Dans la perspective de Haller – ses « yeux ravis » en témoignent – apprendre la maîtrise du jeu d'échecs lui procurera une délivrance, symbolisée par l'allégresse du joueur anonyme, dans l'apparence. Une différence essentielle apparaît cependant entre le jeu divin nietzschéen et le jeu d'échecs hesséen : le premier est joué avec le monde par un dieu pour sa propre délivrance, le second est joué avec une individualité précise pour la délivrance de l'autre, d'un homme supérieur en passe d'apprendre le jeu humain de l'humour qui mène à l'allégresse divine. Avec l'aide du joueur d'échecs, Haller ne fait que réfléchir théoriquement, en images abstraites, l'humour qu'il expérimente de fait dans le « Théâtre Magique », ainsi que le donne à entendre Pablo-Mozart à la dernière page, quand il déplore que Haller n'a pas bien « su [se] servir » de la « figurine » d'Hermine en lui enfonçant jalousement, sans aucun humour (*humorlos*), son couteau dans le corps. Et Pablo d'ajouter :

« Je pensais que tu avais mieux appris à jouer. » (LS 194)³⁹⁷

On retrouve la spécificité hesséenne de la voie « conciliatrice » et proprement humaine de l'humour comme mode de création poétique non accompli. En même temps, le procédé général reste très nietzschéen, puisque l'intégration d'un apprentissage et d'une réflexion poético-théorique sur la vie dans le « rêve » même du « Théâtre Magique »,

³⁹⁶ H. Hesse, *St* 247: « Mit den stillen, klugen Fingern griff er meine Figuren, alle die Greise, Jünglinge, Kinder, Frauen, alle die heitern und traurigen, starken und zarten, flinken und unbeholfenen Figuren, ordnete sie rasch auf seinem Brett zu einem Spiel, in welchem sie alsbald zu Gruppen, Familien, zu Spielen und Kämpfen, zu Freundschaften und Gegnerschaften sich aufbauten, eine Welt im kleinen bildend. Vor meinen entzückten Augen ließ er die belebte und doch wohlgeordnete kleine Welt eine Weile sich bewegen, spielen und kämpfen, Bündnisse schließen und Schlachten schlagen, untereinander werben, heiraten, sich vermehren; es war in der Tat ein vielfiguriges, bewegtes und spannendes Drama.

Dann strich er mit heiterer Gebärde über das Brett, warf alle Figuren sachte um, schob sie auf einen Haufen und baute nachdenklich, ein wählerischer Künstler, aus denselben Figuren ein ganz neues Spiel auf, mit ganz anderen Gruppierungen, Beziehungen und Verflechtungen. » La traduction proposée s'inspire de la traduction officielle qui n'a pu être conservée en raison de ses trop nombreuses approximations.

³⁹⁷ H. Hesse, *St* 278: «...ich glaubte, du habest das Spiel besser gelernt. »

prouve l'interconnexion de la sagesse tragique, incarnée par le joueur d'échecs, et de la création poétique : toutes deux se promeuvent réciproquement. De même, l'insertion du « Traité du loup des steppes » est-elle un préalable nécessaire à l'entrée dans le « Théâtre Magique » où règnent l'humour et les « Immortels », tous deux mentionnés dans le « Traité » : la proposition d'un sens, d'un contre-idéal est nécessaire à l'avènement de ce dernier sans être suffisant. Seule l'ivresse dionysiaque permet de « danser par-delà soi-même » puis de rire au-delà de sa mélancolie et d'inaugurer ainsi le processus humoristique de création dionysiaque poétifiant et rendant allègre. *Le Loup des steppes* illustre parfaitement les grandes thèses nietzschéennes analysées plus haut : un savoir authentique est tragique et mène à la sagesse et à l'art tragiques ; connaissance et individuation sont, avec leur souffrance inhérente, les conditions nécessaires au jet métaphorique ; perspectivisme, autocréation poétique et gain d'objectivité vont de pair. Le but à atteindre est de vivre réellement sa vie, c'est-à-dire de la vivre comme la création poétique d'un « génie » « schizophrène » aux moi morcelés. Les propos du « joueur d'échecs », reprenant ceux de l'auteur du « Traité », sont ici encore d'une grande clarté :

« Vous connaissez la conception erronée et susceptible d'engendrer bien des malheurs, qui veut que l'homme soit une unité durable. Vous savez également que l'homme consiste en une multitude d'âmes, de moi nombreux. On considère comme fou celui qui divise en morceaux l'unité apparente de la personne, et la science appelle cela du nom de schizophrénie. La science a raison en ce sens qu'une multitude sans organisation, sans ordre et sans groupement est impossible à dominer. Par contre, elle a tort de croire que les nombreux sous-moi ne peuvent être organisés qu'une fois pour toutes, pour la vie entière. [...] Par suite de cette erreur, on considère comme 'normaux' et même comme très estimables au point de vue social bien des hommes irrémédiablement fous et, inversement, bien des génies sont considérés comme fous. Par conséquent, nous remplissons les lacunes de la science psychologique au moyen de la notion que nous appelons art de la reconstruction. Nous montrons à celui qui est passé par le morcellement de son moi qu'il est libre de réorganiser les figurines à n'importe quel moment dans n'importe quel ordre et qu'il peut ainsi atteindre à une variété infinie du jeu de la vie. De même que le poète crée un drame avec une poignée de figures, nous créons des groupes, des jeux, des intrigues, des situations nouvelles, avec les figures de notre moi morcelé. Voyez ! » (LS 168)³⁹⁸

L'exposé de ce premier maître du jeu hesséen que suivront une plus grande variété de « Maîtres du Jeu » dans *Le Jeu des perles de verre*, précise la notion nietzschéenne et aristotélicienne de folie comme « schizophrénie ». Celle-ci peut, selon Hesse aussi, être synonyme d'une santé supérieure, d'une « grande » santé nietzschéenne et aristotélicienne intégrant les phases de « sortie de soi » et de démultiplication « malade » de la personnalité dans le processus autocréateur. Le jeu schizophrène est perspectivisme vécu.

³⁹⁸ H. Hesse, *St* 245: « Die fehlerhafte und Unglück bringende Auffassung, als sei ein Mensch eine dauernde Einheit, ist Ihnen bekannt. Es ist Ihnen auch bekannt, daß der Mensch aus einer Menge von Seelen, aus sehr vielen Ichs besteht. Die scheinbare Einheit der Person in diese vielen Figuren auseinanderzuspalten gilt für verrückt, die Wissenschaft hat dafür den Namen Schizophrenie erfunden. Die Wissenschaft hat damit insofern recht, als natürlich keine Vielheit ohne Führung, ohne eine gewisse Ordnung und Gruppierung zu bändigen ist. Unrecht dagegen hat sie darin, daß sie glaubt, es sei nur eine einmalige, bindende, lebenslängliche Ordnung der vielen Unter-Ichs möglich. [...] Infolge jenes Irrtums gelten viele Menschen für normal, ja für sozial hochwertig, welche unheilbar verrückt sind, und umgekehrt werden manche für verrückt angesehen, welche Genies sind. Wir ergänzen daher die lückenhafte Seelenlehre der Wissenschaft durch den Begriff, den wir Aufbaukunst nennen. wir zeigen demjenigen, der das Auseinanderfallen seines Ichs erlebt hat, daß er die Stücke jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen und daß er damit eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspieles erzielen kann. Wie der Dichter aus einer Handvoll Figuren ein Drama schafft, so bauen wir aus den Figuren unsres zerlegten Ichs immerzu neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen. Sehen Sie! »

Le « schizophrène » accompli est non seulement un homme « doué » qui, tel un « génie », a réussi à « briser l'illusion (*Fiktion*) de l'unité individuelle » et se perçoit comme un « faisceau de moi disparates (*viel*) »³⁹⁹ mais il assume de plus totalement sa position particulière. En sage tragique, il reconnaît la « vérité » d'une perception communément taxée de « schizophrène » et l'affirme par sa maîtrise acquise du jeu des moi contradictoires et complémentaires qui le constituent: il jouit en artiste, « à sa guise » (*beliebig*) et pour son propre profit, d'une bipolarité achevée et démultipliée⁴⁰⁰. « Jeu de la vie » et folie créatrice, le jeu schizophrène consiste à vivre la vie comme une création poétique, comme une succession vitale de tragédies dont chacun est à la fois l'auteur et les personnages, notamment le héros tragique. Il est humour en acte.

Cependant, pour pouvoir jouer des figurines, pour pouvoir en jouir poétiquement, il faut d'abord entériner dans la pratique le savoir tragique théorique du morcellement du moi. Sur ce point précis du passage de la théorie à la pratique, Hesse se révèle infiniment plus clair que Nietzsche et plus probant. En effet, le propos hesséen est sans équivoque malgré son expression en images poétiques : le rire de Haller est un éclair du non destructeur, une flèche engendrée par la forte tension entre un excès de bonheur dans l'ivresse dionysiaque de la fête et un excès de douleur sous-jacent. C'est son éclat de rire qui fait éclater sa dualité « simplificatrice » d'homme supérieur : seul le rire peut selon Hesse à la fois anéantir le sujet et en faire un « héros tragique », seul le rire peut tuer le « sérieux », signer l'arrêt de mort de la « science » diagnostiquant la schizophrénie là où fuse un « cri de la vérité » (*St* 77) et inaugurer l'art tragique et dionysiaque ou, en termes plus hessiens, l'art vital de l'allégresse décrit dans *Le Loup des steppes* comme « humour du pendu » (*Galgenhumor*) ou création poétifiante de soi. L'« humour du pendu » ne peut être le fait que d'un mort. Il n'advient qu'après la mise à mort ou suicide hilare d'une forme de réalité vécue avec soi-même, mais aussi le monde et les autres qui n'était autre qu'une perspective absolue, qui appauvrit et rend mélancolique. La traduction de *Galgenhumor* par « humour du pendu » s'en trouve légitimée, d'autant qu'en français une association heureuse s'opère immédiatement avec le jeu du « pendu » et la locution familière « une veine de pendu » : au « pendu » par jeu et par rire iconoclaste, la vie sourit de nouveau. Le monde s'offre à lui tel une « mer ouverte » (*offenes Meer*) nietzschéenne. Une nouvelle réalité soudain est à sa portée, une chance extraordinaire lui fait commencer une nouvelle vie, plus riieuse.

Chez Hesse, l'éclat de rire iconoclaste amorce une phase « d'humour du pendu » menant peut-être à l'allégresse surhumaine. On est loin des allusions abstraites à un rire « surhumain » réservé à un idéal désincarné, à un dieu olympien, au demi-dieu Zarathoustra ou encore à un être « métamorphosé » qui n'est « plus ni berger ni homme » et dont le « coup de dents » vient de décapiter le « serpent noir » de la mélancolie et du

³⁹⁹ H. Hesse, *St*, « Tractat vom Steppenwolf », p. 77: «...wenn in besonders begabten [...] Menschenseelen die Ahnung ihrer Vielspältigkeit aufdämmert, wenn sie, wie jedes Genie, den Wahn der Persönlichkeitseinheit durchbrechen und sich als mehrteilig, als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden, so brauchen sie das nur zu äußern, und alsbald sperrt die Majorität sie ein, ruft die Wissenschaft zu Hilfe, konstatiert Schizophrenie und beschützt die Menschheit davor, aus dem Munde dieser Unglücklichen einen Ruf der Wahrheit vernehmen zu müssen. »

⁴⁰⁰ Cf. H. Hesse, *St* 76: « Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen [...], sondern es schwingt zwischen Tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren. »

dégoût : non seulement il s'agit, dans cette dernière citation, d'une « vision » prophétique de Zarathoustra par lui-même, mais c'est le coup de dents qui est salvateur, non le rire qui déjà n'était « plus humain ». De même, si l'on reprend l'autre parabole nietzschéenne des métamorphoses du chameau en lion « féroce » et du lion en enfant⁴⁰¹, est-ce le rugissement, bestial et agressif, du lion qui, détruisant les valeurs draconiennes et semant la panique chez « l'homme supérieur », amène ensuite, magiquement, par l'oubli, au stade « sacré » et affirmatif de l'enfant et de son rire. Si, chez Hesse aussi, c'est le rire « surhumain » des « immortels » qui suscite un désir « dévorant » (*Zf* III, « Vision », p. 193), l'exemple de Haller prouve avec le rire incoercible qui vient des profondeurs de son être sans le métamorphoser magiquement en « surhumain » infaillible, qu'un rire simplement humain suffit à l'homme pour se sauver lui-même, à long terme. Les qualités inhérentes au rire en tant que tel suffisent à la « délivrance ». Dans la perspective hesséenne, le « coup de dents » ou la férocité léonine rejoindraient le rasoir dans l'ineffectivité destructrice. Le rire seul peut pulvériser l'image fictive que Haller a de soi car, dans une pure optique nietzschéenne, il est seul à pouvoir légitimer, justifier la destruction qu'il occasionne. En effet, le rire demeure toujours un vecteur d'expression positif, affirmateur de soi et de la vie. Il est toujours par lui-même déjà affirmation. Son impact foudroyant se justifie comme affirmation certes agressive mais dénuée de tout ressentiment. Mieux que Nietzsche lui-même, Hesse donne sens aux paroles de Zarathoustra qui closent le livre III en consacrant dans le sixième des « sept sceaux » le rire comme flèche du non avant de prêcher dans le septième « sceau » la relève de la parole par le chant, rédempteur :

« Si ma méchanceté est une méchanceté rieuse, chez elle parmi les roseraies et les haies où fleurit le lilas :
 – dans le rire est rassemblé tout ce qui est méchant, mais sanctifié et délivré par sa propre félicité – ... » (*Zf*, III, « Les sept sceaux », § 6, p. 278)
 « Si l'oiseau-sagesse de ma liberté est venu :
 – car ainsi parle l'oiseau-sagesse : '[...] Chante, ne parle plus !]' » (*ibid.*, § 7, p. 278)⁴⁰²

L'exemple de Haller dans *Le Loup des steppes* permet une compréhension immédiate d'un processus de guérison qui nécessite un passage par le rire et sa « couronne de roses », qui oblige à « rire » « méchamment » des éclats de rire épineux « par-delà soi-même » (*Zf* IV, « De l'homme supérieur », § 20) avant de se réaliser dans la beauté fleurie du chant poétique. Le rire « délivre » la « méchanceté » du non par sa nature de jouissance affirmatrice. C'est lui qui opère la transvaluation des valeurs. Il est à l'origine du renversement, de la transformation de la mélancolie en allégresse : le rire accomplit la connaissance tragique en sagesse tragique. L'allégresse n'est pas que cela, mais elle est aussi, à l'origine, pour l'Européen occidental contemporain ce rire nietzschéen, cette hilarité destructrice de la fiction qui engendre le processus de création poétique de soi et du monde auquel Hesse donnera, dans *Le Loup des steppes*, l'appellation d'« humour du pendu ».

⁴⁰¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar.*, I, « Von den drei Verwandlungen », p. 29

⁴⁰² F. Nietzsche, *KSA 4, Zar.*, III, § 6 und § 7, p. 290-291: « Wenn meine Bosheit eine lachende Bosheit ist, heimisch unter Rosenhängen und Lilien-Hecken: / – im Lachen nämlich ist alles Böse bei einander, aber heilig- und losgesprochen durch seine eigne Seligkeit – ... »
 « Wenn [...] meiner Freiheit Vogel-Weisheit kam: – / – so aber spricht Vogel-Weisheit: « [...] Singe! Sprich nicht mehr! » »

II.2.4. *Flèches du « non » : éducation subversive*

Le « rire hesséen », qui qualifiera dans ce travail l'analyse hesséenne du rire nietzschéen, est doté de vertus iconoclastes qui l'apparentent aux flèches du non subversives, dont l'agressivité sert des fins ouvertement destructrices. Cependant, ce rire se dirige contre soi-même, sa positivité affirmatrice regroupe à la fois l'acte et les conséquences « libératrices », éclairantes du rire pour son auteur, l'analyse précédente du rire hallérien en témoigne. Il réalise donc bien, mais uniquement sur le plan personnel du rieur, l'aphorisme 58 du *Gai Savoir*, où Nietzsche soulignait, rappelons-le, qu'il n'est possible de « détruire la prétendue « réalité » » qu'en « créateur »⁴⁰³. Aimanté et blessé certes par les flèches positives du rire des « Immortels » ou des philosophes de l'avenir créateurs de « nouvelles possibilités », allègres, de vie, « l'homme supérieur » mélancolique opère, chez Hesse, en définitive seul l'acte décisif de son *Aufklärung*, de son éclaircissement intérieur. Lui seul peut se procurer le remède apportant, à long terme, la guérison, lui seul peut par son rire renverser les valeurs et s'ouvrir au perspectivisme. L'origine, dans l'excès, du rire ressortit à la fois de la physiologie et de la connaissance, elle échappe à toute volonté directive : Hesse ne déroge ici pas plus que Nietzsche à la certitude d'une inéducabilité première de l'homme.

Raillerie, sentimentalité et compassion

Malgré tout, le rire autodestructeur d'Harry est le fruit d'une initiation qui dépasse le savoir théorique de l'humour délivré par le « Traité » ou les aiguillons positifs, les flèches de désir allègres des rires immortels transperçant le protagoniste. Comme l'indique une lecture éclairante du *Loup des steppes*, le rire iconoclaste de Haller est préparé par un autre rire, tout aussi iconoclaste et aux vertus tout aussi éducatives, qui se dirige cette fois-ci non contre soi mais contre l'autre, contre son attachement funeste à des valeurs fausses en dépit de son effort de « probité » intellectuelle. L'attaque contre toute « sentimentalité » chez Hesse représente une version sécularisée du combat nietzschéen contre la « vertu » « chrétienne » de « compassion » (*Mitleid*), notamment à l'égard de « l'homme supérieur » incarnant les plus hautes valeurs morales. L'arme du rire iconoclaste dont Hesse use sous l'appellation de « raillerie » (*Spott*) dans *Le Loup des steppes* répond manifestement à la « méchanceté » du rire zarathoustrien évoquée plus haut. L'association hesséenne de la « bienveillance » à cette « raillerie » pédagogique paraît à première vue incompatible. Il ne s'agit pourtant là que d'un paradoxe aisément résolu par le simple renversement nietzschéen de la « méchanceté » « démoniaque » et zarathoustrienne en « bonté », en « bonne compassion » à l'encontre de l'homme authentique potentiel, du « surhumain ». Hesse comme Nietzsche usent de flèches allègres subversives et destructrices visant à libérer leurs lecteurs de l'attraction funeste qu'exercent sur eux des forces de nivellement omniprésentes qu'il restera à déterminer et dont l'action conservatrice réduit aux yeux des

⁴⁰³ F. Nietzsche, *KSA 2, FW II*, § 58, p. 422 (reprise) : « Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahns hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte Wirklichkeit, zu vernichten! Nur als Schaffende können wir vernichten! »

deux auteurs la tension, vitale pour l'espèce, dont pourraient naître le « surhumain » nietzschéen ou « l'Immortel » allègre hesséen.

En premier lieu, un retour rapide sur *Le Loup des steppes* permet d'établir la récurrence couplée de la « raillerie » et de la « bienveillance » chez le premier mentor de Haller avant les étapes décisives dans son cheminement vers la santé et l'humour. Le second mentor fera, lui, preuve d'une « raillerie » « omnisciente » (*St* 274) que l'on pourra qualifier de purement pédagogique. Dans le premier cas de figure, Hermine se montrera ainsi « bienveillante, un brin railleuse » (*ein klein wenig spöttisch*), quand, lors de sa première rencontre avec Harry, elle réussira à le détourner de son obsession suicidaire et à lui ouvrir les yeux sur l'univers corporel et affirmateur de la danse. Face au malade mélancolique, Hermine alterne alors « ménagement » (*Schonung*) et « persiflage » (*spöttisch*) (*LS* 64) et quitte le suicidaire Harry sur un « rire railleur » (*sie lachte spöttisch*) (*LS* 76) cinglant et revigorant. Lors de la deuxième rencontre, où, le pire ayant été évité, s'enclenche réellement le processus de guérison, la « raillerie » sera associée à l'allégresse. Hermine est décrite comme passant à sa guise d'un « profond sérieux », d'une « sombre ferveur » (*düstere Leidenschaftlichkeit*) à la « légèreté » et à l'« allégresse » (*sich zurück ins Heitere wandeln*), les réunissant finalement dans un regard « amusé, malicieux, moqueur et, en même temps, si lourd de savoir et d'une gravité sans fond » (*LS* 95)⁴⁰⁴ : faisant montre d'une contradiction tragique qui la légitime en sa qualité de représentante des « Immortels », elle se moque du sentiment de supériorité intellectuelle de Haller tout en attisant son désir d'allégresse et de « funambule légèreté » (*seiltänzerische Leichtigkeit*). Lors de la soirée costumée du mardi gras, étape décisive qui verra Haller finalement pénétrer dans l'ancre du « Théâtre Magique », Hermine réussira à le séduire par le biais notamment de son air « railleur » (*spöttisch*, *St* 212 et 213) ou de son ton « caustique » (*spottlustig*, *St* 214). Par des traits « railleurs » allant de pair avec son déguisement en « jeune homme », Hermine rend en effet Haller amoureux d'elle, c'est-à-dire amoureux de la vie dans sa mascarade même.

C'est pour elle que Haller participera alors à une danse de séduction réciproque qui s'opèrera au gré de masques et de partenaires multiples, le plongeant de plus en plus dans le « flot » et l'ivresse dionysiaques qui le mèneront à la porte du « Théâtre » et à l'orée de son propre « rire de délivrance » iconoclaste. Au sein du « Théâtre Magique », Pablo-Mozart prend la relève de l'éducation de Harry à l'humour et à l'allégresse « immortels » et use d'une « insoutenable » raillerie pour le guérir, momentanément, d'autres fictions pernicieuses. Il se montrera ainsi « terriblement railleur » (*furchtbar spöttisch*, *St* 263) face à la haute estime en laquelle Haller lui avoue tenir son opéra *Don Juan* et toute son œuvre. Il fait par sa « raillerie » sentir à son interlocuteur la vanité et la stérilité d'un regard simplement intellectuel, critique et non créateur à une œuvre artistique, quand même des compositeurs tels Brahms ou Wagner, loin d'accéder d'emblée au royaume allègre des « Immortels », doivent payer dans la « mélancolie » le tribut de leur pesanteur instrumentale⁴⁰⁵. Légèreté et raillerie vont ensuite de pair, quand Mozart se moque des

⁴⁰⁴ H. Hesse, *St* 153: «...ein Blick voller Belustigung, voll Spott und Schelmerei [...] und zugleich so voll Schwere, Wissen und abgründigem Ernst! »

⁴⁰⁵ H. Hesse, *St* 263: « In dieser Ebene sahen wir einen ehrwürdig aussehenden alten Herren mit langem Barte, der mit wehmütigem Gesicht einen gewaltigen Zug von einigen zehntausend schwarzgekleideten

prétentions de sens et de valeur que Haller ne peut s'empêcher de prêter à ses propres écrits : dans un jet moqueur de rimes ludiques, il s'envolera dans les airs, entraînant brièvement Haller avec lui⁴⁰⁶. Lors de la seconde rencontre, Mozart éclatera d'un rire « fracassant » (*zertrümmernd*, *St* 271) toutes les prétentions intellectuelles et artistiques de Haller qui le conduisent à critiquer, et à dévaloriser, la vie sous couvert de purisme esthétique.

« Oh ! Comme il se mit à rire, cet homme insondable, d'un rire froid et fantomatique, silencieux et pourtant destructeur. [...] En riant, il continua à déverser dans l'espace la musique déformée, empoisonnée et privée d'âme, et toujours en riant il me répondit :
« [...] Ecoutez [...] ! Et maintenant, vous n'entendez pas seulement du Haendel violé par la T.S.F, du Haendel qui reste divin même sous cette forme hideuse et grimaçante, - vous entendez et voyez cher ami, un symbole saisissant de la vie elle-même. Quand vous écoutez la T.S.F, vous assistez à la lutte originelle entre l'idée et l'apparence, entre l'éternité et le temps, entre le divin et l'humain. [...] Toute la vie est ainsi, mon petit, et nous devons la laisser telle, et, si nous ne sommes pas des ânes bâtés, nous devons en rire. Des gens de votre espèce n'ont pas le moindre droit de critiquer la vie ou la T.S.F. Apprenez plutôt à écouter ! » » (*LS* 190)⁴⁰⁷

Les assonances nietzschéennes sont manifestes. Le dégoût que Haller manifeste à l'encontre d'une rediffusion radiophonique de musique classique correspond au dégoût que suscitait selon Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, la contradiction originelle pour qui y plongeait, tel Hamlet, un regard connaissant. Ici, la connaissance tragique n'est pas encore surmontée et transmuée en sagesse tragique. Le dégoût hallérien témoigne de son attachement à un idéal, à un absolu qui, même s'il se dit amour de l'art, reste fondamentalement nihiliste et conduit sa victime à « faire de sa vie une maladie infecte » (*LS* 190). En définitive, cet absolu artistique s'avère englué dans un idéal et une moralité bourgeois. Par le biais d'une raillerie « terrible » (*furchtbar*), « Mozart » s'efforce de le faire ensuite comprendre à Haller : c'est l'attachement à une seule et même fiction d'absolu qui vient tout juste de mener Haller à sa rechute dans la « prétendue réalité » et au meurtre d'Hermine. D'un rire « silencieux » « omniscient et railleur » (*allwissend und voll Spott*, *St* 274), Mozart détruit d'abord les raisons fausses et réelles qui sont à l'origine de l'acte symboliquement meurtrier de Haller. Si Hermine, incarnation de la vie, lui avait bien demandé de la tuer, si la jalousie possessive et la frustration poussent apparemment Haller à poignarder Hermine, c'est de fait une hypocrisie intellectuelle devenue habitude,

Männern anführte. Es sah betrübt und hoffnungslos aus, und Mozart sagte: Sehen Sie, das ist Brahms. [...] Zu dick instrumentiert, zuviel Material vergeudet. »

⁴⁰⁶ H. Hesse, *St* 265: « Mozart begann laut zu lachen, als er mein langes Gesicht sah. Vor Lachen überschlug er sich in der Luft und schlug Triller mit den Beinen. Dazu schrie er mich an : [...] Geschnickelt, geschnakelt, spektakelt, schabernackelt, mit dem Schwanz gewackelt, nicht lang gefackelt. Gott befohlen, der Teufel wird dich holen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles nur zusammengestohlen. »

⁴⁰⁷ H. Hesse, *St* 271: « O wie lachte da der unheimliche Mann, wie lachte er kalt und geisterhaft, lautlos und doch alles durch sein Lachen zertrümmernd! [...] Lachend ließ er die entstellte, entseelte und vergiftete Musik weiter in den Raum sickern, lachend gab er Antwort: [...] Also, Ohren auf! So. Und nun hören Sie ja nicht bloß einen durch das Radio vergewaltigten Händel, der dennoch auch in dieser scheußlichsten Erscheinungsform noch göttlich ist, – Sie hören und sehen, Wertester, zugleich ein vortreffliches Gleichnis alles Lebens. Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem. [...] Das ganze Leben ist so, mein Kleiner, und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu. Leuten von Ihrer Art steht es durchaus nicht zu, am Radio oder am Leben Kritik zu üben. Lernen Sie lieber erst zuhören! »

incorporée, qui conduit Haller à replonger même ici, au cœur du « Théâtre Magique », dans le nihilisme. La raillerie mozartienne suscite un entrechoc d'interrogations qui remettent en cause une perspective devenue problématique et Haller finit par reconnaître la « niaiserie » (*töricht*) des raisons dont il voulait arguer pour sa défense. D'un « regard insupportablement railleur » (*unerträglich spöttisch*, *St* 274), « Mozart » met ensuite à nu l'idéal ascétique purement négatif qui est à l'œuvre à la fois derrière le meurtre, action destructrice et dépourvue d'humour, et le désir de pénitence et de mort sur l'échafaud qui assiège après coup Haller, désireux de payer le prix fort pour son crime.

La mise à mort auxquels acquiescent « Mozart » et les « Immortels » s'avère alors consister en un autre « terrible » (*furchtbar*) éclat de rire moqueur et punitif (*die Strafe einmaligen Ausgelachtwerdens*, *St* 275) qu'un jury d'Immortels lance à la face d'un Haller abasourdi. Cet éclat de rire moqueur entérine le propre rire iconoclaste d'Harry. Il parachève l'œuvre de ce dernier en arrachant définitivement, pourrait-on croire, Haller à la « sentimentalité » qui le rivait sur le plan tant intellectuel et moral que physique au milieu bourgeois. En effet, le rire iconoclaste de Harry brise la « nostalgie » (*Heimweh*) « amoureuse » (*verliebt*) qui le liait à sa double « personnalité problématique » (*St* 227) de « loup des steppes ». Il lui ouvre le monde du perspectivisme subjectif en le libérant de sa « prison » (*St* 226), de son « amour lâche » (*feige Liebe*, *St.* 85), de son attachement « sentimental » (*Sentimentalität*, *St* 36) à une conception de lui-même et à des valeurs « bourgeoises » intellectuellement surmontées depuis longtemps : par son rire, « l'homme véritable » (*der wahre Mensch*, *St* 81) en lui se détache du « semblant d'homme » (*Scheinmensch*), de « l'homme médiocre de la convention bourgeoise » (*St* 81) qui l'emprisonne, malgré ses efforts de véracité, dans un carcan conceptuel acquis, dans une optique très nietzschéenne, durant l'enfance⁴⁰⁸ – et dont toute la première phase d'écriture de Hesse, souvent vouée à l'enfance, n'était pas parvenu à le sortir. Cependant, l'épisode du meurtre, incursion de la « réalité » et des valeurs bourgeoises dans le « monde des apparences » du « Théâtre Magique » et de l'art, rend tangible les limites de cette libération. Le second rire, « terrible », d'une « raillerie » sans concessions, qu'émettent les « Immortels » « omniscients » et pédagogues, est manifestement nécessaire pour que Haller surmonte réellement, jusque dans les faits, la « sentimentalité », une « nostalgie profonde et secrète » (*starke, heimliche Sehnsucht*, *St* 67) qui l'enchaîne dans des rechutes zarathoustriennes répétées à la fois à un « jeune professeur » totalement philistin⁴⁰⁹ et au « petit monde bourgeois » (*bürgerliche Kleinwelt*) de sa logeuse. En effet, la propension à se cramponner affectivement, malgré son savoir tragique, au giron maternel se traduit symboliquement et physiquement chez Harry par la quête récurrente (*immerzu*) d'un

⁴⁰⁸ H. Hesse, *St* 67 : « ... [er] blieb immer in der Provinz der Bürger wohnen, zu deren Gewohnheiten, zu deren Norm und Atmosphäre er stets in Beziehung stand, sei es auch in der des Gegensatzes und der Revolte. Außerdem war er in kleinbürgerlicher Erziehung aufgewachsen und hatte von dorthin eine Menge von Begriffen und Schablonen beibehalten. Er hatte theoretisch nicht das Mindeste gegen das Dirnentum, wäre aber unfähig gewesen, persönlich eine Dirne ernst zu nehmen und wirklich als seinesgleichen zu betrachten. »

⁴⁰⁹ H. Hesse, *St* 98 : « Ich blickte dem artigen Mann in sein gelehrtes gutes Gesicht, fand die Szene eigentlich lächerlich, genoss aber doch wie ein verhungertes Hund den Brocken Wärme, den Schluck Liebe, den Bissen Anerkennung. Gerührt grinste der Steppenwolf Harry, im trocknen Schlunde lief ihm der Geifer zusammen, Sentimentalität bog ihm wider Willen den Rücken. »

logement dans un milieu bourgeois et maternel qui lui rappelle son « enfance » (*aus Kinderzeiten*, St 37) et lui procure une sensation de retour aux sources (*Heimat*, St 37)⁴¹⁰.

Le départ abrupt de Harry hors de ce monde, qu'il quitte « subitement, sans adieux » (LS 21) et pour ne plus y revenir, témoigne d'un regain de forces advenu au protagoniste après son stage humoristique au sein du « Théâtre Magique » et sa mise à mort par le « rire » des « Immortels ». « La foudre » attendue a « frappé » (*der Blitz schlägt ein*, St 74), porteuse, sous forme de rire railleur et iconoclaste, de forces à la fois tonifiantes et destructrices : synonyme de « délivrance » (*Rettung*, St 73), la raillerie brise définitivement l'attachement, « le rapport » sentimental de Haller à « un monde bourgeois »⁴¹¹ qui, pour Hesse, reconduit sur un plan séculier la tactique chrétienne, vilipendée par Nietzsche, de la contamination des forts par les faibles. Selon Hesse, c'est en effet la force d'attraction « sentimentale » du milieu bourgeois sur les électrons libres et individués flottant à sa périphérie qui peut seule expliquer la « survie », voire la prospérité du « bourgeois » dont le « naturel » (*Wesen*, St 69), obéissant au seul souci de « conservation du moi » (*Erhaltung des Ichs*, St 69), n'est en rien dominant mais évite toute forme d'extrême et « d'intensité » et correspond de fait à « être doué d'une faible vitalité, craintif, effrayé de tout abandon, facile à gouverner »⁴¹² – l'arrière-fonds historique de décembre 1926 s'exprime ici en des tonalités nietzschéennes.

« Il est clair que cet être pusillanime, en quelque grande quantité qu'il existe, est incapable de se maintenir ; qu'en raison de ses facultés il ne peut jouer dans le monde un autre rôle que celui d'un troupeau de brebis entre des loups errants. [...] Aucune médecine au monde ne saurait garder en vie celui dont la force vitale, dès l'abord, est à ce point affaiblie. Cependant, le bourgeoisisme existe, il est fort, il prospère. Pourquoi ?

La réponse est : grâce aux Loups des steppes. En effet, la puissance de vie du bourgeoisisme ne se base aucunement sur les facultés de ses membres normaux, mais sur celles des *outsiders* extrêmement nombreux, qu'il est capable de contenir par suite de l'indétermination et de l'extensibilité de ses idéals. [...] C'est ainsi que s'accumulent autour de la masse fondamentale du bourgeoisisme proprement dit de vastes couches d'humanité, des milliers de vies et d'intelligences dont chacune, bien qu'échappée à l'élément bourgeois et destinée à l'absolu, se rattache encore à l'existence bourgeoise par des sentiments infantiles : infectée en partie par sa décroissance de vitalité, elle continue à lui appartenir, à la servir et la magnifier. Car le mot d'ordre du bourgeoisisme est le principe inversé des forts : celui qui n'est pas contre moi est pour moi. » (LS, « Traité » XIV)

Le texte cité permet de constater non seulement l'influence nietzschéenne sur le point de vue hesséen mais aussi l'interprétation vitaliste des catégories de pensée schillériennes qui avaient marqué, on s'en souvient, l'analyse hesséenne de l'allégresse avant 1914. En effet, le « sentimentalisme » du poète moderne devient « sentimentalité », signe de faiblesse et son regard élégiaque ou idyllique n'est plus perçu que comme « infantile ». Quelques pages plus loin, Hesse précise sous la plume d'un « Immortel » omniscient, c'est-à-dire de

⁴¹⁰ H. Hesse, St 36: « Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. [...] Ich liebe diese Atmosphäre ohne Zweifel aus meinen Kinderzeiten her, und meine heimliche Sehnsucht nach so etwas wie Heimat führt mich, hoffnungslos, immer wieder diese alten dummen Wege. »

⁴¹¹ H. Hesse, St 73: « [Durch den Humor] würde sein Verhältnis zur Bürgerwelt [...] die Sentimentalität verlieren... »

⁴¹² H. Hesse, St 69: « Der Bürger ist deshalb seinem Wesen nach ein Geschöpf von schwachem Lebensantrieb, ängstlich, jede Preisgabe seiner selbst fürchtend, leicht zu regieren. »

sa plume, la philosophique, que le « loup des steppes » n'est lui-même, dans sa nostalgie d'un état unitaire purement animal, qu'un « homme sympathique, mais sentimental, qui [...] souhaite [...] le retour à la nature, à l'innocence, aux commencements » alors qu'« au début de toutes choses, il n'y a ni innocence ni ingénuité » :

« Le chemin de l'innocence, de l'incréé, de Dieu, ne mène pas en arrière, mais en avant, non pas vers l'enfant ou le loup, mais toujours plus avant dans la culpabilité, toujours plus profondément dans [le devenir humain]. » (*LS*, « Traité » XXIV)⁴¹³

Derrière la terminologie classique aux consonances très chrétiennes, transparait, comme dans l'essai *Un petit morceau de théologie*, la réflexion nietzschéenne sur l'individuation par la connaissance, traditionnellement coupable, et sur son achèvement dans la création tragique, seule « innocence » véritable de l'homme devenu sage. Cependant, ici encore, Hesse ne fait pas que reproduire l'analyse nietzschéenne. S'il départage comme Nietzsche les hommes en êtres forts et faibles et associe la force à l'individu, la faiblesse à une masse grégaire manipulable, il approfondit l'analyse énergétique de la réalité « nihiliste », entièrement aux mains des bourgeois « maladifs ». Leur pouvoir négatif découle non seulement de leur force de contamination nivellatrice mais aussi de leur capacité à intégrer le « criminel » d'alors en « héros » d'aujourd'hui, de leur faculté d'assimiler des « idées » d'abord étrangères, « démoniaques » dirait Nietzsche, par un souci réactif d'adaptation qui peut prendre la forme d'une inversion intéressée, négative et non affirmatrice, de certaines valeurs.

Haller lui-même, « criminel sans foi ni loi », « traître à la patrie » (*vaterlandsloser Geselle*, *St* 105) selon les philistins bien-pensants, n'échappe pas à la force d'intégration qui réussit, à son grand désespoir, à établir l'image d'un Goethe empli de « fatuité » et d'une « dignité majestueuse pour la galerie », arborant un « aspect viril » sous lequel transparait un « monde de tendre sensiblerie [sentimentalité] » (*LS* 58)⁴¹⁴. Dans le cas de Haller, l'analyse du « Traité » se vérifie quand le neveu de la logeuse devient l'« éditeur », fictif, du protagoniste disparu et promet la publication de ses « écrits » : le milieu bourgeois opère l'encensement annoncé du « traître » ou du « criminel » jusqu'alors conspué. Ce renversement tactique est à l'opposé de l'inversion que réaliserait un « esprit libre » selon le désir nietzschéen. Le comportement apparemment contradictoire du milieu bourgeois à l'égard des « personnalités » d'exception, perçues comme criminelles ou « hérétiques » avant leur mort, puis encensées après avoir été « pendues »⁴¹⁵ – tension mortelle dont peut naître l'arme non anticipable pour le bourgeois du *Galgenhumor* – est à la fois signe de son inguérissable volonté de nivellement bourgeois et de son instinct de survie : apte à repérer et à s'appropriier les flux d'énergie, les ressources énergétiques

⁴¹³ H. Hesse, *St* 83: « Der Weg in die Unschuld, in das Unerschaffene, zu Gott führt nicht zurück, sondern vorwärts, nicht zum Wolf oder Kind, sondern immer weiter in die Schuld, immer tiefer in die Menschwerdung hinein. » (La traduction de *Menschwerdung* par « création humaine » n'a pu être retenue dans un contexte thématissant la création poétique comme moteur de devenir humain.)

⁴¹⁴ H. Hesse, *St* 107: « Hoffen wir, sagte ich [Haller], daß Goethe nicht wirklich so ausgesehen hat! Diese Eitelkeit und edle Pose, diese mit den verehrten Anwesenden liebäugelnde Würde und unter der männlichen Oberfläche diese Welt von holdester Sentimentalität! »

⁴¹⁵ H. Hesse, *St* 81: « « Der Mensch » dieser Konvention ist, wie jedes Bürgerideal, ein Kompromiß [...]. Darum erlaubt und duldet der Bürger das, was er « Persönlichkeit » nennt, liefert die Persönlichkeit aber gleichzeitig jenem Moloch « Staat » aus und spielt beständig die beiden gegeneinander aus. Darum verbrennt der Bürger heute den als Ketzer, hängt den als Verbrecher, dem er übermorgen Denkmäler setzt. »

vitales que représentent les jets métaphoriques, les jaillissements de sens ou de direction possibles dont lui-même est incapable, le milieu bourgeois s'avère une force d'intégration et de récupération d'énergie tellement énorme qu'elle en dépossède par avance les esprits « artistiques ».

Affaiblis déjà par leur difficile poursuite de l'individuation, ces derniers subissent sous forme de « sentimentalité » sa force d'aspiration. Ils demeurent rivés à sa lisière et s'abîment, privés de leur évolution, dans la mélancolie, la « résignation » et le « compromis »⁴¹⁶, si un rire « railleur », bienveillant et iconoclaste, ne venait les frapper, les réveiller de leur passive « *acedia* » et leur injecter des forces tonifiantes, créatrices. C'est ce rire qui a frappé Hesse lui-même lors de ses lectures de Nietzsche, durant la Première Guerre mondiale. La finalité à la fois destructrice et tonifiante du rire « terriblement railleur » des « Immortels » hesséens trouve en effet directement son origine dans le rire que Zarathoustra dirige à l'encontre de « l'homme supérieur » perclus de mélancolie, rire que le « philosophe de l'avenir » Nietzsche reproduit ensuite lui-même dans ses écrits « négateurs » post-zarathoustriens, dans tous les éclats aphoristiques railleurs, voire cyniques, qu'il lance contre ses contemporains, la bourgeoisie philistine, contre toute la civilisation judéo-chrétienne dans leur nivellement généralisé.

La décharge lumineuse de l'excès de sagesse zarathoustrien ne prend pas seulement les traits des flèches allègres de désir, où Zarathoustra apparaît comme un modèle à imiter. Elle s'effectue aussi explicitement pour Zarathoustra sous forme d'un rire « méchant » éveillant, par sa charge destructrice, l'homme supérieur au « rire » iconoclaste par lequel il rira « par-delà lui-même ». Si, par une « offrande de miel » symbolisant l'allégresse de la sagesse tragique qui court dorénavant dans ses veines, Zarathoustra attire à lui (*heranziehen*), sur les hauteurs tragiques de sa montagne (*hinaufziehen*), hors des bas-fonds où il végète tristement, résigné (*St* 209) « l'homme supérieur », « l'ours grognon » et mal léché hallérien (*Brumbär*, *Zar* 296, *St* 210), il « lance » aussi, pour élever (*aufziehen*)⁴¹⁷ ce dernier, explicitement sa « canne à pêche en or » (*goldene Angelrute*, *Zar* 297) : l'hameçon doré, rieur, doit s'ancrer, « mordre » dans « le ventre de toute noire tristesse » (*Trübsal*, *Zar* 298). Le jeu des métaphores zarathoustriennes rend manifeste l'ambivalence des flèches d'allégresse. Le « meilleur appât » de Zarathoustra pour attraper des « poissons humains » perclus de mélancolie est certes son « miel », « son bonheur », son allégresse, mais aussi un « rire » flèche du non, dont il souligne l'aspect « railleur », « méchant » – et « sain » au gré de jaillissements exclamatifs :

« Ris ici, ris ma méchanceté claire et saine (*heil*) ! Jette en bas de hautes montagnes les éclats de rire miroitants de ta moquerie (*Spott*) ! Appâte de ton miroitement les plus beaux poissons-hommes ! » (*Zf*, *IV*, 285)⁴¹⁸

⁴¹⁶ H. Hesse, *St* 71: « Nur die stärksten von [den Intellektuellen, den Künstlermenschen] durchstoßen die Atmosphäre der Bürgererde und gelangen ins Kosmische, die andern alle resignieren oder schließen Kompromisse, verachten das Bürgertum und gehören ihm dennoch an und stärken und verherrlichen es, indem sie letzten Endes es bejahen müssen, um noch leben zu können. »

⁴¹⁷ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, *IV*, « Das Honig-Opfer », p. 297: « *Der* nämlich bin ich von Grund und Anbeginn, ziehend, heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, ein Zieher, Züchter und Zuchtmeister, der sich nicht umsonst einstmals zusprach: 'Werde, der du bist!' »

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 298: « Hier lache, lache, meine helle heile Bosheit! Von hohen Bergen wirf hinab dein glitzerndes Spott-Gelächter! Ködere mit deinem Glitzern mir die schönsten Menschen-Fische! »

Nietzsche lui-même prend sur ce point la relève de Zarathoustra après 1885, puisqu'il associe une forte thématique positive de l'allégresse dans les nouvelles préfaces de ses œuvres, antérieures ou non, dans le livre V du *Gai Savoir* aussi, à celle de la « dureté » ou de la « méchanceté » nécessaires au bon « philosophe de l'avenir », développant largement dans ses écrits plus tardifs certains points d'œuvres pré-zarathoustriennes. Toutes les préfaces de 1886 servent à Nietzsche à se présenter lui-même comme « philosophe de l'avenir », écrivant dans la perspective de la « guérison » (*Genesung*) voire de la « grande santé » une pensée non inconsciemment conçue, comme pour toute philosophie le précédant⁴¹⁹, du point de vue maladif d'une *acedia*⁴²⁰ ou mélancolie ou encore d'un « pessimisme de la lassitude de vivre » (*Lebensmüdigkeit*)⁴²¹ touchant la civilisation judéo-chrétienne dans son ensemble et qu'il lui avait, selon ses dires répétés, d'abord fallu lui-même surmonter avant d'écrire.

Au modèle (*Vorbild*) Zarathoustra succède le modèle Nietzsche en route vers Dionysos usant, selon la période concernée, avant ou après le *Zarathoustra*, d'une justification différente pour le recours à un « pessimisme de la force » (*aus Stärke*), à une méchanceté destructrice qui pourrait être confondue avec le « nihilisme pratique » conquis⁴²². Dans les avant-propos des œuvres pré-zarathoustriennes, Nietzsche souligne à quel point la « méchanceté » et la « dureté », la « cruauté » (*Hth I 24*) ou « l'ironie » (*GS 31*) aussi, couplées au masque protecteur de l'allégresse socratique du « gai savoir », sont signe d'une santé revenue, caractérisent le « convalescent » du nihilisme mélancolique, en lequel ont conjointement vu jour une « volonté d'autonomie dans la détermination de soi-même et de ses valeurs propres » (*Wille zur Selbstbestimmung, Selbst-Werthsetzung*)⁴²³ et « la volonté d'interroger désormais davantage, plus profondément, plus fermement (*härter*), plus méchamment (*böser*), [...] que l'on n'avait interrogé jusqu'alors »⁴²⁴, c'est-à-dire un « pessimisme de la force » qui trouve du plaisir même dans la destruction (*Vernichtungslust*). En termes nietzschéens :

« [L'homme libéré, affranchi] retourne avec un rire mauvais tout ce qu'il trouve voilé, épargné par quelque pudeur : il expérimente l'air que prennent ces choses quand on les renverse. » (*Hth I 24*) « C'est alors que j'appris l'art de *me donner* l'air gai [allégre], objectif, curieux, mais surtout bien portant et méchant, – et c'est bien là chez un malade, il me semble, son 'bon goût' ? » (*Hth II 19*)⁴²⁵

« ... on revient *régénéré* de tels abîmes, [...] en ayant fait peau neuve, plus chatouilleux, plus méchant, [...] avec des sens plus joyeux [...]. Avec quelle méchanceté nous écoutons désormais le gros tintamarre de foire au son duquel l'« homme cultivé » de nos grandes villes se laisse aujourd'hui violer par l'art, le livre et la musique pour atteindre aux 'jouissances spirituelles' [...] ! » (*GS 31*)

⁴¹⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, « Vorwort »

⁴²⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, « Vorrede », § 2, p. 15

⁴²¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Vorrede », § 5, p. 375

⁴²² Dans son « Essai d'autocritique » (1886), Nietzsche met en scène un tel malentendu dans la réception. Il le contre, nous l'avons vu, par l'injonction zarathoustrienne aux « jeunes romantiques » ou « hommes supérieurs » qui auraient pu le mésinterpréter, d'apprendre « la consolation de l'*ici-bas* », d'« apprendre à rire » tel le « démon dionysiaque » Zarathoustra. (*KSA I, GT*, p. 22)

⁴²³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, « Vorrede », § 3, p. 16

⁴²⁴ Cf. F. Nietzsche, *GS*, « Préface », § 3, p. 31

⁴²⁵ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Vorrede », §5, p. 374 : « Damals lernte ich die Kunst, mich heiter, objektiv, neugierig, vor allem gesund und boshaft *zu geben*, – und bei einem Kranken ist dies, wie mir scheinen will, sein « guter Geschmack »? »

Si, avant le *Zarathoustra*, « allégresse », « ironie », « méchanceté » et « dureté » caractérisent encore, selon l'unique aveu de Nietzsche dans la deuxième citation ci-dessus, le masque d'un « art railleur » (*spöttische Kunst*, GS 31) requis pour sa santé par le « convalescent », tous ces attributs sont réellement le fait de l'auteur des œuvres post-zarathoustriennes, d'après les dires de Nietzsche lui-même dans *Ecce homo*. La « critique de la modernité » annoncée dans la préface du *Gai Savoir* est parachevée avec « allégresse » ou « gai savoir »⁴²⁶ mais aussi avec « dureté et cruauté » (*Härte und Grausamkeit*, EH 351) et avec ironie⁴²⁷ (EH 352) dans *Par-delà bien et mal* et *La Généalogie de la morale*, œuvres où débute pour l'auteur la « grande guerre », la phase « négatrice » (*neinthuend*) de sa « tâche ». Le *Crépuscule des idoles* le voit alors faire preuve d'une « ironie », d'une « méchanceté » (*Böses*) « subversive » (*umwerfend*) (EH 141)⁴²⁸, plaçant le rieur dans une perspective démoniaque, c'est-à-dire quasi-divine (*ein Dämon, welcher lacht*) (EH 140), ou l'imposant au rang, tout à fait divin, de « dieux » philosophes qui, « ironiques » (*spottlustig*) ne peuvent, en toute occasion, « s'empêcher de rire » « d'une manière surhumaine et neuve » aux dépens de tout ce qui est pris au sérieux (*BM* § 294)⁴²⁹ – ici s'annonce l'exterritorialité du comique selon Odo Marquard. Rire, ironie et raillerie sont, dans cette citation nietzschéenne, mis sur un même plan, sans distinction aucune. Ils s'inscrivent nettement dans la thématique étudiée de l'allégresse « surhumaine » et leur usage, spontané, découle de la « grande santé »⁴³⁰. Utilisés comme armes dans la « grande guerre » nietzschéenne, comme flèches du non destructrices, ils combattent leur antipode, le « sérieux de hibou » (*Eulenernst*) qui caractérisait à l'inverse une quête de savoir ou d'absolu engendrant « bile » (*Mam* II, § 348), souffrance et mélancolie « humaines trop humaines ».

L'ambivalence du rire railleur iconoclaste analysée chez Hesse se retrouve à l'identique dans la métaphore nietzschéenne de la flèche apportant simultanément mort et santé. Le coupant de l'ironie ou du rire railleur est en effet fréquemment comparé par Nietzsche au tranchant bénéfique du scalpel chirurgical qui détruit, met à nu et extirpe les tissus, les excroissances malsaines. Si les « grands philologues et critiques historiques allemands » réussirent, en bons exemples d'esprits socratiques, à accéder au savoir tragique par « l'intrépidité de leur regard », c'est qu'ils furent, selon Nietzsche, des « esprits ironiques, méphistophéliques » passés, comme leurs descendants, les « vrais philosophes », « maîtres dans l'art de détruire et de disséquer ». Dans la quête « cruelle »

⁴²⁶ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, « Vorrede », § 7, p. 255: « Die Heiterkeit nämlich oder, um es in meiner Sprache zu sagen, *die fröhliche Wissenschaft* – ist ein Lohn [...] für einen langen, tapferen, arbeitsamen [...] Ernst... »

⁴²⁷ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, *GM*, p. 352: « Jedes Mal, ein Anfang, der irre führen *soll*, kühl, wissenschaftlich, ironisch selbst, absichtlich Vordergrund... »

⁴²⁸ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, *GD*, §1, p. 354: « Diese Schrift [...] heiter und verhängnisvoll im Ton, ein Dämon, welcher lacht – [...] : es giebt nichts Substanzenreicheres, Unabhängigeres, Umwerfenderes, – Böseres. »

⁴²⁹ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 294: « *Das olympische Laster*. [...] Und gesetzt, dass auch Götter philosophiren, [...] so zweifle ich nicht, das sie dabei auch auf eine übermenschliche und neue Weise zu lachen wissen – und auf Unkosten aller ernstesten Dinge! Götter sind spottlustig: es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen. »

⁴³⁰ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 154: « ..das fröhliche Misstrauen, die Spottlust sind Anzeichen der Gesundheit... »

de vérité, les vertus authentiquement socratiques se retrouvent chez les uns comme les autres. Tous manient le scalpel « avec une vaillance impitoyable » (*Tapferkeit und Härte*) ou « avec assurance et précision, même lorsque le cœur saigne ». Seuls les « vrais philosophes » cependant « s'avoueront aussi un plaisir à dire non et à disséquer », ce qui inclut Nietzsche dans les rangs de ceux qui échappent à la justification, et les inclut tous sémantiquement dans le registre de l'allégresse et du « gai savoir » (*BM* § 209, § 210)⁴³¹. Cette jouissance dans la destruction donne aussi à comprendre que leur « scepticisme » n'est pas œuvre de faiblesse, comme chez les seuls critiques, mais de force, d'un « surplus de force » intellectuelle⁴³². L'objet de leur destruction, ce que leurs vertus authentiques, leur « discipline critique » (*kritische Zucht*) et « la propreté et la sévérité dans les choses de l'esprit », commandent aux « vrais philosophes » de disséquer, ce sont justement les fausses « *vertus de leur temps* » périmées et « usées » (*überlebt*), où siègent « l'hypocrisie » et le « mensonge » (*BM* § 212)⁴³³. La « vertu » visée entre toutes est la « vertu » de « compassion » (*Mitleid*), non seulement noyau authentique de la morale chrétienne que Nietzsche, dans sa préface à *La Généalogie de la morale*, qualifie de « morale de la pitié » (*Mitleidsmoral*), mais aussi source de la gangrène mélancolique ayant corrompu l'humanité sous forme de nihilisme :

« C'est précisément là que je voyais le danger *majeur* (grosse *Gefahr*) pour l'humanité, sa tentation, sa séduction les plus sublimes – vers quoi ? vers le néant ? – c'est précisément là que je voyais le commencement de la fin, l'arrêt, la fatigue qui fait regarder en arrière, la volonté qui se retourne *contre* la vie, l'ultime maladie qui s'annonce dans la douceur et la tristesse (*sich zärtlich und schwermütig ankündigend*) : cette morale de la pitié qui gagnait de plus en plus, contaminant même les philosophes et les rendant malades, était à mes yeux le symptôme le plus inquiétant de notre civilisation européenne, elle-même devenue inquiétante : un détour aboutissant peut-être [...] au – *nihilisme* ?... » (*Gm* 13)

La « pitié » ou « compassion », valeur phare de la civilisation judéo-chrétienne, promeut selon Nietzsche la maladie mélancolique dont elle est le symptôme. Si même Zarathoustra ne résiste pas, dans le quatrième livre, à son chant de sirènes, c'est qu'elle correspond, comme le fera ensuite, sur un plan moderne totalement sécularisé, la « sentimentalité » chez Hesse, à l'attachement à des convictions et valeurs culturellement ancrées en tout homme issu de la « civilisation européenne », quand bien même cet homme serait philosophe, penseur ou « esprit libre » en devenir⁴³⁴. C'est que dans les deux cas, le même mécanisme énergétique de « déperdition des forces », de contamination affective par les faibles est à l'œuvre. Selon Nietzsche, les vertus dépressives de la compassion en font en

⁴³¹ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 209, p. 141: « die *deutsche* Form des Skepsis » « als Unerschrockenheit des Blicks, als Tapferkeit und Härte der zerlegenden Hand », « cet esprit fataliste, ironique, méphistophélique nennt ihn, nicht ohne Schauder, Michelet ». Cf. aussi Nietzsche, *ibid.*, § 210, p. 143: « sie gestehen bei sich eine *Lust* am Neinsagen und Zergliedern und eine gewisse besonnene Grausamkeit zu, welche das Messer sicher und fein zu führen weiss, auch noch, wenn das Herz blutet. »

⁴³² F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, § 54, p. 236: «...grosse Geister sind Skeptiker. Zarathustra ist ein Skeptiker. Die Stärke, die *Freiheit* aus der Kraft und Überkraft des Geistes *beweist* sich durch Skepsis. »

⁴³³ *Ibid.*, § 212, p. 145.

⁴³⁴ H. Hesse, *St* 68: « In einem kultivierten Bürgerhause aufgewachsen, in fester Form und Sitte, war er mit einem Teil seiner Seele stets an den Ordnungen dieser Welt hängengeblieben, auch nachdem er sich längst über das im bürgerlichen mögliche Maß hinaus individualisiert und sich vom Inhalt bürgerlichen Ideals und Glaubens längst befreit hatte. »

effet un vecteur privilégié de contamination nihiliste que seules peuvent contrer les vertus tonifiantes de l'allégresse, « nécessaire » dans toute cause « sombre » (*düster*) (*CrI 9*)⁴³⁵.

C'est pourquoi Nietzsche, joignant le geste à la parole, enjoint dans *L'Antéchrist*, œuvre « négatrice » s'il en est, d'opposer à l'humeur chagrine le coupant d'un « scalpel » ou d'une flèche « allègre » et tonique du non exemplifiée par la tragédie grecque :

« La compassion est l'opposé des émotions toniques qui élèvent l'énergie du sentiment vital : elle a un effet déprimant. C'est perdre de sa force que compatir. Par la compassion s'augmente et s'amplifie la déperdition de forces que la souffrance, à elle seule, inflige déjà à la vie. [...] La compassion est la *praxis* du nihilisme. Répétons-le : cet instinct dépressif et contagieux contrarie les instincts qui visent à conserver et à valoriser la vie : tant comme *multiplicateur* de la misère que comme *conservateur* de tout misérable, il est l'instrument principal de l'aggravation de la *décadence*. La compassion vous gagne à la cause du *néant* ! [...] Aristote voyait dans la compassion, c'est bien connu, un état maladif et dangereux, dont il fallait, de temps à autre se purger : il concevait la tragédie comme un purgatif. En vérité, par simple instinct de la vie, chaque fois que l'on se trouve en présence d'une accumulation de compassion malade et dangereuse [...] on devrait lui décocher ses « pointes » les plus acérées, afin qu'elle *crève*... Rien n'est plus malsain, au milieu de notre malsaine modernité, que la compassion chrétienne. C'est *là* qu'il nous faut être médecins, c'est *là* qu'il nous faut être impitoyables, c'est *là* qu'il nous faut porter le scalpel – voilà ce qui *nous* est réservé, voilà *notre* philanthropie, à nous, c'est en cela que *nous* sommes philosophes, *nous*, les Hyperboréens... » (*AC* § 7, 18)⁴³⁶

La métaphore du médecin, l'allusion à une « philanthropie » différente reprend dans ce texte l'attribut de « promoteur de l'humanité » (*BM* § 212) dont Nietzsche dotait le philosophe excisant les vertus périmées dans *Par-delà bien et mal*. Elle développe l'assertion dans le livre V du *Gai Savoir* selon laquelle lui-même n'était pas « misanthrope » bien qu'il ne soit pas « humanitaire », n'aime pas « l'humanité » et n'aime l'art que « quand il est [...] la moquerie (*Spott*) de l'artiste envers l'homme ou la moquerie de l'artiste envers lui-même »⁴³⁷. Dans ses textes post-zarathoustriens, Nietzsche multiplie les repères permettant chez le lecteur une mise en perspective ou plutôt un renversement axiologique de la « dureté », du « plaisir de nier et de disséquer », de la « cruauté » sereine

⁴³⁵ F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, Vorwort, p. 57: « Inmitten einer düstern und über die Maassen verantwortlichen Sache seine Heiterkeit aufrecht erhalten ist nichts Kleines von Kunststück: und doch, was wäre nöthiger als Heiterkeit? »

⁴³⁶ F. Nietzsche, *KSA 6, AC* § 7, p. 173 : « Das Mitleiden steht im Gegensatz zu den tonischen Affekten, welche die Energie des Lebensgefühls erhöhen: es wirkt depressiv. Man verliert Kraft, wenn man mitleidet. Durch das Mitleiden vermehrt und vervielfältigt sich die Einbusse an Kraft noch, die an sich schon das Leiden dem Leben bringt. [...] Mitleiden ist die *Praxis* des Nihilismus. Nochmals gesagt: dieser depressive und contagiöse Instinkt kreuzt jene Instinkte, welche auf Erhaltung und Werth-Erhöhung des Lebens aus sind: er ist ebenso als *Multiplikator* des Elends wie als *Conservator* alles Elenden ein Hauptwerkzeug zur Steigerung der *décadence* – Mitleiden überredet zum *Nichts* ! [...] Aristoteles sah, wie man weiss, im Mitleiden einen krankhaften und gefährlichen Zustand, dem man gut thäte, hier und da durch ein Purgativ beizukommen: er verstand die Tragödie als Purgativ. Vom Instinkte des Lebens aus müsste man in der That nach einem Mittel suchen, einer solchen krankhaften und gefährlichen Häufung des Mitleides [...] einen Stich zu versetzen: damit sie *platzt*... Nichts ist ungesunder, inmitten unsrer ungesunden Modernität, als das christliche Mitleid. *Hier* Arzt sein, *hier* unerbittlich sein, *hier* das Messer führen – das gehört zu *uns*, das ist *unsre* Art Menschenliebe, damit sind *wir* Philosophen, wir Hyperboreer ! — — — »

⁴³⁷ F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, V, § 377, p. 630: « Wir sind keine Humanitarier [...] Nein, wir lieben die Menschheit nicht... » et *ibid*, §379, S. 631: « Das ist kein Misanthrop, der dies Buch geschrieben hat [...] wir lieben [...] die Kunst, *wenn* sie [...] der Spott des Künstlers über den Menschen oder der Spott des Künstlers über sich selbst ist... »

(*besonnene Grausamkeit*, *BM* § 210)⁴³⁸ et « impitoyable » (*AC* § 7). Face à un « abcès », à une gangrène, la destruction n'est plus négative au sens nihiliste du terme, mais positive dans l'acte et dans l'effet. Quand tuer ce qui est déjà mort et contamine le vivant vise à guérir l'organisme en son entier⁴³⁹, tuer n'est plus qu'affirmation de la vie. La « dureté », l'absence de « compassion » pour les mélancoliques morbides de la civilisation judéo-chrétienne signifie « compassion inverse » (*BM* § 225), positive, non pour ce qui est « souffrant » passif et contre son gré, mais pour tout ce qui, par la tension d'une souffrance qui s'assume, pourrait devenir « créateur » en l'homme et porteur d'avenir⁴⁴⁰. S'« il n'y a rien de plus subversif, – de plus méchant » que le « ton [allègre] et fatal » sur lequel le marteau médical ausculte, « tel un démon qui rit » (*EH*, '*CP*')⁴⁴¹, les idoles afin qu'elles rendent l'âme, l'enjeu de la destruction est de se faire relayer par le « marteau » « créateur » du sculpteur ou du « philosophe authentique » (*BM* § 211) qui a en vue le « surhumain ».

L'équivalence destructrice du « marteau médical » et du rire démoniaque esquissée plus haut dans *Ecce Homo* se manifeste déjà clairement dans le *Zarathoustra*. Ainsi, dans le chapitre s'attaquant aux « Tarantules », Zarathoustra entend faire éclater « au grand jour » la fausseté de ces dernières « en leur riant à la figure, de tout son rire venu des hauteurs » (*Zar* 123) : le rire permet de démasquer la « soif de vengeance » qui, désir de la « médiocrisation la plus profonde » (*tiefste Vermittelmässigung*, *GS* § 377), se cache derrière la prédication de « l'égalité » des « tarantules ». Ce rire, qualifié « des hauteurs », donc propre à l'esprit tragique connaissant, est aussi celui par lequel Zarathoustra entendait « tuer l'esprit de pesanteur ». Il ressort explicitement d'une façon de ressentir différente (*nicht mitempfinden*) ou, en d'autres termes, non compatissante, et est associé à des éclairs de « gaie méchanceté », de « raillerie » « courageuse » et « brutale » que lancerait un « guerrier » animé de la sagesse tragique (*Zar.* 56)⁴⁴². En définitive, coups de marteau ou éclats de rire « railleurs » participent d'une même ambivalence. Ils génèrent destruction et création dans un même jet affirmateur. Leur action créatrice-destructrice trouve sa source effective dans le savoir tragique et sa source métaphorique dans l'image fondamentale du demiurge évoqué dans l'*Essai d'une autocritique* et réapparaissant sous les traits du

⁴³⁸ L'adjectif *besonnen* est fort difficile à traduire dans le contexte si l'on n'y distingue pas une allusion à la thématique de la *Heiterkeit* déjà amorcée dans le texte avec l'expression du plaisir (*Lust*) et reconduite dans *L'Antéchrist* avec l'introduction des Hyperboréens. La traduction de Cornelius Heim omet tout bonnement l'adjectif récalcitrant. « *Besonnen* » rappelle le bonheur de l'athlète ou du danseur jouant à volonté de ses contraires, de l'esprit libre naviguant à volonté du haut vers le bas sur les échelons de la pensée et de l'affect.

⁴³⁹ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, '*Morg*', p. 331 : « Der Physiologe verlangt *Ausschneidung* des entartenden Theils, er verneint jede Solidarität mit dem Entartenden, er ist am fernsten vom Mitleiden mit ihm. »

⁴⁴⁰ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB* § 225, p. 161 : « Im Menschen ist *Geschöpf* und *Schöpfer* vereint. [...] Und dass *euer* Mitleid dem *Geschöpf* im Menschen gilt, dem, was geformt, gebrochen, geschmiedet [...] werden muss, dem, was notwendig *leiden* muss und *leiden soll*? Und *unser* Mitleid – begreift ihr's nicht, wem unser *umgekehrtes* Mitleid gilt... »

⁴⁴¹ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, '*GD*', p. 354 : « Diese Schrift [...] heiter und verhängnisvoll im Ton, ein Dämon, welcher lacht [...] ist unter Büchern überhaupt die Ausnahme: es giebt nichts [...] Umwerfenderes, – Böseres. Ein grosser Wind bläst zwischen den Bäumen, und überall fallen Früchte nieder – Wahrheiten. »

⁴⁴² F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar.*, I, « Vom Lesen und Schreiben », p. 48 sv. : « Ich empfinde nicht mehr mit euch : diese Wolke, die ich unter mir sehe, diese Schwärze und Schwere, über die ich lache, – gerade das ist eure Gewitterwolke. [...] Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewalthätig – so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann.[...] Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man. Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten! »

disciple de Dionysos, le philosophe législateur, créateur tragique, de *Par-delà bien et mal*⁴⁴³ dont Zarathoustra est déjà le précurseur :

« ... les philosophes proprement dits sont des hommes qui commandent et qui légifèrent : ils disent « il en sera ainsi ! », ils déterminent la destination et la finalité de l'homme [...], – ils tendent vers l'avenir des mains créatrices, tout ce qui est, tout ce qui fut, leur devient moyen, instrument, marteau. » (*BM* § 211, 131)

« Mais mon ardente volonté de création me ramène sans cesse à l'homme ; de la même façon, le marteau se trouve entraîné vers la pierre.

Ah ! vous les hommes, je trouve qu'une image dort dans la pierre, l'image de mes images ! [...]

Or, voici que mon marteau frappe cruellement aux murs de sa prison. Des éclats de pierre s'envolent, que m'importe ?

Je veux achever l'image : car une ombre est venue jusqu'à moi [...]

La beauté du surhumain est venue jusqu'à moi comme une ombre. » (*Zf* 109, cité dans *EH*, 'Zar', § 8)⁴⁴⁴

Raillerie, traîtrise et probité intellectuelle : l'éclatement des convictions

La destruction qui s'opère est de nature intellectuelle. La « prison », les « éclats de pierre » que Nietzsche voudrait voir « s'envoler » correspondent en effet à la « vieille vérité » platonicienne, judéo-chrétienne, et à toutes les vérités subsidiaires qui tombent comme des « fruits » trop mûrs sous les bourrasques cinglantes : la métaphore automnale d'*Ecce homo* sur *Le Crépuscule des idoles*⁴⁴⁵ clarifie à son tour le propos zarathoustrien. Le vieux soleil platonicien, le « monde de l'absolu » et son cortège de « jugements faux » ont fait leur temps, ont rempli leur fonction et dressé l'esprit à la probité (*BM* §4). Bourrasques, coups de marteau ou railleries, les flèches d'allégresse destructrice s'avèrent indispensables à une nouvelle « aurore », à la naissance d'une autre « lumière », d'une « conscience seconde » libératrice qui lui permette à la fois de reconnaître le « chemin devers » (*schief*) pour ce qu'il est et d'« opter » (*entscheiden*) pour le chemin « juste » (*recht*) et « ascendant » (*aufwärts*) qui mène à l'allégresse du surhumain (*EH*, 'CrI'). Là encore, il s'agit de promouvoir – l'enjeu *aufklärerisch* est rendu manifeste par l'emploi des métaphores de lumière – le passage d'un savoir « tragique », passif et consentant, à une « sagesse » tragique créatrice, sans cesse en acte de « trancher » (*EH* 141), de décider de ce qui est vrai ou faux à l'aune perspectiviste. Si le « marteau médical » et le « scalpel » excisant les vertus périmées restaient des métaphores, le rire railleur qui perce, avec une force accrue lorsqu'il est explicité, à travers les aphorismes du philosophe, jette effectivement à terre des jugements et vérités périmés, amenant à regarder d'en haut ce vers quoi s'élevait auparavant le regard. Son tranchant aiguise la faculté de jugement du récepteur, sa « dureté » l'« endure » (*hart werden*) contre toute velléité de « compassion » envers lui-même comme à l'égard de l'autre. La « différenciation » (*scheiden*, *Zar* 268) et le

⁴⁴³ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 211, p. 145: « Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber: sie sagen « so soll es sein! », sie bestimmen erst das Wohin? und Wozu? des Menschen [...], – sie greifen mit schöpferischer Hand nach der Zukunft, und alles, was ist und war, wird ihnen dabei zum Mittel, zum Werkzeug, zum Hammer. »

⁴⁴⁴ F. Nietzsche, *KSA* 4, *Zar*, II, « Auf den glückseligen Inseln », p. 111: « Aber zum Menschen treibt er nicht stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille ; so treibt's den Hammer hin zum Steine. / Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! [...] Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängniss. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das? / Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir – [...] / Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten.... »

⁴⁴⁵ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, 'GD', p. 354

« choix » (*Entscheidung*, EH, 'CP') « justes » sont maintenant à la portée d'une faculté de jugement devenue « dure », apte à trancher donc aussi à créer et à remplir sa « tâche dionysiaque »⁴⁴⁶. En d'autres termes, la raillerie iconoclaste induit un premier changement de perspective qui pourrait permettre au lecteur de redresser son jugement, de se libérer l'esprit de « vérités » préjugées, de se détacher des « jugements faux », notamment de la « vieille vérité platonicienne », du vieux « soleil » judéo-chrétien, qui emprisonnaient son esprit et lui bouchaient la vue et l'horizon⁴⁴⁷ sous forme de « convictions ».

De fait, les murs de la « prison » que Nietzsche aspire à détruire d'un marteau ou rire railleurs sont constitués de « convictions », l'aphorisme 54 de *L'Antéchrist* est très clair à ce sujet⁴⁴⁸. Comme la « sentimentalité » hesséenne, la « conviction » nietzschéenne représente un attachement viscéral et inconscient à des valeurs, morales ou intellectuelles acquises par dressage culturel. Le noyau religieux, la dimension absolue de cet attachement sont cependant mis à nu par Nietzsche qui, en deux aphorismes⁴⁴⁹, démasque l'identité de la « conviction », de la « foi » et du « mensonge » et sa force d'attraction fatale pour les « hommes à la volonté faible » habitués à croire en un absolu. Les esprits scientifiques modernes les plus résolument athées sont ainsi encore la proie de « convictions », nous l'avons vu, puisque leur « volonté de vérité » s'avère consister en une « foi absolue en la vérité » (*GS*, V, § 344), forme évoluée d'une « croyance d'être, sur un point quelconque de la connaissance, en possession de la vérité absolue » ou d'une « foi dans une opinion »⁴⁵⁰. La « conviction » s'oppose, l'exemple précédent le rend manifeste, à la « véracité » ou « probité » perspectiviste de l'authentique « esprit libre ». Elle représente un danger qui le guette lui-même en permanence et contre lequel il ne peut lutter que grâce à la « raillerie », outil de « véracité » aux vertus relativisantes car destructrices d'idoles, d'absolus.

Grâce à la raillerie, jet né de l'excès, de l'« exubérance » (*Uebermuth*), le philosophe authentique réussit à ne pas devenir « l'avocat » de ses « préjugés » : par sa raillerie, il retire à ses propres dires l'aspect d'universelle vérité que toute pensée, même la sienne, tendrait à prendre sous sa forme matérialisée, et leur réattribue la relativité

⁴⁴⁶ F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'Zar'*, p. 349: « Für eine dionysische Aufgabe gehört die Härte des Hammers, die Lust selbst am Vernichten in entscheidender Weise zu den Vorbedingungen. Der Imperativ « werdet hart! », die unterste Gewissheit darüber, dass alle Schaffenden hart sind, ist das eigentliche Abzeichen einer dionysischen Natur. »

⁴⁴⁷ F. Nietzsche, *KSA 3, FW, V*, § 343, p. 574: « In der That, wir Philosophen und freien Geister fühlen uns bei der Nachricht, dass der alte Gott todt ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt [...] jedes Wagnis des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da... » und *KSA 6, AC*, § 54, p. 236 : « Die Freiheit von jeder Art Überzeugungen gehört zur Stärke, das Frei-Blicken-können... »

⁴⁴⁸ F. Nietzsche, *KSA 6, AC* § 54, p. 236: « Menschen der Überzeugung kommen für alles Grundsätzliche von Werth und Unwerth gar nicht in Betracht. Überzeugungen sind Gefängnisse. Das sieht nicht weit genug, das sieht nicht unter sich [...] [diese Art Mensch] ist der Gegensatz, der Antagonist des Wahrhaftigen – der Wahrheit... Dem Gläubigen steht es nicht frei, für die Frage « wahr » und « unwahr » überhaupt ein Gewissen zu haben: rechtschaffen sein an dieser Stelle wäre sofort sein Untergang... »

⁴⁴⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, §§ 54 et 55, p. 236-237.

⁴⁵⁰ Telles sont les définitions que Nietzsche donne de la « conviction » au début d'une longue série d'aphorismes qui, dédiés à la conviction », viennent clore le premier volume d'*Humain trop humain* (§§ 629 à 637 in : *KSA 2, MAM I*, p. 354-362). Les deux citations sont tirées de l'aphorisme 630, *ibid.*, p. 356 : « Ueberzeugung ist der Glaube, in irgend einem Punkte der Erkenntniss im Besitze der unbedingten Wahrheit zu sein. [...] Es ist nicht der Kampf der Meinungen, welcher die Geschichte so gewalttätig gemacht hat, sondern der Kampf des Glaubens an die Meinungen, das heisst der Ueberzeugungen. »

perspectiviste qui fait leur force⁴⁵¹. La « raillerie » explicite envers soi-même est ce qui permet à l'authentique philosophe, « esprit libre » et « probe », de le rester : elle le détache d'une « opinion » avant que celle-ci ne se change en « conviction »⁴⁵², elle relativise même sa « vertu » de « probité » avant que celle-ci ne devienne sa « vanité », sa « parure », sa « limite », sa « bêtise »⁴⁵³. La « probité » intellectuelle ne peut rester « vertu » authentique que si elle se vêt de raillerie, que si elle s'exprime avec raillerie. C'est en ce sens que Nietzsche la compare à un « crépuscule bleu, ironique et doré » qui s'étendrait « sur cette civilisation vieillissante et son triste et morne sérieux », comparaison où transparait sémantiquement l'opposition-clef entre allégresse à venir et mélancolie à combattre.

En définitive, la raillerie iconoclaste contribue pratiquement à l'œuvre intellectuelle visée par les flèches du non constructives, à la culture de la « probité » (*Rechtschaffenheit*) de l'esprit ainsi que des « méthodes scientifiques » qui la fondent. Cette culture éducative s'applique à la fois au lecteur, idéalement ébranlé dans ses convictions sous l'impact de la raillerie, qu'à l'auteur philosophe qui se présente lui-même comme tentative de modèle de probité dans ses écrits. « Raillerie » et « probité » sont totalement indissociables. Ils représentent l'envers et l'endroit d'une même tentative nietzschéenne, de la même action éclairante et intensifiante. Si le rire railleur fait mal et approfondit la douleur, c'est que la « dureté » du rire ou du marteau zarathoustrien rejoint la « cruauté de la quête de vérité » : elle en représente l'extériorisation, une objectivation subversive, « lourde de conséquences » (*verhängnisvoll*, *EH*, 'CF) qui entraîne un renversement perspectiviste, encore partiel, des valeurs, en termes de « cruauté » et de « compassion », nous l'avons vu, mais aussi de « trahison » et de « criminalité ». Le modèle du « philosophe » en fait foi. En effet, la « raillerie » permet à l'authentique philosophe, à l'esprit « libre » au scepticisme fort, de « muer » librement d'opinions⁴⁵⁴, de rester « nomade »⁴⁵⁵ et de « trahir toutes les opinions qui peuvent être trahies »⁴⁵⁶.

Parallèlement, ce traître à l'ironie et à l'esprit « méphistophélique », ce « diable » aux valeurs établies, peut alors se montrer sous son jour de « dévôt de la connaissance » (*der Fromme der Erkenntnis*, *GB*, IV, 105). Il peut user de « convictions », relatives, temporaires, sans s'y assujettir, il peut vivre sa « grande passion » (*AC*, § 54) du « surhumain », sa « piété » (*Frömmigkeit*, *GS* § 381) comme danse des voiles se jouant de toute attache. Sa « tentative », son « expérience » d'un « sens » inédit ne risque plus alors, espère le Nietzsche de toutes les préfaces et d'*Ecce Homo*, d'être confondue avec une idéologie, avec la prédication et « l'établissement »⁴⁵⁷ d'une nouvelle table de lois par un

⁴⁵¹ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 5, p. 19 : « Was dazu reizt, auf alle Philosophen halb misstrauisch, halb spöttisch zu blicken, ist [...] dass es bei ihnen nicht redlich genug zugeht [...]. Sie sind allesamt Advokaten, welche es nicht heissen wollen, und zwar zumeist sogar verschmitzte Fürsprecher ihrer Vorurteile, die sie « Wahrheiten » taufen – und sehr ferne von der Tapferkeit des Gewissens das sich dies, eben dies eingesteht, sehr ferne von dem guten Geschmack der Tapferkeit, welche auch dies zu verstehen giebt, sei es um einen Freund oder Feind zu warnen, sei es aus Uebermuth und um ihrer selbst zu spotten. »

⁴⁵² Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 637, p. 362

⁴⁵³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 227, p. 163

⁴⁵⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, Morg.* § 573, p. 330

⁴⁵⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, 1, § 211, p. 469

⁴⁵⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 637, p. 362

⁴⁵⁷ F. Nietzsche, *Ecce auctor*, « Die Vorreden von 1886 », op. cit., Einleitung von Claus-Artur Scheier, p. XIX: « Der Philosoph ist Experimentator und Experiment zugleich wie der wissenschaftliche Mensch, von

prêtre ou « prophète » (*EH, Préface*, § 4) d'un genre nouveau. Son *Aufklärung* échappe au dogmatisme progressiste. Quand sa « raillerie » démasque toute « foi » qui trahit une « volonté faible » et exprime un « renoncement à soi » (*Entselbstung*), une « auto-aliénation » (*Selbst-Entfremdung*)⁴⁵⁸ typiquement chrétiens, elle lui permet simultanément d'œuvrer sous le masque de l'« antéchrist » apportant la vraie « bonne nouvelle » (*EH, 'CI'*), elle rend possible un autre jet, la tentative proprement nietzschéenne de création de l'humain par lui-même. Elle autorise un autre genre, auto-relativisé, de profession de foi qui pourrait favoriser⁴⁵⁹ l'avènement d'un type humain potentiel, « surhumain » lequel aurait, au lieu de « renoncer » à lui-même, assumé avec « probité » l'individuation tragique et réaliserait alors par sa vie une auto-poétification dionysiaque et allègre de lui-même.

C'est cette même volonté d'auto-réalisation par foi, par « sens de soi » opiniâtre (*Eigensinn*) qui dicte aux protagonistes hesséens leur « crime », leur « trahison » dans toutes les œuvres postérieures à la Première Guerre mondiale. Comme chez Nietzsche, toute une thématique du « traître » à une foi affichée ou du « criminel » faisant fi des valeurs établies se rattache au champ sémantique de l'allégresse, toujours espérée, toujours à venir jusqu'au grand œuvre du *Jeu des perles de verre* où elle se réalise en les personnages du « Maître de Musique » ou de Josef Knecht. Si Demian porte d'emblée sur son front le signe de Caïn, Klein endosse le « rôle » et le « masque » du « criminel » (*KW* 8) trahissant sa femme et sa vie, Klingsor se joue de toutes les conventions dans la « folie » et « l'ivresse », Siddhartha délaisse un monde après l'autre, le « loup des steppes » est un traître à la patrie, H. H. rompt sa promesse de silence vis-à-vis de l'Ordre des « Pèlerins de l'Orient » après l'avoir abandonné. Même Knecht, dans le *Jeu des perles de verre*, trahit la province castalienne dont il est l'un des plus hauts dignitaires. A chaque fois, le protagoniste se distingue par sa « trahison » à l'encontre d'un ordre culturel qui représentait sa raison d'exister ou, en d'autres termes, une « conviction » nietzschéenne objectivée.

Tout l'enjeu des récits, qui devient celui de l'écriture dans *Le Voyage en Orient*, est alors de comprendre positivement la « trahison » non comme « perte de foi » mais comme persistance et fidélité dans la « foi » en une « probité » perspectiviste, où la seule et unique optique viable et saine qui prévaut obéit, en en assumant les fluctuations, au « sens de soi »

dem ihn nur unterscheidet, daß er erkennt, *wer* er ist (*Ecce homo*), und sein *will*, der er ist. Diese Selbst-Erkenntnis geht offenbar damit zusammen, « neue Ideale » zu finden, d.h. *Ziele*. [...] die berühmte Formel vom Herbst 1887 lautet: *Nihilism*: es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das « Warum? » [...] die nietzschische Weisheit geht jedenfalls nicht daran, ein Ziel zu « setzen », sondern ein neues Ziel zu *versuchen*. »

⁴⁵⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, § 54.

⁴⁵⁹ L'objectif d'*Aufklärung* nietzschéen qui transparait à travers les injonctions du type « *Werdet hart!* » demeure implicite par « probité ». Même quand Nietzsche part du principe que, sous les impacts railleurs, le lecteur pourrait à la fois retrouver son « bon goût », « s'endurcir » et connaître le destin de l'archer en lequel naît une autre lumière, affirmative, une contamination positive par l'allégresse est espérée mais demeure implicite, inavouable. Dans le chapitre déjà évoqué d'*Ecce Homo* consacré au *Crépuscule des Idoles*, le glissement du « on » (*man*) au « je » (*ich*) est ainsi révélateur. Si « ce qu'on ramasse » après le « grand vent » du rire démoniaque « n'est plus rien de douteux », parce que ce sont des « décisions tranchées », « je suis le premier [...] à *pouvoir* trancher », nous dit Nietzsche. Par « probité » l'auteur en reste à la seule expérience connue, la sienne, même si ce « on » qui l'inclut dans l'expérience de l'erreur inclut simultanément le « lecteur » dans une possible expérience d'*Aufklärung* analogue. Par « probité » pour son désir qu'advienne cette *Aufklärung*, Nietzsche pose sa possibilité. Dans sa tentative de préparer sa venue et d'« accélérer » celle des « esprits libres » évoqués dans la préface au premier volume de *Humain trop humain* (§ 2), il pose son inéluçabilité.

(*Eigensinn*) tel que Hesse le définit dans l'article, déjà évoqué, qui porte ce titre⁴⁶⁰. « Trahison » et « croyance » vécue authentiquement ne s'excluent plus mais se réclament mutuellement dans l'optique auto-poétifiante et poétiquement créatrice que Hesse lui-même revendique à l'instar de ses protagonistes. Hesse souligne en effet à diverses reprises, nous l'avions vu au tout début de ce travail, ne jamais avoir écrit que des « professions de foi » (*Bekanntnis*), quel que soit le genre de l'écrit. La poésie de ses *Chants romantiques* (1898)⁴⁶¹, la prose poétique du *Loup des steppes* (1926)⁴⁶² ou du *Voyage en Orient* (1932)⁴⁶³, mais aussi tous ses articles, dont « Profession de foi de l'écrivain »⁴⁶⁴ ou « La Bibliothèque universelle »⁴⁶⁵ et l'ensemble de ses lettres (1951)⁴⁶⁶ expriment chacun à leur manière la « foi » ou croyance de l'auteur. Plus spécifiquement, dans les articles où il associe d'une façon « inédite » auto-critique et critique de son temps, Hesse utilise alors sciemment un ton de « pseudo-bavardage semi-ironique » pour exprimer « son écrivailleuse profession de foi » sans trahir sa « conscience »⁴⁶⁷.

La totalité de l'œuvre hesséenne obéit de fait à cette conscience toute de véracité critique et de « foi ». Elle est toute entière née d'une « impulsion religieuse » (*religiöser Antrieb*), nous dit Hesse dans une lettre de 1930⁴⁶⁸, publiée selon ses directives dans les *Œuvres complètes* de 1957, l'auteur prenant un malin plaisir à égarer sur une piste protestante voire piétiste les lecteurs qui n'auraient pas saisi son amour, nietzschéen, du jeu des « typologies », décelable dès 1920 dans l'article « De la lecture des livres »⁴⁶⁹ et analysé plus haut dans l'essai *Un petit morceau de théologie* (1932). L'« impulsion religieuse » ne fait qu'une avec la « piété » de l'homme de type « pieux » et non de type « raisonnable » ou « socratique » au sens péjoratif et hellénistique du terme ; elle est à comprendre dans le sens de la « piété » nietzschéenne propre au philosophe railleur disciple de Dionysos et n'hésite pas à user de l'arme ironique pour s'affirmer contre la foi

⁴⁶⁰ Cf. H. Hesse, « Eigensinn » in *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 194-199

⁴⁶¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, « Brief an die Mutter », déc. 1898, p. 48.

⁴⁶² H. Hesse, *Ibid.*, II, « Brief an Felix Braun, 10. April 1926 », p. 140, und « Brief an Heinrich Wiegand, 14. Okt. 1926 », p. 154: « ...ich habe schon seit Jahren den ästhetischen Ehrgeiz aufgegeben und schreibe keine Dichtung, sondern eben Bekenntnis... »

⁴⁶³ H. Hesse, *ibid.*, II, « Brief an Günter Eich, Sept. 1932 », p. 346: « Meine Dichtung [*Die Morgenlandfahrt*], das Bekenntnis eines alternden Dichters... »

⁴⁶⁴ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, « Bekenntnis des Dichters », (1929), p. 243. L'article est traduit sous le titre, ambigu, de « Confession de l'écrivain », in : *Magie du Livre*, op. cit., p. 225

⁴⁶⁵ H. Hesse, *PdG*, « Brief an den Verlag Philipp Reclam Junior, 13. Dez. 1934 », p. 560: « Sie wissen ja, daß mein Büchlein [Ersterscheinung 1929] keineswegs ein objektiver und schulmäßiger Führer durch die Literaturen ist und sein will, sondern ein ganz persönliches Bekenntnis zu dem, was mir in meinen siebenundfünfzig Jahren an Lese-Erlebnis und Lese-Erfahrung zugewachsen ist. »

⁴⁶⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Antwort an einen alten Menschen... », Juni 1951 », p. 118: « ...ich antworte nur da, wo es gilt, meine eigene Auffassung noch präziser auszusprechen. »

⁴⁶⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Brief an Heinrich Wiegand, 13. 4. 1927 », p. 173: « Können Sie nicht sehen, daß die Art meiner scheinbar plaudernden und halb ironischen Bekenntnis-Schreiberei, wie sie in jenen Aufsätzen versucht wird, etwas Neues ist, und daß es sich hier um eine sehr subtile, heikle, sehr subjektive Wirklichkeit handelt, in der mein Gewissen äußerst streng in Anspruch genommen wird, und wo das Hören auf so belanglose Einwände mir einfach nicht erlaubt ist? »

⁴⁶⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Wilhelm Kunze, 17. Dez. 1930 », p. 497: « Ich selbst halte für das entscheidende Kennzeichen meines Lebens und meiner Arbeiten den religiösen Antrieb. »

⁴⁶⁹ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, « Vom Bücherlesen », 1920, p. 234 sv.: « Wenn ich im folgenden drei Typen, oder besser Stufen von Bücherlesern aufstelle, so meine ich denn auch damit nicht, daß die Leserwelt sich in diese drei Ordnungen teile so, daß der eine dieser, der andere jener Gattung angehörte. Sondern jeder von uns gehört zeitweise zu dieser, zeitweise zu jener Gruppe. »

fallacieuse des « écrivains aimés des lecteurs bourgeois » qui « embellissent » la réalité, « nient l'existence » (*weglügen*) de l'abîme guettant « l'âme humaine », et « magnifient les idéaux et les objectifs que l'on retrouve au programme de leur public : aujourd'hui la guerre, demain le pacifisme, etc... »⁴⁷⁰.

Dans l'image ambivalente qu'il donne de lui-même par le biais des préfaces et d'*Ecce homo*, Nietzsche se dépeint cependant plutôt comme nouveau Janus, tellement il met l'accent sur une bipolarité du masque associant une raillerie méchante et destructrice à une allégresse (*Heiterkeit*) créatrice d'origine tragique. A la fois traître méphistophélique et troubadour du « gai savoir », Nietzsche combat, par « piété » authentique, dans son dévouement au « surhumain » et à son « allégresse », la « foi » mauvaise, absolue, les « convictions » qui pervertissent la civilisation moderne et la transforment, derrière une apparence florissante, en un paysage baroque de la désolation, de *disjecta membra*, où l'âme humaine est en péril, où le salut de l'humanité est en jeu. Les éclairs de rire railleur visent à tuer ce qui est déjà mort, à démasquer comme mort ou morbide ce qui paraît faussement vivant⁴⁷¹ ou « sain », faussement « allègre » aussi : qu'il s'agisse de « l'optimisme » positiviste ou bourgeois, de la « fausse allégresse » ou de la « satisfaction »⁴⁷² des « hommes de science » modernes, faux esprits socratiques, ce ne sont que des variantes au « bien-être » (*Behagen*) du « dernier homme », car ces types humains représentent une culture qui, toute entière, n'est que « décorative »⁴⁷³, n'est que faux-semblant. Derrière son masque d'activité créatrice, la mort est à l'œuvre. Sa frénétique productivité, née d'une ivresse par manque, non par excès⁴⁷⁴, est un leurre nihiliste qui achève d'appauvrir l'homme et sa réalité, le créateur comme le récepteur, au lieu de les enrichir.

Que ce soit sur le plan spirituel du haut de la chaire, sur le plan scientifique dans les universités, ou sur le plan littéraire et politique dans les journaux, l'objectif est le même selon Nietzsche : sous prétexte de promouvoir le salut ou le « bonheur »⁴⁷⁵ de tous, le christianisme puis les « idées modernes » qui lui succèdent œuvrent de fait, mues par la « compassion », dans un sens affaiblissant la tension individuatrice et nivelant les individus en un troupeau ou une masse morbide et mélancolique, plus aisée à gérer et à embrigader dans un processus à visée intégralement nihiliste.

Véritable « diable » et faux médecin, le prêtre ascétique joue ainsi face à ses ouailles le rôle d'un « consolateur » (*Tröster*), d'un « médecin »⁴⁷⁶ pour âmes en peine, alors qu'il ne cherche pas à guérir ses « malades » mais seulement à les maintenir en vie : grâce à son « idéal ascétique », qui, selon Nietzsche, « *a sa source dans l'instinct de*

⁴⁷⁰ H. Hesse, *Magie du livre*, « Confession de l'écrivain » (1929), p. 225. Pour la version allemande, « Bekenntnis des Dichters », voir *Schriften zur Literatur* I, p. 243.

⁴⁷¹ F. Nietzsche, *KSA 5, GM, III, § 26*, p. 407: « ich mag die übertünchten Gräber nicht, die das Leben schauspielern... »

⁴⁷² Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM, III, § 23*, p. 397

⁴⁷³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 1, UB II, § 10*, p. 334

⁴⁷⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889, Frühjahr 1888*, 14 [68], p. 252

⁴⁷⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW, § 338*, p. 567

⁴⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM, § 17*, p. 377

défense et de salut d'une vie en voie de dégénération » (*Gm* 142)⁴⁷⁷, il les divertit de leur « pesante lassitude » (*bleierne Ermüdung*) ou de leur « noire tristesse »⁴⁷⁸, de leur mélancolie et de leur « noir » dégoût⁴⁷⁹, dans le seul but de pouvoir en rester maîtres. Chaque administration d'un remède, en définitive toujours « lénifiant », les rend un peu plus « malades » : qu'il calme la douleur en conférant un sens et une dynamique à la souffrance par voie de « faute originelle » et de quête du Pardon⁴⁸⁰ ou qu'il oriente les « débordements » (*Ausschweifungen*) par les voies d'une pénitence ou d'une mystique extatiques⁴⁸¹, le « remède » des prêtres affaiblit le malade puisqu'il prévient ou détourne sur un mode inoffensif toute tension explosive ou suicidaire qui pourrait résulter de la douleur et du « dégoût » et priver de sa « domination sur ceux qui souffrent » le « sauveur, berger, défenseur prédestiné du troupeau souffrant »⁴⁸² qui est lui-même « malade ».

La même attitude de « compassion » se retrouve selon Nietzsche chez les défenseurs des « idées modernes » qui, sous l'appellation de « libres penseurs » cachent de faux « esprits libres » asservis à toutes sortes de convictions. Qu'ils soient érudits universitaires ou journalistes, ces « écrivailleurs » et « esclaves loquaces », évoqués plus haut sous l'appellation zarathoustrienne des « tarantules », œuvrent, à l'image du « prêtre ascétique », en qualité de « niveleurs » quand ils réclament « l'égalité » (*Gleichheit*) des droits, c'est-à-dire la « médiocrisation »⁴⁸³ et l'« abolition » de la souffrance et militent pour le « bonheur du troupeau » et « le bien-être, l'universel allègement de l'existence »⁴⁸⁴. A cet égard, les « bons » se voient taxés par Nietzsche de « mensonge malhonnête » et de « fausseté ingénue », de « fausseté bourgeoise » (*GM*, § 19) ; ils représentent « l'espèce d'hommes la plus nuisible, car ils imposent leur existence au prix de la vérité aussi bien qu'au prix de l'avenir »⁴⁸⁵. Emportés par l'élan de leurs « bonnes actions », ils sombrent

⁴⁷⁷ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 13, p. 366 (en italique dans l'original) : « *das asketische Ideal entspringt dem Schutz- und Heil-Instinkte eines degenerirenden Lebens, welches sich mit allen Mitteln zu halten sucht...* »

⁴⁷⁸ Le plomb et le noir sont traditionnellement reliés à la mélancolie (cf. F. Nietzsche, *ibidem*, § 17, p. 377).

⁴⁷⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, § 38

⁴⁸⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, § 18-19; Nietzsche démasque ici ironiquement « la bénédiction du travail » (*Segen der Arbeit*) comme « activité mécanique » (*machinale Thätigkeit*) visant à divertir le malade de ses 'états dépressifs'.

⁴⁸¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 20, p. 388

⁴⁸² F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 15, p. 372-373 : « Der asketische Priester muss uns als der vorherbestimmte Heiland, Hirt und Anwalt der kranken Herde gelten [...]. *Die Herrschaft über Leidende* ist sein Reich, [...] sein Glück. »

Notons que *Heiland* et *heilen* (guérir) ont la même racine. En associant le « sauveur » et le « médecin », Nietzsche joue de nouveau de l'étymologie révélatrice qui l'enthousiasmait dans le quatrième aphorisme du premier chapitre. Le fondement physiologique qui donne tout son sens au terme « prédestiné » ne permet en aucun cas de faire porter ce dernier terme uniquement sur *Heiland* comme le propose la traduction d'Isabelle Hildebrand et de Jean Gratiën.

⁴⁸³ Patrick Wotling adjoint à sa traduction de l'allemand *Vermittelmässigung* une note dans laquelle il définit fort adéquatement le néologisme nietzschéen comme « travail de nivellement aboutissant à une situation de médiocrité généralisée ».

⁴⁸⁴ F. Nietzsche, *BM* § 44, p. 60 et *KSA* 5, *GB*, § 44, p. 61 : « Sie gehören, kurz und schlimm, unter die *Nivellirer*, diese fälschlich genannten « freien Geister » – als beredte und schreibfingrige Sklaven des demokratischen Geschmacks und seiner « modernen Ideen » [...] ihre beiden am reichlichsten abgesungenen Lieder und Lehren heissen « Gleichheit der Rechte » und « Mitgefühl für alles Leidende », – und das Leiden selbst wird von ihnen als etwas genommen, das man *abschaffen* muss. »

⁴⁸⁵ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 4, p. 369 : «...vor Allem empfindet [Zarathustra die Guten] als die *schädlichste Art Mensch*, weil sie ebenso auf Kosten der *Wahrheit* als auf Kosten der *Zukunft* ihre Existenz durchsetzen. »

volontiers dans le « fanatisme », forme excessive de la « conviction » ou de la « foi », qui touche Savonarole et Luther, Rousseau, Robespierre et Saint-Simon de la même manière⁴⁸⁶ : religion ou « modernité » démocratique et positiviste, l'origine est la même, aliénatrice et non individuatrice. L'ivresse du fanatisme chez ces « trépidants de l'esprit » (*Hektiker des Geistes*)⁴⁸⁷, ressort de la maladie aristotélécienne qui débouche sur l'épilepsie ; en termes nietzschéens, elle découle du manque, non de l'excès, et son succès auprès des masses, fascinées, dérive ici encore du « plus dangereux de tous les malentendus ».

La frénésie de la productivité intellectuelle et son activisme sont nés de cette même ivresse par manque et représentent les formes modernes de l'« activité mécanique » ou « bénédiction du travail » chrétiennes. Ils portent les stigmates de leur origine par manque, comme en témoigne la description nietzschéenne du « savant » (*Gelehrter*) ou « homme de science moyen » (*wissenschaftlicher Durchschnittsmensch*) (*BM* § 206 sv) dont la propre vacuité se reflète dans la stérilité de son travail et l'effet nivellateur de ce dernier. L'allégresse (*heiter*, *BM* § 206) arborée par le « savant » au regard « objectif » est, selon Nietzsche, fausse, elle exprime seulement la placidité d'un esprit incapable d'affirmer comme de nier. L'« objectivité » célébrée chez l'homme de science moderne n'est en effet que « répudiation du moi » et « dépersonnalisation de l'esprit » (*Entselbstung und Entpersönlichung des Geistes*), de sorte que le « savant » « désintéressé » (*selbstlos*) n'est plus qu'un être « sans forme ni contenu », littéralement évidé de lui-même (*selbstlos*) sans s'être jamais auparavant trouvé. Derrière ce symptôme ambulatoire, Nietzsche diagnostique la « maladie européenne de la volonté », le nihilisme, qui use ici d'un remède « calmant » et « soporifique » (*Schlaf- und Beruhigungsmittel*, *GB* § 208) : le « scepticisme » ou « paralysie de la volonté » qui, dans la théorie des tempéraments classique, correspond à une mélancolie parvenue au stade avancé de l'*acedia* ou léthargie pathologique⁴⁸⁸. Dans un style à la fois courtois et baroque, le troubadour Nietzsche dépeint alors le costume revêtu en sus de l'allégresse, par ce fantôme ou squelette nihiliste de la mort qui oscille entre la frénésie d'une danse « lubrique » et l'immobilité de l'attristement (*trüb*):

« Notre Europe moderne [...] est sceptique du haut en bas, et son scepticisme tantôt saute agilement de branche en branche, impatient et lubrique, tantôt s'attriste comme un nuage gros d'inquiétantes questions ; souvent il est excédé de sa volonté à en mourir ! Paralysie de la volonté, où ne trouve-t-on pas aujourd'hui cette infirmité ? et sous quels oripeaux ? Sous quels travestissements séducteurs ? Cette maladie revêt les plus beaux atours mensongers, et par exemple ce qu'on expose en vitrine aujourd'hui sous le nom d'« objectivité », d'« art

⁴⁸⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, § 54

⁴⁸⁷ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 25, p. 403: « Sie haben bis jetzt Ein Spiel gespielt, die Armen des Geistes und die wissenschaftlichen Widersacher jenes [des asketischen] Ideals (man hüte sich, anbei gesagt, zu denken, dass sie deren Gegensatz seien, etwa als die Reichen des Geistes : – das sind sie *nicht*, ich nannte sie die *Hektiker* des Geistes). »

⁴⁸⁸ Cf. Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, op. cit., p. 87 et 95 : « Hébétude », « torpeur » et « apoplexie » dépeignent des états d'« athymie », d'absence d'« impulsion vitale » (*thymos*) chez des « personnes affectées des maladies de la bile noire au dernier degré » – la bile étant froide, et non chaude, et correspondant donc, nous l'avions vu, au « manque » nietzschéen dont naît la fausse « ivresse » appauvrissante. Ces états recouvrent ceux de l'*acedia* dénoncée comme péché mortel par Dante dans sa *Divine comédie*, mais promus par la religion, notamment le piétisme, selon l'optique des *Aufklärer* allemands décrite par H. J. Schings dans son ouvrage *Melancholie und Aufklärung* (op. cit., chap. II, 1., « Melancholischer Pietismus », p. 66 sv.)

pour l'art », de « connaissance pure et désintéressée » n'est que déguisement du scepticisme et de la paralysie de la volonté. » (*BM*, § 208)⁴⁸⁹

Quand la science elle-même n'est plus qu'un « refuge » de « mécontentement » et d'« incrédulité », le manque de soi comme le manque de « foi » authentique, non aliénante, caractérisent l'« homme de science » moderne. Son « scepticisme » erratique, mais aussi son abrutissement au travail ressortent bien d'une ivresse par manque, non par excès. Ils trahissent non la « grande passion » (*Leidenschaft des grossen Glaubens*) du scepticisme par force, de l'« esprit libre », mais « l'inquiétude du manque d'idéal », « la douleur du manque d'un grand amour »⁴⁹⁰. La « satisfaction » exprimée par ces « travailleurs » de la science au masque « allègre » n'est plus qu'anesthésie d'un esprit qui use de la science comme d'un « moyen pour s'étourdir » (*Mittel der Selbstbetäubung*) et de l'objectivité pour occulter sa « paralysie de la volonté ». Bien éloignés de toute la « dureté » critique souhaitée par Nietzsche, de tels esprits à la « nonchalance » (*Bequemlichkeit*) hypocrite participent à la « religion du confort » (*Behagen*) qui, prônée par les « humanitaires » (*BM*, § 210), a pris la relève de la « religion de la compassion » chrétienne⁴⁹¹.

Si l'« homme de science » moderne se fournit à lui-même des remèdes lénifiants contre nihilisme et mélancolie, il use de ce même art compatissant et « jésuitique » pour « détendre tout arc bandé », pour « anéantir » tout homme d'exception qui se trouverait parmi ses pairs ou ses disciples⁴⁹². Le « pire » qu'un « savant » puisse faire réside dans son action nivellatrice sur ceux qu'il est censé éduquer, dans « l'influence *débilitante* [du] scientisme actuel sur l'esprit ». Nietzsche déplore ainsi sur un ton d'une « incompréhensible » « allégresse » (*Heiterkeit*), que les universités, repaire baroque d'un « excès » (*Überfluss*) « d'humanités fragmentaires » (*Bruchstück-Humanitäten*), mènent, en les condamnant à un « ilotisme » abrutissant, les « natures aux dons plus pleins, plus riches, plus *profonds* » à dépérir (*verkümmern*) (*GD* 105).

Le « dépérissement » (*Verödung*) de l'esprit allemand⁴⁹³ est qui plus est, selon Nietzsche, promu à grande échelle par l'action nivellatrice des « feuilletonistes » dans les pages de journaux culturelles, comme de toute la « gent littéraire moderne » en général. Si ces « bouffons de la culture moderne » poussent des « cris » au milieu de leur « bavardage » prolixe, l'excès de leur attitude (*übertrieben*) comme de leur production n'est que le symptôme d'une ivresse par manque. Leur « bavardage » ne vise qu'à

⁴⁸⁹ Ce passage permet de mieux comprendre le jeu de mots « Ephektiker, Hektiker des Geistes » que Nietzsche opérera dans *La Généalogie de la morale* (III, § 24), et qui traduit parfaitement l'ivresse ou excès intellectuels nés par le manque, ou scepticisme faible d'un esprit émoussé, incapable de trancher.

⁴⁹⁰ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 23: «...damit, dass jetzt in der Wissenschaft streng gearbeitet wird und dass es zufriedne Arbeiter giebt, ist schlechterdings *nicht* bewiesen, dass die Wissenschaft als Ganzes heute ein Ziel, einen Willen, ein Ideal, eine Leidenschaft des grossen Glaubens habe. Das Gegentheil ist der Fall [...] die Wissenschaft heute ist ein *Versteck* für alle Art Missmuth, Unglauben, Nagewurm [...], sie ist die *Unruhe* der Ideallosigkeit selbst, das Leiden am *Mangel* der grossen Liebe [...] Die Tüchtigkeit unsrer besten Gelehrten, ihr besinnungsloser Fleiss [haben ihren] eigentlichen Sinn darin, sich selbst irgend Etwas nicht mehr sichtbar werden zu lassen! Die Wissenschaft als Mittel der Selbst-Betäubung: *kennt ihr das?* »

⁴⁹¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, III, § 338, p. 567

⁴⁹² F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 206, p. 134: « Das Schlimmste und Gefährlichste, dessen ein Gelehrter fähig ist, kommt ihm [...] von jenem Jesuitismus der Mittelmässigkeit, welcher an der Vernichtung des ungewöhnlichen Menschen instinktiv arbeitet und jeden gespannten Bogen zu brechen oder – noch lieber! – abzuspannen sucht. Abspannen nämlich, mit Rücksicht [...] mit zutraulichem Mitleiden... »

⁴⁹³ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, III, § 26, p. 165

« tempérer » (*mildern*) « le pathétique des âmes », leurs « cris » seulement à « couvrir » (*übertäuben*) « les cloches trop graves » des « grands événements »⁴⁹⁴. Leurs propos « optimistes », plus nuisibles que tout pessimisme réactif assumé⁴⁹⁵, leur « surproduction » (*Überproduktion*) « d'idoles d'idéal » (*Ideal-Götzen*), notamment nationalistes⁴⁹⁶, ne sont que « vomissement de bile » et recouvrent d'un masque fallacieux l'œuvre de suicide collectif affublée du terme de « vie » qui caractérise l'Etat, « nouvelle idole » dont ils font, assujettis, la propagande nihiliste⁴⁹⁷.

En définitive, le nivellement opéré par la « modernité » que raille Nietzsche⁴⁹⁸, porte ses fruits : la déferlante continue d'une « surproduction » par manque entraîne l'« aplatissement culturel d'un peuple », le « nivellement de l'homme, – ravalé au rang d'animal grégaire utile, laborieux, utilisable à toutes fins »⁴⁹⁹. Sur le plan plus spécifiquement culturel, l'action conjuguée de « toutes les institutions publiques, de tous les établissements d'enseignement, d'art et de culture » (*CI I*, 24)⁵⁰⁰ mais aussi de « toute la troupe » des « journalistes allemands », « faiseurs de romans, de tragédies, de chansons et de livres d'histoire » qui tous, professent et représentent à mauvais escient une « foi satisfaite, oui, triomphante » en une « culture authentique » (*ächte Kultur*), achève d'anesthésier leurs lecteurs. « Emoussant » ses sens lors de ses rares moments réceptifs dédiés à la « culture », ils empêchent le « philistin de la culture » (*Bildungsphilister*)⁵⁰¹ de reconnaître la « barbarie » c'est-à-dire l'« absence de style ou [le] mélange chaotique de tous les styles »⁵⁰² qui règne dans leur informe « agrégat » culturel, réduisant définitivement tout « bourgeois cultivé » (*der Gebildete*) à l'image de ce dernier, à un « agrégat à figure humaine » (*menschenähnliches Aggregat*)⁵⁰³, c'est-à-dire à un « barbare »⁵⁰⁴. Situés aux antipodes de l'individuation tragique, les « Européens » modernes, qu'ils soient « cultivés » ou non, se résument finalement à des esclaves, à des « travailleurs à tout faire, bavards (*geschwätzig*), faibles de volonté et extrêmement

⁴⁹⁴ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 194, p. 165 : « Die Narren der mittelalterlichen Höfe entsprechen unseren Feuilletonisten; es ist dieselbe Gattung Menschen, halbvernünftig, witzig, übertrieben, albern, mitunter nur dazu da, das Pathos der Stimmung durch Einfälle, durch Geschwätz zu mildern und den allzu schweren, feierlichen Glockenklang grosser Ereignisse durch Geschrei zu übertäuben; ehemals im Dienste der Fürsten und Adeligen, jetzt im Dienste von Parteien [...]. Der ganze moderne Litteratenstand steht aber den Feuilletonisten sehr nahe, es sind die « Narren der modernen Cultur », welche man milder beurtheilt, wenn man sie als nicht ganz zurechnungsfähig nimmt. »

⁴⁹⁵ F. Nietzsche, *EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 4, p. 368 : « Ich werde einen grossen Anlass haben, die über die Maassen unheimlichen Folgen des *Optimismus*, dieser Ausgeburt der homines optimi, für die ganze Geschichte zu beweisen. »

⁴⁹⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, III, § 26, p. 408

⁴⁹⁷ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, I, « Vom neuen Götzen », p. 63 : « Staat nenne ich's, [...] wo der langsame Selbstmord Aller – « das Leben » heisst. / Seht mir doch diese Überflüssigen! sie stehlen sich die Werke der Erfinder und die Schätze der Weisen : Bildung nennen sie ihren Diebstahl – und Alles wird ihnen zu Krankheit und Ungemach! / Seht mir doch diese Überflüssigen! Krank sind sie immer, sie erbrechen ihre Galle und nennen es Zeitung. »

⁴⁹⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, 'GB', § 2, p. 350

⁴⁹⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 241-242, p. 182-183

⁵⁰⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 1, UB I*, § 2, p. 165

⁵⁰¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, 'UB' § 2, p. 317

⁵⁰² Cf. F. Nietzsche, *KSA 1, UB I*, § 1, p. 161 et 163

⁵⁰³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 1, UB II*, § 10, p. 332

⁵⁰⁴ F. Nietzsche, *KSA 1, UB I*, § 1, p. 163 : «...[die] Barbarei: das heisst: [die] Stillosigkeit oder [das] chaotische Durcheinander aller Stile. »

adaptables, qui *ont besoin* du maître, de celui qui commande, comme du pain quotidien »⁵⁰⁵.

Traits railleurs, *Kulturkritik* chez Hesse

Ce diagnostic nietzschéen semble se retrouver chez Hermann Hesse, conjointement à l'expérimentation d'un remède « railleur » et « ironique ». En effet, Hesse use d'un discours explicitement qualifié d'« ironique » à la fois dans ses articles et au sein d'œuvres littéraires pour exprimer une analyse analogue de la « modernité » de son siècle, « optimiste » et « imbue d'elle-même » qui voit se cristalliser sous l'influence nationaliste et l'apparence national-socialiste les soupçons nietzschéens de « barbarie » en quête de « tyran ». Une lettre de 1932, également publiée par Hesse en 1958 dans ses *Œuvres complètes*, rend particulièrement visible cette tentative d'« ébranler » par « l'ironie » née d'un « pessimisme » « tragique » les convictions qui emprisonnent la modernité dans une perception fallacieuse d'elle-même et de sa « pseudo-culture » (*Scheinkultur*)⁵⁰⁶ – cet aspect de l'action, du « combat » politiques hesséens allant dans le sens de la « grande politique » nietzschéenne, est encore peu connu, voire ignoré des lecteurs non germanophones qui n'ont accès ni à la riche correspondance de Hesse ni à sa forte activité journalistique⁵⁰⁷. Cette lettre notamment, citée intégralement dans le dernier volume des *Œuvres complètes* (juillet 1957) à des fins manifestes d'auto-explicitation, réapparaît uniquement tronquée dans une édition plus récente de 1981, et seulement en allemand⁵⁰⁸. Elle est totalement absente des recueils allemands de la correspondance hesséenne (1986) et requiert à ce titre une citation quasi exhaustive :

« Votre lettre publique se réfère à une partie isolée et non centrale de mon activité, à mes épisodiques articles de journaux. Vous trouvez que certains de ces écrits expriment un pessimisme que vous trouvez en fin de compte irresponsable, et je peux le comprendre. De mon point de vue, ces écrits épisodiques qui usent consciemment et sciemment de la forme de causerie nommée 'feuilleton', ne représentent, premièrement, qu'une part insignifiante de mon travail. Deuxièmement, ces propos de circonstance quelque peu ludiques, d'une tonalité souvent ironique, revêtent pour moi un sens commun : combattre ce que je nomme, dans notre espace public, l'optimisme mensonger.

Quand je rappelle ici et là que l'homme est un produit menacé et dangereux, quand je souligne à l'occasion l'insuffisance et le tragique de l'humain (*Menschentum*) à l'endroit

⁵⁰⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 242, p. 183

⁵⁰⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Brief an einen jungen Deutschen » (1919), p. 234 : Hesse termine cette lettre publique à visée éducative par une référence explicite à Nietzsche et à sa deuxième *Inactuelle*, où ce dernier enjoignait à la jeunesse d'après-guerre de « tordre le coup à une pseudo-culture tombant en morceaux pour un nouveau départ » (« einer zusammenbrechenden Scheinkultur den Hals abdrehen und neu anfangen »). *Scheinkultur* reprend alors la « culture décorative » évoquée par Nietzsche (*KSA 1, UB II*, § 10, p. 334).

⁵⁰⁷ Les recueils *La Bibliothèque universelle* (1995) et *Magie du livre* (1994) publiés par les éditions José Corti proposent une sélection d'articles et de recensions littéraires hesséens tout à fait appréciable mais encore très incomplète. Aucune lettre de Hesse n'a encore été traduite en français.

⁵⁰⁸ La lettre dans son intégralité ne figure que dans le tome VII des *Œuvres complètes* coordonnées par l'auteur avec Suhrkamp de 1952 à 1957 (le volume VII est précisément consacré aux essais, articles et lettres). Notons cependant que la version proposée par Volker Michels dans le premier volume de *Politik des Gewissens* (1977), version qui est donc la plus accessible actuellement, mais non traduite, a été fortement tronquée puisqu'elle ne reproduit, de façon abrégée, que le dernier des trois points traités par Hesse dans la lettre à M.A. Jordan, celui qui rendait sa diffusion impossible en Allemagne, puisque Hesse y contestait la légitimité de tout « Führer » et se refusait à jouer lui-même le rôle de « prêtre » pénétré de « savoir ». Les deux derniers points de la lettre seront traités plus bas dans la partie consacrée à l'originalité, notamment stylistique, de Hesse.

même où nous sommes habitués à la nonchalance et à l'auto-satisfaction, dans les quotidiens, il s'agit d'une partie de mon activité qui, certes moindre en volume comme en importance, n'en est pas moins consciente et responsable : combattre la religion à la mode en Europe et aux Etats-Unis de l'homme moderne souverain qui a su aller si loin. Quand je rappelle avec insistance le caractère ambigu de l'humain, il s'agit d'un appel à combattre la suffisance certes enfantine mais dangereuse d'un homme de masse qui, dénué de foi et de pensée, se caractérise par son inconscience (*Leichtsinn*), son arrogance, son manque d'humilité, de doutes, de responsabilité. Lorsque je tiens semblables propos, ils ne s'adressent pas à l'humanité mais à l'époque, aux lecteurs de journaux, à une masse dont le danger ne réside pas à mon sens en une foi défaillante en elle-même et en sa propre splendeur. J'ai souvent aussi associé à ma mise en garde contre l'infondé de cette *hybris* humaine le rappel immédiat des événements historiques récents, de l'ignorance (*Ahnungslosigkeit*) et de l'inconscience fanfaronne avec lesquelles nous sommes partis en guerre, ainsi que de l'aversion des peuples comme de l'individu à rechercher en eux-mêmes leur part de responsabilité pour ces faits. [...] Je ne revendique en rien d'avoir raison, je me sais prisonnier de l'époque et de mon propre moi, j'assume néanmoins tout à fait cette partie (comme je l'ai dit secondaire) de mon activité, et je ne considère pas qu'il soit, dans l'état actuel du monde, nuisible mais bon et juste d'ébranler la foi chimérique de l'homme moyen d'aujourd'hui en la hauteur du progrès atteint, en ses machines, en sa modernité épicurienne (*genießerisch*) et irresponsable.[...]

Vous postulez qu'un écrivain ayant gagné la confiance de nombreux lecteurs est par là tenu de leur servir de guide. J'avoue tout simplement haïr le terme de guide (*Führer*) dont la jeunesse allemande abuse tant. Ne nécessite et ne réclame un guide (*Führer*) qu'un individu incapable de s'assumer et de penser par lui-même. L'écrivain, si tant est qu'il puisse encore exister à notre époque et dans notre civilisation, ne saurait avoir cette tâche. »⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p.529 : « An Dr. M. A. Jordan. Erwiderung auf einen offenen Brief « Die Sendung des Dichters » ».

« [...] Ihr offener Brief bezieht sich ganz speziell auf einen vereinzelt, nicht zentralen Teil meiner Tätigkeit, auf meine gelegentlichen Zeitungsaufsätze. Sie finden in manchen dieser Aufsätze einen Pessimismus geäußert, den Sie letzten Endes unverantwortlich finden, und ich kann das begreifen. Von mir aus betrachtet, stellen diese gelegentlichen Aufsätze, die sich wissentlich und absichtlich jener plaudernden Form bedienen, die man 'Feuilleton' nennt, erstens einen nur unwesentlichen Teil meiner Arbeit dar, zweitens haben diese etwas spielerischen, häufig ironisch gefärbten Gelegenheitsäußerungen für mich einen gemeinsamen Sinn: den Kampf nämlich gegen das, was ich in unserer Öffentlichkeit den verlogenen Optimismus nenne.

Wenn ich je und je daran erinnere, daß der Mensch ein sehr gefährdetes und gefährliches Produkt sei, wenn ich das Unzulängliche und Tragische des Menschentums zuweilen gerade an der Stelle betone, wo wir an Leichtnehmen und Selbstzufriedenheit gewohnt sind: in der Tageszeitung, so ist das ein zwar an Umfang und Wichtigkeit kleiner, aber dennoch bewußter und verantwortlicher Teil meiner Tätigkeit überhaupt. Der Kampf gegen die europäisch-amerikanische Moderreligion vom souveränen modernen Menschen, der es so weit gebracht hat. Wenn ich an die Zweifelhaftigkeit des Menschentums mit besonderer Betonung erinnere, so ist es ein Kampf gegen die zwar kindliche, aber tief gefährliche Selbstgefälligkeit des glaubens- und gedankenlosen Massenmenschen in seinem Leichtsinn, seiner Überheblichkeit, seinem Mangel an Demut, an Zweifel, an Verantwortlichkeit. Die Worte dieser Art, die ich geäußert habe, sind nicht an die Menschheit gerichtet, sondern an die Zeit, an die Leser von Zeitungen, an eine Masse, deren Gefahr nach meiner Überzeugung nicht im mangelnden Glauben an sich selbst und die eigene Herrlichkeit besteht. Häufig habe ich auch mit der allgemeinen Mahnung an die Grundlosigkeit dieser menschlichen Hybris die unmittelbare Mahnung an die Ereignisse unserer jüngsten Geschichte verbunden, an die Ahnungslosigkeit und den großsprecherischen Leichtsinn, mit dem wir in den Krieg gezogen sind, an die Abneigung der Völker wie der Einzelnen, die Mitschuld daran bei sich selbst zu suchen. [...] Ich erhebe auch keineswegs den Anspruch auf Rechthaben, ich weiß mich in der Zeit und im eigenen Ich befangen, dennoch verantwortliche ich diesen (wie gesagt nebensächlichen) Teil meiner Tätigkeit durchaus, und halte es in unserem Welt-Augenblick für nicht schädlich, sondern für gut und richtig, den heutigen Durchschnittsmenschen in seinem wahnhaften Glauben an die Höhe des erreichten Fortschrittes, an seine Maschinen, an seine genießerische und verantwortungslose Modernität zu erschüttern. [...]

Sie postulieren, daß einem Dichter, welcher das Vertrauen vieler Leser gewonnen hat, daraus die Verpflichtung zur Führerschaft erwachse. Ich gestehe, daß ich das von der deutschen Jugend so mißbrauchte Wort 'Führer' geradezu hasse. Den Führer braucht und verlangt, wer selbst nicht verantworten und selber nicht denken mag. Der Dichter, soweit er in unserer Zeit und Kultur überhaupt möglich ist, kann diese Aufgabe nicht haben. »

Dans cette réponse personnelle à une lettre « ouverte » du « Docteur Jordan », Hesse justifie « l'ironie » et le « pessimisme » de nombre de ses articles face à un représentant de la bourgeoisie cultivée (*Bildungsbürgertum*) de la part duquel il stipule de surcroît un catholicisme actif dans les premières lignes, non citées, de la lettre⁵¹⁰. Son propos autojustificateur reproduit l'attitude nietzschéenne des préfaces de 1886 ou d'*Ecce Homo* : « pessimisme » et « ironie » sont « bénéfiques » (*gut*) à l'humanité et « justes » (*richtig*) sur le plan de la « probité » intellectuelle, ils témoignent d'une attitude « responsable » face au devenir de l'humanité, en dépit de tout l'aspect « nuisible » (*schädlich*) ou « irresponsable » que leur prêtent à la fois les derniers prêtres emplis de ferveur chrétienne, tel le Dr. Jordan, et toute une bourgeoisie culturelle prisonnière des convictions modernes. Cette bourgeoisie s'incarne emblématiquement, aux dires, ironiques, de Hesse dans l'article « Expérience matinale » (1929), en des « dames d'un certain âge » qui lui proposent, dans des « missives bienveillantes » « d'échanger sa vision du monde au pessimisme injustifié » contre une perception « plus digeste » et sa consommation « d'alcool » contre l'absorption de « tisanes aux mûres »⁵¹¹.

L'inversion des valeurs explicitée dans la lettre à Jordan assume ouvertement sa filiation nietzschéenne, comme le prouve l'emploi conjugué des termes-clé « pessimisme » et « tragique ». Hesse use en outre par trois fois du terme de « combat » pour qualifier ses attaques contre son « époque », contre la « modernité ». L'objet surtout de sa critique incisive se recoupe avec les fers de lance nietzschéens. Hesse dénonce en effet comme leurre le masque « optimiste » et « autosatisfait » (*selbstgefällig, selbstzufrieden*), c'est-à-dire affirmateur d'une société et d'une culture de fait dévouées à une « foi » aliénatrice, nihiliste, à une « foi chimérique ». La « religion américano-européenne à la mode de l'homme souverain moderne » falsifie ainsi intégralement la réalité concrète de « l'individu moyen » phagocyté par les organes médiatiques, nivelé par leurs soins en « homme des masses », non « souverain » mais « enfantin » et « étourdi » (*gedankenlos*), car ne « pensant pas par lui-même ». Cette « démesure » (*hybris*) qui cause la perte des héros tragiques, cette conscience de soi « optimiste » qui, opposée à la probité d'un savoir « tragique », occulte avec succès le caractère essentiellement « problématique » ou « contestable » (*fragwürdig*), à la fois « menacé et dangereux » (*gefährdet und gefährlich*), de « l'humain » (*Menschentum*), cette conscience de soi « mensongère » est « dangereuse » selon le Hesse de 1932, car elle conduit la masse grégaire « non pensante » (*gedankenlos*) à souhaiter « étourdimement » (*gedankenlos*) le commandement d'un « guide » tyrannique. Son manque de probité, son inauthenticité intellectuelle en fait, par le biais des journaux, notamment de leurs pages culturelles, appelées « feuilleton », mais aussi des enseignants, une proie facile pour tout « prêtre » moderne que serait un *Führer*.

⁵¹⁰ Un second échange de lettre ouverte en réponse privée, daté de 1952, est repris intégralement dans le quatrième volume des *Gesammelte Briefe* (p. 165 et p. 447-457). Un astérisque dans le texte renseigne sur le journal dans lequel le Dr. Jordan publie ses « lettres ouvertes », la revue « Benediktinische Monatsschrift », et explique que le Dr. Jordan est un « converti » missionnaire s'offusquant, en des mots provenant directement de sa « cellule monastique » (p. 457), de « l'absence de foi » (*Unglaube*) dont Hesse fait preuve.

⁵¹¹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p.111 : « Und dann die wohlwollenden Zuschriften von älteren Damen, die mir nahelegen, doch baldigst meine ganz ungerechtfertigte pessimistische Weltanschauung mit einer bekömmlicheren zu vertauschen und statt Alkohol doch lieber Brombeerentee zu trinken. »

Voilà ce contre quoi Hesse met explicitement en garde le destinataire de sa lettre, un bénédictin érudit signant de son titre de docteur sa lettre ouverte sur la « mission du poète ». Si dans sa réponse épistolaire, Hesse met l'accent sur la dimension spirituelle de la quête, approuvée par le très chrétien « docteur », d'un *Führer* par une « jeunesse allemande » désorientée, un article de 1930 explicite la dimension politique du « grave danger », de la récupération qui guettent la masse moderne d'individus nivelés, non individués :

« Le terme de « personnalité » ne représente plus vraiment aujourd'hui un idéal, comme c'était le cas par exemple du temps de Goethe. D'un point de vue bourgeois comme d'un point de vue prolétaire, la personnalité individuelle est rejetée comme but se suffisant à lui-même – on ne cherche pas à cultiver quelques individus géniaux, mais une moyenne normale, travailleuse et en bonne santé. Les usines s'en portent à merveille. [...] La dégénérescence effroyable de la vie politique, du fonctionnement des partis et du parlementarisme nous montre clairement où le bât blesse, et les mêmes partis qui rendent impossible toute adhésion durable d'un être un tant soit peu plus différencié que la moyenne, réclament ensuite 'l'homme fort' à corps et à cris. »⁵¹²

Dans son journal de juillet 1933 – entrepris par l'auteur pour réagir contre son incapacité à écrire sous la pression de l'actualité politique – Hesse associe en quelques phrases percutantes les trois points moteurs ayant provoqué la réalisation de ce « danger » politique, que cette dernière soit fasciste ou totalitariste⁵¹³ :

« [Ce qui] m'inquiète : [...] c'est de savoir si ce genre d'organisation de la vie pulsionnelle, déraisonnable mais forte, cette méthode de vocifération et de dirigisme (*Führertum*), ce rouleau compresseur d'uniformisation pour un assujettissement à l'obéissance inconditionnelle – si cette machinerie (peu importe qu'elle se présente sous une forme fasciste ou socialiste ou sous une autre forme) est la méthode selon laquelle les peuples

⁵¹² H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « An einen jungen Dichter, offener Brief, Berliner Tageblatt vom 26.6. 1930 », p. 241: « Das Wort « Persönlichkeit » gilt heute nicht mehr unbedingt als ein Ideal, wie es das etwa zu Goethes Zeiten war. Sowohl von bürgerlicher wie von proletarischer Seite her wird die Einzelpersönlichkeit heute als Selbstzweck abgelehnt – man sucht nicht geniale Einzelnen zu züchten, sondern einen normalen, gesunden, tüchtigen Durchschnitt. Die Fabriken gedeihen dabei vorzüglich. [...] Die grauenhafte Entartung des politischen Betriebes, des Parteilebens und des Parlamentarismus zeigt uns deutlich, wo es fehlt, und dieselben Parteien, die es einem auch nur wenig über Durchschnitt differenzierten Menschen unmöglich machen, in ihnen auszuharren, schreien nahher nach dem « starken Mann ». »

⁵¹³ Hesse différencie par ailleurs avec ardeur les deux types de dictatures modernes, légitimant comme tentative nécessaire l'expérimentation communiste du socialisme. L'auteur émet publiquement son point de vue dans une lettre de 1950 destinée à un Autrichien de Tchécoslovaquie en prise avec les bouleversements connus par son pays au XX^{ème} siècle. L'importance qu'il lui accorde se déduit de la reprise, dans le volume VII des *Gesammelte Schriften*, de cette lettre qui, après avoir été éditée dans la revue « Universitas », avait de juillet à octobre 1950 suscité de vives critiques dans au moins trois journaux allemands, le « *Südkurier* » de Constance, les « *Aachener Nachrichten* » et le « *Kölnische Rundschau* » (*PdG* p. 817 sv). Le passage conflictuel est le suivant : « Wir um einen Grad über Durchschnitt Wachgewordenen mögen den Terror in jeder Form hassen und die Vergewaltigung des Menschen in jeder Form verabscheuen, aber dennoch dürfen wir Hitler und Stalin oder vielmehr dürfen wir Faschismus und Kommunismus nicht in *einen* Topf werfen. Der faschistische Versuch ist ein rückläufiger, unnützer, törichter und gemeiner Versuch, der kommunistische Versuch aber ist einer, den die Menschheit machen mußte, und der trotz seinem traurigen Steckenbleiben im Unmenschlichen wieder und wieder wird gemacht werden müssen, um zwar nicht die dumme « Diktatur des Proletariats », aber doch etwas wie Gerechtigkeit und Brüderlichkeit zwischen Bürgertum und Proletariat zu verwirklichen. Man vergißt das leicht bei der Ähnlichkeit der Methoden, mit der Faschismus und Kommunismus arbeiten. Aber das Vergessen ist uns nicht erlaubt, wir müssen uns immer wieder über die Wirklichkeit klar werden. » Les deux premiers journalistes n'avaient manifestement pas lu le passage qu'ils citaient. Quant au « *Kölner Rundschau* », le point traité à cet endroit de notre recherche révèle clairement l'inconsistance du reproche de « foi abusive en le progrès » que son journaliste émettait à l'encontre de Hesse dans une polémique qui lui faisait aussi grief de ne pas considérer, dans le cas du suicide, la « responsabilité de l'homme face à son Créateur ».

veulent et doivent être gouvernés à l'heure qu'il est. [...] Nombreuses sont les lettres que je reçois de là-bas, comme rédigées dans la plus grande fièvre, tout à l'image des lettres du mois d'août 1914, brûlantes, ivres, soûles, des chants de haine, des chants de folie furieuse. »⁵¹⁴

Nivellement, soif d'un *Führer* et ivresse par manque caractérisent une société « uniformisée » où le « commandement » s'opère par « cris » avivant la « haine » « meurtrière » née du ressentiment nihiliste. Que ce soit dans ses lettres, dans ses articles ou dans son journal intime, Hesse actualise l'analyse pessimiste que Nietzsche opère de la « modernité ». Comme l'indique sa lettre au Dr. Jordan, il a également recours au remède préconisé par son prédécesseur : nombre d'articles parus sous sa plume dans les pages culturelles des journaux les plus divers⁵¹⁵ se distinguent par une ironie incisive. Dans les écrits littéraires également, Hesse tend à faire de son « refus et [de sa] raillerie (*Verspottung*) de la vie sérieuse, réelle, moderne, dynamique, travailleuse » une « sorte de sport fâcheux » (*leidig*). Tel est du moins l'aveu du *Voyage à Nuremberg*, qui compte au nombre des écrits littéraires diffusés dans un premier temps par voie de presse, principalement dans la revue « *Die neue Rundschau* »⁵¹⁶ : publié en avant-première de janvier à mars 1926 dans ce journal littéraire, *Le Voyage à Nuremberg* paraît seulement en 1927 sous forme de livre, la même année que *Le Loup des steppes* (juin 1927), dont le « Traité » molestant le « bourgeoisisme » avait également été édité, un mois plus tôt, en avant-première. L'« Essai d'introduction » au « Jeu des perles de verre » parvient quant à lui encore à paraître, malgré les circonstances, en décembre 1934 dans la même revue. Il permet de récapituler les principaux points que, de tout temps, Hesse entendra combattre par le biais de la raillerie ironique.

Les *disjecta membra* de l'ère « feuilletoniste »

Dans l'« Essai d'introduction », Hesse surligne ironiquement avant toute chose la soif latente d'ivresse, repérée en 1933, dont témoigne une société en manque d'idéaux, de foi authentique : il dresse, comme Nietzsche avant lui, le portrait tout à fait baroque d'une « modernité » qui est ici révolue utopiquement et ravalée au rang d'« ère feuilletoniste ». Si Nietzsche est l'inventeur du terme « feuilletoniste »⁵¹⁷, c'est Hesse qui lui confère ses lettres de noblesse dans cet essai. Il en fait l'emblème d'une modernité « inauthentique » dans sa « vie intellectuelle » (*GL 21*) comme dans son « art » (*GL 22*) du fait qu'elle occulte « le néant » (*das Nichts*) (*GL 21*) auquel elle fait intellectuellement face tandis que

⁵¹⁴ H. Hesse, *Ibid.* : « [Was] mich beunruhigt: [...] ob nicht vielleicht diese vernunftlose, aber starke Art von organisiertem Triebleben, diese Methode des Schreitums und Führertums, diese starke Dampfwalze der Uniformierung einer bedingungslos verpflichteten Untertanenschaft - ob nicht diese Maschinerie (einerlei ob in faschistischer oder sozialistischer oder anderer Form) eben die Methode ist, nach welcher im jetzigen Weltaugenblick die Völker regiert werden wollen und müssen. [...] Viele der Briefe, die ich von dort bekomme, sind wie im höchsten Fieber geschrieben, ganz wie Briefe aus dem August 1914, brennend, berauscht, besoffen, Haßlieder, Amoklieder. »

⁵¹⁵ Hesse use sciemment du plus grand éventail possible de journaux, de toute tendance hormis national-socialiste, afin de toucher le plus large public possible par ses « mises en garde » (*Mahnung*) critiques : avec la revue mensuelle « *Schweizer Journal* », Hesse tente ainsi de toucher des lecteurs plus « naïfs » (*PdG 558*)

⁵¹⁶ Il s'agit de l'organe de presse de la maison d'édition juive Fischer. *Die Neue Rundschau* ne se verra finalement interdite qu'en 1944 par le régime national-socialiste, grâce aux incessants efforts de Suhrkamp qui, durant le III^e Reich, dirigera pour la sauver la maison-mère.

⁵¹⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, § 194, p. 165

l'« absence de foi » (*Glaubenslosigkeit*, GL 22) gangrène les « peuples ». Face au savoir tragique sur lequel débouche le combat mené par l'esprit pour se libérer du « règne de l'Eglise Romaine » (GL 16), la modernité opte, comme avant elle la société « décadente » grecque, soit pour un « optimisme » faussement allègre soit pour un pessimisme réactif, et érige l'écran de fumée non apollinien, non allègre, d'une pseudo-culture, d'une culture « dégénérée » (*entartet*) marquée par une ivresse et un excès par manque, maladifs, quant elle ne se recroqueville pas dans un ascétisme « stoïque » mais passif et stérile sur elle-même.

L'usage subversif, et explicitement nietzschéen⁵¹⁸, que Hesse opère ici, dans un contexte culturel, du terme « dégénéré » comme synonyme d'excès malsain, mérite d'être souligné. Tout art moderne, y compris sous son aspect prétendument vitaliste, sain et « optimiste », en d'autres termes national-socialiste, est inclus dans la décadence d'une culture située « au seuil de sa vieillesse et de son crépuscule » (GL 22) :

« On pourrait comparer la vie intellectuelle de l'âge feuilletoniste à une plante dégénérée, qui gaspillait sa sève en exubérances hypertrophiques... » (*Jeu* 32)⁵¹⁹.

Le manque de foi et d'idéal dont découle son ivresse et son excès entraîne l'ère feuilletoniste englobant les modernités nietzschéenne et hesséenne à ressembler à un second âge baroque des vanités. La « fabrication en série » (*Massenware*, GL 19), par « millions » (GL 17), d'articles nés d'une « activité industrielle » (*Betriebsamkeit*) et « irresponsable », la « masse incompréhensible » de « conférences », « sous-espèce », « plus distinguée », de la page de variétés feuilletoniste, qui toutes proposent un « pêle-mêle de concepts intellectuels de saison » (GL 21), la « surproduction effrénée de dilettantes » dans « tous les arts » entraîne une « marée » nivellatrice, un « déluge de valeurs culturelles et de connaissances fragmentaires (*Wissensbruchstücke*), isolées et privées de leur sens » (GL 21), qui fait du paysage intellectuel de l'ère feuilletoniste un paysage de désolation baroque, de *disjecta membra* où se côtoient *acedia* et folles farandoles de la mort. A la « mélancolie et neurasthénie » (*Schwermut und Geisteskrankheit*) que génère le « pessimisme sombre et taciturne » (*still-düster*, GL 23) des meilleurs d'entre les « artistes et censeurs » répondent ainsi « l'optimisme » « bourgeois », qui « nie purement et simplement » (*weglügen*) la « vérité amère » de l'inauthenticité culturelle (GL 22), et la « nonchalance cynique ou l'ivresse de bacchantes » avec laquelle un « pessimisme hargneux » (*hämisch*) entérine le « suicide voluptueux » (GL 23) de l'esprit « insécurisé et désespéré » (GL 22) face au savoir tragique. La « contradiction interne » (*Zwiespalt*) d'une société déchirée entre deux attitudes contraires, un optimisme et un pessimisme tous deux excessifs, avait déjà été raillée par Hesse dans un article de 1928, « Journée d'été dans le Sud » qui, implicitement, situait donc en termes de *kairos* sa propre ironie pessimiste dans la moyenne aristotélicienne synonyme de vertu :

⁵¹⁸ Nietzsche est nommé entre parenthèses pour avoir conduit à la « découverte » (*Entdeckung*) de la décadence culturelle moderne. Cf. H. Hesse, GL 22 : «...(eine seit Nietzsche schon da und dort gehante Entdeckung)... »

⁵¹⁹ H. Hesse, GL 33: « Man könnte das Geistesleben der Feuilletonepoche mit einer entarteten Pflanze vergleichen, die sich in hypertrophischen Wucherungen vergeudet... »

« Santé, dynamisme et optimisme dénué d'esprit, refus hilare de tout problème plus profond, renoncement dodu et lâche à toute forme agressive de questionnement, art de vivre s'épuisant dans les délices de l'instant – tel est le slogan de notre époque. Excessivement dénué de problèmes, prenant un air américain, comédien déguisé en bébé dodu, excessivement stupide, incroyablement heureux et rayonnant (*smiling*), tel est l'optimisme à la mode qui nous fait face, orné chaque jour de nouvelles fleurs rayonnantes, d'images de stars nouvelles, de chiffres énonçant des records nouveaux. [...] Et par cet optimisme par trop excessif, par trop stupide, [...] par cet optimisme plus grand que nature, édifié sur le modèle américain, l'esprit se voit contraint et stimulé à verser lui aussi dans l'exagération, à redoubler de critique, à approfondir ses problématiques, à rejeter avec hostilité toute cette vision du monde enfantine et couleur framboise que reflètent les philosophes à la mode et les revues illustrées... Et partout, quoi que je fasse, lise ou pense, partout je retrouve cette même contradiction dans le monde d'aujourd'hui. [...] toutes [les lettres que je reçois] sont ainsi soit d'un optimisme abracadabrant qui ne trouve pas ses termes pour me gronder, se moquer de moi ou me plaindre, moi, le pessimiste – soit elles m'approuvent, me donnent raison avec un fanatisme, avec un excès nés d'une détresse et d'un désespoir profonds... »⁵²⁰

Une conclusion double ressort de cet article à l'ironie mordante. D'une part, le pessimisme s'exprimant sur le mode non fanatique de l'ironie se trouve légitimé contre toute écriture « affirmatrice » et faussement « allègre » (*erheiternd*) qui, toujours, irait dans le sens d'un « optimisme » bourgeois aux conséquences politiques des plus dangereuses. C'est ce que Hesse ne se prive pas de signifier dans les années 20 comme dans les années 30 à différents correspondants épistolaires qui regrettaient son ton critique :

« Contrairement à ce que vous, bourgeois, n'avez cessé de penser, l'écrivain n'existe pas en vue d'affirmer comme spécialiste la vie au moyen du verbe pour les bourgeois [...]. Et c'est pourquoi je vais continuer à exprimer le chaos douloureux de ma vie [...] même si vous, les hygiénistes et optimistes, vous n'aimez pas l'entendre et faites comme si je n'écrivais que plaisanteries là où justement s'expriment mon sang, ma vérité la plus intime. »⁵²¹
 « Le principe voulant que la littérature existe afin de proposer au peuple une nourriture simple, saine, amusante (*erheiternd*) et aidant à surmonter les conflits, ce principe, Monsieur Goebbels ou le Général Franco le partagent sans aucun doute avec vous, mot pour mot. »⁵²²

D'autre part, l'article « Journée d'été dans le Sud » démonte la contradiction apparente au sein de la culture feuilletoniste. Optimisme et pessimisme excessifs naissent tous deux d'un manque de foi, d'un désespoir occulté ou assumé. Leur contradiction apparente, excessive, vise simplement à faire oublier leur origine et leur finalité communes : participant tous deux à la « surproduction » en feuilletons et conférences de la modernité, ils expriment dans le succès que remportent à la fois l'excès de leur ton et l'excès de leur omniprésence le « malentendu le plus dangereux » que Nietzsche avait déploré dans ses

⁵²⁰ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p. 132.

⁵²¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, « Brief an Heinrich Wiegand, 13. 4. 1927 », p. 172: « Der Dichter ist nicht, wie Ihr Bürger stets meint, dazu da, um für die Bürger als Spezialist mit dem Mittel des Wortes das Leben zu bejahren [...]. Und so werde ich weitherhin das leidvolle Chaos meines Lebens [...] aussprechen, auch wenn Ihr Hygieniker und Optimisten es nicht gern hört und so tut, als machte ich da bloß dumme Späße, wo ich grade mein Blutigstes und Wahrstes ausspreche. » Cf. aussi la lettre du 10 avril 1926 adressée par Hesse à son ami Felix Braun (*Gesammelte Briefe II*, p. 140) : « Ich habe viele Freunde, die sich darüber aufregen, wenn ich jetzt hie und da 'negative' Stimmungen zum Ausdruck bringe, und sich darüber beklagen, und mich an die Pflicht des Dichters erinnern, den Optimismus des Bourgeois zu schonen. »

⁵²² H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Jan/Feb. 1937 », p. 151: « Den Grundsatz, daß die Dichtung dazu da sei, dem Volk einfache, gesunde, erheiternde, über Konflikte weghelfende Kost zu bieten, diesen Grundsatz wird ohne Zweifel Herr Goebbels oder General Franco wörtlich mit Ihnen teilen. »

fragments posthumes. Hesse emploie, comme avant lui Nietzsche, un vocabulaire d'obédience judéo-chrétienne et de tradition baroque pour dépeindre le danger qui guette l'humanité et met en péril son « salut ». La « surproductivité » ou plutôt le « déluge » feuilletoniste, qui s'exprime notamment en termes d'innombrables « enquêtes » sur « les questions du jour » engendrant une totale « vénalité du verbe » chez les hommes de lettres⁵²³, engendre une « dévalorisation du verbe » (*Entwertung des Wortes*, GL 21) et un « chaos » digne des « temps babyloniens » (GL 389) ; selon l'analyse ironique de Hesse, « quand la pensée manque de pureté et de vigilance, et que le respect de l'esprit n'a plus cours, les navires et les automobiles ne tardent pas non plus à mal marcher, la règle à calcul de l'ingénieur comme la mathématique des banques et des bourses voient leur valeur et leur autorité chanceler, et c'est alors le chaos » (*Jeu* 34, GL 35). Sans « le respect du vrai, l'obéissance à l'esprit, le service du verbe (*Wort*) » (*Jeu* 421), aucune transmission authentique, aucun salut n'est plus possible, c'est le point de vue de Knecht comme du biographe Ziegenhals⁵²⁴, par l'intermédiaire desquels Hesse exprime, nous l'avons vu, sa propre « profession de foi ». Le *sola fide, sola gratia, sola scriptura* luthériens se voit ici subversivement détourné dans un sens critique. L'éducation au salut par voie d'individuation et de sagesse tragique n'a plus cours dans le paysage apocalyptique de mots et de morceaux de savoir démantelés où le dressage culturel générateur de tension cède le pas, dans l'enseignement universitaire notamment⁵²⁵ (GL 32), au « butinage » superficiel déjà vilipendé par Nietzsche⁵²⁶ qui disperse les forces du sujet et l'implose intérieurement en agrégat kaléidoscopique reflétant la barbarie ambiante.

On le voit, les traits ironiques de Hesse se dirigent en priorité non contre les « prophètes menaçants » (GL 22) du déclin et de la décadence, mais contre les « feuilletonistes » optimistes qui, en déniaient mensongèrement (*weglügen*, GL 22) tout savoir tragique, hypothèquent l'avenir des jeunes, d'autant plus s'ils sont officiellement en charge de leur éducation. Hesse actualise l'attaque en règle menée par Nietzsche contre « l'optimisme » et « la bonté » qu'arborent en toute bonne conscience les « hommes cultivés d'aujourd'hui » (*die Gebildeten*) sans en percevoir, dans le « mensonge déloyal » et « innocent » (*unehrliche Lüge*) qui les caractérise, les conséquences hautement « nuisibles »⁵²⁷ pour l'avenir. La même innocence couplée à la même irresponsabilité intellectuelle faisant fi de toute « probité » critique, perspectiviste fait l'objet de railleries hallériennes dans *Le Loup des steppes*. Une description ironique lapide ainsi un « jeune professeur » en cultures asiatiques, « bourgeois respectable » (*achtbarer Biedermann*, St 99), qui « croit en la valeur de son travail, à la science dont il est le serviteur, au prix du

⁵²³ Cf. H. Hesse, GL 18, et l'article ironique « Abstecher in den Schwimmsport », in *Bericht aus Normalien. Humoristische Erzählungen, Gedichte und Anekdoten*. Francfort s. M., Suhrkamp Tb 1308, 1986, p. 96, et PdG, « Brief an Emil Egli vom 9. 8. 1929 » (Redakteur der Zeitschrift « *Junge Schweiz* »), p. 438: « Die Rundfrage ist eine andere Form von Käuflichkeit des Wortes. »

⁵²⁴ Le nom même du biographe fictif de Knecht est une auto-caricature ironique de Hesse, dont le long cou et la pomme d'adam proéminente firent le bonheur, par exemple, du dessinateur humoriste H.U. Steger (croquis repris en couverture du recueil de textes humoristiques hesséens, *Bericht aus Normalien*).

⁵²⁵ H. Hesse, GL 32 : « Die jungen Menschen, welche jetzt sich geistigen Studien widmen wollten, verstanden darunter nicht mehr ein Herumnaschen an den Hochschulen, wo ihnen von berühmten und redseligen Professoren ohne Autorität die Reste der einstigen höheren Bildung dargereicht wurden. »

⁵²⁶ Cf. F. Nietzsche, KSA 6, GD, « Was den Deutschen abgeht », § 3 et 5, p. 105, 107

⁵²⁷ Cf. F. Nietzsche, KSA 5, GM, III, § 19, p. 386 et KSA 6, EH, « Warum ich ein Schicksal bin », § 4, p. 369.

simple savoir, de l'emmagasinage, au développement, au progrès »⁵²⁸. L'absence de toute conscience critique, de toute relativité perspectiviste est ridiculisée par Hesse au gré d'une petite parenthèse de discours indirect libre et d'une conclusion des plus ironiques :

« [Cet homme] n'a pas vécu la guerre, ni le bouleversement des bases de la pensée par Einstein (cela, pense-t-il, ne regarde que les mathématiciens). [...] Il est un brave gosse insouciant et gai qui se prend au sérieux, il est digne d'être envié. » (LS 55)⁵²⁹.

Dans tous ses écrits critiques, Hesse vise par son ironie l'ébranlement de convictions et de catégories absolues de pensée que ni la guerre ni Einstein n'ont réussi à susciter. L'auto-ironie manifeste qui accompagne une telle entreprise ne l'empêche pas de s'en prendre à des piliers du « confort » et du « bien-être » intellectuels bourgeois, à des valeurs aussi diverses que la « culture », la « justice », le « progrès » ou encore « l'objectivité critique », les bienfaits de la psychanalyse et la « santé » intellectuelle.

Progrès, justice, objectivité critique

Par deux fois, dans *Le Loup des steppes* comme dans *Le Jeu des perles de verre*, Hesse ironise ainsi sur l'attitude, hypocrite ou indignée, du bourgeois face à l'annonce de la mort de la culture. La plume fictive de Haller immortalise par le jeu de mots sur *verlegen* et *verlogen* le « dandinement » d'une « assistance hypocrite et mal à l'aise » lors de la cérémonie mortuaire pour un parfait inconnu qui symbolise une culture « trépassée » où « Jésus-Christ et Socrate, Mozart et Haydn, Dante et Goethe ne [sont] plus que des noms aveugles sur des tables de métal rouillées » (LS 54)⁵³⁰. L'analyse de l'historien fictif Ziegenhals alias Hesse évoque avec le sourire l'indignation bourgeoise face au dévoilement de l'inauthenticité culturelle moderne:

« ...l'idée que la culture, qu'hier encore on croyait posséder et dont on était si fier, ne fût plus de ce monde, que la culture, l'art chers aux bourgeois ne fussent plus la vraie culture ni l'art authentique, cela ne leur paraissait pas moins impertinent ni moins intolérable que les soudaines inflations monétaires et la menace que les révolutions faisaient peser sur leurs capitaux. » (*Jeu* 21)⁵³¹

⁵²⁸ H. Hesse, *St* 103: «...er glaubt an den Wert seines Tuns, er glaubt an die Wissenschaft, deren Diener er ist, er glaubt an den Wert des bloßen Wissens, des Aufspeicherns, denn er glaubt an den Fortschritt, an die Entwicklung. »

⁵²⁹ H. Hesse, *St* 103: « [Dieser Mann] hat den Krieg nicht miterlebt, nicht die Erschütterung der bisherigen Denkgrundlagen durch Einstein (das, denkt er, geht nur die Mathematiker an) [...], er ist ein gutes, gedankenloses, vergnügtes, sich wichtig nehmendes Kind, er ist sehr zu beneiden. »

⁵³⁰ H. Hesse, *St* 101: « ...dort endete nicht nur der Unbekannte, dort würde nicht nur morgen oder übermorgen auch ich enden, verscharrt, unter Verlegenheit und Verlogenheit der Teilnehmer in den Dreck gescharrt, nein, so endete alles, unser ganzes Streben, unsere ganze Lebensfreude und Lebenslust, die so sehr krank war und bald auch dort eingescharrt werden würde. Ein Friedhof war unsre Kulturwelt, hier waren Jesus Christus und Sokrates, hier waren Mozart und Haydn, waren Dante und Goethe bloß noch erblindete Namen auf rostenden Blechtafeln, umstanden von verlegenen und verlogenen Trauernden, die viel dafür gegeben hätten, wenn sie an die Blechtafeln noch hätten glauben können, die ihnen einst heilig gewesen waren, die viel dafür gegeben hätten, auch nur wenigstens ein redliches, ernstes Wort der Trauer und Verzweiflung über diese untergegangene Welt sagen zu können, und denen statt allem nichts blieb als das verlegne grinsende Herumstehen an einem Grab. »

⁵³¹ H. Hesse, *GL* 22 : « ...daß die Kultur, die man noch gestern zu besitzen gemeint hatte und auf die man so stolz gewesen war, gar nicht mehr am Leben sein, daß die vom Bürger geliebte Bildung, die von ihm geliebte Kunst keine echte Bildung und keine echte Kunst mehr sein sollte, das schien ihm nicht weniger frech und unerträglich als die plötzlichen Geldinflationen und als die Bedrohung seiner Kapitalien durch Revolutionen. »

Le progrès, auquel Hesse ne croit pas plus que Nietzsche⁵³², est à diverses reprises tourné en dérision par l'auteur sous l'angle du tourisme. L'article « Ville touristique du sud » (*Die Fremdenstadt im Süden*)⁵³³, paru en 1925 dans le *Berliner Tageblatt*, trace ainsi le portrait au vitriol de la ville type recherchée par les touristes des grandes villes nordiques, où les marinas et hôtels de luxe en bord de mer, hygiéniques et propices au repos, sont relayés, plus à l'intérieur des terres, par les petits bourgs pittoresques, colorés et bruyants qui invitent le touriste lambda aux excursions « enrichissantes » mais dont Hesse démasque ironiquement l'« authenticité » en réduisant leurs noms aux suffixes « typiques » interchangeables « -agio », « -iggio » et « -ino ». L'article « Retour à la campagne », paru en mai 1925 dans le *Kölner Zeitung*, s'en prend pareillement au tourisme envahissant périodiquement, au temps peu propice mais mythique des pluies printanières, la région de Lugano : Hesse décrit ironiquement comment le progrès, symbolisé par la gangrène touristique, défigure concrètement, par les fils barbelés qu'elle rend nécessaires, un paysage « enchanteur », opérant à l'instar de « l'esprit » et des idéaux « modernes » tels « l'argent, l'industrie et la technique », qui étendent leur emprise sur une réalité occidentale et achèvent, selon une approche nietzschéenne, de l'appauvrir sous couvert d'améliorations démultipliées.

La « justice » est ironiquement remise en cause par Hesse à de multiples reprises puisque toute la thématique, déjà évoquée, du « criminel » s'y rattache directement. L'occurrence la plus confondante reste cependant l'article « Lectures au lit »⁵³⁴ qui, écrit en 1928, ne fut publié qu'en 1947 par le « *National-Zeitung* » bâlois, aucun journal des années 20 ou 30 ne souhaitant propager les points de vue pernicieux de l'auteur, à la fois sur la nature des « pages culturelles » et sur la « justice » telle qu'elle apparaît à l'aune des faits divers. Si le « feuilleton » culturel permet à peu de frais « l'enchanteur » que procure « l'optique de simple spectateur dénué de toute responsabilité »⁵³⁵, la « justice » n'hésite pas quant à elle, nous dit Hesse, à frapper d'une amende de 100 francs suisses un fils jugé coupable « d'homicide par négligence » sur la personne de sa mère. Avouant « ne pouvoir confesser sans honte le nombre de quarts d'heure consacrés à recalculer ce montant », Hesse s'étonne des critères selon lesquels le juge responsable avait pu fixer une telle somme :

« Sur la base de quelle grille, de quelle tarification de la valeur d'une vie humaine ou de la force pédagogique d'une amende, le tribunal en est-il arrivé à évaluer cette vie détruite par hasard à un montant fixé à cent francs ? A aucun moment, je ne me suis permis de douter de l'honnêteté et de la bonne volonté du juge : je suis persuadé qu'il s'est donné de la peine pour trouver un jugement équitable, et qu'il avait dû être déchiré entre des considérations raisonnables et le texte de la loi. Mais y a-t-il homme au monde qui puisse lire la nouvelle de ce jugement en la comprenant pleinement, et même en s'en trouvant satisfait ? »⁵³⁶

⁵³² H. Hesse, *PdG*, « Brief an Emil Schibli, 1944 », p. 704: « Daß das Spätere das Bessere, Vollkommenere sei, daß die Weltgeschichte 'ein dauernder Fortschritt' sei, das sich einzureden war wohl die größte Dummheit des sonst so klugen 19. Jahrhunderts. »

⁵³³ Cf. H. Hesse, *Normalien*, op. cit., p. 89 sv.

⁵³⁴ Cf. H. Hesse, in Volker Michels *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Lektüre im Bett », p. 139 sv.

⁵³⁵ Ibid., p. 140: « Ich begriff, bezaubert vom vielmaschigen Netz der Mitteilungen, den Zauber des verantwortungslosen Zuschauens.. »

⁵³⁶ Cf. H. Hesse, *Magie du livre*, op. cit., « Lectures au lit », p. 266. Version allemande dans *Materialien zum Steppenwolf*, « Lektüre im Bett », p. 141

Dans un article de 1930 intitulé « Notes sur l'écriture et la critique »⁵³⁷, Hesse use de traits ironiques pour clouer au pilori à la fois « l'objectivité critique », le recours critique à la psychanalyse et l'évaluation critique des auteurs en termes de santé mentale ou de pathologie : l'ironie vise ici encore à infirmer, à ébranler, à relativiser les convictions dont l'esprit moderne incarné par le critique littéraire use sans examen préalable comme de critères axiologiques pour l'exercice de son jugement, entraînant ainsi une « falsification permanente du miroir [feuilletoniste] dans lequel le peuple croit pouvoir observer les états et les mouvements de sa vie spirituelle et artistique ». Après avoir lapidé le « critique professionnel de seconde et troisième catégorie » qui « manifeste, dans son métier, le même manque d'amour, la même irresponsabilité que, par exemple, l'ouvrier moyen dans son travail à l'usine », Hesse ironise sur le « mauvais critique », sur le « critique inapte à la critique » par manque de « personnalité ». Si le « bon critique » use selon Hesse de sa « subjectivité » comme d'un « prisme » et exprime « son moi avec une telle acuité » que le lecteur saura déduire les « valeurs objectives » à partir de ses « critères subjectifs », en d'autres termes, si le bon critique assume la perspective personnelle qui est la sienne, le « mauvais critique » « feint l'objectivité » (*vortäuschen*), « masque » son manque d'instinct personnel « en pesant le pour et le contre » et « cultive la neutralité » :

« La neutralité du critique est presvue toujours suspecte, elle est un déficit : un manque de passion dans le vécu spirituel (*geistig*). »⁵³⁸

On retrouve, appliqué au cas du critique littéraire, le jugement nietzschéen sur le « savant » (*Gelehrter*) « objectif » par « vacuité » intérieure. Hesse s'attaque ensuite à un second travers de la « critique moyenne » (*Durchschnittskritik*), de « cette machine à feuilleton qui n'y connaît rien » (*ahnungslose Feuilletonmaschine*). Il dénonce « la psychologie pseudo-freudienne des pseudo-intellectuels qui étudient les œuvres littéraires avec la méthode » freudienne de l'analyse des rêves et de l'inconscient : ce « déguisement de la modernité et du progrès », cette « armure de la psychanalyse » masque « l'atavisme le plus marquant », le « courant le plus barbare » de la critique littéraire. « La soif de vengeance de l'être non béni des dieux face à l'esprit », explique Hesse de nouveau à l'aide d'une parenthèse ironique, « détourne systématiquement l'attention » de l'œuvre artistique et vise à « retransformer en matière inorganisée », en « tas de ruines » « sanguinolent », « le travail le plus différencié jamais effectué par l'homme » : le « miracle prodigieux » qui, en un seul être « créateur », métamorphose un « événement ordinaire » en un « drame de portée mondiale » est, comme le concept freudien de « sublimation », tout simplement ignoré de ses « pseudo-disciples ». Partant alors implicitement du point de vue nietzschéen associant « grande santé » et créativité artistique, Hesse assène le coup de grâce à une « pratique de dilettante » qui, mûe par des « appétits simplistes », s'acharne à « dénoncer » comme « psychopathe » un auteur non apprécié ou « révèle » la « mélancolie » manifeste d'un Lenau :

« On se lassera bien sûr un jour de la chose. Il arrivera un moment où le mot *pathologique* perdra sa signification actuelle. Il arrivera que l'on découvre aussi la relativité dans le

⁵³⁷ Cf. Hesse, *Magie du livre*, op. cit., p. 268 sv ; version allemande dans : Hesse, *Schriften zur Literatur I*, « Notizen zum Thema Dichtung und Kritik, Über gute und schlechte Kritiker », p. 256 sv.

⁵³⁸ H. Hesse, *Ibid.*, fr. p. 272 ; version all., p. 260 : « Neutralität beim Kritiker ist beinahe immer verdächtig und ein Mangel : ein Mangel nämlich an Leidenschaft im geistigen Erleben. »

domaine des maladies et de la santé, et que l'on s'aperçoive que les maladies du jour peuvent être la santé de demain, et que le fait de ne pas être malade n'est pas toujours le symptôme le moins trompeur d'une bonne santé. [...] On refera alors des psychopathes que furent Hölderlin et Nietzsche des génies et l'on apprendra que, n'ayant rien gagné et n'ayant pas avancé, l'on se retrouve là où l'on était avant l'apparition de la psychanalyse, et qu'il faut se décider à exploiter les sciences de l'esprit à l'aide de leurs propres moyens et de leurs propres systèmes, si on veut les faire progresser. »

La « relativité » des notions de santé et de maladie, notamment de « folie », qui avait déjà été traitée en termes de « schizophrénie » et de « génie » par Hesse dans le « Traité du Loup des steppes », restera jusqu'au bout une constante dans les préoccupations de l'auteur. En témoigne le fragment « Rapport de Normalie » (1948), où Hesse dépeint un pays, « la Normalie », entièrement issu, ainsi que ses honorables « citoyens normaliens », d'un institut psychiatrique surdimensionné au fil du temps. Le fragment futuriste établit donc ironiquement comme norme d'aujourd'hui la folie ou neurasthénie d'hier et réalise les prédictions émises par Hesse dans son article sur la critique littéraire.

Le nivellement intellectuel

Un autre article de Hesse, « Lettre ouverte à un lecteur de livres », paru en 1928 dans le *Dresdner neueste Nachrichten*, redémontre, si besoin en était, l'équivalence « feuilletoniste » régnant entre journaux et universités. La méthode de 'feuilleton psychanalytique' a en effet été employée par un jeune doctorant zurichois à l'égard de Hesse lui-même, nous apprend l'auteur faussement réjoui qui démasque alors sur un ton drolatique mais impitoyable, le « ressentiment » puéril et l'absence de toute probité scientifique, la quête infantile de la facilité dont témoigne un travail ayant reçu l'aval universitaire⁵³⁹. Sciences humaines, psychanalyse et articles 'feuilletonistes' participent de la même « platitude » nivelante caractérisant l'esprit « bourgeois moderne » de l'homme moyen, soulignait déjà Hesse dans une lettre de juin 1928. Le grief fondamental formulé alors par l'auteur à l'encontre de la psychanalyse comme de « la science moderne tout court » concerne l'incapacité générale – « Freud y compris » nous apprend ici une autre parenthèse incisive – à « reconnaître et à estimer » en sa qualité de « valeur » « la productivité en soi, la créativité », incapacité qui découle en dernier ressort de l'incompréhension du processus culturellement créateur où l'esprit, écrit Hesse dans une

⁵³⁹ Dans « Offener Brief an einen Bücherleser » (1928), l'auteur démonte l'analyse psychanalytique qu'un jeune doctorant a effectué à son propre égard, pour la plus grande joie de tous les « journalistes suisses », redémontrant, si besoin en était, le règne du « feuilletonisme » jusque dans l'antre scientifique des universités : « Schmid hat sich den Spaß gemacht, auf die exakten, aber langweiligen philologischen Methoden zu verzichten, welche Zeit und Sitzfleisch fordern, und bedient sich statt dessen jener vergnügten Methode, welche wir in unserm Kreise 'psychoanalytisches Feuilleton' nennen. Er hat sich einen Hesse erfunden und eine Biographie und Psychologie dazu, und geht mit dieser frei erfundenen Hesse-Puppe genau so um, wie geniale Kinder mit ihren Puppen: er zieht ihn an, er zieht ihn aus, er malt ihm einen Schnauzbart, er reißt ihm ein Ärmchen und ein Beinchen aus, läßt ihm das Sägemehl aus dem Loch im Bauch rinnen, und konstatiert mit Bedauern, wie dieser Hesse, je länger er da ist und je länger man ihn betrachtet, desto vertrottelter aussieht. [...] Die Fakultät hat ihm dafür den Doktorhut verliehen. Da steht er nun, im Hut, und der Boden liegt voll Sägemehl. Herr Schmid huldigt in seinem Buch jener jugendlichen [...] Sitte, mit heftigen Werturteilen um sich zu schießen und seinen persönlichen Ansichten, Stimmungen und Ressentiments freien Spielraum zu lassen. Ich möchte diese Methode nicht gern an der Universität Zürich zur bevorzugten werden sehen. » (*Gesammelte Briefe II*, p. 202)

lettre de 1928, jaillit en les comblant mais sans les « guérir » hors des « tensions extrêmes » de la sagesse « tragique »⁵⁴⁰.

Comme le manifeste encore cette dernière lettre adressée à un « docteur » qui, quelle que soit sa spécialité, appartient d'emblée à la « bourgeoisie cultivée », Hesse tente donc d'un côté d'ébranler par l'ironie les normes et « convictions » au goût du jour. De l'autre, l'auteur use tel Nietzsche avant lui de ses traits iconoclastes comme de « coups de marteau » sonnante le glas des « idoles » de « l'esprit moderne » et révélant la soif de nivellement qui s'y exprime. Les railleries hesséennes démasquent ainsi l'imposture, la vacuité inauthentique de « savants » (*Gelehrte*) ou de « professeurs de renom » (*GL* 18), « autorités » elles-mêmes vendues à la cause d'« idoles actuelles » (*Zeitgötzen*) telles « la technique », « l'industrie » ou « l'ivresse de l'argent » (*Geldrausch*)⁵⁴¹. La vénalité matérialiste des tenants de l'esprit scientifique et littéraire est clouée au pilori dans la liste ironique qu'en dresse l'historien fictif de l'« Essai d'introduction au Jeu des perles de verre » : aux « auteurs à grands tirages, lauréats de Prix Nobel et propriétaires de jolies villas » font face « les grands médecins, fiers de leurs décorations et de leurs domestiques en livrée » ; « les universitaires mariés à des femmes riches et forts de leurs brillants salons » ne rachètent en rien les « chimistes membres de conseils d'administration » ou « les philosophes fabriquant en série les articles feuilletonistes et les conférences passionnantes pour des salles combles les couvrant d'applaudissements » (*Jeu* 33). Cette vénalité, ou goût de la « prospérité » et du « lucre », conduit en effet dans un premier temps les responsables des systèmes éducatifs à propager pour leur propre bien-être une politique étatiste visant nivellement et embrigadement des esprits.

Cet état des faits n'est pas simplement déploré par Hesse avant et durant la période sombre du Troisième Reich. Si Hesse termine en avril 1946 une célèbre « Lettre pour l'Allemagne » sur quelques lignes acerbes dénonçant comme inauthentique « l'affairisme des actuels faiseurs culturels et démocrates conjoncturels »⁵⁴², il profite la même année de son discours de remerciements au prix Nobel pour dénoncer les « grands Simplificateurs », « funestes puissances » qui, par leurs politiques de guerres et d'annexions, détruisent des pans entiers, « hautement individualisés » et « richement

⁵⁴⁰ Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Dr. Theodor Schnittkin, 3. 6. 1928 », p. 196: « Denn die Produktivität an sich, das Schöpferische, ist ein Wert, den heutige Durchschnittsmenschen (und sie geben ja für den Arzt das Maß der Normalität) überhaupt nicht zu erkennen und einzuschätzen verstehen. Für sie wären Novalis, Hölderlin, Lenau, Beethoven, Nietzsche sämtlich nichts als schwer pathologische Erscheinungen, denn die absolut bürgerlich-moderne, flache Einstellung der Psychoanalyse (Freud nicht ausgenommen) erlaubt ihr das Erkennen und Bewerten des Schöpferischen nicht. [...] Auch dafür, daß jede kulturelle Leistung aus Komplexen kommt, [...] daß Leistungen nicht dort entstehen, wo Komplexe « geheilt » werden, sondern wo ihre Hochspannungen sich schöpferisch erfüllen, von alledem weiß die Analyse so wenig wie die moderne Wissenschaft überhaupt. Wie sollte sie auch. Der Zweck der Medizin, inklusive Analyse, ist ja nicht die Erkenntnis des Genies und der Tragik des Geistes, sondern ihr Zweck ist zu bewirken, daß die Patientin Meyer womöglich ihr Asthma oder ihre nervösen Magengeschichten verliert. Der Geist läuft wahrlich auf anderen Pfaden, nicht auf diesen. »

⁵⁴¹ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, 4.5.1931, an R.B. », p. 144 et « Rückkehr aufs Land », 1928, p. 128

⁵⁴² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Ein Brief nach Deutschland (An Luise Rinser) », p. 345. Cf. aussi l'article « Rapport aux amis » écrit par Hesse à la mort de son éditeur et ami Peter Suhrkamp (26/4/1959) où l'auteur évoque le paysage culturel de « l'Allemagne zélée, couronnée de succès, américaine » en ces termes : « diesen Jahrmart des Fleißes, der Vergeßlichkeit, der Streberei und Großmannssucht » (*Gesammelte Briefe*, 4, p. 342)

différenciés » de la « culture humaine », et promeuvent en conséquence une « uniformisation spirituelle » (*geistig*) de l'humanité⁵⁴³. Dans une lettre de 1948 au « docteur » Kappeler⁵⁴⁴, Hesse spécifie que les « grands simplificateurs » ne sont pas seulement politiciens mais regroupent aussi les « enseignants » des écoles, dont la fonction est de « normaliser » (*Normalität*) et d'« uniformiser » (*Uniformierung*) les jeunes qui leur sont confiés. Cette fonction n'est pas directement remise en cause par Hesse. On pourrait s'en étonner si l'auteur ne déplorait alors le manque de compréhension de ces enseignants pour la fonction lui échouant à lui, l'écrivain, et qui consiste à « renforcer l'individualité ». En effet, une autorégulation de type aristotélicien, productrice de génies, est ici poursuivie par Hesse non à l'échelle individuelle mais à l'échelle sociale sous l'appellation, commune chez lui, et, nous l'avons vu, enseignée à Knecht par le Maître de Musique, de « bipolarité », où deux contraires sont aussi reconnus en leur qualité de « pôles d'une même unité ». Aux yeux de Hesse, les deux fonctions, uniformisation et individualisation, sont « complémentaires » dans un processus « bipolaire » de l'éducation de la jeunesse visant à favoriser, dans la tension qu'il génère entre les deux extrêmes, l'éventuelle émergence ultime, le jaillissement par excès de nouveaux éléments de « l'élite » reproduisant, au niveau individuel cette fois, un va-et-vient producteur entre les « grands » pôles opposés mais reconnus égaux d'une même personnalité⁵⁴⁵. Dans sa lettre au Docteur Kappeler, Hesse déplore ironiquement que les représentants des institutions scolaires usuelles prodiguent un enseignement nivellateur simplement monovalent sans savoir ni voir ni assumer, encore moins enseigner un concept de bipolarité appliqué à l'enseignement. La petite part de « sagesse » et de « piété » qu'une telle notion requiert n'existe pas plus au sein du corps enseignant qu'elle n'a cours dans « un monde passé entre les mains des « grands simplificateurs » »⁵⁴⁶. « L'idéal des grands collectifs, en premier lieu de l'Etat » reprend Hesse, dans une lettre de 1954 à une étudiante, n'est en rien « la personnalité » individuelle, « l'homme accompli » (*Vollmensch*), mais un « type humain à l'imagination pauvre, de nature faible, un type uniquement conforme, rien qu'obéissant, rien que mis au pas (*gleichgeschaltet*) »⁵⁴⁷.

⁵⁴³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 455

⁵⁴⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., p. 476

⁵⁴⁵ H. Hesse, *Ein Stückchen Theologie*, in : *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 400: « Überhaupt scheint es mir ein Kennzeichen des genialen Menschen zu sein, [...] [des] Ausnahmemenschen [...], geradezu zwischen den beiden Grundtypen hin- und herzuschwanken und von tief gegensätzlichen Begabungen beherrscht zu sein, die sich gegenseitig nicht ersticken, sondern bestärken; zu den vielen Beispielen dafür gehören die frommen Mathematiker (Pascal). [...] so ist auch das höchste geistige Erlebnis, dessen wir Menschen fähig sind, stets eine Versöhnung zwischen Vernunft und Ehrfurcht, ein Sich-als-Gleich-Erkennen der großen Gegensätze. »

⁵⁴⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Ernst Kappeler, April 1948 », p. 476: « Die jungen Leute finden in meinen Schriften eine Stärkung des Individuellen, während die Lehrer gerade das Gegenteil anstreben, mögliche Normalität und Uniformierung der jungen Seelen, was ganz in Ordnung und begreiflich ist. Daß beide Funktionen, meine zum Individualismus verführende und die normalisierende der Schule, notwendig sind und einander ergänzen müssen [...] wie alle bipolaren Vorgänge, dies einzusehen und sich mit dem Gegner in Liebe Eins zu wissen, auch wo man ihm Widerstand leisten muß, dazu gehört ein wenig Weisheit und ein wenig Ehrfurcht und Frömmigkeit, und das sind Eigenschaften, die man heute beim Lehrer so wenig voraussetzen darf wie bei anderen Leuten. Die Welt ist, vielleicht noch auf lange Zeit, in den Händen der Grands Simplificateurs... »

⁵⁴⁷ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, I, op. cit., « Brief, März 1954 an eine Studentin », p. 155

Sentimentalité, nationalisme, réécriture de l'histoire

La principale raison cependant, pour laquelle Hesse reproche dans l'entre-deux-guerres sa vénalité matérialiste à l'intelligentsia feuilletoniste, c'est qu'elle conduit cette dernière à adhérer avec « sentimentalité » au nationalisme régnant sans se préoccuper des méthodes scientifiques ni de la probité intellectuelle. Les « idoles » que « l'esprit moderne » fait siennes et inculque aux jeunes sont en effet, au-delà de la « technique », de « l'industrie » ou de « l'argent », essentiellement la « guerre » et le « nationalisme »⁵⁴⁸. Si l'historien de l'« Essai d'introduction » évoque ainsi l'« avilissement » et la « vénalité de l'esprit » (*Käuflichkeit des Geistes*) feuilletoniste (*GL* 17), c'est Knecht qui, citant leur source commune Coldebique, fournit un exemple caricatural des plus parlants :

« [Certains représentants du monde de l'esprit] se rendirent et mirent leur talent, leurs connaissances et leurs méthodes à la disposition des hommes au pouvoir. On sait la déclaration que fit alors un professeur d'université de la république des Massagètes : « Ce que font deux et deux, ce n'est pas à la faculté, c'est à notre général d'en décider. » [...] Il n'y eut pas seulement un déclin rapide de la recherche scientifique, dans la mesure où elle ne servait pas les fins du pouvoir et de la guerre, mais aussi un déclin de l'enseignement. Chacune des nations, quand c'était son tour d'hégémonie, exploitait pour son compte l'histoire universelle, et ce fut surtout elle qui fut simplifiée et remaniée à l'infini : la philosophie de l'histoire et le feuilletonisme régnèrent jusque dans les écoles. » (*Jeu* 410)⁵⁴⁹

Cet extrait du *Jeu des perles de verre* établit clairement la double conséquence, aux effets dévastateurs, qui découle de l'idôlatry nationaliste de l'esprit feuilletoniste. Il permet aussi de repérer la constance de l'attitude de Hesse face à ce problème grâce à une ironie s'exprimant ici au premier et au second degré. L'exemple du professeur « massagète » de « Coldebique » développe en effet un article de 1927, intitulé « Chez les Massagètes », où, sous le masque d'une culture fictive, Hesse lui-même tournait en dérision la propagande nationaliste de la culture allemande, première conséquence, déplorée dès la Première Guerre mondiale par l'auteur, de la « vénalité de l'esprit » feuilletoniste. La seconde conséquence, directement liée et également maintes fois dénoncée par Hesse, consiste en la « réécriture » de l'histoire qui, effectuée en toute impunité par les nationalistes et réactionnaires de Weimar, mènera directement à la Seconde Guerre mondiale.

Dans l'article « Chez les Massagètes »⁵⁵⁰, Hesse relate à la première personne un voyage touristique qu'il aurait entrepris au « pays des Massagètes », célébré dans l'Antiquité pour la vaillance de ses guerriers et la cruauté de ses coutumes religieuses. Le pays, tout à fait moderne et « développé » (*fortgeschritten*), doté d'un « service officiel de propagande et de culture », exige d'abord de lui en la personne d'un jeune « reporter avenant » qui vient l'accueillir à la frontière, une « confession de foi » sur la supériorité incontestable de la culture massagète, « le peuple le plus ancien, le plus pieux, le plus cultivé et simultanément le plus brave de la terre entière ». Le narrateur interne, « homme de lettres » (*Literat*) compréhensif, se plie à toutes ces exigences « formelles » sans rechigner, jusqu'à ce qu'on lui commande d'écrire un article de propagande pro-massagète dans les journaux de sa patrie, où il soulignerait l'importance du « christianisme »

⁵⁴⁸ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, 4.5.1931, an R.B. », p. 144

⁵⁴⁹ Cf. H. Hesse, *GL* 389

⁵⁵⁰ Cf. H. Hesse, *Normalien*, op. cit., « Bei den Massageten », p. 84 sv.

massagète afin d'endormir les soupçons des « Etats voisins » qui voient d'un mauvais œil la « résurgence » des anciens cultes barbares au moment où l'armée massagète subit une « réorganisation complète » :

« Nous sommes soupçonnés de vouloir abolir le christianisme afin de pouvoir, lors de la prochaine guerre, laisser choir plus aisément les derniers scrupules qui nous retiennent encore dans le recours à tous nos moyens de destruction massive. »⁵⁵¹

Le narrateur répond diplomatiquement à cette demande qu'il y songera, même si le christianisme n'est pas vraiment sa spécialité. L'ironie mordante de Hesse se dirige ici, les congruences sont limpides, contre la politique weimarienne, la « propagande culturelle nationaliste »⁵⁵² et la complaisance des intellectuels allemands. Un article ironique de 1925, intitulé « Conversation »⁵⁵³, reflète plus immédiatement encore le rejet par Hesse de tout « chant de guerre patriotique » (*patriotische Kriegsgesänge*) et sa défense d'un authentique « amour pour l'Allemagne », sa culture et son esprit, opposition que l'on retrouvera de nouveau dans l'article de 1932 « Témoignage de reconnaissance », où les « écrivasseries irresponsables » et « très patriotiques, mais stupides et hypocrites » de « savants et auteurs célèbres » écrivent soudain « comme des sous-officiers » en ces temps de Première Guerre mondiale, font face à l'intégrité irrécupérable d'un Goethe, chanteur non « nationaliste » de l'esprit allemand authentique⁵⁵⁴.

Dans l'article « Conversation », un « homme de lettres allemand » (*deutscher Literat*) prend, lui, fait et cause, dans cette « conversation » fictive qu'il rapporte à la première personne, pour l'écrit « malfaisant » (*böse*) et « dangereux » d'un « traître à la patrie » qui, s'il réhabilite Goethe comme esprit allemand authentique, « persifle » (*verhöhn*) « haineusement » (*gehässig*) en la personne de Frédéric le Grand un « héros de sa nation », un « bien national », propriété de son peuple : tels sont en tout cas les termes utilisés par son interlocuteur indigné, un « professeur » « confiant en la valeur et la nécessité de son existence et de son activité », en proie à « l'illusion » d'être solidement rivé à son peuple, alors qu'« à l'instar de tout être cultivé, il n'entretient en réalité comme seul rapport avec ce dernier, que le partage de quelques préjugés communs »⁵⁵⁵. Dans cet article très ironique, Hesse fait d'une pierre trois coups. Il justifie d'abord manifestement son propre pessimisme railleur en prenant ouvertement la défense d'un intellectuel allemand, un dénommé Werner Hegemann, à qui le « professeur » reproche de « tirer contre son propre camp » (*das eigene Nest beschmutzen*), allemand – insulte dont Hesse lui-même a bénéficié durant la Première Guerre mondiale et dont il fera l'objet en 1926

⁵⁵¹ H. Hesse, *Ibid.*, p. 87: « Wir werden verdächtigt, das Christentum abschaffen zu wollen, um in nächsten Krieg auch noch die paar letzten Hemmungen im Anwenden aller Vernichtungsmittel leichter fallenlassen zu können. »

⁵⁵² H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Wilhelm Gundert, Oktober 1934 », p. 556: « Lachen machte mich Deine Erinnerung an meinen Massagetenscherz. Um auf diese Art von beflissen nationalistischer 'Kulturpropaganda' zu stoßen, braucht man freilich nicht nach Japan zu gehen... »

⁵⁵³ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Gespräch », p. 229 sv.

⁵⁵⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Dank an Goethe », p. 374-383

⁵⁵⁵ Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Gespräch », p. 229: « [Der Professor] hatte das, was mir fehlte: eine geistige Heimat, einen Glauben und Codex, ein Vertrauen in den Wert und die Notwendigkeit seiner Existenz und Tätigkeit und die Illusion einer festen Verbundenheit mit seinem Volke, zu dem er wie alle Gebildeten in Wahrheit kein anderes Verhältnis hatte, als daß er einige seiner Vorurteile teilte. »

après quelques lignes déplorant les choix nationaux et patriotiques du journal satirique *Simplicissimus* lors de la Grande Guerre⁵⁵⁶. Hesse frappera alors lui-même fictivement, et ironiquement de l'injure de « sans-patrie » (*vaterlandslose Geselle*) son protagoniste et alias littéraire Harry Haller dans *Le Loup des steppes*, avant d'en être de nouveau personnellement la cible non seulement sous le Troisième Reich et la plume pro-nazie du journaliste Will Vesper dans « *Die Neue Literatur* »⁵⁵⁷, mais encore en 1952, de la part d'un très officiel représentant de la culture allemande, le Dr. Schenkel, Ministre de la culture du Wurtemberg, qui refusa d'assister à la célébration officielle du 75^{ème} anniversaire d'un écrivain ayant « sali la réputation des séminaires » souabes⁵⁵⁸. Notons que, trois ans après son article « Conversation », *Le Loup des steppes* sera précisément qualifié de livre « malfaisant » par une critique bien pensante que l'auteur prendra soin de tourner en dérision dans ses propres articles de critique littéraire⁵⁵⁹.

Hesse prend deuxièmement et surtout position contre l'attitude générale des intellectuels allemands, notamment en matière de « recherches » ou de « sciences historiques » (*Geschichtsforschung, geschichtswissenschaftlich*), entreprises menées dans le seul esprit de conforter « l'enthousiasme populaire » (*Volksbegeisterung*) ou son rejet critique. Hesse démonte ainsi consciencieusement l'« idole » culturelle allemande du « Prince et héros allemand » Frédéric le Grand⁵⁶⁰, ainsi que le mensonge officiel et opportuniste faisant de Potsdam et de Weimar deux pôles complémentaires de l'esprit allemand après que Goethe, son manque flagrant de patriotisme (*Vaterlandsliebe*) et son esprit européen furent reniés pendant la Première Guerre mondiale.

Enfin, le démasquement du leurre de la culture allemande officiellement propagée permet dans un troisième temps à Hesse de réhabiliter, sous le double masque de Hegemann et du narrateur, à la fois Goethe, et plus subtilement Nietzsche, dont il répète ici

⁵⁵⁶ Cf. H. Hesse, *PdG*, op cit., « Aus einer deutschen Tageszeitung vom 12. bzw. 13. 4. 1926. Der Verfasser zeichnet mit R. A. », p. 420: « Dieser Deutsche, Hermann Hesse aus Calw in Württemberg, lebt jetzt in der Schweiz, benutzt ein anerkannt deutschfeindliches Blatt [*Neue Zürcher Zeitung*, note de B.P.] zum Sprachrohr seiner volksbeglückenden Ideen und beschmutzt das eigene Vaterland, die Stätte seiner Kindheit in zynischster, gemeinster Weise. Er bekennt sich damit stolz zu einem « Verehrer der Untreue und des Wechsels ». »

⁵⁵⁷ Cf. H. Hesse, in Volker Michels *Materialien zum Glasperlenspiel*, « Die neue Literatur », Nov. 1935, p. 134 : « Der deutsche Dichter Hermann Hesse übernimmt die volksverräterische Rolle der jüdischen Kritik von gestern. » et « Die neue Literatur », Januar 1936, p.138: « Deutschland ist sein [H.Hesses] Nest, mag er auch jetzt auf anderem Aste sitzen. »

⁵⁵⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe IV*, op. cit., p. 153, et *Normalien*, op. cit., p. 179: « Daraufhin weigerte sich der Kultusminister, an dieser Feier « für einen Nestbeschmutzer unserer theologischen Seminare » teilzunehmen. Dem empörten Überbringer dieser Nachricht antwortete Hesse: « Ich denke wie er und nehme auch an keiner Hessefeier teil. »

⁵⁵⁹ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Über allerlei neue Bücher » (in : « Bücherbote », 1928, W. Braunmüller, Wien), p. 126: « Allerlei Lesenswertes steht eigentlich auch in meinem *Steppenwolf*, einem Roman, der mit mehr Bewußtsein und Kunst gebaut ist, als seine Kritiker ahnen. Da jedoch die bürgerliche Presse dieses Buch als böse und unanständig, die sozialistische es als hoffnungslos individualistisch (sie nennen das « bürgerlich »!) ablehnt, scheint es in der Tat nicht empfehlenswert zu sein. »

⁵⁶⁰ H. Hesse, *Ibid.*, « Gespräch », p. 230: « Statt eines großen Königs bleibt nichts übrig als ein habgieriger verblendet egoistischer Dynast [...]. Statt des großen Denkers sehen wir einen geschwätzigen und eitlen Dilettanten [...]. Statt des geistvollen Kunstfreundes sehen wir einen dunkelhaften Eiferer, der alles besser wissen will, der alle geistigen Werte in seiner eigenen Nation aus Französelei gar nicht sehen kann [...] [und die Gewohnheit hatte], ihm lästige Redakteure verprügeln zu lassen... »

l'attitude et les propos, comme authentiques défenseurs et représentants de l'esprit allemand :

« Le deuxième point pour lequel j'apprécie tellement le livre de Hegemann, c'est qu'il est écrit avec une prodigalité de mots d'esprit et de pointes qui n'est plus du tout de mise dans notre littérature actuelle ; son ton est ludique, élégant, élastique, toute son accusation, terrible, est présentée avec le sourire et des gestes mesurés. [...] Je dois avouer avoir pris grand plaisir à ce que Hegemann trouve encore le temps et la grâce, au moment même où il démolit Frédéric, de faire l'apologie de Goethe. [...] Ce qui me plaît tellement dans ce livre de Hegemann, ce n'est pas tant qu'il mette à nu cette autre duperie, qu'il ressente et exprime la profonde différence d'esprit entre Weimar et Potsdam, mais qu'il oppose de façon convaincante un Goethe authentiquement allemand à un Frédéric anti-allemand. En 1914, l'esprit allemand ne pouvait malheureusement agir de la sorte, non qu'un roi berlinois ait fait défaut qui entraîna l'Allemagne à sa perte, mais, dans tout l'Empire, il manquait cruellement d'un Goethe. »⁵⁶¹

Dans le geste double d'une critique dénonçant comme imposture la culture allemande officielle tout en réhabilitant une authentique mais « secrète » « Allemagne de la langue, de la littérature, de la culture »⁵⁶², Hesse poursuit toujours et encore l'objectif d'*Aufklärung* créatrice qu'il partage avec Nietzsche : la description d'un style marqué par un excès ou une « prodigalité » d'esprit « élastique » proche du « gai savoir » s'accompagne ici d'une preuve par l'exemple. Dans cet article à l'ironie spirituelle dans sa forme comme dans son fond, Hesse tente de défendre plus efficacement un point de vue qu'il émet publiquement depuis 1919, comme en témoigne sa réponse ouverte aux multiples « Lettres de haine » dont l'abreuvaient déjà à l'époque de nombreux étudiants endoctrinés par les doctrines des partis nationalistes (*völkisch*). Hesse y dénonce ironiquement l'origine « malade », l'excès par « manque » de « l'enthousiasme sincère » dont font preuve les étudiants qui, « ivres de leurs propres formules », lui crient à la figure leur haine et leur mépris, mais aussi leur « profession de foi pour des tendances » nihilistes « dont ils ne réalisent ni la nature ni les conséquences dangereuses et hostiles à l'esprit comme à la vie ». Ce qui allait rester implicite dans l'article « Conversation », était ici explicite : les attaques ironiques de Hesse se placent à la fois dans la tradition d'un Goethe « combattant » et d'un Nietzsche « dénonçant et clouant si rageusement au pilori » cette « même foi bourgeoise » de l'« Allemand cultivé moyen » qui, « indolente » (*bequem*), « dépendante » (*unselbständig*), « servile », se « prosterne devant tout idéal collectif »⁵⁶³.

⁵⁶¹ H. Hesse, *Ibid.*, p. 232 sv: « Zweitens aber gefällt mir das Buch von Hegemann so sehr, weil es mit einer in unserer heutigen Literatur gar nicht mehr üblichen Verschwendung an Geist und Witz geschrieben ist, weil sein Ton so spielend, elegant und elastisch ist, weil seine ganze furchtbare Anklage mit Lächeln und beherrschter Gebärde vorgetragen wird. [...] ich muß sagen, es hat mich nicht wenig gefreut, daß Hegemann während der Demolierung Friedrichs noch die Zeit und Grazie findet, um eine Ehrenrettung Goethes vorzunehmen. [...] Und das gefällt mir nun an dem Hegemannschen Buch so besonders, daß es nicht bloß diesen Schwindel wieder umstößt und die tiefe Wesensverschiedenheit zwischen Weimar und Potsdam nicht nur fühlt und aufzeigt, sondern daß es sogar dem antideutschen Friedrich den wahrhaft deutschen Goethe überzeugend gegenüberstellt. Anno 1914 war ähnliches dem deutschen Geist leider nicht möglich, denn es fehlte zwar nicht an einem König in Berlin, der Deutschland ins Verderben bringen half, aber es fehlte im ganzen Reich vollständig an einem Goethe. »

⁵⁶² H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 16. 2. 1938 an Ferdinand Lion », p. 655 : « Was das heimliche Deutschland, das der Sprache, Dichtung, Kultur betrifft, so habe ich mich stets dazu gerechnet und tue es weiter [...]. Alles, was ich in Jahrzehnten getan habe, war ein Mitarbeiten am heimlichen Deutschland, und mit den Jahren wurde aus dem unbewußten Mitarbeiten mehr und mehr ein bewußtes. »

⁵⁶³ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Haßbriefe », p. 227: « Kurz, der mit so viel Schwung von unserem Briefschreiber bekannte deutsche Glaube zeigt sich mir in nichts verschieden

Ce faisant, Hesse entreprend simultanément une réhabilitation de Nietzsche et de ces autres « Allemands profonds, authentiques » mais toujours demeurés « solitaires » qui, tels Mozart, Bach, Gluck, Goethe, Hölderlin ou Jean Paul, sont systématiquement occultés par les « programmes » des conférences et des revues nationalistes *alldeutsch* dont les étudiants tirent leurs « connaissances de l'histoire et des génies allemands ». L'auteur cherche à ouvrir la voie à une « Allemagne infiniment plus généreuse, plus élastique » qui incluerait tous ces génies oubliés quand, par ses traits ironiques, il démolit le « pseudo-esprit allemand » (*deutscher Pseudogeist*), la « germanité (*Deutschtum*) à la fois idéaliste et idéologique », la « façon de penser de fonctionnaire typique de l'Allemagne officielle » qui, « unilatérale », « butée » (*verbohrt*) « ne connaît que Kant, Schiller, Fichte et Wagner », Luther ou Hegel. Son ironie met aussi en garde, dès 1919, contre le fond militariste d'une telle perception, d'une telle falsification de l'histoire culturelle allemande :

« Il existe donc pour cette sorte d'étudiants allemands un esprit allemand qui se trouverait unilatéralement et glorieusement représenté par Schiller, Fichte, Kant ! Pas de Goethe, pas de Hölderlin, pas de Jean Paul, pas de Nietzsche ! Je crains que l'auteur de cette lettre n'ait pas été tout à fait honnête, j'ai l'impression qu'au fond, des noms tels Scharnhorst, Blücher, Bismarck, Roon etc. lui auraient convenu davantage encore. »⁵⁶⁴

L'assimilation entre nationalisme et militarisme belliciste se retrouve dans le grief double de « romanisation » et de « pacifisme » proféré à l'encontre de Hermann Hesse par des étudiants en proie à une « sentimentalité » dont l'aspect « juvénile » n'est rien qu'ironie de la part de l'auteur. En effet, leur sentimentalité agressive et patriotique est pur « symptôme de l'époque » (*Zeitsymptom*), tout comme l'ignorance, allant de pair, d'écrivains tels Novalis et Jean Paul⁵⁶⁵ – c'est d'ailleurs ce diagnostic qui conduit Hesse à répondre à leurs « lettres de haine ». Leur attitude ne fait que refléter – seule cette dépendance est totalement « juvénile », voire infantile – l'esprit qui, selon Hesse, règne au cœur des universités allemandes comme du « monde officiel » de Weimar : si l'auteur souligne d'abord « l'immaturation politique » des « hommes de lettres allemands » et trouve « terribles » (*schrecklich*) les « professeurs », les « gens à Weimar », « tout ce qui relève du monde officiel » (1919)⁵⁶⁶, il déplore ensuite que « l'Allemagne intellectuelle » n'ait pas « vécu » (*erlebt*) la guerre (1926)⁵⁶⁷, avant de condamner, dans une lettre de février

von jenem Glauben des deutschen Durchschnittsgebildeten vergangener Zeit, von jenem bequemen, unselbständigen, streng autoritativen und vor jedem kollektiven Ideal sich verneigenden Bürgerglauben, gegen den Goethe so oft gekämpft und protestiert hat, an dem Hölderlin zerbrochen ist, den Jean Paul ironisiert und Nietzsche so wütend denunziert und an den Pranger gestellt hat. »

⁵⁶⁴ H. Hesse, *Ibid.*, « Haßbriefe », p. 226: « Es gibt also für diese Art deutscher Studenten einen deutschen Geist, der eindeutig und strahlend vertreten wird durch Schiller, Fichte, Kant! Kein Goethe, kein Hölderlin, kein Jean Paul, kein Nietzsche! Ich fürchte, der Briefschreiber sei nicht ganz ehrlich gewesen, ich habe ein Gefühl, als wären ihm im Grunde Namen wie Scharnhorst, Blücher, Bismarck, Roon etc. noch näher gelegen. »

⁵⁶⁵ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Franz Schall, 27. 10. 1925 », p. 123: « Daß Du Novalis nur sehr wenig kanntest, auch Jean Paul nicht kennst etc. ist mir nicht verwunderlich. Aber als Zeitsymptom ist es mir trotzdem schmerzlich, daß deutsche Lehrer höhern Grades mit den größten Dichtern ihrer Vergangenheit offiziell überhaupt nicht bekannt zu sein brauchen. » (N.B. : Franz Schall était un ami d'enfance de Hesse au séminaire de Maulbronn et travaillait à l'époque comme professeur au séminaire de Blaubeuren. Il a traduit pour Hesse en latin les citations fictives du *Jeu des perles de verre*.)

⁵⁶⁶ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., « Brief an Ludwig Finckh, März 1919 », p. 394

⁵⁶⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Ludwig Finckh, Mitte März 1926 », p. 136

1931 à Thomas Mann, « l'esprit malfaisant et fatal » (*fataler Ungeist*) qui règne dans les universités⁵⁶⁸, ces « hauts-lieux du manque d'esprit stupide et haineux » qui avaient déjà « abattu » Rathenau⁵⁶⁹ et conduit l'Allemagne à un « état d'esprit » à la fois « anarchique » et « fanatiquement religieux » digne des « temps apocalyptiques » et appelant à « l'avènement d'un nouvel empire millénaire »⁵⁷⁰. Hesse en rend directement responsable la République allemande et « son Ministère de la culture » qui lui paraissent bien trop peu « nouveaux et républicains » pour mériter sa confiance. C'est par « défiance » envers ces instances sous la tutelle desquelles se trouve également l'Académie prussienne des Arts, que Hesse refuse alors l'offre de Thomas Mann de réintégrer la Section littéraire dont il venait de démissionner :

« ...je vois dans la tentative d'unir les esprits « libres » en une Académie aussi un peu la tentative de museler plus aisément des critiques souvent inconfortables de la sphère officielle. »⁵⁷¹

« La raison ultime de mon incapacité à intégrer une corporation allemande officielle est ma méfiance profonde envers la République allemande. Cet Etat dénué de toute consistance et de tout esprit est issu du vide, de l'épuisement après la guerre. Les quelques bons esprits de la « Révolution » qui n'en était pas une ont été éliminés avec l'approbation de 99 pour cent de la population. Les tribunaux sont injustes, les fonctionnaires indifférents, le peuple totalement infantile. [...] Voilà comment je vois depuis longtemps les choses, et malgré la sympathie que m'inspire la petite minorité de Républicains emplis de bonne volonté, je la considère comme totalement impuissante et dénuée de tout avenir [...] 999 Allemands sur 1000 ignorent aujourd'hui encore tout de leur responsabilité de la guerre, ils n'ont ni participé à la guerre, ni ne l'ont perdue, ni n'ont signé le traité de Versailles qu'ils ressentent comme un éclair perfide tombé d'un ciel sans nuages. »⁵⁷²

Le verdict hesséen sur la République de Weimar est sans appel. Nationalisme et bellicisme vont de concert avec une « infantilité » et une « sentimentalité » qui traversent toutes les couches de la population allemande selon Hesse. Il raille ainsi en 1925 le « peuple allemand » pour s'être, en élisant Hindenburg comme président, de nouveau montré « admirable dans la sentimentalité, mais faible en politique »⁵⁷³. En 1932, l'auteur définit explicitement le nationalisme comme « sentimentalité régressive » (*rückständige Sentimentalität*) qui, dans sa forme allemande, s'exprime en un « déni de toute responsabilité de la guerre » (*Weglügen aller Kriegsschuld*) et génère une « ambiance de stupidité, d'hypocrisie et d'immaturité politiques qui participera fortement à l'éclatement d'une prochaine guerre »⁵⁷⁴. Dans ce contexte, les railleries hesséennes récurrentes sur la

⁵⁶⁸ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Thomas Mann vom 20. 2. 1931 », p. 452

⁵⁶⁹ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 8. 7. 1922 an Georg Reinhart », p. 407 : « Der Geist, vielmehr die Geistlosigkeit und ruppige Pistolentrümperei, die ihn [Rathenau] umgebracht hat, ist dieselbe, die ich schon seit Jahren bekämpfe und an den Pranger stelle, eine Hochburg dieser dummen und gehässigen Geistlosigkeit sind leider die deutschen Universitäten. »

⁵⁷⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe I*, op. cit., « Brief an Romain Rolland, 10. 8. 1922 », p. 26 : « In Deutschland drüben hat die geistige Stimmung etwas Anarchisches, aber auch Religiös-Fanatisches, es ist eine Stimmung wie bei Weltuntergang und kommendem tausendjährigem Reiche da. »

⁵⁷¹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Thomas Mann vom 20. 2. 1931 », p. 453 : « ...ich sehe in dem Versuch, die 'freien' Geister in einer Akademie zu vereinen, ein wenig auch den Versuch, diese oft unbequemen Kritiker des Offiziellen leichter im Zaume zu halten. »

⁵⁷² H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an T. Mann Anfang Dezember 1931 », p. 460

⁵⁷³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « Brief an Josef Englert, April 1925 », p. 104 : « Ja, der Hindenburg ist Präsident, und man sieht wieder, daß das deutsche Volk groß in der Sentimentalität, aber schwach in der Politik ist. »

⁵⁷⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., p. 539 et *PdG*, op. cit., p. 489

pesante « sentimentalité » qui s'empare de la population moderne en période de Noël⁵⁷⁵ prennent une toute autre dimension, emblématique : elles introduisent, à chaque fois, en qualité d'exemple général, la critique spécifique de Hesse à l'encontre d'une « sentimentalité » et d'une « hypocrisie » plus intellectuelles qui, chez le « philistin de la culture » (*Bildungsphilister*) – néologisme nietzschéen cité sans guillemets par Hesse⁵⁷⁶ – s'attachent, non plus à une foi chrétienne pervertie en débauche consommatoire, mais à une « culture » défunte, ou, comme dans l'article « Excursion en ville », à des « idéaux » sans consistance. Dans cet écrit de décembre 1925, l'auteur rejette ainsi ses propres écrits de jeunesse : tombant par hasard sur une « soirée Hesse » dont il ignorait tout, il assiste anonymement à la lecture d'œuvres des années 1910 qui rencontrent l'approbation d'un public « à la sentimentalité juvénile » mais suscitent sa propre « désapprobation » devant le manque de « sincérité » de ses « envolées idéalistes ».

On retrouve l'opposition, analysée dans *Le Loup des steppes* (1927), entre « sentimentalité » et « probité » ou dureté « railleuse » d'un esprit critique. Cette « sentimentalité » est « fatale » quand elle s'associe au patriotisme culturel et fait des « hommes de lettres et de sciences », c'est-à-dire de ceux qui devraient représenter et défendre la « probité » et les méthodes scientifiques, les pantins de journaux nationalistes, réactionnaires et bellicistes. C'est ce que dénonce Hesse dans son livre « malfaisant » (*böse*) du *Loup des steppes*, en la personne du professeur « réjoui » et « puéril » qui de façon tout à fait symptomatique, rassemble en sa demeure à la fois « les grandes gloires nationales », les portraits « stylisés des vieux maîtres » (*St* 104) – en témoigne le portrait « sentimental » de Goethe que conspuera Haller – et les journaux les plus « réactionnaires », « organes de partis militaristes et bellicistes » (*St* 105), où Haller sera justement traité de « vaurien » et de « sans-patrie ». Sous la plume fictive de Haller, Hesse laisse libre cours à sa révolte :

« Pour faire table rase et du moins ne pas quitter les lieux en menteur, je préférerais déclarer à l'estimé professeur qu'il m'avait lui-même profondément offensé. Il avait épousé envers les opinions de Haller l'attitude stupide, obtuse, d'un journal réactionnaire qui, si elle était digne d'un officier à la retraite, ne l'était pas d'un savant. Cette 'fripouille', ce sans-patrie de Haller, c'était moi, et il vaudrait mieux pour notre pays et pour le monde, que les quelques personnes capables de réfléchir se prononçassent pour la paix et pour la raison au lieu de nous pousser furieusement et aveuglément à une nouvelle guerre. A bon entendeur, salut ! » (*LS* 60)⁵⁷⁷

Ici encore, Hesse s'aide de l'ironie pour tenter, en vain⁵⁷⁸ malgré le succès mondain de son *Loup des steppes*⁵⁷⁹, de contrer une réécriture de l'histoire récente par une presse dont lui

⁵⁷⁵ Cf. H. Hesse, « Weihnacht » (1917) in: *Gesammelte Schriften* II, op. cit., p. 91-95, et « Ausflug in die Stadt » (1926) in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p. 50-54

⁵⁷⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Weihnacht », décembre 1917, p. 94: « Denn die beliebte Meinung, daß die Kunst des modernen Europa auf einer ungeheuer hohen Stufe stehe, ist ebenso ein Irrtum der Bildungsphilister wie die Meinung vom Vorhandensein einer hochstehenden und Respekt verdienenden 'Kultur' unserer Zeit. »

⁵⁷⁷ Cf. H. Hesse, *St* 108

⁵⁷⁸ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Herbst 1942 », an P. A. Brenner: « Soeben erscheint bei der Büchergilde ein Neudruck des Steppenwolf. Man hat mich damals seinetwegen, namentlich wegen seines Pessimismus und seiner Kriegssorgen, viel ausgelacht. »

⁵⁷⁹ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Martin Buber, ca. Jan. 1932 », p. 144: « ...der Steppenwolf ist ganz und vollkommen unverstanden geblieben, und dabei sogar, aber aus Mißverständnis, ein Mode-Erfolg gewesen. » ; cf. aussi, Hesse, *ibid.*, « Brief, Frühjahr 1933, an Alfred Kubin », p. 150: « ...das Buch wurde

ne sous-estime ni l'influence ni la puissance. Dans une lettre de 1926, il rappelle ainsi à une amie plus naïve que les « journaux réactionnaires et bellicistes » sont loin d'être « une stupide bagatelle » et qu'ils correspondent, groupés en un immense *konzern* dirigé par le magnat de la presse Hugenberg, à « trois quarts de tous les journaux, à trois quarts de ce que le peuple allemand tout entier lit et ingurgite jour après jour » :

« En Allemagne, trois quarts de la population ignore toujours qu'elle a non seulement commencé étourdiment la guerre mais qu'elle l'a aussi perdue. »⁵⁸⁰

Par ailleurs, Hesse souligne que cette « falsification de l'histoire » obtenant l'aval des couches intellectuelles et cultivées n'a été rendue possible que par « hypnotisation » et « relâchement »⁵⁸¹ préalables dans la recherche scientifique où, comme l'indique l'exemple de Steiner, mais aussi celui d'Evola, l'amalgame entre foi et savoir s'opère aux dépens d'un « respect des catégories » (*Reinhalten der Kategorien*) indispensable à la probité intellectuelle. Dans le cas du « baron Evola », Hesse met en garde Suhrkamp contre « la façon dont Evola élabore sa pseudo-science en alternant histoire « réelle » et occultisme poseur », lui recommandant « vivement » la lecture d'un article italien qui, paru dans la revue *Hochland*, est certes « partisan » mais expose des « points d'importance » : les écrits d'Evola fournirent ses fondements politico-religieux au fascisme politique en Italie⁵⁸².

Pour ce qui est de la « falsification » weimarienne « de l'histoire », Hesse en discerne le fondement dans le type de recherche historique menée en Allemagne depuis le XIX^{ème} siècle, dans une « science » au rang devenu « ambivalent et problématique »⁵⁸³. Si d'un côté, l'histoire se résume, dans sa quête idéaliste de l'« exactitude » scientifique à une recherche minutieuse des « sources » et à l'« amusement » (*Vergnügung*) d'un cercle restreint de spécialistes, de l'autre, elle s'écrit à l'aune d'une « foi » qui, si elle n'est plus chrétienne, se sécularise sous forme étatique, nationaliste, sentimentaliste. Hesse souscrit ici au point de vue nietzschéen qui voyait en Treitschke⁵⁸⁴ mais aussi déjà en Hegel⁵⁸⁵ de

ein Erfolg und eine Sensation, für eine Saison, und dabei blieb es, seine Anklagen und Mahnungen wurden von keinem Menschen ernst genommen. »

⁵⁸⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Helene Welti, Juli 1926 », p. 145 : « Jene reaktionäre Hetzpresse in Deutschland ist nämlich nicht irgend eine kleine dumme Nebensache, sondern umfaßt dreiviertel aller Zeitungen, dreiviertel dessen, was das ganze deutsche Volk Tag für Tag liest und schluckt, und die Organisation kauft noch immer neue Blätter an. In Deutschland wissen dreiviertel der Bevölkerung heut noch nicht, daß sie den Krieg nicht bloß leichtsinnig angefangen, sondern auch verloren haben. »

⁵⁸¹ H. Hesse, Ibid., « Brief an Otto Hartmann, Feb. 1935 », p. 455 : « Das, was heut bei Euch an Geschichtsfälschung betrieben wird, bedurfte, um möglich zu sein, einer langen Auflockerung und vorbereitenden Hypnotisierung, sie geschah von vielen Seiten, seit Jahrzehnten, und Steiner war tüchtig mittätig. »

⁵⁸² H. Hesse, Ibid., « An Peter Suhrkamp, 27. 4. 1935 », p. 465 : « Die Art aber, wie Evola bald mit « wirklicher » Historie, bald mit wichtigtuertischem Okkultismus seine Halbwissenschaft treibt, ist lediglich gefährlich. Es wird in Italien beinahe niemand auf ihn hereinfallen, in Deutschland ist das anders (siehe G. Bann etc.). » Hesse évoque l'écrit *Erhebung wider die moderne Welt* de Giulio Evola, auteur « éblouissant » (*blendend*) mais « assez dangereux », et l'article de Anton Hilckman, intitulé « Mittelmeerisches und nordisches Neuheidentum. Die Bücher des italienischen Baron Evola », paru dans la revue *Hochland* en janvier et mars 1935.

⁵⁸³ Ibid., Rezension vom 2. 10. 1935 in der *National-Zeitung*, Basel, p. 380

⁵⁸⁴ Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, « Wagner », § 2, p. 359 : « Ich rede von ihrer [der Deutschen] Unzucht in historicis. Nicht nur, dass den deutschen Historikern der *grosse Blick* für den Gang, für die Werte der Cultur gänzlich abhanden gekommen ist [...] Man muss vorerst « deutsch » sein, « Rasse » sein, [...] « Deutsch » ist ein Argument, « Deutschland, Deutschland über alles » ein Princip [...] Es giebt eine reichsdeutsche Geschichtsschreibung, es giebt, fürchte ich, selbst eine antisemitische, – es giebt eine Hof-

simples apologues du pouvoir politique établi. Toute « philosophie de l'histoire » paraît ainsi extrêmement « douteuse »⁵⁸⁶ à Hesse, il ne se lasse pas de le répéter dans ses lettres comme dans ses articles et écrits littéraires. Dans l'article « Témoignage de reconnaissance » (*Dank an Goethe*), écrit en 1932 à la demande de Romain Rolland et publié à la fois en France et en Suisse⁵⁸⁷, Hesse cite Hegel comme « gloire nationale » récupérée à des fins de « propagande culturelle » durant la Première Guerre mondiale, quand Goethe, non « nationaliste », s'avérait irrécupérable puisqu'il avait « même osé en quelques occasions dire à son peuple des vérités fort désagréables » et plaçait « d'emblée le lecteur d'aujourd'hui devant la grande question de notre époque, la question de l'Europe »⁵⁸⁸. Quand, dans *Le Jeu des perles de verre*, et plus précisément dans l'extrait de la « circulaire » cité plus haut, Knecht dénoncera la « philosophie de l'histoire » (*GL* 389) se propageant jusqu'au sein des écoles à l'instar du « feuilletonisme », reprenant ouvertement à son actif la « profonde défiance » du Père Jacobus vis-à-vis de cette non-discipline scientifique (*GL* 219), il faut y lire une « profession de foi » (*Bekennntnis*) de l'auteur lui-même tant sur le fond que dans la forme : sa propre aversion à l'égard de la « philosophie de l'histoire » a été inculquée à Hesse par l'enseignement de l'historien bâlois Jacob Burckhardt, auquel il rend ici un hommage littéraire en la figure du Père Jacobus, « historien bénédictin » auquel Knecht devra intégralement sa perception de l'histoire, tout le fondement de sa culture historique.

De fait, sur le plan non fictif également, Hesse n'aura de cesse, dans ses recensions comme dans ses lettres datant des années 30, d'opposer la probité et la rectitude intellectuelle de Jacob Burckhardt⁵⁸⁹, déjà, on le sait, unilatéralement admiré par

Geschichtsschreibung und Herr von Treitschke schämt sich nicht... » . Cf. aussi ibidem §3, p. 360 : «...am preussischen Hofe, fürchte ich, hält man Herrn von Treitschke für tief. » Cf. enfin, *KSA* 5, *GB*, § 251, p. 192 : «...die preussische [Dummheit] (man sehe sich doch diese armen Historiker, diese Sybel und Treitschke [...] an... »

⁵⁸⁵ Nietzsche, *KSA* I, *UB* II, § 8, p. 309 : « [Hegel] hat in die von ihm durchsäuernten Generationen jene Bewunderung vor der « Macht der Geschichte » gepflanzt, die praktisch alle Augenblicke in nackte Bewunderung des Erfolges umschlägt und zum Götzendienste des Thatsächlichen führt [...]. Wer aber erst gelernt hat, vor der « Macht der Geschichte » den Rücken zu krümmen und den Kopf zu beugen, der nickt zuletzt chinesisht-mechanisch sein « Ja » zu jeder Macht, sei dies nun eine Regierung oder eine öffentliche Meinung oder eine Zahlen-Majorität... »

⁵⁸⁶ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 18. 10 1940 an Rolf Schott », p. 686 : « ...Geschichtsphilosophie ist mir von allem Verdächtigen das Verdächtigste. » et *PdG*, « Brief vom Mai 1943 an Emil Schibli », p. 693 : « Nein, wenn ein General oder Diktator einmal einen Moment beim Verdauen nachdenklich wird, so stellt sich ihm zur Verherrlichung seines Tuns gleich die ganze falsche Pracht der Geschichtsphilosophie zur Verfügung. »

⁵⁸⁷ Cf. H. Hesse, *Dank an Goethe*, Werner Classen Verlag, Zürich, 1946, p. 7 : « Geschrieben auf die Bitte von Romain Rolland für die Goethennummer der Zeitschrift *Europe* im Jahre 1932 » : Erstdruck auf deutsch in *Die Neue Rundschau*, Berlin, avril 1932.

⁵⁸⁸ H. Hesse, « Témoignage de reconnaissance », p. 127-135 in : *La Bibliothèque universelle*, op. cit. Version allemande dans *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 374-383 : « Die Patrioten [...] entdeckten sehr bald, daß Goethe zu diesem Zwecke unbrauchbar sei, er war kein Nationalist, und er hatte sogar seinem Volk einige Male recht unangenehme Wahrheiten zu sagen gewagt. Vom Sommer 1914 an sank Goethe, und mit ihm mancher andere gute Geist, tief im Kurs, und es wurden, um die Lücke zu füllen (denn große Geister brauchte man für die ekelhafte «Kulturpropaganda»), andere Namen wieder entdeckt und plakatiert, die sich besser zur Rechtfertigung des Nationalismus und Krieges gebrauchen ließen : die erfolgreichste dieser Ausgrabungen hieß Hegel. »

⁵⁸⁹ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., Rezension im *Schweizer Journal*, April 1935, p. 571 : « Wenn es heute noch unter den Lehrern und Autoren inmitten der großen Kulturdämmerung Geister gibt, welche ihre Mission und Pflicht darin sehen, eine unbestechliche, vom Aktuellen her unbeeinflussbare, lediglich von der eigenen

Nietzsche⁵⁹⁰, à toute écriture déviante de l'histoire qui, lorsqu'elle n'est pas nationaliste, dégénère dans les années 20 sous la plume « d'écrivains » mais surtout « de feuilletonistes politiques et idéologiques », en « fabrique de kitsch » (*Kitschfabrik*), en vague de « romans et pseudo-romans historiques et biographiques » suintant la sentimentalité bien-pensante⁵⁹¹, c'est-à-dire, nous l'avons vu, l'attachement à une autre forme de « foi » fallacieuse.

II.3. HESSE CONTRA NIETZSCHE : LA QUESTION DU FÜHRER

Dans la nature de ses critiques comme dans leur expression ironique et pugnace, Hesse semble tout à fait reprendre à son compte et actualiser le combat nietzschéen contre le nivellement de l'individu moderne en « homme des masses » qui, de sentimentalité hypocrite en nationalisme belliciste, mène ce dernier à réclamer un guide tyrannique. La réponse à la « lettre ouverte » du Dr. Jordan, sur laquelle se fondait l'hypothèse de lecture, conforte encore cette conclusion par le refus que Hesse y prononce d'assumer le rôle de « prêtre » ou de *Führer* face à une jeunesse allemande désorientée. Des déclarations analogues se retrouvent, c'est connu, dans les pages d'introduction et de conclusion à *Ecce homo*, explicitement écrit par Nietzsche pour ne pas être « confondu » avec « un autre », c'est-à-dire avec un « saint » ou un « prophète »⁵⁹². Ces propos des premiers paragraphes de la préface sont repris en conclusion, quand Nietzsche avoue « avoir une peur épouvantable » de se faire un jour « canoniser » en qualité de « fondateur de religion »⁵⁹³. Nietzsche, cependant, n'hésite pas, trois lignes plus bas, à se qualifier de « joyeux messenger », expression déjà utilisée lors de ses remarques sur *Le Crépuscule des idoles*⁵⁹⁴, où le philosophe reprend le flambeau prométhéen du *Gai Savoir*⁵⁹⁵ dans une dimension à la fois critique et créatrice, relativisation perspectiviste et perception désirante du « rêve » surhumain allant de pair. Il revendique donc, malgré ses dires et ses craintes, une fonction similaire à celle d'un prophète ou d'un prêtre d'un genre nouveau. Guide porteur de flambeau, il n'hésite pas à souligner la portée « historique » (*welthistorisch*) de ses écrits⁵⁹⁶ sur le « destin » de l'humanité et à se présenter lui-même comme « dynamite » brisant par son impact « l'histoire de l'humanité en deux tronçons »⁵⁹⁷. Une « agressivité » destructrice analogue se retrouve quand Nietzsche souligne sa nature « guerrière » et se dépeint comme « attaquant » précipitant par flèches « malfaisantes » (*böse*) du non la destruction d'une culture morbide intégralement nihiliste.

Verantwortung abhängige Geistigkeit als vorbildliche Haltung über die Erschütterungen und Verführungen des Tages hinweg den Nachkommen zu vererben - wenn die Unabhängigkeit, die Nichtkäuflichkeit und das Gewissen auch heute noch gültige Ideale für die geistige Leistung sind, so verdankt unsre Zeit das vorbildlichen Geistern wie Burckhardt. »

⁵⁹⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Deutschen », § 5 und « Alten », § 4

⁵⁹¹ Cf. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, Rezension vom 2. 10. 1935 in der *National-Zeitung*, Bâle, p. 380

⁵⁹² Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Vorwort », pp. 257, 258, 259

⁵⁹³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 1, p. 365

⁵⁹⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, 'GD', p. 355

⁵⁹⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, FW*, § 300, p. 539

⁵⁹⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, 'GT' § 4, 'UB' § 3, 'MAM' § 6

⁵⁹⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », §§ 1 et 8

Sur cette attitude de « guide » « guerrier », la position nietzschéenne et la position hesséenne s'avèrent en définitive fondamentalement opposées. La réponse épistolaire de Hesse à Jordan ne laisse subsister aucun doute à ce sujet :

« Vous postulez qu'un écrivain ayant gagné la confiance de nombreux lecteurs est par là tenu de leur servir de guide. J'avoue tout simplement haïr le terme de guide (*Führer*) dont la jeunesse allemande abuse tant. Ne nécessite et ne réclame un guide (*Führer*) qu'un individu incapable de s'assumer et de penser par lui-même. L'écrivain, si tant est qu'il puisse encore exister à notre époque et dans notre civilisation, ne saurait avoir cette tâche. Certes, il doit être responsable, certes, il doit être une sorte de modèle, mais non en faisant montre de supériorité, de santé et d'une inébranlable tranquillité (personne ne saurait y suffire sans quelque embarras) mais en renonçant à toute prétention de guide et de 'sagesse', en ayant la bienséance et la bravoure (*Tapferkeit*) de ne pas se laisser entraîner par la confiance de ses lecteurs à jouer le rôle d'un prêtre détenteur du savoir, alors qu'il n'est lui-même qu'un être en proie à des pressentiments et à la souffrance.

[...] Mon rôle ne saurait être celui du prêtre, car aucune Eglise ne me seconde, et si j'ai malgré tout essayé de conseiller des milliers de personnes par des lettres et des indications, je ne l'ai jamais fait en qualité de guide, mais toujours seulement en qualité de compagnon dans la souffrance, comme frère quelque peu plus âgé...

[...] Je suis un être qui souffre de la détresse de son temps, non un guide qui en émerge, j'ai la volonté de la traverser comme un enfer, dans l'espoir de trouver de l'autre côté une nouvelle innocence et une vie plus digne d'être vécue, mais je suis incapable de présenter cet au-delà comme un ici et maintenant. Je ne crois pas pour autant que ma vie soit dénuée de sens, que je sois dénué de toute mission. Persévérer au milieu du chaos, pouvoir attendre, être humble face à la vie même là où elle insécurise par son apparente absurdité, ces attitudes aussi sont des vertus, surtout à une époque où de nouvelles explications de l'histoire universelle, de nouvelles interprétations du sens de la vie et de nouveaux programmes de toute sorte se trouvent à si bon compte... »⁵⁹⁸

Dans ce passage, Hesse ne se prononce pas uniquement contre le phénomène hitlérien, nouveau « prêtre » d'une masse, ou d'un « troupeau » d'hommes faibles, nivelés et barbares qui, avides de temps meilleurs, suivent leur prophète et guide dans l'avènement « programmé » d'un nouvel « empire » millénaire. Si par les termes d'« attente » et de « persévérance » (*ausharren*), l'auteur souligne une certaine passivité dans l'attitude, la fonction qu'il fait siennes, s'il se prononce pour une certaine « humilité » et revendique une « souffrance » qu'il partage, sans se démarquer, avec d'autres, ce n'est pas pour reproduire l'attitude, explicitement rejetée, du « prêtre » chrétien qui, face à ses ouailles,

⁵⁹⁸ Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An Dr. M.A. Jordan. 1932 », p. 532 sv. : « Sie postulieren, daß einem Dichter, welcher das Vertrauen vieler Leser gewonnen hat, daraus die Verpflichtung zur Führerschaft erwachse. Ich gestehe, daß ich das von der deutschen Jugend so mißbrauchte Wort 'Führer' geradezu hasse. Den Führer braucht und verlangt, wer sich selbst nicht verantworten und selber nicht denken mag. Der Dichter, soweit er in unserer Zeit und Kultur überhaupt möglich ist, kann diese Aufgabe nicht haben. Wohl soll er verantwortlich sein, wohl soll er etwas wie Vorbild sein, aber nicht, indem er Überlegenheit, Gesundheit, Unangefochtenheit zeigt (das wäre ohne Verlegenheit wohl keinem möglich), sondern indem er unter Verzicht auf Führerschaft und 'Weisheit' den Anstand und die Tapferkeit hat, sich durch das Vertrauen seiner Leser nicht in die Rolle eines Wissenden und Priesters drängen zu lassen, während er doch selbst nur ein Ahnender und ein Leidender ist. [...] Meine Rolle kann nicht die des Priesters sein, denn es steht keine Kirche hinter mir, und wenn ich dennoch tausenden in Briefen und Hinweisen Rat zu geben versucht habe, so tat ich es niemals als Führer, immer nur als Mitleidender, als etwas älterer Bruder. [...] Ich bin ein Leidender unter der Not unserer Zeit, nicht aber ein Führer aus ihr heraus, ich bin gewillt, sie wie eine Hölle zu durchschreiten, in der Hoffnung, jenseits eine neue Unschuld und ein würdigeres Leben zu finden, aber dieses Jenseits schon für ein Hier und Jetzt auszugeben, dazu bin ich nicht imstande. Ich glaube darum nicht, daß mein Leben ohne Sinn, daß ich ganz ohne Mission wäre. Das Ausharren mitten im Chaos, das Wartenkönnen, die Demut vor dem Leben, auch wo es durch anscheinende Sinnlosigkeit beängstigt, auch sie sind Tugenden, zumal in einer Zeit, wo neue Erklärungen der Weltgeschichte, neue Sinngebungen des Lebens, neue Programme jeder Art so wohlfeil sind. »

tendrait plutôt à arborer une assurance née de l'« autorité » culturelle, mais pour mieux s'opposer à l'agressivité ostensiblement sûre d'elle et hostile à toute forme de « pitié » pour tout ce qui est « humain trop humain », à l'insensibilité divine qui, selon Nietzsche, est propre à toute nature forte, à tout « maître » réservant sa « compassion » pour l'advenir d'un hypothétique « surhumain », et le caractérise « par excellence » lui-même. C'est qu'en 1932, date d'écriture de la lettre au Dr. Jordan, la récupération national-socialiste de la figure et de la pensée nietzschéennes bat, rappelons-le, son plein : les forces nationalistes et antisémites conspuées par Nietzsche⁵⁹⁹ l'élèvent au pinacle sous la plume de l'exégète national-socialiste Alfred Bäumler. L'analyse de ce dernier, *Friedrich Nietzsche. Le Philosophe et le Politicien* (1931), liera à tout jamais Nietzsche et l'idéologie nazie dans la mémoire collective, d'autant plus que des lectures partisans antagonistes préféreront, comme Georg Lukács dans *La Destruction de la raison* (1954), retenir pour leur propos accusateur la vision de Bäumler plutôt que « l'étude », tout aussi national-socialiste, de Härtle, *Nietzsche et le National-Socialisme*, qui, parue en 1937, mit officiellement fin à la position centrale de Nietzsche dans l'idéologie nazie.

Quand, dans sa lettre, Hesse souligne son incapacité à prétendre à une « supériorité, une santé et une inébranlable tranquillité » mais aussi à une « sagesse » qui le légitimeraient en qualité de « guide » face à la jeunesse, il prend l'exact contrepied de l'attitude nietzschéenne, qu'il qualifie de « nocive » (*schädlich*) chez le philosophe comme chez son disciple poétique George :

« Quand vous rappelez à quel point la responsabilité des ténèbres actuelles incombe aussi aux intellectuels et hommes de lettres, cet avertissement me touche dans le sens où tout rappel de notre complicité ne peut que nous toucher et nous meurtrir. Sur ce plan, je compte cependant au nombre des inoffensifs, je n'ai pas, tel un Nietzsche ou un George, mis au monde des doctrines et attitudes nocives, ni n'ai cultivé l'imitation de ces dernières. »⁶⁰⁰

De fait, alors que Hesse refuse catégoriquement l'appellation de « guide »⁶⁰¹, George a, selon lui, directement servi de « modèle » à la dictature nazie en établissant une « dictature dans son « cercle » où il prétendait à « l'exclusivité » et s'intronisait « unique poète de

⁵⁹⁹ Cf. par exemple F. Nietzsche, *KSA 5, GM, III, § 26*, p. 407: «...ich mag auch sie nicht, diese neuesten Spekulanten in Idealismus, die Antisemiten, welche heute ihre Augen christlich-arisch-biedermännisch verdrehn und durch einen jede Geduld erschöpfenden Missbrauch des wohlfeilsten Agitationsmittels, der moralischen Attitüde, alle Hornvieh-Elemente des Volkes aufzuregen suchen (– dass jede Art Schwindel-Geisterei im heutigen Deutschland nicht ohne Erfolg bleibt, hängt mit der nachgerade unablegbaren und bereits handgreiflichen *Verödung* des deutschen Geistes zusammen, deren Ursache ich in einer allzuausschliesslichen Ernährung mit Zeitungen, Politik, Bier und Wagnerischer Musik suche, hinzugerechnet, was die Voraussetzung für diese Diät abgiebt : einmal die nationale Einklemmung und Eitelkeit, das starke, aber enge Princip Deutschland Deutschland über alles, sodann aber die paralysis agitans der modernen Ideen). »

⁶⁰⁰ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617 (siehe auch *PdG*, p. 681): « Ihre Mahnung an die große Mitschuld der Intellektuellen und der Literaten an der Finsternis der Zeit trifft mich mit, insofern eben jeder Appell an unsre Mitschuld uns treffen und schmerzen muß. Doch gehöre ich auf diesem Gebiet zu den Harmlosen, ich habe weder schädliche Lehren und Haltungen in die Welt gebracht, wie ein Nietzsche oder auch ein Stefan George, noch habe ich aus der Nachahmung solcher Haltungen einen Kult gemacht. »

⁶⁰¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, « Adressat nicht mehr festzustellen, Brief vom 17.10. 1928 », p. 200 : « Ich bin *kein* Führer, und will und darf keiner sein. » Cf. aussi *ibid.*, « Brief an Christoph Schrempf, ca. Februar 1932 », p. 319 : « Die Künste dienen nicht der Idee, sondern dem Leben, sie sind Funktionen wie Schlaf oder Traum, sie sind nicht die ethischen Führer der Menschen (in diese Funktion teilen sich die Religionen mit den Gewissenserweckern...)... »

l'époque »⁶⁰². Dans sa lettre au Dr. Jordan, Hesse oppose la « souffrance » « subissante » qui s'assume sans faillir et sans fard, à la compromission que représente ce type d'autocélébration dont Nietzsche fut le précurseur dans ses écrits tardifs.

II. 3. 1. *Allégresse nietzschéenne et autodivinisation : l'échec de la raillerie*

Dans *Ecce homo* notamment, Nietzsche se donne explicitement lui-même en modèle de « quête de soi » (*Selbstsucht*) et de « discipline de soi » (*Selbstzucht*)⁶⁰³ dont toute la vie, tous les écrits, toute la « philosophie » expriment une seule et même « volonté de santé » (*Wille zur Gesundheit*)⁶⁰⁴ l'ayant d'un seul tenant mené à l'allégresse et à l'immortalité dionysiaques : le chapitre « pourquoi je suis si avisé », véritable « casuistique de la quête de soi », est tout entier consacré au cheminement suivi par l'auteur sur les voies, empruntées à la théorie classique des tempéraments, de l'alimentation, du lieu et du climat, pour aboutir contre toute décharge nocive de « bile »⁶⁰⁵, à une « fraîcheur d'esprit » et à une « allégresse débordantes » (*überströmende Frische und Heiterkeit*), indices d'une « grande santé »⁶⁰⁶ commune à la phase rédactionnelle du *Zarathoustra* et au bouquet final de l'automne 1888 qui a vu naître *Le Cas Wagner*, *Le Crépuscule des idoles*, *L'Antéchrist*, *Ecce homo*, les *Dithyrambes de Dionysos* et *Nietzsche contre Wagner*.

Nietzsche insiste sur « l'immortalité »⁶⁰⁷ qui l'imprègne lors de ces moments créateurs « historiques » parallèlement à une tranquillité, un calme « alcyonien » digne d'un *Zarathoustra*⁶⁰⁸ et caractérisé par l'absence, même en pleine phase productrice, de toute « tension »⁶⁰⁹ ; s'il débute son portrait du penseur par lui-même en évoquant sa propre « divinité » (*Göttlichkeit*)⁶¹⁰, il le clôt sur l'image de « l'oisiveté d'un dieu qui se promène le long du Pô »⁶¹¹. La « sagesse » célébrée dans son premier chapitre par l'auteur, « philosophe tragique »⁶¹², comme « distinction » le rendant digne d'être le fils de Jules César ou d'« Alexandre, ce Dionysos incarné »⁶¹³ trouve ainsi sa conclusion méritée au terme à la fois de la création de l'œuvre et de son récit réfléchissant. « Sagesse », « supériorité », « santé » et « tranquillité », les quatre griefs énumérés par Hesse contre la pose de « guide » de l'écrivain, apparaissent sans conteste comme maîtres-mots dans une « autobiographie » nietzschéenne combattant toute récupération idéologico-religieuse mais achoppant en définitive à l'écueil d'une auto-divinisation sur le modèle « dionysien ». Une

⁶⁰² H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 25. 8. 1934 », p. 554 : «...Georges Diktatur in seinem 'Kreis' und sein Anspruch auf Ausschließlichkeit, als einziger Dichter der Epoche, waren Vorläufer der andern deutschen Diktatur, und zum Teil sogar direkte Vorbilder... »

⁶⁰³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'UB'*, § 1, *'MAM'*, § 5

⁶⁰⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so weise bin », § 2, p. 267 : «...ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum *Leben*, meine Philosophie... »

⁶⁰⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so weise bin », § 6, p. 272

⁶⁰⁶ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, *'Zar'*, § 4, p. 341

⁶⁰⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'Zar'*, § 5, p. 342 et *GD*, § 3, p. 355

⁶⁰⁸ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, *'Zar'*, § 6, p. 344, et *Vorwort*, § 4, p. 259

⁶⁰⁹ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, « Warum ich so klug bin », § 10, p. 297 : « Wer mich in den siebzig Tagen dieses Herbstes gesehn hat, [...] wird keinen Zug von Spannung an mir wahrgenommen haben, um so mehr eine überströmende Frische und Heiterkeit. »

⁶¹⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so weise bin », § 2, p. 268

⁶¹¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'GD'*, § 3

⁶¹² Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'GT'*, § 3

⁶¹³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so weise bin », § 3, p. 269

telle lecture apparaît d'abord réductrice. Mystification et parodie sont en effet omniprésentes dans un ouvrage qui, explicitement entrepris par Nietzsche pour éviter qu'on ne le « confonde » avec un prophète ou un prêtre, propose sans complexes comme note finale l'opposition « *Dionysos face au Crucifié...* »⁶¹⁴, thème fondamental dont l'auteur se joue avec délectation au gré de variations innombrables dans son *Ecce homo* personnel. Un exemple permet d'en saisir toute la saveur railleuse : quand Nietzsche arbore son rejet de toute boisson *spiritueuse* (*geistig*), notamment du vin qui ne peut « rendre allègre » (*erheitern*) qu'un chrétien – lors de l'eucharistie, c'est pour mieux subvertir ensuite, derrière le masque ludique de son opposition à l'adage populaire *in vino veritas*, l'association chrétienne de l'eau et de l'Esprit :

« *In vino veritas* : il semble bien que pour la notion de 'vérité', me voilà encore en désaccord avec tout le monde. Chez moi l'esprit plane au-dessus de l'eau... »⁶¹⁵.

De fait, si la préface est lue dans cette optique, on y découvre que c'est par sa façon d'écrire que Nietzsche entend rendre impossible toute récupération abusive de ses propos. Ici encore, comme dans les préfaces d'*Humain trop humain*, ou du *Gai Savoir*, comme dans sa présentation du *Crépuscule des idoles* un peu plus bas⁶¹⁶, c'est le ton ironique, « malfaisant » (*böse*), railleur, ou, si l'on prend le terme générique de la préface à la *Généalogie de la morale*⁶¹⁷, c'est le ton « allègre » de ses écrits qu'il enjoint au lecteur d'« entendre » (*Hört mich !*) pour ne pas « confondre » leur auteur « avec un autre » :

« ...je suis [...] par nature l'antithèse du genre d'homme que, jusqu'à présent, on a révééré comme vertueux. [...] Je suis disciple du philosophe Dionysos, je préférerais encore être un satyre plutôt qu'un saint. Mais qu'on lise déjà cet écrit. Peut-être ai-je réussi – peut-être cet écrit n'a-t-il d'ailleurs pas d'autre signification – à exprimer cette antithèse [d'une façon allègre et bienveillante]. »⁶¹⁸

Par ce jeu de pistes présenté au lecteur sous forme de supposition, Nietzsche inscrit, dès le deuxième paragraphe de sa préface, l'écrit d'*Ecce homo* tout entier au registre d'une poétique placée sous le signe de « l'allégresse ». Dans la même perspective, il légitime aussi, deux paragraphes plus bas, son *Zarathoustra* par l'allégresse de sa tonalité, stipulant d'une façon analogue que le lecteur devrait pouvoir ne pas mésinterpréter la « sagesse »

⁶¹⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich ein Schicksal bin », § 9

⁶¹⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so klug bin », § 1, p. 281

⁶¹⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », 'GD'

⁶¹⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, « Vorwort », § 7, p. 255

⁶¹⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, Vorwort, § 2, p. 258 : « ...ich bin [...] eine Gegensatz-Natur zu der Art Mensch, die man bisher als tugendhaft verehrt hat. [...]. Ich bin ein Jünger des Philosophen Dionysos, ich zöge es vor, eher noch ein Satyr zu sein als ein Heiliger. Aber man lese nur diese Schrift. Vielleicht gelang es mir, vielleicht hatte diese Schrift gar keinen andren Sinn, als diesen Gegensatz in einer heitren und menschenfreundlichen Weise zum Ausdruck zu bringen. »

La traduction suggérée ici pour le dernier complément de mode s'inspire de la proposition d'Henri Albert révisée par Jean Lacoste (Nietzsche, *Œuvres*, vol. 2, coll. Bouquins, éd. Robert Laffont, Paris, 1993) – seul le terme « serein » pour *heiter* a ici été remplacé par « allègre ». La traduction délivrée par Eric Blondel (op. cit.), « dans un style fait de belle humeur et d'affabilité », ne convainc pas sur ce point précis. En effet, si la traduction de *Weise* par « style » permet à Eric Blondel d'appliquer sa traduction de « belle humeur » pour *heiter*, elle fausse légèrement l'enjeu, la « signification » du texte qui est d'un ordre plus profond, poétique. Notons que la traduction d'Eric Blondel est par ailleurs plus fidèle au texte que celle d'Henri Albert, puisqu'elle met en avant la « signification » accordée par Nietzsche à *Ecce homo* et souligne donc justement la dimension poétique de cette tentative nietzschéenne.

zarathoustrienne s'il perçoit son « ton halcyonien (sic) », c'est-à-dire l'allégresse sereine et la « tendre lenteur » qui la caractérise :

« Parmi mes écrits mon *Zarathoustra* tient une place à part. Il constitue le plus grand cadeau qu'on ait jamais fait à l'humanité jusqu'à présent. [...] Celui qui y parle n'est pas un 'prophète', un de ces lugubres mixtes de maladie et de volonté de puissance qu'on appelle fondateurs de religion. Il faut avant tout *entendre* comme il faut l'accent qui s'exprime par cette bouche, ce ton halcyonien (sic), pour ne pas passer lamentablement à côté du sens de sa sagesse. »⁶¹⁹

Nietzsche fait suivre cette déclaration d'une citation qui en réitère, sur le mode zarathoustrien, le contenu, tout en contrant d'emblée l'objection d'une contradiction manifeste entre ce « ton alcyonien » et l'assimilation, par Zarathoustra lui-même dans « L'enfant au miroir », de son « chant » à un « vent tempétueux » où les « éclats de rire » jaillissent « comme des éclairs » et des « averses de grêle » hors d'« orages de la douleur »⁶²⁰. Ce vent est loin d'être purement destructeur, le chant « Des Iles fortunées » qui succédait directement à « L'enfant au miroir » s'attachait déjà à le montrer. C'est lui que cite Nietzsche dans *Ecce homo*, pour rappeler l'enjeu affirmateur des flèches allègres du non qui seules permettent aux flèches de désir allègres d'être entendues : en métaphores zarathoustriennes, la tempête du rire iconoclaste représente « la bise des figes mûres » et « sucrées », elle délivre « les paroles les plus silencieuses », les « pensées » qu'elle amène en définitive sont de celles qui « viennent sur des pattes de colombe »⁶²¹. Là encore, mais cette fois-ci par l'entremise d'une métaphore incluant à la fois paix ou sérénité et traces filiformes, Nietzsche souligne la dimension poétologique du propos tout en l'associant, sur un mode apaisé, divinement tranquille, à la thématique de l'allégresse.

« Ton » et « sagesse » « alcyoniennes » qualifient en effet, chez Zarathoustra comme chez Nietzsche, dans cette phase tardive d'écriture, la « grande » allégresse ou allégresse « tragique » qui sait jouir des contradictions du savoir et de la vie et qui embrasse dans une même « perfection » de « mer *unie* » « la *gaya scienza* ; les pieds légers ; l'humour (*Witz*), le feu, la grâce ; la grande logique ; la danse des étoiles ; la téméraire (*übermütig*) intellectualité ; les scintillements de la lumière méridionale »⁶²². Quand, dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche s'affirme lui-même « alcyonien », il s'élève de nouveau implicitement au rang de la « perfection » divine, de la pure affirmation dionysiaque qui, selon lui, exprime poétiquement sa contradiction interne vitale par l'ambivalence des flèches allègres dont le « non » destructeur « blesse » et dont le « oui » du désir « ravit » le lecteur « connaisseur » qui sait les « entendre »⁶²³. Si par cette dernière

⁶¹⁹ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Vorwort », 4, p. 259: « Innerhalb meiner Schriften steht für sich mein *Zarathoustra*. Ich habe mit ihm der Menschheit das grösste Geschenk gemacht, das ihr bisher gemacht worden ist. [...] Hier redet kein Prophet, keiner jener schauerlichen Zwitter von Krankheit und Willen zur Macht, die man Religionsstifter nennt. Man muss vor Allem den Ton, der aus diesem Munde kommt, diesen halcyonischen Ton richtig *hören*, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu thun. »

⁶²⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, II, « Das Kind mit dem Spiegel ».

⁶²¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 4, Zar*, II, « Auf den glückseligen Inseln ».

⁶²² Cf. F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, coll. Bouquins, éd. Laffont, 1993, trad. par Daniel Halévy et Robert Dreyfus, p. 918. Version allemande, *KSA 6, Der Fall Wagner*, § 10, p. 37: «...wie *könnten* [diese deutschen Jünglinge] vermissen, was wir Anderen, war *wir Halcyoner* bei Wagnern vermissen – *la gaya scienza*; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermüthige Geistigkeit; die Lichtschauer des Südens; das *glatte Meer* – Vollkommenheit... »

⁶²³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, « Vorwort », § 8, p. 255

déclaration, Nietzsche soulignait le caractère exemplaire de son *Zarathoustra*, dont « chaque mot » serait une telle flèche, *Le Cas Wagner* participe lui aussi de l'allégresse et de la « perfection » du « grand art »⁶²⁴ : par d'innombrables « traits allègres » (*heitere Striche*)⁶²⁵, l'ironie railleuse et pédagogique, seule reconnue comme positive par Nietzsche⁶²⁶, imprègne de part en part ce petit écrit destiné aux jeunes Wagnériens qui, avec l'*incipit* « dire en riant des choses sérieuses » (*ridendo dicere severum*), libre citation d'Horace, se place d'emblée dans la tradition satirique et use à des fins éclairantes de Bizet comme « *antithèse* ironique de Wagner » produisant « beaucoup d'effet »⁶²⁷.

L'« antithèse » Bizet sert à Nietzsche de flèche de désir allègre : il peut mettre en scène un enthousiasme sain né d'une musique « divine », à la fois « malfaisante » (*böse*), « tragique » et « méridionale », traduisant le « bonheur » d'une « mer unie » et n'omet ni d'explicitier que « cette musique est allègre », ni de préciser que son écoute le rend lui-même « fécond »⁶²⁸. Dans *Le Cas Wagner* aussi, fond et forme relèvent d'une poétique de l'allégresse où, joignant vertu communicative de l'art allègre et « vivisection » ou « diagnostic de l'âme moderne » sur Wagner, médico-philosophiquement parlant le « cas le plus instructif qui soit », une *Aufklärung* créatrice s'opère techniquement tout en se disant, dans l'espoir de susciter d'autres « guérisons »⁶²⁹, exemplairement réalisée sur la personne même de Nietzsche, devenu un artiste rieur et fécond après avoir vaincu sa maladie nommée Wagner.

Cette poétique représente l'adoption d'un discours divin, « dionysien » dans son point de vue comme dans sa tonalité. En témoigne la reprise à son propre compte, dans *Ecce homo*⁶³⁰, de la description que Nietzsche faisait, dans *Par-delà bien et mal* encore, du dieu philosophe Dionysos. L'extrait cité émane du deuxième des trois paragraphes thématiquement liés sur lesquels l'auteur concluait ce livre (§§ 294-296). Annonçant d'abord la faculté qu'ont les dieux de « philosopher » tout en « riant d'une façon nouvelle et surhumaine », Nietzsche évoque dans le paragraphe central Dionysos, le dieu philosophe dont il écoute ici, avec une naïveté étudiée, la parole en disciple, et qui lui décrit en ces termes et sur ce mode la finalité de son action philosophique :

« Je lui veux du bien [à l'homme] ; je songe souvent aux moyens de le mener encore plus loin, de le rendre plus fort, plus méchant, plus profond. – Plus fort, plus méchant, plus

⁶²⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, Der Fall Wagner*, « Epilog », p. 52

⁶²⁵ F. Nietzsche, *ibid.*, *Der Fall Wagner*, § 7, p. 26

⁶²⁶ F. Nietzsche, *KSA 2, MAMI*, § 372, p. 259

⁶²⁷ Cf. F. Nietzsche, *Œuvres*, Paris, coll. Bouquins, éd. Laffont, 1993, « lettre à Carl Fuchs, de Turin, décembre 1888 », note 1 de la page 899, p. 1379.

⁶²⁸ Cf. Nietzsche, *KSA 5, Der Fall Wagner*, § 1-2, pp. 13-15 : « Diese Musik ist heiter... »

⁶²⁹ *Ibid.*, « Vorwort », p. 12 : « Mein grösstes Erlebnis war eine *Genesung*. Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten. » Notons que l'espoir nietzschéen en une vertu thérapeutique de sa poétique en général, du *Cas Wagner* en particulier, pourrait être considéré comme réalisé en la personne même de son premier grand traducteur français, Daniel Halévy. Ce germanophile wagnérien découvrit en effet Nietzsche en 1890 par le truchement du *Cas Wagner*, « petite œuvre d'un Allemand inconnu ». Il s'y montra plutôt réceptif puisqu'il en publia la traduction en décembre 1892, « la première traduction d'un écrit de Nietzsche à paraître en France et à susciter attention et curiosité » et devint par la suite spécialiste et biographe de l'auteur. (cf. G. Liébert, « Daniel Halévy, traducteur et biographe de Nietzsche » in : Nietzsche, *Œuvres*, op.cit., vol. 2, p. 1376 sv)

⁶³⁰ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », § 6, p. 307 : « Um einen Begriff von mir als Psychologen zu geben, nehme ich ein curioses Stück Psychologie, das in *Jenseits von Gut und Böse* vorkommt... »

profond ? Demandai-je avec effroi. – Oui, répéta-t-il, plus fort, plus méchant, plus profond. Plus beau aussi. » – Et là-dessus, le dieu tentateur sourit de son sourire alcyonien, comme s'il venait de dire une charmante gentillesse. »⁶³¹

Dans cet extrait non cité dans *Ecce homo*, « sourire alcyonien » de Dionysos et « beauté » future de l'homme « surhumain » déjouent de concert le paradoxe manifeste entre le « bien » de l'homme et sa « méchanceté ». L'ouverture physique et thématique à l'allégresse placent le dire philosophique dans la juste perspective d'une *Aufklärung* créatrice où règne un incessant jeu des valeurs. Cette ouverture qui, pour Nietzsche, représente la plus grande maîtrise poétique, il tente finalement de l'introduire lui-même, indirectement, dans le propos de *Par-delà bien et mal*, quand, clamant haut et fort son insatisfaction face à des pensées qui, « chatoyantes » et « malignes » (*boshaft*) à l'origine, se muent, une fois écrites, en quasi-« vérités » « immortelles » et « ennuyeuses », il rappelle de fait au lecteur ce qui avait été l'objet de sa préface, poétologique : contre les « poses solennelles et définitives » de la « dogmatisation », Nietzsche avait, joignant le geste à la parole, invoqué le regard « perspectiviste » du « railleur » tout en se moquant des Allemands qui, s'ils inventèrent « la poudre » propice au combat, se rattrapèrent en inventant la « presse », vecteur privilégié des idées lénifiantes propres au dernier rejeton de la « philosophie dogmatique », à la « philosophie démocratique des Lumières » à laquelle l'*Aufklärung* créatrice de Nietzsche déclare ici, en passant, le combat sur le double plan théorique et poétique, avant d'assumer explicitement son antagonisme dans *Ecce homo*⁶³².

Contre la « noirceur » du savoir tragique qui perce sous son « gai savoir », contre une lecture favorisant la pesanteur idéologique d'un discours prophétique annonçant, dans l'avant-dernier aphorisme, le début d'une « tragédie », zarathoustrienne, à l'issue de laquelle pourrait se réaliser « l'idéal tentateur » de « la grande santé », Nietzsche emploie la même tactique, un an plus tard, en encadrant *Le Gai savoir* d'une préface et d'un épilogue célébrant le rire et l'allégresse et introduisant des poèmes à la légèreté railleuse affichée. Dans l'« épilogue » concluant le cinquième volume du *Gai savoir*, l'évocation d'un « rire de farfadet », des plus « méchant et joyeux » propre aux « esprits de ce livre » poursuit des fins salutaires. Elle vient, dans le dire comme dans le faire, casser la « musique noir corbeau » d'un oiseau tragique de « mauvais augure » pour introduire des « mélodies plus entraînantes et plus joyeuses (*freudenvoller*) », des poèmes annoncés dès la préface comme chants emprunts de « méchanceté » (*Bosheit*)⁶³³ et de « raillerie » (*Spott*)⁶³⁴ « dans lesquels un poète tourne en ridicule tous les poètes de manière difficilement pardonnable »⁶³⁵. Elle vient donc réaliser poétiquement la fluctuation entre

⁶³¹ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 295, p. 239: « « ...Ja, sagte er noch Ein Mal, stärker, böser und tiefer ; auch schöner. » – und dazu lächelte der Versucher-Gott mit seinem halkyonischen Lächeln, wie als ob er eben eine zaubernde Artigkeit gesagt habe. »

⁶³² F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'UB'*, § 2, p. 319: « In der That, eine ganz neue Art Freigeisterei kam damit [mit der ersten UB] zum ersten Ausdruck: bis heut ist mir Nichts fremder und unverwandter als die ganze europäische und amerikanische Species von libres penseurs. Mit ihnen als mit unverbesserlichen Flachköpfen und Hanswürsten der modernen Ideen befinde ich mich sogar in einem tieferen Zwiespalt als mit Irgendwem von ihren Gegnern. Sie wollen auch, auf ihre Art, die Menschheit verbessern, nach ihrem Bilde, sie würden gegen das, was ich bin, was ich will, einen unversöhnlichen Krieg machen, gesetzt dass sie es verstünden, – sie glauben allesammt noch ans Ideal... »

⁶³³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, « Vorwort », § 1, p. 346

⁶³⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, § 379, « Zwischenrede des Narren », p. 632

⁶³⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, « Vorwort », § 1

« tragédie » et « parodie » annoncée explicitement sous forme d'avertissement au lecteur dans la préface :

« « *Incipit tragoedia* » – lit-on à la fin de ce livre dangereusement inoffensif : qu'on se tienne sur ses gardes ! Quelque chose de prodigieusement mauvais et méchant s'annonce : *incipit parodia*, à n'en pas douter... »⁶³⁶

Le versant destructeur et démoniaque que Nietzsche souligne ici de son art poétique allègre, se verra complété, trois paragraphes plus bas, par son versant consolateur et divin, par l'aspect plus apollinien mais néanmoins toujours « railleur » et dionysiaque de l'art tragique. L'art fait « d'allégresse » est présenté comme l'art « léger », « fugace », « divinement artistique » de « l'Olympe de l'apparence », et célébré par Nietzsche comme spécificité des Grecs devenus sages, passés maîtres en l'art de vivre leur savoir « tragique ». Une contradiction se fait alors cependant jour. La préface se termine sur l'autocélébration de Nietzsche, nouveau « Grec » détenteur de cet art à l'allégresse divine et démoniaque, tandis que le rire de l'épilogue n'est plus le fait de l'auteur mais des « esprits de son livre » palliant à l'insuffisance de celui-ci : finalement, l'invocation de ce rire, cette remise en rire, combat, outre la dogmatisation de l'écrit et d'un hypothétique regard idéologique, la pose d'autodivinisation par allégresse, la rigidification du masque dionysien arboré dans la préface par Nietzsche à des fins séductrices d'*Aufklärung* créatrice. La poétique nietzschéenne de l'allégresse ici mise en œuvre est à comprendre comme jeu de masques associant une apparente autodivinisation ou pose dionysiaque de l'auteur en sa qualité de créateur d'un art divin, né de l'allégresse et de l'excès, et le geste d'une relativisation par un rire auto-ironique, par une raillerie exercée à ses propres dépens.

Nietzsche perçoit la nécessité de ce double geste poétique dès l'écriture du *Zarathoustra*, dont le deuxième livre de chants vise déjà explicitement à empêcher que ne soit « défigurée » « l'image de [sa] doctrine », que le « sourire » et le « rire » iconoclaste zarathoustriens, que l'allégresse zarathoustrienne ne dégénèrent en « la face grimaçante et le rire sarcastique du démon »⁶³⁷. C'est le danger d'une récupération dogmatisante et réductrice, a fortiori idéologique, de sa « doctrine », qui est ici réfléchi métaphoriquement et poétologiquement en termes d'allégresse. Ce danger ressort directement de la tentative nietzschéenne d'une *Aufklärung* créatrice qui pour advenir exige par sa voix dans le paragraphe 203 de *Par-delà bien et mal* – il souligne ne pas « avoir le choix » – un « guide », un « esprit fort et intact » capable non seulement de « renverser des 'valeurs éternelles' » mais aussi « de river la chaîne et de serrer le nœud qui contraindront la volonté des millénaires à s'engager dans des voies *nouvelles* ». Certes, ce « guide » œuvrera comme « nouveau philosophe », cette « nouvelle espèce de chef » sera aussi « philosophe », il n'en reste pas moins extrêmement périlleux de rejoindre, même si c'est d'un point de vue tragique, opposé, l'homme moderne nivelé⁶³⁸ dans ses appels réclamant

⁶³⁶ F. Nietzsche, *GS*, § 1, p. 26. Version allemande, *KSA 3, FW*, « Vorwort », § 1, p. 346: « «*Incipit tragoedia*» heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenkliches Buchs : man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshafes kündigt sich an : *incipit parodia*, es ist kein Zweifel... »

⁶³⁷ F. Nietzsche, *KSA 4, Zar.*, II, « Das Kind mit dem Spiegel », p. 105: « Aber als ich in den Spiegel schaute, da schrie ich auf, und mein Herz war erschüttert : denn nicht mich sahe ich darin, sondern eines Teufels Fratze und Hohnlachen. »

⁶³⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 242

un « homme fort » à même de guider l'humanité. Nietzsche en est le premier conscient, il souligne explicitement combien sa conscience « tragique » lui fait « ressentir » à la fois « la nécessité de tels chefs et le risque terrible qu'ils puissent faire défaut, échouer ou dégénérer »⁶³⁹. Sa réponse au danger est claire et éminemment poétologique : pour mieux parler un discours non récupérable mais aux vertus éclairantes, il choisit d'endosser lui-même le masque du « guide », du « nouveau philosophe » accompli, et de doter son apparence comme son discours d'une allégresse dionysiaque affichée qui, par une incessante auto-dérision ou raillerie, promet de relativiser l'exaltation, l'auto-divinisation propices à l'élaboration d'un modèle séducteur et paraît garantir un perspectivisme « chatoyant ».

Contre une lecture dogmatisante et dégénérative de son œuvre qui confondrait son enthousiasme avec une ivresse née du manque et ses flèches du non virulentes avec la destruction née du ressentiment, Nietzsche met, à partir de *Zarathoustra*, l'ensemble de son œuvre en perspective, à l'aide de préfaces et d'épilogues comme aussi d'une « autobiographie » dont le geste poétique est proche de l'autodivinisation : la totalité de l'œuvre est à distinguer et à lire comme affirmation ininterrompue née de l'excès, comme art d'allégresse écrit par un auteur fondamentalement allègre et sain. Cette mise en perspective est dans un second temps à son tour mise en abîme dans les mêmes lieux mais aussi en pointillés à travers tous les écrits post-zarathoustriens : prônant l'impact « politiquement » destructeur de la raillerie tout en usant poétiquement de son pouvoir relativisateur, Nietzsche combat cette fois-ci par anticipation une possible confusion avec un « fondateur de religion », ou encore une lecture dogmatisante de son masque poétique d'autodivinisation.

La poétique consciemment mise en œuvre par Nietzsche à partir de 1885 vise à empêcher, sur quelque mode que ce fût, le « plus dangereux des malentendus »⁶⁴⁰ relatif à l'origine, par manque ou par excès, d'une « ivresse » et folie classiquement associées à « l'excellence » et à la puissance. Si le paragraphe 14 [68] qui lui est consacré dans les *Fragments* reste inédit du vivant de Nietzsche, l'essentiel de son propos se retrouve dans le paragraphe 370 du *Gai Savoir* (V, 1886), véritable exercice perspectiviste où l'auteur se fonde sur sa propre « erreur » d'évaluation, sur sa propre « méconnaissance » (*verkennen*) du pessimisme, non « tragique » ou « dionysiaque », mais « romantique » qu'expriment la philosophie de Schopenhauer et la musique wagnérienne, pour mieux enseigner, par l'exemple, à son lecteur comment évaluer la « valeur esthétique », romantique ou tragique, d'une création afin, dans le premier cas, de mieux pouvoir s'en détacher. Il faut s'efforcer de discerner son origine par manque ou par excès :

« ...mon regard s'aiguissant devint de plus en plus apte à cette forme suprêmement difficile et insidieuse de *déduction régressive* qui donne lieu à la plupart des erreurs – la déduction qui remonte de l'œuvre à l'auteur, de l'action à l'agent, de l'idéal à celui pour qui il est *nécessaire*, de tout mode de pensée et de valorisation au *besoin* qui, derrière lui, commande. – A propos de toutes les valeurs esthétiques, je me sers désormais de cette

⁶³⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 203

⁶⁴⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, printemps 1888, 14 [68], p. 252

distinction fondamentale : je demande, dans chaque cas particulier, « est-ce ici la faim ou la surabondance qui est devenue créatrice ? »⁶⁴¹

Seule cette optique permet, toujours selon Nietzsche, d'« interpréter » avec justesse quel « besoin commande » à « l'aspiration à la *destruction*, au changement, au devenir » et lequel commande à la « volonté », apparemment antagoniste, « d'éterniser » : seule cette optique, où ce n'est plus la « fin » mais l'origine qui justifie, en premier lieu, les moyens, rend finalement le lecteur apte à distinguer de quel bois sont faites et les flèches d'allégresse destructrice et les flèches allègres de désir décochées par l'archer nietzschéen ou zarathoustrien dans son effort éclairant et créateur. « L'action terrible », le « luxe de destruction, de dissolution, de négation », « le mal » ne sont « permis », « accordés », c'est-à-dire ne se justifient que chez « le dieu ou l'homme dionysiaques » dont l'action émane « d'une surabondance de forces génératrices et fécondantes », d'une « force surabondante, grosse d'avenir » et qui se situe par là aux antipodes d'une destruction née de « la haine du raté, du déshérité », c'est-à-dire du ressentiment. De la même manière, contre toute action « vengeresse » visant à « graver au fer rouge *son* image, l'image de *sa* torture » sur toutes choses, seule se justifie « l'éternisation », le viol affirmateur qu'entreprend par « reconnaissance et amour » un « art de l'apothéose » dont la nature apollinienne et allègre se manifeste pleinement dans la description nietzschéenne de cet art « dithyrambique avec Rubens, railleur par béatitude avec Hafiz (*selig-spöttisch*), clair et aimable (*hell und gütig*) avec Goethe, et répandant sur toutes choses un éclat homérique de lumière et de gloire ».

La « distinction » entre origine par excès ou par manque que propose Nietzsche dans l'aphorisme 370 s'avère effectivement « fondamentale » dans la mise en perspective justificatrice qu'il opère de sa propre œuvre, « cas particulier » s'il en est, au travers d'*Ecce homo* et des préfaces et épilogues postérieurs à 1885. Les préfaces de *La Naissance de la tragédie* et d'*Humain trop humain* mais aussi la préface et l'épilogue du *Cas Wagner* ou le premier chapitre d'*Ecce homo* répondent ainsi par anticipation aux accusations d'agressivité née du ressentiment que formulerait un lecteur dupe du « plus dangereux des malentendus ». Ils soulignent la nature dionysiaque de l'auteur comme l'origine, dans l'excès, d'écrits où s'expriment des « victoires » sur la maladie, la souffrance tragique et le désespoir, donc aussi une « reconnaissance » et une « grande santé » indéfectible. Le propos explicite du premier chapitre d'*Ecce homo* s'attachant aux causes de la « sagesse » tragique nietzschéenne ne conte les écarts maladifs de Nietzsche, sa « décadence », que pour mieux faire apparaître combien il a, de tout temps, été « comme *summa summorum* sain », et seulement « comme recoin, comme spécialité » « décadent ». Les préfaces retracent l'historique de cette évolution de cas en cas, interdisant toute « confusion » de l'auteur avec un « pessimiste romantique ». Ainsi, l'objectif général de l'*Essai d'autocritique* consiste-t-il à rendre impossible toute lecture « romantique », « nihiliste » et « pessimiste » (§7) de *La Naissance de la tragédie* qui ferait de la « consolation métaphysique » de l'art tragique une consolation « chrétienne » au lieu d'y voir le

⁶⁴¹ F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, § 370, p. 621: « ist hier der Hunger oder der Ueberfluss schöpferisch geworden? »

préambule à l'injonction zarathoustrienne : apprendre « l'art de la consolation » terrestre, l'art dionysiaque du rire.

L'argumentation utilisée à cette fin par Nietzsche repose sur la « distinction fondamentale » étudiée. L'« exaltation » qui marque cette œuvre de jeunesse « impossible », « mal écrite » ne dérive pas du manque mais de l'excès. L'œuvre toute entière émane d'une « force, d'une santé débordante, d'une plénitude excessive » élevant déjà, bien avant que ne le confirme l'auteur d'*Ecce homo*, le narrateur « enthousiaste », Nietzsche jeune, au rang d'un « satyre », d'un « disciple » « initié » de Dionysos⁶⁴², situé aux antipodes du prêtre judéo-chrétien et de son ivresse malsaine. Les deux volumes d'*Humain trop humain* représentent, eux, c'est ce que précise Nietzsche dans ses deux préfaces, une « cure radicale » contre le « pessimisme », « cancer des vieux menteurs et idéalistes » (*Hth I*, § 5), un « traitement antiromantique » (*Hth II*, § 2) réussi qu'il n'a su se prescrire à lui-même que grâce à « son instinct demeuré intact » (*gesund geblieben*, *Hth II* § 2) en pleine crise du « romantisme le plus pernicieux », de la mélancolique « lassitude de vivre » (*Lebensmüdigkeit*, *Hth II* § 5).

Nietzsche fait avec ses deux préfaces coup double. Contre toute méprise interprétant ses coups d'épingle à la « froideur quasi allègre » (*Hth II* § 1) ou la tonalité « dure et railleuse »⁶⁴³ de ces écrits comme émanations d'un ressentiment, il distingue avec soin sa « perspective pessimiste nouvelle » (*Hth II* § 7), signe de « rigueur et [de] force de l'intelligence » du *pessimisme romantique*, « hypocrisie » (*Hth II* § 4) et maladie cancéreuse (*Hth I* § 5), donc excès d'origine malade, née du manque chez les « frustrés, malvenus et vaincus » (*Hth II* § 7). Au contraire, la « raillerie » se légitime non seulement par son origine saine, mais par ses fins didactiques éclairantes et thérapeutiques à la fois⁶⁴⁴, qui soutiennent l'entreprise d'*Humain trop humain* comme « un enseignement de la santé » (*Gesundheitslehre*) proposé par Nietzsche aux « plus intellectuelles des natures au sein de la génération montante » (*Hth II* § 2). La mise en perspective médico-intellectuelle de son œuvre et le souci « séducteur » (*Hth I*, § 1) qui l'accompagne conduit parallèlement Nietzsche à se présenter non seulement comme exemple convalescent mais comme modèle accompli de guérison. S'il s'arroge la prérogative de donner une « leçon » salutaire aux « pessimistes » guettés de « romantisme », cela n'est pas dû au seul fait d'avoir « surmonté » une fois la maladie « romantique » et mélancolique, d'avoir « changé » une fois « de peau » en devenant « pessimiste » après avoir été « romantique » (*Hth II* § 2). Nietzsche argue d'une maîtrise réservée à « l'esprit libre » jouissant de la « grande santé » dionysiaque quand il se dit « versé comme un serpent dans l'art », perspectiviste, « de changer de peau ». Il reprend alors en effet la perspective de la première préface, où il jouait de façon mystificatrice le rôle d'un « esprit libre » (*Wir freien Geister*) « maître en son art » qui, retraçant du haut de « l'échelle » à gravir le cheminement de sa guérison, était implicitement doté de « la liberté de l'esprit parvenue à maturité » et permettant le

⁶⁴² Cf. F. Nietzsche, *KSA I*, *GT*, « Versuch einer Selbstkritik », §§ 3-4.

⁶⁴³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6*, *EH*, 'MAM'

⁶⁴⁴ F. Nietzsche, *KSA 2*, *MAM I*, § 372, p. 259 : « Die Ironie ist nur als pädagogisches Mittel am Platze, von seiten eines Lehrers im Verkehr mit Schülern irgend welcher Art : ihr Zweck ist Demüthigung, Beschämung, aber von jener heilsamen Art, welche gute Vorsätze erwachen lässt und Dem, welcher uns so behandelte, Verehrung, Dankbarkeit als einem Arzte entgegenbringen heisst. »

« perspectivisme » (*Hth* I § 6), « l'accès à des façons de penser multiples et opposées », et qui connaissait l'état, marqué par l'impertinence (*Uebermuth*) et l'excès (*Uerberschuss*) des forces « plastiques », créatrices et régénératrices, de la « grande santé » (*Hth* I § 4).

Cette même perspective était déjà préfigurée dans la préface à *Par-delà bien et mal* (1885), où Nietzsche se présentait comme « esprit très libre » (*wir freien, sehr freien Geister*). Le stade ultime de la « grande santé » est de même implicitement atteint par l'auteur quand il associe, dans la préface au *Crépuscule des idoles*, « l'impertinence » (*Uebermuth*), signe « d'excès de force », à « l'allégresse » (*Heiterkeit*) et à la « guérison » qu'apporte toute « guerre » en elle-même, a fortiori quand elle use, comme dans le cas de cet écrit, de l'arme de la « raillerie » en guise de marteau ou de diapason. Les « traits allègres » du *Cas Wagner* ne sont pas non plus à comprendre comme « méchanceté gratuite », avertit Nietzsche dans sa préface, avant d'en expliciter la raison dans son épilogue. Son « écrit est inspiré par la reconnaissance » conclut Nietzsche ici en dernière phrase, le faisant ainsi participer de « la beauté de l'art », mais aussi, implicitement, de l'allégresse du « grand art » ou de « l'esthétique classique » (*klassische Aesthetik*) dont « l'essence est la reconnaissance » et l'origine l'excès. C'est en effet le « cœur débordant » de la « morale aristocratique » qui s'exprime par le vecteur du « grand art », expliquait plus haut Nietzsche, après avoir opposé « l'affirmation » de la « morale des seigneurs » au nihilisme haineux de « la morale chrétienne » : la première, « triomphante approbation de soi », « communique sa plénitude (*Fülle*) », sa « surabondance de forces » (*Überreichtum an Kräften*) aux choses et « éclaire, embellit, rationalise le monde » – sur le plan de son « esthétique classique », elle lui communique de l'allégresse – tandis que la seconde « appauvrit, appâlit, enlaidit la valeur des choses » et « nie le monde », ou lui injecte, dans son « esthétique de *décadence* » née du manque, mélancolie et romantisme, à la manière de Wagner, mais aussi, contre les attentes d'un public allemand se méprenant sur sa nature, de Brahms qui, animé selon Nietzsche de « la mélancolie de l'impuissance », « ne crée pas d'abondance mais *a soif* d'abondance »⁶⁴⁵.

Le Gai savoir constitue quant à lui, si ce n'est une esthétique, du moins une « philosophie » née des « richesses » et des « forces » de son auteur, non de ses « manques » (*Mängel*). Nietzsche souligne dans sa préface de 1886 que son « impertinence » (*Uebermuth*) et sa « déraison » (*Unvernunft*), son « ivresse » (*Trunkenheit*) relèvent de « saturnales » dionysiaques où l'esprit exprime et célèbre, en laissant couler à flots sa « reconnaissance » (*die Dankbarkeit strömt fortwährend aus*), sa « guérison », sa « victoire sur l'hiver » qu'a signifié pour lui le « romantisme » (§ 1) dans l'art comme dans la philosophie, lequel naît d'une « souffrance » par manque, par « appauvrissement de la vie », d'une souffrance passive qui, hostile à la « tension » qu'elles génèrent⁶⁴⁶, ne « veut » pas d'une « vision » et d'une « compréhension tragiques de la vie » (*GS* § 370). Dans sa préface au *Gai savoir*, Nietzsche rappelle que l'excès dont découle sa philosophie dionysiaque émane lui-même du savoir tragique et de la douleur qui l'accompagne : s'il doit « constamment enfanter [ses] pensées à partir de [sa] douleur »,

⁶⁴⁵ F. Nietzsche, *KSA* 6, *Der Fall Wagner*, « Zweite Nachschrift », p. 47 : « Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft *nicht* aus der Fülle, er *durstet* nach der Fülle. »

⁶⁴⁶ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, « Vorwort », p. 13 : « ...der europäische Mensch empfindet diese Spannung [des Geistes] als Nothstand... »

cette dernière est « grande » (*GS* § 3), est tragique comme l'indique le terme de « profondeur » (*Tiefsinn*) qui, utilisé dans la préface en référence aux Grecs (§ 4), est repris deux fois, dans les deux premières phrases de la seconde mise en perspective qu'apporte *Ecce homo*⁶⁴⁷. L'objectif est de nouveau d'éviter une confusion, au sujet cette fois-ci non d'une « agressivité » ou d'une « méchanceté » railleuses, inexistantes dans *Le Gai savoir* comme dans *Aurore*⁶⁴⁸ selon l'auteur d'*Ecce homo*, mais de la « clarté » et de la « bonté » qui imprègnent ces deux livres « affirmateurs » mais « profonds », où « la profondeur et l'enjouement (*Muthwillen*) se tiennent la main » (*EH*, 'GS'). En effet, Nietzsche tient à ce que son « allégresse », à ce que la « clarté » et la « bonté », le « soleil » provençal dans lequel baignent *Aurore* et *Le Gai savoir*, ne soient pas confondues avec « la douceur, la paix, la bonté » (*GS* § 370) ou encore « le soleil, le calme, la douceur », « le soulagement » (préface § 2), en d'autres termes la sérénité, que réclame traditionnellement toute philosophie métaphysique née d'un esprit « faible », « assombri », « malade » de mélancolie. C'est dans ce sens, contre une confusion avec ce type de philosophie « plaçant la paix au-dessus de la guerre » (§ 2), qu'il souligne la dimension belliciste d'écrits dont les flèches allègres sont essentiellement de désir : si, dans *Le Gai savoir*, « une tendresse espiègle (*muthwillig*) » est, selon sa préface, « prodiguée même à des problèmes qui ont une peau hérissée de piquants » (§ 1), si « lumière, amour et tendresse » se déversent « sur des choses mauvaises » dans *Aurore* (*EH*, 'Aur', § 1), c'est que ces deux écrits ouvrent – comme le rappellent la première et la dernière phrase du chapitre d'*Ecce homo* consacré à *Aurore* – les hostilités contre une « morale » chrétienne « du renoncement au moi » (*Entselbstung*) en usant comme « moyens » (*Mittel*)⁶⁴⁹ non « d'une grosse ou même petite artillerie » mais uniquement d'une écriture « dansante »⁶⁵⁰ à la tonalité allègre.

En définitive, l'effort de Nietzsche pour contrer une lecture monovalente et « romantique » de ses écrits et de sa personne qui les verrait nés hors du manque et du ressentiment rejoint son effort stylistique, sa quête d'un art allègre à même de retranscrire la contradiction inhérente à la sagesse tragique dont il émane par excès. En raison de sa double nature agressive et apollinienne, du fait de ses vertus doubles alliant destruction et séduction consolatrice, Nietzsche recourt en effet sans cesse dans ces lieux de mise en perspective justificatrice aux métaphores poétiques de l'allégresse pour exprimer dans le fond comme dans la forme la nature dionysiaque d'un art et d'une philosophie « tragiques » mais lumineuses, « allègres » et non « sombres » et mélancoliques. Toutes les œuvres de Nietzsche, d'*Humain trop humain*, où il « lacère » ou « retourne avec un rire mauvais » « ce qui l'attire », au *Crépuscule des idoles, grande déclaration de guerre* (*CrI*, Préface) au « rire démoniaque » (*EH*), s'inscrivent dans un même art d'allégresse, sont présentées comme « tache de lumière » (*Sonnenfleck*)⁶⁵¹ à la tonalité allègre (*heiter*). Même dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche n'use pas, selon ses propres dires, de « l'artillerie lourde » dont il aurait disposé, mais préfère, comme son épigraphe l'indiquait, nous

⁶⁴⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'FW'*, p. 333

⁶⁴⁸ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, 'Morg.', p. 329

⁶⁴⁹ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, 'Morg.', § 1, p. 329

⁶⁵⁰ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, 'FW', p. 334: «...[dort] wird über die Moral hinweggetanzt... »

⁶⁵¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I, « Vorwort »*, § 5, p. 19 et *KSA 6, GD, « Vorwort »*, p. 58.

l'avons vu, « dire des sévérités en riant » et rester « allègre » (*heiter*) au point de « se railler » aussi « soi-même » « avec bienveillance » (*gutmüthig*)⁶⁵².

Sur ce point précis, quand l'art d'allégresse revendiqué par l'auteur s'applique à lui-même, au fond et à la forme de son propos, éminemment philosophique, quand l'art d'allégresse devient réflexif et réfléchissant, la mise en perspective de son œuvre par l'auteur devient mise en abîme et le propos se dote d'une dimension poétologique. La raillerie de l'auteur n'est plus seulement justifiée en sa qualité affirmative par son origine dans l'excès et le savoir tragique, mais justifie en les relativisant l'auto-célébration de Nietzsche comme artiste dionysiaque quasi divin, et celle de son art comme imprégné d'une allégresse alcyonienne divine qui découlaient de la première mise en perspective ; elle légitime donc aussi cette dernière. Le procédé se retrouve dans toutes les préfaces de 1886, à commencer par l'« Essai d'autocritique », dont le titre déjà évoque doublement⁶⁵³ la relativisation justificatrice que Nietzsche entreprend dans le dernier paragraphe de ses propres dires, montrant par son exemple aux lecteurs comment le lire : sur le mode anti-romantique du rire railleur zarathoustrien grâce auquel ce « démon dionysiaque » (*dionysischer Unhold*) « prophétise », « dit » et « rit vrai » (*wahrsagen, wahlachen*), même là où ses espoirs seraient trompeurs.

Nietzsche joignant ici de façon exemplaire le geste de la raillerie, à la parole, à l'injonction au rire, il donne à comprendre que ce paragraphe, comme tout l'avant-propos qu'il conclut, sont aussi à comprendre sur un plan poétologique : seule la mise en perspective active, par la raillerie, des perspectives proposées par l'auteur – même quand elles ne sont pas mécomprises – rend justice à ces dernières qui, comme tout écrit, ne sont pas à prendre au pied de la lettre, à dogmatiser, mais ne sauraient prendre, brièvement, l'aspect de vérité que dans le rire qui les affirme et les relativise en un même mouvement. Dans le dernier paragraphe de l'« Essai d'autocritique », Nietzsche contre une éventuelle lecture romantique et falsificatrice de *La Naissance de la tragédie* par un traitement de choc, par une cure d'allégresse. Il fait suivre la citation d'un extrait où il exprimait ses espoirs en une renaissance allemande de la tragédie de deux flèches allègres du non puis d'une flèche du oui.

Après la première exclamation, « non, trois fois non ! », Nietzsche tourne en dérision la fausse lecture, « chrétienne », de la « consolation métaphysique » au savoir tragique, à toute une « éducation au sérieux et à la peur », avant d'enjoindre à ses « amis » lecteurs, aux convictions censément ébranlées par une seconde flèche destructrice, « non ! », d'apprendre à rire », d'apprendre « la consolation de l'ici-bas » dotée aussi de vertus iconoclastes⁶⁵⁴. L'injonction nietzschéenne est aussitôt suivie, répétée par l'injonction zarathoustrienne au rire tirée du livre IV, une flèche allègre de pur désir : par cette citation, d'autant plus nécessaire qu'il s'agit ici d'un extrait du quatrième livre du *Zarathoustra*, imprimé à frais d'auteur en tirage limité, et donc inaccessible à la majorité des lecteurs, Nietzsche vise une double affirmation à vertus initiatiques qui place non

⁶⁵² Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Der Fall Wagner », § 1, p. 357.

⁶⁵³ « Essai » (*Versuch*), s'oppose en effet à une divine maîtrise dionysiaque.

⁶⁵⁴ F. Nietzsche, *KSA 1, GT*, « Versuch einer Selbstkritik », p. 22: «...vielleicht dass ihr darauf hin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran! »

seulement *La Naissance de la tragédie* mais aussi l'ensemble de l'œuvre nietzschéenne sous l'égide protectrice du rire et de l'allégresse zarathoustrienne. Par de multiples citations des chants comme du nom zarathoustriens, Nietzsche use, dans ses préfaces et dans *Ecce homo*, de l'allégresse du personnage et de ses propos comme vecteur d'orientation de l'œuvre, saisie, à partir de 1886, dans le prisme de ce qui est à la fois un point de fuite rayonnant et fissurant : la citation zarathoustrienne mais aussi de tout autre extrait célébrant l'allégresse représente, en vertu de son double tranchant, à la fois une pure flèche allègre de désir et une arme poétique permettant à l'œuvre de s'accomplir dans une allégresse auto-relativisante.

Certaines auto-citations, plus courtes et plus parodiques, privilégient le mode destructeur de la raillerie, peut-être pour contre-balancer un contenu cette fois plus rayonnant et moins agressif, à l'image de l'épigraphe choisie pour la deuxième édition du *Gai savoir* :

« *J'habite ma propre maison,
N'ai jamais copié personne en rien
Et – me suis en outre moqué de tout maître
Qui ne s'est pas moqué de lui-même.*

Au-dessus de ma porte. »⁶⁵⁵

La revendication du caractère parodique de sa philosophie et de son art qui, dans le second vers, souligne l'appartenance de ces derniers à un art dionysiaque de masques et d'allégresse, est dans le troisième vers, à l'issue d'un tiret (*Gedankenstrich*) équivalent à un passage de degrés, à une entrée dans la dimension réfléchissante et poétologique, mise en abîme par une moquerie se prenant elle-même pour objet, contenu et acteur de la moquerie fusionnant d'une manière spécifiquement nietzschéenne – l'allégresse de l'auteur conditionne celle de son œuvre, tandis que son œuvre représente l'essence de sa vie. Ce dernier point apparaît par exemple dans la préface à *La généalogie de la morale* (1887), où Nietzsche souligne combien la vie d'un philosophe est seule conditionnée par la quête de connaissances (*Erkenntnisse*), non par l'accumulation d'« expériences » communes (*Erlebnisse*) auxquelles un authentique penseur n'accorde ni temps ni intérêt⁶⁵⁶.

Tous les moments poétologiques où l'art de l'allégresse se réfléchit lui-même se fondent sur un tel conditionnement réciproque de l'auteur et de son œuvre, où l'un promeut l'autre dans son accomplissement existentiel, artistique et éclairant. Le dernier paragraphe de la préface au deuxième volume d'*Humain trop humain* est à ce titre concluant : débutant par une mise en perspective, déjà étudiée, de l'œuvre dont l'optique pessimiste « tragique » n'est pas à confondre avec un *pessimisme romantique*, elle s'achève sur une mise en abîme poétologique quand l'auteur explique de quelle manière il s'emploie à exposer sa « perspective pessimiste nouvelle ». Pour « [s]'en tenir » efficacement « à elle », Nietzsche en use « si l'on veut [l']en croire, aussi bien *pour* [lui] que, à l'occasion du moins, *contre*

⁶⁵⁵ F. Nietzsche, *GS*, op. cit., p. 23; version allemande in: *KSA 3, FW*, p. 343 : « Ich wohne in meinem eigenen Haus/ Hab Niemandem nie nichts nachgemacht/ Und – lachte noch jeden Meister aus,/ Der nicht sich selber ausgelacht. *Ueber meiner Hausthür.* »

⁶⁵⁶ cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, « Vorrede », §1, p. 247

[lui]... », ainsi qu'il vient d'en fournir la preuve par l'exemple dans cette « longue préface » :

« En voulez-vous d'abord la preuve ? Mais de quoi d'autre cette longue préface aurait-elle fourni... la preuve ? »⁶⁵⁷

De fait, l'ensemble de la préface peut être lu comme un exemple où l'art de l'allégresse nietzschéen se retourne « contre » le penseur artiste et son œuvre sur un mode réfléchissant. Mettant en perspective l'écrit qui suit et son auteur comme modèles de guérison où Nietzsche avait dû « prendre parti contre lui-même » et ses attachements romantiques pour guérir, où il avait dû user du perspectivisme, du « changement de peau », comme d'un remède, la préface met aussi en perspective cet « art » serpentin comme premier exercice d'un jeu de masques devenu maintenant incessant, jeu qui recourt au masque d'allégresse pour cacher et surmonter sa souffrance et sa maladie : elle explicite alors, à mots couverts, sous le masque mystificateur d'une simple analyse historique, ses propres nature et enjeu. Il s'agit, par le jeu de masques, par l'art dionysiaque allègre, de « garder l'équilibre » vital entre les flèches de désir et les flèches destructrices d'allégresse qui représente, sur le plan esthétique, la tension, nécessaire à la guérison de la mélancolie, entre le « oui » de l'allégresse et de la beauté artistiques et le « non » lié à la douleur du savoir tragique.

Par ce jeu où la préface s'affirme elle-même art d'allégresse, elle se donne la possibilité d'advenir réellement comme tel, comme expression probe et transmission d'une sagesse dionysiaque, d'un pessimisme tragique, comme « consolation » promouvant, chez l'auteur et ses lecteurs, « le chemin d'une santé nouvelle » (*GS* § 6). Mettant en abîme son propos artistique, Nietzsche ouvre la préface et l'œuvre à un perspectivisme qui ne se laisse plus fixer comme simple progression linéaire de la maladie vers la santé. L'auteur de la préface de 1886 est-il lui-même allègre, ou est-il encore malade, joue-t-il de nouveau l'optimiste, ou a-t-il acquis la pleine maîtrise, la pleine jouissance d'un art tragique dionysiaque ? Ces quelques lignes qui engagent à une lecture poétologique par un « ici » ambivalent, pouvant aussi bien signifier l'« alors » de l'écrit *Humain trop humain* que la préface ou l'art du jeu de masques dont se nourrit l'ensemble de l'œuvre nietzschéenne, ces quelques lignes défendent, pour 1886 du moins, toute fixation monovalente et définitive allant dans le sens d'une autodivinisation dionysiaque consommée :

« C'est alors que j'appris l'art de *me donner* l'air gai [allègre, *heiter*], objectif, curieux, mais surtout bien portant et méchant, – et c'est bien là chez un malade, il me semble, son 'bon goût' ? [...] Ici, on se fait un *devoir* de garder l'équilibre, son impassibilité, voire quelque reconnaissance envers la vie, ici règne une volonté sévère, sans cesse vigilante, sans cesse à vif, qui s'est donné pour tâche de plaider la cause de la vie *contre* la douleur et de briser par la tige toutes les déductions qui, d'ordinaire, comme des champignons vénéneux, germent de la douleur, de la déception, du dégoût, de l'esseulement et de tous les bas-fonds marécageux. »⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 22 ; pour la version allemande : F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, «Vorwort», § 7, p. 377 : « Wollt ihr dies erst bewiesen? Aber was sonst wäre mit dieser langen Vorrede – bewiesen ? »

⁶⁵⁸ F. Nietzsche, *Hth II*, op. cit., « Préface », § 5, p. 19; version allemande in: F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, «Vorwort», § 5, p. 374 : « Damals lernte ich die Kunst, mich heiter, objektiv, neugierig, vor allem gesund und boshaft zu *geben*, – und bei einem Kranken ist dies, wie mir scheinen will, sein guter Geschmack'? [...] Hier *soll* das Gleichgewicht, die Gelassenheit, sogar die Dankbarkeit gegen das Leben aufrecht erhalten

L'auto-révélation de l'art dionysiaque du jeu de masques permet aussi son achèvement en ce qu'il ébranle, dans le sourire, le masque du Dieu lui-même et de sa « grande santé » revêtu par l'auteur à titre d'expérience. Ce procédé avait déjà été appliqué à des fins identiques par Nietzsche dans la préface, de part en part poétologique, au premier tome d'*Humain trop humain*. Le schème de cette préface obéit tout entier au même principe d'une relativisation vitale obtenue au gré d'auto-dévoilements orchestrés par un art tragique dionysiaque qui s'affirme lui-même comme jouissance de la construction et de la déconstruction en traversant et fissurant à l'aide de jets railleurs ses propres métaphores allègres de désir. Ici, une auto-révélation, donc aussi un auto-accomplissement annoncé se réalisent pour l'art et la philosophie « tragiques » de Nietzsche comme pour l'auteur « tragique » lui-même au travers d'un exemple « tragique », « l'esprit libre ». Cette illusion apollinienne allègre est présentée réflexivement par l'auteur, dans sa jouissance du caractère illusoire nécessaire et consolateur qui la définit, et dans la jouissance de sa mise à mort par traits railleurs de « véracité » tragique, mort et mise à mort poétiques qui l'inscrivent alors dans l'éternité mythique des héros tragiques.

Appliquant, en s'y référant à mots couverts, sur le plan créateur personnel son analyse de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche identifie son art comme art tragique dionysiaque. Preuve par l'exemple d'un art qui se décrit, cette première préface d'août 1886⁶⁵⁹, rédigée avant l'« Essai d'autocritique » et menant donc pour la première fois le lecteur à la découverte de l'auteur, constitue un véritable art poétique. Nietzsche y signe non seulement l'acte de naissance d'une figure tragique et mythique nouvelle, « l'esprit libre », mais tente sa propre mise au monde en qualité à la fois d'auteur tragique dionysiaque et de tragédien arborant le premier le masque inédit de « l'esprit libre ». Dans les deux premiers paragraphes, Nietzsche parodie sous couvert du masque dionysien le chœur tragique introduisant le héros et son itinéraire tragiques quand il annonce la venue d'un « esprit libre » dont il décrit effectivement dans les « scènes » suivantes l'advenir ou l'« évolution » (*Entwicklung*) (§8). En effet, il détruit l'illusion apollinienne dans son annonce même en assumant et spécifiant d'emblée la nature mensongère de cet « artifice » (*Kunst*) « magique » (*zauberhaft*) nécessité par la détresse (*brauchen, noth thun*) tragique de l'auteur qui crée, à l'instar de « la vie », des « illusions » pour vivre et survivre à sa « véracité » (*MAM I*, § 1).

Ce faisant, par ce début parodique, Nietzsche est loin de « situer » dans sa préface l'œuvre et son auteur simplement sur l'échelle du devenir de « l'esprit libre », ainsi qu'il l'affirme plus loin, reprenant la perspective de « chœur » initiale, dans une parenthèse révélatrice du dernier paragraphe ou épilogue⁶⁶⁰. Il « situe » de fait la préface elle-même

werden, hier waltet ein strenger, stolzer, beständig wacher, beständig reizbarer Wille, der sich die Aufgabe gestellt hat, das Leben *wider* den Schmerz zu vertheidigen und alle Schlüsse abzuknicken, welche aus Schmerz, Enttäuschung, Ueberdruss, Vereinsamung und andrem Moorgrunde gleich giftigen Schwämmen aufzuwachsen pflügen. »

⁶⁵⁹ F. Nietzsche, *Ecce Auctor*, « Die Vorreden von 1886 », édité et introduit par C.-A. Scheier, Editions Meiner, Hambourg, 1990, p. X.

⁶⁶⁰ L'expression sera reprise dans l'épilogue où le chœur initial reprend la parole pour clore le spectacle, prologue et mise en situation de l'œuvre qui suit. Cf. F. Nietzsche, *KSA 2, MAM I*, « Vorwort », § 8, p. 22 : « – Es wird keinem Psychologen und Zeichendeuter einen Augenblick verborgen bleiben, an welche Stelle der eben geschilderten Entwicklung das vorliegende Buch gehört (oder *gestellt* ist –). »

sur un plan d'entrée de jeu poétique, la révèle, de façon masquée, comme art poétique initiant le lecteur à un art tragique d'allégresse dont participe non seulement l'écrit *Humain trop humain*, mais toute l'œuvre spécifiquement nietzschéenne : par le contenu comme par la forme, la préface introduit à *Humain trop humain* qui introduit lui-même de manière représentative à l'ensemble des « écrits » (*Schriften*) où l'auteur joue avec art le jeu de masques « tentateur » du dieu dionysiaque dont il revêt le masque.

C'est ce que donne à comprendre Nietzsche dans une première mise en abîme, au gré de toutes premières lignes à valeur introductrice pour les deux premiers paragraphes, eux-mêmes prologue, nous l'avons, de la préface. En effet, l'auteur arbore derechef, pour mieux en jouer, le masque tragique de Dionysos, « dieu tentateur et flûteur-né ravisseur de consciences » selon sa description finale de *Par-delà bien et mal* (§ 295)⁶⁶¹, œuvre achevée un mois auparavant, en juillet 1886 : il se présente comme « oiseleur » (*Vogelsteller*) disposant « lacs et rêts » à l'intention d'oiseaux-lecteurs « imprudents » et qualifie ses « écrits » d'« école du doute », prétendant dans l'un et l'autre cas assumer une réputation alors même qu'il la crée par ces dires, affectant une perspective historique alors qu'il est sur le point de soumettre, dans sa préface, ses lecteurs à cette même épreuve d'attraction et de répulsion, de séduction et de distanciation critique qui l'attendent dans le corps de ses écrits et qui sont au fondement de son art dionysiaque d'allégresse, vecteur d'une philosophie tragique. En effet, répétant ce schéma d'un dire masquant un autre faire, Nietzsche démasque alors le piège séducteur de « l'esprit libre » comme pure illusion apollinienne, et semble donc le détruire, ou tout du moins le rendre inoffensif par cette révélation de son inexistence, alors qu'il lui donne toute sa force séductrice et l'accomplit comme image d'allégresse dionysiaque justement par les railleuses fissures de mort qui le traversent. Ce démasquement ironique permet à Nietzsche de mieux assurer une existence poétifiante aux « esprits libres », de mieux en écrire le mythe fondateur dans les paragraphes suivants. Lors de cet « historique » fictif qui représente le cœur de la « préface », le même procédé d'accomplissement effectif sous l'impact de traits railleurs en apparence destructeurs est réitéré sur un plan poétologique et appliqué à l'art et à la philosophie tragiques dionysiaques en tant que telles.

La mise en perspective analysée plus haut est mise en abîme dans la description à dominance apollinienne et aux vertus séductrices que Nietzsche entreprend de l'advenir d'un esprit libre en dépit de son inexistence. Changeant progressivement de masque, l'auteur finit en effet, nous l'avons vu, par se compter lui-même implicitement au nombre de ces « esprits libres » accomplis, dotés de « grande santé », et pour lesquels créer ressort de l'excès : l'œuvre est mise en perspective comme essentiellement affirmative, elle est lavée de tout soupçon de ressentiment dans la mesure où l'auteur lui-même revêt le masque affirmateur et quasi divin de l'esprit libre. Simultanément, Nietzsche relativise la perfection divine de l'œuvre à la manière dont il avait déjà ébranlé celle du masque quand il définit la vie, c'est-à-dire, toujours selon la même assimilation, l'œuvre de « l'esprit libre » comme « tentative » vitale « osée » par l'auteur en dépit de son caractère « périlleux » à la fois pour le récepteur, encourageant une subversion recherchée ou abhorrée, et pour le créateur, risquant d'être « confondu » – et peut-être aussi de se confondre avec

⁶⁶¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 295

son moyen, son masque dionysiaque, de « s'éprendre de ses propres voies pour s'y perdre et rester dans quelque coin à caver son ivresse ».

Ce dernier danger n'est pas encore d'actualité en 1886, où distanciation critique et relativisation fissurent de multiples traits railleurs une philosophie tragique aux visées d'*Aufklärung* créatrice qui revendique son art, la facticité séductrice de son expression pour mieux en contrer les dangers, pour demeurer « véridique » (*wahrhaftig*, *BM*, I, § 1) tout en recherchant la plus grande effectivité possible. Alors même qu'il nous présente un morceau de bravoure d'art tragique dionysiaque et de jeu allègre des masques qui témoigne d'une incontestable « maîtrise », dont il pourrait arguer pour s'accorder sans réserves « le privilège de l'esprit libre maître en son art » (*Meisterschafts-Vorrecht*), « le privilège périlleux (*gefährlich*) de vivre à titre d'expérience (*auf den Versuch hin*) et de s'offrir à l'aventure » (*MAM* I, Vorrede, § 4), Nietzsche infirme ses droits (*dürfen*) à un tel « privilège » réservé à l'« esprit libre » parvenu « à son point parfait de maturation et d'excellence » en brisant par des traits ironiques une assimilation qu'il promet par ailleurs. Il remet en question sa « grande santé » par deux incisives incisives. La première suit immédiatement la déclaration relative au « privilège » des « esprits libres » dotés de « grande santé ». Anticipant les dires de la seconde préface, elle dévoile comme masque, mais aussi comme exercice, comme prise de risques salutaire la « santé » dont l'auteur vient de vanter les mérites, quand Nietzsche précise que, durant les années de « convalescence » déjà, la « volonté de santé », qui a ostensiblement animé l'entreprise de ses propres « traitement » et « guérison »⁶⁶², « se risque souvent déjà à revêtir l'habit et le travesti de la santé »⁶⁶³.

La seconde incise, « en bonne, j'entends en « meilleure » santé » (*gesund, ich meine 'gesünder'*)⁶⁶⁴, relativise également, en dépit d'une traduction prêtant à contresens, la santé à laquelle parvient, par expérience, « l'esprit libre » à l'issue de sa maladie pessimiste. D'autre part, Nietzsche combat son assimilation au masque de « l'esprit libre » en rappelant sur le plan formel et par le même procédé le caractère fictif d'une illusion démasquée d'entrée de jeu. Dans les deux paragraphes suivant la deuxième incise, il souligne en effet, en réitérant celui du début, son jeu dionysiaque tout en faisant ressortir l'altérité du masque quand, prétendant alors retranscrire les pensées d'autrui, ici d'un « esprit libre » de plus en plus sain, il opte pour un discours indirect introduit par des guillemets et non pour le discours indirect libre. Les mêmes précautions et ambivalences se retrouvent, anticipées, dans *Par-delà bien et mal* (§ 42-44).

Si Nietzsche se présentait alors par deux fois lui-même comme « esprit libre »⁶⁶⁵, il prenait soin, afin que ceux-ci ne soient « ni méconnus ni confondus », de se distinguer des « philosophes de l'avenir », « esprits très libres » et de s'identifier comme leur simple

⁶⁶² F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAM* I, « Vorrede », § 1 : « ... zu meiner Kur und Selbst-Wiederherstellung... »

⁶⁶³ F. Nietzsche, *Hth* I, « Préface », op. cit., p. 24 ; version allemande dans *KSA* 2, *MAM* I, « Vorwort », § 3, p. 18 : «...lange Jahre der Genesung, [...] beherrscht und am Zügel geführt durch einen zähen Willen zur Gesundheit, der sich oft schon als Gesundheit zu kleiden und zu verkleiden wagt. »

⁶⁶⁴ F. Nietzsche, *KSA* 2, *MAM* I, « Vorwort », § 5, p. 19. La traduction, d'Henri Albert, révisée par Jean Lacoste (coll. Bouquins, éd. Laffont), paraît néanmoins préférable à la proposition « retrouver la santé, j'entends une santé 'meilleure' » (trad. Robert Rovini, rév. par Marc de Launay) où le contresens, dans la perspective de notre interprétation, est quasi inéluctable.

⁶⁶⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 44, pp. 60 et 62.

« héraut et précurseur » (*Herold und Vorläufer*) avant de dénoncer leurs « antipodes » et les siens, les « libres penseurs » ou « niveleurs » acquis aux « idées modernes » et démocratiques (*BM* § 44). Il soulignait ainsi déjà que, loin de toute « maîtrise » consommée (*Meisterschaft*), lui-même n'en était qu'aux débuts de l'« art tentateur » (*Versucherkunst*) dont usent les authentiques « philosophes de l'avenir » qu'il avait « osé », deux paragraphes plus haut, désigner (*bezeichnen*) comme « tentateurs », c'est-à-dire baptiser de l'appellation dionysienne qu'il revendiquera indirectement, par l'évocation de ses « lacs et rêts », pour lui-même au tout début de la première préface à *Humain trop humain*, juste avant d'invoquer l'effet prétendu, en d'autres termes recherché par Nietzsche *Aufklärer*, de ses écrits sur ses lecteurs qui, rendus grâce à lui « méfiants même à l'égard de la morale » sont « passablement tentés (*nicht übel versucht*) et mis en veine (*ermuthigt*) de se faire pour une fois l'avocat des pires choses » et de « renverser les estimations habituelles et les habitudes estimées »⁶⁶⁶, c'est-à-dire de suivre son exemple à lui, « l'esprit libre » déjà inversé (« *Wir Umgekehrten* », *BM* § 44) et passé « maître dans l'art serpentin de changer de peau » (*Hth* II). La même optique éclairante, où Nietzsche se propose comme modèle plus sur le mode opératoire que sur celui de l'accomplissement divin, se retrouve aussi dans le paragraphe 44 de *Par-delà bien et mal*, où « l'art du tentateur » (*Versucherkunst*) se légitimait au même titre que « la dureté, la violence, l'esclavage [ou] le danger » par son impact stimulant sur le lecteur, en « intensifiant » la « pression » (*Druck*) et la « contrainte » (*Zwang*) qui « seules [permettent] à l'imagination de l'homme et à sa puissance de dissimulation (*Erfindungs- und Verstellungskraft*) (à son « esprit ») de s'affiner et de s'enhardir »⁶⁶⁷. La « tentation » du « jeu de masques » se justifie non seulement comme reproduction, tonifiante, de la dissimulation inhérente à toute vie mais aussi par son enjeu d'*Aufklärung* créatrice, thématique par Nietzsche dans ses écrits de 1886 : grâce à la « contrainte » exercée par un « art de tentation » dionysiaque, Nietzsche tente de mener à bien sa « tâche » (*Aufgabe*)⁶⁶⁸ philosophique, l'arrachement (*Loslösung*, *Hth* I § 3) de l'homme moderne hors des griffes de la « *Circé des philosophes* », de la « morale » judéo-chrétienne, qui le retenait jusqu'à présent captif par son « art de l'enchantement » (*Kunst der Bezauberung*)⁶⁶⁹.

En cela aussi, il s'adonne, sans prétendre à sa « maîtrise » (*Meisterschaft*) à l'art d'un Dionysos « qui sait magistralement non pas paraître ce qu'il est, mais revêtir l'apparence la plus propre à contraindre ses fidèles à se presser encore plus étroitement autour de lui, à le suivre toujours avec plus de ferveur et d'abandon »⁶⁷⁰, en leur faisant, par exemple, « goûter un nouveau désir », un désir d'allégresse alcyonienne qui consiste à « rester immobiles comme un miroir afin que le ciel profond se reflète » en leur « âme »⁶⁷¹. Dans la première préface d'*Humain trop humain*, Nietzsche fait, lui, goûter son

⁶⁶⁶ Cf. F. Nietzsche, *Hth I*, « Préface », § 1, p. 21, trad. R. Rovini, op. cit.

⁶⁶⁷ Cf. F. Nietzsche, *BM*, op. cit., § 44, p. 596, trad. Henri Albert

⁶⁶⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 2*, *MAM*, « Vorwort », I § 7, II § 5.

⁶⁶⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3*, *Morg.*, « Vorwort ».

⁶⁷⁰ Cf. F. Nietzsche, *BM*, § 295, trad. Henri Albert, op. cit.; version allemande in: F. Nietzsche, *KSA 5*, *GB*, § 295, p. 237 : « Das Genie des Herzens [...] zu dessen Meisterschaft es gehört, dass er zu scheinen versteht – und nicht Das, was er ist, sondern was Denen, die ihm folgen, ein Zwang *mehr* ist, um sich immer näher an ihn zu drängen, um ihm immer innerlicher und gründlicher zu folgen... »

⁶⁷¹ F. Nietzsche, *KSA 5*, *GB*, § 295, *ibid.*

lecteur, par son exemple et de façon exemplaire, aux vertus consolatrices de l'image allègre de « l'esprit libre » qui sut le « reconforter »⁶⁷² alors qu'il errait encore lui-même dans les abîmes de la douleur et du savoir tragiques. Il s'y présente en définitive, lui et son œuvre, comme modèle expérimental, comme « tentative » périlleuse où il joue le rôle du « tentateur », agit en fidèle disciple de Dionysos dans l'espoir de « tenter » et d' « encourager » le lecteur à le suivre sur la voie de son « allégresse », dans son processus de guérison du nihilisme mélancolique, en apprenant, en « goûtant » avec lui à l'impact tonifiant d'une inversion des valeurs.

C'est dans ce cadre d'une pensée affirmative misant son accomplissement et son impact éventuels sur l'art, dionysiaque et allègre, qu'elle emploie pour s'exprimer, que Nietzsche « ose » proposer un « contre-idéal » allègre tel « Zarathoustra »⁶⁷³, un « but » tel « le surhumain » ou une ligne de conduite tel « l'éternel retour ». C'est à ce titre aussi et dans cette optique qu'il use d'expressions « séductrices » et de « formules dangereuses » telles « par-delà bien et mal » et « esprit libre »⁶⁷⁴ mais aussi « philosophe de l'avenir » ou « tentateur ». Le paragraphe 42 de *Par-delà le bien et le mal* en témoigne avec la limpidité que lui confère une lecture poétologique :

« Une nouvelle espèce de philosophes monte à l'horizon : j'ose les baptiser d'un nom qui n'est pas sans danger. Autant que je les devine et autant qu'ils se laissent deviner – car il est dans leur nature de *vouloir* rester en quelque mesure des énigmes –, ces philosophes de l'avenir pourraient avoir le droit, peut-être aussi le tort, d'être appelés des *tentateurs*. Ce mot lui-même n'est en fin de compte qu'une tentative, et, si l'on veut, une tentation. »⁶⁷⁵

L'allemand *so wie* invite plus aisément que le français « autant que » à une lecture poétologique, où l'art et la manière (*wie*), énigmatiques, légitimement, fondent en « droit », immédiatement parodié en « tort » – la perspective, inversée, n'est plus celle d'*Aufklärung* créatrice mais de critique mesurant les dégâts éventuels d'une dogmatisation du propos – le baptême dionysiaque « osé » (*wagen*) par Nietzsche dans l'optique, générale, de sa « tentative » ou expérimentation (*Versuch*) philosophique : appeler « tentateur » le « philosophe de l'avenir » qui est, dans le paragraphe suivant (*BM* § 43), défini comme le contraire d'un « dogmatique » et, deux paragraphes plus loin (*BM* § 44), présenté comme, entre autres, « esprit libre, très libre » qui ne veut ni ne « doit », qui fait tout pour ne pas

⁶⁷² Après la consolation terrestre du rire dans l'« Essai d'autocritique », Nietzsche évoque le réconfort que lui procure sa création fictive de « l'esprit libre », entreprise dans cette finalité même : « Ein freier Geist – dies kühle Wort tut in jenem Zustand wohl, es wärmt beinahe. » (§ 4); «...warum ich, wo ich nicht fand, was ich *brauchte*, es mir künstlich erzwingen, zurecht fälschen, zurecht dichten musste (– und was haben Dichter je Anderes gethan? und wozu wäre alle Kunst in der Welt da?). Was ich aber [...] *brauchte*, [...] ein zauberhafter Argwohn von Verwandtschaft und Gleichheit in Auge und Begierde... » (§ 1)

⁶⁷³ F. Nietzsche, *KSA* 6, *EH*, 'GM', § 3

⁶⁷⁴ Les deux expressions sont utilisées entre « guillemets » dans le premier paragraphe de la première préface à *Humain trop humain* et citées explicitement comme expressions non dénuées de danger dans *Par-delà bien et mal* (§ 44, *KSA* 5, p. 62) : « Was Wunder, dass wir freien Geister nicht gerade die mittheilsamsten Geister sind? [...] Und was es mit der gefährlichen Formel 'jenseits von Gut und Böse' auf sich hat, mit der wir uns zum Mindesten vor Verwechslung behüten : wir *sind* etwas Anderes als libres-penseurs, *liberi pensatori*, Freidenker und wie alle diese braven Fürsprecher der modernen Ideen sich zu benennen lieben. »

⁶⁷⁵ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 42, p. 59: « Eine neue Gattung von Philosophen kommt herauf : ich wage es, sie auf einen nicht ungefährlichen Namen zu taufen. So wie ich sie errathe, so wie sie sich errathen lassen – denn es gehört zu ihrer Art, irgend worin Räthsel bleiben zu *wollen* –, möchten diese Philosophen der Zukunft ein Recht, vielleicht auch ein Unrecht darauf haben, als *Versucher* bezeichnet zu werden. Dieser Name selbst ist zuletzt nur ein Versuch, und, wenn man will, eine Versuchung. »

« être méconnu et confondu » (*etwas, das nicht verkannt und verwechselt werden will*). Dans ce même paragraphe, ce n'est plus l'art ni la manière mais l'origine, la « surabondance » (*Ueberreichtum, Ueberschuss*) de forces dont elle émane qui légitime sa pensée « d'esprit libre », une « prise de risques » (*Wagnis*) incessante et perspectiviste⁶⁷⁶. Origine et manière se rejoignent dans « l'allégresse » qui, née de l'excès, représente non seulement sur le plan poétique, dans un art d'allégresse, mais aussi comme modèle de forme dangereuse, comme masque tragique d'allégresse, produit emblématique d'un art issu de la « profonde douleur » tragique, le gage d'une « incompréhensibilité » finalement recherchée délibérément (*mit Absicht*), en dépit de tout effort contraire visant à contrecarrer une « méprise » (*Mißverständnis*) ou « confusion » (*Verwechslung*), une assimilation avec leur masque, par les « esprits libres » qui « veulent rester des énigmes » (*BM* § 42) comme par Nietzsche lui-même, si l'on rapproche du paragraphe 270 de *Par-delà bien et mal* les paragraphes 371 et 381, mais aussi l'« épilogue » du *Gai savoir* :

« La profonde douleur rend noble : elle sépare. [...] Il est des 'hommes gais [allègres]' qui se servent de la gaieté (*Heiterkeit*) pour qu'on se méprenne sur eux : – ils *veulent* qu'on se méprenne. [...] Il est des esprits libres et effrontés qui voudraient cacher et nier qu'ils sont des cœurs brisés et fièrement incurables et parfois la bouffonnerie elle-même est le masque d'un savoir funeste et trop certain. » (*BM* § 270)⁶⁷⁷

« *Nous, incompréhensibles*. – Nous sommes-nous jamais plaints d'être mécompris, méconnus, pris pour d'autres, calomniés, mal entendus et pas entendus du tout ? Tel est précisément notre sort [...] c'est aussi ce qui nous honore ; nous ne nous tiendrons pas nous-mêmes en assez haute estime si nous espérons autre chose. » (*GS*, § 371)

« *Elements pour la question de l'intelligibilité*. – On ne veut pas seulement être compris, quand on écrit, mais encore, de manière tout aussi certaine, *ne pas* être compris. » (*GS*, § 381)⁶⁷⁸

Sur le plan formel, cette incompréhensibilité est, chez Nietzsche, promue et assumée par la dimension railleuse de l'art tragique d'allégresse, dans le mouvement même où, de façon répétée, l'inintelligibilité s'autodécrite. Elle est aussi développée au gré des assurances, maintes fois réitérées par l'auteur, de son jeu de masques dionysiaque incessant et mystificateur, notamment quand il arbore un masque d'allégresse. Donner à voir le masque en pointant sur lui un doigt railleur ne dévoile en rien l'identité du « bouffon » et « artiste » qui en use. La raillerie permet au contraire de révéler sous la fluctuation du masque l'opacité persistante de l'ombre dans laquelle le visage de l'auteur demeure abrité, une « énigme » (*Räthsel*).

Elle promeut en cela la véracité d'un art philosophique exprimant fidèlement la sagesse tragique dont il émane : l'incompréhensibilité recherchée traduit en effet le

⁶⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 44, p. 62: « ...bereit zu jedem Wagniss, Dank einem Überschusse von freiem Willen' [...] eine solche Art Menschen sind wir, wir freien Geister! »

⁶⁷⁷ F. Nietzsche, *BM*, trad. Henri Albert, op. cit.; version allemande in: F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 270, p. 226: « Es giebt 'heitere Menschen', welche sich der Heiterkeit bedienen, weil sie um ihretwillen missverstanden werden: – sie wollen missverstanden sein [...] Es giebt freie freche Geister, welche verbergen und verleugnen wollen, dass sie zerbrochene stolze unheilbare Herzen sind; und bisweilen ist die Narrheit selbst die Maske für ein unseliges allzugewisses Wissen. »

⁶⁷⁸ Trad. de Patrick Wotling, op. cit.; versions allemandes in: F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, § 371, p. 622 und § 381, p. 633. Cf. aussi § 383, p. 638: « Epilog. – [...] wenn ihr's nicht versteht, wenn ihr den *Sänger* missversteht, was liegt daran! Das ist nun einmal des Sängers Fluch'. Um so deutlicher könnt ihr seine Musik und Weise hören, um so besser auch nach seiner Pfeife – tanzen. *Wollt* ihr das?... »

caractère inconnaissable⁶⁷⁹ et le fond non éduicable⁶⁸⁰ du penseur qui demeure finalement une énigme pour lui-même et ne saurait, malgré tous ses talents de psychologue, prétendre à un autre type de connaissance de soi. Elle retranscrit aussi l'impossibilité pour un créateur authentique, « fécond », tragique et allègre à l'image des Grecs, d'interpréter justement et définitivement ses propres œuvres, comme le souligne le paragraphe 369 du *Gai savoir* qui précède de peu celui dédié à l'incompréhensibilité (*GS* § 371)⁶⁸¹. En définitive, Nietzsche propose dans ses préfaces et écrits postérieurs au *Zarathoustra*, notamment dans les préfaces de 1886 et dans *Ecce homo*, une « défense et illustration » de l'art « railleur » d'allégresse, « fuite de l'artiste devant l'homme ou moquerie de l'artiste envers l'homme ou moquerie de l'artiste envers lui-même » (*GS*, § 379). Il se repose finalement sur l'allégresse réfléchissante de son art comme garantie de perspectivisme et « d'incompréhensibilité » (*Unverständlichkeit*) les protégeant lui et son œuvre de tout manque de probité, de toute dogmatisation dans l'écriture comme dans la lecture et de toute récupération idéologique.

L'échec de cette poétique est historiquement avéré. Loin d'avoir conduit ses lecteurs à un perspectivisme critique et créateur les libérant des effluves captieux des suppôts « romantique » ou socialiste, nationaliste ou antisémite du nihilisme judéo-chrétien, l'expérience philosophique nietzschéenne, cette « tentative » (*Versuch*) de « séduction » (*Versuchung*) inédite, ce jeu séducteur pour la vie qui, réflexif, instaure sa propre mise en perspective par le biais du masque dionysiaque et sa mise en abîme par la raillerie, se voit, à peine un demi-siècle plus tard, innommablement contredite par les faits, récupérée par un concentré fatal des forces mêmes qu'elle combattait. La caricature « national-socialiste » du modèle allègre dionysiaque, ses contre-sens nihilistes des notions de « maître » et d'« homme fort », de toute la thématique héroïque et guerrière associée par le philosophe à la « quête cruelle » de vérité, apportent la preuve sanglante d'une « nocivité » équivalente, chez Nietzsche, à celle qu'il dénonçait en Wagner⁶⁸², avec lequel le marie alors fort symptomatiquement une même adulation nauséabonde. La raison essentielle de la « nocivité » d'une pensée qui finit par promouvoir la « dégénérescence » qu'elle entendait contrer, réside pour Hesse essentiellement en le « culte » nietzschéen du « chef » et du « guide » garant de l'avenir et prenant en charge le destin de l'humanité – la lettre de 1930 au docteur Jordan en fait foi, on s'en souvient, même si la « nocivité » de l'attitude nietzschéenne n'est ouvertement dénoncée par Hesse que dans une lettre de 1940.

⁶⁷⁹ F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 281, p. 230: « – « Wird man es mir glauben? aber ich verlange, dass man mir es glaubt: ich habe immer nur schlecht an mich, über mich gedacht, [...] immer ohne Glauben an das Ergebnis, Dank einem unbezwinglichen Misstrauen gegen die Möglichkeit der Selbst-Erkenntnis... ». Cf. aussi, Nietzsche, *KSA* 5, *GM*, « Vorrede », p. 247: « Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir selbst uns selbst : das hat seinen guten Grund. Wir haben nie nach uns gesucht... »

⁶⁸⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 5, *GB*, § 231, p. 170: « unser geistiges Fatum, das *Unbelehrbare* 'ganz da unten'... »

⁶⁸¹ F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, § 369, p. 619: « Ein Beständig-Schaffender, eine 'Mutter' von Mensch, [...] bringt vielleicht endlich Werke hervor, denen er mit seinem Urtheile längst nicht mehr gewachsen ist : so dass er über sie und sich Dummheiten sagt, – sagt und denkt. Dies scheint mir bei fruchtbaren Künstlern beinahe das normale Verhältniss [...] und es gilt sogar, um ein ungeheueres Beispiel zu nehmen, in Bezug auf die ganze griechische Dichter- und Künstler-Welt: sie hat niemals 'gewusst', was sie gethan hat... »

⁶⁸² Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *FW*, « Vorwort », p. 12

Sous l'égide funeste d'un « culte » dionysiaque dont la dimension parodique échappe au grand nombre, l'affirmation tragique nietzschéenne rejoint contre son gré l'affirmation optimiste du bourgeois, « barbare » « philistin de la culture » porté au culte des « grandeurs nationales ». Le rire zarathoustrien et le « sourire alcyonien de Dionysos » aux vertus créatrices vont jusqu'à dégénérer en le rictus hilare d'une « bête blonde » (*blonde Bestie*)⁶⁸³ aux yeux bleus qui serait devenue intégralement nihiliste. Hesse en fait l'expérience en 1934 quand, pour répondre à sa dénonciation du sort réservé aux écrivains et intellectuels dans l'Allemagne hitlérienne – la nouvelle de l'assassinat, à Oranienburg, de l'écrivain Erich Mühsam, vient de lui parvenir – un jeune étudiant allemand n'hésite pas à affirmer que de tous les écrivains enfermés dans les camps de concentration, « aucun sans doute [n'a] grand chose à dire au peuple allemand » et accompagne sa justification de la « bestialité » nazie d'un « suffisant sourire germanique », réalisant ainsi l'inflect simulacre d'une nietzschéenne flèche allègre destructrice⁶⁸⁴.

Cependant, récupération et compromission involontaire de Nietzsche avec les forces combattues ne font qu'entériner sur le plan pratique un échec essentiellement poétique. Cet échec, Hesse le diagnostique déjà dix ans plus tôt, fin 1925 quand, dans *Le Voyage à Nuremberg*, il place *Ecce homo* dans une perspective éminemment poétologique avant de le qualifier d'« impasse »:

« Je sais que la valeur des œuvres que nous écrivons, nous autres contemporains, ne tient pas à leur capacité de faire naître une forme, un style, un classicisme valable aujourd'hui et pour longtemps. Au contraire, dans la situation difficile où nous nous trouvons, nous n'avons d'autres ressources que d'être le plus sincères possible. Toute la littérature de ma génération oscille désespérément entre deux obligations : celle d'être franc, de se confesser, d'investir toute sa personne dans l'œuvre et celle qui nous est familière depuis l'enfance, consistant à rechercher la beauté du style. Car même si nous sommes prêts à faire preuve d'une sincérité poussée à l'extrême, jusqu'au suicide moral, où trouverons-nous l'expression qui lui est adéquate ? Elle ne nous sera pas fournie par la langue de notre littérature ou par celle que nous avons apprise à l'école ; le caractère de notre écriture est depuis longtemps fixé. Des livres isolés, pleins de désespoir tels qu'*Ecce homo* de Nietzsche semblent de prime abord nous indiquer une voie. Mais en fin de compte, ils montrent plus clairement encore qu'il n'en existe pas. » (*VN 78*)⁶⁸⁵

⁶⁸³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM, I, § 11*

⁶⁸⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « Brief an Manuel Gasser, Juli 1934 », p. 431: « Ein Primaner aus Hannover, der neulich kam, gab zu, daß im 3. Reich nicht alles ideal sei, aber als ich ihm sagte, es sei eine Schande für die ganze deutsche Jugend, daß sie die in den Konzentrationslagern zu Tod gequälten Leute so lächelnd mit auf ihre Gewissen nehme (eben war die Nachricht von Mühsams Tod gekommen), da meinte er mit jenem besserwissenden germanischen Lächeln : unter den gefangen sitzenden Autoren sei doch wohl keiner, der dem deutschen Volk etwas zu sagen habe. Ich sagte ihm : wenn er das mit seinen 18 Jahren so genau wisse, und wenn er damit die Bestialität des ganzen Dritten Reichs für entschuldigt halte, so möge er uns hier in der Schweiz lieber mit seinem Besuch verschonen, und er zog, immerhin betreten, ab. »

⁶⁸⁵ H. Hesse, *VN 78* : « Ich weiß, daß das, was wir Heutige schreiben, seinen Wert nicht darin haben kann, daß darin für heute und für lange Zeit eine Form, ein Stil, eine Klassik entstehen könnte, sondern daß wir in unsrer Not keine Zuflucht haben als die zur größtmöglichen Aufrichtigkeit. Zwischen dieser Forderung zur Aufrichtigkeit, zum Bekennen, zum letzten Sichhergeben, und jener andern, uns von Jugend an geläufigen Forderung nach schönem Ausdruck – zwischen diesen beiden Forderungen schwankt die ganze Dichtung meiner Generation verzweifelt hin und her. Denn seien wir auch zur letzten Aufrichtigkeit bis zur Selbstaufgabe bereit – wo finden wir den Ausdruck für sie? Unsre Büchersprache, unsre Schulsprache gibt ihn nicht, unsre Handschrift ist von lange her geprägt. Vereinzelt verzweiflungsvolle Bücher wie Nietzsches *Ecce homo* scheinen einen Weg zu zeigen, zeigen aber am Ende noch deutlicher die Weglosigkeit. » (H. Hesse, *Nürnberger Reise (NR)*, p. 52)

Selon cette analyse, Nietzsche n'est pas parvenu avec *Ecce homo*, écrit où l'auteur se présente indubitablement lui-même, à une « confession » (*Bekennen*) achevée, seul type d'écriture, on s'en souvient, envisageable pour Hesse. Malgré une apparence de clarté, les raisons en restent vagues si l'on s'en tient au texte hesséen : écrivain de la modernité, Nietzsche n'a pas réussi à trouver une forme nouvelle, non classique, par laquelle se décrire, se livrer dans toute sa « détresse » (*Not*) et en toute « droiture » (*Aufrichtigkeit*) au lecteur. Dans son autobiographie, il sacrifie abusivement, lit-on entre les lignes, le fond à la forme, à un esthétisme classique de la « belle » expression : le choix hesséen des termes rappelle implicitement les reproches d'embellissement mensonger du savoir tragique que le jeune Nietzsche formulait lui-même à l'encontre d'un art purement apollinien.

De fait, le ton allusif de Hesse reflète l'ambivalence de son propre rapport à Nietzsche durant les années 1925-1927, période critique pour lui, où il peine à donner forme à son projet « compliqué » et « novateur » du *Loup des steppes*⁶⁸⁶ tandis que naissent sur le même thème les poèmes « amoraux » et « anti-bourgeois »⁶⁸⁷ du recueil *Crise*, parus en avant-première sous le titre *Le Loup des steppes. Extrait de journal en vers* (novembre 1926). Le constat d'un échec poétique nietzschéen plonge Hesse dans une crise identitaire car il reste parallèlement convaincu de l'éminence du modèle nietzschéen pour la modernité et pour lui-même. En témoigne l'argument de la lettre de refus qu'il adresse quelques mois après l'écriture du *Voyage à Nuremberg* (décembre 1925) à la rédaction de la revue littéraire *Oswart-Jahrbuch*, dont le numéro de 1926 s'intitulera « Littérature et christianisme » : après avoir précisé d'entrée de jeu qu'une « littérature chrétienne » digne de ce nom n'est plus d'époque, Hesse dresse un tableau de bout en bout nietzschéen de la culture et de la civilisation modernes, « inexistantes » et « intégralement dénuées d'esprit et d'art », avant de stipuler que le seul chemin à suivre est celui, exemplaire, déjà emprunté par Nietzsche au siècle passé, celui d'un « acquiescement à la mort » ne reculant pas devant le « naufrage » personnel :

« Mais ceci n'a rien à voir avec le fond du problème. La question est de savoir si l'Europe a encore une culture, une civilisation, un noyau spirituel, et ma réponse ne peut être que négative. [...] Je considère l'ensemble de nos écrits et de notre littérature d'aujourd'hui comme des morceaux d'une culture tombant en ruines, et donc comme dénués de toute valeur objective. [...] Qu'une vie nouvelle, qu'une culture nouvelle adviendront me paraît aller de soi, l'humanité est toujours aussi jeune ou aussi vieille. Cependant, l'homme d'aujourd'hui n'a ni les capacités ni pour mission de présenter des œuvres et de simuler la culture, mais de sombrer, voilà ce à quoi je tente, chaque jour, de dire oui dans ma vie et mon activité. Par sombrer, je n'entends pas se pendre, mais acquiescer au chaos, s'adonner à l'éphémère, en sourire, être prêt à sombrer personnellement lors du naufrage. Dans cet état d'acquiescement au naufrage aussi, il est possible, il est même nécessaire d'écrire de la littérature et de penser, mais les œuvres nées de la sorte sont des documents de l'instant, du naufrage, rien de plus, et elles servent d'autant mieux leur époque qu'elles cessent de revendiquer une valeur culturelle. [...] Nous aussi, poètes d'aujourd'hui, nous devons écrire, nous devons exprimer la détresse de l'instant, nous ne pouvons faire autrement. Mais je suis d'avis que nous n'allions pas nous imaginer réaliser quoi que ce soit par une analyse intellectuelle de la détresse de notre temps. Il nous faut sombrer, il nous faut nous soumettre à la nécessité, et non faire preuve d'une éloquence avisée. La façon dont

⁶⁸⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Helene Welti, 25. 9. 1926 », p. 150: « Zwar habe ich auch literarische Pläne, eine große Arbeit, die schwierigste und undankbarste, die ich mir je aufgeladen habe, unendlich komplizierter und neuer als der *Demian* war, aber diese Arbeit, an der ich seit zwei Jahren in langen Pausen herumknorze, freut mich nicht... »

⁶⁸⁷ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Anny Bodmer, ca. 18. 9. 1926 », p. 147

Nietzsche a, des décennies plus tôt, avant nous tous, emprunté le dur et solitaire chemin du naufrage, relève de l'acte. Nos déclarations d'hommes de lettres sur la culture etc. ne sont que du papier. »⁶⁸⁸

Dans ce texte, Hesse présente clairement Nietzsche comme modèle. Il admire chez le philosophe la conséquence avec laquelle il a opté pour un chemin personnel « solitaire » et « tragique » ou, en d'autres termes, la probité et le courage avec lesquels le philosophe a transcrit dans les faits son savoir tragique. Cependant, la nature de son acte exemplaire reste imprécisée : est-ce par son œuvre, par la teneur de ses propos, ou par sa vie, par un choix poussé à l'extrême de la solitude et de la maladie, que Nietzsche représente pour lui un modèle ? De fait, Hesse reproduit ici l'indifférenciation ou la fusion entre œuvre et vie que Nietzsche prônait pour lui-même. C'est justement la coïncidence entre le contenu, tragique, de la philosophie et le cursus, tragique, de la vie du philosophe, c'est l'application inconditionnée, dans la vie, de la vertu philosophique de « probité » qui lui paraissent dignes de respect.

Seul le bref passage du *Voyage à Nuremberg* indique un malaise dans le rapport de Hesse à son mentor et permet d'en situer l'origine dans la poétique, dans la forme que Nietzsche donne, presque a posteriori, à sa vie et donc aussi à sa philosophie : le manque de « droiture » que Hesse reproche alors à Nietzsche est dû à l'incongruence patente entre des propos célébrant une « grande santé » et une « allégresse alcyonienne » définitivement acquises, entre l'auto-glorification dionysienne d'*Ecce homo* et l'enfoncement personnel dans la solitude, la maladie et la folie. A ce stade, Hesse rejette l'affirmation mensongère de santé, l'affirmation directe de la vie que Nietzsche entreprend dans *Ecce homo* tandis qu'il adhère au modèle nietzschéen dans son recours à l'affirmation indirecte, dans toute sa dimension pessimiste, même là où il frise le pessimisme pratique – en témoigne l'évocation, non citée, d'un « dégoût de la vie » (*Lebensekel*) généralisé qui suivra la fin suicidaire dans l'alcool ou la solitude de l'avant-garde, d'un petit nombre d'individus « plus délicats » et au naturel « poétique ».

⁶⁸⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « An die Redaktion des *Ostwart-Jahrbuchs*, Breslau, 1926 », p. 148 : « Eine christliche Dichtung unsrer Zeit ist mir nicht bekannt. [...] Die Katholiken haben einige Schriftsteller, denen ich das Prädikat der Christlichkeit wirklich zuerkennen muß – ob sie auch Dichter sind, ist eine andre Frage. [...] Aber dies hat mit dem Kern der Frage nichts zu tun. Es handelt sich darum, ob Europa noch eine Kultur, eine Sitte, einen geistigen Kern habe, und diese Frage muß ich verneinen. [...] Ich halte nun unsre ganze Literatur und Dichtung von heute eben auch nur für ein Stück der verfallenden Kultur, und damit für objektiv wertlos. [...] Daß ein neues Leben, eine neue Kultur kommen wird, ist mir selbstverständlich, die Menschheit ist immer gleich jung oder alt. Aber der heutige Mensch hat nicht das Zeug und nicht die Mission, Werke hinzustellen und Kultur vorzutäuschen, sondern unterzugehen, und dies suche ich in meinem Leben und Tun zu bejahen, jeden Tag. Unter Untergehen verstehe ich nicht sich aufhängen, sondern Einverstandensein mit dem Chaos, Hingabe an die Vergänglichkeit, Lächeln darüber, Willigkeit zum persönlichen Mituntergehen. Man kann auch in diesem Zustand des Einverstandenseins mit dem Untergang dichten und denken, man muß es sogar, aber die so entstehenden Werke sind Dokumente des Augenblickes, des Untergangs, nichts andres, und sie dienen ihrer Zeit desto besser, je mehr sie den Anspruch auf Kulturwerte aufgeben. [...] Auch wir heutige Dichter müssen dichten, wir müssen die Not des Augenblickes aussprechen, wir können gar nicht anders. Aber ich bin dafür, daß wir uns nicht einbilden, mit intellektuellem Einblick in die Not unsrer Zeit, irgend etwas zu leisten. Wir haben unterzugehen, wir haben uns der Notwendigkeit hinzugeben, nicht aber darüber kluge Sachen zu sagen. Die Art, wie vor Jahrzehnten, uns allen voraus, Nietzsche seinen harten einsamen Weg des Untergangs gegangen ist, ist eine Tat. Unsere Literatenäußerungen über Kultur usw. sind bloß Papier. »

C'est que Hesse partage aussi comme une évidence (*selbstverständlich*) la foi nietzschéenne en l'émergence, après la catastrophe, d'une « vie » et d'une « culture » humaines « nouvelles ». La vie de Nietzsche lui apparaît comme un « document » véridique de la chute, du « naufrage » (*Untergang*), comme l'illustration poétique probe d'un savoir tragique, comme un exercice pratique de sagesse tragique dont le dernier choix serait celui de la folie. Près de soixante ans plus tard, ce type d'interprétation est présenté comme indubitable par Sloterdijk qui, dans *Le Penseur sur scène*, ne concède à « personne, pour peu qu'il ait jeté un petit regard derrière le rideau de la rationalité occidentale » « le droit de s'imaginer que la déchéance de Nietzsche dans la folie ait été une affaire privée » : « Bien au contraire. Cette déchéance était le résumé individuel de toute une civilisation, un sacrifice exemplaire » répondant, selon Sloterdijk, à l'impossibilité pour Nietzsche de trouver « un dernier masque » pour « mettre un terme au théâtre d'incarnation moral de la métaphysique européenne »⁶⁸⁹. Sans pour l'instant s'engager dans une discussion sur la nature d'un tel masque, l'optique poétique de l'expression adéquate d'une pensée tragique, qui inclut la possibilité même de la pensée tout court, donc aussi de l'existence, transparaît clairement dans l'analyse de Sloterdijk. La fin dans la folie correspond chez Nietzsche à l'échec de sa dernière tentative poétique, « désespérée », dans *Ecce homo*. Elle représente un acte de « courage » et de véracité, de « netteté » (*Sauberkeit*)⁶⁹⁰ ultimes, par lequel le philosophe assume son propre « naufrage » poétique.

Telle semble en tous les cas l'optique hesséenne de 1926, dont les propos sur l'exemplarité du naufrage nietzschéen sont postérieurs au constat, dans *Le Voyage à Nuremberg*, de l'« impasse » nietzschéenne : alors qu'il partage la conviction nietzschéenne de l'inévitabilité de ce naufrage, Hesse interprète la vie et la santé de Nietzsche, et cette lecture est fidèle au projet philosophique de l'auteur⁶⁹¹ ainsi qu'à son approche « psychosomatique » de la « maladie culturelle »⁶⁹², comme une autopoétification réussie jusque dans la maladie où le philosophe « expérimentateur » entreprend avec lui-même comme « cobaye » (*Versuchsthier*) une expérience finale tragique destructrice, et auto-destructrice, d'apparence nihiliste mais d'origine et de visée fondamentalement affirmatives. L'expérience de la folie représenterait alors le contrecoup sur le plan vécu d'une tentative explicitement nihiliste qui, si l'on en croit ce premier jet de l'introduction à *Ecce homo* (§ 3), caractérise la philosophie tardive de Nietzsche à ses propres yeux :

« Une philosophie expérimentale telle que je la vis anticipe à titre d'essai elle-même les possibilités du nihilisme fondamental. Sans que cela signifie pour autant qu'elle en restât à un Non, à une négation, à une volonté du Non. Elle veut au contraire percer jusqu'à

⁶⁸⁹ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 158

⁶⁹⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Vorwort », § 3, p. 259

⁶⁹¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, § 319, p. 551 : « Wir selber wollen unsere Experimente und Versuchsthier sein » ; cf. aussi Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 210, p. 142

⁶⁹² Cf. Eric Blondel, « Introduction » à *Nietzsche contre Wagner*, in : Nietzsche, *Ecce homo*, op. cit., p. 169 : « Bref, la maladie décadence [...] n'est ni une maladie du corps avec séquelles psychiques, ni une espèce de déséquilibre mental à conséquences somatiques, mais une structure morbide affectant le corps-esprit et, au sens propre, une maladie « psychosomatique » – ce qui fait qu'on peut y inclure les idées religieuses autant que la paresse intestinale, les extases métaphysico-musicales autant que les difficultés respiratoires... »

l'inverse – jusqu'à un *oui dionysiaque* au monde tel qu'il est, sans concession, sans exception ni sélection... »⁶⁹³

II.3.2. *Autres échecs nietzschéens : excès, nihilisme actif et pensée magique*

Durant sa dernière année consciente, Nietzsche ne fait, nous dit-il, qu'assumer activement un nihilisme qui, selon son interprétation du devenir historique de la civilisation occidentale, adviendra de toute façon, nécessairement. L'avant-propos du projet de *La Volonté de puissance*, rédigé quelques mois plus tôt, est très clair au sujet de la « nécessité » de la « catastrophe » que doit expérimenter la « culture européenne » avant que n'advienne en son sein le « mouvement contraire » (*Gegenbewegung*), dénommé « volonté de puissance », d'une « transvaluation de toutes les valeurs » : « logiquement et psychologiquement », la volonté de puissance « présuppose » un nihilisme accompli, la « catastrophe »⁶⁹⁴. Par « philanthropie » (*Menschenliebe*)⁶⁹⁵, Nietzsche « promeut » dans les faits un « nihilisme de l'action » qui lui paraît ce qu'il y a de « plus utile »⁶⁹⁶ pour anéantir les « valeurs nihilistes » dénaturant la culture dans son ensemble et rendre possible l'avènement d'une autre culture se fondant sur des « valeurs nouvelles ».

Sur ce point encore, la lecture hesséenne d'un Nietzsche, modèle affirmateur jusque dans son nihilisme et son cynisme, semble anticiper les conclusions auxquelles parvient Sloterdijk en 1986. Dans *Le Penseur sur scène*, ce dernier reprend en effet très allusivement la thèse heideggerienne selon laquelle les « doctrines » concernant « la volonté de puissance » représentent un « nihilisme actif » de la part de Nietzsche⁶⁹⁷. Loin d'y voir comme son illustre prédécesseur « l'achèvement de la métaphysique européenne », Sloterdijk le lit cependant « comme une préparation auto-thérapeutique, ou si l'on veut, allopathique qui [...] vise le motif fondamental-ontologique de

⁶⁹³ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Fragmente*, 16 [32] (Frühjahr-Sommer 1888), p. 492 : « Eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe, nimmt versuchsweise selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg: ohne daß damit gesagt wäre, daß sie bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein stehen bliebe. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem *dionysischen Jasagen* zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme oder Auswahl... »

⁶⁹⁴ F. Nietzsche, *KSA 13, Fragmente*, 11 [411] (November 1887 – März 1888), p. 189, § 2: « Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: *die Heraufkunft des Nihilismus*. Diese Geschichte kann jetzt schon erzählt werden: denn die Notwendigkeit selbst ist hier schon am Werke. [...] Unsere ganze europäische Cultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los : unruhig, gewaltsam, überstürzt... » (souligné par mes soins, B. P.) ; et ibidem, § 4 : « *Der Wille zur Macht* [...] eine Bewegung, welche in irgend einer Zukunft jenen vollkommenen Nihilismus ablösen wird; welche ihn aber *voraussetzt*, logisch und psychologisch, welche schlechterdings nur *auf ihn* und *aus ihm* kommen kann. »

⁶⁹⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, AC*, § 7, p. 174

⁶⁹⁶ F. Nietzsche, *KSA 13, Fragmente*, 14 [9], p. 221: « Nichts wäre nützlicher und mehr zu fördern als ein consequenter *Nihilismus der That*. »

⁶⁹⁷ M. Heidegger, *Nietzsche*, II, V, « Le nihilisme européen ». Heidegger reprend à son compte la différenciation opérée par Nietzsche entre « nihilisme actif », « signe de force », « de la puissance accrue de l'esprit » et « nihilisme passif », « déclin et régression de la puissance de l'esprit » et « signe de faiblesse » qui tous deux se fondent sur le « nihilisme le plus extrême » décrétant « qu'il n'y a point de vérité » (*Nachgelassene Fragmente*, 9 [35])

l'acquiescement »⁶⁹⁸ : en d'autres termes, l'expérience nihiliste de Nietzsche représente une tentative ultime et désespérée de guérison de soi par recouvrement d'allégresse.

Néanmoins, ce « soi » est, malgré sa formule antérieure de « sacrifice exemplaire », considéré par Sloterdijk davantage sur le plan subjectif que sur le plan supra-individuel, retenu par Hesse dans sa lettre au *Ostwart-Jahrbuch*. En effet, Sloterdijk s'attache à montrer comment Nietzsche recourt en dernier lieu, dans sa phase de « nihilisme actif », au cynisme en guise de « consolation métaphysique » ultime – dans le sens que lui conférerait *La Naissance de la tragédie*, l'auteur préférant pour des raisons que nous verrons, les thèses du jeune Nietzsche sur la nécessité de l'art à celles du Nietzsche tardif sur la volonté de puissance recourant à l'expression artistique. Réponse ultime à « la contrainte à l'art » qui permet à « l'insupportable de se réfugier dans le supportable », le masque cynique par lequel Nietzsche nihiliste jetterait à bas tous les masques et détruirait la scène de la culture s'incarnant en chacun au gré des masques successifs d'Apollon, de Dionysos, et de Socrate, ce masque de « Diogène – l'homme fou, qui annonce la mort de Dieu, du *logos*, du discours autoritaire, de la morale » représente selon Sloterdijk pour Nietzsche le « sauveur dionysiaque qui sauve du trop dionysiaque », le « maître de la subversion humoristique ». Essentiellement, il permet au philosophe « de s'éveiller à l'aventure des registres moyens »⁶⁹⁹, à l'allégresse moyenne du « *kunisme* », « forme plébéienne de la grandeur »⁷⁰⁰, où « Diogène, assis dans son soleil, paresseux et profond, prudent et heureux, refus incarné de l'éclat, prévention éclairée contre l'irradiation mortelle », contrecarre « le piège mortel de l'incarnation » « d'un Dionysos imaginaire », d'un « *logos* divin » dans un corps mortel, le piège d'une incarnation qui « ne pourrait que conduire à la folie »⁷⁰¹.

La folie effective de Nietzsche signifie ainsi pour Sloterdijk l'échec du garde-fou cynique, de la plongée dans un non-art, dans une corporalité se suffisant à elle-même, mais cet échec est singulier, individuel. Il ne remet aucunement en cause le mouvement intellectuel de Nietzsche l'ayant mené au cynisme : le cynisme reste, selon Sloterdijk, penseur de la « raison cynique », une réponse moderne légitime et appropriée à la désillusion des Lumières, à la diffusion du savoir tragique nietzschéen. Toutes autres sont la réévaluation et l'interprétation du nihilisme et du cynisme nietzschéens effectuées par Hesse au cours des années 1925-1927 grâce à sa perspective poétologique : alors que Sloterdijk préfère ici les thèses tardives de Nietzsche à des thèses plus anciennes et plus condescendantes face au cynisme, avatar de « probité » seul accessible aux « âmes vulgaires »⁷⁰², alors que sa position reste en définitive tributaire de la perspective nietzschéenne affichée dans certains de ses derniers écrits, Hesse parvient à s'en détacher et à percevoir cynisme et auto-divinisation dionysiaque non comme des antagonistes – où la seconde finirait par l'emporter sur le premier – mais comme des pôles opposés complémentaires d'une même expérience philosophico-poétique qui, chez Nietzsche, se

⁶⁹⁸ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit. p. 105

⁶⁹⁹ Ibid., p. 157

⁷⁰⁰ Ibid., p. 129

⁷⁰¹ Ibid., p. 155 et 157

⁷⁰² F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, §26, p. 44: « Cynismus ist die einzige Form, in welcher gemeine Seelen an Das streifen, was Redlichkeit ist... »

radicalise durant l'année d'écriture d'*Ecce homo* sur un mode qui paraîtra inacceptable à l'écrivain du siècle suivant.

Alors même que Sloterdijk souligne le nihilisme final de Nietzsche et le met, implicitement il est vrai, en relation avec le cynisme, n'évoquant que l'« impudence » et l'« insolence », non le cynisme, pour exemplifier la « volonté d'acquiescement » visée par le nihilisme actif, il soustrait en définitive le cynisme nietzschéen à la radicalité de l'expérience nihiliste en le faisant ressortir des « registres moyens » auxquels Nietzsche se serait ouvert sur le tard, pris de la « nostalgie d'une nudité et d'une simplicité ultimes », cherchant dans une « *physis* tranquille, spirituelle et enjouée » une « raison de dire oui, malgré tout, à sa vie douloureuse »⁷⁰³. S'il cite en note l'extrait d'une lettre où Nietzsche souligne la visée destructrice de son cynisme, utilisé dans *Ecce homo* pour perpétrer un « attentat sans aucun ménagement contre le Crucifié » dans des « fulminations contre tout ce qui est chrétien ou infecté de christianisme »⁷⁰⁴, Sloterdijk ne cite dans le texte (128), pour étayer sa vision fondamentalement affirmative du cynisme comme « nihilisme serein » (136) et comme maîtrise « de la subversion humoristique » (158), qu'un extrait de l'avant-propos à *Humain trop humain* II, dédoublé en note par le fragment posthume d'un potentiel avant-propos au projet non abouti de *La Volonté de puissance*, où Nietzsche évoque la nécessité du « cynisme », « grand » style, pour exprimer les « grandes choses » – tel le nihilisme dont il se fait le héraut – ce qui amène Sloterdijk à différencier le cynisme, « noblesse du faible », du cynisme, « infamie du puissant », afin d'invalider l'étonnement dont témoigne Colli de voir Nietzsche approuver le cynisme sur le tard. Sloterdijk aurait tout aussi bien pu citer comme exemple de cynisme le premier « post-scriptum » du *Cas Wagner* où c'est l'« épilogue », on s'en souvient, qui joue le rôle d'avant-propos : Nietzsche y présente son « cynisme » comme seule arme destructrice à même de contrer, et donc de l'en sauver lui-même, la séduction nihiliste de la musique wagnérienne, concentré paradigmatique de la culture moderne⁷⁰⁵. Le problème de fond en serait demeuré inchangé. Dans sa défense monovalente du cynisme, Sloterdijk reproduit, sans la remettre critiquement en perspective, l'optique nietzschéenne de textes qui, suivant notre analyse poétologique, relèvent d'une auto-stylisation subversive des plus travaillées et consistent en une « défense et illustration » de la poétique nietzschéenne de l'allégresse.

Le fragment posthume cité en note est loin de déroger à la règle. S'il débute par la pétition de principe en faveur du cynisme que citera Sloterdijk, il se termine par l'auto-portrait d'un Nietzsche, flèche de désir dionysiaque, qui a exemplairement su surmonter le nihilisme⁷⁰⁶ et incarne, fruit modèle d'une « volonté » – de guérison – et d'un « dressage de soi » (*Selbstzucht*) affirmateur, le « type d'homme », « surhumain »⁷⁰⁷, où s'accomplit,

⁷⁰³ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 157-159

⁷⁰⁴ Ibid., p. 159, note 1 (lettre du 20 novembre 1888 de Nietzsche à Brandes (*Fragments posthumes, Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, p. 400))

⁷⁰⁵ F. Nietzsche, *KSA 6, Der Fall Wagner*, « Nachwort », p. 43: « Man muss Cyniker sein, um hier nicht verführt zu werden, man muss beißen können, um hier nicht anzubeten. »

⁷⁰⁶ F. Nietzsche, *KSA 13, Fragmente*, 11[411], p. 189: « 1. Große Dinge verlangen, daß man von ihnen schweigt oder groß redet: groß, das heißt cynisch und mit Unschuld. [...] 3. Der hier das Wort nimmt [...] als ein Philosoph [...] als ein Wage- und – Versucher-Geist [...] als der erste vollkommene Nihilist Europas, der aber den Nihilismus selbst schon in sich zu Ende gelebt hat, – der ihn hinter sich, unter sich, außer sich hat... »

⁷⁰⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Fragmente*, 11[413], p. 191

après le nihilisme, après la « catastrophe » nécessaire la « volonté de puissance » : ce qui justifie l'emploi préalable d'un cynisme dont la nature affirmative est exemplairement avérée par le philosophe qui en use. Ici encore, l'enjeu de l'avant-propos est manifestement poétologique, et le cynisme représente une flèche du non exacerbée, une forme radicalisée et nihiliste de la raillerie relativisante et perspectiviste. Dans son « dithyrambe » de ou pour « Dionysos » (*Dionysosdithyrambe*) intitulé « Dernière volonté », Nietzsche reprend le même propos. Dans le fond et dans la forme, par la nature même d'un chant, flèche de désir allègre, déclamé sous le masque dionysiaque d'une autodivinisation ambiguë, il réaffirme la légitimité d'un cynisme moins prompt à s'afficher tout en situant le nihilisme explicitement à l'aune de l'allégresse, forme d'affirmation tragique et dionysiaque par excellence :

« Mourir ainsi
Que je le vis un jour mourir,
L'ami qui d'éclairs et d'éclatants regards
Illumine, tel un dieu, la nuit de ma jeunesse.
Espiegle (*muthwillig*) et profond,
Un danseur dans la bataille,

Le plus gai (*heiter*) parmi les guerriers,
Le plus grave des vainqueurs,
Sur son destin posant un destin,
Dur, méditatif, prévoyant – :

[...]
Il ordonnait, alors même qu'il mourait,
– et son ordre était de *détruire*...

Mourir ainsi
Que je le vis un jour mourir :
Triomphateur, *destructeur*... »⁷⁰⁸

Dans ce dithyrambe, la finalité affirmative du geste nihiliste – ou, plus précisément, le désir de celle-ci – est transcrite par l'image ambivalente du guerrier « allègre » qui, mû par une volonté nihiliste s'exprimant par une « insolence » proche du cynisme⁷⁰⁹, remporte dans et par sa mort un « triomphe » porteur d'avenir, gros d'un « destin » humain fruit de sa « prévoyance » visionnaire, en d'autres termes l'émergence du « surhumain » : l'enjeu du poème est justement pour Nietzsche de statuer la nature tragique, la valeur affirmative, de ce héros au nihilisme cynique qui, flèche destructrice extrême, est aussi un « ami », est simultanément flèche de désir « allègre » lumineuse.

En choisissant l'adjectif *heiter* pour qualifier cet archer « divin » qui, trois vers plus haut, lançait des « éclairs » à l'ambivalence fondamentale, et n'est bien sûr nul autre que le

⁷⁰⁸ Cf. F. Nietzsche, *Poèmes*, trad. de Michel Haar, Paris, coll. poésie, NRF, 2002, p. 230. Version allemande, Nietzsche, *KSA 6, DD*, « Letzter Wille », p. 388 : « So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah – ,/ den Freund, der Blitze und Blicke/ göttlich in meine dunkle Jugend warf./ Muthwillig und tief,/ in der Schlacht ein Tänzer –,/ /unter Kriegern der Heiterste,/ unter Siegern der Schwerste,/ auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend,/ hart, nachdenklich, vordenklich – :// [...] befehlend, indem er starb/ – und er befahl, dass man *vernichte*.../ /So sterben,/ wie ich ihn einst sterben sah:/ siegend, *vernichtend*... »

⁷⁰⁹ La thématique nihiliste dominante ne permet pas à mon sens la traduction de « muthwillig » par « espiègle » ainsi que le propose Michel Haar. Le terme paraît trop enjoué et directement affirmateur au regard de la danse, écrite, de la mort que Nietzsche entreprend poétologiquement sur le mode cynique dans ses écrits de 1888.

philosophe lui-même en cette année 1888, Nietzsche inscrit nihilisme et cynisme dans sa poétique de l'allégresse et les légitime dans le même geste. Il « ose »⁷¹⁰ ouvertement comme expérience philosophico-poétique ce qu'il présentait, acteur consommé du jeu de masques de sa poétique, comme hypothèse problématique, comme interrogation inquiétante dans le cinquième livre du *Gai savoir* (§ 346) : un « rire », flèche du non, qui, malgré son fond affirmateur, son absence d'« amertume », s'avèrerait en définitive « nihiliste ». La destruction des « vénération » entreprise par ce rire « immoraliste » pourrait, dit l'aphorisme 346 où le terme de « nihilisme » apparaît pour la première fois, être elle aussi nihiliste et donc apparentée à l'« auto-suppression » recherchée par l'ultime rejeton de la culture nihiliste, du « dernier homme », l'homme qui veut mourir⁷¹¹. Sur ce point, le dithyrambe « Dernière volonté » souligne au contraire l'aspect actif du rire nihiliste et de la mort rencontrée par le tenant, guerrier et héroïque, de ce rire. Le titre lui-même renvoie métaphoriquement à la pensée ultime d'une « volonté de puissance » disant en premier lieu oui à la mort tragique et au nihilisme pour imposer finalement, « triomphateur », son oui à la vie, son allégresse dionysiaque, son pessimisme tragique contre le simulacre moral d'un pessimisme romantique au nihilisme passif.

Quand, dans sa note où il cite l'avant-propos de *La Volonté de puissance*, Sloterdijk, pris dans sa joute avec Colli, se focalise sur la grandeur que Nietzsche reconnaît finalement au cynisme sans rappeler ses propos sur la vulgarité d'âme des cyniques ; quand il minimise l'insupportable radicalité destructrice du geste cynique chez Nietzsche ; quand, plus loin, il assimile à « l'[allégresse] (*Heiterkeit*) alcyonienne dont Nietzsche entourait les révélations sur la vérité terrible » un rire cynique qui les assène par flèches destructrices, Sloterdijk se retire les moyens de percevoir sur un plan fondamentalement poétique, dans leur nature et fonction véritables, ce qu'il dénomme les « deux registres de la vérité », le « coup de dents de la vérité » et le « chant de vérité »⁷¹². Ne parvenant pas à saisir le lien poétique entre cynisme et allégresse alcyonienne, il ne peut reconnaître la « noblesse » cynique « du faible » pour ce qu'elle est, même s'il l'avait bien comprise pour ce qu'elle n'est pas, pour ce à quoi elle s'oppose, « l'infamie du puissant ». La « noblesse » du cynisme repérée par Sloterdijk représente non une qualité du cynisme considéré comme fin en soi, mais une qualité obtenue par contamination passive du pôle poétique opposé, du masque dionysiaque, et surajoutée sur le tard par Nietzsche à des fins poétologiques de légitimation du geste nihiliste par une origine puissante et active, et non réactive et faible – la dénomination « noblesse *du faible* » est à reconsidérer sur ce point.

Derrière la réévaluation nietzschéenne du cynisme occultée par Sloterdijk se cache une positivation qui se laisse justement percevoir dans les deux avant-propos dont il extrait sa double citation dans le texte et en note. Dans l'avant-propos d'*Humain trop humain* (II, § 5), daté de 1886, Nietzsche évoque d'abord le terreau de souffrance et d'insupportabilité,

⁷¹⁰ Cf. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, KSA 13, 16[32], p. 492

⁷¹¹ F. Nietzsche, KSA 3, FW, § 346, p. 581: « Wie aber, haben wir nicht eben damit, als Lachende, nur einen Schritt weiter in der Verachtung des Menschen gemacht ? Und also auch im Pessimismus, in der Verachtung des *uns* erkennbaren Daseins? [...] « entweder schafft eure Verehrungen ab oder – *euch selbst!* » Das Letztere wäre der Nihilismus; aber wäre nicht auch das Erstere – der Nihilismus? – Dies ist *unser* Fragezeichen. »

⁷¹² Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 142

gage de légitimité tragique, dont émane son art d'allégresse⁷¹³, avant de décrire ce dernier dans sa composante double : « quelque cynisme sans doute, un rien de 'tonneau', mais aussi sûrement beaucoup de bonheur fantasque, d'alacrité fantasque, beaucoup de quiétude, de lumière, une simplesse subtile, une exaltation secrète »⁷¹⁴ – on notera que si Nietzsche concède ici le cynisme comme composante de son art, il évite de s'y attarder et préfère développer la flèche du oui et de désir allègre.

Tout au contraire, le potentiel avant-propos de 1888 se consacre au cynisme. Surtout, il ne fait plus étalage que de l'accomplissement final du penseur, « premier nihiliste accompli d'Europe » à avoir le nihilisme « derrière, en-dessous et en dehors de lui », pour légitimer la violence destructrice de ses propos. Nietzsche y passe entièrement sous silence l'insupportabilité dont naît tout art tragique, entre tous le sien, et présente d'entrée de jeu le cynisme comme l'unique style adapté à sa pensée⁷¹⁵. En adhérant sans conditions à la perspective de cet avant-propos tardif, en assimilant à son insu masque cynique et masque dionysiaque de la poétique séductrice de Nietzsche, Sloterdijk lui-même procède en fin de compte avec le cynisme à une « positivation » analogue à celle, « aussi douteuse que désespérée », qu'il dénonçait plus haut chez le Nietzsche tardif au sujet du « modèle négatif » de vérité issu de *La Naissance de la tragédie*. Ce Nietzsche avait, selon lui, « converti le premier modèle de vérité : « l'insupportable impose la contrainte de l'art », en un modèle affirmatif » et l'avait « privé de tout souvenir de la dialectique de l'insupportabilité » en le transcrivant « dans le modèle ultérieur de vérité » : « la volonté de puissance crée l'apparence utile à la vie » ; au lieu d'un « devoir et vouloir poétifier conditionnés par la douleur originelle », Nietzsche n'évoquait plus qu'une volonté créatrice poétifiante dont « toute nécessité plus ancienne » avait été effacée⁷¹⁶.

En d'autres termes, en faisant fi de ses propres conseils et en reproduisant lui-même « le défaut de la recherche sur Nietzsche », « se concentrer sur le Nietzsche de la maturité et des derniers écrits », Sloterdijk finit par céder à l'attraction de la positivité des écrits sur « la volonté de puissance » et par devenir le jouet de la poétique nietzschéenne, alors même qu'il la réparait, en note, lorsqu'il différenciait « l'aspect public, didactique et rhétorique de la réflexion » chez Nietzsche dont ressortait la positivation de la « volonté de puissance », du « for intérieur » d'un philosophe « perçant à jour la 'volonté de puissance' comme la manifestation d'une comédie ésotérique de la subjectivité ».

Hesse ne cède pas, lui, au chant de sirènes nietzschéen d'un nihilisme se parant d'atours dionysiaques. Il se dresse contre la positivation du Nietzsche tardif dans son intégralité. Seul à reconnaître l'interdépendance poético-pédagogique (*aufklärerisch*) d'une

⁷¹³ F. Nietzsche, *KSA 2, MAM II*, « Vorwort », § 5, p. 374 : « 5. – Damals lernte ich erst jenes einsiedlerische Reden, auf welches sich nur die Schweigendsten und die Leidendsten verstehn [...]. Damals lernte ich die Kunst, mich heiter, objektiv, neugierig, vor allem gesund und boshaft zu geben... »

⁷¹⁴ F. Nietzsche, *KSA 3, MAM II*, « Vorwort », § 5, p. 375 : « etwas Cynismus vielleicht, etwas « Tonne », aber ebenso gewiss viel Grillen-Glück, Grillen-Munterkeit, viel Stille, Licht, feinere Thorheit, verborgenes Schwärmen... » (traduction française de Robert Rovini, folio essais, Gallimard, 1988).

⁷¹⁵ Deux reprises de ce premier paragraphe dans les *Fragments posthumes* témoignent de l'importance poétologique accordée au cynisme par le dernier Nietzsche : les modifications, légères, visent à mettre encore plus l'accent sur celui-ci et « cynisme » devient, précédé d'un long tiret, le terme ultime du paragraphe. (15[118] « Sprüche eines Hyperboreers », Frühjahr 1888 et 18[12], Juli-August 1888).

⁷¹⁶ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 100-102

ironie excessivement exacerbée et du masque divin outrageusement « sain » (*heil*) et entier de l'allégresse alcyonienne, il dénonce et déconstruit sans ménagements le masque de *Führer* qui, à ce moment-clé de l'histoire allemande, fait, dénaturé, miroiter des espérances irrationnelles de rédemption non humaine mais sociale, économique et nationale pour mieux couvrir des visées nihilistes purement réactives et exemptes de toute sublimation intellectuelle. Certes, dans sa lettre de 1932 adressée au Dr. Jordan, Hesse reprend à son compte la version première de la poétique nietzschéenne de l'allégresse : il assume comme constitutive de sa « mission » et de sa poétique la « contradiction » apparente entre un « pessimisme » recourant à une ironie « acerbe » et ses professions répétées d'une « foi » en « l'immortalité » de « l'homme » dont « l'image » peut « guérir » du pire « défigurement »⁷¹⁷. Cette « foi », précise une lettre de janvier 1933, est identique à celle qu'il souhaite transmettre par ses derniers écrits littéraires, *Le Loup des steppes* et *Le Voyage en Orient* : il s'agit de « la foi dans le sens : dans les Immortels »⁷¹⁸ dont l'allégresse, connue, caractérise aussi, nous le savons, le « surhumain » nietzschéen.

Pendant, loin de l'allégeance pure, l'énonciation de sa propre poétique permet au contraire à Hesse de se distancier du modèle nietzschéen implicitement visé sous le masque classique d'un Goethe qui, du haut de son « promontoire olympien », n'hésite pas à « masquer ou à présenter comme bénins » « les abîmes de la vie humaine » en général comme dans son cas particulier⁷¹⁹. Le congé au modèle nietzschéen radical et tardif s'opère implicitement et à couvert pour deux raisons. La première semble d'abord se réduire à un plan individuel et n'être liée qu'au destinataire singulier de sa missive, un bénédictin converti dont la réceptivité risque d'être anéantie à la seule évocation de Nietzsche. Si l'on reconnaît en ce destinataire cependant un représentant paradigmatique d'une opinion publique allemande dominée par des préjugés négatifs ou positifs sur le philosophe du « surhumain », la première raison se subsume aisément à la seconde, d'ordre pragmatique, née de l'urgence et visant la compréhensibilité de l'enjeu principal de sa lettre pour Hesse : au moment décisif des élections présidentielles et législatives allemandes de 1932, alors que, fort de sa spectaculaire percée aux élections du Reichstag en 1930, le spectre hitlérien assombrit la scène politique allemande, Hesse use du paravent goethéen pour rendre acceptable une prise de position poétique dont il souligne délibérément l'aspect personnel afin de mieux masquer la mise en garde politique fondamentale qu'elle recèle.

Par ce jeu de masques double, en refusant à titre personnel d'imiter la posture olympienne d'un Goethe, mais aussi d'un Nietzsche, et donc surtout d'endosser la fonction de *Führer* que ce dernier a fini par y associer et dont la jeunesse mais aussi la bourgeoisie

⁷¹⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 531 : « Wir glauben an keines von den Idealen dieser Zeit. Aber wir glauben, daß der Mensch unsterblich ist, und daß sein Bild aus jeder Entstellung wieder genesen [...] kann. [...] Sie können finden, daß diese Worte im Widerspruch stehen mit jenen anderen, von Ihnen bedauerten, pessimischeren Äußerungen. Nun, das ist möglich [...] – ich muß mich darein ergeben. »

⁷¹⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Horst Schwarze, Ende Januar 1933 », p. 366.

⁷¹⁹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 532 : « Nun, das ist möglich. Es ist nämlich gerade das, was sie in Ihrem offenen Brief vom Dichter verlangen, und wofür Sie den « olympischen Goethe » als Zeugen aufrufen, das olympische Darüberstehen, nicht meine Aufgabe. es mag die Aufgabe des klassischen Dichters sein, die meine ist es nicht, ich fühle nichts von der Aufgabe, die Abgründe des allgemeinen und meines eigenen Menschenlebens zu verheimlichen oder als harmlos erscheinen zu lassen, sondern das Leiden und Gepeinigtsein im Menschenlos gerade in den Formen, die es heute zeigt, anzuerkennen, auszusprechen und mitzuleiden. Es geht dabei ohne Widersprüche nicht ab [...] – ich muß mich darein ergeben. »

cultivée allemandes l'affubleraient volontiers lui-même⁷²⁰, Hesse tente de mettre en garde une large fraction de l'opinion publique allemande contre le tenant politique actuel d'un rôle réservé de tous temps à des usurpateurs, contre le comédien hitlérien qui, dans ses « nouvelles explications de l'histoire universelle », ses « nouvelles manières de donner sens à la vie », ses « nouveaux programmes de toute sorte », ne se gêne pas de « promettre » « plus qu'il n'a »⁷²¹. Que Hesse ait recouru pour sa mise en garde politique comme pour sa propre prise de position poétique au vecteur non public mais, en apparence, individuel et réduit de la missive personnelle, ne doit pas surprendre : tablant sur le fait, ensuite avéré, que sa réponse circulerait officieusement dans l'Allemagne pré-hitlérienne⁷²², il se préservait la possibilité de continuer à publier des recensions d'auteurs indésirables, notamment juifs, dans des organes de presse allemands⁷²³ et donc d'influer indirectement à long terme sur une frange de lecteurs moins contaminés par la fièvre nationale-socialiste.

Par sa dimension privée et non publique, par son recours conciliateur, et non polémique et agressif, aux jeux de masques goethéen et poétique, la « lettre au Dr. Jordan » s'oppose autant par la forme que par le fond à la poétique nietzschéenne des derniers écrits. Le contenu porte principalement, rappelons-le, sur la poétique défailante de Nietzsche, auteur d'*Ecce homo*, qui, en jouant dans son auto-portrait du masque dionysiaque, favorise au lieu de l'empêcher sa confusion avec un *Führer* qui afficherait pour se légitimer « sagesse », « supériorité », « santé » et « tranquillité » et arborerait sans « embarras »

⁷²⁰ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Dr. Jordan, 1932 », p. 532 : « Sie postulieren, daß einem Dichter, welcher das Vertrauen vieler Leser gewonnen hat, daraus die Verpflichtung zur Führerschaft erwachse. » Cf. aussi Hesse, *PdG* I, « Brief an einen jungen Mann, 8. 4. 1932 », p. 484 : « Sie werden aber vergeblich einen Führer zu dieser Denkart [aller Geistigen] suchen, da keiner von uns den Ehrgeiz oder auch nur die Möglichkeit hat, « Führer » zu sein. », ou encore : Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Herrn A. H., etwa 1933 », p. 563 : « Sie haben mir aufrichtig geschrieben, darum möchte ich auch antworten, aber Sie haben Ihren Brief an jemand geschrieben, der es ablehnt, ein Führer zu sein, also nicht die Ratschläge geben kann, welche Ihnen die angenehmeren wären... »

⁷²¹ H. Hesse, *Ibid.*, p. 534 : « Mir liegt nicht ob, mich zu irgend einer Sendung zu « entschließen », wie Sie es fordern, sondern [...] das mir Mögliche zu tun. Dazu gehört unter manchem anderen: nicht mehr zu geben (oder zu versprechen), als ich habe. [...] zumal in einer Zeit, wo neue Erklärungen der Weltgeschichte, neue Sinngebungen des Lebens, neue Programme jeder Art so wohlfeil sind. »

⁷²² Le « fort impact » (*starker Wiederhall*) de la « lettre au Dr. Jordan » dans les années 30 est confirmé par le destinataire de la lettre lui-même, dans les premières lignes d'une seconde « lettre ouverte » adressée en septembre 1952 à Hermann Hesse (in : *Gesammelte Briefe*, 4, *ibid.*, p. 447). Celui-ci venait d'assurer définitivement la notoriété de sa « réponse » de 1932 en la publiant dès 1951 dans le premier recueil de correspondance à paraître après la Seconde Guerre mondiale (*Briefe*, Suhrkamp Verlag).

⁷²³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Ernst Kappeler, ca. 1933 », p. 379 : « In Deutschland bespreche ich zur Zeit, d. h. so lange, bis ich verboten werde, solche Bücher, welche niemand sonst zu besprechen wagt, Bücher von Juden, Bücher von Katholiken, Bücher von Bekennern irgendeines Glaubens, der dem dort herrschenden entgegensteht. Aber sprechen Sie davon nicht mit Ihren Kameraden, diese Dinge müssen ganz im stillen geschehen. » Walter Benjamin ne s'y est pas trompé, puisqu'il n'a pas hésité à envoyer à Hermann Hesse le manuscrit de son *Enfance berlinoise* afin qu'il en facilite éventuellement la publication. Hesse lui répondit alors qu'il le recommanderait avec plaisir à son éditeur Fischer, dès lors que Benjamin voulait bien lui préciser auparavant si une publication en Allemagne était réellement envisageable, c'est-à-dire si Benjamin était ou non frappé d'interdit (*Bücherverbot*) ou s'il était poursuivi politiquement (février 1934, *ibid.*, II, p. 412). En octobre 1934, Hesse écrit à Emil Molt qu'il est dorénavant le « seul critique allemand à discuter des livres d'auteurs juifs » (*Politik des Gewissens*, p. 555). Mais son rayon d'action s'amenuise : le seul organe de presse allemand à continuer à publier ses recensions est alors la revue littéraire de son éditeur Fischer, puis Suhrkamp, « *Die Neue Rundschau* ». Depuis mars et avril 1934, ni le « *Vossische Zeitung* » (Berlin), ni le « *Münchener Zeitung* » ni le « *Propyläen* » ne veulent plus de Hesse comme collaborateur (*PdG*, pp. 538 et 551).

(*Verlegenheit*), c'est-à-dire, selon l'usage hesséen associant depuis *Le Loup des steppes* les deux termes, avec hypocrisie (*Verlogenheit*), une « allégresse alcyonienne » permanente et divine.

La « nocivité » dont Hesse taxera l'attitude nietzschéenne en 1940⁷²⁴ réside ainsi pour sa grande part en la « positivation » que Sloterdijk allait repérer dans une optique cynique mais dont la pertinence s'accroît si on l'applique au pôle opposé – assimilé à tort au premier par Sloterdijk – de l'allégresse alcyonienne. Cette « positivation » est en effet flagrante dans *Ecce homo*, quand Nietzsche se décrit pris, durant « cet automne » 1888, d'une intense créativité ostensiblement perçue comme simple « jeu », tout en ne présentant « aucun signe de tension, bien plutôt une fraîcheur et une belle humeur [allégresse] (*Heiterkeit*) débordantes »⁷²⁵ : si l'origine dans l'excès de l'acte créateur reste bien soulignée, « l'extraordinaire tension » que Nietzsche, « médium de puissances supérieures »⁷²⁶, ressentait lors des périodes d'inspiration du *Zarathoustra*, quelques années plus tôt, se voit, elle, effacée. Elle semble révolue pour l'auteur de *L'Antéchrist* qui est lui-même passé au stade de « dieu » promenant son oisiveté le long du Pô⁷²⁷. Dans son auto-portrait, Nietzsche se présente comme définitivement arrivé au terme d'un cursus de guérison passant par l'égoïsme, par un « dressage du moi » (*Selbstzucht*)⁷²⁸ opéré au moyen de la pensée et de l'acte créateur, de l'écriture poétique de cette pensée : le stade final auquel il est parvenu se caractérise par une « grande santé », une « allégresse », un excès permanents d'une créativité ininterrompue mais dénuée de tension, de toute volonté combattante et héroïque⁷²⁹. L'allégresse de cette créativité est celle d'une « mer étale ». Elle correspond à l'allégresse « alcyonienne » du ton zarathoustrien que Nietzsche revendiquait poétologiquement dans la préface pour son écrit. Elle participe déjà, d'emblée, avant même de s'accomplir, de l'état post-créateur des « longues pauses » (*lange Fermate*), ou plutôt de « la longue pause » associant, comme dans le dithyrambe dionysiaque qui lui est dédiée⁷³⁰, une « allégresse dorée » à la venue de la mort.

Ce qui n'était que ponctuel et illusoire en 1886 est présenté comme réel et permanent par le Nietzsche de 1888 : l'accomplissement, déjà réalisé mais aussi toujours en acte de son œuvre, non plus particulière mais générale, emplit le créateur, réellement parvenu au but et mûr pour la mort, dans un état de « tiédeur et [de] douceur automnales » où « le *tempo* de la vie se ralentit, se fait dense et s'écoule comme du miel »⁷³¹. Le désir d'allégresse est à ce stade, nous dit Nietzsche, définitivement et éternellement réalisé : état créateur et état post-créateur fusionnent dans une allégresse alcyonienne qui, nonobstant

⁷²⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, op. cit. « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 620

⁷²⁵ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so klug bin », § 10, p. 297 (trad. fr., E. Blondel, op.cit., p. 90)

⁷²⁶ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, 'Zar', § 3, p. 339 (tr. fr., E. Blondel, op. cit., p. 127)

⁷²⁷ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, 'GD', § 3, p. 356

⁷²⁸ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so klug bin », § 9, p. 294 (trad. fr., Eric Blondel, p. 87)

⁷²⁹ Cf. F. Nietzsche, *ibid.*, § 9, p. 294: «...es ist kein Zug von *Ringten* in meinem Leben nachweisbar, ich bin der Gegensatz einer heroischen Natur. Etwas « wollen », nach Etwas « streben » [...] das kenne ich Alles nicht aus Erfahrung. Noch in diesem Augenblick sehe ich auf meine Zukunft – eine *weite* Zukunft! – wie auf ein glattes Meer hinaus: kein Verlangen kräuselt sich auf ihm. »

⁷³⁰ F. Nietzsche, *KSA 6, DD*, « Die Sonne sinkt », p. 396: « 3. Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster süssester Vorgenuss! [...] Jetzt erst [...] holt dein *Glück* mich noch ein. [...] Wunsch und Hoffen ertrank, / glatt liegt Seele und Meer. »

⁷³¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW*, V, § 376, p. 628 (trad. française Patrick Wotling, *GS* 342)

son advenir, ressemble extérieurement à s'y méprendre à la « sérénité » classique d'un Goethe « olympien ». Il n'est à ce titre pas fortuit que Nietzsche revendique explicitement sa proximité avec Goethe dans un écrit de 1888, *Le Crépuscule des idoles*⁷³², ni que Hesse recourt au masque goethéen pour s'attaquer à Nietzsche. Quand Hesse dénonce la positivation qui s'attache à toute revendication et légitimation du rôle de *Führer*, même à celle opérée inintentionnellement par Nietzsche, il reconduit en définitive sur le Nietzsche tardif le jugement du Nietzsche de *La Naissance de la tragédie* sur l'art apollinien qui céderait au mensonge de « l'embellissement » en occultant le savoir tragique dont il est né. Dans l'article « Confession de l'écrivain » (*Bekanntnis des Dichters*) qu'il cite dans sa lettre à Jordan pour témoigner du pôle du oui dans sa poétique « contradictoire », Hesse rejette d'ailleurs explicitement tout « embellissement » (*Verschönerung*) récupérable comme affirmation primitive et optimiste de leur réalité par des lecteurs « bourgeois » avides de grandeurs nationales : Goethe et Nietzsche se prêtent, quand ils prétendent sur le tard à un statut « olympien » ou à une « allégresse alcyonienne », l'un comme l'autre à la même mauvaise lecture apollinienne d'un Dr. Jordan. La pertinence du masque goethéen choisi pour critiquer Nietzsche, l'apollinisme se cachant derrière le dionysisme du philosophe ne se démentiront pas pour Hesse au fil des années 30. Dans *Le Jeu des perles de verre*, l'auteur ne manquera pas de faire de Tegularius, *alter ego* littéraire de Nietzsche, un membre éminent de la province utopique de Castalie dont le nom renvoie à la fontaine sacrée de Delphes mais qui se distingue aussi par un anhistorisme irresponsable. La « Castalie » toute entière, c'est là un thème majeur du roman, a cédé au défaut de « positivation » ou « d'embellissement » du Nietzsche tardif, et risque, cela a été dit, de voir dégénérer et se rigidifier en un masque dorique superficiel et faux l'allégresse tragique qui la caractérise (*GL* 347) quand elle occulte avec mépris non seulement toute l'histoire guerrière et douloureuse dont elle émane mais aussi la réalité, nécessaire et insurmontable, d'un autre monde, le « monde extérieur » (*Außenwelt*) où, tel Plinio Designori, figure au nom évocateur, les hommes, même supérieurs, sont encore les jouets de leurs passions et expérimentent l'insupportabilité de l'existence. Quand le personnage principal du *Jeu des perles de verre*, le Castalien Josef Knecht, critique l'anhistorisme de sa province et en dénonce l'irresponsabilité, Hesse réitère donc sous forme littéraire sa mise en garde épistolaire contre la « positivation » d'un Nietzsche tardif.

La « positivation » finale qu'encourt la poétique nietzschéenne de l'allégresse est en effet fatale aux yeux de Hesse car – c'est le deuxième point de divergence majeur avec Nietzsche – l'ironie, arme destructrice et purificatrice dont le philosophe use afin de relativiser son masque dionysiaque, cette ironie n'est, selon un Hesse se fondant sur sa propre expérience, non plus signe de force mais signe « d'impuissance » dès qu'elle devient trop « acerbe » (*scharf*)⁷³³ dans ses attaques « pessimistes » contre « l'optimisme » ou la « sentimentalité », version hesséenne du « romantisme » nietzschéen. Quand l'ironie

⁷³² Dans l'aphorisme 49 des « Divagations » (F. Nietzsche, *KSA* 6, *GD*, « Streifzüge », § 49, p. 152), Nietzsche assimile la « foi » qu'il a baptisée « du nom de Dionysos » à la « foi » d'un Goethe, « esprit libéré » ne « niant plus » mais croyant « qu'il n'y a de condamnable que ce qui existe isolément, et que, dans la totalité, tout se résout et s'affirme ».

⁷³³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Dr. Jordan, 1932 », p. 530: « ...diese Äußerungen, denen vielleicht gerade ein Gefühl der eigenen Ohnmacht zuweilen eine besondere Schärfe der Formulierung gibt... »

prend la forme plus radicale encore, mais inférieure selon lui, d'un « cynisme » teinté d'« héroïsme »⁷³⁴, fort proche du cynisme né tout droit de « l'irresponsabilité » d'une jeunesse des années 30 qui pense « pouvoir remplacer culture et religion par un peu de boxe et d'aviron »⁷³⁵, toute maîtrise n'est plus que leurre. Si destruction, « guerres et saloperies » sont inévitables, aucun contrecoup bénéfique ne peut en être espéré, aucune relativisation positive, équilibrante ne peut en découler. L'éclatement de toute la poétique nietzschéenne s'en trouve programmé. Outre la « positivation » abusive du masque dionysiaque de *Führer*, c'est donc aussi cette autre extrémisation, la tentative du rire nihiliste incarné par le « guerrier » des *Dithyrambes dionysiaques*, qui sonne le glas de la poétique nietzschéenne de l'allégresse selon Hesse.

En définitive, Hesse évalue comme relevant d'un excès négatif, par manque, et non d'un excès par force l'extrémisation stylistique qu'entraîne chez Nietzsche la positivation de l'excès, tragique, de tension préalable à l'acte créateur, ou en d'autres termes la monovalence réductrice, l'absolutisation d'une perspective exclusivement post-créatrice. Cette perspective rend plus superficielle la tension initiale dont naît le jet créateur de l'art allègre dionysiaque dès lors qu'elle ne l'explique plus essentiellement par un excès de savoir tragique et d'individuation, mais qu'elle souligne principalement la surabondance originelle dont elle dérive chez le créateur, surabondance dépendante d'un naturel « sain », « fort », « noble », et donc non acquise en qualité mais seulement en quantité. L'extrémisation stylistique chez Nietzsche, la radicalisation de ses flèches du oui et du non en « masque dionysiaque » d'« allégresse alcyonienne » et en « cynisme » nihiliste, constitue un simple pas de plus dans ce processus d'extériorisation de la tension pré-créatrice de l'excès qui, à ce stade, disparaît de l'intériorité du créateur, « libre de toute tension » dans son « allégresse alcyonienne », et ne reste plus contradictoire et tragique que sur le plan extérieur du style.

La « passion » (*Pathos*) aussi bien « agressive »⁷³⁶ que « dithyrambique »⁷³⁷ dont se réclame Nietzsche dans *Ecce homo* n'est, à l'inverse de ses déclarations, finalement plus « philosophique » puisqu'il lui manque une caractéristique essentielle de la « sagesse tragique »⁷³⁸, la douleur due à l'insupportabilité de la vie. Elle change de registre et verse

⁷³⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Walter Haußmann, ca. 1948 », p. 504: « Ja, das Versagen der deutschen Leser, vor allem der jungen, Thomas Mann gegenüber ist auffallend. Die deutsche Jugend kennt als Gegenmittel gegen die ihr eingeborene Sentimentalität offenbar nur noch den Heroismus oder Zynismus, nicht aber die Ironie. »

⁷³⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an einen jungen Mann, Sommer 1931 », p. 510 : « [Ihr Brief] zeigt die typische Haltung Ihrer Generation : Zynismus auf Grund von Verantwortungslosigkeit, Verzweiflung auf Grund von Anarchie. Dagegen gibt es keine Heilmittel, es werden Kriege und andre Schweinereien daraus entstehen, daß bei Euch keine Ehrfurcht, kein Wille zum Dienen, keine Lust zur Steigerung der Persönlichkeit durch große Aufgaben da ist. Als Ersatz für Religion und Kultur genügt das bißchen Boxen und Rudern nicht. »

⁷³⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so weise bin », § 7

⁷³⁷ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so gute Bücher schreibe », § 4, p. 305 : « ... meine *Kunst des Stils*. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen* – das ist der Sinn jedes Stils [...]. Die Kunst des *grossen* Rhythmus, der *grosse* Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des *dritten* Zarathustra... »

⁷³⁸ F. Nietzsche, *KSA 6, EH, 'GT'*, § 3, p. 312: « Vor mir giebt es diese Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos nicht: es fehlt die *tragische Weisheit*... »

au contraire dans l'inauthenticité et la « théâtralité » d'un « pathos de l'attitude »⁷³⁹ au moment précis où, au lieu de s'intérioriser en un « sentiment passionné plus mystérieux » (*geheimnisvollerer Pathos*), en un « désir ardent d'agrandir sans cesse les distances à l'intérieur de l'âme elle-même » et de rendre ainsi possible « l'élévation du type « homme » et le « continuel dépassement de l'homme par lui-même »⁷⁴⁰, le « sentiment passionné de la distance » (*Pathos der Distanz*)⁷⁴¹ appelant, contre toute compassion nocive, à « séparer les bien portants des malades », s'extériorise et se dissout dans le geste du cynique nihilisme actif qui, impitoyable, annihile toute tension⁷⁴². C'est précisément contre la « théâtralité » du geste nihiliste voulant « accélérer » la destruction d'une culture morbide que se prononcera explicitement Hesse quelques décennies plus tard⁷⁴³. C'est, d'un autre côté, l'« ivresse » malsaine des œuvres dithyrambiques de Nietzsche que Hesse avouera plus tard rejeter au même titre que l'intégralité de la musique wagnérienne⁷⁴⁴.

La radicalisation poétique de Nietzsche et son excès stylistique négatif constituent selon Hesse – il reproduit ici le raisonnement nietzschéen du fragment posthume « Le plus dangereux des malentendus » – des excès maladifs, et non affirmatifs et sains comme le décrétait Nietzsche. Ils représentent les symptômes d'un ressentiment et d'une mélancolie non endigués par la bienveillance d'un ami authentiquement allègre mais exacerbés par une solitude désespérée.

Voilà ce qui ressort du portrait littéraire que Hesse dresse de Nietzsche dans *Le Jeu des perles de verre* sous les traits fictifs de Tegularius, proche ami castalien du protagoniste allègre Josef Knecht. L'identité nietzschéenne de Tegularius a été établie sans controverse possible par un grand exégète américain de Hesse, Joseph Mileck, qui

⁷³⁹ F. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Warum ich so klug bin », § 10, p. 296: « Es fehlt jeder krankhafte Zug an mir [...]; umsonst, dass man in meinem Wesen einen Zug von Fanatismus sucht. Man wird mir aus keinem Augenblick meines Lebens irgend eine anmaassliche oder pathetische Haltung nachweisen können. Das Pathos der Attitüde gehört *nicht* zur Grösse; wer Attitüden überhaupt nöthig hat, ist *falsch*... », cf. aussi Nietzsche, ibidem, 'MAM', § 1, p. 323: « Es ist der Krieg, aber der Krieg ohne [...] kriegerische Attitüden, ohne Pathos und verrenkte Gliedmaassen... »

⁷⁴⁰ F. Nietzsche, *KSA 5, GB*, § 257, p. 205: « Ohne das *Pathos der Distanz* [...] könnte auch jenes andre geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachsen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, [...] kurz eben die Erhöhung des Typus Mensch, die fortgesetzte Selbst-Überwindung des Menschen... »

⁷⁴¹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 5, GM*, III, § 14, p. 371

⁷⁴² Selon une différenciation établie par Eric Blondel (*Ecce Homo*, op. cit., note 31, p. 211), on pourrait dire ici que Nietzsche passe de la signification grecque du *Pathos*, terme décrivant un « état affectif ou un penchant » à la signification française du mot, « l'exagération dans l'expression des sentiments ». Le changement de registre est alors patent : si le « pathos de la distance » « désigne les sentiments de réserve par où le 'noble' prend ses distances par rapport au 'plébéien', lequel tend à s'agréger au troupeau » et vise la préservation et l'accomplissement de soi, le « pathos de l'attitude » est tout entier tourné vers l'autre, vers son regard, c'est-à-dire pour Nietzsche vers la réception probable de ses propos.

⁷⁴³ Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Herbert Schulz vom 12. 3. 1960 », p. 934: « Die Weltgeschichte wird im Wesentlichen von den Primitiven und Jungen gemacht, die besorgen das Vorwärtstreiben und Beschleunigen, im Sinn von Nietzsches etwas theatralischem Wort « Was fallen will, soll man auch noch stoßen. (Er, der Hochsensible, hätte nie einem alten oder kranken Menschen oder Tier diesen Stoß versetzen können.) »

⁷⁴⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe IV*, op. cit., « Brief an Paul Böckmann, Juli 1953 », p. 181: « Mit Nietzsche ging es mir etwa so : Als ich ihn, etwa 1896 oder 97, entdeckt hatte, berauschte er mich vollkommen, und zwar mit dem Zarathustra. Er berauschte mich ähnlich wie etwas früher Wagners Musik mich berauscht hatte. Beidemale folgte, um Jahre später, die Ernüchterung. Bei Wagner war sie vollkommen, ich konnte ihn nicht mehr ausstehen... / Bei Nietzsche war es freilich anders. Zwar ist der Zarathustra mir seit der ersten Ernüchterung nie wieder genießbar geworden, dafür lernte ich die nicht hymnischen seiner Schriften lieben, und als *Ecce homo* erschien, war es mir nochmals ein großes Erlebnis. »

définissait Tegularius comme « génie solitaire et philologue classique fortement porté sur la philosophie et méprisant l'histoire »⁷⁴⁵, oubliant cependant de spécifier un aspect particulièrement frappant du personnage dans le cadre de cette étude : loin de représenter lui-même un *Führer* à l'allégresse éclatante, Tegularius est décrit de façon réitérée comme un être « maladif » et irritable, « d'une constitution faible » (*GL* 214) et d'une indéniable mélancolie, qui, s'il est bien un « génie solitaire » et « un aristocrate, un talent de grande classe » (*GL* 296) se sent attiré par « l'esprit » et la « nature de chef » (*Herrennatur*) (*GL* 156 et 298) « forte et harmonieuse » d'un Knecht allègre. Le biographe fictif le présente d'entrée de jeu comme un « jeune homme un peu mélancolique » caractérisé par son « manque de santé, d'équilibre et de confiance en lui-même » (*Jeu* 217).

Cette description concorde avec les points relevés fictivement par Knecht lui-même dans ses « notes administratives confidentielles » : si « Tegularius est le Joueur de Perles de Verre le mieux doué et le plus brillant qu'[il] connaisse », « son déséquilibre se manifeste physiquement par des états dépressifs [...] et moralement [...] par de la mélancolie et un violent besoin de solitude » (*Jeu* 218). Ce naturel « maladif » (*krankhaft*) est si marqué chez l'*alter ego* littéraire de Nietzsche que, « sans la protection et la direction » de Knecht, sans « sa sollicitude », « son malheureux ami aurait sans doute vite été perdu », écrit le biographe à deux reprises (*Jeu* 364 et 3367)⁷⁴⁶. La maladie dont souffre Tegularius-Nietzsche provient, selon Hesse reprenant à son compte le regard de l'historien Jacob Burckhardt sur le philosophe, d'un double excès culturel et idiosyncrasique : si Tegularius-Nietzsche est « inadapté » (*unvertraut*), « sans force » (*schwächlich*), « susceptible » (*empfindlich*) et « frétilant de nervosité » (*zappig*), c'est qu'il est « vicié par l'éducation » (*überzuchtet*) et « hyperintelligent » (*überklug*) apprend-on dans *Le Jeu des perles de verre* (*Jeu* 280, *GL* 214) par la bouche du Père Jacobus.

Cet avis est partagé par Hesse si l'on en croit sa recension de 1922 sur Stendhal où il repérait une « hypersensibilité » commune au philosophe et à l'écrivain français et y décelait, renforcée chez Nietzsche par son « esseulement » (*Vereinsamung*), l'origine de la haine que manifestèrent ces deux auteurs à l'encontre de leurs patries réciproques⁷⁴⁷. Leur « célébration de l'héroïsme » est, elle, « partiellement née du ressentiment », continue Hesse. Il anticipe alors l'analyse que Sloterdijk délivrera de l'origine de la volonté de puissance, et donc aussi du cynisme, chez Nietzsche : « action *kunique* » exprimant l'« utopie de l'innocence du corps » « dans laquelle les traumas du processus civilisateur élèvent leur protestation », la volonté de puissance nietzschéenne donne à « entendre la voix de la vie mutilée qui, révoltée, se trouve par conséquent dans un rapport dialectique

⁷⁴⁵ Cf. Joseph Mileck, « Die Namen in Hesses *Glasperlenspiel* », in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 2, p. 170.

⁷⁴⁶ Hesse, *GL* 294: « Dieser Erzkalstaler [...] wäre ohne den Schutz und die Führung durch seinen tapfern und klugen Freund wahrscheinlich früh zugrunde gegangen », und Hesse, *GL* 297: « Ohne seine Wachsamkeit, Fürsorge und erzieherische Leitung wäre [...] sein gefährdeter Freund wahrscheinlich früh zugrunde gegangen... »

⁷⁴⁷ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur* II, « Stendhal », p. 247 : « Wie Nietzsche in seiner Empfindlichkeit und Vereinsamung zum Antichristen und zum Antideutschen wurde, so ist einst Stendhal, der Überempfindliche, aus Widerwillen gegen das Frankreich seiner Zeit, [...] zum Franzosenhasser geworden. Beiden gemeinsam ist vor allem der sehnsüchtige, zum Teil aus Ressentiment geborene Zug nach dem Heroischen. »

avec un destin d'oppression »⁷⁴⁸. Selon Hesse, si l'hypersensibilité et l'hyperintelligence de Nietzsche dérivent ainsi d'un excès de dressage civilisateur, elles conduisent aussi le philosophe, malgré ses dénégations et son désir d'affirmation, à vivre ce dressage sur le mode du ressentiment et à finir par opter, derrière le masque de l'Antéchrist, pour le naufrage héroïque et un cynisme nihiliste.

Nulle légitimation cependant chez Hesse de la vision nietzschéenne d'une culture et d'une civilisation occidentales comme expressions d'un nihilisme intégral et contagieux. Sur ce point précis du regard à porter sur la culture, Hesse a su opérer un revirement salutaire et se libérer de la fascination mortifère exercée par le regard hypnotique nietzschéen. Non, à ses yeux, Nietzsche n'est pas contaminé par le nihilisme de la culture et aurait donc eu raison de redouter cette contamination, mais c'est sa peur elle-même qui lui est fatale : démasquée comme irrationnelle par Hesse, cette peur ou hantise fonctionnant comme une autosuggestion négative, suicidaire, est en effet le symptôme d'un rapport dialectique de ressentiment avec la culture et son dressage civilisateur qui se traduit par un « manque de confiance » en soi (*Jeu* 217) fondamental, par un doute insurmontable sur la nature affirmative et l'efficacité salutaire d'une volonté première originelle comme de la pensée qui en émane. Loin de les conduire, lui et ses lecteurs, en « droite ligne » au « but » et au « bonheur » de l'allégresse « surhumaine », la poétique nietzschéenne du « oui » et du « non » ne fait, aux yeux de Hesse, que retranscrire authentiquement, mais à son corps défendant, « l'interrogation », le « doute », et, sur le tard en définitive le « renoncement » de Nietzsche à la guérison et à l'« harmonie » d'une jouissance positive des pôles contraires. Cette lecture hesséenne de l'œuvre de Nietzsche transparait à travers la description fictive des « jeux » de perles de verre créés par Tegularius :

« [Ses] jeux étaient de petits drames, presque exclusivement monologués, et ils reflétaient la vie spirituelle de leur auteur, aussi éprouvée que géniale, comme un parfait portrait de lui-même. [...] la synthèse et l'harmonisation des voix contrastées n'étaient pas conduites à la manière courante et classique jusqu'à leur terme final ; cette harmonisation subissait plutôt toute une série de fractures et s'arrêtait chaque fois, comme prise de fatigue ou de désespoir, avant de se résoudre ; elle se perdait dans l'interrogation et le doute. [...] [ses jeux] devenaient tout entiers l'expression d'un doute et d'un renoncement tragique, ils finissaient par fixer l'image de ce que tout effort spirituel a de contestable. En même temps, dans leur spiritualité, comme dans leur calligraphie et leur perfection technique, ils étaient d'une beauté si exceptionnelle qu'on était tenté d'en pleurer. » (*Jeu* 219)⁷⁴⁹

Dans cette citation, les expressions « prise de fatigue ou de désespoir », ou encore « se perdre dans l'interrogation et le doute » font clairement comprendre que les « fractures »

⁷⁴⁸ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 104.

⁷⁴⁹ H. Hesse, *GL* 154: « Tegularius. [...] Der begabteste, glänzendste Glasperlenspieler, den ich kenne. [...] Sein Mangel äußert sich körperlich in Depressionszuständen, Perioden der Schlaflosigkeit und nervöser Schmerzen, seelisch zeitweise in Melancholie, heftigem Einsamkeitsbedürfnis [...]. [Sein] unbestechlicher Blick beim Analysieren und Korrigieren ist es vor allem, der ihm die Achtung der Schüler und Kollegen sichert [...] [Seine] Spiele waren kleine Dramen von beinahe rein monologischer Struktur und spiegelten das individuelle, ebenso gefährdete wie geniale Geistesleben ihres Autors wider wie ein vollkommenes Selbstbildnis. [...] es wurde auch die Synthese und Harmonisierung der gegensätzlichen Stimmen nicht in der üblichen, der klassischen Weise aufs Letzte gebracht, vielmehr erlitt diese Harmonisierung eine ganze Reihe von Brechungen und blieb jedesmal, wie ermüdet und verzweifelt, vor der Auflösung stehen und verklang in Frage und Zweifel. [...] die ganzen Spiele wurden zum Ausdruck eines tragischen Zweifels und Verzichtes, sie wurden zur bildhaften Feststellung der Fragwürdigkeit jeder geistigen Bemühung. Dabei waren sie in ihrer Geistigkeit sowohl wie in ihrer spieltechnischen Kalligraphie und Vollendung so außergewöhnlich schön, daß man darüber hätte weinen können. »

de ces « drames » tragiques ne correspondent pas aux dissonances dionysiaques activement promues par Nietzsche, mais au « doute », au « manque de confiance en soi » viscéral du personnage. Là encore, le diagnostic de Hesse concorde avec celui de Sloterdijk, qui lui-même s'inspire des écrits heideggériens sur Nietzsche. Qualifiant de « métaphysique de la volonté » la théorie nietzschéenne de la volonté de puissance, Sloterdijk souligne combien celle-ci constitue un « dernier recours » pour un Nietzsche qui « se méfie de la force de son auto-poétification », qui « ne peut pas se fier à son acquiescement » et « essaie de se mettre en sécurité en recourant à la volonté ». Le « vouloir soi-même », explique Sloterdijk, dérive de la sensation de la force d'être « entravée dans son déploiement par un excès de contre-force freinante ». Il n'a « dans le fond » pas « la structure d'une volonté de puissance mais celle d'une volonté de pouvoir vouloir, qui n'est que le fantasme de la restauration de la force naïve, intacte et sans entrave, qui peut, qui a le droit et qui, à l'occasion, veut »⁷⁵⁰.

Si l'on traduit ce propos dans les termes de Deleuze, la corrélation entre la positivisation de la « volonté de puissance » et le « nihilisme actif » devient manifeste ainsi que leur fondement dans la peur et le ressentiment : eux-mêmes sources d'excès stylistique, « volonté de puissance » et « nihilisme actif » proviennent d'un manque, du doute de soi de la force de poétification, ou en d'autres termes d'une peur pour soi-même du « vouloir soi-même », qui s'exprime sous forme de peur de l'autre et recherche désespérément une sécurisation par l'annihilation, « salutaire », de cet autre. En effet, en termes deleuziens, la force active et égoïste (*Selbstsucht*) d'auto-poétification se sent « décomposée », « séparée de ce qu'elle peut » par une « force réactive » qui « lui soustrait, en tout ou en partie, son pouvoir » et la « contamine » de la sorte, la rendant à son tour « réactive en un nouveau sens »⁷⁵¹. La première « force réactive » aux vertus désintégrantantes prend pour le Nietzsche de « la volonté de puissance » la forme, diabolisée, de la « compassion », vertu emblématique de la civilisation judéo-chrétienne qu'elle incarne à elle seule, car cette force, à l'étymologie révélatrice, détourne au compte de la réaction la force active d'elle-même. Le « nihilisme actif » vise alors la destruction intégrale d'une culture et d'une civilisation contaminés sans retour pour se prémunir efficacement de la contagion réactive et soutenir la « volonté de pouvoir vouloir » dans sa lutte pour un « vouloir soi-même » décomplexé, ou, pour utiliser les termes nietzschéens repris dans ce travail, pour une « guérison », pour une « grande santé » où l'affirmation s'exprime sans retenue sous forme d'allégresse.

Une différenciation essentielle, non exprimée par Sloterdijk, ressort de cette approche : en définitive, quand Nietzsche recourt à une volonté de puissance – que nous comprendrons avec Deleuze comme « élément généalogique, différentiel et génétique, des forces »⁷⁵² – à la manière d'un « bouclier »⁷⁵³ pour soutenir dans son combat d'auto-affirmation une force d'acquiescement et d'auto-poétification contaminée, qui doute d'elle-même, il travestit une « volonté d'acquiescement » personnelle, où « volonté » n'est plus à comprendre qu'au sens usuel du terme, comme dans le fragment posthume sur la

⁷⁵⁰ Cf. P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 104

⁷⁵¹ Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 64

⁷⁵² Ibid., p. 56

⁷⁵³ Cf. P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p.107

« philosophie expérimentale »⁷⁵⁴. Lorsque Nietzsche écrit que sa philosophie, « ainsi que [lui] la [vit] », n'« ose » le nihilisme, la « volonté du non », que parce qu'elle « veut » percer jusqu'à l'opposé, « jusqu'à un acquiescement dionysiaque au monde (*dionysisches Jasagen zur Welt*) tel qu'il est », le vouloir exprimé sous une forme conjuguée n'est pas identique à la volonté de puissance qui, dans le nihilisme, est négative. Il ne conserve pas non plus la nuance de désir qu'il recelait dans l'aphorisme 276 du *Gai savoir*, où, en janvier 1882, Nietzsche s'exprimait ses vœux pour la nouvelle année :

« ...et moi aussi, je vais dire ce qu'aujourd'hui je souhaite de moi-même [...] Je veux apprendre toujours plus à voir dans la nécessité des choses le beau : je serai ainsi l'un de ceux qui embellissent les choses. [...] Je ne veux pas accuser, je ne veux même pas accuser les accusateurs. *Détourner mon regard*, que ce soit là ma seule négation ! Et somme toute, en grand : je veux pouvoir n'être un jour que pure approbation ! »⁷⁵⁵

Sans s'appesantir sur le retournement de perspective nietzschéen entre 1882 et 1888 quant à « la négation », la lecture croisée des deux citations rend manifeste une crispation désespérée de la volonté d'acquiescement personnelle de Nietzsche dont le doute n'a pu qu'être exacerbé par les conclusions, « tragiques », qu'il énonce dans *Le Crépuscule des idoles* et *L'Antéchrist* sur l'absence de réalité d'une « volonté » réduite à un « mirage » (*Trugbild*) du « monde intérieur »⁷⁵⁶. C'est cette crispation qui, selon Sloterdijk, voue à l'échec l'entreprise nietzschéenne d'acquiescement par voie de cynisme : si, sur le plan théorique, cette crispation engendre la « positivation » du « modèle de vérité » sous forme de « volonté de puissance », elle produit, sur le plan pratique et poétique, une « expression » qui « s'empêtre dans les convulsions d'une spontanéité voulue » et ne profère plus que « des allégories de l'insolence » dès lors que « l'impudence devient principe – donc se platonise faussement »⁷⁵⁷.

Pour Hesse, cette crispation du dernier Nietzsche ne condamne pas à l'échec une option cynique qui, en elle-même, serait viable, mais elle se traduit par le choix du cynisme qui, dans sa nature et par son « impuissance » inhérente, scelle le sort de la poétique nietzschéenne et l'échec de son acquiescement. Le pendant stylistique à la positivation de la « volonté de puissance » n'est pas la rigidification du cynisme mais la radicalisation de

⁷⁵⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente*, 16 [32], « Frühjahr-Sommer 1888 », p. 492 : « Sie [eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe] [bleibt nicht] bei einem Willen zum Nein stehen. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem *dionysischen Jasagen zur Welt*, wie sie ist... »

⁷⁵⁵ F. Nietzsche, *KSA 3, FW, IV*, § 276, p. 521 : « ...nun, so will auch ich sagen, was ich mir heute von mir selber wünschte [...]. Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: – so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. [...] Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. *Wegsehen* sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein! » La traduction retenue ici recoupe deux traductions différentes, de P. Wotling (éd. GF, op. cit.) et d'Henri Albert (révision Jean Lacoste, éd. Bouquins, op. cit.) La version retenue pour la dernière phrase de l'aphorisme est celle d'Henri Albert, en raison du « vouloir pouvoir » anticipant la « volonté de pouvoir vouloir » identifiée par Sloterdijk (l'ajout, inutile à mon sens, de l'adverbe « désormais » entre « je veux » et « pouvoir » a été retranché).

⁷⁵⁶ F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Die vier grossen Irrthümer », § 3, p. 91, und *AC*, § 14 et 15, p. 180-181. G. Colli va dans le même sens quand il évoque le « démon de l'inactualité » qui « sévit » dans les écrits nietzschéens de 1888, et « s'exprime de façon tout à fait personnelle, agressive et violente » au moment où « le mirage (*Trugbild*) théorique de la volonté de puissance » se dévoile comme tel, et où « même son fondement, la crédibilité théorique du concept de « volonté », s'effrite dans *Le Crépuscule des idoles* et dans *L'Antéchrist* » (*KSA 6*, « Nachwort », p. 451).

⁷⁵⁷ Cf. P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 107

la poétique nietzschéenne de l'allégresse dont le cynisme ne représente que l'un des deux pôles, tandis que l'allégresse qui jusqu'alors accompagnait le jeu des masques devient elle-même rictus et masque – dionysiens. La crispation de la volonté d'acquiescement nietzschéenne traduit quant à elle une évolution tout à fait fondamentale dans la pensée nietzschéenne, qui, dans un esseulement exacerbé par une réception défailante, sous la pression du doute et du désespoir, se modifie en substance, s'altère en profondeur. Hesse, à la charnière historique des années 30, face à la montée du national-socialisme, perçoit intuitivement le danger de cette évolution nietzschéenne et en diagnostique avec précision la nature. Ainsi que l'atteste un recoupement de ses lettres sur le sujet, l'écrivain explique d'un côté la « nocivité » du modèle nietzschéen qui, dans une filiation symbolique patente, a conduit du « cercle » de Stefan George à la dictature hitlérienne, par une « glorification de la volonté et de l'énergie » dont l'identification avec « la volonté de puissance » nietzschéenne et le lien avec « l'égoïsme » (*Selbstsucht*) magnifié par Nietzsche sont désormais aisés – Sloterdijk ne qualifie-t-il pas en des termes très similaires la « volonté de puissance » de « métaphysique suspecte de l'égoïsme énergétique »⁷⁵⁸ ? – même si la formule hesséenne recouvre aussi en toute évidence la crispation, l'« attitude volontariste » et le « dressage », issu du « dressage du moi » (*Selbstzucht*) nietzschéen, que Hesse condamne chez George et chez « toute une moitié de l'Allemagne actuelle »⁷⁵⁹.

Si d'un côté, l'auteur exprime ainsi sa grande « méfiance », son « extrême scepticisme » vis-à-vis de la volonté d'acquiescement du Nietzsche tardif en la rapprochant d'un George modelant activement le paysage intellectuel de l'entre-deux-guerres, une autre proximité plus déterminante encore pour son regard sur Nietzsche et sur l'actualité politique allemande se dessine implicitement sous ses propos. En effet, le rejet qu'il manifeste à l'égard des sources anthroposophiques ou « occultes », jugées inauthentiques, « obscurcies » (*getrübt*) et « détestables » (*ungenießbar*), comme à l'égard de Steiner lui-même, « magicien convulsif » (*krampfhafter Magier*) et « volontariste surmené » (*ein verkrampter Willensmensch*), indique par le choix des termes les raisons de sa distanciation par rapport au Nietzsche de la « volonté de puissance » : Hesse diagnostique la pensée nietzschéenne qui préside à la radicalisation, et donc à l'échec de sa poétique de l'allégresse comme une pensée devenue, sur le tard, essentiellement magique. Au désemparement de Giorgio Colli face à la glorification tardive du cynisme par Nietzsche répond la condamnation hesséenne d'un choix poétique dérivant d'une évolution tout aussi condamnable de la pensée nietzschéenne vers la magie : sur ce point, Hesse et Colli se rejoignent totalement dans leur lecture de Nietzsche, même si l'identification du processus analysé ne parvient pas, chez Colli, à dépasser le seuil du « pathologique ». L'« impasse » repérée sur le plan poétique par Hesse reproduit « l'impasse » (*ausweglose Situation*) dans laquelle Nietzsche se jette, selon Colli, en 1888, « du point de vue du rapport entre sa pensée et son agir littéraire » : Nietzsche « s'acharne » (*versucht verbissen*) à imposer à sa propre époque sa conviction de la décadence méprisable des valeurs de la culture occidentale moderne, c'est-à-dire « à rendre d'actualité son « inactualité », et « souvent,

⁷⁵⁸ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 101

⁷⁵⁹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Otto Basler, 25. 8. 1934 », p. 554: « [Stefan] George und was zu ihm gehört (es gehört das halbe heutige Deutschland dazu) setzen eine willentliche Haltung, eine Zucht, eine vom Willen diktierte und kontrollierte Auswahl voraus, während ich zu der Art gehöre, die gegen den Willen und das Gewollte mißtrauisch ist... »

L'on dirait que sa protestation connaissante contre l'époque contemporaine vise à l'éradication effective de cette dernière ». L'« absurdité » d'une telle entreprise en dénote selon Colli l'aspect « pathologique », et cette « pathologie » réapparaît sur le mode positif dans « l'euphorie débordante » qui transporte Nietzsche au moment où il abandonne au profit d'*Ecce homo* son « grand projet de *La Volonté de puissance* », et où, selon Colli, « une impulsion visionnaire lui fait percevoir la frustration comme conquête ». L'« absurdité » cependant disparaît, et la « pathologie » révèle sa nature, si l'on se place dans la perspective d'un Nietzsche optant, en dernier recours, dans son choix de radicalisation poétique, pour une pensée magique. L'on comprendra ici que cette dernière formule ne signifie pas que Nietzsche ait, dès 1888, sombré dans l'irrationalité et vécu une phase de pré-folie avant la folie définitive ; elle signifie simplement que sur le plan des moyens et de la fin, donc en définitive, qu'en optant pour une poétique radicale, Nietzsche choisit de croire à une poétification directe de la réalité par sa pensée qui détruirait les forces freinantes du christianisme et mobiliserait dès réception toute force active hypothétiquement survivante. Il n'est pas exclu que cette évolution ait été consciente et le choix d'une pensée magique perçu comme nécessaire chez un auteur qui, en 1886, recommandait déjà à ses contemporains de brandir son « gai savoir » en guise « d'amulette » pour se prémunir de toute « compassion » faible et du « culte » efféminé « de la souffrance »⁷⁶⁰.

Que Nietzsche ait ou non orchestré consciemment son évolution, dans la perspective d'une pensée magique, « l'euphorie » de Nietzsche, son « bonheur » (*mein Glück*) s'expliquent. Son objectif d'une « transmutation des valeurs » peut, au moment où il opte pour l'écriture d'*Ecce homo*, effectivement lui paraître réalisable sur le plan poétique, si l'on reconnaît en ses trois dernières œuvres⁷⁶¹, et dans cet ordre, *Ecce homo*, *L'Antéchrist* et *Dithyrambes pour Dionysos*, les trois temps d'une poétique, « un oui, un non, une ligne droite, un *but* », qui, elle-même, apparaît tardivement sous cette forme, dans *Le Crépuscule des idoles* puis au tout début de *L'Antéchrist*⁷⁶². On comprend alors combien est dicté par la nécessité et combien devient ambigu le recours à des masques antagonistes totalement divins, Dionysos et « l'Antéchrist », pour lancer les flèches salutaires du oui et du non. Même si la rédaction de *L'Antéchrist* est, dans les faits, antérieure à celle d'*Ecce homo*, ce dernier semble conçu à la fois comme flèche de désir et comme introduction poétologique à la fulmination qui suit – d'après les derniers paragraphes d'une œuvre qui conclut avec *Le Cas Wagner* l'évocation des œuvres antérieures – et dont l'origine comme l'enjeu ultime sont, selon Nietzsche, affirmateurs. La nature et la visée réelles du discours nietzschéen derrière le masque de l'Antéchrist sont loin de concorder avec le projet philosophique du *kunisme*, voie moyenne pouvant mener à une forme de bonheur régressive et hostile aux passions⁷⁶³. Dans la forme nouvelle de

⁷⁶⁰ F. Nietzsche, *KSA 5, BM*, § 293, p. 236 : « Man muss diese neueste Art des schlechten Geschmacks kräftig und gründlich in den Bann thun; und ich wünsche endlich, dass man das gute Amulett 'gai saber' sich dagegen um Herz und Hals lege... »

⁷⁶¹ *Nietzsche contre Wagner* serait, dans cette optique, véritablement obsolète, ainsi que l'affirmait Nietzsche en janvier 1889, lorsqu'il en refusa finalement la publication. Nous y reviendrons.

⁷⁶² Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, GD*, « Sprüche und Pfeile », § 44, p. 66 und *AC*, § 1, p. 169

⁷⁶³ Sur ce point, relativement au degré « moyen » de l'option cynique, il faut donner raison à Sloterdijk qui, finalement, n'a pas sous-estimé la radicalité du cynisme chez Nietzsche, mais sur-estimé l'importance du

réalisation qu'il donne à son projet de « la volonté de puissance », Nietzsche ne retient du cynisme que le rire nihiliste réduisant en cendres une civilisation méprisable. Il est à ce titre révélateur qu'il n'intègre pas dans *Le Crépuscule des idoles* (« Maximes et pointes »), le fragment glorifiant le cynisme, au contraire des aphorismes voisins⁷⁶⁴. L'optique d'une pensée magique explique le rejet du masque cynique, ou *kunique*, doté d'un passif philosophique trop prégnant, au profit du masque diabolique, introduit dans *Ecce homo*, d'un « démon qui rit » d'un rire à la fois cynique et nihiliste.

L'enjeu relève pour Nietzsche de l'efficacité de son « imprécation contre le christianisme », qui est à comprendre non au sens métaphorique mais au sens propre du terme et vise dans les faits l'annihilation d'une civilisation et l'établissement d'une ère nouvelle. L'évocation par Nietzsche, d'un recours éventuel aux militaires et aux banquiers juifs⁷⁶⁵, forces généalogiquement actives, pour réaliser en « deux langues », théorique et pratique, sa « grande politique » d'*inversion* des valeurs et en accélérer l'aboutissement au détour d'une « guerre d'annihilation », témoigne d'une fusion des plans réel et symbolique caractéristique de toute pensée et de toute action magiques, même si cette fusion ne peut, au premier abord, être perçue que comme confusion d'ordre pathologique dans une optique philosophique classique, restreinte au rationalisme scientifique par lequel elle se définit habituellement. La flèche poétique du non représente aux yeux de Nietzsche une tentative nihiliste non seulement philosophique mais aussi bien réelle qui, en « une ligne droite » biffant, rayant sur son passage l'ensemble de la culture et de la civilisation judéo-chrétienne, mène directement du mot à la chose, du souhait à sa réalisation, de la volonté d'acquiescement à l'acquiescement lui-même. Biffure (*Durchstreichen*) et trajectoire traversante (*Durchstossen*) sont selon le Nietzsche de 1888 indissociables, « la catastrophe » est un passage « nécessaire »⁷⁶⁶ pour parvenir, sous l'égide dionysiaque du « bouclier » de la « volonté de puissance » affirmative, à « l'acquiescement dionysiaque du monde tel qu'il est »⁷⁶⁷ ; le rire nihiliste conditionne l'allégresse du « surhumain » au même titre que la traversée des enfers fut vitale pour Dante dans sa quête du paradis et de l'amour divin.

Le renversement crucial est le même, qu'on le dénomme magique ou mystique : à l'issue d'une expérience chtonique – chez Nietzsche, il s'agit du « nihilisme actif » sur lequel débouche sa philosophie tragique – c'est une expérience mystique du salut qui guette l'expérimentateur, et chez Nietzsche, celle-ci consiste en une expérience

cynisme philosophique dans son œuvre tardive : le « masque de l'antéchrist » ne représente pas seulement une version radicale du masque cynique, mais l'abandon du masque *kunique* philosophique.

⁷⁶⁴ Cf. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, KSA 13*, § 15 [118], « Frühjahr 1888 », p. 477

⁷⁶⁵ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, KSA 13*, § 25 [11], « Dezember 1888-Anfang Januar 1889 », p. 642 : « Ein letztes Wort. Ich werde von jetzt ab hülfreiche Hände – unsterbliche Hände! – ohne Zahl nöthig haben, die *Umwerthung* soll in 2 Sprachen erscheinen. Man wird gut thun überall Vereine zu gründen, um mir zur rechten Zeit einige Millionen Anhänger in die Hand zu geben. Ich lege Werth darauf, zunächst die Offiziere und die jüdischen Banquiers für mich zu haben: – Beide zusammen repräsentieren den *Willen zur Macht*. –

Wenn ich nach meinen natürlichen Verbündeten frage, so sind das vor Allem die Offiziere; mit militärischen Instinkten im Leibe *kann* man nicht Christ sein [...] Ingleichen sind die jüdischen Banquiers meine natürlichen Verbündeten als die einzige internationale Macht ihrem Ursprung wie ihrem Instinkte nach, die die Völker wieder *bindet*... » (für große Politik und « Todkrieg », siehe § 25 [1], p. 638)

⁷⁶⁶ Cf. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, KSA 13*, § 11 [411], p. 189

⁷⁶⁷ Cf. F. Nietzsche, *KSA 13, Nachgelassene Fragmente*, 16 [32], « Frühjahr-Sommer 1888 », p. 492

d'allégresse présentée comme vécue et née de la fusion avec le dieu mythique invoqué, sous son masque, en de longues incantations, dans les *Dithyrambes pour Dionysos* (*Dionysos-Dithyramben*). Dans le titre que Nietzsche a choisi pour ce dernier recueil de poèmes, l'ambivalence du génitif antéposé⁷⁶⁸ retranscrit parfaitement l'ambivalence du statut du locuteur qui, parfois divin, parfois humain est dans ce dernier cas alors possédé par le dieu qui l'observait tout à l'heure⁷⁶⁹ et se métamorphose en lui au fil des paroles qu'il énonce, inspiré, dans le dernier dithyrambe, dans le « chant » ultime de sa propre « vérité »⁷⁷⁰.

Que Nietzsche considère ou non « en son for intérieur » être parvenu, au début de l'année 1889, au stade de l'« allégresse » dionysiaque ou de la « grande santé », qu'il ait joué d'une pensée magique ou qu'il l'ait subie importe moins que sa réalisation effective d'une poétique radicale de l'allégresse alliant au mythe d'un moi volontariste et tout-puissant le triomphe préalable, factice et irrationnel, d'un geste destructeur se légitimant non seulement par son origine affirmative mais aussi, sur le tard, par ses visées salutaires dans l'optique machiavélienne connue de la fin et des moyens⁷⁷¹. Nul besoin, sans doute, de rappeler la caricature hitlérienne du culte du moi nietzschéen et du geste destructeur, repris dans sa violence brute sans plus se soucier d'aucune sublimation intellectuelle. Nulle nécessité de démonter un mécanisme jouant à l'identique mais sur le plan national des mêmes doutes face à un « vouloir-soi-même », face à une « volonté de pouvoir vouloir » être soi d'une nation allemande blessée et insécurisée⁷⁷² ; un mécanisme jouant des mêmes doutes puis des mêmes peurs de l'autre pour mieux justifier le geste destructeur, analogue, par des visées affichées analogues de santé et de salut national, culturel, économique et social. Qu'il s'agisse du combat pour « l'espace vital » où, activée par le ressentiment nationaliste, la peur de l'autre s'acharne contre un ennemi, une « force freinante » externe, ou de l'extermination des juifs où, activée par le ressentiment culturel, la peur de l'autre bat, aussi, des records d'irrationalité et tente d'annihiler l'ennemi interne, la « falsification de [son] histoire » n'a pu, selon Hesse, s'opérer sous les yeux du peuple allemand qu'en raison d'une « hypnotisation » intellectuelle, certes entretenue par des George et des Steiner, mais générée par une pensée magique à la source de la « nocivité » des « cultes et des attitudes » de Nietzsche⁷⁷³. En effet, à la fin des années 20, au moment où une grande partie des intellectuels allemands se débat, impuissante, contre la fascination hitlérienne – quand ils ne lui succombent pas –, Hermann Hesse, faisant preuve d'une lucidité réellement hors du commun, parvient à diagnostiquer depuis la Suisse – que sa

⁷⁶⁸ Cette ambivalence est au cœur du choix de traduction retenu par Michel Haar, « Dithyrambes pour Dionysos » (éd. Gallimard, coll. poésie, 1997).

⁷⁶⁹ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, DD*, « Ruhm und Ewigkeit », p. 403.

⁷⁷⁰ Cf. F. Nietzsche, *KSA 6, DD*, « Von der Armut des Reichsten », p. 408: « – Still! Meine Wahrheit redet! »

⁷⁷¹ F. Nietzsche, *AC*, § 56, p. 239: « Zuletzt kommt es darauf an, zu welchem Zweck gelogen wird. Das im Christentum die heiligen Zwecke fehlen, ist mein Einwand gegen seine Mittel. » Le rejet de principe l'emporte ici chez Nietzsche sur le rejet des méthodes non seulement nihilistes – il va jusqu'à reprendre ces dernières à son compte – mais aussi non scientifiques de la théologie chrétienne, qui sont finalement subsumées dans le mensonge et dans son caractère incontournable pour qui use d'un langage intégralement contaminé par la morale afin d'exprimer sa pensée (cf. Nietzsche, *GB*, § 24).

⁷⁷² Tel est en tous les cas le sentiment de Hesse, si l'on en croit cette lettre du 17 octobre 1933 adressée à Arthur Stoll (H. Hesse, *PdG*, op. cit., p. 539) : « Jetzt auf einmal hat im Volk eine Partei Sympathien gewonnen, ist etwas wie Patriotismus, wie Glaube an sich selber wieder in der Nation aufgewacht... »

⁷⁷³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 618.

clairvoyance ne l'a plus fait quitter depuis la Première Guerre mondiale – le mal hitlérien pour ce qu'il est : un produit ou une réincarnation monstrueuse de l'apprenti sorcier nietzschéen, laquelle appliquerait à la réalité non une poétique radicale mais une politique fanatique⁷⁷⁴ se fondant inconsciemment en une pensée magique.

Si en 1944, Hesse écrit « Non, nous n'en sommes pas plus loin que « Le Faiseur de pluie » »⁷⁷⁵, il ne fait qu'exprimer clairement une analyse de la situation déjà effectuée en juillet 1933 dans son « journal intime » : Hesse y qualifiait de « malfaisante et diabolique » « l'organisation » et « la manière de penser (*Gesinnung*) » d'un Troisième Reich « adulant quasiment sans retenue la force pure sous une fine couche idéologique » et faisant fi des « traditions, des formes, des instruments de domptage chrétiens et européens de plus de mille ans d'âge ». Il y parlait de « magie primitive » pour décrire l'escamotage de l'histoire mené à terme par le national-socialisme, ou encore de « psychose de masse » pour expliquer les « déformations » et « primitivisations » individuelles inconscientes. Décryptant les « processus sur- et sous-rationnels en cours chez le peuple », il évoquait ensuite la « peur » comme source du geste agressif et destructeur avant de souligner « l'ivresse » et les « chants de haine » des participants⁷⁷⁶. En résumé, le phénomène de masse qu'il décrivait lui apparaissait déjà non seulement comme le produit involontaire de l'expérience nihiliste nietzschéenne mais aussi sous sa nature de rite magique inconscient perpétré pour le salut national à l'échelle de tout un pays.

⁷⁷⁴ Cf. F. Nietzsche, *KSA 3, FW, V*, § 347, p. 583 : « Der Fanatismus ist nämlich die einzige Willensstärke, zu der auch die Schwachen und Unsicheren gebracht werden können, als eine Art Hypnotisierung des ganzen sinnlich-intellektuellen Systems zu Gunsten der überreichlichen Ernährung (Hypertrophie) eines einzelnen Gesichts- und Gefühlspunktes, der nunmehr dominirt – der Christ heisst ihn seinen *Glauben*. »

⁷⁷⁵ H. Hesse, *PdG*, op. cit., p. 704 : « Nein, weiter als der Regenmacher sind wir heute nicht. »

« Le Faiseur de pluie » est le titre de la première des trois biographies fictives du *Jeu des perles de verre*, où Josef Knecht, protagoniste du livre et auteur fictif de ces biographies, décrit une des ses hypothétiques vies antérieures, qui se serait déroulée à l'ère préhistorique, quelques 20 000 ans auparavant.

⁷⁷⁶ H. Hesse, *PdG*, op. cit., p. 529 sv. : « ...es ist besser, sie gehen unter, als sie stützten eine Organisation, die im Grunde bös und teuflisch ist. Und als bös und teuflisch erscheint mir, der ich gar kein Politiker bin, diese ganze Gesinnung des Dritten Reichs, wobei ich jedem einzelnen das Recht der bona fides und des Verblendetseins zugestehe, auch den Führern. [...] das 'dritte' Reich verzichtet auf tausendjährige europäische und christliche Gewohnheiten, Formen, Bändigungen, und huldigt unter dünner Ideologie nahezu hemmungslos der Macht [...] Man hat ein Stück Geschichte, nämlich den Krieg und seine politische Vorgeschichte, durch primitive Magie im Gedächtnis des Volkes ausgelöscht, und man hat vom Bolschewismus eine neue Methode der Macht und der Massenlenkung gelernt, das ist beides nicht so originell, wie es für vielen aussieht. [...] durch die Massenpsychose erleiden Denken, Geschmack, Herzenstakt [...] Deformierungen, gut gemeinte, nicht ins Bewußtsein der Erkrankten kommende Verrohungen und Verzerrungen. [...] Den über- und unterrationalen Vorgängen im Volk gegenüber [...] habe [ich] sehr viel mehr Distanz als damals, [im Jahre 1914]. [...] Sowohl die Verlogenheit der Geschichte gegenüber, die diese Führer auszeichnet, wie auch ihre wilden Methoden im Ausradieren, Verbieten und Unterdrücken alles dessen, vor dem sie Angst haben, vor allem jeder Wahrheit und Selbstkritik, verurteilt das Ganze ja ohne weiteres – aber eben nur für den, der sie von 'außen' und objektiv betrachtet. Für den, der sie rein biologisch als einen Anlauf und Rausch miterlebt, ist es anders. Viele der Briefe, die ich von dort bekomme, sind wie im höchsten Fieber geschrieben, ganz wie Briefe aus dem August 1914, brennend, berauscht, besoffen, Haßlieder, Amoklieder. »

II.3.3. *La riposte hesséenne : humour blanc contre pathos noir*

Face aux effets pervers découlant en partie de la poétique radicale du dernier Nietzsche, Hesse ne voit pour lui-même qu'une solution pour « réaliser » son « opposition » : « intensifier encore sa propre neutralité comme celle de son travail »⁷⁷⁷ – le choix du lieu de vie en Suisse prend dans ce contexte, outre son origine rationnelle et politique de rejet du paysage intellectuel allemand de l'entre-deux-guerres, une dimension poétique indéniable. D'emblée, la réaction de Hesse sera en effet de nature poétique et se définira, à partir du *Loup des steppes* (1927), dans l'opposition à la poétique nietzschéenne jusqu'à s'épanouir en une « poétique de l'allégresse » originale qui se retrouvera dans les œuvres tardives du *Voyage en Orient* (1932) et du *Jeu des perles de verre* (1943). Tout indique qu'il faut lire l'adjectif « diabolique » aussi dans le sens d'un jugement négatif, quand Hesse en use en pleine phase oppositionnelle dans son article « Magie du livre » (1930) afin d'en qualifier les livres d'auteurs « dotés pour des générations d'une puissance et de pouvoirs explosifs »⁷⁷⁸ juste avant de citer par deux fois Nietzsche en exemple. Des années plus tard, Hesse qualifiera même de « doctrines hérétiques » (*Irrlehren*) les pensées excessives de Nietzsche⁷⁷⁹.

La « neutralité » du journal intime de 1933 rejoint ainsi « la persévérance en plein cœur du chaos » à laquelle Hesse disait tendre comme à une « vertu » dans sa lettre de 1932 au Dr. Jordan, en lui adjoignant la « capacité à attendre, l'humilité devant la vie, même là où elle inspire de la crainte par son apparente absurdité »⁷⁸⁰. Ces vertus ne sont pas à confondre avec de simples vertus chrétiennes. Même si l'expression prête à la méprise, elles sont de nature poétique comme l'indique le contexte d'une lettre entièrement vouée, nous l'avons vu, à défendre le point de vue et la foi poétiques individuels de Hermann Hesse contre tout dirigisme se réclamant d'une autorité, qu'elle soit politique ou religieuse. Contre une hyperactivité volontariste et une imposition agressive de sens à la réalité par un *Führer*, nietzschéen ou hitlérien, Hesse fait ici valoir une certaine passivité et un apolitisme apparent comme l'unique forme, poétique, d'action politique authentique qui lui reste ouverte, particulièrement en cette période agitée. « L'opposition active » lui est refusée « parce que, dans le fond, il ne croit pas au socialisme »⁷⁸¹, non seulement en raison de la parenté des méthodes utilisées par les régimes fascistes et bolcheviques⁷⁸², mais parce qu'il refuse tout geste politique destructeur, c'est-à-dire toute variante politique du « nihilisme actif » nietzschéen, quelle que soit la légitimité dont il argue. Même quand la politique, loin de toute caricature national-socialiste, se dit « socialiste », et bien que Hesse lui-même ait été du « côté de la révolution » en 1918 et ait choisi « d'éclairer autant

⁷⁷⁷ H. Hesse, *PdG*, op. cit., p. 537: « Ich empfinde eine Art Verpflichtung zur Opposition, kann diese aber nicht anders realisieren als indem ich mich und meine Arbeit noch intensiver neutralisiere. »

⁷⁷⁸ Cf. H. Hesse, « Magie des Buches », écrit au cours de l'automne 1930. Première impression dans « Das Buch des Jahres », Leipzig, 1930 repris dans *Gesammelte Schriften* VII, p. 343 sv ou *Schriften zur Literatur* I, p. 244 sv. ; Version française dans *Magie du livre*, éd. José Corti, Paris, 1994.

⁷⁷⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Engadiner Erlebnisse », 1953

⁷⁸⁰ Cf. H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Dr. Jordan, 1932 », p. 535: « Das Ausharren mitten im Chaos, das Wartenkönnen, die Demut vor dem Leben, auch wo es durch anscheinende Sinnlosigkeit beängstigt, auch sie sind Tugenden, zumal in einer Zeit, wo neue Erklärungen der Weltgeschichte, neue Sinngebungen des Lebens, neue Programme jeder Art so wohlfeil sind. »

⁷⁸¹ Cf. H. Hesse, *PdG*, « Aus einem Tagebuch vom Juli 1933 », p. 537

⁷⁸² Cf. H. Hesse, *PdG*, *ibid.*, p. 529

que faire se peut ses trois fils dans un sens socialiste sur le monde », son point de vue est définitif :

« Entre 1914 et 1918, j'ai vécu la guerre si intensément, jusqu'au bord de l'anéantissement, que je suis depuis lors totalement et inébranlablement sûr d'une chose : en ce qui me concerne, personnellement, je refuse toute transformation du monde par la violence et ne la soutiens pas, pas même la violence socialiste, ni celle en apparence souhaitable et juste. Ce sont toujours les mauvaises personnes qui se font tuer, et même si c'était les bonnes : je ne crois tout simplement pas aux vertus d'amélioration et de rédemption de l'homicide. »⁷⁸³

La « passivité » ou « neutralité » politique dérive donc chez Hesse en premier lieu d'un refus de « donner la mort » (*totschlagen*), acte auquel chaque « adhérent à un parti et à son programme » est passible d'être conduit dès lors qu'il ne considère pas cette « appartenance » comme un « jeu » « irresponsable », mais comme un engagement « valide », seul point de vue défendable selon Hesse. Joint au contre-exemple fatal de Nietzsche, le refus de tuer est ainsi à l'origine de son refus de toute politisation de l'écrivain et de son effort pour une « neutralité » poétique. L'un des enjeux essentiels de sa poétique devient alors de rendre impossible toute récupération politique de sa voix ou de son « travail »⁷⁸⁴.

S'il déplore en février 1936 que Thomas Mann ait estimé nécessaire de prendre ouvertement position contre Hitler et pour l'ensemble des émigrants, et ait ainsi cédé aux attaques polémiques qu'avaient lancées contre lui et Hesse les émigrants dans le *Neue Zürcher Zeitung* sous la plume d'Edouard Korrodi, Hesse regrette surtout que Thomas Mann ait par son geste avalisé la nécessité d'une « politisation » de son art et de sa personne⁷⁸⁵. Lui-même soulignera avec force dans une lettre à Korrodi, que sa « position est a-politique à en friser le fanatisme »⁷⁸⁶, et son attitude intransigeante sur ce point lui vaudra en définitive d'essuyer, sans plier et sans jamais apporter son soutien à des partis

⁷⁸³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Jakob Humm, ca. Mitte März 1933 », p. 550 : « Ich habe den Krieg 1914-1918 so intensiv und bis zur Vernichtung erlebt, daß ich seither über eines vollkommen und unerschütterlich im Klaren bin: daß ich, für meine Person, jede Änderung der Welt durch Gewalt ablehne und nicht unterstütze, auch nicht die sozialistische, auch nicht die scheinbar erwünschte und gerechte. Es werden immer die Falschen totgeschlagen, und auch wenn es die Rechten wären: an die bessernde und entschöhnende Kraft des Totschlagens glaube ich nun einmal nicht... » Siehe auch *PdG*, p. 512 : « ich weise jeden, auch meine Söhne, daraufhin, daß Zugehörigkeit zu Programm und Partei kein Spiel sein darf, sondern volle Gültigkeit haben muß, daß also, wer sich auf Revolution einläßt, nicht bloß selber mit Leib und Seele seiner Sache zur Verfügung stehen, sondern auch zum Töten, zum Schießen, zum Maschinengewehr und Gas entschlossen und fähig sein muß. »

⁷⁸⁴ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., « Brief an Georg Reinhardt, 1939 », p. 202 : « ...daß man das, was ich bin und tue, auch mit aller Gewalt nicht zum Rüsten und zum Kriegen verwenden kann, ist mein einziger, kleiner Trost inmitten des Jammers. »

⁷⁸⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Thomas Mann, 13. 2. 1936 », p. 25 (auch in: *Gesammelte Schriften* VII, p. 562): « Ich bin nach wie vor nicht der Meinung, daß das ganze Leben und die ganze Menschheit politisiert werden müsse, und werde mich bis zum Tod dagegen wehren, mich selber politisieren zu lassen. »

⁷⁸⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Eduard Korrodi, Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung*, 12. 2. 1936 », p. 22 : « ...meine Stellung ist bis zum Fanatismus a-politisch. [...] Geht es [den Juden] schlecht [...] dann ist für mich die Frage, wer meiner eher bedürfe, die Opfer oder die Verfolger, sofort entschieden. [...] Nein, ich bin weder für Antisemitismus noch für eine politische Partei zu gewinnen, ich wäre auch keine wertvolle Acquisition. »

qu'il en estimait indignes, les salves du camp des émigrants comme du camp nazi⁷⁸⁷. Aux yeux de Hesse, il est hors de question que la politique détienne une prééminence sur l'art et s'arroge quelque autorité légitimatrice que ce soit.

Si préserver la « neutralité » de son travail poétique signifie pour Hesse le rendre irrécupérable pour toute force politique, la passivité affichée dont il use à cette fin lui permet simultanément d'échapper à d'autres écueils nietzschéens, la « positivation » volontariste et la diabolisation de la « compassion », et donc, en définitive, de préserver à ses écrits leur « véracité » et leur humanité – au sens propre et au sens figuré du terme. Il en fait une démonstration par l'exemple dans sa lettre au Dr. Jordan qui, à ce titre acquiert un statut poétologique, quand il oppose à l'activisme et aux qualités hypocritement arborés par tout *Führer* en quête de légitimation ses propres incomplétude et « persévérance dans le chaos » et la souffrance. Hesse souligne ainsi sa « faiblesse » (*Schwäche*) et sa « détresse » (*Not*) et se présente comme un « malade », un « névrosé », comme « un être qui souffre de la détresse de son temps, et non un guide qui en émerge ». Les « conseils » et l'assistance qu'il a pu prodiguer épistolairement, il ne les a dispensés qu'en qualité de « compagnon dans la souffrance » (*Mitleidender*). Sa mission n'est pas, nous nous en souvenons, de « masquer ou de présenter comme bénins » « les abîmes de la vie humaine », mais bien « de reconnaître, d'exprimer et de ressentir la souffrance et les tourments de la condition humaine précisément sous leurs formes actuelles »⁷⁸⁸. Ce faisant, non seulement il assume la souffrance tragique que lui vaut sa propre individuation et offre indirectement sa compassion à ses « compagnons de souffrance » (*Leidensgenossen*), mais il rejette efficacement toute mythification volontariste personnelle qui revendiquerait des victoires et un surassement de soi qui ne lui inspirent que défiance⁷⁸⁹.

Avec vigilance, Hesse prend en toute occasion soin de lever la plus légère ambiguïté sur son statut, souffrant et humain, éloigné de toute perfection divine – ainsi précise-t-il contre « toute méprise éventuelle », dans une lettre de janvier 1933, également intégrée dans l'édition de ses *Œuvres complètes* de 1958, qu'il est loin d'avoir accompli la phase du devenir humain réservé à la vieillesse, celle de « déréalisation » et de « sacrifice », et de se trouver dorénavant « quelque part dans l'au-delà » (*irgendwo im jenseits*) ; « bien au contraire, [il] en souffre »⁷⁹⁰.

⁷⁸⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Victor Wittkowski, ca. 15. 2. 1936 », p. 27: « Ich habe die Angriffe und Verleumdungen, mit denen in jüngster Zeit mich sowohl die Emigrantenpresse wie ein Teil der reichsdeutschen Presse bedacht hat, nicht gut ertragen, wenn ich auch nicht, wie Thomas Mann, nachgegeben habe. [...]. Aber das Beschossenwerden von beiden Fronten ist heut genau die Situation, durch die jeder Geistige gehen und in der er, wenn es sein soll, umkommen muß. Das 'Bekennen' hätte einen Sinn, wenn ein Lager, eine Front, eine Gemeinschaft da wäre, an die man glauben könnte. » N.B.: Mathilde Ludendorff avait accusé Hesse d'être juif tandis que le journaliste Will Vesper (*Die Neue Literatur*, Leipzig) l'avait accusé d'être un « traître à la patrie » en privilégiant la littérature juive dans ses recensions sur la littérature allemande contemporaine dans le journal suédois *Bonniers Litterära Magasin*.

⁷⁸⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Dr. M.A. Jordan, 1932 », p. 532

⁷⁸⁹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an G. B. Fischer, 28. 1. 1933 », p. 367: «...ich bin in meinen Sorgen und Hemmungen verwickelt und meine seelische Schulung reicht aus, sie zu ertragen, nicht aber sie zu überwinden, denn ich bin über das Überwinden und Siegen und alle Verherrlichung des Willens und der Energie seit 1914 äußerst skeptisch. »

⁷⁹⁰ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Herrn M. K., Düsseldorf, Januar 1933 », p. 545: « Eben, wie ich schließen will, fällt mir ein: Sie könnten das mißverstehen, was ich über Entwerden, Opfer

On le voit, la passivité qui ressort des thématiques de la souffrance et de la persévérance est toute relative. Non seulement, elle inclut une action de témoignage, comme l'indiquait le verbe « exprimer » (*aussprechen*) dans la lettre au Dr. Jordan ou encore le verbe « montrer » (*zeigen*) dans une autre lettre de la même époque⁷⁹¹, où Hesse explique les raisons qui l'ont conduit à « se livrer complètement » dans *Le Loup des steppes*, donc à dépendre les « abîmes » de sa propre existence sans recourir « à aucune mascarade », mais cette passivité souffrante affichée le prémunit aussi efficacement contre toute récupération politique en rendant son exemple inutilisable. L'aveu de faiblesse et de souffrance, le refus d'idéalisation personnelle œuvre comme force et lui permet sur le plan intellectuel un agir politique indirect, nous le verrons, à la manière de la « non-violence active » de Gandhi qu'il estimait beaucoup et proposait à la même époque comme contre-exemple à l'opinion allemande⁷⁹². La passivité affichée par Hesse, ce que l'on pourrait appeler sa souffrance active, a pour enjeu une activité poétique et intellectuelle d'une probité « tragique » et « dionysiaque » – au sens que lui accorde Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* – qui, débarrassée de tout jeu de masques idéalisateurs compromettant, « préserve » simultanément « dans sa sphère la tradition de la convenance et de la justice » et représente l'antithèse d'un « repli hors de ce monde et du souci comme de la coresponsabilité à son égard », conduisant, nous l'avons vu, Hesse à être, en 1934, « le seul critique allemand à recenser des livres d'auteurs juifs »⁷⁹³.

Plus fondamentalement, il faut cependant comprendre que la « souffrance active » comme agir politique indirect ne fait que retranscrire dans la relation du moi au monde un mouvement de pensée essentiel et premier qui, en déterminant la relation du moi au moi chez Hesse, justifie en son noyau son agir poétique. La « persévérance dans le chaos » représente en effet l'attitude d'un être qui ne cherche plus, comme l'a finalement encore fait Nietzsche, à surmonter la situation insupportable du « savoir tragique » en se métamorphosant soi-même par une écriture rédemptrice. Elle correspond à la conduite de qui mène à son terme la contradiction tragique et ne se leurre pas sur son absence d'issue, sur son aspect insurmontable, tout en reconnaissant parallèlement à sa juste mesure, comme possibilité de donner un « sens » non abusif à l'existence humaine, le plaisir qui peut être pris, d'un point de vue créateur comme d'un point de vue réceptif, à l'expression

etc. sage, nämlich als wollte ich es so darstellen: ich [...] hätte es vollzogen und stünde irgendwo jenseits. Im Gegenteil: ich kämpfe darum, ich leide darunter... »

⁷⁹¹ Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief an P. A. Riebe, 1931 oder 1932 », p. 147 : « Ich verzichtete auf Maskeraden und gab mich selbst preis, um den Schauplatz des Buches wirklich ganz und schonungslos echt geben zu können, die Seele eines weit über Durchschnitt Begabten und Gebildeten, der an der Zeit schwer leidet, der aber an überzeitliche Werte glaubt. »

⁷⁹² Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Aus der *Münchener Zeitung* vom 1. 5. 1931 », p. 453, und « Aus der *Münchener Zeitung* » vom 16. 12. 1932 », p. 500: « Gandhi ist groß als ein Held der Tat und des Duldens, als ein Mann, der dem Verwirklichen seiner Gedanken sein Leben vollkommen untergeordnet hat. Man vergleiche seine Person und sein Leben mit irgendeinem unserer Politiker und Propagandisten, um den Unterschied zwischen ehrgeizigem Führerspielen und echtem, vorbildlichem Führerleben zu spüren! »

⁷⁹³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Emil Molt, Oktober 1934 », p. 437: « Man steckt seine Arbeit da in eine Welt hinein (ich meine die deutsche Literatur und öffentliche Meinung), in eine Welt, die lauter Fäulnis ist, und an der nichts zu bessern ist. Vielleicht glückt mir eines Tages der Rückzug aus dieser Welt und aus der Sorge und Mitverantwortlichkeit um sie. [...] Heute ist mir das nicht möglich, ich fühle mich (vielleicht sehr irrtümlich!) dazu verpflichtet, dieses versaute und brutalisierte Deutschland nicht zu verlassen, sondern in meiner Sphäre die Tradition der Anständigkeit und Gerechtigkeit zu wahren. Unter andrem bin ich heut der einzige deutsche Kritiker, der Bücher von Juden anzeigt. »

poétique et donc, d'une certaine façon à la maîtrise artistique de l'impossibilité d'une métamorphose rédemptrice, de l'insolubilité d'une contradiction définissant l'homme en son essence et générant irréversiblement une angoisse existentielle. En d'autres termes, sans croire qu'à un stade supérieur, l'homme puisse expérimenter la douleur tragique sur le seul mode esthétique de la jouissance, au lieu d'occulter dans une positivation volontariste que toute « production est procréation, vient de la peur et y reconduit », Hesse entend « accepter et affirmer non seulement son « destin », dans le sens d'un *amor fati* exalté nietzschéen, « mais aussi ses pulsions, ses peurs et ses détresses » au lieu de s'en « venger » en les « dévalorisant » et en les « accablant d'injures »⁷⁹⁴.

La création poétique est la forme que prend cette affirmation chez Hesse. Elle l'objective, quand elle se définit comme un « entreprendre l'impossible » en connaissance de cause, « bien qu'on le sache », ou comme « un prendre sur soi actif du tragique »⁷⁹⁵. « Au lieu » d'un *pathos* qui, non dans la citation mais dans le fond, recouvre, sans aucune contradiction, chez Hesse à la fois l'acception grecque classique le rattachant à une *stoa* distanciée, et l'extériorisation dans un style de l'excès que lui fait subir Nietzsche sur la fin⁷⁹⁶, l'auteur usera comme moyen d'expression de « l'humour », et plus précisément de « l'humour du pendu ou du bouffon » : *statt des Pathos der Humor*⁷⁹⁷. Cet humour correspond en effet, nous le verrons plus en détail, à la caractérisation, reprise par Hesse dans un article de 1945, de Confucius par les sages chinois : « N'est-ce pas celui qui, sachant que c'est impossible, le fait quand même ? »⁷⁹⁸. De nature résolument humaine, non divine, il coïncide aussi à l'identique avec ce qui, dans *Le Jeu des perles de verre*, s'intitule chez Hesse « vertu d'allégresse » et requiert une « vaillance » (*Tapferkeit*) ne se résumant pas à la probité du regard tragique. En conséquence, la voie moyenne et humaine

⁷⁹⁴H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Brief an Alfred Kubin. [April 1934], p. 423 : « ...wenn auch das Produzieren ein Zeugen ist, aus Angst kommt und zu ihr zurückführt – ich bin doch mehr und mehr des abendländischen Glaubens, daß der Mensch nicht bloß sein Schicksal, sondern auch seine Triebe, Ängste und Nöte annehmen und bejahen darf. Wem es gelang, sie zu durchstrahlen wie Gotama, wohl ihm, er ist vollendet. Aber wer bloß den Trieb und die Gier entwertet, anklagt und sich selber lähmt, ohne doch davon los zu kommen, der ist wie einer, der mit einer Frau lebt, und sich jeden Tag an ihr rächt, indem er sie beschimpft. »

⁷⁹⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Thomas Mann, Ende 1933 », p. 562 : « Dies grade ist mir, der ich in vielem anders geartet und durch andre Herkünfte gebildet bin, tief sympathisch und vertraut: das Unmögliche zu unternehmen, obwohl man darum weiß, das Tragische aktiv auf sich zu nehmen. »

⁷⁹⁶ H. Hesse estime ainsi « dangereuses et « pathétiques » et les rejette comme telles les « représentations » qu'un écrivain aurait de lui-même comme d'un « héros » antique ou d'un « porteur de flambeau » (*Fackelträger*) : « ...der Literat, der sich über Bücher und Literatur grundsätzlich falsche Vorstellungen macht, der ist nicht harmlos, er ist eine Gefahr [...] Der Heros und der Lichtbringer [...] ist eine Figur, die mir nicht gefällt. Sie ist mir zu schön, zu leer, zu pathetisch. »

⁷⁹⁷ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel* I, « Brief an Alfred Kubin, März 1938 », p. 184 : « Wären wir antike Menschen, so wäre die Stoa das uns Gemäße; in unseren schwächern, aber auch differenzierteren Seelen gedeiht statt des Pathos eher der Humor, der echte, nicht der goldene, sondern eben der Galgen- und Narrenhumor. »

⁷⁹⁸ Cf. H. Hesse, *Magie du livre*, « Mes lectures préférées », p. 311. En allemand, voir par exemple *Gesammelte Schriften* VII, « Lieblingslektüre » (1945), p. 420 : « Diese chinesischen Meister und Weisen [...] hatten eine Art, sich auszudrücken, über die man nur immer wieder staunen und sich freuen kann. Kung Fu Tse wird gelegentlich so charakterisiert: « Ist das nicht der, der weiß, daß es nicht geht, und es dennoch tut? » Das ist von einer Gelassenheit, einem Humor und einer Schlichtheit, für die ich in keiner Literatur ein ähnliches Beispiel weiß. » La traduction que François Mathieu et Britta Rupp Eisenreich soumettent pour la citation insérée a été remaniée. La proposition « N'est-ce pas celui qui, sachant que les choses ne vont pas, ne s'arrête pourtant pas ? » fausse l'original en voilant la définition de l'humour qui s'y cache.

de l'humour empruntée par Hesse à partir du *Loup des steppes* lui permet d'élaborer une poétique tout à fait originale de l'allégresse qui se définit contre la poétique du Nietzsche tardif et se fonde, tout en la dépassant, sur la poétique du Nietzsche de la période médiane.

Si l'humour hesséen propose une autre voie moyenne que le cynisme philosophique qui sera en vogue à l'époque post-moderne, il s'oppose dans sa genèse au cynisme démoniaque de *L'Antéchrist*. L'ironie purement destructrice disparaît ainsi de la poétique dont il est le cœur. Seule subsiste l'ironie railleuse du Nietzsche de la période médiane, une ironie railleuse à l'optique pédagogique et perspectiviste, mais celle-ci ne constitue plus le pivot de la poétique. Elle devient « secondaire » (*nebensächlich*), ainsi que nous l'indiquait déjà Hesse dans sa lettre au Dr. Jordan. La critique de la modernité et des « idoles modernes » n'est plus première de quelque point de vue que ce soit, elle est purement « accessoire »⁷⁹⁹ pour un agir poétique essentiellement allègre dans son écriture comme dans son enjeu.

En effet, de l'acquiescement « souriant » au « naufrage » que Hesse défendait encore dans sa lettre de 1926 à la rédaction du « Ostwart-Jahrbuch »⁸⁰⁰, sa poétique de l'allégresse ne conserve, ou plutôt ne se réapproprie à partir du *Loup des steppes*, dix-huit mois plus tard, que le sourire éloigné de tout rictus dionysiaque, dont seul Hesse avait finalement la paternité. Loin de céder à la nécessité d'un « naufrage » commun auquel Nietzsche aurait exemplairement ouvert la voie, l'activité poétique que recouvre une passivité affichée est aux antipodes de la passivité d'un pessimisme auto-destructeur, c'est-à-dire d'un « nihilisme réactif », finalement très proche, selon Hesse, du « nihilisme actif » de Nietzsche. Elle se dresse contre les deux dimensions, destructrice et auto-destructrice, qu'elle repère alors dans une évolution de la pensée et de la poétique nietzschéennes.

Derrière le cynisme hyperactif de Nietzsche se cache, d'après Hesse, un « renoncement » tragique à « l'harmonie », à la guérison, à l'allégresse (*Verzicht*, *GL* 154). Selon l'image qu'il donne du philosophe via Tegularius dans *Le Jeu des perles de verre*, Nietzsche « était totalement incurable, parce qu'il ne voulait pas être guéri » ; « il n'aimait que sa liberté » et « préférerait être toute sa vie [...] un fou et un nihiliste génial, plutôt que d'aller prendre sa place dans la hiérarchie et de trouver la paix » (*Jeu* 365)⁸⁰¹. Le point névralgique, c'est que pour Nietzsche – Hesse aurait sur ce point partagé l'analyse de Deleuze – la culture ne se résume plus, à partir de *Zarathoustra*, qu'à un vecteur contagieux du mal nihiliste. Même comme « activité générique », elle est essentiellement négative et ne promet plus qu'un « devenir-réactif des forces », et Nietzsche ne croit plus, de ce fait, en la possibilité d'une guérison de « l'homme supérieur », produit « raté » et mélancolique d'une culture intégralement nihiliste, auquel aucune allégresse

⁷⁹⁹ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief an Herbert Lewandowski, Sommer 1943 », p. 152

⁸⁰⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, p. 148: « Unter Untergehen verstehe ich [...] Einverständnis mit dem Chaos, Hingabe an die Vergänglichkeit, Lächeln darüber, Willigkeit zum persönlichen Untergehen. »

⁸⁰¹ H. Hesse, *GL* 294 sv.: « Tegularius war [...] immer wieder zwar von lebendiger Geistigkeit und in angeregten Stunden bezaubernd, wo sein pessimistischer Witz sprühte und keiner sich der Kühnheit und oft düstern Pracht seiner Einfälle entziehen konnte, aber er war im Grunde unheilbar, denn er wollte gar nicht geheilt sein, er gab nichts auf Harmonie und Einordnung, er liebte nichts als seine Freiheit, sein ewiges Studententum, und zog es vor, lebenslänglich der Einzelne zu sein, der geniale Narr und Nihilist, statt den Weg der Einordnung in die Hierarchie zu gehen und zum Frieden zu gelangen. »

zarathoustrienne ne saurait se communiquer directement pour amorcer le « cycle » vertueux et « divin » de l'affirmation, de la guérison et de l'allégresse⁸⁰². Le seul moyen que trouvera, à son insu, Nietzsche de retirer pour lui-même de cette culture un « accroissement » de force, ou le sentiment d'un accroissement, et de faire taire sa peur de la contamination, consistera à jouir de la perfection de l'art avec lequel il détruit la culture même qui l'a, par son « dressage », conduit au sommet de son art. C'est dans la créativité incessante d'un geste éternellement nihiliste qu'il tente finalement de « s'éprouver » lui-même, sans relâche, comme « perfection » divine⁸⁰³, sans vouloir considérer que cette action destructrice mine en lui la source de son excès créateur et, l'évidant progressivement de lui-même, parachève son propre « naufrage » comme celui de tout autre humain ou « surhumain » potentiel.

Selon le Hesse du *Jeu des perles de verre*, l'égoïsme (*Selbstsucht*) nietzschéen qui caractérise aussi son *alter ego* littéraire, Tegularius, sous forme d'un « individualisme » (*Jeu* 311) rebelle et compulsif et s'exprime, créativement, « dans ses heures d'animation », par une « verve pessimiste pétillante » le rendant « ensorcelant » (*bezaubernd*), cet égoïsme rapproche dangereusement Tegularius d'un Castalien décadent, pour lequel « haut développement » et « libre jeu » de la « spiritualité » (*Geistigkeit*) n'auraient plus pour fin que la « jouissance de leur propre raffinement » (*Selbstgenuß*) (*Jeu* 366). Contre la mythification et l'absolutisation nietzschéennes de l'acte créateur comme seul vecteur possible de guérison et comme signe incontestable de « grande santé », Hesse proposera l'image littéraire d'un ordre castalien se distinguant par l'allégresse de ses membres, alors que l'un de ses « principes majeurs » est « l'effacement de l'individuel, l'intégration aussi parfaite que possible de la personnalité de chacun dans la hiérarchie administrative de

⁸⁰² Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche montre comment la communicabilité de l'allégresse et du rire, leurs vertus toniques se heurtent à des limites infranchissables en raison de la nature, intrinsèquement nihiliste, de la culture. Si le rire zarathoustrien réussit à ferrer l'« homme supérieur », produit exemplaire de la culture judéo-chrétienne, et à stimuler son désir d'allégresse, cette dernière lui reste à jamais refusée. Lorsque, dans le chapitre intitulé « L'Eveil », l'homme supérieur fait, dans le « bruit » et dans le « rire », preuve d'une « gaieté » (*Fröhlichkeit*) qui aux yeux de Zarathoustra est « signe de guérison », l'affirmation dans ce rire qui éclate à l'issue d'un chant « rugit » par le « voyageur et ombre » et non d'un chant zarathoustrien, reste encore celle de l'âne, dont le braiement finit par orchestrer le processus libérateur d'un culte parodique en son honneur. Alors que Zarathoustra, dont le signe est, selon Deleuze, le lion au « non sacré, devenu créateur et affirmatif », intègre dans son rire « méchant » le rugissement du non « où la négation devient puissance d'affirmer », l'homme supérieur ne parvient qu'à un simulacre de rugissement encore et toujours nihiliste, ainsi qu'en témoigne le contenu du chant de « l'ombre » à l'issue duquel il éclate. Ce chant est dédié au désert, c'est-à-dire « à la réalité du désert, au nihilisme » et le rire qui lui fait suite tient du « braiement » de l'âne « qui ne sait pas dire non », surtout pas au nihilisme – l'homme supérieur reste l'animal du désert, le chameau, pour qui « acquiescer n'est rien d'autre ici que porter, assumer, acquiescer au réel tel qu'il est ». Son oui est un « oui de réponse » à « tout ce qui est non », au nihilisme « dont il recueille tous les produits » (Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 209-211). L'explication réside selon Deleuze dans la perception que Nietzsche a de la culture comme « activité générique », incluant « la culture et son mouvement », qui telle « l'Ombre » qui l'incarne allégoriquement, a perdu « son produit » et « son principe » et n'est plus « générique » qu'au sens d'un « devenir-réactif de toutes les forces » : « l'activité générique et culturelle est un faux chien de feu » dont la fausse affirmation sert la puissance de nier, elle ne sert qu'à « entretenir dans l'univers un devenir-réactif, un devenir cynique ». Si l'homme supérieur est en proie au « désespoir » quand il pousse son « cri de détresse », c'est justement parce qu'il « éprouve le caractère raté du produit qu'il est ». C'est parce qu'il se reconnaît comme le produit, essentiellement manqué, d'une activité négative en sa nature. La conclusion de Deleuze est sans appel : « Le surhomme n'est pas un homme qui se surpasse et réussit à se surpasser. [...] Entre le surhomme et l'homme supérieur, la différence est de nature dans l'instance comme dans le but qu'ils atteignent respectivement » (Deleuze, *ibid.*, p. 191-196).

⁸⁰³ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *GD*, « Streifzüge eines Unzeitgemäßen », § 9

l'enseignement et dans celle des sciences » (*Jeu* 63)⁸⁰⁴, principe qui, entre toutes choses, entraîna rapidement « un renoncement très général à la production d'œuvres d'art » (*Jeu* 79)⁸⁰⁵. Dans ce sens, il est maintenant possible de préciser que si l'aspect éclairant de sa poétique demeure, l'enjeu chez Hesse n'en est plus comme chez Nietzsche une *Aufklärung* créatrice, mais plutôt une *Aufklärung* esthétique visant un dialogue culturel vivant entre réception et création artistique et intellectuelle.

L'« utopie » castalienne dérive en droite ligne d'une poétique de l'allégresse dont l'auteur ne se perçoit plus, en qualité de créateur, comme « porteur de flambeau » prouvant par son exemple que la « guérison » ou l'allégresse n'advient que dans un acte d'abord nihiliste avant de pouvoir être créateur et législateur de valeurs nouvelles. La poétique hesséenne de l'allégresse ne suppose plus de catastrophe préalable pour aboutir et ne vise plus directement l'établissement d'une culture et de valeurs nouvelles mais trouve sa raison d'être au sein même d'une culture qui, si elle est toujours perçue comme décadente, recèle pourtant aux yeux de Hesse un noyau allègre persistant qui doit être préservé et transmis en raison de ses vertus communicatives. Révélateurs sont à ce titre le choix des termes utilisés par Nietzsche et par Hesse dans *L'Antéchrist* et dans son antipode, *Le Jeu des perles de verre*, pour décrire le geste critique salutaire, purificateur : si Nietzsche parle d'« exciser » au « scalpel » l'« abcès morbide » de la « compassion »⁸⁰⁶, excroissance de part en part malade dont l'effet contaminateur sur l'ensemble du corps culturel imposera finalement l'ablation nihiliste de ce dernier, Hesse évoquera, lui, par la voix de son biographe fictif la nécessité d'un « élagage jusqu'aux racines » d'une culture et d'une civilisation s'appauvrissant et dépérissant par des excès négatifs (*Jeu* 87)⁸⁰⁷ et présentera l'émergence de la Castalie comme le résultat final à la fois d'un processus de régénération équivalent à un « dressage spirituel et intellectuel » et de l'effort de quelques individus « résolus à rester fidèles à l'esprit et à user de toutes leurs forces pour sauver et maintenir un noyau de bonnes traditions, de discipline, de méthode et de conscience intellectuelle » (*Jeu* 77)⁸⁰⁸.

Hesse lui-même est l'un de ces individus s'assignant, en pleine ère « feuilletoniste », la tâche d'un sauvetage et d'une transmission d'un « noyau » culturel, dont des propos épistolaires de 1934 achèvent, on le comprend mieux maintenant, de préciser la nature :

« Nous allons bientôt avoir de nouveau des guerres, de grandes guerres, et mener un peu plus loin le combat à mort. Il ne s'agit pas de l'empêcher, de le repousser ni de l'accélérer, telle n'est pas la tâche que je considère mienne, que je considère nôtre, mais il s'agit de le

⁸⁰⁴ H. Hesse, *GL* 8 : « Ist doch gerade das Auslöschten des Individuellen, das möglichst vollkommene Einordnen der Einzelperson in die Hierarchie der Erziehungsbehörde und der Wissenschaften eines der obersten Prinzipien unsres geistigen Lebens. »

⁸⁰⁵ H. Hesse, *GL* 25 : « ...ein sehr weitgehender Verzicht auf das Hervorbringen von Kunstwerken... »

⁸⁰⁶ Cf. F. Nietzsche, *KSA* 6, *AC*, § 7, p. 174

⁸⁰⁷ H. Hesse, *GL* 33 : « Man könnte das Geistesleben der feuilletonistischen Epoche mit einer entarteten Pflanze vergleichen, die sich in hypertrophischen Wucherungen vergeudet, und die nachfolgenden Korrekturen mit einem Zurückschneiden der Pflanze bis auf die Wurzeln. »

⁸⁰⁸ H. Hesse, *GL* 23 : « ...einzelne und kleine Gruppen, welche entschlossen waren, dem Geist treu zu bleiben und mit allen Kräften einen Kern von guter Tradition, von Zucht, Methode und intellektuellem Gewissen über diese Zeit hinwegzuretten. »

voir, de supporter la vision du chaos, d'opposer l'esprit au chaos et de transmettre à ceux qui nous suivent la foi en l'esprit comme créateur et comme *logos*. »⁸⁰⁹

La « persévérance dans le chaos » prend dans cette citation un sens directement opposé à celui de l'« acquiescement au chaos » que prônait Hesse dans sa lettre de 1926 au *Ostwart-Jahrbuch*, où il affirmait, porte-voix d'un Nietzsche nihiliste, que l'Europe ne possédait plus aucune « culture », aucune « civilisation », aucun « noyau spirituel » (*geistiger Kern*), ni aucune « littérature digne de ce nom » et que sa « mission » à lui, l'écrivain, se résumait à « sombrer », non à « proposer des œuvres et des mots dans lesquels [il] s'efforcera de sauver un reste de la culture moribonde »⁸¹⁰. Bien au contraire, Hesse s'attache dès la fin des années 20 au sauvetage non d'un reste, mais d'un noyau intact de cette « culture moribonde » sur laquelle il jettera un regard d'historien moins nietzschéen que benjaminien. Tel est l'enjeu véritable de sa poétique, du « travail purement artistique » qu'il poursuit, lucide sur l'inefficacité de toute prise de position directe, dans le sens d'un « sabotage »⁸¹¹, d'une opposition indirecte à la modernité comme à l'actualité politique de guerre et d'atrocités. Rôle et mission de l'artiste créateur consisteront pour lui précisément à « préserver » et à « transmettre » les « principes simples de toute humanité » (*Grundsätze*)⁸¹², telle l'interdiction de tuer (*Du sollst nicht töten*) déjà maintes fois formulée durant et après la Première Guerre mondiale⁸¹³, telles la « probité »⁸¹⁴ et l'exactitude, les « méthodes scientifiques » dans l'exercice de la pensée comme dans l'écriture poétique :

« L'évolution de la situation a voulu que, ces derniers temps, le fort isolement qui était déjà le nôtre s'est aggravé dans la mesure où l'on se voit qui plus est en butte à la haine et aux insultes de gens censés partager nos opinions, juste parce qu'on refuse de se laisser totalement instrumentaliser à des fins de lutte politique. Il faut bien cependant qu'ici ou là subsistent deux, trois existences s'attachant à transmettre en un fil ténu certaines traditions; je songe par là moins à de jolies petites choses idylliques qu'à des conventions anciennes et respectables telles la probité intellectuelle etc. »⁸¹⁵

⁸⁰⁹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Friedrich Michael, Mai 1934 », p. 553, oder, ausführlicher, in: *Gesammelte Briefe* II, op. cit., p. 426 : « Wir werden bald wieder Kriege haben, große Kriege, und den Todeskampf ein Stück weiterführen. Nicht ihn zu verhindern, zu verzögern oder zu beschleunigen, halte ich für meine und unsere Aufgabe, sondern ihn zu sehen, den Blick ins Chaos zu ertragen, dem Chaos den Geist entgegenzustellen und den Glauben an den Geist, als *Creator* wie als *Logos*, den Späteren weiterzugeben. »

⁸¹⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an die Redaktion des *Ostwart-Jahrbuchs*, 1926 », p. 149 : « Eigentliche Dichtung aber gibt es in unsrer Zeit nach meiner Meinung nicht, und ich bin damit einverstanden, denn ich halte es für unsre Aufgabe, unterzugehen, nicht Werke und Worte hinzustellen, in denen wir einen Rest der sterbenden Kultur zu retten suchen. »

⁸¹¹ Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Josef Englert, 29. 9. 1933 », p. 542

⁸¹² H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Arno Steglitz, etwa 1932 », p. 540 (oder in: *PdG*, p. 488) : « ...inmitten der Schlagwort-Programme in Kunst und Politik die Grundsätze einfachen Menschentums immer wieder zu betonen und meine eigene Arbeit so verantwortlich und gut wie möglich zu tun, ist mein einziges Programm. »

⁸¹³ Cf. les articles de Hesse, « Krieg und Frieden » (sept. 1918) et « Du sollst nicht töten » (1919) in: *Gesammelte Schriften* VII, resp. p. 117-120 et p. 235-238.

⁸¹⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Heiner Hesse, 19. 1. 1935 », p. 449 : « Ich denke dabei an Wirkungen ins Große überhaupt nicht. Ich denke lediglich an die Erhaltung einer winzig kleinen Schicht von Köpfen, denkenden und lesenden, die sich sauber halten und eine Erbschaft von geistiger Redlichkeit über das heutige Chaos hinaus retten sollen. »

⁸¹⁵ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Stefan Zweig vom 15. 2. 1935 », p. 566 : « Es hat sich in jüngster Zeit so entwickelt, daß unsereiner, schon zuvor sehr isoliert, nun auch noch von den eigentlichen Gesinnungsgenossen gehaßt oder bespuckt wird, nur weil man sich nicht zum bloßen politischen Kampfmittel hergibt. Irgendwo müssen ja doch ein paar Existenzen übrig bleiben, welche in dünnem Faden

« Cela n'a pas le moindre sens pour un artiste de se battre pour une chose autre que la perfection dans son art, ce en quoi je ne songe pas à la routine, mais à l'éducation de la conscience et à la vigilance. »⁸¹⁶

Ces « principes », il s'agit de les transmettre en leur nature de « dogmes »⁸¹⁷ (*Glaubenssätze*) pour mieux opposer à toute foi religieuse ou croyance politique une foi en de tels principes⁸¹⁸, une foi en de telles « valeurs supratemporelles » qui, dans son essence, se résume à une « foi en l'esprit », dans le sens, burckhardtien, où celui-ci représente « comme créateur et comme *logos* » la force vive de toute culture et, dans le sens spécifiquement hesséen, où il fusionne avec l'allégresse que son exercice, intellectuel et artistique, génère. Cette allégresse reprend en effet l'allégresse nietzschéenne qui, typique de toute œuvre artistique authentique, « tragique », est née d'une « individuation » et de la « quête cruelle de vérité » et coïncide avec l'expression de la sagesse. Hesse cependant lui accorde une réalité actuelle et une force supérieure puisqu'à ses yeux elle persiste, tel un noyau d'allégresse, même au sein d'une culture et d'une civilisation modernes hostiles à l'esprit : il s'agit de « la sagesse de tous les âges », du « trésor commun à toutes les époques et à tous les peuples » nous dit la « lettre au Dr. Jordan », après avoir évoqué dans cet ordre « les paroles impérissables de la Chine antique et de l'Inde, de l'Antiquité, de la Bible et de la chrétienté »⁸¹⁹.

Sous des dehors prêtant à la confondre abusivement avec la foi chrétienne, c'est donc finalement la foi en un noyau allègre de la culture que Hesse s'efforce de transmettre dans une visée d'*Aufklärung* esthétique alliant esprit et art au salut individuel et collectif. Si dans sa « lettre au Dr. Jordan », Hesse professait sa « foi » ambiguë en « un sens de notre vie et de notre détresse » qui, non « univoque », ne « saurait être formulé de façon dogmatique », c'est-à-dire religieuse, mais se résumerait à « la possibilité de percevoir, de pressentir un tel sens et de s'élever jusqu'à la délivrance en s'adonnant à son service »⁸²⁰, le contenu de cette « délivrance » et la forme, non religieuse mais esthétique que Hesse lui-même donne à ce « sens » et à ce « service », apparaissent plus clairement dans une injonction qu'il adresse à un lecteur un an plus tard, en 1933 :

gewisse Traditionen weiterleiten, ich denke dabei weniger an hübsche idyllische Dinge als an solche alte und ehrwürdige Konventionen wie die der intellektuellen Redlichkeit usw. »

⁸¹⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 619 : « Es hat für einen Künstler nicht den mindesten Sinn, um irgend etwas andres zu 'kämpfen' als um die Perfektion in seinem Handwerk, wobei ich nicht an Routine, sondern an Gewissenserziehung und Hellhörigkeit denke. »

⁸¹⁷ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief an P. A. Riebe, 1931 oder 1932 », p. 147 : « Aufgabe des Steppenwolf war : Unter Wahrung einiger für mich 'ewiger' Glaubenssätze die Ungeistigkeit unserer Zeittendenzen und ihre zerstörende Wirkung auch auf den höherstehenden Charakter und Geist zu zeigen [...] [einen] Gebildeten, der an der Zeit schwer leidet, der aber an überzeitliche Werte glaubt. »

⁸¹⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Herrn B., etwa 1930 », p. 501 : « Ich glaube nicht an unsere Wissenschaft, nicht an unsre Politik, nicht an unsre Art zu denken, zu glauben, sich zu vergnügen, ich teile nicht ein einziges der Ideale unsrer Zeit. Aber ich bin darum nicht glaubenslos. Ich glaube an Gesetze des Menschentums, die tausendjährig sind, und ich glaube, daß sie den ganzen Trubel unsrer Zeit ruhig überdauern werden. »

⁸¹⁹ Cf. H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Dr. Jordan, 1932 », p. 533

⁸²⁰ H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Dr. Jordan, 1932 », p. 531 : « ...es steht in [allen meinen Dichtungen] auch ein Glaube ausgesprochen – nicht an einen einmalig und dogmatisch zu formulierenden Sinn unseres Lebens und unserer Nöte, wohl aber an die Möglichkeit in jeder Seele, einen solchen Sinn ahnend zu erfassen und in seinem Dienst sich zu erhöhen und zu erlösen. »

« Retenez du *Loup des steppes* ce qui n'est pas seulement critique et problématique de notre époque : la foi en le *sens* : en les Immortels. Dans *Le Voyage en Orient*, ce sont les serviteurs aimants. C'est la même chose. Moins il m'est possible de croire dans son ensemble en notre époque et plus il me semble voir l'humanité se délabrer et se dessécher, moins j'oppose la révolution à ce déclin et plus je crois à la magie de l'amour. »⁸²¹

La difficulté de cette tentative, tout comme la nature allègre du « sens » exprimé, ressortent de la postface que Hesse, tel Nietzsche ses préfaces de 1886, écrira en 1941 pour *Le Loup des steppes* afin de combattre un « malentendu » (*Mißverständnis*) fréquent chez ses lecteurs. Il y soulignera que ce livre n'est pas l'œuvre « d'un désespéré » mais celle d'un « croyant » (*Gläubiger*) ; si son histoire « relate certes une maladie et une crise », celle-ci ne mène pas à la mort, l'histoire n'est pas celle d'un « naufrage, mais au contraire, celle d'une guérison » ; au « monde de souffrance » (*Leidenswelt*) du « Loup des steppes » fait face, partout où le livre évoque « l'esprit, l'art, et les « Immortels », un « monde spirituel (*Glaubenswelt*) qui, positif et allègre (*heiter*), est aussi supraindividuel et supratemporel »⁸²².

Un processus analogue de guérison fera l'objet du *Jeu des perles de verre*, mais ici la guérison individuelle de l'« homme supérieur », Plinio Designori, un autre Harry Haller, deviendra totalement secondaire par rapport à la guérison, à l'échelle supraindividuelle de toute une culture, de la Castalie, survivante avérée de sa maladie anhistorique par la biographie, historique, de son sauveur et médecin fictif : Josef Knecht. Par son seul nom déjà – *Knecht* signifie en allemand « valet » – ce protagoniste incarne un type de « héros » nouveau que Hesse opposera à partir de 1932, sur le plan fictif comme dans la réalité, à l'image nietzschéenne du « guide » ou « porteur de flambeau » proclamant des valeurs ou une foi nouvelles : celui du « serviteur aimant » qui, tel un musicien ou « un enfant », « célèbre » par son « jeu » « l'absolument sacré »⁸²³, « Dieu », ces derniers termes étant cependant à comprendre dans un sens paradigmatique, comme une « croyance » (*Frömmigkeit*) plus nietzschéenne⁸²⁴ que religieuse, comme « un

⁸²¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Herrn H. Sch., Pohle in der Oberlausitz, Ende Januar 1933 », p. 543 : « Nehmen Sie aus dem « Steppenwolf » das mit, was nicht nur Zeitkritik und Zeitproblematik ist : den Glauben an den *Sinn* : an die Unsterblichen. In der 'Morgenlandfahrt' sind es die Liebenden und Dienenden. Es ist das gleiche. Je weniger ich im ganzen an unsre Zeit glauben kann, je mehr ich das Menschentum verkommen und verdorren zu sehen mein, desto weniger stelle ich diesem Verfall die Revolution entgegen, und desto mehr glaube ich an die Magie der Liebe. »

⁸²² H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Nachwort zum Steppenwolf » (1941), p. 159 : « Diese Leser haben, so scheint mir, [...] ganz übersehen, daß [...] alle Stellen des Buches, welche vom Geist, von der Kunst und von den 'Unsterblichen' handeln, der Leidenswelt des Steppenwolfes eine positive, heitere, überpersönliche und überzeitliche Glaubenswelt gegenüberstellen, daß das Buch zwar von Leiden und Nöten berichtet, aber keineswegs das Buch eines Verzweifelten ist, sondern das eines Gläubigen. [...] die Geschichte des Steppenwolfes stellt zwar eine Krankheit und Krisis dar, aber nicht eine, die zum Tode führt, nicht einen Untergang, sondern das Gegenteil: eine Heilung. »

⁸²³ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., « Brief an Paul Schottky, Mitte Juni 1932 », p. 56 : « Das Spiel, wie das Kind es übt und wie Leo es meint, ist am besten zu vergleichen etwa mit dem Spielen von Musik – das ist für Welt- und Geschäftsleute auch nichts Ernstes, für den echten Musikanten aber ist es ein Zelebrieren des unbedingt Heiligen. »

⁸²⁴ F. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, § 381, p. 635 : « ...ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein Gottesdienst... »; cf. auch Nietzsche, *KSA* 6, *GD*, « Streifzüge eines Unzeitgemässen », §49 : « Ein solcher *freigewordner* Geist steht mit einem freudigen und vertrauenden Fatalismus mitten im All, im *Glauben*, dass nur das Einzelne verwerflich ist, dass im Ganzen sich Alles erlöst und bejaht... »

pressentiment de la totalité du monde, contradictions incluses », « un pressentiment de l'unité secrète de toute vie ». Il s'agit d'une « façon de penser » (*Denkart*) propre à « tous les hommes d'esprit » (*Geistige*), antagoniste à celle « des politiciens, des généraux et des *Führer* », tout comme l'humilité d'un « service » cultuel dédié à l'esprit et à l'art s'oppose aux appétits de pouvoir et au dirigisme de ces derniers⁸²⁵. Ce « service » cependant exige et génère lui aussi des « héros », précise Hesse à un jeune Allemand en 1932, au moment même où il envisage de dresser dans *Le Jeu des perles de verre* le portrait littéraire d'un membre de cette « confrérie anonyme » et de rédiger la « légende » d'un des « saints » formant cette « 'élite' des cultures et de l'histoire universelle ».

En effet, dans l'exemple du *Jeu des perles de verre*, Josef Knecht se voue, « non en raison d'un manque de personnalité et de caractère mais mû par un supplément d'individualité » – on retrouve la notion nietzschéenne d'excès issu de l'individuation – jusqu'au sacrifice de soi à « une cause supra-individuelle »⁸²⁶, à une culture castalienne et à sa quintessence, le « Jeu des perles de verre » dont l'allégresse découle de la pratique conjointe du « culte du vrai » ou « savoir », du « culte du beau », et d'une « culture méditative de l'âme » (*Jeu* 421)⁸²⁷. Par son exemple, il réalise l'enjeu de la poétique hesséenne de l'allégresse. Dans le cas de Designori, il induit le but humoristique car impossible à atteindre volontairement de « l'éveil » de son ami à l'allégresse, toujours présente mais mise en doute par le malade, de la Castalie et de la culture. Il joue le rôle que Hesse assigne à l'écrivain : ne pas cultiver d' « images » (*Vorstellungen*) « dangereuses » car « trop belles, trop vides, trop pathétiques » de soi, ne pas se prendre pour « un combattant pour la vérité, un héros et porteur de flambeau, un messenger de lumière transporté par les dieux, oui presque la lumière elle-même », mais œuvrer à l'instar d'une « fenêtre » qui, toute entière dédiée à son « amour de la lumière », permet à « la lumière », donc à l'allégresse tragique de l'art, de la traverser (*durchlassen*) et de « parvenir jusqu'au

⁸²⁵ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an einen jungen Mann in Deutschland, vom 8. 4. 1932 », p. 483: « Sie haben in Büchern von mir die Ahnung einer Denkart gefunden, für deren Lehrer sie mich halten. Es ist aber die Denkart aller Geistigen, und sie ist allerdings der Denkart der Politiker, der Generäle und Führer genau entgegengesetzt. [...] Heimlich geht diese Denkart durch die Literatur aller Völker.

Sie werden aber vergeblich einen Führer zu dieser Denkart suchen, da keiner von uns den Ehrgeiz oder auch nur die Möglichkeit hat, 'Führer' zu sein. Wir halten vom Führen nicht viel, vom Dienen alles.[...]

Unsre anonyme Bruderschaft kennt zwar auch das Heldentum und stellt es sehr hoch, sie schätzt aber nur den, der für seinen Glauben stirbt, nicht den, der andre für seinen Glauben sterben macht. Das, was Jesus das Reich Gottes, was die Chinesen Tao nennen, ist nicht ein Vaterland, dem auf Kosten anderer Vaterländer gedient werden soll : es ist die Ahnung vom Ganzen der Welt, samt allen ihren Widersprüchen, ist die Ahnung von der geheimen Einheit alles Lebens. Diese Ahnung oder Idee wird in vielen Bildern ausgedrückt und verehrt, sie hat viele Namen, einer von ihnen ist der Name : Gott. »

⁸²⁶ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, I, op. cit., « Notizblätter um Ostern, 1954 », p. 293 : « In Knecht würde ich eher einen Bruder der Heiligen sehen [...] sie sind die Elite der Kulturen und Weltgeschichte, und sie unterscheiden sich von gewöhnlichen Menschen dadurch, daß sie die Einordnung und Hingabe an Überpersönliches nicht auf Grund eines Mangels an Persönlichkeit und Eigenart leisten, sondern durch ein Plus an Individualität. »

⁸²⁷ H. Hesse, *GL* 348 : « Bei uns ist [die Gelehrsamkeit], der Kult der Wahrheit, eng mit dem Kult des Schönen verknüpft und außerdem mit der meditativen Seelenpflege, kann also nie die Heiterkeit ganz verlieren. Unser Glasperlenspiel aber vereinigt in sich alle drei Prinzipien: Wissenschaft, Verehrung des Schönen und Meditation, und so sollte ein rechter Glasperlenspieler von Heiterkeit durchtränkt sein wie eine reife Frucht von ihrem süßen Saft... »

lecteur »⁸²⁸, lequel pourrait alors, contre toute conviction nietzschéenne, « guérir », pour un temps tout du moins, des suites de cette communication directe d'allégresse : la « magie de l'amour » pourrait opérer, ce que Hesse nomme ailleurs la « grâce de l'amour »⁸²⁹ pourrait advenir, la « lumière », « Dieu », le « Tao » qui « nous enveloppent tout du long » pourraient, à la faveur d'un « instant » (*Augenblick*), le temps d'un regard, « entrer en nous, en chaque enfant comme en chaque sage »⁸³⁰.

« Amour de la lumière », « servir », « éveil » à la « foi » en « Dieu », « éveil » à « l'allégresse », guérison comme « délivrance » miraculeuse par la « magie de l'amour » et maintenant par la « grâce » : la poétique de l'allégresse hesséenne s'exprime en des termes pour le moins ambivalents et semble constituer « un morceau de théologie » d'une plus grande ampleur et d'un mysticisme plus prononcé que ne le donnait à entendre l'article du même nom⁸³¹. Certes, l'usage du terme « grâce » peut se justifier par son opposition traditionnelle à la volonté – la lettre de Hesse l'introduit de cette manière⁸³² –, et donc à la « volonté de puissance » nietzschéenne et ses positivations. Il prend en compte l'aspect involontaire de « l'éveil » comme de l'expérience d'allégresse. Cependant, l'opposition elle-même s'inscrit encore dans le registre théologique et la lettre toute entière paraît cultiver un mysticisme d'une nouvelle sorte, voire une pensée magique nouvelle, éveillant l'impression qu'en reprenant à son compte la « foi » et la « piété » nietzschéennes, Hesse finit par reproduire compulsivement l'itinéraire du philosophe jusque dans les errances et les « impasses » qu'il avait lui-même diagnostiquées. L'humour dont fait preuve cette lettre en mettant en doute les capacités de Calvin à avoir connu la « grâce » d'après les portraits qui subsistent de lui, ne semble en rien plus efficace que la raillerie nietzschéenne pour relativiser le caractère mystique de l'expérience de la « grâce »⁸³³.

⁸²⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An einen jungen Kollegen in Japan, 1947 » (lettre ouverte), p. 460: « Sie sehen in mir das, was Sie selbst zu werden wünschen und für nachahmens- und erstrebenswert halten: Sie sehen in mir einen Kämpfer für die Wahrheit, einen Heros und Fackelträger, einen gottbegeisterten Lichtbringer, ja beinahe das Licht selbst. [...] der Literat, der sich über Bücher und Literatur grundsätzlich falsche Vorstellungen macht, der ist nicht harmlos, er ist eine Gefahr [...] Der Heros und der Lichtbringer [...] ist eine Figur, die mir nicht gefällt. Sie ist mir zu schön, zu leer, zu pathetisch [...] Der Dichter [...] ist weder ein Licht noch ein Fackelträger, er ist bestenfalls ein Fenster, durch welches das Licht zum Leser gelangen kann. [...] Was ihn leitet und antreibt, darf weder Hochmut noch angestrenktes Streben nach Demut sein, sondern einzig die Liebe zum Licht, das Offenstehen für die Wirklichkeit, die Durchlässigkeit für das Wahre. »

⁸²⁹ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., *Nachtgedanken* (Gedicht, entstanden am 29. 11. 1938, am Abend, nachdem Hesse Meldungen über die Judenpogrome, Massenverhaftungen und Synagogenbrände der sogenannten 'Reichskristallnacht' erhalten hatte), p. 673

⁸³⁰ Cf. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Otto Basler, 1. 12. 1937 », p. 71 : « Ich glaube, die Gnade, oder das Tao oder wie man es nennen will, umgibt uns immerzu, sie ist das Licht und ist Gott selbst, und wo wir einen Augenblick offenstehen, geht sie in uns ein, in jedes Kind wie in jeden Weisen. »

⁸³¹ Cf. H. Hesse, *Ein Stückchen Theologie* (1932) in *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 388 sv.

⁸³² H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Otto Basler, 1. 12. 1937 », p. 71 : « Ich glaube, um jenes Lächeln zu lernen, braucht es außer dem guten Willen und der nötigen Portion von Leid nur eben noch einen Schimmer, einen Tropfen von Gnade, und die kann man sich freilich nicht selber geben, ich so wenig wie Sie. »

⁸³³ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Otto Basler, 1. 12. 1937 », p. 71 : « Sie [die Gnade] kommt und geht, manchmal hat man sie und lebt in ihr, manchmal ist sie wieder fern und wie nie gewesen, aber man weiß doch von ihr. Ich glaube, mit der Gnade ist es nicht so, wie manche Theologen gelehrt haben, etwa Calvin : daß sie allein eine Sache Gottes und vom Menschen ganz und gar nicht erlangbar ist. Wenn man das Bildnis Calvins ansieht, glaubt man nicht, daß er viel über das Geheimnis der Gnade wissen konnte. Ich glaube, die

De plus, si l'on se rappelle que Hesse définissait précisément l'écrivain comme une « fenêtre » permettant à « la lumière », donc à « la grâce » de toucher les lecteurs, l'écrivain apparaît comme la personne la mieux placée pour « obtenir » (*erlangen*) pour soi ou pour les autres une « grâce » qui ne dépendrait plus de Dieu seul. De fait, par la « magie » des « mots et de l'écriture » nous dit un article de Hesse⁸³⁴, par le « caractère magique » des « lettres » de l'alphabet et les « éléments irrationnels » que contient « le langage » nous dit l'une de ses lettres⁸³⁵, l'écrivain est effectivement à l'origine d'expériences magiques.

Dans son article « Magie du livre », Hesse, auteur quelques années auparavant d'un fragment autobiographique intitulé « Enfance d'un magicien », n'hésite pas à identifier le véritable écrivain à un « magicien » de « l'esprit », membre d'un « groupe secret de prêtres ou de conjurés qui, du fond de leur anonyme retraite, conduisent la destinée des esprits [et] déguisent leurs émissaires dotés pour des générations de la force et de pouvoirs explosifs et envoyés sans légitimation sur terre », pouvoirs qui s'expriment sous forme de « livres magiques », de « livres diaboliques »⁸³⁶. L'Écrivain, figure oscillant entre le Prêtre et le Magicien, dont la Parole pourrait apporter la Délivrance ? Le Livre, nouvel « acte d'appropriation magique de la nature par l'esprit » ? L'humilité de la « fenêtre » paraît bien loin dans ces descriptions qui rappellent étrangement les autoportraits poétologiques de Nietzsche. Ne dirait-on pas que Hesse cède à une autre forme de mythification du moi à l'innocuité tout aussi contestable ?

Même si l'on admet l'usage paradigmatique de termes théologiques usuels, avant tout du terme « Dieu » pour signifier « esprit », ce dernier mot requiert lui aussi de plus amples analyses, tant le soupçon d'une absolutisation de type hégélien paraît dorénavant justifié, tant sa compromission avec l'irrationnel et la magie surprend. De plus, un tel procédé paradigmatique paraît plus apte à susciter les méprises qu'à favoriser la compréhension. Le danger de verser dans la mystique ne semble contré que par celui de basculer dans une pensée magique, voire de confondre les deux dans une perspective quasi démagogique, tout aussi répréhensible et funeste que l'union nietzschéenne de la mythologie et du nihilisme actif et que l'évolution de la pensée nietzschéenne d'un désir d'*Aufklärung* perspectiviste et créatrice à celui d'une efficacité magique :

« Si l'humanité était un individu, elle pourrait être guérie par le christianisme « pur », bête et démon devraient pouvoir être bannis. Mais il n'en est rien. Les religions

Gnade, oder das Tao oder wie man es nennen will, umgibt uns immerzu, sie ist das Licht und ist Gott selbst, und wo wir einen Augenblick offenstehen, geht sie in uns ein, in jedes Kind wie in jeden Weisen. »

⁸³⁴ Cf. H. Hesse, « Magie des Buches », in *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 344.

⁸³⁵ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « An seinen Sohn Heiner, Ende April 1937 », p. 61 : « Die Buchstaben haben ihren einst vollkommen magischen Charakter offenbar noch nicht ganz verloren, wie ja auch die Sprache selbst unausrottbar irrationale Elemente enthält - ohne sie wäre es nicht möglich, daß man in derselben Sprache ein Gedicht machen kann, in der man Zeitungen und Annoncen schreibt. »

⁸³⁶ Cf. H. Hesse, « Magie des Buches », in *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 343 sv. und *Schriften zur Literatur* I, p. 249-251 : «...und es scheint irgendwo unter der Erde eine geheime Priesterschaft oder Verschwörerschaft zu geben, welche aus anonymer Verborgenheit her die geistigen Geschicke leitet, welche ihre mit Macht und mit Sprengkräften für Generationen ausgerüsteten Abgesandten verkleidet und ohne Legitimation auf die Erde schickt... »

« pures » sont pour une petite couche d'êtres élevés, tandis que les peuples ont besoin des magies et des mythologies. »⁸³⁷

Par un jeu d'oppositions parallèles et par une « absence d'images » commune dans la « sagesse » (*bildlose Welt, Weisheit*), Hesse met, dans la lettre d'où est tirée cette citation, sur un même plan « religion pure », « protestante » et « philosophie et morale », tandis que l'Eglise catholique participe des « magies » et des « mythologies », c'est-à-dire du « monde des images » que Hesse disait, dans « Confession d'un écrivain », vouloir « sans cesse » ouvrir à ses lecteurs en leur « révélant sa propre douleur et ses rêves »⁸³⁸. Comme de plus, Eglise catholique et écrivain partagent implicitement un même pouvoir et une même tâche, « la préservation et la création culturelles », Hesse semble finalement concéder lui aussi à cette mission, donc à une fin, le moyen d'un recours poétique à la « magie » et aux « mythologies », seules accessibles aux « peuples », à la « masse ». Dans une deuxième lettre au même destinataire, qui a dû lui en faire le reproche, Hesse se défend cependant contre une telle « méprise » :

« J'ai dit que la masse avait toujours besoin de quelque chose d'analogue au catholicisme, etc. – mais je n'ai certainement pas dit qu'il nous fallait la soutenir dans cette voie. Qu'elle-même fasse valoir ses droits et bénéficie en cela des avantages de la majorité, j'en ai bien sûr eu vent, je l'observe depuis que je suis né »⁸³⁹.

De toute évidence, Hesse est ici de bonne foi, dans le sens où il ne cherche pas en usant de la « magie » de l'écriture à répondre aux besoins de la masse pour mieux la manipuler et l'asservir. Le besoin de « magie » de la masse constitue un simple constat, rationnel, voire anthropologique, par lequel Hesse s'oppose à son interlocuteur, un docteur en théologie protestante, sur l'opportunité de « combattre » le « dogmatisme » de certaines croyances, notamment catholiques, en vue de servir une religion plus « pure » (entre guillemets dans le texte original). Il trouvait un tel combat « dénué de sens », du fait de sa conviction selon laquelle « les peuples » ne sauraient être tirés « vers le haut », pas plus qu'un « être

⁸³⁷ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Kuno Fiedler, Oktober 1939 », p. 616: « Als Kirche aber, als Form, als Tradition, als kulturhütende und kulturschaffende Macht ist das katholische Christentum nicht nur dem protestantischen weit überlegen, es ist sogar von einer fast idealen Biegsamkeit und Treue im Wechsel von Bewahren und Sichanpassen.

Das Christentum, das Sie meinen, ist unendlich viel reiner, jesus-ähnlicher und sittlich höher als alles Kirchliche. Aber es hat weder Basiliken noch gotische Dome, weder etwas wie den Text der römischen Messe noch etwas wie die Musik Palestrinas oder Bachs hervorgebracht, und wird es nie hervorbringen. Für Ihren Standpunkt ist das Magische in der Religion etwas Überwundenes und Dummes, so etwa wie für den reinen Buddhisten die Götter und Mythologien Torheit sind. Aber ich habe es an mir erlebt, daß man von der reinsten Philosophie und Moral gern und mit guten Ergebnissen zu den Göttern und Götzen zurückkehren kann. Die stille, bildlose, götterlose Weisheit Buddhas bedarf des Gegenpols, und die wilde wütende Größe Shivas und das Kinderlächeln Vishnus sind nicht minder gute Schlüssel zum Geheimnis der Welt als die moralisch-kausale Erkenntnis Buddhas.

Wäre die Menschheit ein Individuum, so wäre sie durch das reine Christentum zu heilen, Tier und Dämon müßten zu bannen sein. Aber es ist nicht so. Die reinen Religionen sind für eine kleine Schicht Hochstehender, während die Völker der Magien und Mythologien bedürfen. »

⁸³⁸ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur*, tome I, p. 244: « Wir suchen unsere Zeit nicht zu erklären, nicht zu bessern, nicht zu belehren, sondern wir suchen ihr, indem wir unser eigenes Leid und unsere Träume enthüllen, die Welt der Bilder, die Welt der Seele immer wieder zu öffnen. »

⁸³⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617: « ...ich habe gesagt, daß die Menge stets etwas wie Katholizismus etc. brauche – aber ich habe gewiß nicht gesagt, daß wir sie darin unterstützen sollen. Daß sie sich selber ihr Recht nimmt, und dabei die Vorteile der Majorität hat, ist mir natürlich bekannt, ich sehe dem zu, seit ich lebe. »

roturier » (*Unedler*) ne saurait être « instruit » (*belehrt*) par un « être noble » (*edel*) et finir par changer de « rang » et « devenir noble ». Cependant, en dépit des analogies flagrantes avec la pensée nietzschéenne, Hesse n'oppose pas à ce constat d'impuissance la nécessité d'un « combat » nihiliste et un désir de destruction magique mais un agir humoristique mêlé par un désir de contagion magique. S'il précise que « tout 'rang' a bien sûr ses lisières, où les qualités et les degrés se fondent les uns dans les autres » tout comme chaque individu porte en lui « une part de virilité et une part de féminité, des semences de noblesse et de roture », il réaffirme en conclusion que chaque homme lui « paraît en fait toujours marqué et prédestiné à être noble ou roturier » : l'« instruction », l'*Aufklärung* visées par son agir poétique sont impossibles, mais Hesse s'adonne quand même à l'écriture, dans la « foi » ou « confiant »⁸⁴⁰ qu'elles pourraient, en dépit de toute raison, s'effectuer, qu'une « délivrance » pourrait s'opérer par « la magie » du verbe et « de l'amour », par la « grâce », mais jamais par un enseignement ou un catéchisme militant.

C'est la raison pour laquelle il n'évoquera même pas cet espoir aux consonances si chrétiennes dans la lettre qu'il adresse ici à un théologien dont il cherche justement à adoucir le militantisme. L'objectif hesséen dans une poétique d'allégresse à la « vaillance » « tragique » est donc inaccessible directement mais clairement défini et poursuivi contre toute raison, dans l'accomplissement d'un « devoir » relevant autant de l'obligation morale (*sollen*) que de la nécessité interne (*müssen*) née du savoir tragique :

« ...je sais et je crois aussi [...] que chacun d'entre nous doit faire ce qu'il a à faire en dépit de toutes les impossibilités manifestes et qu'il doit (*sollen*) viser l'impossible par ses moyens, même si cela ne conduit à rien d'autre qu'à un martyr – en certaines circonstances, il peut s'agir du type de sacrifice le plus efficace. En ma qualité d'écrivain, je tente ainsi moi-même, au milieu de la machinerie d'argent et de guerre qu'est devenu le monde, de préserver en un petit nombre de personnes, qui me comprennent précisément moi et sont accessibles à mon influence, une vie spirituelle, ou tout du moins le désir d'une telle vie. Jouer au milieu des canons et des haut-parleurs de nos petites flûtes, assumer l'absence de perspectives de notre action, et aussi son caractère ridicule, cela doit (*müssen*) être notre forme de vaillance. »⁸⁴¹

L'enjeu inavoué consiste, derrière la « préservation » d'une « vie spirituelle », à guérir l'individu plus individualisé que la moyenne, « l'homme supérieur » nietzschéen, d'une mélancolie et d'un désespoir résignés si ce n'est suicidaires, en lui réinsufflant, par « transmission d'une étincelle » de cet « autre monde authentique et clair » qui ne « vit pas seulement en Mozart » mais aussi en chaque homme⁸⁴², sa foi en lui-même comme en

⁸⁴⁰ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, « Brief an Graf Wiser, 24. Juli 1937 », p. 604: « Glauben ist Vertrauen, nicht Wissenwollen. »

⁸⁴¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, « Brief an Herrn Fr. A., Anfang Februar 1938 », p. 607 (auch in: *PdG*, p. 655): «...ich weiß und glaube [...], daß jeder von uns, trotz aller offensichtlichen Unmöglichkeiten, das Seine tun und das Unmögliche mit seinen Mitteln anstreben soll, auch wenn es nirgends hinführt als in ein Martyrium - dies kann ja unter Umständen die wirksamste Art von Opfer sein. So strebe ich, als Dichter, danach, einer kleinen Anzahl von Menschen, die gerade mich verstehen und meinem Einfluß erreichbar sind, inmitten der Geld- und Kriegsmaschinerie, zu der die Welt geworden ist, ein beseeltes Leben, oder doch die Sehnsucht nach ihm, zu erhalten. Inmitten der Kanonen und Lautsprecher unsre kleinen Flöten spielen, die Aussichtslosigkeit unsres Tuns und auch seine Lächerlichkeit auf uns nehmen, das muß unsere Form von Tapferkeit sein. »

⁸⁴² Cf. H. Hesse, *PdG*, « Brief an Cecilie Clarus, 17. 2. 1938 », p. 656 : « Indessen ist die andere Welt vorhanden, die echte und helle, sie ist es nicht bloß im Gedenken an Mozart oder beim Lesen eines alten Buchs, sie lebt auch in uns, klein und schwach, und einen Funken von ihr wiederzugeben ist die letzte unsrer Pflichten. »

l'existence d'une culture allègre au service de laquelle « vivre prend sens »⁸⁴³ et peut, parfois, engendrer l'allégresse. C'est dans cette optique que Hesse disait avoir, dans *Le Loup des steppes*, obéi au devoir (*müssen*) d'« établir » contre les « idoles » modernes de la « guerre », de la « technique », de « l'ivresse de l'argent » et du « nationalisme », une « foi », tout un « monde » en lequel croire (*Glaubenswelt*)⁸⁴⁴ :

« C'est ce que j'ai toujours fait, dans *Le Loup des steppes*, ce sont Mozart et les Immortels et le Théâtre Magique, dans *Démian* et dans *Siddhartha*, les mêmes valeurs sont dénommées autrement.

Avec la foi en ce que Siddhartha appelle l'amour, avec la foi d'Harry en les Immortels, il est possible de vivre, j'en suis certain. On peut avec elle non seulement supporter la vie mais même transcender le temps. »⁸⁴⁵

Si l'on identifie en la Castalie du *Jeu des perles de verre* une variante ultime à ces paradigmes de « l'esprit », tandis que Hesse reconnaissait dans cette « utopie bienheureuse » une tentative de créer un monde « où seule une magie blanche, non une magie noire était exercée », sans aucun « bluff » ni « effet de manches » (*Blender*)⁸⁴⁶, la fonction que Hesse attribue à l'écrivain moderne, celle qu'il tente lui-même de remplir au dire de ses lettres, ressemble à s'y méprendre à celle d'un chamane moderne, à celle d'un « maître du désordre » appelé, selon l'anthropologue Bertrand Hell, « lors de situations critiques » de mort ou de maladie persistante qui non seulement affectent les individus mais « fragilisent le lien social » et induisent le désordre, tant « l'angoisse et la souffrance dénuées de sens sont de puissants ferments de contamination ». « A ce niveau de la cure individuelle », écrit B. Hell, « la réponse apportée ne se limite pas à la quête d'un rétablissement relatif et hypothétique, mais elle porte sur l'enclenchement d'un processus initiatique », au terme duquel l'homme parvient à voir qu'« à défaut d'infléchir le cours des événements, il a le pouvoir de leur donner un sens, sans y voir seulement l'implacable toute-puissance du fatum, un Dieu inflexible ou le hasard de l'évolution des espèces ». « Cette lucidité », conclut B. Hell, « prend souvent la forme d'un rire »⁸⁴⁷.

Si l'on radicalise un peu cette dernière formule prudente et si l'on reconnaît avec Hesse dans « le rire » ou « l'humour du pendu » l'unique chemin s'offrant à l'artiste

⁸⁴³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe*, II, « Brief an eine unbekannte Adressatin, ca. 1933 », p. 409: « Sinn gewinnt das Leben, wenn wir es, soweit möglich, dem naiven Streben nach egoistischer Lust entziehen und in einen Dienst stellen. Wenn wir diesen Dienst ernst nehmen, kommt der Sinn von selbst. »

⁸⁴⁴ Cf. H. Hesse, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief an Herbert Lewandowski, Sommer 1943 », p. 152.

⁸⁴⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, VII, « Brief an Herrn B., etwa 1930 », p. 501 : « Es ist aber damit nichts getan, daß man Krieg, Technik, Geldtausch, Nationalismus, etc. als minderwertig ankreidet. Man muß an Stelle der Zeitgötzen einen Glauben setzen können. Das habe ich stets getan, im *Steppenwolf* sind es Mozart und die Unsterblichen und das magische Theater, im *Demian* und im *Siddhartha* sind dieselben Werte mit anderen Namen genannt. »

Mit dem Glauben an das, was Siddhartha die Liebe nennt, mit Harrys Glauben an die Unsterblichen kann man leben, dessen bin ich sicher. Man kann mit ihm nicht nur das Leben ertragen, sondern auch die Zeit überwinden. »

⁸⁴⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Nicht abgesandter Brief an eine Sängerin, Anfang November 1947 » (Vorabdruck in der *National-Zeitung*, Basel, vom 16. 11. 1947), p. 449: « Das selige Utopien, wo nur weiße und keine schwarze Magie getrieben, wo kein Bluff noch Blender gespielt wird, suche ich nicht in irgendeiner Zukunft, sondern ich muß es mir allein schaffen, in jenem winzigen Ausschnitt der Welt, der mir gehört und von mir beeinflusbar ist. »

⁸⁴⁷ Cf. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, « Les Maîtres du Désordre », Flammarion, coll. Champs, Paris, 1999, pp. 369-370

tragique hormis la mort et la folie⁸⁴⁸, la poétique hesséenne de l'allégresse prend ici l'aspect d'une véritable « initiation » à l'allégresse qui, en s'adressant au « malade mélancolique », simple lecteur ou potentiel successeur, associerait *Aufklärung* esthétique, « magie » des mots et « humour » ou « vertu d'allégresse ». Les interrogations précédentes deviennent alors plus pressantes encore. Si Hesse orchestre ici, comme Nietzsche, une auto-mythification à des fins de séduction, de fascination visant une *Aufklärung*, certes non plus créatrice, mais esthétique, un fondement rationnel est-il encore assez présent pour pouvoir parler d'*Aufklärung* ? Si Hesse s'engage pour un chamanisme recourant exclusivement à « la magie blanche », c'est-à-dire rejetant tout emploi de « magie noire », de moyens destructeurs pour parvenir à ses fins de guérison, Nietzsche représenterait-il alors un chamane fourvoyé promouvant la destruction d'une société qu'il s'efforçait les premiers temps de sauver ? Nonobstant son désir de « magie blanche » pure, Hesse ne se condamne-t-il pas alors, en endossant le manteau du chamane artiste, à répéter la farce funèbre de l'apprenti sorcier nietzschéen ? Son auratisation de l'art, magie exercée par des Immortels ou les « demi-dieux » castaliens, peut-elle se légitimer ? Peut-elle rester inoffensive ? Son recours à l'« humour du pendu et du bouffon » (*Galgen- und Narrenhumor*) met-il réellement Hesse plus à l'abri d'une méprise ou d'une récupération que la radicalité du pathos affiché par un prédécesseur tout aussi adepte de la bouffonnerie ? Son auto-mythification n'est-elle pas au contraire plus irresponsable encore que celle de Nietzsche, puisqu'elle introduit l'irrationnel dans le quotidien jusqu'à en justifier la présence ? Telles sont les questions cruciales auxquelles il s'agira de répondre dans la dernière partie de ce travail, consacrée à la validité et à la viabilité d'une poétique hesséenne de l'allégresse dont le caractère chamanique et l'enjeu initiatique exigent une analyse plus approfondie au terme de laquelle l'ensemble de l'œuvre hesséenne postérieure à la Première Guerre mondiale apparaîtra clairement structurée par les phases d'émergence et de consolidation d'une poétique apportant une réponse originale au défi né du mépris de l'esprit s'exprimant au travers des guerres, des nationalismes, des fascismes et des totalitarismes marquant l'histoire du XX^{ème} siècle.

⁸⁴⁸ Cf. Hesse, « Verkannte Dichter » in: *Schritten zur Literatur I*, p. 240

III. LA POÉTIQUE HESSÉENNE DE L'ALLÉGRESSE : INITIATION A L'UTOPIE

III. 1. L'ÉCRITURE COMME RÉSISTANCE :

POLITIQUE ET POÉTIQUE DE L'ALLÉGRESSE

L'écriture du *Jeu des perles de verre* réclamera onze années d'efforts à Hermann Hesse, onze années qui, de 1932 à 1943, correspondent à la durée du Troisième Reich et, à une année près, coïncident avec la dictature hitlérienne. Rien de fortuit à cela. Avec la prescience que lui procure la lucidité et la vigilance politique d'un esprit formé à l'historisme burckhardien, Hesse combat la barbarie, s'attaque à la charlatanerie d'un faux guérisseur et tyran par l'écriture de ce qui deviendra son œuvre maîtresse et représente, selon ses propres dires, «une légitimation de l'illusion»¹, d'une illusion à la fois apollinienne et chamanique, c'est-à-dire nécessairement auratique, au moment où Walter Benjamin, statuant une «perte de l'aura» chez les artistes de la modernité et en leurs œuvres, s'attachera, dans la même urgence et le même combat de l'esprit contre la barbarie, à approfondir la désaturisation et ses propriétés salvatrices.

Voici les faits. Mais comment les comprendre, comment comprendre le refus de Hesse de se joindre ouvertement, comme le fera Thomas Mann en 1936, au groupe de résistance politique que formeront peu à peu en Suisse et en France les émigrants de l'intelligence allemande, dont Walter Benjamin. Pourquoi, sans même évoquer la revue *Neues Tagebuch* de Georg Schwarzschild ou le *Pariser Tageblatt* de Georg Bernhard, refuse-t-il en 1938 de participer par l'écriture pourtant, là encore, au journal d'opposition *Maß und Wert*, fondé par son ami Thomas Mann et par Konrad Falke ? Pour quelle raison Hesse ne peut-il s'engager politiquement contre Hitler ?

René Char, lui, rejoindra les rangs de la résistance, il déposera, le temps de prendre les armes, le stylo poétique, pour mieux le reprendre par la suite. Bien sûr, l'exemple est français, immergé dès la première heure dans une terre de combat, mais il témoigne d'autres prises de position envisageables, d'autres réponses possibles à l'urgence pratique. L'une des raisons majeures, due à des circonstances externes, pour laquelle Hesse ne pouvait pas agir à l'image de René Char réside simplement en le fait qu'un type semblable de collectif de combat ne se proposait à Hesse ni en Suisse ni dans l'ensemble de l'univers politique de langue allemande : ne pouvaient entrer en ligne de compte que le parti communiste, éventuellement les partis démocrates libéraux ou la communauté dispersée des émigrants. Or Hesse, ne parvenant à ajouter foi aux membres d'aucun d'entre eux, ne pouvait envisager d'y adhérer. Ainsi l'enthousiasme d'Albert Ehrenstein dans une lettre à Hesse depuis la Russie, lui fait-il écrire à Stefan Zweig en février 1935 qu'il « envierait presque ceux qui peuvent croire à l'idéal communiste », mais les « hécatombes humaines » qui s'y rattachent et le nombre infime « d'êtres de valeur » ou de « penseurs

¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit. , « Brief an Christoph Schrepff, Sommer 1932 », p. 343

aussi fins et bien formés » qu'Ernst Bloch parmi ses « représentants actuels » l'en dissuadent sans retour². Le lien entre communisme et résistance à la montée national-socialiste auquel croira par exemple André Gide à la même époque lui est ainsi refusé alors même que le désir d'une communauté pour laquelle œuvrer ne le quitte pas. En témoigne une lettre de février 1938 à Martin Buber, tout juste nommé professeur à Jérusalem, où Hesse reconnaît la difficulté qu'il ressent à ne pas avoir, au contraire de Buber, de « communauté » objective par l'entremise de laquelle le sens de son investissement lui deviendrait plus tangible et le « conforterait » (*aufbauend*)³.

Si la « culture de gauche modérée, démocratique et libérale » à laquelle Thomas Mann croit pouvoir lancer ses appels n'emporte pas l'adhésion de Hesse et empêche toute prise de position officielle de sa part, c'est que là encore, les représentants lui paraissent sujets à caution⁴. Quant à la presse émigrante qui s'en réclame, elle est loin de remplir le critère premier pour Hesse de probité intellectuelle : non seulement cette presse mène en janvier 1936 une campagne de diffamation, dictée selon lui par de viles raisons mercantiles de concurrence, contre Gottfried Bermann Fischer et ses efforts pour sauver en la transférant d'Allemagne en Suisse, sa maison d'édition juive, mais elle n'hésite pas, par l'intermédiaire du journaliste Georg Bernhard du *Pariser Tageblatt*, à s'attaquer par la délation la plus mensongère à Thomas Mann, Annette Kolb ou à lui-même dès lors qu'ils apportent publiquement leur soutien à leur éditeur par un communiqué dans le *Neue Zürcher Zeitung*. Hesse se verra ainsi contraint de démentir publiquement dans le même journal toute collaboration au *Frankfurter Zeitung* dévoué à Goebbels tandis que Thomas Mann, pressé aussi par Eduard Korrodi du *Neue Zürcher Zeitung*, reconnaîtra au grand regret de Hesse, cela a été vu, publiquement ses positions politiques.

Hesse ne cache pas alors à Thomas Mann les raisons de sa déception, pourquoi il ne peut se résoudre à le « féliciter » d'avoir ouvertement pris parti pour l'émigration, alors même qu'il ne saurait critiquer en aucune manière ce choix mis en œuvre avec la plus belle « dignité » :

« C'était une profession de foi – mais tout le monde connaissait votre position. Pour les messieurs à Prague et à Paris qui vous assaillaient en bandits, le contentement est là de voir que la pression a produit son effet.

² H. Hesse, *Politik des Gewissens*, Abréviation *PdG*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, éd. 1981. « Brief an Stefan Zweig vom 15. 2. 1935 », p. 566 : « Albert Ehrenstein schrieb mir in sichtlich gehobener Stimmung aus Rußland. Ich beneide beinah die, die an das kommunistische Ideal glauben können, — ginge es ohne Hekatomben von Menschen und stieße ich bei den aktuellen Vertretern der Idee häufiger auf vollwertige Menschen, oder auf so feine und gutgeschulte Denker wie etwa Ernst Bloch, so wäre das schön. Es ist aber vorerst nicht so. »

³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., p. 75, « Brief an Martin Buber, Anfang Februar 1938 » : « Ich denke mir, es müsse trotz allem Erlittenen sie stärken und halten, daß Sie doch eine Gemeinschaft und eine direkte, aufbauende Arbeit habe. Mir fehlt es oft, daß ich, im Gegensatz dazu, keine Gemeinschaft und kein Objekt meiner Bemühungen, Sorgen und Liebe habe als eine unbestimmte, verschüttete Diaspora von Menschen... »

⁴ Une lettre de Hesse à Victor Wittkowski en février 1936 en témoigne : « Das 'Bekennen' hätte einen Sinn, wenn ein Lager, eine Front, eine Gemeinschaft da wäre, an die man glauben könnte. Die mittellinkisch-demokratisch-liberale Kultur, an die Thomas Mann appelliert, ist ihm heilig, aber das hindert nicht, daß ihre offiziellen Vertreter, vom Schweizer Bundesrat bis zum Pariser Deputierten, teils feig, teils käuflich sind und keines Opfers fähig. Das Fundament eines zukünftigen Glaubens und einer kommenden Ordnung wird aber genau so groß sein wie die Opfer, die wir heute bringen. » (*Gesammelte Briefe*, II, op. cit., p. 27)

S'il y avait un camp vers lequel se tourner, auquel se rattacher, tout irait bien. Mais c'est bien lui qui fait défaut. Pour sortir de l'atmosphère empoisonnée entre les fronts, nous n'avons de refuge que notre travail. Et l'effet en quelque sorte illégal de consolation et de réconfort que vous apportiez à vos lecteurs allemands du Reich vous sera sans doute désormais retiré – c'est une perte pour les deux parties. Moi aussi, je suis concerné, je perds un camarade. [...] Je ne songe certes pas à vous perdre de vue, je ne deviens pas aisément infidèle, mais là-bas, en Allemagne, je me retrouve désormais très seul. Je souhaite cependant tenir le poste aussi longtemps que cela dépendra de moi. »⁵

« Lorsque je regrettais de vous avoir perdu comme « camarade », je pensais bien sûr uniquement à ma position en Allemagne où je représente pour les lecteurs apolitiques, même s'il ne s'agit pas tout à fait de la même strate que la vôtre, une part encore préservée d'identité allemande. Je continue à ne pas être d'avis que toute la vie et que toute l'humanité doivent être politisées et me défendrai jusqu'à la mort de me laisser moi-même politiser. Il faut bien qu'il y ait des gens qui soient sans armes et que l'on puisse tuer. Je relève de cette part de l'humanité et ne concéderai donc jamais à des Schwarzschild que la poésie pourrait être moins importante et nécessaire qu'agir au sein d'un parti et faire la guerre. »⁶

De ces lettres ressortent certains points déjà évoqués, telle l'absence de groupe de résistance auquel s'affilier, ou encore le refus catégorique de tuer, qui transparait dans les « hécatombes » suscitées par le communisme. Le refus cependant de se « laisser politiser » révèle ici sa nature essentielle quand il se définit en contrepoint de l'écriture, de la poésie au sens emblématique du terme : en cette période de crise aiguë, Hesse souligne avec force combien la poésie ressort d'une nécessité bien plus fondamentale pour l'humanité que toute politique omniprésente, combien l'écrivain-poète occupe un « poste », une fonction vitale pour la société, notamment là où elle se perd, dans l'Allemagne du Reich. L'enjeu de l'attitude hesséenne est poétique, et toute l'argumentation rationnelle qui vient se greffer sur ce noyau poético-humain ne prend sens que par son lien avec lui.

Ainsi, l'explication hesséenne de sa discrétion dans la presse de l'émigration, tient bien à son souci de protéger les proches demeurés en Allemagne tels sa sœur ou tous ceux qui lui sont liés par affinités intellectuelles et une correspondance fidèle, mais cette protection ne concerne pas seulement l'intégrité physique. Elle se joue, de façon essentielle, sur le plan de l'esprit : la lettre à Thomas Mann en témoigne, mais elle n'est pas la seule, Hesse met tout en œuvre pour se faire entendre, dans l'Allemagne nazie, du

⁵ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 5. 2. 1936 an Thomas Mann », p. 605: « Es war ein Bekenntnis — aber wo Sie stehen, war längst jedermann bekannt. Für die Herren in Prag und Paris, die Sie auf so banditenhafte Weise bedrängten, ist es Genugtuung zu sehen, dass der Druck gewirkt hat.

Wenn ein Lager da wäre, dem man sich zuwenden und anschließen könnte, wäre ja alles gut. Aber daran fehlt es ja. Wir haben aus der Giftatmosphäre zwischen den Fronten keine andere Zuflucht als zu unserer Arbeit. Und die gewissermaßen illegale Wirkung des Trostes und der Stärkung, die Sie auf die reichsdeutschen Leser hatten, wird Ihnen nun wohl verloren gehen — und das ist ein Verlust für beide Teile. Auch ich bin mitbetroffen, ich verliere einen Kameraden [...] Ich denke Sie zwar keineswegs zu verlieren, ich werde nicht leicht untreu, aber drüben in Deutschland stehe ich, als Autor, nun sehr allein. Ich möchte aber den Posten halten, solange es von mir abhängt. »

⁶ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 13. 2. 1936 an Thomas Mann », p. 616 : « Wenn ich es beklagte, Sie als 'Kameraden' verloren zu haben, so dachte ich natürlich nur an meine Position in Deutschland, wo ich für die unpolitischen Leser, wenn auch nicht genau für die gleiche Schicht wie Sie, ein Stück noch erhaltenes Deutschtum war. Ich bin nach wie vor nicht der Meinung, daß das ganze Leben und die ganze Menschheit politisiert werden müsse, und werde mich bis zum Tod dagegen wehren, mich selber politisieren zu lassen. Es müssen doch auch Leute da sein, die unbewaffnet sind, und die man totschiessen kann. Diesem Bestand der Menschheit gehöre ich an, und gebe darum den Schwarzschildern niemals zu, dass die Poesie weniger wichtig und nötig sein könnte als das Parteiwesen und Kriegführen. »

« petit nombre de personnes » qu'il saurait « influencer », qui seraient « « sensibles » à sa langue, à son dire⁷. Par voie de lettres ou d'articles, aussi et surtout par la parution sous forme d'extraits du *Jeu des perles de verre* dans la revue de son éditeur, *Die Neue Rundschau*, il s'efforce de « consoler », de « donner des forces », c'est-à-dire d'aider à résister par la résistance de son écriture, notamment poétique. Les termes dans la lettre de 1955 à Rudolf Pannwitz sont à prendre au mot : la « résistance de l'esprit contre les puissances barbares » qui « s'exprime » et s'écrit pour Hesse dans *Le Jeu des perles de verre* est, pour l'écrivain-poète menacé dans son existence « physique et intellectuelle » (*geistig*) même, résistance poétique contre la « désacralisation de la langue et le détronement de la vérité » (*Entheiligung, Entthronung*) et vise simultanément « à soutenir, si possible » ses « amis de l'autre côté, en Allemagne, dans leur résistance et leur persévérance »⁸.

Et c'est aussi sur le plan résolument non politique, non nationaliste qu'est à comprendre un terme qui pourrait surprendre dans la lettre à Thomas Mann, celui de *Deutschtum*. User de ce terme en ce sens, c'est déjà faire acte de résistance. C'est, comme Hesse le réitérera dans le préambule à sa « lettre de littérature allemande » de la revue suédoise *Bonniers litterära magasin*, rappeler l'existence « d'une langue allemande, d'une tradition intellectuelle allemande, d'une poésie allemande » au sens large, qui non seulement n'a pas la parole, ne réussit pas à se faire entendre dans le vacarme idéologique des « programmes, idéaux et exigences » politiques, et se voit donc menacée d'oubli mais représente aussi une « unité », une entité qui, factuellement, déborde les frontières nationales⁹, et surtout se fonde en essence dans la culture sans frontières de l'humanité. Ce dernier point apparaît clairement dans une clarification épistolaire que Hesse juge nécessaire d'opérer à la même époque, quand il voit taxé de « tout à fait allemand » le « besoin de mesure » qu'il avait reconnu publiquement sien : Hesse souligne alors que, bien plus grec, français ou chinois qu'il ne serait allemand, ce besoin lui « semble justement être le besoin humain dénationalisé, supranational » qui rappelle l'homme « à la pensée de l'humanité et, en définitive, de la vie comme *unité* »¹⁰. La « germanité » (*Deutschtum*) évoquée dans la lettre à Thomas Mann réfère donc non seulement à « l'Allemagne de l'esprit » à laquelle Hesse tente consciemment de « contribuer », par ses « lettres littéraires » suédoises par exemple¹¹, mais aussi à l'essence humaine de tout esprit, en deçà de toute nationalité, et sur un tout autre plan que les idéologies la recouvrant avec

⁷ H. Hesse, *PdG*, « Auszug aus einem Brief von Anfang Februar 1938 an Fr. A. », p. 654 : «...so strebe ich, als Dichter, danach, einer kleinen Anzahl von Menschen, die gerade mich verstehen und meinem Einfluß erreichbar sind, inmitten der Geld- und Kriegsmaschinerie, zu der die Welt geworden ist, ein beseeltes Leben, oder doch die Sehnsucht nach ihm, zu erhalten. »

⁸ H. Hesse, *PdG*, « Brief von Anfang Januar 1955 an Rudolf Pannwitz », p. 901.

⁹ H. Hesse, *PdG*, « Vorbemerkung zum ersten 'Literaturbrief' Hesses in *Bonniers Litterära Magasin*, Stockholm, vom März 1935 », p. 567.

¹⁰ H. Hesse, *PdG*, « Brief von Anfang Dezember an C. Brinkmann », p. 557 : « Das 'Bedürfnis nach Maß', uns von den Griechen und Franzosen her in schönen Beispielen bekannt, noch betonter vorhanden bei den klassischen Chinesen, scheint mir gerade das *entnationalisierte*, übernationale Menschenbedürfnis zu sein, [...] dessen Stimme zugleich Mahnung zum Gedanken der Menschheit und schließlich alles Lebens als *Einheit* ist. »

¹¹ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 25. 1. 1935 an das *Bonniers Litterära Magasin* », p. 565 : « Es gibt ein geistiges Deutschland, das zur Zeit beinahe ganz schweigen muß, das aber fortlebt, und an dessen Bestand ich mitarbeite. »

prédilection. Cette perspective permet de comprendre le refus opposé par Hesse à Lion Feuchtwanger, rédacteur du *Wort und Tat* de Thomas Mann, organe de presse politique de l'émigration : sans remettre en cause la probité du désir chez Feuchtwanger de représenter l'Allemagne « secrète », ici encore définie par Hesse comme Allemagne « de la langue, de la poésie et de la culture », et de lui donner la parole, cette Allemagne là, apolitique par essence, ne peut sans se trahir, sans trahir l'esprit « humain » qui l'anime, s'exprimer par ce vecteur. La parole ne peut selon Hesse rester juste, c'est-à-dire fidèle à l'esprit qui cherche à s'exprimer à travers elle, qu'en s'assumant comme purement poétique, qu'en refusant toute interférence visible avec la politique, assimilée à l'affrontement idéologique. Au-delà de tout « que dire » (*was*), la question du « comment dire » (*wie*) est inséparable de celle du lieu d'« où » lancer ce dire (*wo*). Ce lieu doit nécessairement être politiquement « neutre », et c'est bien une « estrade neutre » pour son dire que recherche explicitement Hesse par le biais de la revue suédoise, de même qu'il écrit ses œuvres poétiques à partir de la Suisse depuis des décennies. Seule une « estrade neutre » peut véhiculer sans le trahir le jugement esthétique que développe exemplairement la recension critique et plus secrètement toute écriture poétique, jugement qui, dans son origine, est jugement de vérité, et ne peut s'opérer, écrit Hesse à Thomas Mann, qu'à partir « du point de vue d'une équité neutre, aussi fictif soit-il »¹². La « neutralité » matérielle de l'« estrade » objective ici de nouveau un noyau poétique lui-même inséparable d'une essence humaine située pour Hesse en son esprit.

Sur le plan du travail de critique littéraire, ce jugement de vérité s'exprime sous la forme d'un jugement qualitatif, dans son opposition au jugement quantitatif à l'aune duquel opère la pensée des partis politiques comme pensée de la massification du collectif à manipuler. Il est à ce titre révélateur que les « performances » (*Leistungen*) que Hesse s'attache à relever et à analyser dans ses « lettres littéraires » suédoises concernent l'ensemble de « la vie intellectuelle allemande » (*Geistesleben*) et regroupent autant d'œuvres intellectuelles, et plus précisément « historiques et philosophiques », que « poétiques »¹³. Le terme de « performance » renvoie à un jugement de qualité sur le plan de la probité de la pensée et de sa véridicité, donc sur le jugement de vérité qui s'exprime à travers elles. On notera que Hesse retient ainsi, dans sa « lettre littéraire » de décembre 1935, *Héritage de ce temps* d'Ernst Bloch, dont il saluera d'un côté la probité critique d'une pensée authentiquement formée à la dialectique hégélienne et assumant ouvertement son point de vue communiste et de l'autre, le rapport aimant et passionné que ce regard critique entretient avec la « culture tardive » (*Spätkultur*) de la bourgeoisie qu'il condamne sans retour : le jugement de vérité de Hesse en sa fonction de critique reste neutre sur le plan idéologique pour s'attacher à l'effort de probité intellectuelle et de véridicité de l'auteur, c'est-à-dire à son effort authentique pour un jugement de vérité dans le rapport entre foi et savoir qui est le sien. Son critère de qualité ne questionne pas la vérité de ce qui est dit mais exige que ce qui est dit ait trait à la vérité comprise comme référence, kantienne, de la « loi inscrite en mon cœur » qui, irréductible aux catégories morales,

¹² H. Hesse, *PdG*, « Brief an Th. Mann vom 10. 5. 1935 », p. 572 : « [Bei den Bücherberichten für Schweden] habe ich den Grundsatz, [...] den Standpunkt einer neutralen Gerechtigkeit, so fiktiv er sein mag, einzuhalten... »

¹³ H. Hesse, *PdG*, p. 575 : « Literaturbericht in *Bonniers Litterära Magasin* », Stockholm, septembre 1935.

ressort de l'éthique. La dimension éthique est statuée chez Hesse par l'emploi du terme d'« équité » dans sa lettre à Thomas Mann, tandis que la dimension affective et sensible qu'elle inclut dans la compréhension non uniquement rationnelle de l'homme par lui-même devenait manifeste dans sa recension d'Ernst Bloch.

Parallèlement, le jugement de vérité compris en ces termes, éthiques, devient simultanément poétique au sens où, dans le cas de l'écriture d'une œuvre, il questionne sans cesse aussi la justesse de sa propre expression, de son propre réfléchissement dans l'écriture. Dans le cas de la recension d'une œuvre écrite par autrui, le jugement de vérité du critique questionne la justesse du réfléchissement dans l'œuvre du jugement-de-vérité-source de son auteur qu'il y décèle sur le fond. Toujours, il s'agit de juger de la justesse de ce dire qui a trait à la vérité, il s'agit de juger de sa vérité, et ce jugement peut s'effectuer sous forme de jugement esthétique, dans le sens où, selon Hesse¹⁴, le beau est « l'une des formes » par lesquelles le vrai « se manifeste » : beauté et vérité se fondent ainsi aux yeux de Hesse dans la quête éthique de l'homme par lui-même et l'autre et son rapport au monde. Cette hypothèse de lecture se vérifiera dans l'analyse de la poétique hesséenne de l'allégresse. Retenons que la véhémence du refus hesséen de se laisser, lui et son dire, « politiser », c'est-à-dire non seulement instrumentaliser politiquement mais gagner malgré lui par l'idéologie contextuelle au dire, traduit l'urgence jugée vitale, première, de préserver pour lui et son lecteur la liberté d'un jugement de vérité reconnu pour être essentiellement esthétique et définitoire de l'humain, et que l'on pourrait en ce sens, avec Philippe Tancelin, qualifier de « poétique »¹⁵. De la possibilité d'exercice d'un tel jugement « poétique » dépend entièrement la qualité de la poésie et de la pensée en devenir et à venir, c'est-à-dire aussi la qualité d'une conception et d'un exercice de l'esprit source d'humanité.

Bien que Hesse se garde de parler d'objectivité et restreint son exigence de « neutralité » au sens politique du terme même si implications et sources sont « poétiques », il a tout à fait conscience, sa lettre à Thomas Mann en témoigne, du caractère « fictif » de la « neutralité » à la fois du « point de vue » et du jugement qu'il porte à partir de lui : tous deux ne peuvent pas ne pas s'inscrire dans un contexte historico-politique dont ils prennent inéluctablement l'empreinte, à l'image aussi de l'écriture poétique ou critique qu'ils induisent. Cette empreinte, politique, cependant pourrait, même si la probabilité en est infime, ne plus rien signifier de néfaste mais plutôt représenter une forme d'accomplissement poétique. Cette possibilité ne s'ouvrirait que par le glissement, seul permis par le rejet efficace de toute « politisation », du plan de la « politique » au plan du « politique » dans le dire. Le refus radical de se laisser « politiser » s'expliquerait alors par la nécessité pour Hesse de ne pas trahir l'essence politique du dire poétique, de ne pas trahir le politique inhérent au dire poétique. Le rapport decelé plus haut entre un noyau poético-humain, c'est-à-dire « poétique », qui demande à se faire dire et une forme d'expression extérieure, une objectivation superficielle mais pourtant aussi porteuse de sens, se retrouverait alors dans le rapport pour Hesse entre une autonomie de l'art, rendue

¹⁴ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, lettre « An eine alte Leserin, Dezember 1950 », p. 773 : « Ich bin ein Dichter, ein Sucher und Bekenner, ich habe der Wahrheit und Aufrichtigkeit zu dienen (und zur Wahrheit gehört auch das Schöne, es ist eine ihrer Erscheinungsformen)... »

¹⁵ Cf. Philippe Tancelin, *Poétique du silence*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000.

seule possible par une relation de neutralité à la politique, et le politique de la poétique qui, seulement alors, pourrait trouver à s'exprimer dans cet art. Une autonomie de l'art oublieuse du politique en son noyau s'éviderait en substance : en témoigne la trame toute entière du *Jeu des Perles de verre*, où comme le rappelle Hesse à Thomas Mann dans une lettre de 1945, le protagoniste Josef Knecht, Maître du Jeu des Perles de Verre dans la province utopique de Castalie et donc exemplairement homme de l'esprit, finit par suivre, dans son apolitisme affiché, l'appel du politique que lui envoie le monde dans son historicité afin de sauver une province et culture castalienne occultant sa dimension historico-politique.

Cet appel, Knecht ne le perçoit à la différence des autres Castaliens que grâce à sa formation historique, à son sens du poétique et à sa sensibilité humaine, donc grâce à la quête « poétique » qui s'exprime poétiquement dans l'écriture pseudo-historique de sa biographie (*Lebenslauf*) laquelle constitue en définitive elle-même, par la réflexion qu'en donne Knecht dans la justification de la « Circulaire » qu'il adresse au conseil des Maîtres castaliens, un appel au politique :

« ...il me paraît [...] nécessaire de me rappeler que nous aussi [Castaliens], qui ne nous mêlons point de politique, nous appartenons à l'histoire universelle et que nous aidons à la faire. [...] je ne puis fermer l'oreille à cette question : qu'avons-nous, qu'ai-je à faire, pour affronter le danger [de la période critique qui s'annonce] ? »¹⁶

Le refus de se laisser, soi et son art, « politiser » par l'extérieur, sur un mode passif, conditionne la possibilité d' « une politisation » active « de l'esprit », voilà ce que donne à lire, sans aucune contradiction avec la prise de position contre la politique de Hesse, l'extrait de sa lettre à Thomas Mann où la référence à Knecht devient limpide :

« Sur la 'politisation de l'esprit', nos pensées ne divergent sans doute pas beaucoup. Quand l'intellectuel ressent le devoir de participer au politique, quand l'histoire universelle l'y appelle, il doit, selon l'avis de Knecht et le mien, absolument y répondre. Il doit y résister dès lors qu'on l'appelle et le presse de l'extérieur, l'Etat, les généraux, les détenteurs du pouvoir, comme en 1914 l'élite des intellectuels allemands fut plus ou moins contrainte à signer des appels imbéciles et non véridiques. »¹⁷

Sur le plan concret de l'autonomie de l'art et du dire poétique, le refus de « politisation » hesséen porte sur le langage de l'engagement, que celui-ci soit contestataire ou au contraire prosélytique. Si dans le premier cas le langage est vecteur impuissant de contamination passive, il exprime dans le second un jugement de vérité se pliant consciemment ou non au diktat idéologique. Dans les deux cas, il se fait récupérer politiquement au lieu de s'accomplir poétiquement ; il devient éthiquement indéfendable et « poétiquement » subversif. Les exemples fournis par Hesse dans ses lettres sont des plus parlants.

¹⁶ H. Hesse, *GL* 393: «...mir scheint es notwendig, mich zu erinnern, daß auch wir Unpolitischen der Welgeschichte angehören und sie machen helfen. [...] ich kann mich nicht der Frage verschließen: was haben wir und was habe ich zu tun, um der Gefahr [sich nähernder kritischer Zeiten] zu begegnen? »

¹⁷ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Thomas Mann vom 8. 5. 1945 », p. 710: « Über die 'Politisierung des Geistes' denken wir vermutlich nicht sehr verschieden. Wenn der Geistige sich zur Teilnahme am Politischen verpflichtet fühlt, wenn die Weltgeschichte ihn dahin beruft, so hat er nach Knechts und meiner Meinung unbedingt zu folgen. Sich zu sträuben hat er, sobald er von außen her, vom Staat, von den Generälen, von den Inhabern der Macht berufen oder gepreßt wird, etwa so wie anno 1914 die Elite der deutschen Intellektuellen törichte und unwahre Aufrufe zu unterzeichnen mehr oder weniger genötigt wurde. »

S'agissant du langage contestataire, Hesse remet ainsi en question dans une lettre de septembre 1933 le sens (*wozu*) qu'il y aurait à publier des « protestations » ou des satires politiques « sur Hitler ou la prédisposition allemande à la carrière de sous-officier »¹⁸. Toutes deux n'influeraient en rien sur la réalité dénoncée alors que les saillies (*witzig*) ne manqueraient pas de trahir, dans la jouissance d'une supériorité intellectuelle déplacée qui s'y exprimerait de ce fait, le geste d'un dire né de l'urgence humaine face à l'insupportable. A l'inverse, « le point de vue de neutre équité » que Hesse évoque dans sa lettre de mai 1935 à Thomas Mann comme « principe » de ses recensions suédoises va ainsi de pair avec un « principe » rédactionnel consistant à « ne pas courber l'échine devant le pouvoir teuton et à ne pas céder au plaisir d'un accès de fureur occasionnel »¹⁹.

S'engager par un dire explicitement politique dans la résistance à la barbarie signifie pour Hesse se condamner à se faire, par le vecteur du langage, happer par « l'actualité » et son diktat comme se font, aux antipodes de toute résistance, « embrigader dans une machine gigantesque »²⁰ les « artistes et penseurs surmenés » qui « dans les sciences ou l'industrie » forment les bataillons « d'intellectuels zélés à succès » : le langage de contestation politique se fait en effet instrumentaliser contre sa volonté par les forces mêmes qu'il s'acharne à combattre, tout comme la victime creuse sa propre tombe quand elle use du langage de son bourreau pour se défendre ou l'attaquer. Un tel langage, au mieux ne se fait pas entendre. Plus généralement, il se fait récupérer par le pouvoir qui dans sa perversion retourne contre les esprits contestataires le contenu même de leur dénonciation. Si ces derniers sont hors de portée, la mise au silence tyrannique s'abat sur proches et innocents et place à son corps défendant la contestation dans une situation éthique difficile, voire inadmissible, si l'on retient la perspective hesséenne s'interdisant radicalement de tuer.

Par ailleurs, le langage de contestation, partageant une même dimension politique avec la puissance tyrannique dénoncée, résiste fort mal à une contamination du jugement éthique dont il émane. Prenant exemple du terme de « combat », Hesse en souligne la dangerosité dans une lettre du 4 février 1933 à une jeune étudiante de Cologne. Partant de son propre enthousiasme juvénile face au « mot « combattre » et « à [sa] sonorité noble et jubilatoire », il lui explique comment la Première Guerre mondiale l'amena à réviser son ardeur et à rejeter le mot et la réalité qu'il convoque. « Combattre » conclut-il « est justement ce qui, en dépit de formulations différentes, vous relie aux nazis »²¹. Le cas du journaliste de l'émigration Georg Bernhard représente à ce titre l'exemple caricatural d'une inconsciente réduction, sur le plan de l'esprit, de la plume contestataire à l'image et à la barbarie du tyran conquis. Bien que certain de ne pouvoir se faire entendre, Hesse tente à l'issue de l'article qui l'agressait, de faire prendre conscience au signataire du

¹⁸ Cf. H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 29. 9. 1933 an Josef Englert », p. 542

¹⁹ H. Hesse, *PdG*, « Brief an Th. Mann vom 10. 5. 1935 », p. 572: « Ich habe dabei den Grundsatz, [...] weder vor dem Teutonischen Kotau zu machen noch dem Vergnügen eines gelegentlichen Wutausbruchs nachzugeben. »

²⁰ H. Hesse, *PdG*, p. 552, « Briefe vom 6.5.1934 an Arthur Stoll »

²¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., p. 546 : « Ich war auch einmal jung, und auch für mich hatte das Wort 'kämpfen' einen jubelnden und edlen Klang — im Jahr 1914 zwang mich die Welt, darüber einige Jahre lang gründlich nachzudenken. Das Kämpfen ist aber gerade das, was Sie trotz anderer Formulierungen mit den Nazis etc. verbindet. »

processus dont ce dernier est victime. Il lui écrit ainsi une lettre rectifiant, « pour le cas » où son destinataire « n'aurait pas dans sa joie de combattre oublié qu'il servait la vérité », les informations plus qu'erronées « mensongères » sur lesquelles Bernhard avait fondé sa dénonciation d'un Hesse « émigrant »²² participant contre toute « moralité » à « l'appareil de propagande du Troisième Reich » en collaborant au *Frankfurter Zeitung*. Lui montrant la similitude de ses « méthodes de combat » avec celle de la propagande militaire, Hesse signifie à Bernhard qu'il serait non seulement « indigne » pour l'émigration d'y recourir mais que son « combat » y perdrait tout enjeu²³. Plus radicalement encore, Hesse écrit le même jour à Otto Basler que, Bernhard ne pouvant ignorer combien il s'était investi dans la cause des émigrants et des juifs, personnellement comme sur le plan littéraire²⁴ — ses recensions suédoises se faisant l'écho de nombre de leurs œuvres —, il devenait clair que, partant du principe selon lequel « faits et vérité ne jouaient aucun rôle là où il s'agissait de combattre », la « presse de l'émigration » avait depuis longtemps « repris à son compte les méthodes nazies : brutalité inouïe dans la poursuite de l'ennemi, de l'ennemi imaginaire aussi, en usant de tous les moyens, même des plus inadmissibles »²⁵.

Dans ces circonstances, le refus qu'oppose Hesse, deux ans plus tard, à l'invitation de collaborer à un organe, même intègre, de la presse de l'émigration, peut là encore, se comprendre, d'autant plus que le rédacteur du *Maß und Wert*, Ferdinand Lion, commet l'erreur d'en appeler à la conscience de Hesse afin que ce dernier soutienne publiquement « l'Allemagne secrète » et muette. Après lui avoir rétorqué qu'il n'avait pas attendu son invitation pour s'y adonner, Hesse souligne qu'il « appartient aussi en cela à l'« Allemagne secrète » qu'il tient grandement à son indépendance et à sa propre conscience et n'apprécie que modérément se faire tapoter l'épaule et indiquer par d'autres quels sont ses devoirs »²⁶. L'évocation de sa « conscience » par Hesse à cet endroit est à comprendre au sens non moral mais éthique. Elle se dresse radicalement contre la moralité dont se couvre – en témoignait le *müssen* de la lettre de février 1936 à Thomas Mann²⁷ – toute tentative de politisation, même la plus illégitime : Bernhard soulignait ainsi dans son article que la question de l'éditeur Bermann Fischer était de portée « politique et morale » pour l'ensemble de l'émigration allemande²⁸. Cette dernière forme donc aux yeux de Hesse une « communauté » tout aussi « dogmatique et autoritaire » que le parti communiste²⁹, si

²² Hesse était alors Suisse et vivait sans interruption depuis 24 ans dans la république helvétique.

²³ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 24. 1. 1936 an Georg Bernhard », p. 593

²⁴ Dans « Hermann Hesse und der Nationalsozialismus », postface au petit recueil d'écrits politiques hesséens édité par ses soins, Volker Michels remarque ainsi qu'« entre 1933 et 1936 » Hesse avait « publiquement recommandé plus de 60 ouvrages nés de la plume d'auteurs juifs, antifascistes ou autres contraints à l'émigration ». Cf. H. Hesse, *Zarathustras Wiederkehr und andere Denkschriften gegen den Radikalismus von rechts und links*, Francfort s.M., 1993, p. 117

²⁵ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 24. 1. 1936 an Otto Basler », p. 595

²⁶ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 16. 2. 1938 an Ferdinand Lion », p. 655 : « Ich gehöre auch darin zum heimlichen Deutschland, daß ich sehr viel auf meine Unabhängigkeit und mein eigenes Gewissen halte und mich sehr ungern auf die Schulter klopfen und von andern über meine Pflichten belehren lasse. »

²⁷ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 13. 2. 1936 an Thomas Mann », p. 616 : « Ich bin nach wie vor nicht der Meinung, daß das ganze Leben und die ganze Menschheit politisiert werden müsse... » Cf. également : « Für Sie muß 'heute' alle Stellungnahme des einzelnen politisch sein. Für mich nicht... » (« Brief vom 19. 3. 1934 an Rudolf Leonhard », p. 549) (souligné par mes soins, B. P.)

²⁸ Cf. H. Hesse, *PdG*, « Auszug aus Georg Bernhard, 'Der Fall S. Fischer', in *Pariser Tageblatt* vom 19. 1. 1936 », p. 593

²⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief vom 18 Mai 1950 an Richard Benz », p. 732

ce n'est national-socialiste, de même qu'elle partage avec eux un désir de « puissance » (*Macht*)³⁰, voire la volonté d'« accéder au pouvoir », et croit en l'usage de « moyens matériels » à cette fin, des « moyens de la politique dont l'ultime et le plus puissant consistera toujours à user des canons »³¹.

L'instrumentalisation du poète et de sa voix comme « simple moyen politique de combat »³² ne correspond qu'à une phase intermédiaire de ce combat pour un pouvoir politique qui, dans le cas du marxisme surtout, s'apparenterait, nous dit Hesse, en ceci à la « tentative » platonicienne de « placer politiquement l'esprit sur le trône », qu'il cherche à faire « régner » la « raison » « sur le monde »³³ – tout en « détrônant la vérité », dans le cas du parti communiste. En effet, dans sa « Lettre à un communiste » de 1931, où il expose les raisons pour lesquelles il refuse de « mettre sa plume au service du parti », Hesse indique clairement que le marxisme représente pour lui une « forme de croyance » (*Glaubensform*) qui, issue au dix-neuvième siècle « d'une dictature de l'entendement (*Verstandesherrschaft*) des plus desséchées et présomptueuses », « viole la pensée », « viole l'esprit », notamment en l'instrumentalisant comme « moyen de combat » de la même façon qu'elle violente l'écrivain-poète quand elle veut le forcer « contre sa propre conscience » à mettre son écriture, toute entière « dévouée à l'esprit », à son service. La contamination idéologique du jugement de vérité « poétique » est l'une des formes que prend ce viol de l'esprit. Elle se manifeste, indique Hesse, dès le texte fondateur du marxisme dans le refus « non tout à fait sincère » par Marx lui-même, amateur de « littérature et d'art antiques notamment grecs », de reconnaître en l'art « un organe de l'humanité » (*Organ der Menschheit*) pour n'y lire, sans plus se préoccuper d'« intégrité intellectuelle » (*geistige Gewissenhaftigkeit*), « qu'un simple petit morceau de la superstructure idéologique »³⁴. Quant à l'écrivain-poète qui se propose lui-même comme « compagnon d'armes » (*Mitkämpfer*), il se laisse abuser sur la fonction qui est la sienne : au lieu de servir l'art, « fonction de l'humanité (*Menschheit*) », en « veillant à ce qu'humanité (*Menschlichkeit*) et vérité perdurent »³⁵, il se laisse instrumentaliser pour sa perte à l'image d'un « baromètre » dont on userait en lieu et place d'une « hache » pour « fendre du bois ou des têtes »³⁶. En effet, il fait acte de « trahison » envers l'esprit et se condamne, en laissant se fausser idéologiquement son jugement poétique de vérité, en vendant sa « conscience » poétique, à ne plus produire que des œuvres de qualité médiocre. Dans une lettre de 1937 à son fils Heiner, Hesse évoque en ce sens l'exemple quasi caricatural d'Ilya Ehrenbourg qui, pour ses romans au « réalisme socialiste », touche

³⁰ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 29. 9. 1933 an Josef Englert », p. 541

³¹ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 19. 3. 1934 an Rudolf Leonhard », p. 549

³² H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 15. 2. 1935 an Stefan Zweig », p. 566

³³ H. Hesse, *PdG*, « Brief vom 9. 1. 1951 an K. Sch. », p. 860

³⁴ Cf. H. Hesse, « Brief an einen Kommunisten », Entwurf und erste Fassung, in: *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 56-65

³⁵ H. Hesse, *PdG*, « Brief von Anfang März 1937 an seinen Sohn Heiner », p. 641: « Die Kunst gehört zu den Funktionen der Menschheit, die dafür sorgen, daß Menschlichkeit und Wahrheit fortbestehen, daß nicht die ganze Welt und das ganze Menschenleben in Haß und Partei, in lauter Hitlers und Stalins zerfällt. Der Künstler liebt die Menschen, er leidet mit ihnen, er kennt sie oft sehr viel tiefer als je ein Politiker oder Wirtschaftler sie gekannt hat, aber er steht nicht als ein Herrgott oder Redakteur über ihnen, der genau weiß, wie alles sein sollte. »

³⁶ Cf. H. Hesse, « Brief an einen Kommunisten I », in: *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 63

le « revenu d'un industriel » mais y perd « sa propre conscience et sa propre liberté »³⁷ : impossible, d'un point de vue « poétique » entier, de distinguer ici le « gagnant d'argent » (*Geldverdiener*) du « révolutionnaire »³⁸, ce qui rend plus tangible encore la trahison que commet le poète-écrivain « politisé » sur le mode prosélytique envers la « foule » (*Menge*) humaine pour laquelle il prétend s'engager mais qu'il dépossède ce faisant du « droit à l'esprit »³⁹ pour laquelle elle s'est tout autant battue que pour son droit au pain. Que la preuve puisse en être apportée dans la terminologie même du marxisme désavoue en soi le diktat marxiste dogmatique d'une raison volontariste toute-puissante contre lequel Hesse entre en définitive poétiquement en résistance quand il défend l'autonomie de l'art contre toute « politisation » idéologique afin que trouve à s'exprimer le politique du poétique.

Par son refus de se laisser « politiser » lui et son art, Hesse se donne, à ses yeux, la possibilité d'opposer la forme de résistance la plus efficace qui soit à la montée de la barbarie, une résistance poétique qui, préparée par *Le Loup des steppes* s'exprimera essentiellement par *Le Voyage en Orient* et l'œuvre maîtresse du *Jeu des perles de verre*. Cette résistance se fera par « sabotage ». Au langage instrumentalisé des « programmes et professions de foi » idéologiques qui trahissent l'esprit et son éthique pour se soumettre au diktat de la raison dogmatique et de la morale, et pervertissent le jugement « poétique » du vrai en soutenant une « mise au pas » (*Gleichschaltung*)⁴⁰ de l'homme « appauvrissante et abêtissante » au lieu de promouvoir une individuation humanisante, il opposera « les mots et les images »⁴¹ (*Worte und Bilder*) d'une « parole » (*Sprache*) que Martin Buber, cité en 1954 par Hesse dans « Circulaire de Sils Maria », qualifiera de « pleine » (*erfüllt*) :

« De tout temps, la guerre a un adversaire qui ne se manifeste presque jamais mais œuvre en silence : la parole – la parole pleine, la parole de la conversation authentique, où les hommes se comprennent et communiquent entre eux. Il ressort de l'essence de la guerre la plus primitive déjà, qu'elle commence toujours là où la parole se tait, c'est-à-dire là où les hommes fuient ensemble la parole pour chercher dans le mutisme de la tuerie réciproque une prétendue décision, pour ainsi dire un jugement divin ; bientôt il est vrai, la guerre s'empare aussi de la parole et la réduit en esclavage au service de ses cris de guerre. Là cependant où la parole se fait, même le plus timidement, à nouveau entendre d'un camp à l'autre, la guerre est déjà remise en question. »⁴²

Cette parole, en laquelle s'exprime, source de leur « responsabilité continue » selon Hesse, « la force intarissable de l'esprit et du mot » (*der Geist und das Wort*), représente

³⁷ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief von Anfang März 1937 an seinen Sohn Heiner », p. 642

³⁸ Cf. H. Hesse, « Brief an einen Kommunisten II », in: *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 75

³⁹ H. Hesse, *Ibid.*, *Entwurf*, p. 58

⁴⁰ H. Hesse, *PdG*, « Brief von Anfang Januar 1951 an André Gide », p. 861: « Die Mehrzahl unserer [...] Kollegen [...] strebt nach ganz anderem, nämlich nach Gleichschaltung, sei es nun die römische, die lutherische, die kommunistische oder sonst eine Gleichschaltung. Unzählige haben diese Gleichschaltung bis zur Selbstvernichtung schon vollzogen. »

⁴¹ H. Hesse, *PdG*, « Brief von Anfang März 1937 an seinen Sohn Heiner », p. 642

⁴² H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., « Rundbrief aus Sils Maria », p. 921: « Der Krieg hat von je einen Widerpart, der fast nie als solcher hervortritt, aber in der Stille sein Werk tut: die Sprache - die erfüllte Sprache, die Sprache des echten Gesprächs, in der Menschen einander verstehen und sich miteinander verständigen. Es liegt im Wesen schon des primitiven Krieges, daß er jeweils da beginnt, wo die Sprache aufhört, das heißt wo die Menschen [...] miteinander der Sprache entfliehen, um in der Sprachlosigkeit des Einanderbringens eine vermeintliche Entscheidung, sozusagen ein Gottesurteil, zu suchen, bald bemächtigt sich freilich auch der Krieg der Sprache und versklavt sie in den Dienst seines Schlachtgeschreis. Wo aber die Sprache, und sei es noch so scheu, wieder von Lager zu Lager sich vernehmen läßt, ist der Krieg schon in Frage gestellt. »

une langue poétique accomplie au regard des distinctions évoquées entre morale et éthique, raison et esprit, la et le politique. Si elle peut « remettre en question la guerre », c'est qu'à elle seule, elle « sabote toute cette saloperie de politique et de poursuite effrénée du pouvoir dans tout son faire et sa pensée » mieux que ne le sauraient en définitive « le groupe d'intellectuels » que songerait à réunir Hesse, « s'il avait le talent et la vocation intime de l'organisateur », « afin de saboter la politique et le système des partis » « en prononçant un boycott à l'encontre de l'actualité dans l'art et la littérature ». En effet, la « parole pleine », la langue poétique s'emploie, par l'entremise hesséenne, à « former au milieu de cette atmosphère démoniaque et meurtrière des îlots d'humanité et d'amour »⁴³, c'est-à-dire une forme de communauté humaine dont chacun des membres partagerait réellement un même esprit, purement poétique, éloigné de la confusion, entretenue par les partis, notamment le parti communiste, entre conviction politique et quête « poétique » dans une optique politique d'instrumentalisation de l'esprit.

Lucide et résolu, dès 1931, à ne pas céder au chant des sirènes du communisme, Hesse oppose à « la perspective » très « attirante », mais fallacieuse, « de frères et de camarades, d'une communauté avec un monde d'êtres de même esprit »⁴⁴ la création, sur un plan purement poétique, d'une guilde poétique, celle des « Pèlerins de l'Orient », seule communauté à laquelle l'auteur saurait appartenir, et dont émanera trois ans plus tard, la province utopique de Castalie du *Jeu des perles de verre* :

« En ce qui me concerne, je n'ai pas vécu en Castalie, je suis un ermite et n'ai jamais appartenu à aucune forme de communauté si ce n'est à celle des Pèlerins de l'Orient, guilde d'êtres pieux, dont la forme d'existence s'apparente de près à celle de Castalie. »⁴⁵

Hesse oppose ainsi son *Voyage en Orient* (1932) au *Voyage en URSS* (1936), avant même qu'André Gide, son aîné « hautement estimé », ne revienne « profondément déçu et résigné », de la patrie du communisme, alors à la veille des grands procès staliniens. L'exemple de Gide, « se retirant dans le silence » après sa déception, mais écrivant en 1947 une préface à la traduction française, par son gendre, du *Voyage en Orient*, qu'il adorait – il avait en 1933, donc un an après la parution du conte, écrit à Hesse pour lui faire savoir, « avant qu'il ne soit trop tard », combien il « aimait certains de ses livres »⁴⁶ –

⁴³ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 29. 9. 1933 », p. 542 : « Ich kann aber allen denen ein wenig helfen, die gleich mir die ganze säuische Machstreberei und Politik in ihrem ganzen Tun und Denken sabotieren und Inseln des Menschentums und der Liebe bilden inmitten von Teufeltum und Totschlag » ; et « Brief vom September 1933 an Werner Reinhart », p. 543 : « Hätte ich die Gabe und den innern Beruf des Organisations, statt ein so ausgesprochener Einzelgänger zu sein, so würde ich jetzt eine Gruppe der Intellektuellen bilden, welche die Politik und das Parteiwesen grundsätzlich und schärfstens sabotieren, würde zur Geduld, zur Liebe, zum Festhalten großer Gesichtspunkte aufrufen, ja einen Boykott gegen das Aktuelle in der Kunst und Literatur ausrufen. »

⁴⁴ H. Hesse, « Brief an einen Kommunisten I », in *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 61 : « Ich lehne es vollkommen und entschieden ab, als Parteimitglied einzutreten oder meine Schriftstellerei in den Dienst Ihres Programms zu stellen, obwohl die Aussicht auf Brüder und Kameraden, auf die Gemeinschaft mit einer Welt von Gleichgesinnten lockend genug wäre. Aber wir sind eben nicht gleichgesinnt. »

⁴⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an eine Leserin des *Glasperlenspiels*, September 1947 », p. 666 : « Was mich selbst betrifft, ich habe nicht in Kastalien gelebt, ich bin Eremit und habe nie irgend einer Gemeinschaft angehört, außer jener der Morgenlandfahrer, eines Bundes von Gläubigen, dessen Existenzform eine sehr ähnliche ist wie die Kastaliens. »

⁴⁶ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Volkmar Andreä vom März 1933 », p. 517

marquera Hesse à vie⁴⁷, tant « l'individualiste » qu'il est reconnaît en Gide, ainsi qu'il le lui écrit en 1951, « un amoureux et défenseur de la liberté, de la personnalité, du « sens de soi » (*Eigensinn*), de la responsabilité individuelle »⁴⁸. Le silence, temporaire, de Gide, semblerait presque vérifier la thèse hesséenne de « Lettre à un communiste » (I) : c'est le silence d'un « poète authentique » qui, dans son « incoercible appétit d'indépendance », « arrête immédiatement de travailler dès qu'on voudrait le forcer à œuvrer autrement que sous la seule dictée de sa propre conscience »⁴⁹. Silence mutique autodestructeur, il est aux antipodes du « silence » de la « parole juste » évoquée par Martin Buber, à l'opposé du « dialogue » silencieux qui, naissant entre l'écrivain « neutre » et ses lecteurs « non politisés », sabote la criée racoleuse et agressive de partis proposant une forme massifiante de communauté. Un tel silence est le silence explosif de la parole qui réussit à déjouer la censure pour se répandre telle une traînée de poudre.

La « parole pleine » de la langue poétique porte les traits caractéristiques du dire utopique dont « l'interrogation principielle » se nourrit toujours, nous dit, à la suite d'Emmanuel Levinas ou de Pierre Leroux, Miguel Abensour dans son essai sur *L'Utopie*, de « la responsabilité pour autrui », tandis qu'il est « politique non par ce qu'[il] dit – ses propositions, ses thèses ou ses thèmes – mais dans l'effectuation même de son dire »⁵⁰. Dans cette perspective, le recours par Hesse à l'utopie pour entrer poétiquement en résistance paraît, plus que légitime, incontournable tant le jugement « poétique » du vrai qui statuait, nous l'avons, le politique du poétique, identifie ce politique à l'utopique. Le geste utopique paraît en définitive constitutif de toute poétique juste.

Si une telle hypothèse ne saurait dans sa généralité être approfondie dans le cadre de cette étude, elle se vérifie cependant dans le cas particulier de la poétique hesséenne de l'allégresse. En effet, le geste humoristique sur lequel se fonde cette poétique représente justement l'expression poétique du geste utopique : « savoir que cela est impossible, mais le faire quand même » constitue le noyau, humoristique, du geste poétique hesséen réfléchissant ce noyau. Il n'est pas fortuit que ce dernier apparaisse avec la plus grande clarté justement dans une lettre ouverte dont le politique, et avec lui la possibilité d'un réel impact politique, naît précisément du refus affiché de toute compromission de l'écrivain avec la politique. A Max Brod lui demandant d'élever la voix, seul ou de concert avec d'autres intellectuels de « renommée mondiale », afin de « rétablir la paix » en Palestine et de « sauver de la destruction » incunables et manuscrits irremplaçables, tels ceux de Novalis ou de Kafka, Hesse répond par une lettre ouverte publiée en juin 1948 à la suite de

⁴⁷ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Richard Benz vom Mai 1950 », p. 732: « Statt in einer Atmosphäre der Kollegialität, der gleichstrebenden Kameradschaft oder gar einer universitas litterarum, lebt ja jeder von uns in einer teils gewollten, teils leidigen Einsamkeit, und mancher, der es darin nicht mehr aushielt, hat nachgegeben und sich von einer der großen dogmatisch-autoritären Gemeinschaften aufsaugen lassen. Ich werde nie vergessen, mit wieviel Resignation André Gide bei unsrer einzigen persönlichen Begegnung davon sprach. »

⁴⁸ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief von Januar 1951 an André Gide », p. 861

⁴⁹ H. Hesse, « Brief an einen Kommunisten I », in *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 65: « Die echten Dichter und Künstler aber werdet Ihr, [...] daran erkennen, daß sie einen unbändigen Drang nach Unabhängigkeit haben und sofort zu arbeiten aufhören, wenn man sie zwingen will, die Arbeit anders als allein nach dem eigenen Gewissen zu machen. »

⁵⁰ Cf. Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, éd. Sens & Tonka, 2000, p. 42 et p. 102

la demande de Brod dans le *Neue Schweizer Rundschau*, qu'il lui est impossible d'accéder à sa requête : toute action « intellectuelle » ne saurait être que « faux-semblant » (*Scheinaktion*), tous « mise en demeure, supplique, sermon ou menace des intellectuels aux grands de ce monde » devraient « inconditionnellement et en tous les cas » demeurer intentés, car ils ne représentent qu'une « atteinte et humiliation de plus pour l'esprit ». Cela ne signifie en rien, précise Hesse, qu'il fait partie de ces « naturels poétiques rêveurs pour lesquels art et politique n'ont rien à voir » et qui attendent du poète qu'il reste dans « la tour d'ivoire d'une existence esthétique ». L'auteur précise ensuite sa conception du politique dans l'art : si depuis la Première Guerre mondiale, il a « de nombreuses fois pris la parole », écrit Hesse, il a « en sa qualité d'écrivain et d'homme de lettres, sans relâche essayé de rappeler à ses lecteurs les lois fondamentales et sacrées de l'humanité (*Menschlichkeit*) » et n'a « jamais essayé, comme cela s'est produit et se produit toujours par centaines, d'influencer la politique au moyen d'appels, de protestations et de mises en demeure, encore et encore signées par des intellectuels en grande pompe mais en toute inutilité et au préjudice du prestige de l'humanité (*Humanität*) »⁵¹. Ici, ce n'est plus le contenu, reconnaissable, qui est à analyser, mais la forme d'une prise de parole visant cela même dont elle développe argumentativement l'impossibilité, une « mise en demeure » humaine dans l'objectif utopique d'aider à « rétablir la paix », à ceci près que cette mise en demeure ne s'adresse pas aux « grands de ce monde », ce qui ne lui avait d'ailleurs pas été demandé, mais à « l'être qui sent en pensant » (*denkend-empfindend*) de Nietzsche vers lequel s'étaient avant lui tournés « Eschyle et Tolstoï » mais aussi « Zola, Victor Hugo et Büchner ». Telle est en tous les cas la lecture que Max Brod fera de la lettre ouverte de Hesse. Sa réponse à l'auteur en témoigne, où s'exprime clairement ce qui constituera le geste humoristique de la poétique hesséenne de l'allégresse :

« Vous avez fait quelque chose de grand, et vous avez précisément fait ce que j'attendais de vous, ce dont je vous ai prié. Que vous ayez accédé à ma requête en le travestissant en un refus, voire une polémique (même des plus douces), ne m'a pas leurré un seul instant. [...] des hommes tels Eschyle et Tolstoï sont, par leurs mises en demeure, directement intervenus sur le plan politique. Je rappelle aussi les exemples de Zola, Victor Hugo, Büchner. Eux tous ne se sont pas adressés, comme vous le vilipendez avec justesse, aux « puissants », mais à l'être humain sensible pensant. Et c'est exactement ce que vous avez fait – sous couvert de paroles qui se rebellent contre un tel effet, et le renforcent peut-être justement par là-même ! »⁵²

⁵¹ H. Hesse, *PdG*, op. cit. « Versuch einer Rechtfertigung, Zwei Briefe wegen Palästina, 22 et 25 Mai 1948 » (paru dans le *Neue Schweizer Rundschau*, Zurich, juin 1948), p. 798-801: « Ich halte im Gegenteil jede 'geistige' Scheinaktion, jedes Mahnen, Bitten, Predigen oder gar Drohen der Intellektuellen den Herren der Erde gegenüber für falsch, für eine weitere Schädigung und Herabwürdigung des Geistes, für etwas das unbedingt und in jedem Fall unterbleiben sollte. [...] Wenn ich dies alles so unverblümt ausspreche, so setze ich mich allerdings bei den Oberflächlichen dem Verdachte aus, ich gehöre zu jenen verträumten Künstlernaturen, für die Kunst mit Politik nichts zu tun und der Künstler im Elfenbeinturm einer ästhetischen Existenz zu verweilen habe [...] »

⁵² H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief von Max Brod an Hermann Hesse vom 22. August 1948 », p. 550 : « Sie haben etwas Großes getan, und Sie haben genau das getan, was ich von Ihnen erwartet habe und worum ich Sie bat. Daß Sie die Gewährung meiner Bitte äußerlich in die Form einer Ablehnung der Bitte, ja in die einer Polemik (sei es auch der sanftesten Art) kleiden, hat mich keinen Moment irre gemacht. Männer wie Aischylos und Tolstoi haben mit ihren mahnenden Worten unmittelbar in die Politik eingegriffen. Ich erinnere auch an Zola, Victor Hugo, Büchner. Alle diese haben sich nicht an die « Mächtigen » gewandt – wie Sie es mit Recht perhorreszieren, sondern an den fühlenden und denkenden

Quelques jours à peine séparent cette lettre de la réponse qu'enverra Hesse à Max Brod le 28 août 1948. C'est dire l'importance que l'auteur accordait à cet échange prenant le pas sur toute autre urgence d'une correspondance gigantesque. Sa réponse est brève. Elle indique simplement sa « joie » de voir que Brod a exactement saisi ce qui avait été tenté par « la publication de sa requête et de la réponse »⁵³, c'est-à-dire par le geste humoristique dont la portée politico-utopique apparaît ici de façon exemplaire. Une troisième dimension, liée aux deux premières, affleure aussi dans la réponse de Brod à Hesse quand il évoque des interventions historiques de l'écriture dans le déroulement politique : l'écriture humoristique est en toute conscience aussi écriture de l'histoire. C'est un point de vue défendu par Hesse lui-même. En atteste une lettre à Thomas Mann de fin 1933. Il y souligne en effet combien le touche l'effort manifeste dans le *Jacob* de la tétralogie *Joseph et ses frères*, d'une « écriture de l'histoire » reconnue comme « dans le fond impossible ».

Cet effort, écrit Hesse, traduit une attitude face à « la problématique de toute histoire et de toute volonté de récit » qui lui est à lui-même « profondément sympathique et familière » : « entreprendre l'impossible, alors qu'on en est averti, prendre activement sur soi le tragique »⁵⁴. S'il est impossible, comme le martèle Hesse jusqu'à la fin en légitimant son point de vue par une connaissance de l'histoire qui le conforte, de « faire l'histoire »⁵⁵ sur un mode volontariste, en politisant par exemple l'écriture, le jugement « poétique » du vrai qui comprend, on le voit ici, la sagesse tragique à laquelle appelait Nietzsche, exige de tenter d'écrire l'histoire poétiquement. Cette écriture s'accomplit pour Hesse sur le mode utopique quand elle réfléchit humoristiquement l'impossibilité de son propre dire en un dire poétologique qui affirme sa nature poétique en affichant sa neutralité politique, ce qui lui permet de passer la censure tyrannique et de réaliser peut-être son explosive potentialité politique, la libération en ses lecteurs de la *vis utopica*. La libération s'effectue, en termes hesséens, au moment où se « transmet », par la transgressivité de la parole poétique sur laquelle nous reviendrons, la « foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* » : à ce moment qui, utopique, accomplirait la poétique hesséenne de l'allégresse, se réalise l'initiation à l'allégresse comme entrée, « poétique », en résistance.

Menschen. Und ganz dasselbe haben Sie gleichfalls getan – wenn auch mit Begleitworten, die sich gegen diese Wirkung sträuben, und die sie vielleicht grade dadurch verstärken ! »

⁵³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Brief von Hermann Hesse an Max Brod vom 28. August 1948 », p. 550: « Ihr lieber Brief vom 22. August war mir eine Freude. Sie haben meine Publikation Ihres Briefes mit meiner Antwort genau so aufgenommen, wie sie gemeint war. »

⁵⁴ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief von Ende 1933 an Thomas Mann », p. 561: « Und dann ist natürlich inmitten der heutigen Art von Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung die stille, leicht melancholische Ironie mir bis ins kleinste lieb geworden, mit der Sie letzten Endes die Problematik aller Geschichte und allen Erzählenwollens ansehen, ohne doch einen Augenblick in der Bemühung um eben diese im Grund als unmöglich erkannte Geschichtsschreibung nachzulassen. Dies grade ist mir, der ich in vielem anders geartet und durch andere Herkunft gebildet bin, tief sympathisch und vertraut : das Unmögliche zu unternehmen, obwohl man darum weiß, das Tragische aktiv auf sich zu nehmen. »

⁵⁵ Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief von Dezember 1959 an Alfred Kantorowicz », p. 933: « Ich bin ein indisch-christlich erzogener Einzelgänger, dem jedes Machenwollen von Weltgeschichte, jedes Ändernwollen der Welt durch Gewalt [...] unsinnig und falsch erscheint, der auch die Weltgeschichte genügend viel betrachtet hat, um seine Meinung durch sie völlig bestätigt zu finden. »

III. 2. ÉTHIQUE ET ÉCRITURE POÉTIQUE

Avant de s'attacher à cet instant-clef d'une transmission initiatique, précisons qu'« initiation » et « résistance » ne sont pas limitées historiquement à la période national-socialiste mais s'affirment contre tout ce qui fut l'objet de la *Kulturkritik* hesséenne. La résistance en allégresse dont il est question se dresse en particulier, ainsi la réponse à Brod, contre toute forme de brutalité du « monde civilisé », notamment son nationalisme et la propension aux guerres qu'il attise, vecteurs majeurs d'assimilation de l'individu aux collectifs de masse. Hermann Hesse émet en ce sens deux appels publics à la résistance en 1949 et en 1950 qui, cette fois-ci, ne jouent ni du geste humoristique ni de la parole poétique pour se faire entendre – tout en continuant à s'adresser à l'individu « qui sent en pensant » dans la formulation des exigences de probité intellectuelle. En mai 1949, Hesse fait ainsi publier par le *Neue Schweizer Rundschau* la lettre d'un germaniste émigré aux Etats-Unis et sa réponse⁵⁶. Dans sa lettre à Hesse, le germaniste se déclare à ce point révolté par l'irresponsabilité d'une attitude allemande se lavant les mains de toute culpabilité par rapport aux « camps de la mort et tortures nazies » tout en dénigrant les exactions des forces d'occupation, qu'il ne sait plus dorénavant comment continuer à enseigner « la signification des valeurs culturelles allemandes », ainsi qu'il l'avait fait durant toute la guerre où il prenait fait et cause pour « une autre Allemagne » somme toute inexistante. La réponse envoyée puis publiée par Hesse reconnaît d'abord la réalité des faits dénoncés, telle « l'abjecte tendance allemande à la grande gueule (*Großschnäuzigkeit*) » renaissant déjà de ses cendres, que « confirment de nombreuses expériences personnelles »⁵⁷. Cependant, rappelle Hesse, « notre devoir » (*Aufgabe*) à « nous intellectuels » (*Geistige*) est d'« aider à promouvoir la pensée supranationale, la pensée de l'unité de l'humanité et de sa culture » et « d'opposer une résistance à tout nationalisme : au patriotisme et à la folie des grandeurs imbéciles et fiers de l'Allemand moyen, de l'Américain moyen etc. comme à l'inverse aussi au ressentiment en notre cœur contre des nations ou races ou groupes ethniques dans leur globalité » : il incombe aux gens de lettres de cultiver la « différenciation » et non la « généralisation », telle est la « résistance » que l'esprit doit (*müssen*) mener contre le « nivellement » des « grands simplificateurs ». Cette résistance, intellectuelle dans son effort de vérité et de « différenciation », est aussi éthique, ainsi que l'attestent les termes de *Aufgabe* et de *müssen*.

Si la dimension poétique n'est thématifiée ni dans l'un ni dans l'autre de ces appels cherchant à toucher un public aussi large que possible, elle affleure « poéthiquement » dans le second article, publié en octobre 1950 par le *National-Zeitung* bâlois, et intitulé

⁵⁶ H. Hesse, *PdG*, op. cit., p. 811 sv.

⁵⁷ Hesse lui-même venait d'écrire dans une lettre de février 49 à Albert Stehen qu'il ne savait plus comment « poursuivre un travail positif pour ce peuple honni des dieux » (*gnadenlos*), tant l'avait choqué la « grande saloperie allemande » (*die große deutsche Schweinerei*) qui s'était de nouveau manifestée par une vague de lettres antisémites à son encontre après la parution d'un petit écrit « Das Gestrichene Wort », où il acceptait après mûre réflexion de barrer un mot du *Curiste* à la demande d'un juif allemand émigré à New York. Il s'agissait d'un «*erstaunlicherweise* » très nietzschéen puisque la surprise provenait chez le « curiste » de ce qu'une aussi sage devise puisse se trouver dans l'Ancien Testament : « aime ton prochain comme toi-même ».

« Réponse à des lettres d'Allemagne »⁵⁸. En effet, Hesse y conjure son destinataire anonyme de ne pas succomber « sans résistance » – l'adjectif *widerstandslos* est répété par deux fois – à l'hystérie panique devant la vraisemblable imminence d'une guerre avec « les Bolcheviques », tant cette peur fait le jeu des puissances intéressées, notamment industrielles et militaires, qui l'attisent. Céder « sans résistance » à cette peur et à ces suggestions revient, écrit Hesse, à se rendre « coresponsable » d'une guerre éventuelle. Convoquer et consolider en soi-même « toute la lucidité et la vigilance, toute la vaillance et l'allégresse (*Heiterkeit*) » possibles signifierait au contraire déjà leur résister. L'allégresse, vertu éthique de résistance à tout diktat historico-politique, renvoie en langue hesséenne aussi au poétique qui sourd sous un politique omniprésent pour ressortir allusivement dans la dernière phrase de l'article : « Nous, les amis de la paix et de la vérité, nous n'avons pas le droit de prêter l'oreille à ces brasseurs d'affaires et arrivistes ni de les aider, nous devons continuellement rester fidèles à notre foi en l'existence d'autres chemins menant à la paix et d'autres moyens pour ordonner et désintoxiquer le monde que les bombes et la guerre. »⁵⁹

L'autre chemin est pour Hesse poétique, l'autre moyen celui de « la parole pleine », c'est bien une profession de foi poétique qui, implicitement, se dégage, semble-t-il, de la fin d'un article usant d'un langage non poétique pour répondre à l'exigence éthique chez l'auteur de lancer encore et encore, publiquement, des mises en garde (*Mahnung*) éthico-politiques, de délivrer à chaque individu des rappels à soi et à son humanité – la lettre ouverte de 1950 reproduit manifestement en écho le geste de la lettre personnelle de 1932 où Hesse expliquait à Arno Steglich que ses efforts pour écrire du « bon allemand » – en résonance avec la « parole pleine » – et pour rappeler – acte éthique – « les principes d'humanité les plus simples » visaient à grossir les rangs des « individus observant avec calme, d'un œil critique » – soit, en 1950, avec un détachement allègre – « le théâtre du monde », eux seuls pouvant réduire « le danger des grandes bêtises de masses, en premier lieu des guerres »⁶⁰. La réception cependant n'est que mécompréhension et politisation du propos : la presse américanisée de l'Ouest taxe l'auteur de rêveur irresponsable et subversif, tandis que les communistes récupèrent à l'Est l'article comme profession de foi prosoviétique.

Après ce fiasco, aucune tentative « de ce type »⁶¹ ne sera plus entreprise par Hesse qui y reconnaîtra définitivement une errance dans la forme d'écriture retenue pour obéir à une injonction éthique impérieuse. L'auteur en a conscience dès les années 20, puisqu'il déclare obéir non à sa « voix intérieure » mais à sa « conscience sociale » quand il accepte de diriger, avec Richard Woltereck, une revue politico-sociale intitulée *Vivos voco* qui,

⁵⁸ Cf. H. Hesse, « Antwort auf Briefe aus Deutschland » in: *Zarathustras Wiederkehr*, op. cit., p. 91 sv., cf. également Hesse, *PdG*, p. 844 sv.

⁵⁹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Antwort auf Briefe aus Deutschland », p. 846: « Wir Freunde des Friedens und der Wahrheit, Sie und ich, dürfen nicht diesen Geschäftemachern und Strebern Gehör schenken und helfen, wir müssen stets zu unserem Glauben stehen, daß es andre Wege zum Frieden und andre Mittel zur Ordnung und Entgiftung der Welt gibt als die Bomben und den Krieg. »

⁶⁰ Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An Herrn A. St., Sauerland », environ 1932, p. 540: « Je mehr Einzelne da sind, welche dem Welttheater mit Ruhe und Kritik zuzuschauen vermögen, desto geringer ist die Gefahr der großen Massendummheiten, obenan der Kriege. »

⁶¹ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 6. 12. 1950 an Otto Heuschele », p. 859 et « Brief von Januar 1951 an Cecilie Clarus », p. 847.

s'adressant à la jeunesse allemande, avait pour objectif pédagogique de l'orienter dans sa « détresse intellectuelle » d'après-guerre. Cette même « mauvaise conscience » l'avait déjà conduit à abandonner, sans « vocation intérieure » aucune, « la création littéraire » pour s'adonner à une « écriture morale et éducatrice » en collaborant, avant la Première Guerre mondiale, au *Simplicissimus*, journal satirique hostile au pouvoir impérial⁶². Et quand en 1951 Hesse dénonce comme « inutile », comme « un combat avec des moulins à vent, chevaleresque, mais idiot, noble mais ridicule », son gigantesque investissement épistolaire qui, dicté par un « sentiment du devoir », a fini par « rompre le cou à l'écriture poétique »⁶³, il remet en question là encore une écriture didactique fondée en éthique, puisque toute lettre naît chez lui d'un besoin de rectification pour une plus grande véridicité, qu'il s'agit selon lui d'y « exprimer avec plus de précision encore son propre point de vue », non d'influencer l'autre dans son jugement⁶⁴.

Il ne s'agit pas ici d'une simple différenciation à effectuer entre écriture didactique et littéraire. Car s'il est envisageable, et Hesse s'y tiendra à partir des années 50, de ne plus user du vecteur de la presse pour une prise de parole dictée par une urgence éthique, il est plus difficile de disjoindre fondement et contenu éthiques d'un dire, qu'il soit ou non poétique, à l'image de ce qui était possible pour le politique et la politique du poétique, où une énonciation conjointe de principes éthiques et d'un lancer utopique permettait d'exprimer indirectement le politique. A l'inverse du contenu politisé, le contenu éthique ne peut être évacué comme tel du dire poétique. Fondement éthique de l'écriture et contenu de l'écrit, même poétique, sont indissociables aux yeux de Hesse : la forme ne suffit pas à se légitimer éthiquement par elle-même, Hesse l'indique dans une lettre de 1960, où il reconnaît avoir toujours accordé de l'importance non seulement à la forme (*Wie*) mais aussi au contenu (*Was*) de son écriture poétique, un véritable « cauchemar » pour les tenants de l'art pur, disciples de Mallarmé, George ou des Surréalistes⁶⁵. A l'inverse, l'écriture poétique ne s'accomplit pas en son contenu, éthique, sa qualité ne dépend nullement des intentions qui s'y expriment : dans une lettre de 1951, même les « circulaires » de sa prose tardive ne sont ainsi pas placées par Hesse au rang d'œuvre poétique (*Dichtung*) mais au nombre de ses correspondances, alors que s'y exprime très clairement, nous allons le voir, sa poétique de l'allégresse. L'ambiguïté de cette attitude ressort avec évidence de la lettre adressée à Kuno Fiedler en janvier 1940, où Hesse indiquait, rappelons-le, que le seul « combat » à mener pour un artiste était de parfaire son art (*Handwerk*), donc pour l'écrivain poète de travailler langue et forme, ce qui ne

⁶² H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief von Januar 1940 an Kuno Fiedler », p. 620 : « Ich habe in meinen jüngeren Jahren nicht auf Mahnungen von außen hin, sondern aus eigenem schlechtetn Gewissen, manchen Schritt aus dem Künstlertum ins moralische und erzieherische Literaturtentum hinüber getan, ich habe ohne inneren Beruf, aber eben aus schlechtem Gewissen, zum Beispiel lange Jahre demokratisch-antikaiserlichen Bestrebungen gedient, es war nocht vor dem Weltkrieg... »

⁶³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Brief von Ende August 1951 an Walter Haußmann », p. 125.

⁶⁴ H. Hesse, *Ibid.*, lettre de juin 1951 « an einen alten Menschen, der über Hesses Satz beunruhigt war, daß jeder vor Gott nur für sich selbst verantwortlich sei », p. 118 : « ...ich lasse jedem sein freies Urteil und antworte nur da, wo es gilt, meine eigene Auffassung noch präziser auszusprechen. »

⁶⁵ H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Otto Engel, 1960 », p. 387 : « ...etwas an der Kritik der Avant-Gardisten ist richtig : im großen und ganzen ist mir beim Schreiben doch das Was ebenso wichtig wie das Wie, und diese Einstellung ist jedem reinen Artisten ein Greuel, er schwöre nun auf Mallarmé, George oder die Surrealisten. »

signifiait en rien s'exercer à une quelconque « routine » mais « éduquer sa conscience et aiguïser ses sens à la vigilance »⁶⁶ : s'il était en sus « combattant » et « prêcheur », le succès de ses efforts d'amendement du monde dépendraient en effet uniquement de la « qualité » artistique de son œuvre, et non de « la ferveur de son engagement » ni de la « valeur de ses convictions ». L'incidence éthique de son écriture, de l'œuvre qui en résulte, et que Hesse décrit ici comme un « rappel » du lecteur à « l'éternel », au « sacré », à « ce qui a une valeur inconditionnelle », se fera indépendamment de ces efforts, « sans qu'il s'y emploie » (*ohne Absicht*), « sans qu'il en ait conscience presque », à la manière dont Rilke pouvait dire, Hesse le cite dans une lettre de 1948 à Günter Böhmer, que l'effet d'une œuvre esthétiquement accomplie résidait en « son appel » au lecteur, en l'injonction éthique de « changer sa vie » (*ändere dein Leben !*) :

« Ce qu'il y a de vérité en cela est un déplacement du point de vue esthétique, lequel permute avec le point de vue moral, et n'a rien à voir avec les urgences et les légitimations dont les artistes sont conscients, car il est fort rare que les images à portée morale et éducatrice sont celles face auxquelles l'observateur se sentirait mis en demeure ou tenté de changer sa vie. Et pourtant, la devise de Rilke est d'une profonde justesse. »⁶⁷

De fait, le glissement observé par l'auteur chez Rilke est celui qu'il a lui-même opéré lors du tournant de la Première Guerre mondiale – et le parallèle avec Rilke ne surprend guère si l'on sait que l'article « Profession de foi de l'écrivain » de 1929 reprend en grande partie un article de 1927 consacré peu après sa mort au poète⁶⁸. En effet, à la relecture de son roman d'avant-guerre, *Rosshalde*, Hesse soulignera en 1942 que la Première Guerre mondiale l'avait arraché à une « évolution » qui l'amenait à devenir un « maître sur le plan formel », en le confrontant à une « problématique face à laquelle l'esthétique pure ne pouvait se maintenir »⁶⁹. Cette problématique est celle de l'éthico-politique, et le glissement conduit bien aussi Hesse de l'esthétique à l'éthique. En témoigne l'article de 1947, « Lettre non envoyée à une cantatrice », où Hesse déclare qu'il ne « participe à une discussion ou une réflexion sur l'art » qu'en qualité de « moraliste », non de « critique d'art » ou d'« esthéticien ». Le contexte permet alors de comprendre ce que Hesse entend par « moraliste » ou, dans la lettre de 1948, par « moral » : l'auteur use de ces termes dans un sens nietzschéen « immoraliste » incluant le sensible dans son évaluation et excluant les catégories morales traditionnelles. Ce qu'il rejette ou aime dans « le domaine artistique » ressort, écrit-il dans l'article, non de « concepts objectif », « quasi normés » de « valeur ou

⁶⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* IV, « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617: « Es hat für einen Künstler nicht den mindesten Sinn, um irgend etwas anders zu 'kämpfen' als um die Perfektion in seinem Handwerk, wobei ich nicht an Routine, sondern an Gewissenserziehung und Hellhörigkeit denke. »

^{67 68} H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Günter Böhmer, 1948 », p. 502: « Ich weiß den Satz von Rilke nicht mehr wörtlich, in dem er über die Wirkung des Kunstwerks sagt, es rufe uns zu: ändere dein Leben! Die darin enthaltene 'Wahrheit' ist ein Verschieben des ästhetischen Standpunkts, ist seine Vertauschung mit dem moralischen und hat mit den Antrieben und Rechtfertigungen, deren die Künstler sich bewußt sind, überhaupt nicht zu tun, denn es sind ja höchst selten die moralisch und erzieherisch gemeinten Bilder, vor welchen der Betrachter sich gemahnt oder versucht fühlt, sein Leben zu ändern. Und doch hat der Rilke-Spruch eine tiefe Gültigkeit. »

⁶⁸ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p. 243 (« Bekenntnis des Dichters ») et tome II, p. 444-446 sur Rilke

⁶⁹ H. Hesse, *Ibid.*, op. cit., p. 30: «...seinen guten Sinn, daß der damalige Krieg mich aus der Eintwicklung riß und mich, statt mich zum Meister guter Formen werden zu lassen, in eine Problematik hineinführte, vor der das rein Ästhetische sich nicht halten konnte. »

de beauté » mais d'une « sorte de conscience » qui est de « nature morale, non esthétique » et lui permet de reconnaître, par un « instinct » qu'une « critique raisonnée » ne fait généralement que conforter, les œuvres qui lui sont réellement « respiration et nourriture » (*Atemluft und Speise*) et promeuvent chez lui le passage du « sentiment de plaisir » (*Behagen*) à l'activité, du « calme spirituel » (*Seelenruhe*) à la pulsion ou « jouissance créatrice » (*Schaffenslust*) : le jugement sur l'art de Hesse n'est pas de nature esthétique, si l'on entend par esthétique la valeur de beauté de l'œuvre créée, mais de nature poétique : c'est le geste créateur à l'origine de l'œuvre qui seul importe, la valeur de l'œuvre dépendant de sa faculté à se faire le vecteur de la transmission de ce geste. Le jugement hesséen sur l'art se fonde en une « morale » nietzschéenne qui, proche de l'éthique, reconnaît pour juste et bon le geste créateur non seulement par sa nature vitale mais aussi par sa qualité qui, si elle ne s'exprime plus en termes d'affirmation ou de réaction, se manifesterait chez Hesse comme chez Nietzsche en définitive par sa classicité et son allégresse, sans qu'il y ait pour autant simple application de critères esthétiques classiques étrangers à toute éthique.

Juger de l'art ne consiste donc pas pour Hesse à se placer sur un plan esthétique mais sur un plan éthique. Il ne lui importe nullement de distinguer le beau du laid selon des critères adoptés sans fondement éthique, mais de distinguer ce qui est bon de ce qui ne l'est pas – pour l'homme, dans la perspective de son accomplissement. Une lettre de 1934 à sa femme Ninon va tout à fait dans ce sens. Hesse y distingue rapport affectif, *lieben*, et éthique, *für richtig halten*. Si l'art classique d'un Bach est à la fois aimable et « bon » (*gut*), l'art moderne d'un Strauss ou d'un Wagner, pour « aimable » et « légitime » qu'il soit en sa qualité « d'expression d'un morceau d'humanité et d'histoire », ne peut être tenu « pour juste ». C'est un « art décadent » (*Verfallskunst*) qui ressort du « malade », du « dénaturé », une musique dont l'ivresse (*Rausch*) entraîne, selon Lü Bü We, la « dissolution des mœurs et la chute des Etats »⁷⁰. Hesse distingue ici nettement entre une légitimité de l'art par la probité dans le geste poétique et sa légitimité éthique dans le sens où cet art promet un ordre « classique », venant, même humoristiquement, ordonner le chaos, ou au contraire promet le chaos qui menace toujours cet ordre illusoire, c'est-à-dire, nous allons le voir, dans le sens où l'art est oui ou non dévoué à l'esprit.

L'emploi de qualificatifs empruntés à la propagande national-socialiste est ici patent. Cette reprise est subversive : ce sont justement les artistes cités en exemple pour un art « dénaturé » qui sont glorifiés par le régime nazi. Ainsi qu'en témoigne la citation dans la lettre du même Lü Bü We qui, dans la préface du *Jeu des perles de verre* rédigée en 1933, opposera la musique allègre à la musique de l'ivresse décadente et mélancolique, ces mêmes regards subversifs et jugement éthique sont chez Hesse au fondement de l'œuvre

⁷⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Ninon vom 3. Nov. 1934 », p. 438 : « Nie habe ich gesagt oder würde sagen, man solle nicht alles « lieben », genau wie ich auch meine, man solle alle Menschen lieben, soweit man es eben vermag. Dagegen habe ich oft gesagt, es sei keineswegs alle Kunst gleich gut, sondern es gebe klassische und gebe Verfallskunst, und z. B. die Musik von Bach sei gut, die von Richard Strauss nicht. Natürlich ist (jene) Kunst ein echtes und legitimes Ergebnis geschichtlicher Zustände [...] die rauschende Musik von Strauss und Wagner entspricht der Seele eines heutigen deutschen Großstädtlers. Darum kann man sie « lieben », nämlich als Ausdruck von einem Stück Menschentum und Geschichte. Zwischen lieben und « für richtig (oder klassisch) halten » ist aber zweierlei. Man kann auch das Entartete und Kranke lieben, man kann und soll es aber nicht für « richtig halten », sondern für das, was es ist. Denn wie sagt Lü Bu We ? Wenn die Musik rauschen wird, zerfallen die Sitten, und die Staaten sind bedroht. »

comme écriture de résistance et au fondement de sa poétique de l'allégresse. La lecture de la « lettre non envoyée » de 1947 en témoigne encore quatorze ans plus tard : là où il appelle, nous l'avons vu plus haut, de ses vœux un art ne recourant qu'à la « magie blanche », et condamne tout ce qui relève de la « magie noire » en l'art, Hesse se prononce surtout contre les effets de masse et de massification dans la réception commune d'une musique, d'un chant, contre les « orgies communautaires », les « ivresses titubantes » fondant, quand elles ne se déchargent pas en applaudissements frénétiques, « les nombreux individus en une masse homogène » prête à transmuier le sentiment de sa fraternité en « psychose de masse » et en folie guerrière. Le lien entre l'art et le politique (*das Politische*), qui restera implicite trois ans plus tard, dans son article appelant à la vertu d'allégresse pour contrer la peur psychotique d'une nouvelle guerre, est ici explicitement souligné par l'auteur, lequel exemplifie ce lien par la « psychose de masse », à la fois « le plus puissant et sombre moyen d'action de la politique » et « le plus puissant et illicite moyen de l'art »⁷¹. Le glissement de l'esthétique vers l'éthique, l'apprentissage d'un jugement esthétique se fondant en éthique et permettant de diagnostiquer l'un des mécanismes œuvrant à la montée de régimes totalitaires, représente l'un de ces contenus (*Was*) que Hesse s'attache à transmettre à des fins d'*Aufklärung*, et en recourant à divers moyens d'écriture.

S'il fait l'objet de cet article daté de 1947, il a aussi et surtout constitué le pivot du *Jeu des Perles de verre*, donc de la résistance poétique de Hesse contre le national-socialisme, le point crucial, historique, de l'œuvre consistant en le départ de Knecht hors de Castalie qui détermine sur le plan fictif et réel l'écriture de sa biographie. L'écriture, fictive et réelle, d'une « Circulaire » permet aux auteurs Knecht et Hesse de justifier publiquement le choix du départ, elle le fonde en éthique quand elle y reconnaît la nécessité pour chaque être, même farouchement apolitique, de répondre à l'appel de l'histoire, d'assumer sa coresponsabilité politique. Par cette « Circulaire », écrit Hesse, Knecht et avec lui « le récit » tout entier accomplissent « le tournant de l'esthétique vers l'éthique (*das Moralische*) »⁷², cette éthique comprenant le politique.

De toute évidence complexe, la perspective hesséenne du rapport entre esthétique et éthique frise l'ambivalence quand elle ne sombre pas, croirait-on, dans la contradiction. Comment Hesse peut-il d'un côté écrire en 1938 à son fils Heiner que « l'art appartient aux fonctions du genre humain (*Menschheit*) se préoccupant de pérenniser humanité (*Menschlichkeit*) et vérité », et distinguer soigneusement, en 1932 comme en 1940, les artistes des « guides éthiques des hommes », des « éveilleurs de conscience » ou encore des « penseurs, critiques et moralistes »⁷³ ? Pourquoi Hesse oscille-t-il entre articles et littérature, entre une écriture discursive et poétique, quand il a conscience du primat, pour

⁷¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Nicht abgesandter Brief an eine Sängerin », première parution dans le *National-Zeitung*, Basel, du 16/11/1947, p. 446-452 : « Genug vom Politischen. Was hätte es mit der Kunst zu tun? Nun, [...] es hat allerlei mit ihr gemeinsam. Zum Beispiel ist das mächtigste und trübste Wirkungsmittel der Politik, die Massenpsychose, auch das mächtigste und unlauterste Mittel der Kunst... »

⁷² H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Peter Suhrkamp, 10. 10. 1938 », p. 100 : « Auf einige andre Leser [...] hatte der 'Brief' umgekehrt die Wirkung, saß sie in ihm, *wie ich es auch wollte*, die Wendung Knechts und der ganzen Erzählung vom Ästhetischen ins Moralische sahen und begrüßten. » (souligné par mes soins, B. P.).

⁷³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Christoph Schrempf, Februar 1932 », p. 319, cf. *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617

un impact éthique rilkien, de la qualité inhérente à l'œuvre, de sa beauté, sur la qualité toujours secondaire du contenu ? En 1952, en 1960 encore, l'auteur écrit ainsi dans deux lettres qu'il ne lui importe guère ce qu'une « suite d'images fabuleuses » peut contenir de « conceptuellement exprimable », « le contenu n'est pas le plus important » : résumer « le récit lui-même, ses figures, ses couleurs » à un « moyen pour une fin », à un simple « revêtement » de « pensées ou de théories » reviendrait à une « totale méconnaissance du travail artistique », car « le visible, le palpable, le sensible » importent au contraire bien plus à l'artiste que « tout ce qui relèverait de la pensée »⁷⁴.

Sans doute faut-il voir en cette oscillation la nécessité, pour « le Hesse à l'éducation piétiste » « qui respecte l'esprit, la pensée, la rigueur, même la morale » de sans cesse « retrouver le chemin de l'innocence de l'art hors des imbroglios moraux »⁷⁵, chemin qui lui est facilité en temps de guerre : si « l'écrivain doute souvent du sens et de la légitimité de son écriture », « la valeur ou du moins le caractère permis » (*Erlaubtheit*) de cette dernière lui apparaît plus aisément à des moments où les hommes « se tirent dessus par millions avec tous les enfers de la technique »⁷⁶. Sans arrêt, il lui faut réapprendre aux autres comme à lui-même que le besoin, traduit par le terme de *Erlaubtheit*, qu'il ressent de « légitimer » son art en le fondant en éthique, est essentiellement non moral, que si son écriture vise bien un « enseignement », une « exhortation » voire un « sermon », donc une transmission à caractère éthique, elle est loin de vouloir inculquer un contenu éthique, une « leçon »⁷⁷, à l'image de la « prêtraille » (*Pfaffen*) ou des « prêcheurs éthiques de la radio » (*Radioethiker*) :

« ...impermeable aux leçons du pasteur Horst Lange, je n'attends pas de l'art et de l'artiste en priorité de l'éthique et 'du religieux', mais de la beauté, de la joie, du jeu, un remerciement enfantin de Dieu et du monde... »⁷⁸

Nonobstant ces résurgences piétistes, la valse hésitation que semble danser Hesse sur le double thème d'art et éthique correspond de fait à un pas de deux savamment orchestré par sa poétique de l'allégresse qui, à l'image de la poétique nietzschéenne, n'occulte pas l'irrationnel, l'insupportable, mais l'inscrit au cœur de ce qu'elle s'attache à transmettre,

⁷⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Brief an Karl Dettinger, Januar 1952 », p. 138, et « Brief an Michael von Ortenberg, 6. 1. 1960 », p. 361 : « Doch irren Sie, wenn Sie annehmen, ich habe da dem Leser gewisse Gedanken oder Lehren mitteilen wollen. Das würde bedeuten: der sogenannte 'Sinn' oder gedankliche Inhalt der Erzählung sei mir das Wichtigste daran gewesen, die Erzählung selbst, ihre Gestalten, Farben usw. nur Mittel zum Zweck, nur Einkleidung. Das ist eine vollkommene Verkennung der künstlerischen Arbeit. Es verhält sich für den Künstler genau umgekehrt; das Sichtbare, Tastbare, Fühlbare ist ihm sehr viel wichtiger als alles Gedankliche. »

⁷⁵ H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Christoph Schrempf, April 1931 », p. 275 : « Goldmund ist erst mit Narziß zusammen ein Ganzes. Ebenso bin ich, der Künstler Hesse, der Ergänzung bedürftig durch einen Hesse, der den Geist, das Denken, die Zucht, sogar die Moral verehrt, der pietistisch erzogen ist und der die Unschuld seines Tuns, auch seiner Kunst, immer wieder aus moralischen Verwicklungen heraus neu finden muß. »

⁷⁶ Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome 1 : *Texte von Hesse*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1973, « Brief an Emil Schibli, Mai 1943 », p. 229 : « Daß ein Dichter am Sinn und der Berechtigung seines Dichtens häufig zweifelt, ist begreiflich. [...] Solche Weltzustände wie der Krieg [,wenn alle die Millionen mit allen Höllen der Technik aufeinander losfeuern,] erleichtern mir übrigens den Glauben an den Wert oder doch die Erlaubtheit des Dichtens sehr. »

⁷⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Brief an Michel Benoist, 1955 », p. 227.

⁷⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Albrecht Goes, Januar 1948 », p. 462 : « ...unbelehrt durch den Pastor Horst Lange, erwarte ich von der Kunst und vom Künstler nicht vor allem Ethik und 'das Religiöse', sondern Schönheit, Freude, Spiel, kindlichen Dank an Gott und die Welt... »

une maîtrise, dans le jeu d'allégresse esthétique, d'un chaos dont l'individu ne ferait plus seulement que souffrir. Quand Hesse écrit au philosophe Christoph Schrempf en 1932 que « les arts ne servent pas l'idée mais la vie », quand il explique en 1940 à Kuno Fiedler que « la fonction de l'artiste », cet « organe de la plus pure des observations possibles », consiste à « respecter la réalité et à la prendre au sérieux sur un plan esthétique et non éthique »⁷⁹, les résonances nietzschéennes sont manifestes.

C'est donc sans surprise que l'on verra Hesse écrire en 1932 à Schrempf qu'il s'attache par l'écriture, poétique, du *Jeu des perles de verre* à « légitimer l'illusion »⁸⁰. Le recours à l'écriture poétique comme vecteur d'*Aufklärung* si ce n'est créatrice, du moins esthétique, a déjà été analysé et divers moments de la poétique nietzschéenne de l'allégresse sont des plus présents dans les propos hesséens : l'artiste tragique, « observateur » véridique de la « réalité », transmettrait par son art, tragique, la jouissance d'une sagesse tragique créatrice au récepteur, c'est-à-dire le guérirait de sa mélancolie stérile en lui communiquant l'allégresse du créateur et de ses images dionysiaques, tout en lui évitant de se perdre dans le rêve mortifère d'une « illusion » purement apollinienne. Ce faisant, il « servirait » bien « la vie », au lieu de servir « une idée » et de participer au culte morbide de la raison. Un extrait de la lettre à Schrempf de 1931, où, se comparant à Goldmund, Hesse défend la quête artistique poursuivie par son personnage à travers ses aventures amoureuses, à travers le vécu sensible, évoque parfaitement la parenté entre les poétiques nietzschéenne et hesséenne de l'allégresse, tout en signalant bien, dans sa dernière phrase, la différence entre l'*Aufklärung* esthétique que poursuivrait Hesse en lieu et place de l'*Aufklärung* créatrice nietzschéenne :

« Il est aussi impossible à Goldmund qu'à moi-même de purifier et de promouvoir ma vie, par exemple ma relation aux femmes, par ce que vous appelez penser. [...] Je n'aboutis à rien d'autre qu'à la conclusion à laquelle conduisent aussi certains de vos écrits : notre faire est toujours fatal et dénué de sens et ne peut, d'un point de vue moral, que conduire au désespoir. Pour moi cependant, un seul chemin me conduit hors de ce désespoir, le chemin de l'art, de la beauté : pas de n'importe quelle beauté, mais l'expérience de la contemplation pure, de la vision pure qui ne relève pas de la pensée mais de la grâce. Cette expérience de pouvoir toujours de nouveau trouver belle cette vie fatale et sordide [...] cette expérience se produit chez moi sous forme du voir, sous forme artistique, et je n'y fais aucune différence entre une réception y prenant part dans le plaisir et une création nouvelle d'œuvres d'art. »⁸¹

⁷⁹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617 : «...als Künstler, als Organ der möglichst reinen Betrachtung habe ich die Wirklichkeit zu achten und sie nicht ethisch, sondern ästhetisch ernst zu nehmen, was eine ebenso echte und wichtige Funktion ist wie die des Denkers, Kritikers, Moralisten. »

⁸⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Christoph Schrempf, Sommer 1932 », p. 343 : « Kommt dieses Buch einmal wirklich zustande, was ich noch nicht weiß, aber sehr wünsche, so wird es etwa wie eine Rechtfertigung der Illusion sein. »

⁸¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Christoph Schrempf, April 1931 », p. 276 : « Es ist dem Goldmund ebenso unmöglich wie mir selber, mein Leben, z. B. meine Beziehung zur Frau, durch das zu reinigen und zu fördern, was Sie denken nennen. [...] ich erreiche dabei nichts als jene Einsicht, zu der einige Ihrer Schriften auch führen: die Einsicht, dass unser Tun immer fatal und sinnlos ist und, moralisch betrachtet, nur zur Verzweiflung führen kann. Es führt aber für mich aus dieser Verzweiflung heraus der einzige Weg der Kunst, der Schönheit: nicht irgendeiner kanonischen Schönheit, sondern des Erlebnisses der reinen Betrachtung, der reinen Schau, die nicht Denken ist, sondern Gnade. Das Erlebnis, immer wieder dies fatale, dreckige Leben schön finden zu können [...] Dies Erlebnis vollzieht sich bei mir in der Form des

« L'expérience de pure contemplation, de pure vision », inaccessible à la seule pensée ou volonté, qu'évoque ici Hesse, coïncide, pour l'artiste, avec l'instant où il devient un avec sa « fonction » d'observateur esthétiquement respectueux de la réalité, un observateur actif, un observateur témoin qui a pour tâche, impossible, de communiquer cette expérience prégnante.

Avant de considérer de plus près cette expérience de réalité fondamentale à la fois pour l'artiste tragique nietzschéen et hesséen dans leur processus de création et la poétique de l'allégresse décrivant ce dernier, deux points peuvent d'emblée être éclaircis. En premier lieu, l'ambivalence chez Hesse de l'importance ou non à accorder au contenu de l'écrit littéraire, la nature d'enseignement éthique pourtant dénué de toute « leçon » de ce contenu, se comprennent plus aisément. Le contenu à transmettre déborde tout raisonnement ou principe éthique puisqu'il s'agit d'une expérience prégnante, d'un événement vécu au sens, nous dit Hesse dans sa circulaire *Expériences en Engadine* (1953), que Dilthey pouvait par exemple accorder à ce terme⁸². Sans tenter de rendre justice à la complexité d'un terme que Hesse lui-même ne retient pas, comme il ressort du texte, dans sa définition et sa portée scientifique, retenons simplement avec Schnädelbach que tout *Erlebnis* inclut chez Dilthey, et c'est ce qui importe à Hesse, lecteur de Nietzsche, « une expérience à la fois cognitive et émotionnelle », « des moments subjectifs et objectifs » qui ne se laissent distinguer les uns des autres qu'a posteriori, par abstraction réflexive. Cette expérience ne peut donc être vécue que par l'être humain non diminué, non spécialisé, qui dans l'instant serait plein, authentiquement « sensible et pensant » (*denkend-empfindend*), par un être qui, si nous anticipons avec Hesse, serait dans cette expérience, ou deviendrait par elle conscient de ce que seule sa « foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* » est à même de le conduire à son humanité. Prise dans cette acception, l'expérience vécue hesséenne est effectivement proche de celle de Dilthey, puisqu'elle représente pour ce dernier, toujours selon Schnädelbach, un instant « d'unité entre intériorité et extériorité » (*Einheit zwischen Innen und Außen*) dans « la connexité (*Zusammenhang*) de la vie » qui permet, par le processus de compréhension (*Verstehen*) qu'il engendre, à « la vie », au « fait humain » (*Tatsache Mensch*) qu'elle recouvre, de « se comprendre réflexivement lui-même » comme « esprit » (*Geist*) « par le détour de l'expérience et de l'expression »⁸³.

Quoi qu'il en soit, l'*Erlebnis* esthétique fondamental pour l'artiste hesséen ne se résume pas à un contenu intellectuel ou éthique, à un savoir, à la réflexion postérieure sur le « sens » qui lui est propre, qui a pu être éprouvé par lui : « les appellations et interprétations », écrit Hesse en 1952 dans la circulaire *Lettre d'avril*, ne viennent « qu'après l'expérience vécue »⁸⁴, laquelle n'est elle-même que « manifestation, miracle, secret », « cadeau et trouvaille », ou encore « grâce », suivant le terme employé en 1931

Schauens, in der künstlerischen Form, wobei ich gar keinen Unterschied mache zwischen dem genießenden Miterleben und dem Neuschaffen von Kunstwerken. »

⁸² Cf. H. Hesse, *Engadiner Erlebnisse* in *Gesammelte Schriften VII, Rundbriefe*, op. cit., 1953, p. 846

⁸³ Cf. H. Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Fribourg/Munich, Alber Kolleg Philosophie, 1974, p. 128

⁸⁴ Cf. H. Hesse, *Aprilbrief* in *Gesammelte Schriften VII, Rundbriefe*, op. cit., 1953, p. 816

dans la lettre à Schrenpf, quand elle n'est pas au contraire « éclair, effroi » irrépessibles⁸⁵. Si cette expérience esthétique est si fondamentale, c'est qu'elle est à la fois source et objet de l'acte créateur allègre qui, la *Lettre d'avril* en fournit la preuve par l'exemple, s'emploie justement à ce qui est d'emblée reconnu et assumé comme impossible : « décrire et transmettre ces miracles et révélations », c'est-à-dire pour l'artiste, témoigner des instants où la réalité prend « sens », est « bonheur », signifie « le secret de l'être », où « le sens et la valeur de tout être et de tout devenir s'offre » à celui qui la contemple⁸⁶. Si Hesse lui-même ne cherche pas, comme il l'indique dans la circulaire *Secrets* de 1947, à « philosopher sur le réel (*das Wirkliche*), sur « l'expérience vécue » (*das Erlebnis*), si, conscient de ce que « l'écrivain n'est pas plus proche du secret du monde que quiconque », il ne se prend pas pour « un spécialiste du mystère de la vie », il « entretient » à l'instar de nombreux « collègues », même si c'est pour la briser comme dans cette circulaire, « l'illusion qu'il existerait une norme, une langue, un système, qui lui permettrait de communiquer (*mitteilen*) pensées et expériences vécues de telle sorte que le lecteur puisse en quelque sorte les partager et les vivre (*miterleben*), les faire siens » à son tour⁸⁷. Plus explicitement encore, Hesse assume dans la circulaire *Expériences en Engadine* la nécessité, s'il veut « tenter de joindre » ses destinataires, et de leur transmettre ses « expériences » engadines « par le détour de l'écriture et de l'encre d'imprimerie », « de se rendre un peu aveugle et de s'attacher à entretenir la fiction que sa langue et son écriture désuètes » demeurent valides et qu'ils partagent sa perception d'une « expérience vécue » (*Erlebnis*)⁸⁸.

C'est dans cette façon d'assumer l'illusion selon laquelle langue et écriture permettraient de transmettre une expérience de réalité et de sens dont il reste à spécifier la nature et à déterminer la dimension éthique, qu'il faut reconnaître, et c'est le deuxième point, la forme essentielle du geste humoristique qui, noyau de la poétique hesséenne de

⁸⁵ Cf. Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome 1, op. cit., « Erinnerung an Hans », 1936, p. 346 : « Und sooft man sich eines Erwachens später erinnert, sind es nicht die Reflexionen und Beschönigungen, deren man wieder innewird, sondern das Erlebnis selbst: der Blitz, der Schreck. »

⁸⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., *Aprilbrief*, 1952, p. 817 : « Erlebnisse, deren jedes des Festhaltens wert wäre, wenn es eben nur ein Festhalten gäbe, wenn diese Wunder und Offenbarungen sich beschreiben und weitergeben ließen... » ; « Augenblicke, in welchen im Bilde einer Landschaft, eines Baumes, eines Menschengesichts [...] sich der Sinn und Wert alles Seins und Geschehens darbietet. » ; « [das Erlebnis] bedeutete das Geheimnis des Seins, und es war schön, war Glück, war Sinn, war Geschenk und Fund für den Schauenden... »

⁸⁷ H. Hesse, *ibid.*, *Geheimnisse*, 1947, p. 790 : « ...ich möchte [...] nicht über das Wirkliche, [...] über das Numinöse und andre Namen des Erlebnisses philosophieren, dies ist der Beruf anderer Leute [, der Spezialisten des Lebensrätsels]... der Dichter als solcher steht dem Weltgeheimnis um nichts näher als jeder anderer Mensch [...] auch er [...] wendet sich mit dem, was er schreibt, an seine Leser meistens durchaus mit der wohlgepflegten Illusion, es bestehe eine Norm, eine Sprache, ein System, das es ihm ermögliche, seine Gedanken und Erlebnisse so mitzuteilen, daß der Leser sie gewissermaßen miterleben und sich tatsächlich aneignen könne. »

⁸⁸ H. Hesse, *ibid.*, *Engadiner Erlebnisse*, 1953, p. 846 : « ...ich muß, wenn ich [...] euch auf dem Umweg über Schrift und Druckerschwärze zu erreichen versuche, mich ein wenig blind machen und die Fiktion zu erhalten streben, es habe meine veraltete Sprache und Schreibweise noch immer für euch die gleiche Gültigkeit wie für mich, und es sei ein 'Erlebnis' für euch wie für mich mehr als ein flüchtiger Sinneneindruck oder ein beliebiger unter den hundert Zufällen des täglichen Lebens. »

l'allégresse, sera explicité ici et là par l'auteur à partir des années 30⁸⁹, dès lors qu'il en a pleinement pris conscience : dès 1932, Hesse demande ainsi à Günter Eich, en réponse à sa critique du *Voyage en Orient*, s'il « connaît réellement et sérieusement une quelconque littérature ou philosophie qui tenterait autre chose que de rendre justement l'impossible possible, que d'oser justement l'interdit avec un sentiment de responsabilité »⁹⁰, et en 1933, il écrit dans sa lettre à Thomas Mann qu'« écrire l'histoire » « c'est entreprendre l'impossible en connaissance de cause »⁹¹. Le même propos sera tenu plus officiellement après la guerre. Dans le récit de *Prose tardive, Notes durant une cure à Baden*, Hesse écrit ainsi que « comme tout art, l'écriture (*das Schreiben*) ose ce qui a l'apparence de l'impossible »⁹², tandis qu'un article de 1957 célébrant les 70 ans du dessinateur et peintre Hans Morgenthaler insiste sur le « désir » (*Sehnsucht*) de tout artiste de « tenter l'impossible », de « spiritualiser et d'éterniser l'éphémère », de « fixer l'instant »⁹³.

La dimension humoristique du geste d'*Aufklärung* qui, éthico-politique, viserait à instruire par le vecteur poétique le lecteur alors même que l'auteur connaîtrait la foncière « impossibilité de cette éducation » (*Unerziehbarkeit des Lesers*) n'est pas à récuser, Hesse la souligne lui-même avec verve et humour dans une lettre de 1950, reprise par ses soins dans le septième volume des *Œuvres complètes* sous le titre « A l'auteur d'une brochure sur moi ». Les deux expériences qui ont, selon son propre aveu, fait définitivement perdre à Hesse toute foi en une « quelconque portée morale » de ses écrits sont à la fois drôles et cruelles, tant elles semblent, du fait de leur lien avec le national-socialisme, remettre en cause la possibilité même d'une résistance par écriture poétique et utopique. La première concerne un jeune lecteur de Rhénanie qui, après la Deuxième Guerre mondiale, écrit deux ou trois « lettres touchantes et enthousiastes » à Hesse, où il célèbre « l'influence éducative et édifiante que *Demian*, *Siddhartha* et *Goldmund* auraient eu sur lui. Puis vient une troisième lettre où la « simple vérité » éclate là où le jeune homme pensait prodiguer « la plus haute louange » qui soit à l'auteur vénéré : il avoue à Hesse que « ses livres lui ont signifié autant que les écrits de Madame Ludendorff, à laquelle il doit les fondements de toute sa pensée et de sa vision du monde ». Une seconde anecdote du même genre revient alors en mémoire à l'auteur qui l'avait soigneusement « refoulée ». En 1934 environ, une amie à lui, Suissesse de bonne famille libérale, l'avait conduit, lors d'un instant de grande confiance, à un petit boudoir secret où elle avait construit une sorte d'autel privé :

⁸⁹ Signalons encore les occurrences épistolaires de 1938, in H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Frau. A., Anfang Februar 1938 », p. 654, et in H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Carl Gemperle, Juni 1938 », p. 89

⁹⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an à Günter Eich, 1931 », p. 346 et Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 522 : « ...kennen Sie wirklich und im Ernst irgendeine Dichtung oder Philosophie, die etwas andres versucht, als gerade das Unmögliche zu ermöglichen, gerade das Verbotene mit dem Gefühl der Verantwortung zu wagen? »

⁹¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Thomas Mann, Ende 1933 », p. 561

⁹² Hesse *Gesammelte Schriften* IV, op. cit., *Aufzeichnung bei einer Kur in Baden*, p. 914 : « ...die Leidenschaft, den Ernst und die Eitelkeit des Schreibens, das wie alle Kunst das scheinbar Unmögliche wagt... »

⁹³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Offener Brief » : « Ernst Morgenthaler zu seinem siebzigsten Geburtstag », parue dans le journal *Neue Zürcher Zeitung* du 11/12/1957, p. 302 : « ...diese Sehnsucht, die uns [Künstler] immer wieder dazu treibt, das Unmögliche anzustreben : die Vergeistigung und Verewigung des Vergänglichen, [...] das Festhalten des Augenblicks. »

« Il y avait là, seul contre le mur, un meuble, comme une étagère étroite, recouvert d'une voile, et quand le voile fut retiré apparut sur le niveau supérieur une photo de Hitler à demi-grandeur nature (c'était autour de 1934), avec à côté un candélabre et ses bougies, à gauche le Nouveau Testament, et à droite, sous une belle reliure, *Mein Kampf*. Sur le niveau inférieur cependant étaient alignés, volume après volume en lin bleu clair, tout ce qui avait jamais été édité de mes livres. C'était l'expérience la plus grotesque que j'aie jamais vécue, jamais je n'avais été à la fois aussi furieux et aussi embarrassé. »⁹⁴

Hesse s'amuse ensuite de voir que ces « rencontres avec la réalité » ne l'ont pas empêché de continuer à écrire ni à penser que son écriture puisse malgré tout garder un sens et se légitimer. Certes, le geste humoristique assumant explicitement l'impossibilité d'une éducation tout en s'y adonnant, tout aussi ouvertement, constitue une partie de la réponse hesséenne à ce dilemme de légitimation éthique de l'absurde. Cependant, il n'est lui-même rendu secondairement possible qu'après le geste poétique en soi, geste humoristique fondamental, par lequel l'écrivain recourt à la langue et à l'écriture comme au « mode mystérieux » lui permettant de garder l'espoir ou la foi que « son activité et son jeu, sa vie, sa pensée, son travail aient un sens, puissent se légitimer et perdurer envers et contre tout dans leur portée », en « atteignant » ou en « touchant », « nul ne sait comment » (*irgendwie*) des « cœurs humains »⁹⁵.

C'est sur ce point de la nécessité de croire, « contre toute raison », en la puissance mystérieuse de la langue pour oser le geste poétique allègre, que les poétiques de Hesse et de Nietzsche divergent essentiellement. Si tous deux reconnaissent bien en la langue poétique le seul vecteur de communication d'allégresse, Nietzsche éprouvera la nécessité, dans sa défiance nihiliste envers la culture judéo-chrétienne dans son intégralité, de créer, au risque de l'échec, une langue nouvelle, de « créer » ainsi la « vérité » en demiurge père du « surhumain », tandis que Hesse s'attachera à sauver l'homme occidental et sa culture en sauvant la langue et les mots de leur « dévalorisation » ou allégorisation occultée. Là où Nietzsche prend de façon répétée la posture du philosophe tragique « créateur de vérité », d'un Zarathoustra « visionnaire, volontaire, créateur » (*Seher, Wollender, Schaffender*)⁹⁶, Hesse se présente comme « écrivain, homme de quête professant sa foi » (*Dichter, Sucher und Bekenner*)⁹⁷.

Il est à ce titre symptomatique que les expériences d'allégresse clefs sur lesquelles se concentrent les efforts de Nietzsche et Hesse diffèrent en nature. Rappelons simplement pour Nietzsche que ses efforts de mise en scène du créateur allègre, père dionysien de

⁹⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An den Verfasser einer Broschüre über mich », 1950, p. 737-740 : « Da stand allein für sich an der Wand ein Möbel, wie ein Bücherschaft, von einem Vorhang zugedeckt, und als der Vorhang weggezogen war, erschien auf dem oberen Boden ein halb lebensgroßes Hitler-Bild (es war um 1934), daneben stand ein Leuchter mit Kerzen und lag links das Neue Testament, rechts, schön gebunden, *Mein Kampf*. Im unteren Fach aber stand, Band an Band in hellblauem Leinen, alles was je an Büchern von mir erschienen war. Es war das Groteskeste, was ich je erlebt hatte, nie bin ich so wütend und zugleich so verlegen gewesen. »

⁹⁵ H. Hesse, *ibid.*, p. 740 : « ...wunderlich, ja kaum begreiflich ist es, daß ein Autor solchen Begegnungen mit der Wirklichkeit nicht nur standhält, daß er sie entweder zu vergessen oder sie durch scheinbar rationale Betrachtung zu bewältigen sucht, und daß er ihnen zum Trotz den Glauben behalten kann, sein Tun und Spielen, sein Leben, Denken und Arbeiten habe einen Sinn, es sei zu rechtfertigen, es werde auf irgend eine geheimnisvolle Weise dennoch wirkend fortleben... »

⁹⁶ Cf. Nietzsche, *KSA* 3, *FW*, § 320 : « ...ich bin kein Suchender, ich will mir meine eigene Sonne schaffen... » Cf. également *KSA* 6, *EH*, p. 343 et *KSA* 4, *Zar*, « Von der Erlösung »

⁹⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « An eine alte Leserin, Dezember 1950 », p. 773

Zarathoustra, s'attachent essentiellement à la transmission d'un acte créateur passant de l'allégresse exubérante, se déchargeant par jets inspirés, à l'allégresse sereine de moissons au soleil couchant. Pour Hesse, l'expérience décisive est, nous l'avons vu, principalement esthétique, touche à une vision, non au faire en émanant a posteriori. Elle coïncide, plus fidèle au jeune Nietzsche que le philosophe ne le resta lui-même, avec l'expérience du tragique, à la fois passive et active, à la fois intellectuelle et artistique, dionysiaque et apollinienne, décrite dans *La Naissance de la tragédie*, expérience dont l'insupportable à la source du geste créateur comme de la « consolation métaphysique » sera par la suite occulté au gré d'une sublimation de l'excès dans une poétique de plus en plus volontariste et crispée par le doute. Cette expérience, où l'observateur, penseur ou artiste, en tous les cas humain, fait face à une réalité terrible, dénuée de tout voile, sera baptisée « éveil » (*Erwachen*) par Hesse. Elle constituera, après une présence anonyme dans *Le Loup des steppes* et *Le Voyage en Orient*, le pivot de l'évolution de Knecht dans *Le Jeu des perles de verre*, avant de revenir comme leitmotiv dans l'ensemble de la prose tardive de l'auteur, circulaires comprises. Ce sont ces textes de nature inédite, oscillant entre l'essai, la biographie épistolaire et la poétique, qui permettent le mieux d'en saisir la nature.

III. 3. « L'ÉVEIL » : RÉALITÉ ET ALLÉGRESSE

L'expérience esthétique de « réalité » est chez Hesse de nature dionysiaque, ou tragique, et se caractérise par l'ambivalence repérée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Fulgurante, une « illumination » (*Erleuchtung*) traverse le « monde factice » (*Scheinwelt*) constitué de systèmes et de concepts objectivés tels « l'Ordre, l'Etat, la Loi, le Droit » que reflètent dans sa platitude les journaux et dont le caractère allégorique, dénoncé par Hesse, s'exprime parfaitement en français dans l'emploi des majuscules. Cette fulgurance, cet « éclair » (*Wetterleuchten*) est expérience connaissante (*Erlebnis, Erkenntnis*) d'authentique réalité, d'un « terriblement beau » et « terriblement épouvantable » à la fois. « Saisissant à mort » l'écrivain poète dont il est ici question, dans la circulaire *Secrets* (1947), elle le « réveille » de la fascination morbide qu'exerce sur lui la « prétendue réalité » (*sogenannte Wirklichkeit*)⁹⁸ dans sa prétention exclusive comme seule réalité possible et rationnellement valide ou légitime et le conduit à relativiser cette dernière par l'apposition réfutatoire soit de guillemets soit de l'adjectif « prétendu » (*sogenannt*), dont Hesse ne cessera plus d'user à partir du *Loup des steppes*. La parenté de ce processus esthétique avec le schème historique benjaminien est flagrante, jusque dans les termes, puisque Hesse en parle comme d'une « illumination », d'une « fissure » (*Riß*) traversant des « allégories » pour révéler des aperçus d'univers « dangereusement apocalyptiques » ; elle repose d'emblée la question du lien pour Hesse entre éthique, poétique, histoire et utopie, qui sera examiné un peu plus bas.

Le caractère « tragique » de cette expérience de la réalité comme du « monstrueux » (*das Ungeheure*), de l'« incompréhensible » (*das Unverstehbare*) doit de nouveau être souligné et approfondi. Par la force même de la réalité » qui « s'y presse en

⁹⁸ Cf. H. Hesse, *Geheimnisse* in *Gesammelte Schriften*, VII, op. cit., p. 789

excès », l'expérience « d'éveil » s'impose et « convainc avec l'urgence » soulignait Knecht dans *Le Jeu des perles de verre*, du « coup de vent précurseur d'un orage » ou d'« un violent mal de dents semblant concentrer dans notre mâchoire toutes les tensions, souffrances, tous les conflits de l'univers » (*Jeu* 514)⁹⁹. Cette expérience, nous l'avons vu, est simultanément acte de connaissance de la réalité qui coïncide, dans la tension éprouvée, avec la « contradiction originaire » que Nietzsche rattachait à « la vie ». Elle ne se résume donc en rien à une connaissance de « vérité » qui rejoindrait les « systèmes » de pensée et les « concepts » allégoriques. L'expérience d'« éveil » est en termes hesséens aussi connaissance de la réalité comme vérité la plus profonde, comme réel ou en-delà situé au fondement de la « prétendue réalité » à l'image de l'espace-temps révélé par la théorie de la relativité d'Einstein ou les théories quantiques émergeant à la même époque. C'est sur ce point essentiel que se joue la probité intellectuelle dont Hesse souhaiterait transmettre la tradition « vénérable », car c'est fondamentalement ici que s'opère toute falsification de la réalité et de l'histoire menant à la barbarie.

L'auteur établit ce lien crucial dès *Le Loup des steppes* quand il dénonce en 1926 déjà autant chez le « bourgeois » que chez l'historien conférencier ou l'universitaire bien intégrés dans le circuit culturel leur fermeture à toute expérience vécue de réel, leur refus de connaissance authentique de la réalité comme sources de leur aveuglement : c'est parce qu'ils n'ont « vécu (*erlebt*) » ni « la guerre, ni le bouleversement des bases de la pensée par Einstein » qu'ils adhèrent au maquillage officiel et outrancier de la réalité, qu'ils « ne voient pas comment se prépare autour d'eux la prochaine guerre » et « tiennent pour haïssables Juifs et Communistes »¹⁰⁰.

L'exigence éthique de reconnaître la réalité authentique, désormais nommée « réel » en opposition à la « réalité » communément admise et en résonance avec « le grand réel » de René Char¹⁰¹, reprend donc en la fondant dans la théorie de la relativité l'injonction nietzschéenne relative au « savoir tragique ». L'expérience fondamentale reste cependant la même : « tragique » et mort restent indissolublement liés. En effet, durant le moment d'éveil (*des Wachseins*) explique l'auteur dans *Souvenir de Hans* (1936), l'homme est contraint, ne peut s'empêcher (*müssen*) de laisser entrer en lui « la vérité » – il n'y en a qu'une et c'est toujours la même – et comme cette « vérité » est « rappel de l'éphémère », « rappel de la mort », « il lui faut » désormais « apprendre à aimer cette vérité » non désirée, « impitoyable », « et à la ressentir comme élément de vie »¹⁰².

⁹⁹ H. Hesse, *GL* 436 : « Was diesen Erlebnissen ihre Wucht und Überzeugungskraft gibt, ist nicht ihr Gehalt an Wahrheit, ihre hohe Herkunft oder Göttlichkeit oder dergleichen, sondern ihre Wirklichkeit. Sie sind ungeheuer wirklich [...] sind bis zum Bersten voll Realität [wie] der Windstoß, der einem ausbrechenden Gewitter vorangeht [...] – oder ein starkes Zahnweh, das alle Spannungen, Leiden und Konflikte der Welt in unsern Kiefer zu konzentrieren scheint... »

¹⁰⁰ H. Hesse, *St* 103 : « ...[dieser Mann] glaubt an die Wissenschaft, deren Diener er ist [...] er glaubt an den Fortschritt, an die Entwicklung. Er hat den Krieg nicht miterlebt, nicht die Erschütterung der bisherigen Denkgrundlagen durch Einstein (das, denkt er, geht nur die Mathematiker an), er sieht nichts davon, wie rings um ihn der nächste Krieg vorbereitet wird, er hält Juden und Kommunisten für hassenswert... »

¹⁰¹ René Char, *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1983, « Madeleine qui veillait » in : *Pauvreté et Privilège*, p. 665 : « L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. »

¹⁰² Volker Michels, *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »* tome 1, *Texte von Hesse, Erinnerung an Hans*, 1936, p. 341 : « Im Augenblick des Wachseins ist der Mensch stets sehr gefährdet,

Y parvenir signifie à bien des égards éprouver la « consolation métaphysique » célébrée par le jeune Nietzsche, puisque le spectateur du réel réussit selon Hesse non seulement à y « percevoir » (*wahrnehmen*) « la simultanéité des contraires » (*Zusammenfall der Gegensätze*), leur « fusion dans le feu de la réalité » en un « grand Un » (*das große Eine*) signifiant « le secret de l'être » (*das Geheimnis des Seins*)¹⁰³, mais dans l'éveil, il « expérimente corps et âme dans la réalité le devenir-un avec le tout, la prise de conscience de l'Un » : l'expérience vécue d'éveil constitue un « être-frappé-par-l'éclair-de-prise de conscience » (*das Vom-Blitz-des-Innewerdens-getroffen-Sein*) qui pour Hesse rejoint l'expérience de l'illumination mystique d'un Jakob Böhme, à ceci près qu'il ne s'y révèle aucun Dieu, aucune divinité, ou Vérité absolue mais le simple « grand ouvert » du réel, sans que s'y attache aucun sacré au sens religieux du terme, ainsi qu'en témoigne une « parole de maître » (*Meisterwort*) du bouddhisme zen :

« Un empereur rencontre le patriarche Bodhidharma. Avec les grands airs et l'ignorance du profane et de l'homme du monde, il lui demande : 'Quel est le sens le plus élevé de la vérité sacrée ?' Le patriarche répond : 'Large ouvert – rien de sacré.' »¹⁰⁴

Cette sagesse du bouddhisme zen sur le sens du vrai qui, par sa nature d'expérience de réel, n'a rien de sacré ou d'absolu, bien que toute expérience de vérité, tout acte de connaissance soit toujours fulgurance, révélation et ressorte de l'instant – Hesse nous l'indiquait, souvenons-nous, dans *Un petit morceau de théologie*¹⁰⁵, cette parole sur la révélation a elle-même frappé l'auteur comme une révélation : c'est une révélation sur la révélation, une expérience d'éveil réfléchi que tente de transmettre le spectateur témoin Hesse dans une lettre fictive de *Joseph Knecht à Carlo Ferromonte*, écrite en 1961, un an avant sa mort. Que l'écrivain recoure ici au personnage de son grand œuvre et place ainsi l'un de ses derniers témoignages dans la continuité du *Jeu des perles de verre* n'est pas fortuit : ici et là, l'objet et l'enjeu d'un dire se présentant comme fictif et poétique consiste en le témoignage réfléchi d'une expérience esthétique d'éveil qui, selon Hesse, se caractérise essentiellement par son allégresse.

En effet, l'expérience d'éveil hesséen est, à l'image de l'expérience esthétique tragique de *La Naissance de la tragédie*, expérience de « bonheur », de « joie », nous apprend un récit tardif intitulé *Bonheur* (1949) : elle représente un « état d'union doucement riieuse avec le monde », une « respiration dans un présent accompli » tout en

denn er steht nun offen und muß die Wahrheit in sich einlassen, und die Wahrheit lieben zu lernen und als Lebenselement zu empfinden, dazu gehört viel, denn zunächst einmal ist der Mensch Kreatur und steht der Wahrheit durchaus als Feind gegenüber. Und in der Tat ist ja die Wahrheit niemals so, wie man sie sich wünschen und wählen würde, aber immer ist sie unerbittlich. [...] der Inhalt eines jeden Wachwerdens ist der gleiche, es gibt Millionen Gesichter der Wahrheit, aber nur *eine* Wahrheit. [...] Daß jedes 'Erwachen', jede Berührung mit der Wirklichkeit [...] unter anderem auch eine Berührung mit dem Tod bedeute, davon wußten meine Gedanken nichts [als Kind], wenn auch das innerste Empfinden in mir mit Schauern davon wissen mochte. » (aussi dans *Gesammelte Dichtungen* IV, *Gedenkbätter*, p. 690-740)

¹⁰³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, *Aprilbrief*, p. 817 sv.

¹⁰⁴ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome 1, op. cit., *Josef Knecht an Carlo Ferromonte*, 1960, p. 336 sv. : « Ein Kaiser trifft mit dem Urpatriarchen Bodhidharma zusammen. Mit der Wichtigkeit und Ahnungslosigkeit des Laien und Weltmanns fragt er ihn: « Welches ist der höchste Sinn der heiligen Wahrheit? » Der Patriarch antwortet: « Offene Weite – nichts von heilig. »

¹⁰⁵ H. Hesse, in *Gesammelte Schriften* VII, *Ein Stückchen Theologie*, p. 395 : « Wissen ist Tat. Wissen ist Erlebnis. Seine Dauer heißt Augenblick. »

entraînant de façon plus exubérante son sujet passif-actif à « participer au chant chorique des sphères, à la danse et à la ronde de l'univers ». Cette joie, ce bonheur propre à l'expérience mystique et esthétique de l'éveil est allégresse pure et se trouve à la source de tout « amour », de toute « lumière », de toute « allégresse (*Heiterkeit*) portée par les artistes en notre monde » : c'est l'éclat de ce bonheur, « la lumière de cette joie atemporelle » qui « après des siècles respandit » dans les œuvres artistiques « comme au premier jour ». C'est cette lumière, explique Hesse, qui, en se cristallisant autour du mot « originaire » et « magique » de « bonheur » (*Glück*), a nourri sa « représentation de l'éternel présent, de la trace dorée dans *Goldmund* et du rire des Immortels dans *Le Loup des steppes* »¹⁰⁶. Si l'expérience esthétique d'éveil fait aussi « participer » son sujet « au rire éternel de Dieu », rappelons que ce dieu correspond, comme cela est déjà visible chez Nietzsche avant la crispation finale, aussi chez Hesse à « l'homme possible, l'homme rêvé » vers lequel tend « l'homme réel » dans une opposition non dialectique mais bipolaire et féconde¹⁰⁷ et qui serait incarnation de l'esprit, au sens à la fois métaphysique et humain du terme que l'on trouverait par exemple chez Aristote dans son acception du nous actif comme pure unité, supra-individuelle, d'un *logos*, c'est-à-dire d'une raison et d'un langage communs à tous les hommes, qui cependant nécessiterait la présence et l'accueil du nous passif en chaque homme pour s'actualiser dans un processus connaissant et réfléchissant d'intellection.

De fait, Hesse s'avère plus proche d'Aristote que de Nietzsche dans sa compréhension de « l'éveil » comme d'une « rencontre » non avec la vie mais « avec l'esprit vivant » (*Begegnung mit dem lebendigen Geist*), c'est-à-dire encore d'une rencontre de l'esprit avec lui-même en ce qu'il a de vivant, d'une *Selbstbegegnung*, cette rencontre ne sachant introduire que pour un temps à un « état éveillé » (*des Wachseins*), à un état de « grâce spirituelle » (*geistige Gnade*) lumineux de « connaissance » et de « clairvoyance » (*Einsicht*) qui sera irrémédiablement relayé par une phase de quête et de doute¹⁰⁸. L'expérience d'éveil est connaissante moins sur le plan du savoir tragique, par la compréhension du réel dans son chaos, que par la conscience du caractère illusoire de cette compréhension fulgurante, « ordre factice d'un instant heureux », où le sujet regardant (*schauend*) est à même d'éprouver « le petit bonheur » de « se figurer pour une seconde le chaos comme cosmos »¹⁰⁹. En effet, cette prise de conscience assumant l'illusion de toute

¹⁰⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften IV, Späte Prosa, Glück*, p. 892 : « Atmen in vollkommener Gegenwart, Mitsingen im Chor der Sphären, Mittanzen im Reigen der Welt, Mitlachen im ewigen Lachen Gottes, das ist unsere Teilhabe am Glück. [...] der es erlebt hat, [...] hat auch etwas vom Glanz und Klang, etwas vom Licht der zeitlosen Freude mitgebracht, und alles, was durch Liebende an Liebe, durch Künstler an Trost und Heiterkeit in unsre Welt getragen worden ist und oft nach Jahrhunderten so hell strahlt wie am ersten Tage, das kommt von dort. [...] wäre das Wort an sich nicht so tief, so ursprünglich und so welthaltig, so hätte sich meine Vorstellung von der ewigen Gegenwart, von der 'goldenen Spur' (im Goldmund) und dem Lachen der Unsterblichen (im Steppenwolf) nicht um dieses Wort herum kristallisiert. »

¹⁰⁷ Cf. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 1. 7. 1938 an R. J. Humm », p. 664.

¹⁰⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften IV, Späte Prosa, Aufzeichnung bei einer Kur in Baden*, p. 923 : « ...er hatte eine Begegnung mit der Wahrheit selbst, mit dem lebendigen Geiste gehabt. Er war erschreckt und erweckt worden, [...] er war in einer seelischen Verfassung, die auch ich an mir und an andern hatte kennenlernen, in einem Zustand des Wachseins, der Einsicht und des Wissens, der geistigen Gnade. »

¹⁰⁹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII, Ein Stückchen Theologie*, p. 395 : « Der Glaube ist mir längst abhanden gekommen, daß uns an Erkenntnis und an Einblick ins Chaos des Weltgeschehens mehr gegönnt sei, als die Scheinordnung eines glücklichen Augenblicks, als dieses je und je erlebbare kleine Glück: für eine Sekunde das Chaos sich als Kosmos vorzutauschen. »

connaissance est elle-même source de bonheur, car elle est prise de conscience réflexive et jouissante de l'esprit par lui-même, de sa force dans sa petitesse face à la vastitude insondable, au « mystère impénétrable » du réel, dans sa capacité à se donner à lui-même le bonheur d'une illusion d'ordre et de *logos* sans s'illusionner sur lui-même ni se prendre au piège de l'illusion créée. L'expérience d'« éveil » consiste ainsi en une rencontre de l'esprit avec lui-même « comme creator et *logos* ». Le moi y fait, en d'autres termes, cette expérience de soi simultanément expérience de vérité et d'humour que traduisait la devise de Sloterdijk sur le moi nietzschéen : *tingo, ergo sum*.¹¹⁰ Si l'enjeu poétique hesséen est précisément de transmettre, par le témoignage poétique de cet éveil, « la foi en l'esprit comme creator et comme *logos* », c'est qu'il est simultanément éveil de l'homme à lui-même, à son humanité essentielle, à ce qu'il y a de « divin » en lui-même, c'est-à-dire aussi à la « quête cruelle de vérité » – une profonde justesse de la symbolique, propre aux religions monothéistes, de l'arbre de la connaissance et de ses attributs divins apparaît ici en filigrane, corroborant l'appréciation hesséenne selon laquelle « presque tout savoir réel s'est accumulé dans les religions, et plus encore dans les mythologies »¹¹¹.

Et c'est ainsi qu'il faut comprendre le titre retenu par l'auteur pour exprimer la « vérité » de l'individuation humaine en trois étapes, ou « degrés » : *Un petit morceau de théologie*. Loin de représenter « l'expression philosophico-religieuse de la pensée et de l'expérience humaines [...] d'une époque démodée et aujourd'hui révolue », loin de convoquer sur un mode nostalgique « le produit d'une étape de l'humanité qui sera un jour surmontée et appartiendra au passé », le choix provocateur du titre revendique et défend la justesse et l'actualité indéfectible des images et symboles créés par l'esprit humain pour exprimer, en les reliant, le « problème fondamental » de « l'individuation » et l'inexprimable, pour à la fois décrire « l'histoire de l'âme humaine », sa « quête de vérité », et tenter l'impossible et sacrilège énonciation du « sacré » touchant à cet Un qui dans l'unio mystica apparaît derrière le divers à la manière, selon Hesse, dont « Un » unique « Esprit » humain, essence d'une « Humanité » une, se dessine à travers la multiplicité des symboles¹¹². Sur un mode alliant les pensées aristotélicienne et nietzschéenne, l'homme prend dans « l'éveil » conscience pour Hesse de la loi de son devenir humain : l'individuation par l'esprit à la fois conçu « comme créateur et comme *logos* » et « volonté de vérité » (*Wille zur Wahrheit, GL 387*).

L'esprit comme « volonté de vérité » : telle est bien la définition, dédiée au *logos*, qu'en donne Knecht dans la « Circulaire » du *Jeu des perles de verre*, au terme d'une « individuation » induite par un « premier éveil » interprété par le biographe dans un sens des plus aristotéliciens. L'éveil se produit lors de la première rencontre avec le Maître de

¹¹⁰ Cf. Peter Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 94

¹¹¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, « Brief an einen jungen Menschen, Mai 1943 », p. 635 : « Aber es hat sich in den Religionen fast alles wirkliche Wissen angesammelt, zumal in den Mythologien. »

¹¹² H. Hesse, *Ibid.*, *Ein Stückchen Theologie*, p. 354 : « Das Geheimnisvolle und Große nun bei diesen Lese-Erfahrungen ist dies : je differenzierter [...] wir zu lesen verstehen, desto mehr sehen wir jeden Gedanken und jede Dichtung in ihrer Einmaligkeit [...] – und zugleich sehen wir [...], wie alle diese hunderttausend Stimmen der Völker nach demselben Ziele streben, unter anderem Namen dieselben Götter anrufen, dieselben Wünsche träumen, dieselben Leiden leiden. Aus dem tausendfältigen Gespinste unzähliger Sprachen und Bücher aus mehreren Jahrtausenden blickt in erleuchteten Augenblicken den Leser eine wunderbar erhabene und überwirkliche Chimäre an : das Angesicht des Menschen, aus tausend widersprechenden Zügen zur Einheit gezaubert. »

Musique, émissaire castalien de « la province de l'esprit », qui s'avère première écoute réelle de musique, première rencontre avec « l'esprit » non seulement *logos* mais aussi *creator* se laissant deviner « derrière l'œuvre musicale naissant devant lui » : Knecht « se voit » alors « lui-même, sa vie, le monde entier [guidés, ordonnés et dotés de sens] par l'esprit de la musique » et « se donne et se voue à cet esprit et à ce Maître »¹¹³. Cet éveil ou « rencontre avec l'esprit » vivant est présentée comme « fragment de réel s'imposant » à Knecht, le réveillant « d'un rêve » vers une « métamorphose », une « élévation »¹¹⁴, vers son « accomplissement » humain. Elle est réfléchie métaphoriquement en termes aristotéliens :

« Telle une jeune plante qui, jusqu'alors, s'est développée tranquillement, avec hésitation et qui se met soudain à respirer et à croître plus vigoureusement, comme si en un instant miraculeux la loi de sa forme s'était révélée à sa conscience, comme si, au fond d'elle-même, elle aspirait désormais à son accomplissement, cet enfant commença, quand la main du magicien l'eut touché, à rassembler et à tendre ses forces, vite, avidement ; il se sentit transformé, il se sentit grandir, il sentit entre lui et le monde des tensions et des harmonies nouvelles. » (*Jeu* 114)¹¹⁵

L'éveil de Knecht est heure de sa naissance à la fois à lui-même, à l'esprit, et en définitive, au monde. Sa « transformation » le mène dès lors à un « accomplissement » humain dont atteste la « légende » relatant son ultime venue au monde, au « monde extérieur », berceau et « terre mère » (*Mutterboden*, *GL* 441) « de tous les arts, de toute humanité », « de toutes langues, cultures, de tous états, de tous peuples » et donc aussi de la Castalie : s'il est perçu comme « saint » par autrui, c'est qu'il s'est bien rapproché au plus près de ce qui, divin, est aussi essentiellement humain en lui, en plaçant, d'éveil en éveil, sa vie sous le signe de la musique et de son esprit, et par là-même, de l'allégresse.

En effet, tout comme le « Jeu des perles de verre » dont, de pair avec les sciences mathématiques, pur *logos*, elle assure le fondement, la musique est, rappelons-le, à la fois expression de « l'esprit *logos* et *creator* » et art d'allégresse par excellence. Si le parcours entier de Knecht est bien placé sous le signe de l'esprit de la musique, il obéit aussi à l'allégresse qui la définit. Ainsi, le pas décisif qui, à l'issue de son dernier « éveil » conduira le protagoniste hors de Castalie, s'effectue, selon le Knecht de la légende, « dans l'esprit de la vaillance et de la musique, fidèle à sa cadence donc, et [avec allégresse] »

¹¹³ La traduction officielle a été légèrement modifiée entre crochets dans le texte, car elle altérerait le sens de l'allemand sur des points de compréhension décisifs pour ce travail : « ...durant ces minutes, il se vit, lui-même, sa vie, le monde entier guidés, équilibrés par l'esprit de la musique qui leur donnait leur sens » (*Jeu* 110). En allemand, H. Hesse, *GL* 54 : « ...ihm schien, er höre heute zum ersten Mal Musik, er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, [...] er ergab und gelobte sich diesem Geist und diesem Meister, er sah sich und sein Leben und sah die ganze Welt in diesen Minuten vom Geist der Musik geleitet, geordnet und gedeutet... »

¹¹⁴ H. Hesse, *GL* 57 : « wie ein aus dem Traum Erwecker », « ...es wird die Seele dadurch erweckt, verwandelt oder gesteigert, daß statt der Träume und Ahnungen von innen plötzlich ein Anruf von außen, ein Stück Wirklichkeit dasteht und eingreift. »

¹¹⁵ H. Hesse, *GL* 58 : « Wie eine junge Pflanze, die bisher still und zögernd sich entwickelte, plötzlich heftiger zu atmen und zu wachsen beginnt, als sei ihr in einer Stunde des Wunders mit einmal das Gesetz ihrer Gestalt bewußt geworden und sie strebe nun innig nach seiner Erfüllung, so begann der Knabe, nachdem ihn die Hand des Zauberers berührt, rasch und sehnlich seine Kräfte zu sammeln und anzuspannen, fühlte sich verändert, fühlte sich wachsen, fühlte neue Spannungen, neue Harmonien zwischen sich und der Welt... »

(*Jeu* 494)¹¹⁶. De même, la nature du pas avec lequel il quitte à jamais la Province témoigne-t-elle de sa fidélité à lui-même en son allégresse : ce pas est « net et rythmé, mais léger », « à mi-chemin entre le sacerdoce et la danse », et « s'harmonise parfaitement » « avec son style particulier de grand seigneur (*Herrentum*) et d'allégresse », selon la description qu'en fournit, nous l'avions vu, le Maître de l'Ordre, Alexandre, alors que son « oreille résonne encore [du] bruit des pas de cet être incompréhensible » et aimé entre tous (*Jeu* 526, *GL* 448). Ces propos tirés de la « Légende » sont repris et confortés par l'auteur, par Hesse, dans une lettre de 1955, où il souligne le mode « allègre et vaillant », sur lequel Knecht, « l'homme mûr », quitte la province castalienne¹¹⁷.

En apparence transgressif, acte de trahison envers un ordre auquel il s'était voué, son départ obéit à « un appel de la conscience », écrit Hesse dans une autre lettre, de 1950¹¹⁸ tandis que Knecht, dans la légende, y reconnaît le chemin du « sens de soi », de l'*Eigensinn*, une réponse incontournable sur le plan éthique, à l'appel de ce dernier (*GL* 425). Son départ représente de facto « une manière de servir », est « obéissance » (*Dienst und Gehorsam*) à l'esprit qui conduit, sur le plan individuel et générique, Knecht à lui-même, au « centre de sa propre personne » (*Jeu* 495), au cœur de son humanité. C'est en effet toujours dans l'esprit de la musique qu'« avec une certaine allégresse », « sans fatigue, sans faiblesse, sans reniement ni infidélité », il a auparavant « traversé », « transcendé » l'un après l'autre les « thèmes » musicaux, les « espaces » de l'école castalienne Waldzell, du monastère bénédictin Mariafels, de l'Ordre, de sa fonction de Maître du Jeu (*Jeu* 494), autant de chapitres dans la biographie principale du *Jeu des perles de verre*, autant de « degrés » sur le chemin de son individuation. Knecht en prend subitement conscience, lors de cet ultime éveil, à travers un poème de jeunesse qui lui revient spontanément en mémoire :

« Franchissons donc, [allègres], espace après espace,
N'acceptons en aucun les liens d'une patrie ;
Pour nous, l'esprit du monde n'a ni chaînes, ni murs,
Par degrés, il veut nous hausser, nous grandir. » (*Jeu* 488)¹¹⁹

Knecht se souvient alors qu'il avait tenté d'exprimer dans ce poème au titre révélateur, « Degrés » (*Stufen*), une autre « expérience » (*Erlebnis*) d'éveil (*Weckung*) prégnante : « le beau symbole de la musique [lui] avait révélé son aspect moral » et était devenu pour lui une « exhortation » (*Mahnung*), un « appel vital » (*Lebensruf*). Par ce poème qu'il avait intitulé « Se Transcender ! » (*Transzendieren !*), il avait « voulu se rappeler et s'enfoncer dans la tête le contenu et la morale de cette illumination », de cette « intuition » (*Erkenntnis*) ou « vision intime » (*inneres Gesicht*) et, la preuve en était faite, y était parvenu : « l'exhortation [avait] survécu en [lui] et [il] ne l'[avait] pas oubliée » (*Jeu*

¹¹⁶ H. Hesse, *GL* 418 : «...wenn er jetzt für kastalische Begriffe Abfall und Untreue beging, [...] so würde auch dies im Geiste der Tapferkeit und der Musik geschehen, taktfest also und heiter...»

¹¹⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Brief an R. Koltz, August 1955 », p. 247: « Knecht aber, der Gereifte, verläßt *heiter und tapfer* eine Welt, die ihm keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr läßt...» (souligné par moi-même, B.P.)

¹¹⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « An Herbert Schulz, April 1950 », p. 54: « Schade, daß Sie den Opfertod Knechts nicht annehmen konnten. [...] Der Ruf, der ihn aus Kastalien in die Welt zieht, ist ein Ruf des Gewissens, aber auch ein Ruf des Todes. »

¹¹⁹ H. Hesse, *GL* 411: « Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten, /An keinem wie an einer Heimat hängen,/Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,/Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten. »

489)¹²⁰. Elle s'était rappelée à lui le jour même où il lui obéissait, où, faisant ses adieux à Tegularius et à l'impasse nietzschéenne, sur le point de quitter « la province de l'esprit », il allait transgresser ses lois implicites, partir loin de l'allégresse castalienne, et rester pourtant fidèle à l'authentique esprit castalien, fidèle aussi à l'allégresse. S'il quitte la Castalie, c'est par souci de vérité nous dit sa « Circulaire », par sens historique, contre l'occultation suicidaire de l'histoire : Knecht cherche à rendre manifeste aux yeux de tous, par son propre devenir, représentativement, l'ancrage de la Province dans le monde et son histoire, afin de consolider, « tâche castalienne suprême et la plus sacrée », « le fondement spirituel du monde », c'est-à-dire « son sens de la vérité » (*Jeu* 459). C'est ainsi qu'à défaut d'enseigner à la jeunesse, il enseignera plus particulièrement au représentant de cette dernière, au jeune Tito, « la capacité de mesurer et de juger », « le respect du vrai, l'obéissance à l'esprit, le service du verbe » (*Jeu* 474). Par son départ, Knecht s'efforce de « sauver la quête de vérité », « article suprême de [la] foi » castalienne (*Jeu* 471). La cadence de son pas « aérien » témoigne parallèlement, nous l'avons vu, de son obéissance au « devoir » (*sollen*) d'allégresse qui lui est apparu à travers le symbole de la musique classique.

L'injonction personnelle que Knecht se fait à lui-même dans son poème *Degrés* obéit ainsi doublement, sur le plan de l'esprit comme *logos*, quête de vérité, et comme *creator*, esprit de la musique, à un impératif éthique. Elle révèle un autre aspect, concomitant, de cet impératif, celui de sa transmission : s'il ne se fixe pas comme devoir de transmettre lui-même son expérience d'éveil dans son intégralité, Knecht éprouve le besoin d'en fixer poétiquement le souvenir, la trace, gage de son existence passée, et témoignage de la possibilité même de son existence, donc de sa réitération. Non seulement il s'interdit à lui-même l'oubli, s'exhorte à ne pas oublier « l'intuition » morale de la musique, symbole de tout art, cette « intuition » qui est elle-même rappel réfléchi du premier éveil instinctif sous le regard du Maître de Musique, mais Knecht élargit encore cette transmission, ce rappel de « l'appel vital » (*Lebensruf*) l'ayant conduit lui-même et le conduisant sans cesse à nouveau, de degré en degré, dans la fidélité et l'obéissance au « sens de soi » (*Eigensinn*), à son propre accomplissement. Il l'étend, par l'enseignement, à un rappel à l'autre, ainsi que le rapporte d'entrée de jeu le biographe quand il cite, reprenant alors le flambeau de la transmission, à la fin de sa considération introductive au « Jeu des Perles de Verre » un extrait des notes de cours qu'aurait prises un élève du Maître du Jeu. Dans le souci de les exhorter à faire leur le « geste » (*Gebärde*), « moral », de la musique classique, présentée comme « essence et somme de toute culture » humaine, dans le souci donc de les sensibiliser comme lui-même l'a été, à l'esprit de la musique dans sa moralité, Knecht définit dans son cours « la nature » (*das Wesen*) de cette musique classique comme « morale d'un chevaleresque inégalable » qui, assumant « le tragique de la condition humaine » se « rallie à la cause du destin humain, de la vaillance, de l'[allégresse] » :

¹²⁰ H. Hesse, *GL* 413 : « Als ich die Verse machte, handelten sie ja schon nicht mehr von der Musik, sondern von einem Erlebnis, dem Erlebnis nämlich, daß das schöne musikalische Gleichnis mir seine moralische Seite gezeigt hatte und zur Weckung und Mahnung, zum Lebensruf in mir geworden war.[...] Also ich habe eine Einsicht, eine Erkenntnis, ein inneres Gesicht erlebt und möchte den Gehalt und die Moral dieser Einsicht mir selber zurufen und einhämmern. »

« ... il y a toujours là une bravade, un héroïsme, un esprit chevaleresque et l'accent d'un rire surhumain, d'une allégresse (*Heiterkeit*) immortelle. C'est cela qui doit (*soll*) vibrer aussi dans nos jeux de Perles de Verre, dans toute notre vie, dans nos actes et dans nos souffrances. » (*Jeu 99*)¹²¹

Le *sollen* du poème invocatoire (*Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten*) se retrouve dans le *sollen* adressé aux élèves, lequel, faisant fi de toute distinction entre art et vie, réfléchit en son essence, éthique, (suivant la définition que nous avons donnée du sens prêté par Hesse au terme de « morale ») le geste musical, lequel pourra ici être qualifié par sa nature emblématique, représentative de tous les arts, de geste poétique. Or ce geste dit musical, poétique, est celui-là même qui, initiant une première expérience d'éveil, avait conduit le jeune Knecht à s'adonner au service de l'esprit et de la musique, donc à obéir à son impératif éthique : l'éveil de Knecht représente de façon exemplaire le processus mystérieux, relevé par Hesse citant Rilke dans une lettre, d'une œuvre d'art suscitant à l'écart de tout contenu quel qu'il soit, même et surtout éthique, par le seul biais de l'expérience esthétique, l'appel éthique intimant avec urgence au récepteur de « changer [sa] vie ».

L'éveil, première rencontre avec l'esprit, source et origine constante d'individuation humaine, représente le point de rencontre entre la réalité historique de l'esprit individuel et le réel atemporel et supraindividuel de l'esprit «comme créateur et comme *logos* », le point « poétique » où permutent librement les dimensions éthiques et esthétiques du geste poétique, le lieu non-lieu de l'utopie. En d'autres termes, la dimension utopique du geste « poétique » se réalise dans l'instant de fulgurante et transgressive transmission que constitue l'éveil.

L'exemple, tout à fait parlant, de Knecht permet de mieux le comprendre. En effet, les expériences d'éveil qui ponctuent son individuation s'effectuent toutes dans un rapport vivant à l'autre, sur le mode de l'appel et de la réponse. Ainsi sa « vocation », en allemand *Berufung*, est-elle à comprendre au sens propre comme l'accueil d'un appel (*Ruf*, ou en latin *vocare*) venant à lui : cet appel de « l'esprit » « poétique » s'objective en un appel de la province castalienne de l'esprit, lequel s'incarne en le Maître de Musique. Il éveille le jeune garçon hors du « rêve » de l'innocence, hors du premier degré d'individuation évoqué par le *Petit morceau de théologie* : le passage du monde extérieur à la province castalienne de l'esprit, dont il va s'efforcer de réaliser la loi, est d'une symbolique manifeste. A cette *Berufung* extérieure succède l'appel, l'exhortation de Knecht à lui-même : la prise de conscience de la dimension morale de la musique, ou du geste poétique, l'écoute consciente de « l'appel vital » (*Lebensruf*) de l'esprit suivi intuitivement par l'enfant lors du premier éveil constitue un second éveil qui suscite une réponse, elle-même appel ou exhortation de Knecht à lui-même. Ainsi qu'en témoigne en allemand le passage du *wir sollen* à l'impératif *Nimm Abschied Herz*, il y a, en termes nietzschéens, intériorisation de la loi « morale », mais au sens éthique que revêt le terme chez Hesse.

¹²¹ H. Hesse, *GL 44* : « Denn eine Moral bedeutet letzten Endes jede klassische Kulturgebärde...der Geist, vielmehr die Moral ist überall dieselbe. [...] Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit! [...] es ist immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum, und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit. So soll es auch in unsern Glasperlenspielen klingen und in unserm ganzen Leben, Tun und Leiden. »

Cette intériorisation est si forte, la prise de conscience si intense, qu'il en naît chez Knecht, selon ses propres dires, le désir irréprouvable de l'exprimer, de se la transmettre à lui-même, par un poème, en dépit de l'interdiction castalienne de production artistique. Cet appel à lui-même, ce *zurufen* (GL 413) exhortatif ne le quittera plus et s'exprimera face à d'autres, par des appels lancés soit à ses élèves, nous l'avons vu, soit, par la « Circulaire », à ses pairs. En effet, dans cet écrit conçu comme un « réveil » (*Weckruf*), un « appel » (*Anrufung*), comme une « exhortation » (*Mahnung*) (GL 421), Knecht rappelle à la mémoire des Castaliens la dimension « morale » du « sens de la vérité » (GL 384), de la « spiritualité » (*Geistigkeit*) authentiquement castalienne (GL 395). Enfin, le poème *Degrés*, appel à « transcender » avec allégresse, revient à la conscience de Knecht au moment décisif de l'ultime « éveil », lorsqu'il lui faut affronter non le doute mais « le léger frisson », à la fois « stimulant et douloureux » annonçant l'imminence et l'inéluctabilité du prochain pas, du prochain degré à franchir.

Cet « appel » du poème lui revient donc en réponse à une urgence, à une douleur, suscitée par une décision elle-même réponse à un appel, une souffrance du monde extérieur, que celle-ci s'incarne en des représentants de ce monde, l'ami de jeunesse Plinio, atteint de mélancolie, son fils, intérieurement perturbé, ou en un manque, en une part encore passée sous silence de Knecht lui-même, réclamant la possibilité de se vivre et de s'exprimer, de se réaliser (GL 376). L'appel du fils, qui seul subsistera en définitive, dès lors que le père se sera réveillé à l'allégresse castalienne, et que Knecht réalisera *de facto* cette part potentielle, restée silencieuse, de lui-même, entraînera en dernier lieu Knecht à une réponse ultime, celle du sacrifice : Knecht se noiera dans les eaux glacées d'un lac de montagne en voulant répondre à l'appel, au défi lancé par sa pupille de nager plus vite que les rayons du soleil levant. La dimension sacrificielle du saut knechtien dans les eaux noires ressort nettement du texte lui-même. La réponse dévouée de son mentor constitue pour Tito l'appel de Knecht le plus fort, une « mise en demeure » (*Mahnung*) qui suscite son éveil à l'individuation par l'esprit. Car il y a éveil. L'ambivalence de l'« effroi », de la fulgurante prise de conscience suscitée par cette noyade en témoigne. D'une part, Tito comprend dans la douleur cette mort comme « faute » originelle induite par son défi. De l'autre, il ressent dans un « frisson sacré » l'exigence implacable de placer dorénavant sa vie toute entière sous le signe d'un esprit castalien humain qui, incarné par le Maître du Jeu des perles de verre, avait déjà su lui inspirer de l'amour¹²². La mort légendaire de Knecht apparaît clairement comme sacrifice ultime d'un homme qui dédie, sans compromission aucune, même au risque d'apparaître à la Castalie et au monde comme criminel renégat traître à l'esprit, sa vie entière au service de cet esprit et s'emploie finalement à transmettre cette foi qui est la sienne au jeune être dont il a la charge.

Cette transmission a lieu, sans qu'il y ait geste volontariste, sans qu'intervienne en aucune façon une volonté consciente d'*Aufklärung* : c'est pour ainsi dire malgré lui, à son corps défendant, comme incarnation aboutie de l'esprit humain que Knecht saute dans

¹²² H. Hesse, GL 471 : « O weh, dachte er entsetzt, nun bin ich an seinem Tode schuldig ! Und erst jetzt [...] spürte er im Weh seines erschrockenen Herzens, wie lieb er diesen Mann schon gehabt hatte. Und indem er sich, trotz allen Einwänden, an des Meisters Todes mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, daß diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Größeres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte. »

l'eau pour répondre à l'appel et qu'une seconde *Berufung* initiatrice de l'individuation vient relayer la première. Le cercle du Maître et de l'élève de la méditation précédant l'entrée en fonctions de Knecht se retrace, une fois de plus, indubitablement : que Tito pressente combien « cette faute allait les transformer, lui et sa vie » (*umgestalten*) vient, dans la dernière phrase de la biographie maîtresse, répondre en écho à la « transformation », *Veränderung*, ressentie par Knecht lors de sa propre « vocation », lors de son propre éveil induit par le Maître de Musique.

Alors bien sûr, cette transmission est tragique : elle s'effectue dans la mort, non sur le mode classique, rassurant, pour ainsi dire apollinien d'une pensée qui passerait sans heurts d'un esprit scient qui donne à un esprit non-scient mais ouvert qui reçoit ce don en toute gratitude. De fait, transmission et ouverture ne sont pas perçues par grand nombre de lecteurs réfractaires à une fin inconfortable, de nombreuses réponses épistolaires de Hesse en témoignent¹²³. L'un d'entre eux sera à ce point hostile à la fin hesséenne qu'au grand amusement de l'auteur, il ira jusqu'à couper concrètement la partie indésirable de l'ouvrage :

« Au nombre des multiples et mauvaises manières dont un lecteur peut user et abuser d'un texte littéraire compte aussi cette forme intéressante. Les lecteurs de cette catégorie ont sans doute une certaine relation à l'esprit et à l'art, mais ils sont des êtres castrés et ne peuvent rien faire leur sans le castrer auparavant eux-mêmes. Ce pédagogue par exemple [...] a bel et bien castré *Le Jeu des perles de verre*, il a dépossédé le livre de sa fin et Joseph Knecht de sa belle mort, qui lui correspond tant. Et il ne l'a pas seulement fait en pensée, mais factuellement et de ses mains: il a pris une paire de ciseaux et a découpé avec soin la partie du livre qui lui était indigeste. Cela n'est tout de même pas banal et m'a fait une certaine impression. »¹²⁴

Ce geste castrateur est un geste conjurant l'insupportable de la mort par son rejet et son occultation. Il est certes vrai que dans cette fin, Hesse met en scène un enfant du monde extérieur empli de contradictions face à la mort, face à l'insupportable, à l'absurde aussi, à l'étranger, au profondément inhumain, non humain quand il le décrit « hébété, les yeux fixés sur l'eau, dont la froide étendue bleu verdâtre lui paraissait maintenant étrangement vide, étrangère et perfide »¹²⁵. C'est un regard vide, vide de tout sens, absurde, que cette eau de mort lui renvoie, cette eau traîtresse venant de tuer un être humain, l'humanité et l'esprit même incarnés par cet être humain entre tous. Faire face à l'absurde, assumer le tragique, ne semble pas être possible pour la majorité des lecteurs, en dépit des efforts poétiques de Hesse pour leur donner les moyens et le courage de le faire, alors même que la fin leur montre comment Tito, ayant le courage de ce regard, ne sort pas détruit,

¹²³ Cf. H. Hesse, par exemple in Volker Michels, *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome 1, pp. 278, 279, 288, 291, 296.

¹²⁴ H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Otto Basler vom 29. 5. 1948 », p. 280 : « Zu den vielen Arten und Unarten, auf welche der Leser eine Dichtung gebrauchen oder mißbrauchen kann, gehört auch diese interessante Art. Die Leser dieser Kategorie haben zwar irgendein Verhältnis zum Geist und zur Kunst, aber sie sind kastrierte Menschen, und können nichts sich zu eigen machen, ohne es vorher selbst zu kastrieren. Dieser Pädagoge z.B. [...] hat nun also richtig das Glasperlenspiel kastriert, er hat das Buch um seinen Schluß und den J. Knecht um seinen schönen, ihm eigenen Tode gebracht. Und zwar hat er das nicht bloß in Gedanken getan, sondern auch faktisch und handgreiflich: er hat die Schere genommen und den ihm unverdaulichen Teil des Buches sorgfältig herausgeschnitten. Das ist immerhin nicht alltäglich und hat mir einen gewissen Eindruck gemacht. »

¹²⁵ H. Hesse, *Jeu* 550, *GL* 471 : «...wie betäubt starrte [er] ins Wasser, dessen kühles Blaugrün ihn jetzt wunderbarlich leer, fremd und böse anblickte...»

désespéré, de ce traumatisme mais s'ouvre à la guérison, car dans l'individuation par l'esprit, il s'ouvre à l'allégresse qui est la sienne.

Loin d'être interrompu par la mort du maître, un dialogue réel s'instaure de fait entre l'esprit individuel de Tito et l'esprit humain supra-individuel qu'incarnait son « maître » Knecht. Ce dialogue est déconcertant, suscite la défiance, le rejet, car il n'obéit pas aux règles du genre, il ne répond pas aux critères d'une *Aufklärung* entre esprit éclairé et esprit à éclairer. Tito se retrouve face à un lac qui, d'espace de vie s'est mué en antre de mort, et devient ainsi anticipation du lac noir de la mélancolie qui, selon le Nietzsche de *La Naissance de la Tragédie*, naissait du savoir tragique de cette contradiction originelle entre mort et vie, des limites qu'elle lui assigne. Nul cri cependant ne s'échappe de la bouche de l'enfant, nul cri préfigurateur d'un art tragique, seule affirmation de vie possible selon le philosophe, pour contrer et surmonter en sagesse le désespoir et le dégoût nés d'un tel savoir. Si cri il y a, il reste informulé, dépourvu d'allégresse, il ne s'exprime que dans l'effroi traversant Tito au moment où il réalise ce qui s'est produit, quelle conséquence funeste a eu son cri de défi (*Anruf*) lancé au maître. Et pourtant, aussi informulé qu'il soit, ce cri de passage au premier stade de l'individuation, ne se heurte pas au « silence déraisonnable du monde » dénoncé par Camus¹²⁶. Nul sentiment d'absurde ne vient submerger l'enfant. Au contraire, un « frisson sacré » le parcourt, un « pressentiment » le saisit : son être tout entier entend la réponse anticipée qui les attendait, lui et son cri d'individuation informulé, et qui résidait déjà dans la première réponse, dans le saut de Knecht ignorant l'instinct de survie du corps pour ne plus être que « volonté » de servir l'esprit, de transmettre, au prix de sa vie s'il le faut, la foi en l'esprit « comme créateur et comme *logos* » dont dépend la survie, dans l'être qu'il a en charge, de l'humanité toute entière. En allant mourir dans ce lac de montagne, Knecht lègue à sa pupille derrière l'opacité apparente et inhumaine des eaux bleues-vertes qui l'ont englouti, les contours à retracer d'un visage allègre et souriant, du visage humain par excellence, de « cette chimère étrangement majestueuse et surréelle » qui « de son cocon aux mille replis des langues parlées et des livres indénombrables écrits pendant des millénaires » « regarde » selon Hesse, « le lecteur dans ses moments d'inspiration : le visage de l'homme à l'unité duquel mille traits contradictoires ont magiquement concouru »¹²⁷. Tito ne s'y trompe pas, reconnaît en le vide l'appel d'un sens à donner, et, encouragé par un visage qui ne ressort plus du visible, saute sur un plan qui n'est plus celui de l'image fictive, dans les eaux de l'individuation par l'esprit, dans le tourbillon « originel », au sens que lui prête Walter Benjamin dans *L'Origine de la tragédie baroque*¹²⁸, où l'homme doit, onto- et

¹²⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 117 : « A ce point de son effort, l'homme se trouve devant l'irrationnel. [...] L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. »

¹²⁷ H. Hesse, *Magie des Buches*, in *Gesammelte Schriften* VII, p. 354 : « Aus dem tausendfältigen Gespinnste unzähliger Sprachen und Bücher aus mehreren Jahrtausenden blickt in erleuchteten Augenblicken den Leser eine wunderbar erhabene und überwirkliche Chimäre an : das Angesicht des Menschen, aus tausend widersprechenden Zügen zur Einheit gezaubert. »

¹²⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I-1, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, « Erkenntniskritische Vorrede », p. 226 : « Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration,

phylogénétiquement, sans cesse advenir de nouveau à lui-même, se faire origine de lui-même dans l'assumption fulgurante de ce qui est, essentiellement, origine humaine, de ce par quoi l'homme devient, se fait devenir homme : de « l'esprit comme créateur et comme *logos* ». En ce sens, et sachant que servir l'esprit signifie dans *Le Jeu des perles de verre* accéder possiblement à l'authentique allégresse castalienne, en tous les cas embrasser la poétique de l'allégresse hesséenne, cette scène finale où mort de Knecht et vocation de Tito fusionnent sur fond sombre en un seul acte de transmission de foi en l'esprit, ne décrit nullement une *Aufklärung* ni créatrice ni esthétique, d'art allègre, mais exprime une effective initiation à l'allégresse. Participant du souci de transmission qu'il évoque, *Le Jeu des perles de verre* en son intégralité représente, notamment par les exemples imagés (*Vorbilder*) de Knecht et de Tito, une invitation à cette initiation à l'allégresse, que le lecteur ressent ou non l'inclination ou l'urgence d'y répondre.

Par ce glissement essentiel d'une *Aufklärung* vers une « initiation », Hesse cherche à éviter l'écueil discerné chez Nietzsche de la crispation volontariste qui, par voie de « nihilisme actif », conduisit le philosophe à se rigidifier dans la pose du dieu-prophète allègre dont le dire arborant sur la fin¹²⁹ un dialogue fictif n'est plus que soliloque truffé d'auto-citations et virant à une écholalie vouée à s'éteindre solitairement dans le silence opaque de la mort spirituelle. Grâce à une lecture originale de Jacob Burckhardt qui lui permet d'offrir un fondement anthropologique à sa poétique de l'allégresse et de légitimer ainsi l'illusion dans une perspective non nietzschéenne, Hesse associera en lieu et place du couple *müssen-wollen* dégénéralant en *wollen wollen* solipsiste, le *ich muss* du savoir tragique au doublet *du darfst* et *du kannst* qui, dans un dialogue ininterrompu avec l'autre et le monde encouragent le *wollen* poétique et allègre et l'assurent dans son élan.

III.4. DÜRFEN ET KÖNNEN : LE FONDEMENT ANTHROPOLOGIQUE DE L'ART

Si l'on reprend l'exemple de Knecht, le « *wir sollen heiter Raum für Raum durchschreiten* » de son poème *Stufen* (« Degrés ») et l'impératif « *Transzendieren !* » mais aussi « *Herz, nimm Abschied und gesunde !* » s'adressent, en résonance à l'impératif rilkien *Ändere dein Leben !*, à une communauté humaine, à un « nous » qui non seulement englobe, loin de tout « pathos de la distance », sans différenciation discriminatoire le « je » et le « tu » mais au contraire se fonde en un mouvement si continué entre le « je » et le « tu » qu'il devient à terme impossible de les différencier réellement. Le saut de Knecht dans le lac fusionne avec l'éveil-saut de Tito dans le tourbillon de l'individuation. C'est ce que ne pouvait pas voir Tegularius-Nietzsche qui reprochait, souvenons-nous, à Knecht d'avoir cédé à un penchant moralisateur par des impératifs s'adressant à autrui et ne situant donc plus le poème dans la seule perspective légitime à ses yeux, celle d'une auto-

als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. »

¹²⁹ Notamment dans F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*.

affirmation vitale du sujet se parlant à lui seul et pour lui seul, en une langue nouvelle se dressant contre le langage intrinsèquement pervers des autres, de la réaction dominante.

En d'autres termes, Hesse s'oppose à la dérive fatale qu'il a pu observer chez Nietzsche et que nous rappellerons brièvement : le *müssen* de *La Naissance de la tragédie* passe de nécessité physique d'un jet créateur allègre sous l'insupportable pression de l'excès de savoir tragique, à la corroboration d'un vouloir qui devait (*müssen*) par nécessité logique avoir toujours déjà été volonté affirmative, ce qui conduit Nietzsche à s'épuiser dans une «volonté de pouvoir vouloir», dans un «je veux avoir le droit» de vouloir¹³⁰, et à faire de l'affirmation agressive de la volonté l'objet vain de son affirmation. En définitive, se prenant lui-même comme exemple, Nietzsche se crispe, aux yeux de Hesse, involontairement dans le volontarisme voué à l'échec du nihilisme actif tout en absolutisant la création poétique qui par son allégresse reste seule gage de sa «bonne santé», de sa «bonne» volonté affirmative, ou encore d'un «droit» de vouloir qu'il lui faut sans cesse, par tout acte créateur, revendiquer.

Si dans la perspective d'un improbable et pourtant nécessaire «éveil» de l'individu humain à l'esprit et à l'allégresse, Hesse conserve la nécessité, le *du musst* à la fois physique et rationnellement fondé d'un art tragique allègre auquel parvient la sagesse tragique nietzschéenne, il va le conforter et le délivrer de sa crispation volontariste désespérément en quête d'auto-justification, en y lisant la réponse à un besoin anthropologique, à un *Bedürfnis* se rattachant, par l'intermédiaire d'un invariant humain perçu dans son devenir, aux «besoins» sur lesquels Burckhardt fonde sa conception de l'histoire universelle : le *du musst* nietzschéen est selon Hesse toujours et déjà d'emblée accompagné d'un *du darfst*, dont il lui faut simplement apprendre à faire usage, sans plus se fourvoyer dans l'impuissance de l'impasse volontariste. C'est ici que le versant initiatique de la poétique hesséenne de l'allégresse entre en jeu. S'appuyant sur une pensée de Novalis citée dans *Le Loup des steppes*, («La plupart des hommes ne veulent pas nager avant de savoir le faire»¹³¹) et, plus généralement sur l'ensemble d'une pensée résolument confiante en les vertus magiques et guérisseuses de la langue, Hesse vient ajouter au *du musst* et au *du darfst*, un *du kannst* se fondant en une expérience esthétique reconnue et transmise par l'artiste, historien et chamane moderne, comme expérience objective de «surréalité» à celui qui, assailli par le doute, se trouve encore pris dans les filets mélancoliques du savoir tragique.

La conjonction du *müssen* et *dürfen* légitimant l'illusion, et plus précisément, la création poétique allègre, reprend chez Hesse la perspective anthropologique de l'historien Jacob Burckhardt dans son cours *Sur l'Etude de l'histoire* plus communément connu sous son premier titre de parution en 1905, *Considérations sur l'Histoire universelle*. En effet, Burckhardt détermine le champ de l'analyse historique non à partir des différents objets d'analyse mais à partir du point de vue invariant que représente selon lui l'homme comme «être souffrant et agissant», notamment comme être souffrant invariablement de différents besoins (*Bedürfnisse*) qui l'amènent irrésistiblement à agir sur trois plans essentiels, trois «facteurs» ou «puissances» (*Potenzen*), ne correspondant pas à des

¹³⁰ Cf. P. Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, op. cit., p. 104-108.

¹³¹ H. Hesse, *LS 17; St 23* : «Die meisten Menschen wollen nicht eher schwimmen, als bis sie es können.»

secteurs concrets de réalité mais à de simples abstractions. Le « facteur » de l'Etat correspond ainsi à un besoin politique, celui de la religion à un besoin métaphysique et celui de la culture à un besoin matériel et spirituel (*geistig*), cependant que l'esprit humain, noyau de ces divers besoins, constitue aussi la constante de la structure historique, variation incessante des rapports de force entre ces trois facteurs ou puissances. Il en est le moteur invariant, « changeant mais impérissable » (*wandelbar aber unvergänglich*)¹³², le principe dynamique générant sans cesse bouleversements et relatifs équilibres de ces trois puissances. Burckhardt se situe donc aux antipodes d'une perspective hegelienne qu'il s'emploie à démythologiser selon H. Schnädelbach, celle de l'esprit humain comme principe transcendant, comme esprit universel (*Weltgeist*) s'accomplissant au travers d'un devenir historique objectif.

Dans la perspective burckhardtienne, n'est alors plus possible une « étude de l'histoire » mais seulement « une étude de l'historicité » (*des Geschichtlichen*) se consacrant à « montrer comment tout ce qui ressort de l'esprit a un aspect historique et comme tout ce qui s'est produit a un aspect spirituel (*geistig*) »¹³³, afin d'amener chaque être humain à reconnaître (*Erkenntnis*) combien la « survie de l'esprit humain » dépend de son devenir historique et de « sa prise de conscience de soi » à travers la transmission de son histoire. Dénué ou dépossédé de son histoire, l'humanité sombre dans la « barbarie » de la pure matérialité (*des Stoffes*) au lieu « de s'approcher », grâce à l'histoire, « journal » (*Tagebuch*) où se note « le souvenir qu'elle a d'elle-même », « de ce à quoi elle est destinée » (*Bestimmung*)¹³⁴. C'est pourquoi Burckhardt ressent le devoir de « conserver et de préserver le plus haut bien » de l'humanité toute entière, « la continuité de l'esprit créateur de culture » – la culture représentant l'objectivation ou concrétisation de l'esprit humain¹³⁵. C'est pourquoi la tâche de l'historien est de « témoigner », en résistance contre une modernité s'adonnant de plus en plus à la matière, « de la continuité et du caractère impérissable de l'esprit humain », cette continuité dans la transmission n'allant pas de soi, ainsi que le souligne Burckhardt quand il salue le philhellénisme des Romains auquel l'humanité est redevable d'une continuité historique vitale¹³⁶ : « Chaque homme et chaque culture recommence l'histoire à nouveau... »¹³⁷

Les résonances sont multiples, Hesse fait siens les verdicts de l'historien sur le progrès, la modernité, conséquence d'une reconnaissance de l'essence humaine en son esprit, et en l'historicité, indissociable, de cet esprit. Il partage le souci, essentiel pour le devenir présent et futur de cet esprit, d'assurer une continuité à cette conscience de l'esprit humain par lui-même par une écriture qui, en tentant de « transmettre la foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* », œuvre très précisément chez Hesse contre la barbarie du national-socialisme et sa falsification de l'histoire, rendue possible par un manque criant de conscience historique dans l'ensemble de la société allemande sous Weimar. A l'inverse, la vision monadique d'une humanité une naissant dans l'expression historique de

¹³² Cf. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, hg. von Peter Ganz, C. H. Beck, München, 1982, [A, 4], p. 228

¹³³ Cf. J. Burckhardt, *ibid.*, p. 228

¹³⁴ Cf. J. Burckhardt, *ibid.*, p. 14

¹³⁵ Helmut Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie nach Hegel*, op. cit., p. 74

¹³⁶ Cf. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 298

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15

son esprit émerveille autant Hesse, dans la conclusion de son article « Magie du livre », qu'elle fascinait déjà le Burckhardt des *Considérations*. Le regard ardent de l'homme qui s'inscrit dans cette vision est le même, qu'il soit réceptif ou actif, qu'il réfléchisse sur le mode historique ou artistique ce qu'il lui est donné de voir. Si, pour Burckhardt, « la continuité de l'esprit humain apparaît à la fin comme la vie d'un homme », le fait « de voir comment cet esprit devient conscient dans et par l'histoire captive (*fesselt*) à ce point le regard pensant que les notions de bonheur et de malheur en viennent à perdre toute signification », le seul objectif qui puisse subsister consistant alors en la connaissance (*Erkenntnis*).

Cette connaissance a, selon la lecture qu'en fait Hesse, toutes les caractéristiques de la sagesse tragique. Elle partage notamment avec elle l'allégresse résistante de l'esprit humoristique s'attelant à une tâche de vérité dont il connaît le caractère illusoire, tout en saisissant la légitimité vitale de cette illusion. En attestent deux citations que Hesse attribue au Pater Jakobus dans *Le Jeu des perles de verre*, l'une et l'autre faisant acte majeur de transmission. Par la première citation, fictive, le Pater Jakobus enseigne au jeune Knecht la nature, tragique, du travail de l'historien :

« Faire de l'histoire, mon cher, n'est pas une plaisanterie, ni un jeu irresponsable. Faire de l'histoire, cela suppose qu'on a conscience de rechercher une chose impossible et pourtant nécessaire et extrêmement importante. Faire de l'histoire, c'est se livrer au chaos, tout en gardant la foi dans l'ordre et dans l'esprit. C'est là une tâche très sérieuse, jeune homme, et peut-être tragique. » (*Jeu* 244)¹³⁸

Par la seconde, légèrement remaniée mais authentique¹³⁹, c'est au tour de Knecht de transmettre, à ses pairs castaliens, via la circulaire, l'enjeu de résistance allègre qui incombe au regard historique :

« Des périodes de terreur et de très profonde misère peuvent survenir. Mais s'il doit y avoir encore un bonheur dans la misère, ce ne peut être qu'un bonheur de l'esprit, orienté, dans le passé, vers le sauvetage de la culture des époques antérieures, et, pour l'avenir, vers l'affirmation [allègre] et persévérante de l'esprit, dans une ère qui sans cela risquerait d'être entièrement vouée à la matière. » (*Jeu* 476)¹⁴⁰

¹³⁸ H. Hesse, *GL* 180 : « Geschichte treiben, mein Lieber, ist kein Spaß und kein verantwortungsloses Spiel. Geschichte treiben setzt das Wissen darum voraus, dass man damit etwas Unmögliches und dennoch Notwendiges und höchst Wichtiges anstrebt. Geschichte treiben heißt: sich dem Chaos überlassen und dennoch den Glauben an die Ordnung und den Sinn bewahren. Es ist eine sehr ernste Aufgabe, junger Mann, und vielleicht eine tragische. »

¹³⁹ Les propos authentiques de Burckhardt, issus de ses *Vorlesungen über die Geschichte des Revolutionszeitalters* (p. 19), sont majeurs au point d'être cités par Peter Ganz dans son introduction à l'édition de la version intégrale des « *Considérations sur l'histoire universelle* », p.71 : « Es kommen Zeiten, böse und unangenehme, denen die Sterblichen nicht gewachsen sind. [...] Wir aber, wir sollen dem Jammer getrost entgegengehen; wir können arm und dennoch geistig leben, rückwärts greifen zur Erhaltung der Bildung und dann so heiter wie möglich vorwärts gehen – heiter, weil wir sonst einem Zeitalter in die Arme fallen, das ganz dem Stoff anheimfallen könnte. » Les légères variantes dans le texte hesséen peuvent très bien ressortir d'une transmission infidèle du texte original, à l'image de ce qui se produit pour les *Considérations*. Hesse semble en tous les cas convaincu d'avoir cité Burckhardt en toute exactitude. Une lettre de 1949 à Siegfried Unseld en fait foi, puisqu'il lui avoue « s'être même permis de faire dire au Pater une parole » de Jacob Burckhardt (*Mat. Gl.*, p. 285)

¹⁴⁰ H. Hesse, *GL* 400 : « Es können Zeiten des Schreckens und tiefsten Elends kommen. Wenn aber beim Elend noch ein Glück sein soll, so kann es nur ein geistiges sein, rückwärts gewandt zur Rettung der Bildung früherer Zeit, vorwärts gewandt zur heitern und unverdrossenen Vertretung des Geistes in einer Zeit, die sonst gänzlich dem Stoff anheim fallen könnte. »

L'allégresse dont il est ici question coïncide avec celle de l'art tragique et du geste humoristique hesséen en ce qu'elle fait front sans se voiler la face au « chaos » reconnu comme part intégrante de la vérité, de la réalité en ce qu'elles ont d' « incompréhensible » (*unbegreiflich*, *GL* 180). Sur le plan de la recherche historique, cette acceptation du chaos se retrouve chez Burckhardt dans son intégration de l'irrationnel au cœur de l'histoire. Son approche anthropologique lui fait ainsi reconnaître en des besoins la source de l'agir humain, et non en la raison, en une réflexion rationnelle s'exprimant ensuite logiquement par une volonté suivie d'un acte. De plus, l'historien ne cesse de souligner le caractère non systématique, non scientifique mais subjectif de ses outils d'analyse qui tentent de retracer l'évolution historique d'un esprit humain lui-même fort éloigné de toute prédominance rationnelle, puisqu'il se perçoit, d'après Burckhardt, « comme énigme, [se sentant] peu soumis à la réflexion mais bien plus aux obscurs sentiments que lui transmet l'imagination »¹⁴¹. La filiation Burckhardt, Nietzsche, Hesse se retrouve dans la même injonction éthique d'un *wir sollen* doublé d'un *ich muss*, se dédiant avec allégresse à un tragique « service de la vérité » conscient du caractère illusoire et pourtant nécessaire de la connaissance (*Erkenntnis*). Que ce soit pour Burckhardt ou pour Hesse, le geste d'écriture de l'histoire, seul agir à même de répondre à l'injonction éthique de transmission et d'éveil de l'esprit humain dans son historicité, ne peut se réaliser que sur un plan détaché de toute emprise du pouvoir qui, « mauvais en soi » selon Burckhardt, pervertit irrémédiablement l'entreprise d'écriture. Si Burckhardt a ainsi refusé le poste d'historien officiel de la cour prussienne, son « attitude connaissante de contemplation résignée n'a rien de l'esthétisme avec lequel on a pu la confondre » écrit Schnädelbach dans son ouvrage *La Philosophie de l'histoire après Hegel* avant de conclure sa défense de l'historien en soulignant que « pour Burckhardt, continuité spirituelle, liberté et un succédané de bonheur ne sont possibles que dans une distance connaissante vis-à-vis de l'histoire universelle ».

Les mêmes mise en accusation et justification subséquente ont déjà été observées chez Hesse. On notera simplement que dans *Le Jeu des perles de verre*, Hesse n'omet pas de souligner combien l'attitude du Pater Jacobus est responsable, son engagement actif :

« Jacobus n'était pas seulement, par-delà sa science, un voyant et un sage. Par surcroît, il vivait l'histoire et contribuait à la façonner, il n'avait pas utilisé la place où l'avait mis le destin à se prélasser dans le confort d'une existence contemplative ; [...] dans les événements de son temps il avait pris sa part d'action, de culpabilité et de responsabilité. [...] On le considérait [...] comme le véritable fondateur de la puissance diplomatique et morale et du haut prestige politique qu'avait reconquis l'Eglise romaine après des ères de résignation et de grand effacement. » (*Jeu* 272)¹⁴²

De même que cette défense engagée de l'attitude burckhardtienne s'enrichit de quelques ajouts fictifs utopiques, de même certains ajouts et développements viennent-ils

¹⁴¹ J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 69, note de bas de page 60 : « sich selbst ein Räthsel, der Reflexion wenig unterthan, mehr den dunkeln durch die Phantasie vermittelten Gefühlen. »

¹⁴² H. Hesse, *GL* 206 : « Jakobus war nicht nur, weit über die Gelehrtheit hinaus, ein Schauender und Weiser. Er war überdies ein Erlebender und Mitschaffender, er hatte die Stelle, an die ihn sein Schicksal gestellt, nicht dazu benutzt, sich im Behagen eines betrachtenden Daseins zu wärmen, sondern [...] war am Geschehen seiner Zeit mittätig, mitschuldig und mitverantwortlich geworden [...] Er war [...] als der eigentliche Gründer der diplomatischen und moralischen Macht und des hohen politischen Ansehens betrachtet, das die Römische Kirche nach Zeiten der Resignation und großer Dürftigkeit wiedergewonnen hatte. »

singulariser le fondement anthropologique dont Hesse dote explicitement sa poétique de l'allégresse en référence à Burckhardt, répondant ainsi doublement sur le plan poétique de la pensée et de l'œuvre à une objection fictive que le Pater Jacobus formule à l'encontre du « Jeu des perles de verre », quintessence de l'esprit castalien, et de la dimension justement trop exclusivement esthétique d'une telle attitude intellectuelle¹⁴³. En premier lieu, Hesse adjoint en effet une dimension réflexive supplémentaire au fondement anthropologique burckhardtien de l'étude et de l'écriture de l'histoire, et c'est du fait de cette réflexivité, esquissée sur le seul plan historique mais non développée chez Burckhardt, que Hesse en viendra à identifier explicitement, dans leur geste même, les écritures de l'Histoire ou d'une histoire, écriture historique et écriture poétique. En effet, si pour Burckhardt souffrances et besoins relevaient, comme l'esprit humain, d'un invariant anthropologique à la source de l'agir historique, pour Hesse, souffrance de l'homme et esprit humain sont interdépendants et se rejoignent dans un troisième invariant humain, celui du devenir humain, de l'individuation humaine par l'esprit.

Dans cette perspective, l'observation de Burckhardt ne surprend plus, suivant laquelle la production artistique et poétique obéit à une « pulsion des plus fortes » (*stärkster Trieb*), puisqu'elle perdure au sein de périodes, telle la modernité, qui lui sont intrinsèquement hostiles¹⁴⁴, alors même que le besoin d'art est, selon son analyse, un besoin historiquement auto-généré par l'esprit¹⁴⁵. En effet, dans l'optique hesséenne, l'invariant d'individuation conduit nécessairement, par voie nietzschéenne de savoir et de sagesse tragique, à un art poétique d'allégresse qui, par souci d'honnêteté intellectuelle inclut le savoir tragique dans son dire, et réfléchit donc précisément cette individuation dans toutes ses productions, que celles-ci soient d'ordre philosophique, esthétique ou encore historique. Le geste poétique, au sens de la poïesis, reste le même, il est tragique dans son origine, et utopique dans sa visée de prise de conscience de l'esprit par lui-même, de *Selbstbegegnung* ou d'éveil. Voilà pourquoi Hesse écrit fin 1933 à Thomas Mann combien le réjouit dans le *Jacob* de la tétralogie *Joseph et ses frères* la manière dont, « conscient du caractère problématique de toute histoire et de toute narration », conscient de « l'impossibilité de toute forme d'écriture d'histoire », il n'en a pas moins « entrepris l'impossible et activement assumé le tragique »¹⁴⁶. Dans le projet du *Jeu des perles de*

¹⁴³ H. Hesse, *GL* 201 : « Ihr seid große Gelehrte und Ästhetiker, ihr Kastalier, ihr messet das Gewicht der Vokale in einem alten Gedicht und setzt seine Formel zu der einen Planetenbahn in Beziehung. Das ist entzückend, aber es ist ein Spiel. Ein Spiel ist ja auch euer höchstes Geheimnis und Symbol, das Glasperlenspiel. [...] [Um daraus ein Sakrament, oder zumindest ein Mittel der Erbauung zu machen, fehlt es an einem Fundament.] Es wäre euch schon mit einigen [einfachen] Fundamenten gedient, mit einer Anthropologie zum Beispiel, einer wirklichen Lehre und einem wirklichen Wissen vom Menschen. »

¹⁴⁴ Elles la dégradent au rang de « divertissement » de « luxe ». Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 284, Z. p. 24-32, et p. 292.

¹⁴⁵ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 277: « Bei allem nicht rein knechtisch betriebenen materiellen Thun entbindet sich ein wenn auch oft nur geringer geistiger Überschuss – entweder kommt derselbe der Form des Geschaffenen zu Gute, als Schmuck, als möglich äußere Vollendung; oder er wird bewußter Geist, Reflexion, Vergleichung, Rede, - Kunstwerk; – und ehe der Mensch es weiß, ist ein ganz anderes Bedürfnis in ihm wach, als das womit er die Arbeit begonnen, und dieses greift und wirkt dann weiter... »

¹⁴⁶ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief an Thomas Mann, Ende 1933 », p. 561: « Und dann ist natürlich inmitten der heutigen Art von Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung die stille, leicht melancholische Ironie mir bis ins kleinste lieb geworden, mit der Sie letzten Endes die Problematik aller Geschichte und allen Erzählenwollens ansehen, ohne doch einen Augenblick in der Bemühung um eben diese

verre qui germe en lui au même moment se retrouve a fortiori le geste utopique d'écriture de l'histoire, lequel résiste contre l'œuvre déshistorisante de barbarie par le témoignage non seulement d'une individuation, d'un advenir, en Knecht, de l'esprit humain à lui-même, mais de l'invariance historique de cette individuation qui se répète indéfiniment, à quelque période historique, en quelque lieu, en quelque culture que ce soient, ainsi que le donnent à voir les biographies « fictives » de Knecht, venant relayer la biographie utopique première par leur ancrage historique dans les temps les plus reculés de la préhistoire et dans diverses formes de foi et de culture, chrétienne, indienne ou païenne. D'un côté, il s'agissait pour Hesse de « ne pas seulement construire une utopie axée vers l'avant, le futur, mais aussi, contre les tendances dominantes actuelles, de l'enraciner si possible en arrière, dans les siècles passés »¹⁴⁷. De l'autre, sa première « étincelle » créatrice, la représentation première d'une « réincarnation » comme « forme d'expression » d'une très burckhardtienne « continuité de la transmission et de la vie spirituelle » évolua dans le sens d'une résistance plus affirmée contre « le présent au rictus hilare » : « il ne lui suffisait plus d'invoquer un quelconque passé et de le dépeindre amoureuxment » mais « il lui fallait rendre manifeste le caractère existant et invincible d'un royaume de l'esprit et de l'âme ». Tel fut l'acte de naissance « du monde castalien », « espace où trouver asile, des forces et le courage de vivre »¹⁴⁸.

Par ce biais, Hesse précise et explicite certains points qui affleurent chez Burckhardt sans s'exprimer clairement : le lien entre « témoignage » et « contemplation » (*Betrachtung*) devient ici fondamental dans l'optique initiatique d'une preuve par l'exemple donnée au lecteur d'un *du kannst*, de ses capacités poétiques à répondre à l'exigence éthico-tragique d'un *müssen* doublé d'un anthropologique « droit » (*du darfst*) à l'allégresse et à l'illusion dont se nourrit la poétique hesséenne de l'allégresse. En effet, la nécessité ressentie par Hesse (*ich musste*) de créer l'utopie castalienne répond en écho – même si c'est en apparence sur un autre plan, artistique – à « l'obligation » (*Verpflichtung*) historique éprouvée par Burckhardt de « reconstruire des horizons entiers d'esprit passé » dans une attitude « contemplative » (*beschauend*) dont il permettrait par là-même une transmission¹⁴⁹ venant précisément, comme pour Hesse, contrecarrer l'avancée d'une « barbarie » se délestant de toute histoire par falsification. Si « témoigner » historiquement de l'esprit humain tel qu'il s'est exprimé et concrétisé dans le passé œuvre à la continuité historique de cet esprit et à une avancée dans la connaissance, historique, que ce dernier

im Grund als unmöglich erkannte Geschichtsschreibung nachzulassen. Dies grade ist mir, der ich in vielem anders geartet und durch andere Herkünfte gebildet bin, tief sympathisch und vertraut: das Unmögliche zu unternehmen, obwohl man darum weiß, das Tragische aktiv auf sich zu nehmen. »

¹⁴⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Ernst Morgenthaler, März 1935 », p. 457 : « Es handelt sich nur darum, gegenüber den heute herrschenden Tendenzen nicht bloß eine Utopie nach vorn, in die Zukunft, zu bauen, sondern sie auch nach hinten, in die Jahrhunderte zurück, einigermaßen zu verankern. »

¹⁴⁸ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum GL*, tome 1, op. cit., « Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1955 », p. 295 sv. : « Die Vorstellung, die den ersten Funken in mir entzündete, war die der Reinkarnation als Ausdrucksform für das Stabile im Fließenden, für die Kontinuität der Überlieferung und des Geisteslebens überhaupt. [...] Um den Raum zu schaffen, in dem ich Zuflucht, Stärkung und Lebensmut finden könnte, genügte es nicht, irgend eine Vergangenheit zu beschwören und liebevoll auszumalen, wie es etwa meinem frühern Plan entsprochen hätte. Ich mußte, der grinsenden Gegenwart zum Trotz, das Reich des Geistes und der Seele als existent und unüberwindlich sichtbar machen, so wurde meine Dichtung zur Utopie [...] Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. »

¹⁴⁹ Cf. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 228

aura de lui-même, c'est que ce témoignage permet non seulement par une lecture et un regard rationnels, mais aussi par le biais d'une « observation contemplative » (*Betrachtung*) l'actualisation présente et future du même esprit et donc son intégration dans la conscience historique de l'esprit humain par lui-même, en ce qu'il comporte précisément de réflexif, d'actif, de libre. C'est ce dernier lien entre art, histoire, réflexivité et liberté de l'esprit que Burckhardt n'explicité pas au contraire de Hesse qui en fait le contenu, l'urgence même de son entreprise poétique dans *Le Jeu des perles de verre*. Car ce lien impliquant une certaine identité entre le geste de l'écriture historique tel que Burckhardt le conçoit et le geste poétique, artistique qu'il ne se lasse pas de célébrer par ailleurs, ce lien est crucial, puisqu'il discerne en l'art le témoignage historique par l'esprit humain à lui-même de sa propre force de liberté. Burckhardt le dit sans le dire, mais certaines formulations sur l'atemporalité, sur l'éternité de l'univers de l'art et du beau restent ambiguës en n'excluant pas explicitement l'aberration selon laquelle ce serait le monde même de l'art que l'on pourrait imaginer détaché dans son intégralité du devenir historique universel alors que seule est atemporelle la puissance « mystérieuse » et captivante avec laquelle l'esprit humain s'y exprime, sans craindre l'opposition, de toute sa grandeur, libre, puissante, violente – à la lisière toujours, précisera Hesse, de la « criminalité », de la « trahison » pour les autres « puissances » étatique ou religieuse que l'esprit humain « agitateur, subversif » (*ein Wühler*), selon Burckhardt, remet déjà en cause par la seule affirmation, dans le geste poétique, de sa liberté d'existence.

Qu'on juge sur pièce de l'ambivalence, dans leur confrontation, d'un certain nombre de citations burckhardtiennes et de leur reprise explicitante par Hesse. Ainsi Hesse va-t-il de fait décrire sous forme d'utopie castalienne l'univers « atemporel » de l'art, tel qu'il peut se retrouver chez Burckhardt, tout en soumettant cette utopie à une critique essentiellement burckhardtienne : l'objet du *Jeu des perles de verre* est aussi de dénoncer « l'utopie » de l'utopie, c'est-à-dire le leurre de toute utopie convaincue de pouvoir échapper, dans « l'appareil tangible » de sa concrétisation, « au phénomène pendulaire de décomposition et de reconstruction engendrant la « réalité historique »¹⁵⁰, l'image fallacieuse d'une utopie qui, parce qu'elle serait pure réalisation d'une production idéale de l'esprit humain, perdurerait dans une idéalité détachée de la cyclicité historique reconnue par Burckhardt comme générée précisément par le caractère invariablement actif du même esprit humain. Qu'est la province castalienne aux yeux de Hesse, si ce n'est la reprise de la description par Burckhardt de l'univers artistique du beau : un « monde à part », surplombant « toutes les époques et leurs diversités »¹⁵¹, « un second monde terrestre, plus élevé »¹⁵², « une seconde création, idéale, affranchie de tout lien temporel précis, un fruit de la terre et pourtant éternelle, d'une langue accessible pour tous les peuples »¹⁵³, c'est-à-

¹⁵⁰ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, Genève, Droz, 1965, p. 5

¹⁵¹ Ibid., p. 7

¹⁵² Ibid., p. 167 ; en allemand, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 384 : « [Künstler und Dichter] allein können das Mysterium der Schönheit deuten und festhalten ; was im Leben so rasch, selten und ungleich an uns vorüberzieht, wird hier in einer Welt von Dichtungen, in Bildern und großen Bilderkreisen von Farbe, Stein und Klang gesammelt als eine zweite, höhere Erdenwelt... »

¹⁵³ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 44 ; allemand, *Studium der Geschichte*, op. cit., p. 279 : « Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzige irdisch Bleibende sind, eine zweite, ideale Schöpfung, der bestimmten

dire d'une langue dotée de la même universalité que celle, quintessence de la Castalie, du « Jeu des perles de verre » (*GL* 35). Pour Burckhardt, cette langue est celle d'images : « l'art et la poésie puisent dans l'univers, le temps et la nature des images partout valables et compréhensibles », plus précisément des « symboles, profonds, impérissables », ceux-là mêmes qui constituent selon l'historiographe fictif hesséen la langue vivante du Jeu (*GL* 40), et l'on ne s'étonnera donc pas de leur voir déjà attribuer par Burckhardt « une beauté séduisante et gaie [allègre] (*heiter*) »¹⁵⁴. De ce fait, « les arts sont, comme la philosophie, les meilleurs témoins de chaque siècle »¹⁵⁵, « les artistes, les poètes et les philosophes » parviennent à « exprimer la nature intime de leur époque et du monde pour la transmettre à la postérité comme un message impérissable »¹⁵⁶ ; ils permettent ainsi à l'esprit de remplir sa tâche historique essentielle, « de s'incorporer les souvenirs que laisse en [l'homme] son expérience du passé »¹⁵⁷, tâche reprise à sa manière, nous l'avons vu, par Hesse, dans les biographies fictives du *Jeu des perles de verre*. Plus essentiellement, il s'agit pour lui de s'incorporer, d'actualiser par la contemplation historique, la conscience la plus vivante qu'il puisse avoir de lui-même : si Burckhardt écrit dans son introduction que « la contemplation [notamment du beau] n'est pas seulement un droit et un devoir, mais un noble (*höheres*) besoin surtout », et qu'« elle représente notre liberté d'esprit au milieu de l'immense contrainte des choses et de l'empire des nécessités »¹⁵⁸, c'est qu'il comprend, sans pour autant spécifier le lien entre création et contemplation, l'œuvre d'art où s'exprime assurément « la pulsion sans entraves de *créer* » comme le lieu même où l'individu fait l'expérience de sa « liberté », non comme « l'arbitraire de *faire* ce qu'il lui sied, mais comme l'absence de toutes bornes à la connaissance et à son partage »¹⁵⁹. En effet, l'esprit s'y exprime par images – des images symboliques dont la « séduisante beauté allègre » permet justement aux poètes et artistes de mieux « vaincre la résistance d'un monde veule » nous dit Burckhardt – tandis qu'elles rendent par leur nature d'image justice à l'essence irrationnelle de l'esprit, à sa « nature diverse et mystérieuse », et lui permettent de l'exprimer, donc aussi « d'amplifier son moi et son pouvoir le plus intime » (*Vervielfachung seines innersten Wesens und Vermögens*), de se vivre et de se créer lui-même de façon inédite dans toute « sa capacité, sa puissance, sa création » (*ein Können, eine Macht, eine Schöpfung*), dans une absence de limites qui lui a « de tout temps » fait

einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen. Ein größter Exponent der betreffenden Zeitalter, so gut wie die Philosophie. »

¹⁵⁴ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 166 ; *Über das Studium der Geschichte*, p. 383, note de bas de page 22 : « Dem Philosophen ist nur Wahrheit mitgegeben, daher sein Ruhm erst nach seinem Tode [...] – Den Dichtern und Künstlern dagegen ist einladende heitere Schönheit verliehen, um 'den Widerstand der stumpfen Welt zu besiegen'; durch die Schönheit sprechen sie sinnbildlich. »

¹⁵⁵ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 44

¹⁵⁶ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations universelles*, op. cit., p. 163

¹⁵⁷ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, p. 6 ; *Über das Studium der Geschichte*, p. 168 : « [Der Geist] muß die Erinnerung an sein Durchleben der verschiedenen Erdenzeiten in seinen Besitz verwandeln. »

¹⁵⁸ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 7

¹⁵⁹ Cf. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 126 : « Es handelt sich ja bei der Freiheit des Individuums nicht um die Willkür zu *thun* was Jedem beliebt, sondern um die Schrankenlosigkeit des Erkennens und Mittheilens und um den ungehemmten Trieb des *Schaffens*. »

considérer comme « divine » la « force motrice » (*Triebkraft*) des arts que représente « l'imagination » (*Fantasie*)¹⁶⁰.

Le seul danger qui guette l'esprit « contemplant » en l'œuvre d'art et en l'allègre beauté de celle-ci le témoignage irréfutable de sa « mutabilité » « impérissable » (*unvergängliche Wandelbarkeit*) serait alors d'y lire une protéiformité toute-puissante et divine dégagée des aléas historiques : c'est le danger contre lequel met en garde Hesse quand il dénonce la conscience anhistorique que l'esprit castalien a de lui-même et qui le conduit à la fois à verser dans la barbarie et à se livrer sans défense au broyage de l'histoire. D'un côté, Knecht observe ainsi comment « l'élite », composée de jeunes joueurs de perles gardiens de l'authenticité du Jeu, conduit au suicide sacrificiel « l'ombre », le second de son prédécesseur, Maître Thomas de la Trave, pour n'avoir pas su servir ni son Maître ni le Jeu comme il se devait : elle émet son verdict non ouvertement, par des paroles, mais par un comportement hostile ostracisant l'infortuné. La teneur radicale du verdict échappe à tout être n'appartenant pas à ce cercle élitiste, en l'occurrence à Knecht, revenant de Mariafels, et ne saisissant qu'a posteriori la barbarie du processus qui s'est déroulé sous ses yeux : une sentence de mort émise en toute bonne conscience par des initiés auto-légitimés par la justesse de leur foi, orthodoxes fanatiques sans religion officielle, dont les critères de jugement se basent sur des rumeurs et suspicions subjectives contraires à toute probité intellectuelle. Si, dans l'argumentation de sa circulaire, Knecht ne reprend pas le thème burckhardtien de l'inéluctable apparition de la barbarie en un sujet dénué de conscience historique¹⁶¹, il y souligne, et c'est le second point, l'incapacité de l'Ordre à survivre aux bouleversements historiques qui s'annoncent s'il continue à occulter son historicité (GL 390 sv), s'il n'apprend pas à reconnaître en la « contemplation » (*Betrachtung*) qui le caractérise, un pôle appelant à sa manière à réaliser sans politisation aucune, son contraire, l'action (*die Tat*) : pour Knecht et Hesse, le Castalien se doit, du fait même qu'il accorde plus d'importance à la contemplation qu'à l'action (GL 394), politique, de « résister » à la falsification toujours réclamée par le pouvoir, en « sauvant la vérité, [plus précisément] sa recherche, comme article suprême de la foi » castalienne (*Jeu* 471, GL 395).

Se retrouve ici en filigrane la critique nietzschéenne de la contemplation du beau allègre dans l'art apollinien comme forme de passivité spirituelle nocive au devenir humain. Hesse l'inclut comme première mineure dans l'hymne à la « contemplation » burckhardtienne qu'il développe dans l'œuvre utopique de résistance qu'est son *Jeu des perles de verre* : cette contemplation n'a plus rien de passif ni de pacificateur, l'allégresse ou sérénité de l'objet contemplé n'attire pas dans les rêts d'une réification consentie le sujet contemplateur du simple fait qu'il n'y a plus d'objet en tant que tel qui se fasse contempler puisque le sujet se contemple lui-même, par artiste interposé, dans sa plus puissante et libre activité créatrice. Si l'œuvre d'art reste bien objet extérieur de contemplation, ce qui est contemplé en elle est l'acte poétique lui ayant donné naissance : un sujet, récepteur, contemple l'agir poétique d'un autre sujet, c'est-à-dire aussi l'expression de lui-même comme sujet en sa plus haute activité et liberté. Un dialogue

¹⁶⁰ Cf. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 166 ; *Über das Studium der Geschichte*, p. 383

¹⁶¹ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 229

entre deux sujets voit le jour, ou tout du moins un rapport spirituel vivant entre esprits individués qui rappelle l'intellection aristotélicienne entre nous passif et nous actif. Dans sa contemplation, dans l'expérience esthétique, l'esprit sujet vibre en sa plus puissante et libre activité créatrice. Il l'y expérimente en acte, s'il est le créateur, ou comme potentialité sienne, s'il n'est encore que récepteur. Certes il y a fascination, le « sujet pensant » se laisse prendre, « captiver », comme l'écrit Burckhardt, par cette contemplation de lui-même, mais il s'agit là d'une passivité positive, par laquelle s'exprime et s'exerce une activité spirituelle essentielle : la « fascination » du beau et de l'allègre permet de détourner l'esprit sujet d'autres « fascinations », aliénantes et mortifères, tels la matérialité ou les leurre et « nécessités » de son époque, afin qu'il s'adonne entièrement (*Hingebung*)¹⁶² à une contemplation authentique induisant une « incorporation », suscitant peut-être une « prise de conscience » réflexive de l'esprit mis face à la puissance, à la libre activité dont il peut avoir – *du kannst*, la démonstration en est faite dans sa contemplation d'un objet créé par ses soins – la pleine capacité.

La contemplation fonctionne comme actualisation du geste créateur authentique, donc comme transmission historique, « incorporation » de la plus haute expérience de liberté que l'esprit peut faire de lui-même, comme rappel à l'esprit de son immense force de liberté insurrectionnelle et comme incitation à participer au grand et « mystérieux » « poème » de l'histoire, où de cocons en chrysalides l'esprit ne cesse de se dévoiler à lui-même¹⁶³. C'est en ce sens que Burckhardt parle de la « contemplation » comme d'un « besoin élevé », et le « bonheur », tout aussi élevé, qui découle de la contemplation et de la « distance connaissante par rapport à l'histoire universelle » qu'elle représente, n'a manifestement rien du « succédané » ou pis-aller intellectuel qu'on a voulu y lire¹⁶⁴.

Les vertus « libératrices » de la contemplation sont cette fois-ci explicitées par Burckhardt¹⁶⁵ et reprises silencieusement par Hesse dans *Le Jeu des perles de verre* – sans doute afin de ne pas compromettre ses chances, infimes, d'être publié dans le lieu même où il veut soutenir les forces de résistance, voire éveiller les forces insurrectionnelles de l'esprit. Dans ce contexte de dictature imposant un contournement de la censure, Hesse recourt alors à l'utopie pour rendre manifeste tout le potentiel utopique de ces forces « libératrices ». Certes, il n'omet pas de reprendre, par l'exemple du personnage de Designori, ami de Knecht non Castalien, les vertus libératrices de la contemplation authentique face aux vicissitudes d'une modernité « feuilletoniste » qu'il pourfend, et qui, selon Burckhardt déjà, réduit la contemplation artistique à un simple « divertissement » (*Zeitvertreib*), à une simple « jouissance esthétique » (*Genuß*), et sacrifie ce faisant « tout

¹⁶² Ibid., p. 230

¹⁶³ Ibid., p. 22, citation tirée d'une lettre à Karl Fresenius du 19 Juin 1842 (*Briefe I*, p. 208) : « Die Geschichte ist und bleibt mir Poesie im grössten Maßstab ; wohl verstanden, ich betrachte sie nicht etwa romantisch-phantastisch, was zu nichts taugen würde, sondern als einen wundersamen Prozeß von Verpuppungen und neuen, ewig neuen Enthüllungen des Geistes. [...] die Geschichte ist euch [Philosophen] eine Erkenntnisquelle, eine Wissenschaft, weil ihr das primum agens seht oder zu sehen glaubt, wo für mich Geheimniß und Poesie ist. »

¹⁶⁴ Cf. H. Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, op. cit., p. 75, « ein Surrogat des Glückes ».

¹⁶⁵ J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 279: « Aeußerlich sind die Werke [von Kunst und Poesie] alles Irdischen und Überlieferten unterworfen, aber es lebt genug davon weiter, um die spätesten Jahrtausende zu befreien, zu begeistern und geistig zu vereinigen. »

bonheur élevé d'ordre spirituel »¹⁶⁶ à un « bien-être » (*Wohlleben*) consumériste qui réifie les individus en venant enserrer par sa matérialité l'esprit humain dans sa libre créativité, et les dépossède de leur souffle et de leur force vitale : lorsque, devenu étudiant du monde extérieur, Designori abandonne la contemplation et les « exercices méditatifs » qui l'isolent de ses congénères, il sombre dans « les plaisirs du siècle » (*weltliche Vergnügungen*) recourant à la boisson et aux stupéfiants pour assourdir vide intérieur et douleur (*Jeu* 416, *GL* 343).

Surtout, Hesse souligne combien la force « libérée » par la « contemplation » est aussi une force utopique : un partage (*Mitteilen*), une communication spirituels, essentiels ont réellement lieu, sont donc possibles et génèrent l'expérience et la réalité d'un art à la fois pensé comme cycle d'appel et de réponse (*Ruf und Antwort*) de l'être humain pris dans le cours et les affres de son individuation et comme laboratoire d'une société d'esprits libres et conscients de leur interdépendance pour former une communauté utopique d'esprits n'ayant cesse de se vivre dans leur force insurrectionnelle de liberté. Par l'exemple (*Vorbild*) de Knecht, Hesse rend ainsi manifeste la dimension utopique des forces vives, « poétiques », libérées par une contemplation authentique, c'est-à-dire à la fois esthétique et historique, du parcours réfléchissant symboliquement le cycle de l'appel et de la réponse : en quittant la Castalie pour le monde extérieur, Knecht réinscrit la « province de l'esprit » dans le dialogue historique ainsi qu'en témoigne la biographie historique qui lui est dédiée par un Castalien. Il réussit le tour de force de libérer la *vis utopica semper agens* de la rigidification solipsiste que lui faisait subir, notamment par l'occultation de son historicité comme de la réalité historique du monde extérieur, la structure utopique concrète de la province castalienne. Cette libération de force utopique vive entraîne, sur le plan fictif, une auto-régénération de l'utopie par elle-même. Le geste poétique hesséen est utopique aussi sur le plan de la réalité historique, dans la foi affichée en une auto-régénération incessante grâce à la narration « historique » du phénomène, qui, par une lecture-contemplation répétée, induirait une « incorporation » et un « réveil » réitérés de la force utopique à elle-même. Il va de soi qu'un tel geste est par essence humoristique, est expression par excellence de la poétique de l'allégresse.

Hesse parvient à ce tour de force par le truchement de l'invariant anthropologique supplémentaire qu'il a introduit à la jonction de la perspective pathologique et de l'esprit comme agent actif du devenir historique. En effet, ce point de vue apporte une dimension ontogénétique au devenir phylogénétique considéré par Burckhardt. Il permet de préciser la fonction de l'art et de l'artiste dans la triple perspective de l'individu, de la communauté et de leurs rapports, ou « conditionnements » (*Bedingtheit*), respectifs. Sur un plan utopique, l'absence de contemplation « historique » ou son aliénation en divertissement consommateur de culture (*Bildung*), au mieux freine l'individuation et son devenir allègre – l'exemple de Plinio Designori en fait clairement foi – plus généralement elle suscite une réification et une désindividuation des êtres qui favorise leur massification et leur manipulation idéologique par un simulacre de « grand homme » d'Etat, à l'allégresse feinte ou grossière – le beau-père de Plinio, orateur progressiste adoré de la jeunesse, incarne

¹⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 405 (dernière phrase de l'ouvrage) : « Und <für den denkenden Menschen,> gegenüber der ganzen bisher abgelaufenen Weltgeschichte, ist das Offenhalten des Geistes für jede Größe eine der wenigen sichern Bedingungen des höhern geistigen Glückes. »

dans le *Jeu* ce deuxième type de processus, dont la tonalité démocratique affichée rappelle en écho le leurre weimarien. « Déçu par l'université et en quête d'une base, d'un succédané de la morale castalienne qui avait perdu à ses yeux sa substance », Plinio cède à l'attraction qu'exerce sur lui Veraguth, « publiciste, député et tribun populaire » qui, « ami du peuple, héros de la liberté », jetait « fort efficacement de la poudre aux yeux » par « son pathos, son courage agressif », par « les sonorités de sa voix et la virilité de son rire superbe », « la beauté de sa prestance et de son langage » qui l'amenaient « parfois à se laisser mettre en transe par ses propres paroles » (*Jeu* 425, 427, *GL* 351, 354). Au contraire, la société utopique que dessine Hesse dans son œuvre à l'image d'une réalité vécue de l'art comme cycle d'appel et de réponse, requiert de « grands hommes » authentiques, des penseurs-artistes tout entiers dévoués à la quête de vérité, sur la force et la « concentration » de « volonté » desquels l'écrivain, averti par l'exemple nietzschéen, se montre beaucoup plus circonspect que Burckhardt.

Prenant le Maître de Musique puis Knecht pour exemples, Hesse porte, lui, l'accent sur l'individuation allègre des êtres d'exception – les « grands hommes » de Burckhardt – qui par « leur sens élevé d'eux-même, leur force et leur indépendance » (*hoher Eigensinn*, *GL* 142) sont reconnus comme exemples préfigurateurs (*Vorbilder*) par leurs semblables, et exercent, notamment sur leurs élèves, une « attraction » (*Beispiels- und Anziehungskraft*, *GL* 298), une « fascination » (*Faszination*, *GL* 162) bénéfiques qui « contraignent doucement » (*sanft zwingen*) leur pupille (*GL* 237) à les suivre, tels des frères, sur leur voie d'individuation par l'esprit. L'allégresse qui les caractérise est comparable, notamment chez le Maître de Musique, pure incarnation de la musique à la fin de sa vie (*GL* 284), à la « beauté séduisante » d'une œuvre d'art née, selon Burckhardt, d'un geste intellectuellement probe, d'un esprit actif profondément libre et ouvert aux « vibrations mystérieuses » (*geheimnisvolle Schwingungen*) qui, dans son irrationalité assumée, le font entrer en résonance avec le monde et œuvrer à un avenir encore inédit – dès lors qu'il « représente une vie supérieure qui sans lui ne viendrait pas à exister »¹⁶⁷.

Hesse reprend ici une thématique très présente chez Burckhardt : celle de la dimension mystérieuse et magique de l'art, laquelle naît précisément de sa conscience d'avoir en propre la plus « haute liberté » et « d'être en lui-même puissance et force ». « Cet immense mystère », qui, pour les deux auteurs, est aussi le « mystère du beau »¹⁶⁸, se nourrit, nous l'avons vu, de l'irrationalité de l'esprit qui l'exprime. Il se répercute sur le sentiment de « grandeur » généralement rattaché aux artistes authentiques et se traduit aussi par « la puissance magique »¹⁶⁹ ou « l'irrésistible magie » (*zwingende Magie*)¹⁷⁰ qu'exercent « les chefs-d'œuvre originaux » sur le spectateur-lecteur, notamment au travers de « leur beauté séduisante et allègre ».

¹⁶⁷ Cf. *Ibid.*, p. 278, H. Hesse, *GL* 305: « ...die unsterbliche Schönheit des Geistes... »

¹⁶⁸ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 383

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 292 : « Daneben aber wird [die Kunst] sich ihrer eigenthümlichen hohen Freiheit bewußt, als einer Macht und Kraft für sich, welche nur Anlässe und flüchtiger Berührungen aus dem Leben bedarf, dann aber von sich aus ein Höchstes verwirklicht. Das Innwerden dieses gewaltigen Mysteriums ist es, was uns die Person des großen Künstlers (in welchem sich dieß Alles vollzieht) in so gewaltige Höhe und Ferne rückt. Daher die magische Gewalt (und heute die hohen Preise!) der Originale. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 388

Notons au passage que cet aspect de l'œuvre burckhardtienne n'est absolument pas retenu par la lecture scientifique qu'a pu en faire par exemple H. Schnädelbach. Rien de ce qui a trait au mystère de l'art n'apparaît dans son apologie politique et rationnelle de l'historien soucieux de préserver une distance contemplative. Sans doute la thématique est-elle, à tort, perçue comme nuisible à une défense contre une suspicion d'esthétisme. Le même phénomène se retrouve à l'identique chez Hesse, dont seules les œuvres complètes parues de son vivant retiennent, dans une sélection supervisée par l'auteur lui-même, de nombreux textes, essais ou lettres, sur la magie (volume VII de l'édition de 1958). Les quatre volumes de *Lettres* et les deux volumes *Politik des Gewissens*, dédiés là encore à une réhabilitation de l'engagement politique d'un écrivain suspecté d'esthétisme, les omettent et publient en revanche quelques textes sur la « grâce » et la « foi » chrétiennes que l'auteur n'avait, lui, pas considérés essentiels. La gêne qui se fait ici jour au sein des sciences humaines contemporaines est anticipée, diagnostiquée et mise en scène par Hesse dans *Le Jeu des perles de verre* même : un ami de Knecht, le musicologue Carlo Ferromonte, n'est ainsi pas conscient du phénomène mystérieux touchant sous ses yeux le Maître de Musique. Il ne reconnaît pas la « réalité concrète » de l'« aura », du « cercle magique » (*Zauberkreis*, GL 284) d'allégresse que celui-ci diffuse de plus en plus intensément au fil de ses derniers jours, rejetant comme « culte idolâtre », voire comme superstition déplorable (*Abgott*, GL 282), la vénération « mystique » qu'un jeune disciple voue pour cette raison au Maître dont il est le serviteur fidèle. Seule une conversation ouverte avec Knecht, devenu Maître du Jeu donc membre reconnu d'un ordre castalien « anti-mystique » (GL 133), ami de longue date dont il connaît la probité intellectuelle et qu'il ne saurait donc prendre pour un « mystique » ou un « enthousiaste » (*Mystiker und Schwärmer*, GL 282), lui permet de réaliser quels préjugés anti-religieux et anti-mystiques étaient à la source d'une occultation, d'une « fermeture » (*Verschlossenheit*, GL 281) rationalistes le rendant aveugle au « miracle » se déroulant sous ses yeux. Seule cette conversation à la fois argumentée et nourrie du regard « pieux » de Knecht, lui permet de s'ouvrir « contemplativement » au don d'allégresse mystérieux qui émane d'un Maître si ouvert à son art musical, s'en laissant à ce point « pénétrer » (*durchdringen*), « métamorphoser » au fil des ans qu'il en vient à représenter finalement l'incarnation, la « personnification de la musique » (GL 284). Si le Maître de Musique est un « Saint », un « être parvenu à la perfection » (*Vollendeter*), sa « sainteté » (*Heiligkeit*) est de nature purement artistique, non religieuse au sens commun du terme, alors même qu'elle est née, explique Knecht à l'incrédulité de son ami, d'une « piété » (*Frömmigkeit*) et d'une foi confinant par l'absolu de son objet à la foi religieuse, sans jamais pour autant se confondre avec elle.

Cette « piété » artistique est cruciale à plus d'un titre. Non seulement elle a mené le Maître de Musique à la « sainteté » et à la plus haute allégresse, non seulement elle a permis à Knecht d'en prendre conscience et de se laisser lui-même imprégner d'allégresse par voie « contemplative », mais elle relève de plus d'une « attitude combattive » (*kämpferische Haltung*) propre à un « ordre » perçu comme « communauté militante » par Knecht : toute vision « idyllique » d'une vie castalienne retranchée derrière les murailles protectrices d'une province cédant à « l'enkystement et à l'isolement » (*Jeu* 361) est précisément ce qu'il combattra par la « Circulaire » et son abandon de la Castalie. Les

vertus insurrectionnelles et utopiques de la contemplation burckhardtienne apparaissent ici en filigrane, et le biographe ne manque pas de préciser sous la plume reconnaissante de Hesse combien Knecht est sur ce point redevable à sa lecture des œuvres du Père Jakobus¹⁷¹. Le caractère mystique de l'expérience auratique d'allégresse, à laquelle le Maître de Musique invite Knecht, est lui aussi implicite puisqu'il est présenté comme instant de « grâce », même s'il n'est pas nommé face à la défiance de Ferromonte et de tout regard rationaliste contemporain : Knecht s'y sent accueilli par le Maître « dans sa paix et sa clarté », « dans un enclos [d'allégresse] et de repos merveilleux »¹⁷², description qui pourrait à la fois caractériser une expérience d'éveil et correspondre selon Knecht à une « méditation castalienne particulièrement heureuse et bénéfique » (*eine besonders geglückte und beglückende Meditation, GL 284*), proche de la contemplation en ce qu'elle advint sans qu'il le veuille ni ne le sache¹⁷³.

En demeurant implicite, Hesse s'efforce de conjurer toute lecture théologique, critique ou hagiographique, en tous les cas aveugle à la dimension insurrectionnelle et utopique que revêt la contemplation chez Burckhardt. Il lui importe de distinguer la mystique implicite qui s'y rattache d'une écriture religieuse du mystique où l'élus touché par la grâce se retrouve seul au bord de l'au-delà sans plus d'intérêt pour l'ici-bas, pour le monde des images et de l'illusoire. Cette expérience mystique religieuse, souvent perçue dans le *Siddhartha* de Hesse, est aux antipodes de son propos dans *Le Jeu des perles de verre*. En atteste le jugement que Knecht porte sur la vie du « Frère Ainé », sage « chinois » vivant en ermite « derrière la haie de son jardin », dans l'univers clos qu'il s'est forgé : alors même que son séjour au « Bois des Bambous » correspond pour Knecht à son « premier éveil », en raison, nous le verrons, de son apprentissage de l'art et de la langue oraculaires du Yi-King, le choix de vie du « Frère Ainé » représente à ses yeux un « renoncement », une « fuite sublime » dans l'« idylle » – les nombreuses analogies permettent d'ores et déjà de subodorer un parallèle à l'itinéraire poétique de l'auteur qui non seulement l'a mené de *Siddhartha* au *Jeu des perles de verres* mais l'a aussi conduit à s'opposer à toute forme idyllique d'allégresse envisagée lors de sa première période d'écriture, avant la Première Guerre mondiale.

L'instant mystique d'allégresse dont il est dorénavant question s'oppose à toute écriture théologique et religieuse du mystique en ce qu'elle se pense toujours sur un mode utopique dans le dialogue avec l'autre, à la manière de la contemplation burckhardtienne, et que le hors-temps et hors-lieu qui lui sont propres adviennent non par absence mais par transversalité. L'instant mystique est constitutif de soi et d'autrui, de l'un et de l'autre, pas seulement du rapport de l'un à l'autre. Qu'il relève de l'éveil ou de la contemplation, il est instant de rencontre. L'expérience d'inscription dans le *logos* coïncide, nous l'avons vu, avec un devenir vecteur de *logos*, c'est-à-dire passeur de réel, de beau, d'allégresse dans la réalité. Elle est selon Hesse poétique, et génère l'acte poétique créateur d'une œuvre, allègre, qui saura à son tour, par le biais de la contemplation, susciter une intellection

¹⁷¹ H. Hesse, *GL 311* : « Auch aus des Paters Jakobus Werken [...] war ihm die Vorstellung des Ordens als einer militanten Gemeinschaft und der Frömmigkeit als einer kämpferischen Haltung bekannt. »

¹⁷² H. Hesse, *Jeu 353, GL 283* : « ... ich fühlte nur, [...] daß er mich in seinen Frieden und seine Helligkeit mit aufnahm, es umschloß ihn und mich Heiterkeit und wunderbare Ruhe. »

¹⁷³ H. Hesse, *GL 283* : « Ohne daß ich mit Willen und Wissen meditiert hätte... »

insurrectionnelle de nature utopique en ce qu'elle saurait promouvoir le passage de l'un au collectif, l'un étant à la fois le virtuel du collectif et une cellule dans le tout organique du collectif utopique. Le collectif comme être ensemble qui s'est constitué sur un mode individué doit cependant se gérer ; il court alors toujours le danger, et telle est l'utopie de l'utopie sur le seul plan politique, de subir une massification totalisante orchestrée par le pouvoir, même démocratique, *a fortiori* dictatorial qui se déclare prêt à le gérer. Tel est le problème de tout parti politique constitué, même s'il s'agit d'une direction apolitique et éclairée comme le Conseil oligarchique de l'Ordre castalien. La barbarie y trouve inéluctablement sa source même dans un contexte utopique. Elle est présente dès l'origine dans le cas de l'entreprise de fascination des masses que représente la magie noire de l'hitlérisme.

Toute l'œuvre d'écriture de Hesse est placée sous ce signe dès le milieu des années 20. S'il orchestre sur un mode soutenu le caractère mystérieux et magique de l'art dans un sens tout à fait burckhardtien, il lui adjoint une mise en garde absente chez l'historien : par sa thématisation persistante de la magie, il s'emploie à faire remonter à la conscience de ses contemporains non rationnels mais rationalistes, la présence manifeste de ce qui a eu pour coutume de s'appeler « magie » au sein de la société comme de l'art afin de permettre une distinction entre une « magie » légitime, voire bénéfique – la magie blanche de l'art – et une « magie » illégitime et funeste – la magie noire dont usent les « grands » hommes politiques, notamment Hitler. La nature des textes fluctue entre une autobiographie fictive datée de 1923, *Enfance du magicien*, des recensions littéraires et des essais, dont le plus explicite s'intitule, en 1930, « Magie du Livre », nous y reviendrons.

C'est sur ce point que la différence d'approche entre Burckhardt et Hesse est d'importance, est cruciale. En effet, « la force irrésistible » des artistes et de leurs œuvres exprime selon Burckhardt un « effet magique » (*magische Nachwirkung*) provenant d'une « concentration de volonté » indissociable de « toute grandeur »¹⁷⁴, que celle-ci soit artistique ou politique. Burckhardt souligne ainsi pareillement que la « contrainte magique » (*magischer Zwang*), la « propagation magique » (*magische Verbreitung*) de l'image des grands hommes de l'histoire universelle (*des historischen Weltgeschehens*) proviennent de la « force de volonté surdimensionnée » (*abnorme Willenskraft*) de ces derniers, dont l'« être » (*Wesen*) représente également un « réel mystère de l'histoire universelle ». Même si Burckhardt note bien la difficulté qu'il y a à distinguer alors authentique « grandeur » et « puissance aveuglante », rien dans son texte n'interdit de penser que l'origine de cette « concentration de volonté » est la même pour les deux types de « grands hommes » : à travers eux, « élus » (*erkoren*) « traducteurs » (*Dolmetscher*), « parlent le vouloir et la sensibilité les plus puissants des temps passés »¹⁷⁵. Une telle proximité, voire indistinction entre les « grands hommes » de l'histoire universelle et de l'histoire atemporelle des arts et des sciences humaines, est tout à fait rédhibitoire pour

¹⁷⁴ Cf. J. Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 168 ; *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 385.

¹⁷⁵ cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 384: « das mächtigste Wollen und Empfinden der vergangenen Zeiten redet durch sie [Künstler und Dichter], hat sie zu seinen Dolmetschern erkoren. »

Hesse, aux yeux duquel seule la magie blanche de l'art peut se légitimer dans sa fidélité à l'esprit humain, moteur unique de l'histoire universelle et de l'individuation singulière.

La radicalité de Hesse est sur le point de cette fidélité à l'esprit totale, comme en témoigne une profession de foi épistolaire de 1956, où il déclare n'accorder « aucune valeur en soi » à l'être humain : « l'homme dénué d'esprit, d'histoire, d'art est moins souhaitable que tout animal », c'est seulement par son potentiel, par la possibilité de « son cheminement vers l'esprit », donc de son individuation, que l'individu se dote d'une « haute valeur »¹⁷⁶. Hesse est très défiant, cela a été vu, par rapport aux pensées schopenhauerienne et nietzschéenne de la volonté, tant sur le plan individuel que sur un plan collectif. Si l'exemple nietzschéen lui montre qu'une telle pensée peut, pour l'individu, déboucher sur une idéalisation volontariste doublée du sentiment de la plus grande impuissance, la pensée burckhardtienne ne semble guère plus à même de résister à une récupération national-socialiste, déjà en cours pour Nietzsche pendant les années 30. En faisant, même uniquement de l'artiste, le vecteur d'une volonté qui le dépasserait, sans préciser que cette volonté représenterait une forme historico-monadique de l'esprit humain comparable au *noûs* actif selon la lecture d'Aristote par Averroès, et qu'elle exprimerait justement la force la plus active et la plus authentiquement humaine, donc aussi la plus libératrice de cet esprit – nul doute que Burckhardt n'aille dans ce sens, en témoignant les passages sur les « vibrations mystérieuses » – rien n'écarte le danger d'une lecture souhaitant reconnaître dans ce devenir vecteur l'emprise d'une volonté première qui, pourquoi pas, s'exprimerait de façon encore plus forte et authentique en un homme d'Etat précis, ce qui justifierait une délégation de soi, de sa volonté, ou de sa force de libération à la force de volonté reconnue supérieure de cet autre.

Réponses à un besoin d'ordre anthropologique, l'art, la « consolation » qu'il représente ou les « nostalgies » qu'il éveille sont totalement « légitimes » et Hesse s'en défend avec virulence face aux critiques qu'il essuie de la part de Christoph Schrenpf, philosophe dont il admire par ailleurs la sagesse socratique. Dans trois lettres de 1932, il justifie l'assouvissement dans la création poétique de ce qu'il reconnaît en lui-même comme « besoin de consolation » et d'illusions. Le « besoin de consolation » n'a rien d'« infantile », « se consacrer à des illusions n'a rien de risible », car « le besoin d'art » qui s'y exprime à chaque fois n'a rien d'un « besoin de jouissance, même raffiné, même esthétique » :

« Les arts ne servent pas l'idée mais la vie, ils sont des fonctions comparables au sommeil et au rêve, ils ne sont pas les guides éthiques des hommes (les religions se partagent cette fonction avec les éveilleurs de conscience, au nombre desquels je vous compte), mais servent des besoins biologiques tout autres. »¹⁷⁷

¹⁷⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « Brief an Herbert Schulz, November 1956 », p. 274 : « Der Mensch ohne Geist, ohne Geschichte, ohne Kunst ist weniger wünschenswert als jedes Tier. [...] Der einzelne Mensch ist nicht an sich ein hoher Wert, sondern nur als Möglichkeit, als Weg zum Geist hin. Bei diesem Glauben werde ich bleiben. »

¹⁷⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Briefe an Christoph Schrenpf, Februar und Sommer 1932 », p. 319 et p. 343 : « Dieses Bedürfnis (nach Kunst) ist für Sie ein Bedürfnis nach Genuß, wenn auch nach verfeinertem und ästhetischem. Für uns andre ist es eher ein Bedürfnis nach Trost, ein Gestreicheltwerden von der Mutter und entspricht einem kindlichen Bedürfnis nach Enttäuschungen und Leiden getröstet und (vielleicht) angenehm betrogen zu werden. [...] Die Künste dienen nicht der Idee, sondern dem Leben, sie sind

Outre l'importance des « besoins » à comprendre – ce n'est pas encore clair dans cette lettre de 1932 usant de l'adjectif « biologique » – sur un plan anthropologique, un autre terme important apparaît dans les lettres à Schrenpf, celui de « fonction », qui vient sur un plan non plus onto- mais phylogénétique rejoindre l'impératif historique burckhardtien d'écriture de l'histoire.

La fonction de l'art et de l'artiste sur le plan communautaire ou social représente pour Hesse un autre *du darfst* anthropologique, une autre justification de l'illusion, de l'écriture poético-historique « licite » (*erlaubt*) sous l'Hitlérisme, en pleine Seconde Guerre mondiale¹⁷⁸ : cette écriture permet au lecteur, telle est du moins sa visée humoristique, d'expérimenter sur un plan esthétique ses propres capacités (*du kannst*) « poétiques » et donc de consolider par voie d'un ressouvenir sa foi en l'esprit. L'exemple du *Jeu des perles de verre*, dans sa rédaction et un cas précis de réception, est très parlant. L'évocation détaillée d'une « idée » légitime qui s'est déjà exprimée de mille manières au fil de l'histoire humaine, obéit à sa manière, utopique, à l'obligation éthique (*Verpflichtung*) posée par Burckhardt de « reconstruire des pans entiers d'horizons spirituels passés »¹⁷⁹, l'utopie représentant une sorte de quintessence en son continuum de « l'histoire de l'esprit », parallèle aux yeux de Hesse à l'autre histoire humaine, universelle, qu'elle légitime¹⁸⁰. La contemplation à laquelle cette (re)construction utopique d'horizon ouvre, permet assurément au besoin mystique d'art et d'ordre de s'assouvir et donc à l'esprit de s'expérimenter (*du kannst*) en toute la liberté insurrectionnelle de sa puissance. Ainsi qu'en témoigne l'exemple d'Emil Staiger, le lecteur *peut* ressortir « heureux » de l'univers « allègre et dénué de pathos » du *Jeu des Perles de verre*, empli de forces nouvelles (*gestärkt*), identifiées comme forces utopiques libérées, empli de courage aussi pour affronter la poursuite de son individuation et sa propre tâche d'enseignement et de transmission, dans le sens d'une réalisation de l'humainement possible qui se traduit par l'allégresse.

Funktionen wie Schlaf oder Traum, sie sind nicht die ethischen Führer der Menschen (in diese Funktion teilen sich die Religionen mit den Gewissenserweckern, zu denen ich auch Sie rechne), sondern dienen ganz anderen biologischen Bedürfnissen. »

« Da wir so wenig Einsicht haben in das wirkliche Leben und davon eigentlich nichts wissen als die paar aufblitzenden eigenen Erlebnisse, (und auch die deuten wir nachher sehr willkürlich aus), darum erregt mich manchmal bei Ihnen die Schärfe, mit der Sie z.B. Dinge als Sentimentalitäten belächeln, die anderen wertvoll sind. Für Sie ist z.B. das Bedürfnis nach « Trost » etwas minderwertig Infantiles und die Hingabe an Illusionen lächerlich, während ich mich beständig auf dem Wege weiß, diesen und jenen Trost zu suchen und diese und jene Illusion zu lieben, und diese Schwächen, die für Sie Sentimentalitäten sind, helfen mir leben und sind für mich ein Stück Speise und Trank, wenn auch nicht die einzigen. »

¹⁷⁸ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., « Brief an Emil Schibli, Mai 1943 » : « Solche Zustände wie der Krieg erleichtern mir übrigens den Glauben an den Wert oder doch die Erlaubtheit des Dichtens sehr. »

¹⁷⁹ J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 229 : « Größe unserer Verpflichtung gegen die Vergangenheit als geistiges Continuum, welche mit zu unserm höchsten Besitz gehört. Alles was im Entferntesten zu dieser Kunde dienen kann, muss mit aller Anstrengung und Aufwand gesammelt werden, bis wir zur Reconstruction ganzer vergangener Geisteshorizonte gelangen. »

¹⁸⁰ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Curt Pfeiffer, 5. 8. 1958 », p. 928 : « Für mich gibt es *zwei* Menschengeschichten, die politische und die geistige. Etwas wie Fortschritt ist in beiden nicht feststellbar. [...] Die sogenannte Weltgeschichte mag man betrachten in welchem Abschnitt man will, so ist sie häßlich, grausam und teuflisch. Die Geschichte der Sprachen, der Denkweisen, der Künste aber ist auf jeder Strecke voll schöner, liebenswerter Bilder und Blüten. Sie ist es, deretwegen der Schöpfer trotz allem die Menschen bis heute hat weiter existieren lassen. »

« La pensée de l'Ordre se présente ici et là à nous. Je pense ainsi aux *Falaises de marbre* de Jünger ou au Cercle de Stefan George. Ce qui différencie cependant votre livre de tous ceux qui s'y apparentent du point de vue du contenu est l'absence agréable de tout comportement sacré et pathétique, est, accessible à l'homme, l'allégresse pour laquelle vous avez su trouver des mots si merveilleux. [...] C'est justement par la critique que la Castalie a gagné en force de persuasion. C'est justement par ce biais que vous lui avez évité de devenir une utopie. De la façon dont vous le décrivez, c'est possible, cela nous engage et reste simultanément une tâche qui ne sera jamais totalement accomplie. [...] Je suis heureux de connaître ce monde. Et même s'il reste des plus éloignés, j'aimerais pouvoir comprendre le meilleur de mes efforts comme humble service y préparant.

Permettez que je vous avoue en conclusion mon appartenance, en qualité de professeur de littérature allemande, à une université que vous n'apostrophiez pas sur un ton très amical. Mais je souhaite justement me rappeler à tout jamais ce que vous faites dire au Maître de Musique sur le « sens » de la musique. [...] Maintenant que je connais votre *Jeu des Perles de verre*, je vais pouvoir m'acquitter de ma fonction plus clairement et tranquillement que jusqu'alors, sans doute aussi avec une plus grande ferveur et pureté. Depuis longtemps, aucun livre ne m'avait autant réconforté. »¹⁸¹

Cet exemple, certes rare, de réception – la lettre d'Emil Staiger est pour Hesse « le plus beau signe » qui lui soit parvenu depuis la publication du livre – semblerait répondre aux visées de résistance et de transmission de foi en l'esprit poursuivies par l'auteur lors de la rédaction de son œuvre, même si une réception allemande est alors encore impossible. Les remarques conjointes sur l'absence de pathos ou de « crispation » (*nicht krampfhaft, krampflos*) dans la conduite de l'écriture et sur l'allégresse « détendue » (*entspannt, gelassen*) qui y transparait dans son humanité aux antipodes de la divinisation seront également reprises par Hesse dans sa réponse, tant il est heureux d'avoir su éviter l'écueil du « surhumain » « théâtral » et « impossible » au profit d'une « simplicité allègre » : le spectre du volontarisme nietzschéen apparaît conjuré, la réflexion historique et anthropologique de Hesse semble lui avoir permis de saisir au plus juste, selon ses propres critères, la fonction atemporelle de l'art et de l'artiste parmi les hommes, fonction qui a trait au mystique, au sacré sans pour autant se confondre avec celle de « prêtre », de « guide » spirituel ou de « prophète » – seul point de désaccord entre Emil Staiger et Hesse¹⁸².

Hesse ne décrit pas un monde à venir mais, il ne se lasse pas de le répéter, il témoigne, par le détour nécessaire de l'utopie en ces temps de Troisième Reich, « d'une idée authentique et légitime, dont la réalisation est perceptible en de nombreux points de

¹⁸¹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., p. 237 sv., « Brief Emil Staigers an Hesse vom 2. 1. 1944 » : « Der Ordensgedanke tritt uns hie und da nahe. Ich denke etwa an Jüngers «Marmorklippen» oder an den George-Kreis. Was aber Ihr Buch von allen inhaltlich verwandten unterscheidet, ist das wohlthuende Fehlen alles sakralen und pathetischen Gebarens, das Menschenmögliche, die Heiterkeit, für die Sie so wunderbare Worte gefunden haben. [...] Gerade durch die Kritik hat Kastalien an Überzeugungskraft gewonnen. Gerade dadurch haben Sie es davor bewahrt, zur Utopie zu werden. Wie Sie es schildern, ist es möglich, verbindlich, und bleibt zugleich eine nie zu vollendende Aufgabe [...] Ich bin glücklich, diese Welt zu kennen. Und wenn sie auch noch so fern ist, das Beste, was ich vermag, möchte ich gern als bescheiden vorbereitenden Dienst auffassen dürfen.

Lassen Sie mich zum Schluß gestehen, daß ich als Professor für deutsche Literatur der von Ihnen nicht eben freundlich apostrophierten Universität angehöre. Aber gerade, was Sie den Musikmeister über das Lehren des 'Sinns' der Musik sagen lassen, möchte ich mir für alle Tage merken. [...] Klarer und ruhiger und somit wohl auch inniger und reiner als bisher werde ich jetzt, da ich Ihr 'Glasperlenspiel' kenne, mein Amt versehen. Seit langem hat mich kein Buch so gestärkt. »

¹⁸² Cf. H. Hesse, *Ibid.*, p. 239, « Brief, Januar 1944, an Emil Staiger »

l'histoire universelle ». L'auteur souligne qu'il n'a écrit « ni une philosophie ni une utopie politique » mais bien « une œuvre poétique » (*Dichtung*) qui, en témoignant d'une « forme », au sens aristotélicien du terme, « légitime de l'esprit » ayant « toujours et sans cesse existé » (*stets und immer vorhanden*)¹⁸³, lui a permis, « refuge magique »¹⁸⁴ intouchable, d'y pénétrer à sa guise « pour quelques heures, aussi souvent que son esprit y était disposé », afin d'y retrouver souffle et forces. En dépit des apparences, notamment pour ce qui relève du « refuge magique », le vocabulaire de toutes ces précisions atteste que Hesse a su rester fidèle à sa fonction d'« écrivain » (*Dichter*) lors de l'écriture du *Jeu des perles de verre*. Ni « prêtre », ni « guide », ni « prophète » inspiré à s'en retrouver lui-même divinisé, Hesse ne s'est pas, tel Nietzsche, fourvoyé dans son exercice de la fonction revenant, pour l'un comme pour l'autre, à l'artiste philosophe, historien ou poète : celle d'un chamane moderne. Il l'a au contraire assumée et mise en scène afin de mieux répondre à ses exigences, se montrant en cela à la fois fidèle à la pensée burckhardtienne et à son exigence de transmettre par la voie d'une écriture historique « la foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* ». Il marque aussi son indépendance par son intermédiaire : une transmission directe, dans la continuité, une « volonté d'enseigner le sens » sont par avance condamnées à l'échec selon Hesse, seule une transmission transgressive et subversive est humoristiquement envisageable à condition d'être orchestrée par la mise en scène de la figure transgressive du poète-chamane.

III.4.1. *La figure du poète-chamane*

Avant de s'attacher à la mise en scène hesséenne de la figure du poète-chamane, quelques citations permettront de s'assurer de son existence aux yeux de l'auteur à partir du milieu des années 20. Dans un article de 1925 consacré à Jean-Paul, Hesse déplore l'attitude du lecteur moderne des « feuilletons ». Rebuté par le caractère « étranger » (*fremd*) et « pénible » (*mühsam*) de la langue poétique d'un Jean-Paul ou Novalis, ce lecteur ignorant des véritables fonction et nature du poète artiste se ferme à la « dimension supplémentaire » et essentielle dont cette langue est porteuse. Il refuse de « partir en quête des mystères » d'une œuvre, à la découverte de son univers, amoraliste, non rationaliste, d'un « par-delà tous les antagonismes » empli de tensions bénéfiques. « Ce lecteur qui n'a soif que de divertissement au vol, que de sensationnel à l'arraché », écrit Hesse, « ne vient pas au poète (*Dichter*) comme à un médecin, un prêtre ou un sauveur (*Erlöser*), mais bien comme il viendrait à un acrobate »¹⁸⁵. Comme dans le prologue de *Zarathoustra*, la foule vient voir le funambule, elle n'a que faire du chantre du « surhumain » cherchant à la guérir, à l'empêcher de se muer en « dernier homme » ; la filiation nietzschéenne est flagrante.

Trente-cinq ans plus tard, dans une lettre de 1960, Hesse n'en démord pas. Il écrit que lui-même a toujours obéi dans son écriture, outre au goût du jeu (*Spieltrieb*) et à une

¹⁸³ Cf. H. Hesse, *Ibid.*, p. 234, « Brief an Cuno Amiet, Ende 1943 », p. 241 « Brief, Februar 1944, an einen Freund. »

¹⁸⁴ Cf. H. Hesse, *Ibid.*, p. 233, « Brief an seinen Sohn Martin », p. 242 (1944), p. 275 (1947).

¹⁸⁵ H. Hesse, *Schriften zur Literatur II*, op. cit., « Siebenkäs », p. 218: « ... [der moderne Leser] kommt zum Dichter nicht wie zu einem Arzt oder Priester oder Erlöser, sondern wie zu einem Akrobaten, rasche Zerstreung, eilige Sensation begehrend. »

ambition artistique (*Künstlerehrgeiz*), à « des exigences que l'on pourrait qualifier de religieuses, ou de psychothérapeutiques, ou de quelque autre nom encore »¹⁸⁶. Toujours, il s'agit de guérir, ou de sauver, et dans les deux citations, on retrouve le même flou entre religion, sacralité et rationalité médicale qui se lisait déjà dans la lettre de 1932 à R. J. Humm, où Hesse évoquait le fondement anthropologique de sa foi en l'homme. Ce flou, entre prêtre et chamane par exemple, ne relève pas d'une imprécision hesséenne mais est tout à fait intentionnel. En effet, il est caractéristique du chamanisme qui, loin d'être révolu, est, selon l'anthropologue Bertrand Hell, plus présent qu'on ne le pense dans de nombreuses sociétés contemporaines¹⁸⁷. En effet, le chamanisme use sciemment d'une confusion des statuts ou de l'alibi thérapeutique, « d'une survalorisation délibérée et prudente de la fonction médicale du culte »¹⁸⁸, afin d'éviter une confrontation de fond avec le rationalisme bien-pensant dominant et de permettre aux hésitations éventuelles de franchir plus aisément le seuil. Ainsi que le souligne B. Hell dans son ouvrage sur « les Maîtres du Désordre », « l'essentiel est de ne pas afficher publiquement une manière singulière et ambiguë de penser le monde ». Comme Nietzsche avant lui, Hesse mettra ainsi toujours l'accent sur les vertus guérissuses de son art et de sa fonction d'artiste pour se préserver de l'étiquetage mystique ou enthousiaste d'une réception rationaliste qui se raidirait et se fermerait tel Carlo Ferromonte à toute œuvre écrite par l'un de ces inquiétants « voyants, penseurs à problématiques, génies, prophètes ou possédés » dont l'esprit, apparition tout aussi « haïssable », aurait connu une expérience d'éveil poétique¹⁸⁹. Nous avons vu dès l'introduction que, sur ce point, le succès de Hesse reste mitigé.

Guérison de la mélancolie, cette maladie emblématique de la civilisation moderne « sentimentale », et initiation à l'allégresse seront ainsi entreprises explicitement par les deux chamanes ou « maîtres du désordre » d'un autre type que seraient Nietzsche et Hesse. Comme dans le chamanisme classique, à travers le patient c'est la bonne santé de l'ensemble de la communauté qui est en jeu, si l'on reconnaît dans l'individu le vecteur du collectif¹⁹⁰. Les exemples seront donc toujours individuels. Dans de nombreuses professions de foi, Hesse souligne sans la nommer la fonction chamanique de l'art et de l'artiste. Nous en retiendrons quatre dans le souci de rendre compte du phénomène transitif qui se joue entre le geste créateur de l'artiste « allègre » Hesse, acte poétique qui sera

¹⁸⁶ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « Brief an Otto Engel », 1960, p. 387: « Ich habe immer neben dem Spieltrieb und Künstlerehrgeiz noch andere Anliegen gehabt, man kann sie religiöse oder psychotherapeutische oder wie immer nennen. »

¹⁸⁷ Si l'on adopte l'assimilation proposée par B. Hell entre chamanisme et culte de possession, de la Sibérie à l'Asie du Sud-Est, de l'Afrique aux Amériques, l'idée d'une alliance possible avec la surnature reste vivante dans de très nombreuses cultures. En France également, l'idée de possession, par le diable, reste « une réalité des plus modernes à en juger d'après le souci présent de l'Eglise catholique. En 1999, pour faire face aux multiples sollicitations d'une clientèle principalement urbaine et dans la force de l'âge, près d'une centaine de prêtres dûment patentés exercent officiellement le rite d'exorcisation (contre une dizaine en 1950). » (B. Hell, *Possession et chamanisme*, Flammarion, Paris, 1999, p. 27)

¹⁸⁸ Cf. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 65

¹⁸⁹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., « Erinnerung an Hans », 1936, p. 342: « Der primitive Mensch [...] empfindet das Erwachen, [...] den Geist als feindlich und hassenswert, und wendet sich mit erbittertem Instinkt von jenen ab, die er von Zuständen des Wachwerdens befallen sieht, von den Sehern, Problematikern, Genies, Propheten, Besessenen. »

¹⁹⁰ B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 113 : « Parallèlement à la guérison du corps, la cure vise à restaurer l'ordre social qui a été ébranlé par l'irruption du désordre. »

toujours témoignage humoristique se réfléchissant lui-même, et la possible réception esthétique de ce témoignage.

Dans le poème *Regard en arrière (Rückblick)* datant de 1937 et demeuré fragment, Hesse souligne que, pour « écrire un petit mot » (*Gruß*), un « appel » (*Ruf*) à ceux qui savent l'entendre, il a besoin de solitude et de distance, de « pieuse contemplation » aussi, afin « de se réjouir du vécu, d'en devenir maître »¹⁹¹. Si maîtrise, écriture et allégresse adviennent, on le lit dans ce poème, simultanément dans un jet créateur nourri de contemplation burckhardtienne, dans l'ordonnement par l'écriture du chaos en logos, elles s'offrent pareillement à tout homme éprouvant une expérience esthétique :

« Quand l'homme se réjouit du beau, esprit et sens y participent toujours à parts égales, et aussi longtemps que les hommes seront capables de [joie esthétique] au milieu des tourments et dangers de leur vie, aussi longtemps qu'ils distingueront ou ressentiront le monde comme un tout sous sa surface d'intérêts et de détresses, [...] *l'homme sera toujours à même de se rendre maître de ses incertitudes et de conférer* (zuschreiben) *à nouveau un sens à son existence*, car le "sens" est justement cette unité du divers, ou du moins cette capacité de l'esprit à pressentir le fouillis du monde comme unité et harmonie. »¹⁹²

Si dans cet essai sur le *Bonheur* de 1949, Hesse évoque toute forme d'expérience du beau, qu'elle soit inspirée par la nature ou par l'art, il incombe à ses yeux à l'art, et c'est là sa fonction première, de susciter cette expérience du beau constituant, dans sa joie ou son allégresse, une forme de maîtrise par l'homme du chaos qui, source de souffrance imprévisible, l'inquiète. Une lettre de mars 1961 en témoigne :

« En définitive tout art, notamment la poésie, doit apporter la preuve que son existence est justifiée, en ce qu'il n'est pas que réjouissance mais agit directement dans la vie, comme consolation, clarification, mise en garde, aide et apport de forces dans l'épreuve de la vie et dans l'effort pour surmonter les difficultés. »¹⁹³

Aider à « faire front », à « surmonter » ce qui est difficile, ce qui pèse, telle est la légitimité de l'art, la légitimation de l'artiste selon Hesse. Une lettre déjà citée de 1950 réitère ce propos avec force et précise le rôle du logos. Se définissant lui-même comme « poète, chercheur et confesseur » témoignant de sa foi (*Dichter, Sucher und Bekenner*), Hesse se donne ici encore pour « mission » (*Auftrag*) « d'aider d'autres hommes en quête (*Suchenden*) à comprendre le monde et à lui faire front (*bestehen*) » « en lui donnant sens ». Dans les termes plus concrets de notre analyse, l'art a selon Hesse pour fonction légitimante d'aider le lecteur-patient intellectuellement désorienté, existentiellement

¹⁹¹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, p. 383: « 'Rückblick' ... daß ich der Einsamkeit, / daß ich der Trennung und Ferne bedarf/ und der frommen Betrachtung, / um des Erlebten froh, des Erlebten / Herr zu werden... »

¹⁹² H. Hesse, *Glück*, in : *Gesammelte Schriften* IV, op. cit., p. 886 (souligné par moi-même, B. P.) : « An der Freude des Menschen am Schönen haben stets Geist und Sinne in gleichem Maße teil, und solange Menschen fähig sind, sich mitten in den Drangsalen und Gefährdungen ihres Lebens [am Schönen] zu freuen, solange ihnen hinter der Oberfläche der Interessen und Nöte die Welt als Ganzes sichtbar oder fühlbar werden kann, [...] solange wird der Mensch seiner Fragwürdigkeiten immer wieder Herr werden können, denn der 'Sinn' ist ja eben jene Einheit des Vielfältigen, oder doch jene Fähigkeit des Geistes, den Wirrwarr der Welt als Einheit und Harmonie zu ahnen. »

¹⁹³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « Brief an Charlotte Bodmer, 28. 3. 1961 », p. 396 : « Letzten Endes muß alle Kunst, und namentlich die Dichtung, ihre Daseinsberechtigung daran erweisen, daß sie nicht nur Vergnügen macht, sondern auch direkt ins Leben wirkt, als Trost, als Klärung, als Mahnung, als Hilfe und Stärkung beim Bestehen des Lebens und beim Überwinden des Schweren. »

désespéré du fait de son processus d'individuation par l'esprit, de sa toute nietzschéenne « quête cruelle de vérité », à faire face au chaos qui l'assaille de toutes parts en lui donnant sens, ou plutôt en témoignant de la possibilité pour chacun de lui donner sens, de sorte à lui insuffler par son témoignage le courage d'agir de même :

« ... ce que l'art poursuit ultimement : la foi en un sens de la vie, ou, si vous préférez, le courage de donner un sens à cette vie »¹⁹⁴.

Origine et objet du culte chamanique primitif relèvent de la même dynamique si l'on en croit Bertrand Hell : « Le sociologue Max Weber a annoncé le désenchantement du monde accompagnant le processus de rationalisation. La vitalité contemporaine du chamanisme et de la possession montre que le règne de la raison achoppe sur la question du malheur. Face aux aléas de la vie, les cultes restent une réponse efficace. Ils invitent en définitive l'Homme à être acteur de sa propre destinée. »¹⁹⁵

La dimension vécue d'un tel processus ne permet plus, répétons-le, de parler d'*Aufklärung*, mais bien d'initiation à l'allégresse reprenant sur un plan poétique le « rire » auquel il s'agit pour le chamane de conduire le malade « afin qu'il rompe », comme le souhaite aussi G. Canguilhem, « avec le principe de l'anormalité du désordre »¹⁹⁶ et amorce de fait le processus de guérison. Ce dernier revient à « enclencher un processus initiatique » où l'homme, « seul face à la réalité de sa tragique condition » apprend « qu'à défaut d'infléchir le cours des événements, il a le pouvoir de leur donner un sens », dans la vérité, relative, de la foi à laquelle il adhère, en négociant avec des alliés invisibles de la « surnature », tandis que son « rire » ne cesse de témoigner de sa « lucidité »¹⁹⁷.

Ce processus est poétique, dans le sens où allégresse, maîtrise et jouissance esthétique résultent d'un « donner sens » qui consiste, pour Hesse, à parvenir, dans une alliance non avec une surnature mais une « surréalité » culturelle, une « surculture » qu'il faudra définir, à ordonner magiquement le chaos au moyen des « formules magiques », « invocations » ou « mots magiques » que sont les images poétiques traversées par l'irrationnel du beau et de l'allégresse, illusions poétiques sur la nature desquelles aucun participant ne se leurre, qu'il soit malade à initier ou maître initiateur – à la manière dont la « comédie rituelle » du chamanisme primitif relève, selon l'anthropologue Bertrand Hell, non d'une « simulation » ou d'une « duperie » mais de « l'hallucination vraie » telle que la définit Jean Duvignaud – ou encore d'un « jeu » selon l'analyse anthropologique qu'en donne Johan Huizinga « dès 1938 »¹⁹⁸. L'invitation de l'historien néerlandais à ne pas confondre « croyance et représentation » correspondait si parfaitement aux préoccupations hesséennes que l'auteur regretta à la lecture d'*Homo Ludens* que la mort empêchât Johann

¹⁹⁴ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Brief Ende Februar 1941 », p. 630: « ...das Letzte, was mit aller Kunst gemeint ist: den Glauben an einen Sinn des Lebens, oder wenn Sie wollen, den Mut, diesem Leben einen Sinn zu geben. »

¹⁹⁵ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 19

¹⁹⁶ Ibid., p. 363

¹⁹⁷ Ibid., p. 369 sv.

¹⁹⁸ Ibid., p. 195

Huizinga de lire *Le Jeu des perles de verre* : « Voilà un homme qui [l']aurait sans doute compris »¹⁹⁹.

La définition de Jean Duvignaud, cité par B. Hell, illustre très clairement ce qui se joue dans la comédie rituelle et, sur le plan non corporel mais abstrait de la citation hiéroglyphique, dans le « Jeu » :

« Susciter une attitude, un comportement, une personne imaginaire, c'est créer une réalité surréelle qui devient réelle par la communication qu'elle implique et le message reçu. [...] Le corps ici invente ou réanime un langage. »²⁰⁰

La cérémonie rituelle délimite un lieu très particulier d'expression où une langue spécifique, dite d'origine « divine », peut transmettre une « vérité » qui « donne sens » à l'aléatoire, par le vecteur d'une parole débordant diagnostic et prescription thérapeutique individuels en des prophéties, révélations, bénédictions et protections, mais aussi dénonciations et admonestations touchant la communauté toute entière. Cette langue ne peut cependant délivrer de vérité que si les participants la constituent tous ensemble en langage, que si le chamane a su, par sa comédie rituelle, relevant non d'une transe hystérique ou de magie, mais d'une scénographie symbolique aux gestes codifiés mobilisant « un substrat commun de représentations », construire un monde signifiant : « toute l'efficacité et la légitimité de la parole inspirée », du « verbe magique », découle de la capacité du chamane à légitimer son statut, notamment à l'aide d'un rituel construit selon un scénario précis qui met en scène et démontre publiquement son pouvoir sur les esprits, sa relation privilégiée avec eux, et la réalité de sa captation du surnaturel : il lui faut multiplier les signes de son absence en tant que sujet humain conscient, car le sujet qui parle n'est pas celui qui fixe la vérité; « pour être acceptable, celle-ci doit être impersonnelle, déshumanisée ».

Chez Nietzsche, le procédé est limpide, notamment dans *Ecce Homo*, quand il souligne qu'un Dieu, Dionysos, parle à travers lui. Chez Hesse, les jeux du narrateur fictif sont aussi à comprendre en ce sens : jeux d'éditeur externe, forme du « Traité des Immortels », ou encore poème inspiré écrit dans un état second dans *Le Loup des Steppes*, mais aussi « biographe historien castalien » reprenant soit une légende quintessence, par sa nature de rumeur, de voix traversées par le « sacré » qui s'y manifeste, soit des textes écrits de la main de Knecht, c'est-à-dire par le Saint de la Légende, tous ces jeux de mise en scène de l'écrit permettent une dissociation entre auteur et narrateur et promeuvent l'effacement progressif du premier et une présence absente du second. Hermann Hesse, nommément présent dans le *Lauscher* d'avant-guerre, deviendra Harry Haller dans *Le Loup des steppes*, puis H. H. dans *Le Voyage en Orient*, où il finit de disparaître en se

¹⁹⁹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « Brief an Herbert Schulz, März 1949 », p. 21 : « Zu dem Wort 'Spiel', für das jene kriegerischen Kritiker so wenig Verständnis haben, kann ich Ihnen ein amüsan-ernsthaftes Buch nennen, das so etwa um 1940 herum erschienen ist, zu einer Zeit als das Glasperlenspiel zwar noch nicht erschienen, aber nahezu im Manuskript fertig war. Dies Buch, von dem inzwischen gestorbenen holländischen Historiker Huizinga verfaßt, heißt « Homo ludens », und handelt vom Element des Spieles in den gesellschaftlichen, politischen, rechtlichen Sitten der Völker, von Primitiven bis in die hohe Zivilisation hinein....Als ich es damals las, dachte ich: das wäre vielleicht ein Mann, der das Glasperlenspiel kapiere würde. »

²⁰⁰ Cf. Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Genève, Weber, 1973, p. 74-75; cité par B. Hell, *Possession et chamanisme*, p. 197

fondant matériellement, sous forme de statuette, avec le représentant suprême de l'ordre, lequel est simultanément son plus pur serviteur. A l'issue de cette fusion, l'auteur Hermann Hesse n'existe plus en qualité de narrateur dans le livre suivant, *Le Jeu des Perles de verre*, dédié au service de l'esprit. Le protagoniste, Joseph Knecht, n'est lui-même narrateur que pour une période où il n'est pas entré en fonctions, durant ses années d'études. Dès lors cependant qu'il assume son nom et son destin, et devient le serviteur du sacré, son dire n'est plus transmis qu'indirectement, par voie d'un biographe fictif conscient de décrire la vie d'un être qui finit réellement par ne plus être que « fenêtre » traversée, à l'image du chamane « capteur de divin », par la belle lumière d'une « surréalité » castalienne peuplée de « magiciens » et de « demi-dieux » (*GL* 48) rayonnant d'allégresse. La disparition de l'auteur est délibérée. Elle participe d'une orchestration du dire visant à le rendre plus efficace, à lui permettre une dimension initiatique à la source des « destins merveilleux et fabuleux » de livres qui justement se distinguent par leur « don » (*Gabe*), écrit Hesse dans son article « Magie du Livre », de rendre leur auteur « invisible »²⁰¹.

Plus généralement, sur le plan nous concernant ici de l'efficacité « thérapeutique » du geste artistique allègre, et plus précisément, de la « force communicative » du dire poétique, de sa force de « vérité » et d'« allégresse », toute une orchestration du dire est nécessaire à la fois pour le situer hors du champ ordinaire du langage commun, rationnel et discursif, et pour légitimer le statut spécifiquement chamanique, magicien, de celui qui l'énonce – cette légitimation découle à la fois de la mise en scène de l'écrit et de l'acte d'écriture, comme de la construction plus ou moins intentionnelle du personnage de poète-chamane dans le contexte double du « rituel » d'écriture et de la réalité sociale et communautaire de l'écrivain. Dans cette orchestration, Hesse a opéré des choix en rupture avec les choix nietzschéens qui s'étaient révélés inefficaces et compromettants.

Sans entrer dans les détails pour Nietzsche, force est de constater combien les préfaces de 1886 et surtout *Ecce Homo*, mais aussi d'autres écrits plus tardifs, qui mettaient, on s'en souvient, en scène l'auteur dans la gloire de son allégresse, comme préfiguration (*Vorbild*) de la guérison à poursuivre à échelle humaine-surhumaine, légitimaient par là-même son statut chamanique et la valeur de vérité de son dire dans l'œuvre, particulière ou générale, ainsi introduite, rendant ainsi ce dire – hypothétiquement – efficace. Tous les traits distinctifs du chamane se retrouvent dans les auto-descriptions nietzschéennes et les préfaces reproduisent avec une similarité confondante la scénographie rituelle précédant le dire « thérapeutique » inspiré. L'autobiographie de Nietzsche décrit le parcours type d'un chamane qu'une maladie, initiatique, a placé en lisière de la société, dans la solitude du cadre naturel sauvage et inhospitalier de la haute montagne, le forçant à assumer la fonction qui est authentiquement la sienne mais qui va de pair avec une certaine ostracisation par la communauté car celle-ci entretient un rapport ambivalent de crainte et de respect pour son chamane qui, tel Nietzsche, ou Zarathoustra, avec Dionysos, mais aussi avec les esprits animaux du Serpent, de l'Aigle ou du Lion, entretient lui-même des rapports privilégiés avec un ou des dieux, toujours ambivalents, bénéfiques et cruels, créateurs et destructeurs, de la « Surnature ». Cette « surnature » est généralement considérée comme espace où règnent des forces agissantes de formes et de

²⁰¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Magie des Buches », p. 349

natures très diverses, qui vont de génies anthropomorphisés, d'ancêtres prestigieux ou d'avatars de dieux à des maîtres des animaux ou à des souffles primordiaux, c'est-à-dire en somme toujours des entités invisibles pour les hommes ordinaires mais dont l'action influence sur la destinée de toute chose terrestre. Plus exactement, et l'on retrouve le hors-lieu et le hors-temps qui nous intéressera dans la perspective hesséenne, « la surnature n'est », selon l'analyse de l'anthropologue Roberte Hamayon, « au-dessus » ou en amont de la nature qu'en ce qu'elle l'anime et détermine sa « vie »; si elle est la composante symbolique de la nature, elle ne s'exprime qu'à travers elle : autrement dit, tout être surnaturel a une forme naturelle²⁰².

Nous noterons que la marginalité sociale ou l'ostracisme soulignés par Nietzsche parallèlement à ses rapports privilégiés avec la divinité grecque marginale par excellence, Dionysos, prennent une autre signification que celle affichée : loin de n'être qu'expression d'un dépit contré par une réaction de (sur)valorisation personnelle, la position marginale, cruciale, est signe de légitimité de la parole thérapeutique ou prophétique. De même, l'auto-stylisation en « fou » et en « bouffon », toute la posture d'auto-dérision renvoie-t-elle à un signe distinctif des chamanes les plus puissants et les plus redoutés, de ceux qui, « possédés en permanence », « forts de leur appartenance constante au monde de l'invisible », rendent mobile et atemporel « l'espace de transgression » généralement limité au cadre de la cérémonie rituelle : leur verbe est le plus libre, le plus transgressif, leurs moqueries et railleries subversives n'épargnent personne, pas même le chamane qui les profère ni son statut. La seule règle à laquelle se tiennent ces « fous sacrés » qui, par leurs attitudes et leurs vêtements, se placent sans arrêt en dehors des règles élémentaires de la bienséance, est celle « d'en faire trop », est la règle, nietzschéenne s'il en est, de l'excès²⁰³.

Bien entendu, le choix de Dionysos comme allié divin et le recours au mythe dionysiaque comme nécessaire « substrat de représentations communes » pour un rituel réussi ne sont pas gratuits de la part d'un philologue fort averti de la dimension chamanique du culte dionysiaque voué à un Dieu liminaire de l'Olympe, qui, par son démembrement suivi d'une résurrection, a lui-même suivi le parcours de la maladie initiatique, avant de s'affirmer dans toute sa duplicité et sa subversion – thématiques avec bonheur par Nietzsche. Ce parcours initiatique typique est celui qui scande la scénographie rituelle par laquelle tout chamane légitime son statut puis la parole inspirée qui s'ensuit. C'est ce parcours que Nietzsche ne cesse de reformuler dans toutes les introductions de 1886.

On y retrouve toujours les deux phases qui, selon Bertrand Hell, caractérisent à la fois le processus d'initiation et le rituel chamaniques²⁰⁴ : une première phase « d'ensauvagement » est suivie d'une phase de « maîtrise extatique ». « L'ensauvagement » décrit d'abord le stade de la maladie initiatique où, afin de témoigner devant les autres de la force du dieu qui deviendra par la suite, après sa résurrection, son allié, le chamane mime rituellement de tout son corps la sauvagerie de la possession divine

²⁰² Cf. R. Hamayon, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990, p. 332 ; citée par B. Hell in : *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 25

²⁰³ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 246 sv.

²⁰⁴ Ibid., p. 18, 173 sv.

qu'il avait à l'origine subie jusqu'à en mourir, en sa qualité d'homme ordinaire, avant de renaître ensuite au monde en sa qualité de chamane – ou « esprit libre » : c'est la phase soit d'altitude désertique soit souterraine, chtonique du savoir tragique. Elle est réitérée, pour ainsi dire mimée verbalement par Nietzsche selon des modes différents dans chaque préface. Dans les préfaces d'*Humain trop humain*, il évoque et invoque ainsi « l'isolement maladif et le désert de ces années de tâtonnement » où il se trouvait « hors de lui-même (*außer sich*) », le « voyage (*Wanderung*) de diversion à l'étranger (*die Fremde*), ce voyage dans l'étrangèreté (*das Fremde*) » qu'il se contraint à faire en sa qualité de « médecin et malade en un »²⁰⁵, avant de se décrire dans la préface d'*Aurore* comme « apparent Trophonios », comme « faux être souterrain » qui ne « creuse » et qui ne « sape », ne passe par « une longue obscurité, l'incompréhensible, le secret, l'énigmatique » que pour en obtenir « sa propre rédemption, sa propre *aurore* », que pour « redevenir homme »²⁰⁶; « sa part de désert, d'épuisement, d'incroyance, de glaciation en pleine jeunesse », « sa grave maladie » représente pour Nietzsche, il ne se lasse pas de le répéter, de le mimer sur un mode introductif, une maladie initiatrice dont il revient bien, tel tout chamane, « né à nouveau », « doté d'un goût plus affirmé de la joie, de sens plus joyeux », d'une allégresse toute grecque dont Nietzsche « aimerait prouver », dans l'œuvre du *Gai savoir* introduite par le rituel de sa préface, qu'il en use avec bonheur, qu'il maîtrise entièrement cet art « différent » invoqué par son mime²⁰⁷. De même, l'initiation chamanique comme le rituel qui à chaque fois l'invoque par le mime passent-ils par une première phase de maladie conduisant le chamane dans la marge de la sauvagerie pour l'amener ensuite au stade de la renaissance, où resurgit à la surface du commun des hommes, qu'il vienne des hauteurs ou des profondeurs, l'homme-chamane régénéré, dont la « possession maîtrisée » se distingue, ainsi chez les chamanes de la confrérie maghrébine des Gnawa, par « un sourire illuminant le visage », par « une transfiguration sereine du possédé » dont le regard, porté par le possédé sur son propre ravissement, se caractérise par « une lucidité accrue, une finesse aiguisée des sens »²⁰⁸, c'est-à-dire par les signes mêmes qui, selon Nietzsche, relèvent emblématiquement de l'allégresse dont naît alors un verbe nouveau, inspiré, la langue du gai savoir.

L'ouvrage qui l'arbore en titre ne peut ainsi sembler « inintelligible », précise Nietzsche dans *Ecce homo*, que parce que sa langue est « née de l'élément alcyonien, de la clarté rayonnante » de l'allégresse, de même qu'en naît aussi²⁰⁹, mais à un stade plus élevé, en une phase ultime rare, dans une « pérégrination au sein de l'interdit » (*Wanderung im Verbotenen*) rappelant le voyage chamanique dans la sphère du sacré, le dire culminant,

²⁰⁵ Cf. Friedrich Nietzsche, *Essai d'autocritique et autres préfaces*, présenté, traduit et commenté par Marc de Launay, éd. Bilingue, Ed. du Seuil, Paris, 1999, p. 59-60 et p. 78 : « ... so zwang ich mich, als Arzt und Kranker in Einer Person, [...] zu einer abziehenden Wanderung in die Fremde, in *das Fremde*... » Le contexte de cette étude conduit à reformuler la traduction proposée par Marc de Launay pour « in *das Fremde* » : « une diversion vers ce qui m'était inconnu ». « Voyage dans l'étrangèreté » permet peut-être de mieux percevoir la dimension de l'autre, du non-humain, de l'interdit sacré et donc du caractère sacrilège aux yeux de la communauté humaine de la *Wanderung* nietzschéenne.

²⁰⁶ Ibid., Avant-propos à *Aurore*, § 1, p. 85

²⁰⁷ Ibid., Avant-propos du *Gai savoir*, § 4, p. 109 sv.

²⁰⁸ Cf. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 55

²⁰⁹ Cf. Nietzsche, *KSA 6, EH*, « Vorrede », § 4, op. cit., p. 259 : « Man muss vor allem den Ton, der aus diesem Munde kommt, den halkyonischen Ton richtig hören, um den Sinn seiner Weisheit [...] nicht ungerecht zu werden. »

paroxystique venant par deux fois parachever chez Nietzsche l'ensemble des œuvres qui le précèdent : le dire extatique, la parole prophétique de la vérité zarathoustrienne ou des dithyrambes dionysiaques²¹⁰.

En dépit d'une forte compréhension intuitive mais non thématifiée du statut chamanique dotant sa parole d'une efficacité accrue, Nietzsche n'a, selon Hesse, pas su éviter certains écueils en raison de sa double défiance, inextricablement liée, envers l'histoire et la langue qui s'y est construite, cristallisée. Cette défiance l'a en effet conduit à fragiliser son dire « chamanique » par de funestes compromissions statutaires avec les deux sphères d'ordre et de pouvoir contre lesquelles se démarque, comme espace de désordre transgressif, le lieu de l'agir chamanique : la sphère du chef guerrier et politique, et celle du prêtre, ministre du culte domestique, intra muros²¹¹. En choisissant le mythe dionysiaque comme « horizon » anhistorique à l'abri duquel pourrait émerger²¹² au lieu même de la catastrophe historique, de la fin de l'histoire et de sa morbide mélancolie, le surhumain allègre inaugurant des temps d'allégresse nouveaux de son verbe allègre inouï, Nietzsche a certes saisi la profonde signification chez les Grecs du culte dionysiaque célébrant le « décepteur » divin, être de la marge nu, sans insignes, qui, « inlassablement s'attache à bousculer et à inverser l'ordre des choses établies »²¹³.

Cependant, et c'est là une hypothèse, Nietzsche semble avoir surestimé la perceptivité de l'époque au mythe, perceptivité qui au-delà d'une connaissance et compréhension lacunaires ou quasi-inexistante du mythe dionysiaque par les lecteurs allemands de son siècle, aurait pu néanmoins subsister de façon vivace sous forme d'un « substrat commun de représentations » à même de susciter l'adhésion des individus à la cérémonie cultuelle et à sa scénographie symbolique : nul besoin de connaissance précise du mythe mis en scène, nul besoin de compréhension des paroles proférées, pour une adhésion au rituel chamanique et une efficacité « magique » du dire thérapeutique et

²¹⁰ Dans cette perspective, *Ecce Homo*, *L'Antéchrist* et *Les Dithyrambes de Dionysos* pourraient former un tout, un tryptique se réfléchissant partiellement lui-même dans les *Dithyrambes* et reproduisant la scénographie classique d'un rituel chamanique (préambule où Nietzsche pose et légitime son statut chamanique non seulement pour l'œuvre prophétique passée mais aussi à venir – ein Ja – puis les invectives destructrices (*Fluch*) relevant de la magie noire – ein Nein – pour finir par la parole extatique de bonheur et d'allégresse divins – ein Ziel ; ce qui permettrait de poser l'hypothèse qu'en ce sens l'œuvre nietzschéenne est bien achevée.)

Les Dithyrambes dionysiaques reproduisent parfaitement la structure d'une cérémonie rituelle chamanique : après un mime des animaux, dans *Nur Narr, nur Dichter* est chantée la force des puissances maléfiques, nihilistes, du désert, qui conduisent à la mise à mort, dans *Zwischen Raubvögeln*, par lui-même, de celui qui détient le savoir tragique – le dépècement par les corbeaux rappelant la punition mystique du porteur de feu – avant qu'il n'y ait précisément phase de maîtrise, de la force du feu, dans *Das Feuerzeichen*, signe d'alliance avec l'esprit allié mais aussi investissement du chamane qui assume et accepte son sort. Celui-ci le mène à la « septième solitude » qui préfigure par le calme alcyonien et l'allégresse le dire extatique naissant de la fusion avec l'Éternel au terme du voyage initiatique dans la surnature : sous les traits féminins d'Ariane, il y négociation entre le chamane et son dieu, Dionysos, pour que le « mariage » incarnant la maîtrise du désordre (B. Hell, p. 293) se fasse, que leur union soit consacrée par un « oui ». A ce dire affirmatif, succède le non de la magie noire, de la « malédiction » nihiliste, mais aussi la flèche du oui, de l'amour et du désir, d'une « lumière ravie » (*entzückt*) : c'est une altérité double et réfléchie qui par sa parole met en abîme la sagesse tragique dionysiaque, à laquelle succède, au cœur du chant zarathoustrien ultime décrivant, poétique mise en acte, le chemin de guérison au lecteur, la parole dionysiaque de « profonde vérité ».

²¹¹ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 18, 245

²¹² Cf. Nietzsche, *KSA 1, Die Geburt der Tragödie*, op. cit., §23, p. 145 sv.

²¹³ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 337

prophétique. Une « efficacité symbolique du mythe au quotidien » ne ressort pas de la réalité, souligne l'anthropologue B. Hell contre C. Lévy-Strauss ou Viviana Pâques, en rappelant simplement combien l'évolution historique, parfois contrainte des rites, à l'exemple du chamanisme sibérien sous l'oppression communiste, invalide une telle conclusion. Est seule efficace, car seule susceptible d'emporter l'adhésion collective, « une symbolique globale partagée par l'ensemble de la communauté »²¹⁴.

Tel n'a sans doute pas été le cas du mythe dionysiaque dans l'Allemagne ou l'Europe du XIX^e siècle et un défaut d'efficacité symbolique pourrait en partie expliquer l'absence de réception dont a souffert Nietzsche du temps de sa lucidité, absence qui, rappelons-le, l'a conduit à des radicalisations compromettantes qui contribuèrent par la suite à sa récupération idéologique ou, plus généralement, à une réception faussée. Ainsi les « malédictions » du nihilisme actif nietzschéen n'expriment-elles pas simplement le versant « noir » d'un dire magique qui aurait cru devoir s'en prendre aux autres communautés pour mieux remplir sa fonction de protection des siens, c'est-à-dire de la communauté surhumaine à venir. La virulence haineuse des propos rappelle en effet moins une entreprise de séduction chamanique des dieux mauvais à l'aide de parfums, de chants et de danses sachant les amadouer, qu'à une séance d'exorcisme pratiquée par les clercs où une tentative d'expulsion violente du démon corrupteur est menée au moyen de « tout ce qui brûle et agresse : sel, eau bénite, formules d'expulsion »²¹⁵. De même, la promulgation d'une loi nouvelle dans *L'Antéchrist* suivie, dans les fragments des œuvres posthumes, d'un appel à une intervention militaire pour la faire appliquer plus rapidement²¹⁶ pourraient-ils être interprétés comme une confusion nietzschéenne des registres et des statuts, dans le sens où Nietzsche passe là d'un dire apocalyptique, donc traditionnellement prophétique à l'encontre des affirmations nietzschéennes d'*Ecce Homo*²¹⁷, à un agir proche de celui d'un chef de guerre; cette confusion pourrait avoir contribué à la récupération idéologique et politique dont les écrits de Nietzsche ont souffert par la suite.

Hesse au contraire obéira mieux que Nietzsche lui-même à l'impératif du respect des catégories en étendant celles-ci du seul plan intellectuel et scientifique au plan anthropologique. Dans *Le Jeu des perles de verre*, il distinguera ainsi très nettement les divers statuts ou catégories anthropologiques qu'il reconnaîtra derrière les trois puissances burckhardtiennes. L'utopie castalienne du *Jeu des perles de verre* représente de fait la réponse hesséenne à l'urgence historique et politique de tracer avec netteté les limites des fonctions constitutives de l'humain sur le plan individuel et collectif afin de contrer, par un art initiatique et auratique de magie blanche, les méthodes hitlériennes d'hypnotisation des masses, dont on a vu qu'elles ressortaient pour Hesse de la magie noire.

²¹⁴ Cf. Ibid., p. 83.

²¹⁵ Cf. Ibid., p. 308 sv.

²¹⁶ Cf. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, KSA 13, § 25[11], « Dezember 1888-Anfang Januar 1889 », p. 642

²¹⁷ Cf. Nietzsche, *Ecce homo*, « Vorwort », § 4, KSA 6

III.4.2. *Fondement anthropologique et langue magique de l'utopie castalienne*

Hesse reconnaît en effet en les fonctions, constantes selon l'approche anthropologique, du chef, du prêtre et du chamane, le fondement anthropologique de la tripartition par besoins qui conduit Burckhardt à l'étude du jeu d'influences réciproques entre les trois « puissances » de l'Etat, de la religion et de la culture, et on retrouve cette tripartition dans les trois pôles, nettement délimités, de la réalité historique du *Jeu des perles de verre* : le monde extérieur – l'Eglise, représentée par l'Eglise catholique, elle-même représentée par l'ordre bénédictin – et la Castalie, province de l'Esprit.

Le double « besoin matériel et spirituel (*geistig*) » de Burckhardt est reconduit par la « province de l'Esprit » dans le sens où celle-ci fut créée en connaissance de cause par un monde devenu conscient de ce que « les formes extérieures de la civilisation, la technique, l'industrie, le commerce, etc., avaient besoin, elles aussi, de cette base commune de morale et de probité intellectuelle » (*Jeu* 90, *GL* 35) pour perdurer et pour qu'ainsi le monde entier ne sombre pas dans le « chaos ».

De fait, l'époque « feuilletoniste » est sortie du « chaos » où resurgirent les peurs primitives, préhistoriques évoquées par Burckhardt²¹⁸ à partir du moment où elle a su, par la fondation de la Castalie, ré-« affecter » à l'esprit « sa place et sa fonction adéquates dans l'économie de la vie et de l'Etat ». Ce moment correspond à celui où l'esprit lui-même a su sortir de sa désorientation survenue à l'issue de sa lutte pour émanciper « foi et pensée », c'est-à-dire « la raison qui se sentait souveraine et d'âge majeur », de « toute espèce d'influence autoritaire » : il s'agit de l'instant où la raison a su « trouver quelque chose qui légitimât » cette « liberté » chèrement conquise, « une nouvelle autorité qui émanât d'elle-même et lui fût adéquate » (*Jeu* 70, *GL* 16). Cette nouvelle « légitimité » est anthropologique, et en ce sens, *Le Jeu des perles de verre* tout entier répond à l'objection essentielle que le Père Jacobus, alias Jacob Burckhardt, émet à l'encontre du Jeu, et donc, le Jeu étant le symbole de la Province, à l'encontre de la Castalie toute entière : il lui manque un « fondement » comme pourrait en constituer « une anthropologie, par exemple, une véritable doctrine et une véritable connaissance de l'homme » (*Jeu* 267, *GL* 202). Ce reproche est à la fois à prendre très au sérieux et à comprendre humoristiquement : en mentionnant la seule critique recevable de l'utopie castalienne et du Jeu, Hesse indique simultanément par quelle voie, et dans quel esprit, des plus burckhardtiens, il l'a contrée dans la genèse même de l'œuvre, par la tripartition des puissances identifiant comme « fonction » et « place » légitimes de la raison la fonction et la place du chamane dans le schème fondamental des sociétés primitives.

La Castalie est ainsi dans une opposition tranchée au « monde extérieur » sur le plan essentiel de la politique, à laquelle elle se refuse dans la conscience qu'elle a de son « rôle », de sa fonction : « se tenir à l'écart du pouvoir politique et de la concurrence et assurer en compensation la permanence et la durée des fondements spirituels de tout ce qui était loi et mesure » (*Jeu* 221, *GL* 158). Il n'y a donc dans *Le Jeu des perles de verre* aucune confusion possible entre les fonctions de chef et de chamane. Knecht rejette d'ailleurs explicitement toute responsabilité ou carrière « diplomatique » (*GL* 198) même

²¹⁸ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 263

si l'objet principal de la « Circulaire », qui ne dépasse pas les frontières et reste interne à la Castalie, est bien d'éveiller au politique, à sa nécessité et à son urgence, des Castaliens rejetant l'histoire et se complaisant dans une « idylle » anhistorique vouée à sa perte. Il y réussira non par le discours argumenté mais par le geste, le saut transgresseur lui faisant quitter la Province, geste qui en cela, et seulement indirectement, sera de nature éminemment politique.

Certes, Hesse nomme la Castalie « Province de l'Esprit », et joint la « foi » à la « pensée » quand il évoque la lutte de la raison pour sa liberté. Cet « esprit » semble bien proche du « besoin métaphysique » incarné par la puissance religieuse. La proximité est anthropologique. Comme le souligne Bertrand Hell en confortant les hypothèses de Marcel Mauss, prêtre et chamane, « magie » et « religion dessinent » ensemble « l'espace du sacré propre à chaque culture »²¹⁹. Mais la Castalie, et le Jeu des perles de verre, sont justement pensés par Hesse en opposition à tout « complément suprasensible de l'homme », à « tout ce qu'il ne peut pas se donner lui-même »²²⁰ : l'utopie castalienne est pensée dans la réalité de ce monde, elle n'a rien « d'un au-delà meilleur », principal souci des « religions du salut », et non du chamanisme qui est à comprendre comme « moyen donné aux hommes pour faire face à une imperfection irrémédiable »²²¹. Ce moyen trouve sa source en langue et langage humains : l'Esprit se retrouve et trouve sa place dès lors qu'il sort le « mot » de la « dévaluation terrifiante » (*grauenhafte Entwertung des Wortes*, GL 21) dont il est l'objet, dès lors qu'il invente une nouvelle langue, intrinsèquement humaine, celle du Jeu, qui retrouve son essence première, sa nature sacrée.

En liant la naissance de la Castalie, reconquête de l'esprit par lui-même, à la création d'une langue à la fois fédératrice de toutes les purifications et renaissances culturelles et permettant l'exercice du seul art encore autorisé, Hesse développe une intuition burckhardtienne. En effet, dans la puissance culturelle, incarnée chez Hesse par la Castalie, Burckhardt met d'emblée en exergue la poésie : non seulement les arts sont ce qu'il y a de plus « extraordinaire » (*außerordentlich*) et sont plus « mystérieux » que les sciences en ce qu'ils créent par leur représentation, un monde supérieur qui n'existerait pas sans eux²²², mais les « grands hommes » de la culture sont avant tout les « poètes » (*Dichter*), « hommes véritables » (*wahre Menschen*) plus encore que les philosophes²²³ ou que les historiens, car la « poésie accomplit plus pour la connaissance de l'essence de l'humanité »²²⁴. Cependant, s'il souligne que « les langues », ce « miracle de l'esprit » (*geistiges Wunder*), se placent « en tête de toute culture »²²⁵, Burckhardt n'approfondit pas son intuition plaçant la poésie toujours à part des autres arts et n'explicite pas le lien entre « mystère », « esprit », « langue » et « poésie ». Ce lien sera, nous le verrons, explicité par Hesse dans *Le Jeu des perles de verre*, lieu de réflexion sur l'être de l'homme et de l'humain dans une langue poétique utopique s'exprimant en un art d'allégresse. Hesse adjoindra à cette constellation de rapports les liens avec « l'histoire », « le mot » et

²¹⁹ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 18, 30

²²⁰ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 263

²²¹ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 120

²²² Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 277 sv.

²²³ Cf. *ibid.*, p. 383

²²⁴ Cf. *ibid.*, p. 285 : « Poesie leistet mehr für die Erkenntnis des Wesens der Menschheit. »

²²⁵ Cf. *ibid.*, p. 276

« l'écriture » en situant l'ensemble dans une filiation chamanique et magique dès son article de 1930, « Magie du livre », qui précède et introduit la rédaction du *Jeu des perles de verre*, encore plus explicite à ce sujet.

Dans cet article, Hesse part du constat, très burckhardtien dans l'esprit, selon lequel « sans la parole, sans l'écrit et les livres, l'histoire n'existe pas, pas plus que la notion d'humanité » pour souligner aussitôt le danger d'une attitude rejetant « histoire et pensée historique » au profit d'une « révolte énergique de [la] vitalité contre l'histoire », c'est-à-dire au profit de l'attitude nietzschéenne telle qu'elle ressortirait d'une lecture abusive. Quand il en vient cependant au point crucial de son article, la « présence », aujourd'hui encore si « entière » de la magie « du mot, de l'écriture et du livre », la force « explosive » qui en résulte pour de nombreux livres, Hesse n'omet pas d'évoquer Nietzsche un paragraphe plus bas. L'article, publié en 1930, fait œuvre de résistance contre la montée du national-socialisme, en plaçant dans la perspective de la conscience historique, défaillante, de l'homme une dimension chamanique de l'écriture et des écrivains, notamment de Nietzsche, qui, occultée par la modernité, n'en continue pas moins son œuvre. Cette magie « du mot, de la parole et du livre » n'est certes plus, selon Hesse, l'apanage des « prêtres et érudits », de l'Église et de l'Université, comme elle l'était du temps de Luther et de Gutenberg, pas plus que la « couche sociale » gérant officiellement « esprit et écriture » pour l'opinion publique correspondrait aux authentiques « créateurs » détenant « le secret » de « l'esprit » :

« ...en réalité, toutes les choses importantes se passent en secret et sans qu'on les aperçoive ; il semble y avoir quelque part sous terre un groupe secret de prêtres ou de conjurés qui, du fond de leur anonyme retraite, conduisent la destinée des esprits, déguisent leurs émissaires dotés pour des générations de pouvoir et de forces explosives et envoyés sans légitimation sur terre, et veillent à ce que l'opinion publique, heureuse de [son *Aufklärung*], ne remarque rien de la magie qui se pratique là, juste sous ses yeux. »²²⁶

Sans conteste, ce paragraphe qui, partiellement cité en fin de seconde partie, semblait alors des plus compromettants, déborde d'humour. Non seulement la teneur est humoristique, mais aussi le geste. Pas plus qu'elle ne voit la magie pratiquée « sous ses yeux », l'opinion publique ne saurait ici l'entendre de la bouche de Hesse l'informant de ce qu'elle ne voit pas ; pas plus que Nietzsche, Hesse ne saurait l'éclairer sur son *Aufklärung* dont les limites funestes voient se confondre foi morale et raison. C'est donc humoristiquement que Hesse tourne en dérision le rationalisme d'une opinion si éclairée qu'elle s'en aveugle et ne reconnaît pas, tels Carlo Ferromonte dans *Le Jeu des perles de verre* ou H. Schnädelbach dans son livre sur l'historisme, ce qui relève du « mystère » ou de la « magie » dans

²²⁶ Cf. Hesse, « Magie du livre » in : *Magie du livre, Ecrits sur la littérature*, op. cit., p. 290 sv. ; en allemand, cf. *Gesammelte Schriften* VII, p. 343 sv. ou *Schriften zur Literatur* I, p. 244 sv. : « ... aber in Wirklichkeit geschieht alles Wichtige geheim und unerkannt, und es scheint irgendwo unter der Erde eine geheime Priesterschaft oder Verschwörerschaft zu geben, welche aus anonymer Verborgenheit her die geistigen Geschehnisse leitet, welche ihre mit Macht und Sprengkräften für Generationen ausgerüsteten Abgesandten verkleidet und ohne Legitimation auf die Erde schickt und dafür sorgt, daß die öffentliche Meinung, ihrer Aufklärung froh, nichts von der Magie merke, die da dicht vor ihren Augen getrieben wird. » N.B. La traduction « heureuse de leurs explications » proposée par François Mathieu pour « ihrer Aufklärung froh » me paraît relever d'un faux sens apparaissant avec netteté dans le cadre de ce travail. En raison des résonances burckhardtiennes, la suggestion « doté de la force et de pouvoirs explosifs » pour « mit Macht und Sprengkräften geladen » m'a semblé légèrement inexacte.

l'écriture, toujours, historique, du fait de son appartenance au poétique et au politique, comme dans l'univers concret de la politique active et politicienne.

La magie perpétrée « sous les yeux » d'une opinion béate est de double nature. Elle représente d'un côté la « magie blanche » des livres et cette magie sera évoquée avec force par Hesse à partir des années 30, c'est-à-dire des années où Jacob Burckhardt, et non plus Nietzsche, marque le plus fortement sa pensée selon W. Reichert et A. Lempereur²²⁷. L'hypothèse semble confortée par l'évocation répétée de l'historien dans les articles et lettres de l'époque²²⁸, mais sans doute son influence est-elle perceptible dès la fin des années 20, puisque Hesse publie en 1928 un recueil d'essais sous le titre très burckhardtien de *Betrachtungen*. La magie, qui elle, a toujours été littérairement très présente dans l'œuvre fictionnelle de Hesse, devient dans les années 30 une thématique dominante d'écrits non fictionnels. L'article « Magie du Livre » est en effet suivi de nombreuses recensions critiques où l'auteur met l'accent sur le caractère magique d'une écriture précise. Dans les années 20, seule la rencontre avec l'œuvre et le personnage de Novalis est qualifiée par Hesse d'« expérience magique », « initiatique », en ce qu'elle permet d'ouvrir une « porte sur la magie, [et de] s'enrichir d'une nouvelle dimension ». Dans les années 30, la fréquence est toute autre. En 1933, Hesse évoque les « forces guérisseuses, invocatoires, magiques » auxquelles Rilke fait appel au travers de ses poèmes. En 1934, il loue le *Taratos* de Joseph Roth, « œuvre authentique » qui a « quelque chose de possédé et d'ensorcelé » (*besessen und verhext*). En 1935, il évoque « la magie du beau » propre à Kafka et à ses « écrits (*Dichtungen*) magiques ». En 1936, il qualifie Hans Carossa de « visionnaire, magicien et sourcier d'images de l'âme » (*Wünschelrutengänger der Seelenbilder*) : ses « visions emplies d'une force magique originaire » (*voll magischer Urbildkraft*) sont par lui « fixées sur le mode de l'invocation » (*durch Beschwörung gebannt*). En 1945 encore, il soulignera la « magie allègre, propice à la vie » et la beauté musicale de la prose d'Eichendorff²²⁹. Ces recensions sont à comprendre comme orchestration et mise en scène amenant ses lecteurs à changer de regard et à le lire lui-même d'une façon proche de celle dont il lit les autres écrivains.

La magie qui est perpétrée sous le regard aveugle des contemporains est, en 1930, cependant aussi et surtout la « magie noire » hitlérienne. C'est contre elle que se bat Hesse en joignant le geste à la parole, en opérant, au moment même où il dévoile la magie à une opinion médusée ou incrédule, un tour de magie invisible à des yeux simplement éclairés : ses propos invoquent, lui rappellent, même à son corps défendant, une pensée magique présente depuis l'aube de l'humanité, depuis l'origine des temps où « la parole et l'écrit », où « la dénomination des choses comme l'écriture [étaient] originellement des actes, des appropriations magiques de la nature par l'esprit » c'est-à-dire étaient actes de nomination,

²²⁷ Cf. W. Reichert, « The impact of Nietzsche on Hermann Hesse » in *Friedrich Nietzsches Impact on Modern German Literature*, op. cit., et A. Lempereur, « Hesse et Nietzsche », op. cit.

²²⁸ Cf. H. Hesse, *PdG* p. 571 (Hesse loue « l'attitude intellectuelle » (*Geisteshaltung*) de Jacob Burckhardt dans un article du *Schweizer Journal* d'avril 1935), p. 654 (lettre de 1937), p. 679 (lettre de 1939), p. 685 (lettre de 1940) ; Cf. aussi *Gesammelte Briefe*, III, p. 47 (lettre de 1936).

²²⁹ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* II, op. cit., (resp.) p. 236 (Novalis), p. 447 (Rilke), p. 542 (Roth), p. 478 (Kafka), p. 452 (Carossa), 257 (Eichendorff)

étaient « sacrés », divins, étaient verbe²³⁰. En d'autres termes, Hesse rappelle le lecteur, l'humanité toute entière à son origine anthropologique dans le langage. Ses formules prégantes font resurgir la scène chamanique où ce verbe, où « l'art secret et sacré » de la lecture et de l'écriture était réservé à des prêtres. Le paragraphe cité ne fait que révéler le « déguisement » présent d'une fonction sans âge qui est loin d'avoir disparu : les « représentants » de la puissance occulte du verbe sont désormais « anonymes », des « prêtres » sans Eglise, « sans légitimation » morale ou rationnelle, ce sont de simples « poètes » dans la lignée historique desquels Hesse se place puisqu'il avoue compter au nombre des « lecteurs possédés » (*Verhexten*), même s'il ne saurait se placer lui-même à la suite des écrivains possédés qu'il nomme alors, Goethe, Jean-Paul, Nietzsche ou Dante.

Son écriture cependant témoigne de son activité ensorcelante, d'un *Behexen* poétique de magie blanche s'attaquant au péril encouru par une communauté sous l'emprise grandissante d'un charlatan adepte de magie noire. Elle en témoigne poétiquement dans l'article, qui est non seulement par sa teneur acte poétique de preuve par l'exemple, mais aussi par sa forme, grâce à l'image séduisante sur laquelle il ouvre plutôt qu'il ne se clôt. Hesse y dévoile en effet au lecteur ce que l'expérience de lecture, image déjà citée, peut avoir de « secret » (*geheimnisvoll*), de « grand », de magique : dans les instants « inspirés » (*erleuchtet*) de lecture, c'est-à-dire dans les instants d'éveil, il vient à la rencontre du regard lisant cette « chimère étrangement majestueuse et surréelle » qui, surgissant « de son cocon aux mille replis des langues parlées et des livres indénombrables écrits au cours des millénaires », « regarde le lecteur » – « le visage de l'homme à l'unité duquel mille traits contradictoires ont magiquement concouru (*zur Einheit gezaubert*) ».

La traduction, élégante, ne rend pas entièrement compte de l'acte magique, du *zaubern* métamorphosant le contradictoire en unité bipolaire et pratiqué, selon Hesse, par les « poètes-chamanes » de tous les peuples et de tous les temps. Hesse assume cette poétique « magique » explicitement sans craindre que le dévoilement de ce « secret » nuise à son art et signifie une déperdition de pouvoirs « magiques ».

Au contraire, affirmer son statut de poète tout en assumant la dimension magique de l'art, notamment de l'écriture poétique (*Dichtung*) revient à revendiquer publiquement le statut de chamane, revient à délimiter et à construire la scène à partir de laquelle seule une efficacité du dire et une initiation à l'allégresse sont possibles, à partir de laquelle seule *Le Jeu des perles de verre* peut être compris dans sa dimension politique, utopique et initiatique et la sortie de Knecht hors de la Castalie interprétée avec justesse, humoristiquement, comme geste éminemment politique en dépit des déclarations d'apolitisme de Knecht, parce que se situant sur un plan esthétique comprenant la langue, sauvegardée en son essence dans la langue poétique, comme fondement de la conscience historique de l'humanité. Nous y reviendrons.

²³⁰ H. Hesse, « Magie des Buches », *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 344 : « Bei allen Völkern ist das Wort und die Schrift etwas Heiliges und Magisches, das Benennen sowie das Schreiben sind ursprünglich magische Handlungen, magische Besitzergreifungen der Natur durch den Geist, und überall ist die Gabe der Schrift als göttlicher Herkunft gepriesen worden. Bei den meisten Völkern waren Schreiben und Lesen heilige Geheimkünste... »

Dans *Le Jeu des perles de verre* même, Hesse continue à souligner la dimension chamanique et de l'utopie castalienne et du protagoniste Josef Knecht, chamane poète réfléchissant par ses dires et ses actes la poésie hesséenne de l'allégresse.

En effet, l'Ordre castalien qui y représente la « puissance culturelle » de Burckhardt, face à l'institution bénédictine représentatrice de l'Eglise, de la religion, et face au « monde extérieur », où règne la puissance politique, assume ouvertement ses origines chamaniques. Dès l'introduction, le biographe souligne l'origine musicale de la Castalie comme de la « langue » la symbolisant, celle du « Jeu des perles de verre », toutes deux nées d'un « approfondissement de la musicologie » intervenu après 1900. Or la musique primitive, préhistorique, relève elle-même, comme le souligne aussi le biographe sous forme de digression apparente, de la « magie », d'un rituel chamanique des plus « légitimes » (*legitim*) puisqu'il « encourage », en « mettant à l'unisson » (*gleichstimmen*) les voix plurielles des individus qui la composent, une communauté « à partir en guerre » et à « accomplir les actes sacrés » (*Jeu* 83, *GL* 29). Cette légitimité de la musique et de sa « magie », donc aussi du « rôle déterminant de la musique dans la vie de l'Etat », se fonde essentiellement, pour la Chine légendaire comme pour la Castalie qui l'a sur ce point prise comme « modèle » (*Vorbild*), en sa nature allègre. Une longue citation du recueil *Le Printemps et l'Automne* de Lu Bou Wé en atteste sous la plume du biographe castalien : seule une musique « allègre » (*heiter*) en effet est, selon Lu Bou Wé, authentique, ne se trahit pas dans son essence (*Wesen*), mais, naissant du « sens du monde », concorde avec une « époque d'ordre », par exemple avec le « gouvernement équilibré » des « princes sacrés ». Une musique « sentimentale et triste » au contraire, est « musique de décadence », « musique magique » de magie noire et non pas blanche : au lieu de faire prospérer l'Etat, elle fait « trembler et s'effondrer les murailles », « crouler le trône et l'Empire », comme ce fut le cas sous les « tyrans Gyè et Tchou-Sin » (*Jeu* 83 sq., *GL* 27 sv.). On notera donc combien d'emblée, la légitimité du Jeu, comme celle du *Jeu des perles de verre*, relève de sa proximité à la musique et à son allégresse dans une perspective explicitement « magique », chamanique.

De plus, le premier passage du *Jeu de perles de verre* que publia Hesse en mai 1934 dans la revue littéraire des éditions Fischer, *Die Neue Rundschau*, est la biographie fictive de Knecht intitulée « Le Faiseur de pluie ». Là encore, l'auteur plante un décor chamanique à la réception de l'ouvrage en son entier tout en laissant le protagoniste se présenter lui-même dans la filiation des chamanes des temps préhistoriques, à l'instar de l'auteur Hesse dans l'article « Magie du Livre ». Par ce biais, Hesse signale aussi implicitement l'origine chamanique non seulement de la Castalie dont Knecht deviendra ensuite le représentant, mais des sciences et de l'écriture, et plus précisément du Jeu, dans sa dimension « universelle », unissant toutes sciences et arts, pour amener à l'expérience de l'Esprit Un (*GL* 40) : quand le Knecht protagoniste du « Faiseur de pluie » apprend à « déchiffrer sur une feuille d'arbre ses dessins », il « pressent un mystère, un sens, une possibilité ». La « magie des signes » lui est « prémonition du nombre et de l'écriture », « possibilité de saisir le monde par l'esprit », d'un esprit dont le Knecht étudiant, auteur de cette biographie, souligne, nous en verrons l'importance plus bas, le caractère monadique : « Et si nous pouvions même remonter encore quelques millénaires plus tôt, au-delà de ce faiseur de pluie et de son époque qui nous semble lointaine et primitive, partout déjà, nous

en sommes convaincu, nous rencontrerions l'esprit en même temps que l'homme, cet esprit qui n'a pas de commencement et qui, de tout temps, a contenu tout ce qu'il produira plus tard » (*Jeu* 587, *GL* 511).

Fort manifestement, le Knecht qui, protagoniste de la biographie première, est auteur de cette biographie fictive, se comprend lui-même dans la filiation des chamanes préhistoriques. Le caractère chamanique du « Faiseur de pluie » est explicite, et confirmé par de nombreux détails témoignant de l'intérêt et des connaissances de Hesse sur ce point. Il est ainsi fait des références très précises à la liminarité du chamane, vivant dans une hutte non loin mais au dehors du village, au sein de la forêt, domaine de ses pérégrinations et de son savoir. Le respect mêlé de crainte que lui témoignent les autres membres de la tribu, crainte pouvant dégénérer en jalousie et haine de ses pouvoirs occultes, sont eux aussi typiques de l'ostracisation du chamane par une communauté qui en dépend pour entretenir de bons rapports avec des divinités qui l'épouvantent. De même, les déplacements nocturnes dans la nature sauvage, les relations privilégiées de Knecht avec les forces de la nature sous forme d'intuitions, la dimension thérapeutique de sa fonction née de sa connaissance des herbes médicinales, tous ces points sont caractéristiques du chamane des sociétés dites primitives.

Ces traits distinctifs sont repris plus discrètement dans la biographie principale. Si la Castalie est déjà présentée comme institution vivant à la marge du « monde extérieur », la thématique de la liminarité est réfléchie par le *Jeu de Perles*, qui constitue lui-même un point à la périphérie de l'Ordre Castalien, et représente en quelque sorte la frange de la frange tandis que Knecht s'ostracise d'une certaine manière lui-même dans un parcours initiatique l'éloignant de ses congénères. Ses années d'études constituent en effet une stratégie d'évitement des autres apprentis Joueurs, du *Vicus Lusorum*, et le mènent à suivre l'enseignement d'un marginal, du « frère aîné », ermite « chinois » et autre chamane, passé maître dans l'art oraculaire du *Yi-King*, et considéré comme un « outsider maniaque » par la section chinoise de l'institut castalien de l'Extrême-Orient dotée d'un esprit « rationaliste et plutôt antimystique ». Knecht y vit son premier épisode d'« éveil » (*Erwachen*) l'amenant à « relativiser les catégories castaliennes », rationalistes notamment, qu'il avait tenues pour « absolues » durant la phase de sa « vocation » (*Berufung*) castalienne : un langage magique l'amène à se consacrer plus intensivement à une autre « langue occulte », celle du *Jeu des Perles de Verre* dont le caractère chamanique se voit ici encore souligné.

Seule cette langue, sacrée, permet à l'histoire humaine de se continuer, permet à la culture de se transmettre.

III.4.3. La dimension sacrée du *Jeu des Perles de Verre* : le logos, origine de l'humain

D'entrée de jeu, les « considérations » (*Betrachtung*) introductives soulignent combien la dimension spirituelle du *Jeu des perles de verre*, « quintessence de l'activité intellectuelle et artistique » (*Inbegriff des Geistigen und Musischen*), induit une dimension sacrée : le *Jeu* est un « culte sublime » de l'esprit permettant une « *Unio Mystica* de tous les membres séparés de l'*Universitas Litterarum* » et attire à ce titre certains ordres catholiques,

notamment l'ordre bénédictin, mettant l'Eglise dans l'embarras quant à savoir s'il lui faut « tolérer, recommander ou interdire » sa pratique (*GL 37, Jeu 92*). La lutte pour « leur survie au milieu des puissances du siècle étrangères au spirituel », voire hostiles à l'esprit (*ungeistig*) font de l'Eglise romaine et du Jeu des Perles plus des rivaux que des alliés, même si aucun « divorce » ne fut jamais prononcé (*Jeu 96*). D'emblée se voit ainsi statuée par le biographe une proximité conflictuelle entre Eglise et Ordre castalien en raison d'un partage de la sphère du sacré qui depuis l'aube des temps a fait du prêtre et du chamane des frères ennemis, le premier étant le ministre du culte domestique, détenteur d'une vérité transcendante, du dogme, tandis que le second devait faire face à un imprévisible avec lequel il s'agissait de négocier, entre autres afin de le contenir hors des frontières du village²³¹.

« La confusion entre ces deux fonctions est impossible », écrit Bertrand Hell, en opposant le clerc au chamane traditionnel. Le risque qu'elle s'opère est au contraire bien réel dans le cadre atypique de modernité sécularisée où s'inscrivent l'utopie castalienne et le Jeu des Perles de Verre et dans lequel œuvre le poète chamane Maître du Jeu : depuis Feuerbach, la distinction entre Esprit divin et esprit humain n'est plus aussi tranchée. De fait, le biographe souligne combien l'introduction de la méditation dans un jeu purement intellectuel jusqu'alors imprime à ce dernier un « tournant dans le sens du sentiment religieux » (*Wendung gegen das Religiöse*). Les Jeux officiels qui voient ensuite le jour sont ainsi « célébrés » par les partenaires et les assistants dans une ascèse recueillie obéissant à des règles strictes comparable à celle « des participants des exercices de Saint-Ignace » (*Jeu 94*). Et les termes caractérisant le Jeu dans sa dimension sacrée sont clairement empruntés au vocabulaire religieux. En sa qualité de Magister Ludi, Joseph Knecht est qualifié par le Biographe de « grand prêtre d'un temple » « sacré » pour tout Castalien (*Jeu 103*) – ce qui explicite le choix hesséen du prénom biblique. Aux yeux de Knecht lui-même, le Jeu représente le « sanctuaire de Castalie » (*das eigentliche Heiligtum Kastaliens*), et la fonction du *vicus lusorum*, enclave d'initiés veillant à la garde du Jeu, revêt donc « une sorte de caractère sacré » (*Jeu 320, gewissermaßen sakral, GL 252*). Par ailleurs, le Père Jacobus soulignera les efforts castaliens pour élever le Jeu au rang de « sacrement », tandis que le biographe mentionnera combien la célébration officielle du Jeu annuel, ressenti par les joueurs comme « tentative pour se rapprocher de l'esprit qui, par-delà toutes les images et les pluralités, est un en lui-même, et par conséquent de Dieu » (*Jeu 95*), « possédait pour les croyants la vertu sacramentelle d'une consécration authentique » (*Jeu 286, die sakramentale Kraft echter Weihe, GL 220*).

Cependant, quelque soit le narrateur évoquant le délicat sujet du Jeu et de son rapport au religieux, l'auteur prend soin de bien distinguer le Jeu d'une religion et la Castalie d'une Eglise nouvelles. Les comparaisons ou analogies sont, à l'instar de l'adverbe *gewissermaßen*, toujours explicites, ce qui rend toute confusion identitaire impossible. De fait, Hesse reprend la perspective burckhardtienne de l'art comme « succédané de religion » (*Religionsersatz, GL 220*) dans une société sécularisée et n'omet pas de souligner, par la bouche du biographe comme du Père Jacobus, que ce Jeu, « presque synonyme d'office divin » (*nahezu gleichbedeutend mit Gottesdienst GL 41*)

²³¹ Cf. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 246

s'est, en dépit de ses ambitions sacramentelles, abstenu de toute théologie fondatrice (GL 41). Les citations ci-dessus reprennent d'ailleurs les deux seules occurrences de « Dieu » dans la description du Jeu, l'auteur privilégiant par ailleurs l'emploi du terme « divin » (*das Göttliche*) pour décrire les expériences mystiques et sacrées suscitées par le Jeu : ainsi, le Jeu annuel est-il à même, écrit le biographe, de susciter dans l'âme du participant une « sensation d'union mystique de la communauté aux pieds » non de Dieu mais « du divin » (*Jeu* 289). Si Hesse joue un jeu dangereux avec des termes religieux consacrés, ce n'est pas seulement pour souligner l'intensité et l'authenticité de la piété des Joueurs authentiques ou le danger que le Jeu ne dégénère en religion ou mystique nouvelle (GL 149). C'est surtout pour témoigner de la réalité de la sphère du « sacré » en laquelle le rituel du Jeu peut faire entrer ses participants, combien même une théologie lui ferait défaut. Il n'en a pas besoin. Un « sacrement » peut, en tout état de cause, avoir lieu, par la grâce non du verbe divin mais de la langue poétique et dans la foi en l'esprit de l'homme.

En effet, entretenant, selon le biographe, avec la religion les mêmes rapports que philosophie et théologie au Moyen-Âge (GL 40), le Jeu se voit entre les lignes doté par l'auteur du fondement anthropologique dont le Père Jacobus déplorait, sur le plan fictif, l'absence. On reconnaît ici une application sous forme de variante de l'art d'allégresse élevant au rang de poétique la figure rhétorique de la paralipse ou de la prétériorité, et permettant d'échapper au pathos d'un dire se légitimant par une anthropologie sans pouvoir alors dans le cadre du discours poétique développer celle-ci avec la rigueur scientifique requise.

C'est bien seulement entre les lignes, en pointillés, et dans le jeu entre texte et paratextes, que se laisse deviner le fondement anthropologique chamanique qui, explicité, entraînerait – le problème a été évoqué – le rejet de lecteurs fiers de leur *Aufklärung* et farouchement rationalistes – ce qui ne les empêche en rien de se laisser bernier par la charlatanerie nazie. En effet, le choix du vocabulaire accompagnant les occurrences de termes théologiques traditionnels est évocateur. Si la contemplation imprime, par son caractère de recueillement (*Versenkung*) méditatif, un caractère religieux au Jeu, elle permet aussi d'entrer « magiquement » en des temps reculés (GL 17). Et la *lingua sacra* du Jeu est à l'instar de la langue oraculaire du Yi-King également une « langue occulte » (*Geheimsprache*) connue des seuls « initiés », à laquelle le prédécesseur de Knecht, Thomas de la Trave, intégrera des abréviations de teneur alchimistique (*Jeu* 277). Pareillement, si l'épisode initial de la « vocation » (*Berufung*), « heure sacrée », est vécu par le jeune Knecht comme un « sacrement », le biographe se hâte de préciser qu'il s'agit là d'un « processus magique » (*magischer Vorgang*) (GL 48), et lorsque Knecht médite, à l'heure de se faire nommer Maître du Jeu, sur cette expérience initiatique première, le Maître de Musique qui, enfant, lui apparaissait encore de façon diffuse comme « demi-dieu, roi, magicien, apôtre ou archange » (GL 48), c'est-à-dire sans respect des limites entre les trois fonctions anthropologiques premières, son mentor prend alors les traits d'un « vieillard toujours aussi mystérieux (*geheimnisvoll*) » qui, après avoir déposé « sa baguette magique » (*magisch*), « allait doucement le contraindre (*zwingen*) à prendre sa succession » (*Jeu* 304), tout comme il l'avait dès la première entrevue conduit « à se donner (*sich ergeben*) et à se vouer (*sich geloben*) à cet esprit (*Geist*) et à ce maître » (*Jeu* 110).

Tous les termes précisés en allemand sont ceux qu'utilise Burckhardt lui-même pour qualifier le beau et l'art mais surtout l'esprit humain qui, en son irrationalité comme en ses facultés d'imagination, les a générés l'un et l'autre. Il faut certes leur adjoindre le terme d'allégresse qualifiant Knecht à la sortie de cette méditation centrale se terminant sur « une course en rond de l'élève et du maître » au « non sens gros de sens » (*sinnvoll-sinnlos* GL 239, *Jeu* 306). Par touches sémantiques, Hesse ancre ainsi non seulement dans le paratexte du « Faiseur de pluie » mais ici et là dans le texte le fondement anthropologique des puissances burckhardtiennes dont *Le Jeu des perles de verre* exprime le schème tripartite et qui associe le statut chamanique à la sphère culturelle, en lui attribuant comme fonction l'écriture poétique comme vecteur de transmission historique.

De nature anthropologique, l'expérience mystique du sacré à laquelle le Jeu des Perles peut mener le croyant, le Joueur pieux, l'est non seulement par la dimension humaine de l'esprit qui s'y donne à vivre en son unité, mais aussi par le vecteur de sa réalisation : la langue, et plus spécifiquement, la langue utopique du Jeu qui, en ce sens, se voit baptisée par Knecht lui-même de *lingua sacra*, de « langue sacrée (*heilig*) et divine (*göttlich*) » (GL 125, *Jeu* 187) lors d'un épisode d'éveil au jeu comparé par le protagoniste à son premier éveil sous l'égide du Maître de Musique. Si l'on reprend la définition heideggerienne du sacré comme de « l'élément » au sein duquel subsiste le caractère divin du dieu²³², et si l'on se remémore l'usage paradigmatique que fait Hesse du terme de Dieu pour qualifier « l'esprit qui par-delà toutes les images et pluralités est un en lui-même » (*Jeu* 95), alors on reconnaît, avec Knecht, en la langue utopique du Jeu l'élément vital de l'esprit. Plus précisément, par chacun de ses « symboles » et de ses « combinaisons de symboles » suivies de contemplations, la langue du Jeu mène « effectivement » (*tatsächlich*), c'est ce qui frappe « tout à coup » (*mit einem Schlag*) Knecht dans « l'éclair d'un instant », « au centre », « à la science fondamentale (*ins Urwissen*) », « au cœur du secret de l'univers, où dans les échanges (*im Hin und Wider*) de l'inspiration et de l'expiration, du ciel et de la terre, du Yin et du Yang, le saint mystère (*das Heilige*) s'accomplit (*vollzieht sich*) » (*Jeu* 185, GL 125). Cette « expérience du parfait et du divin » (*Erlebnis des Vollkommenen und Göttlichen* GL 212) qui coïncide avec une « science fondamentale » ou originaire (*Urwissen*) correspond bien, Knecht en témoigne dans une lettre au Maître de Musique, à une rencontre de « l'esprit comme creator et comme *logos* » avec lui-même, donc à un exercice non de « savoir » mais de « sagesse tragique » de mise en ordre ludique, de « démêlage » du chaos :

« Le Jeu, tel que je le conçois, [...] englobe le Joueur, quand il s'est acquitté de sa méditation, comme la surface d'une sphère englobe son centre; il lui laisse le sentiment d'avoir démêlé dans ce monde fortuit et confus un tout parfaitement symétrique et harmonieux et de l'avoir assimilé. » (*Jeu* 278)²³³

La « contradiction originaire de la nature » dont parlait Nietzsche est vécue sur un mode allègre, à l'image de ce que décrit Novalis de l'« unité dialectique », comme « activité

²³² Cf. Martin Heidegger, *Wozu Dichter ?* in: *Holzwege*, éd. Klostermann, Francfort/Main, Allemagne, 1980, p. 268

²³³ H. Hesse, GL 213 : « Das Spiel, wie ich es meine, [...] umschließt nach absolvierter Meditation den Spieler so, wie die Oberfläche einer Kugel ihren Mittelpunkt umschließt, und entläßt ihn mit dem Gefühl, eine restlos symmetrische und harmonische Welt aus der zufälligen und wirren gelöst und in sich aufgenommen zu haben. »

fondamentale (*Urtätigkeit*) de l'Absolu » par laquelle l'homme a part au divin, et en laquelle deux premiers membres représentant deux termes antagonistes mais non contradictoires ne se résolvent pas dans un troisième terme de synthèse qui les dépasserait et prétendrait remplacer l'un des deux termes ou les deux, mais décrivent par leur relation dialectique, leur va-et-vient où, tels le Yin et le Yang, un pôle s'engendre et se vit dans et par l'autre pôle, un tout en apparence immobile, le tiers inclus de cet ensemble intérieurement mouvant²³⁴. Ce dernier se caractérise, selon Novalis, par son « allégresse pure » (*gediegene Heiterkeit*)²³⁵. Les propos épistolaires de Knecht au Maître de Musique témoignent de ce qu'il n'a pas oublié l'enseignement de la pensée bipolaire que lui a prodigué ce dernier au sujet de la double dimension, scientifique et artistique, du Jeu, lui-même préfiguré, au dire du biographe, par les « rêves magiques » de Novalis (*GL* 11) : « Reconnaître les contraires, d'abord en leur qualité de contraires, mais ensuite en tant que pôles d'une unité », tel est le « destin » (*Bestimmung*) de l'homme, « ce pour quoi il est fait », ce en quoi il s'accomplit, en son esprit et dans l'acte de plus profonde connaissance de cet esprit (*Jeu* 141, *GL* 83) quand il « dirige les forces les plus hautes de son désir vers le centre, vers l'être véritable, la perfection », paraissant en cela plus pondéré, plus serein, « plus calme qu'un passionné, parce que la flamme de son ardeur ne sera pas toujours visible »²³⁶. Knecht a si peu oublié cet enseignement qu'il est devenu l'incarnation, aux dires du biographe, et on retrouve là une thématique nietzschéenne, de cette bipolarité mouvante : « ce sera [...] notre tâche désormais d'admettre et de souligner que ce schisme ou plutôt que les pulsions continues de cette polarité dans l'âme de Knecht constituent l'originalité et la caractéristique de sa nature » (*Jeu* 357, *GL* 287).

Seule la nature de l'unité dialectique permet de comprendre que le Jeu mène à une expérience « sacrée » qui puisse à la fois constituer une expérience de « réalité pleinement accomplie » (*voll erfüllte Wirklichkeit*, *GL* 40) et de « l'être véritable » ou « pur » (*das wahre, das reine Sein*, *GL* 83, 40), ou encore qu'il signifie « un cheminement » à la fois « du devenir à l'être » et « du possible au réel » (*Jeu* 96, *GL* 40). Le « réel » représente ici la *natura naturans* contre la *natura naturata* de la réalité phénoménale tandis que l'« être » est ce que Heidegger appellera « l'être de l'étant » (*Sein des Seienden*) en y discernant la *vis prima activa* : l'être rappelle par sa force plastique l'énergie aristotélicienne mais aussi, dans sa dimension spirituelle, le nous en lequel le logos prend sa source.

De fait, l'illumination qui frappe Knecht au point de lui insuffler à tel point « foi » en le Jeu qu'il y reconnaît une *lingua sacra*, réactualise d'une certaine façon l'éveil,

²³⁴ La lecture que fait Theodor Haering de l'unité dialectique chez Novalis se retrouve par exemple dans la lecture comparée de deux aphorismes, le § 111 de *Blütenstaub* et le § 32 du chapitre « Romantische Theorie », dans *Aphorismen und Fragmente 1798-1800* : §111 « Schlechthin ruhig erscheint, was in Rücksicht auf die Außenwelt schlechthin unbeweglich ist. So mannigfaltig es sich auch verändern mag, so bleibt es doch in Beziehung auf die Außenwelt immer in Ruhe. [...] Daher erscheint das Schöne so ruhig. Alles Schöne ist ein selbsterleuchtetes, vollendetes Individuum. »; et § 32: « Zentripetalkraft ist das synthetische Bestreben; Zentrifugalkraft das analogische Bestreben des Geistes; Streben nach Einheit – Streben nach Mannigfaltigkeit. Durch wechselseitige Bestimmung beider durch Einander wird jene höhere Synthesis der Einheit und Mannigfaltigkeit selbst hervorgebracht, durch die Eins in Allem und Alles in Einem ist. »

²³⁵ Cf. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, chapitre 7, Reclam, Stuttgart, 1988, p. 108

²³⁶ H. Hesse, *GL* 83 : « Du sollst aber nie vergessen, was ich dir so oft gesagt habe : unsre Bestimmung ist, die Gegensätze richtig zu erkennen, erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit. So ist es auch mit dem Glasperlenspiel. »

dans son rêve initiatique, du jeune Henri d'Ofterdingen, à la vision de la fleur bleue, symbole du « désir » romantique d'absolu, symbole aussi du « secret de l'esprit [humain] »²³⁷. De même qu'Henri d'Ofterdingen ne découvre lors de l'« illumination » du réveil la fleur bleue qu'après s'être confié aux flots aimants de la rivière, de même Knecht comprend-il que l'expérience mystique d'unité dialectique induite par le Jeu, et qui sera caractérisée en des termes analogues par Hesse dans une lettre ouverte comme « illumination », « prise de conscience (*Innewerden*) de la réalité, non comme quelque chose de statique, mais comme le tressaillement d'une étincelle entre deux pôles »²³⁸, de même Knecht comprend-il que cette illumination par laquelle il s'était éveillé à lui-même en s'éveillant à l'esprit de la musique et de son allégresse nécessite la foi en la langue, qu'elle soit poétique, musicale ou celle du Jeu.

S'il y a réveil de l'homme à lui-même et à l'esprit, ce réveil s'effectue dans l'élément liquide et matriciel de la langue, comme le prouve par l'exemple l'éveil de Knecht à la *lingua sacra*, dont le miroitement réfléchissant défie toutes les surfaces d'eau miroitantes imaginables : c'est en réfléchissant sur la manière d'intégrer dans la construction d'un Jeu de perles, c'est-à-dire dans la langue d'un jeu précis, l'évolution historique d'une langue précise révolue, que Knecht saisit le caractère indissociable de l'esprit et de la langue pour l'homme, comprend la force de pérennisation de la langue qui, d'une objectivation à une autre, d'une langue révolue à celle des sciences linguistiques ou du Jeu, se sauve elle-même réflexivement en restant invocable, ce qui sauve simultanément l'esprit qui l'anime et l'homme qui la parle et l'actualise en esprit vivant – sauver prenant ici encore le sens de survivre en restant invocable.

« ... en même temps, comme un éclair et un frisson de joie, une idée me traversa : la décadence et la mort de cette langue n'avaient pourtant pas abouti au néant, sa jeunesse, sa fleur, son déclin s'étaient conservés dans notre mémoire, dans la connaissance que nous avons d'elle et de son histoire, et elle continuait à vivre dans les signes et les formules scientifiques, ainsi que dans les définitions hermétiques du Jeu des Perles de Verre; à chaque instant, elle pouvait être reconstruite. » (*Jeu* 185sv.)²³⁹

Homme, langue et esprit suivent un même destin historique, forment un seul et même sujet historique. La langue est essence de l'homme au même titre que la rencontre avec l'esprit est à l'origine de l'humain. Si Hesse y reconnaît, comme Burckhardt avant lui, « un miracle de l'esprit », et aussi le « phénomène le plus mystérieux (*geheimnisvoll*) et vénérable sur cette terre »²⁴⁰, c'est que, « raisonnable et simultanément

²³⁷ Cf. Novalis, *Aphorismen und Fragmente 1798-1800*, « Romantische Theorie », § 1115: « Die Blüte ist das Symbol des Geheimnisses unsers Geistes. » in: *Das Allgemeine Brouillon*, op. cit., p. 477

²³⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, p. 380, Herbst 1960 : « ... auf welche Art das Ziel erreicht wurde, nämlich die Erleuchtung, das Innewerden der Wirklichkeit, die nicht als etwas Statisches, sondern etwa wie das Zucken eines Funkens zwischen zwei Polen vorzustellen ist, dem Pol Samsara, der vollen bunten Erscheinungswelt, und dem Pol Nirwana, der absoluten Leerheit und Erlöstheit. »

²³⁹ H. Hesse, *GL* 124: « ... – und zugleich durchfuhr es mich mit einem Zuck und freudigen Schrecken, daß dennoch der Verfall und Tod jener Sprache nicht ins Nichts geführt hatte, daß ihre Jugend, ihre Blüte, ihr Niedergang in unserem Gedächtnis, im Wissen um sie und ihre Geschichte, aufbewahrt und daß sie in den Zeichen und Formeln der Wissenschaft sowohl wie in den geheimen Formulierungen des Glasperlenspiels fortlebe und jederzeit wieder aufgebaut werden könne. »

²⁴⁰ Cf. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, op. cit., p. 276 et H. Hesse, *Gesammelte Schriften* IV, « Glück », p. 887 : « Für den wirklichen Menschen, den heilen, ganzen, unverkrüppelten, rechtfertigt sich die Welt [...] unaufhörlich durch Wunder wie dies, daß es [...] etwas so Unbegreifliches, Zartes aus Natur

déraisonnable » (*vernünftig und zugleich übervernünftig*), c'est à travers elle que se manifeste originairement, et anthropologiquement, l'esprit tel que le définit Burckhardt.

L'indissolubilité de ce lien rendant impossible toute pensée, tout concept hors du langage, hors de l'acte de parole, a déjà été établie par W. von Humboldt dans son œuvre majeure *Sur la différence de structure des langues humaines et son influence sur le développement intellectuel de l'humanité* (1820) :

« La langue est l'organe formateur de la pensée. L'activité intellectuelle, de part en part spirituelle, intérieure et passant, pour ainsi dire, sans laisser de traces, devient extérieure par le son du discours et perceptible pour les sens. De ce fait, la langue et elle sont unes et indissociables l'une de l'autre. Mais elle est aussi en soi liée à la nécessité de se marier avec la sonorité de la langue ; la pensée ne peut sans cela pas s'articuler de façon distincte, la représentation ne peut devenir concept. Le lien indissociable unissant à la langue la pensée et les instruments de la voix et de l'écoute est immuablement fondé en l'organisation originelle et ne souffrant aucune explication de la nature humaine. La concordance entre le son et la pensée saute de fait aux yeux. De même que la pensée, comparable en cela à un éclair ou à un coup, rassemble en un point toute la force de représentation et exclut tout autre objet simultanément, de même le son s'exprime-t-il avec l'acuité et l'unité de l'arrachement. De même que la pensée saisit l'âme en sa totalité, de même le son possède-t-il par excellence une force pénétrante qui ébranle tous les nerfs. Ce point qui le distingue de toutes les autres impressions sensibles repose visiblement sur le fait que l'oreille reçoit (ce qui n'est pas toujours ou alors différemment le cas pour les autres sens) l'impression d'un mouvement, voire d'une action réelle quand le son échappe de la voix, et que cette action provenant de l'intérieur d'une créature vivante consiste en le son articulé d'une créature pensante, en le son inarticulé d'une créature sensible. [...] Les choses de la nature externe tout comme l'activité suscitée intérieurement font irruption en l'homme avec quantité de caractéristiques simultanées. [...] Cependant le son de la langue ne repousse aucune des autres impressions que les objets sont à même d'engendrer sur le sens externe ou interne, mais devient leur porteur et rajoute une nouvelle impression significative à sa constitution individuelle reliée à celle de l'objet sur le mode même dont le ressentir individuel du locuteur comprend ce dernier. [...] Après cette considération préambulaire sur le caractère approprié du son face aux opérations de l'esprit, nous pouvons maintenant nous attacher avec plus de précision au rapport entre pensée et langue. L'activité subjective forme, en pensant, un objet. Car aucune catégorie de représentations ne saurait être considérée comme simple considération réceptrice d'un objet déjà existant. L'activité du sens doit se marier synthétiquement à l'action interne de l'esprit et de ce mariage s'arrache la représentation, elle devient objet pour la force subjective et retourne, ainsi nouvellement perçue, en cette dernière. Pour cela cependant, la langue est indispensable. Car du fait qu'en elle l'effort spirituel se fraie une voie à travers les lèvres, le produit de cet acte retourne à l'oreille du sujet. La représentation est ainsi transposée en objectivité réelle sans pour autant être retirée à la subjectivité. Cela, seule la langue y parvient ; et sans cette transposition en objectivité retournant au sujet, laquelle a toujours, même mutuellement, lieu là où la langue entre en jeu, la formation du concept, et par conséquent toute pensée véritable est impossible. »²⁴¹

und Geist Geborenes, Vernünftiges und zugleich Übervernünftiges und Kindliches [gibt] wie die Sprache [...] eine der geheimnisvollsten und ehrwürdigsten Erscheinungen auf Erden. »

²⁴¹ Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Dümmler, 1836 (Facsimile, Bonn, 1968), §9, « Natur und Beschaffenheit der Sprache überhaupt », p. 266 : « Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens. Die intellektuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich und gewissermassen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äusserlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache sind daher Eins und unzertrennlich von einander. Sie ist aber auch in sich an die Notwendigkeit geknüpft, eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehen; das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorstellung nicht zum Begriff werden. Die unzertrennliche Verbindung des Gedankens, der Stimmwerkzeuge und des Gehörs zur Sprache liegt unabänderlich in der ursprünglichen, nicht weiter zu

Par l'intermédiaire de la parole, du mot, l'énoncé revient chargé d'autres perceptions sensibles de l'objet qui sont venues s'agglomérer au son, et crée ainsi une réalité de partage nouvelle. En effet, selon l'anthropologue A. Gehlen, « parce que la langue (et tout développement ultérieur de l'intérieur) a lieu d'emblée dans les rapports, parce que le son étranger s'introduisant de l'extérieur est, après assimilation, transformé en activité propre et prend dorénavant part au sentiment de soi de l'activité de vivre, tous les éléments du monde affectés par la langue sont ensuite intégrés dans le sentiment conscient d'une disponibilité intime propre. Par la langue, les choses ne se voient pas accoler des « signes », mais elles se trouvent impliquées dans nos rapports, deviennent intimes et participantes de notre vie. [...] Nous n'en sommes pas encore à la langue proprement signifiante, mais seulement à des processus « senso-moteurs », à de simples effectuations de mouvements. Leur « intelligence » cependant doit être soulignée. Dès que de tels mouvements se sont enrichis de teneur de monde, sont devenus communicatifs, on ne les vit pas seulement, mais on vit en eux. Ils deviennent dorénavant mobilisables, aptes à se développer et peuvent apprendre de manques tout comme ils peuvent, par ailleurs, assimiler accomplissements et rencontres et s'en enrichir. »²⁴²

erklärenden Einrichtung der menschlichen Natur. Die Übereinstimmung des Lautes mit dem Gedanken fällt indeß auch klar in die Augen. Wie der Gedanke, einem Blitze oder Stoße vergleichbar, die ganze Vorstellungskraft in einem Punkt sammelt und alles Gleichzeitige ausschließt, so erschallt der Laut in abgerissener Schärfe und Einheit. Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft. Dies ihn von allen übrigen sinnlichen Eindrücken Unterscheidende beruht sichtbar darauf, daß das Ohr (was bei den übrigen Sinnen nicht immer, oder anders der Fall ist) den Eindruck einer Bewegung, ja bei dem der Stimme entschallenden Laut einer wirklichen Handlung empfängt, und diese Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geschöpfes, im articulierten Laut eines denkenden, im unarticulierten eines empfindenden, hervorgeht. [...] Sowohl die Dinge in der äusseren Natur, als die innerlich angeregte Thätigkeit dringen auf den Menschen mit einer Menge von Merkmalen zugleich ein. [...] Dieser verdrängt aber keinen der andren Eindrücke, welche die Gegenstände auf den äusseren oder inneren Sinn hervorzubringen fähig sind sondern wird ihr Träger, und fügt in seiner individuellen, mit der des Gegenstandes, und zwar gerade nach der Art, wie ihn die individuelle Empfindungsweise des Sprechenden auffasst, zusammenhängenden Beschaffenheit einen neuen bezeichnenden Eindruck hinzu. [...] Nach dieser vorläufigen Betrachtung der Angemessenheit des Lautes zu den Operationen des Geistes, können wir nun genauer in den Zusammenhang des Denkens mit der Sprache eingehen. Subjective Thätigkeit bildet im Denken ein Object. Denn keine Gattung der Vorstellungen kann als bloß empfangendes Beschauen eines schon vorhandenen Gegenstandes betrachtet werden. Die Thätigkeit des Sinnes muß sich mit der inneren Handlung des Geistes synthetisch verbinden, und aus dieser Verbindung reißt sich die Vorstellung los, wird, der subjectiven Kraft gegenüber, zum Object, und kehrt, als solches aufs neue wahrgenommen, in jene zurück. Hierzu aber ist die Sprache unentbehrlich. Denn indem in ihr das geistige Streben sich Bahn durch die Lippen bricht, kehrt das Erzeugnis desselben zum eignen Ohre zurück. Die Vorstellung wird also in wirkliche Objectivität hinübersetzt, ohne darum der Subjectivität entzogen zu werden. Dies vermag nur die Sprache; und ohne diese, wo Sprache mitwirkt, auch stillschweigend immer vorgehende Versetzung in zum Subject zurückkehrende Objectivität ist die Bildung des Begriffs, mithin alles wahre Denken, unmöglich. »

²⁴² Cf. Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Francfort s.M., Athenäum Verlag, 1966, p. 142 : « Weil die Sprache (und jede weitere Entwicklung des Inneren) von vornherein im Umgang erfolgt, weil der fremde von außen andringende Laut im Nachvollzug in Eigentätigkeit verwandelt wird und nun am Selbstgefühl der Lebenstätigkeit teilnimmt, so werden später alle, von der Sprache überhaupt betroffenen Weltbestände in das Bewußtsein intimer eigener Verfügbarkeit gezogen. Durch die Sprache werden den Dingen nicht « Zeichen » aufgeklebt, sondern sie werden in unseren Umgang verwickelt, intim und zu Teilnehmern unseres Lebens. (...) Wir sind noch nicht bei der eigentlich bedeutungsvollen Sprache, sondern erst bei « sensomotorischen » Vollzügen, bei bloßen Bewegungsleistungen. Aber deren « Intelligenz » ist zu betonen. Sobald sich solche Bewegungen mit Weltinhalten angereichert haben, kommunikativ geworden sind, lebt man sie sozusagen nicht bloß, sondern

Comment cela se produit-il ? « Le verbe se distingue du nom, écrit Humboldt, et éventuellement d'autres parties de la parole de façon déterminée en ce qu'il est seul à avoir la fonction grammaticale de poser synthétiquement le réel (...) C'est en vertu d'un seul et même acte de synthèse que le verbe conjoint le prédicat au sujet, du seul fait que l'être qui se convertit en action par le biais d'un prédicat d'activité, est indexé au sujet lui-même ; bref, ce qui n'était que du pensé mis ensemble *devient un état ou un processus dans le champ du réel*. On ne pense pas seulement à l'éclair qui foudroie, mais c'est l'éclair lui-même qui fond sur le monde (...) La pensée, s'il est permis de s'exprimer de façon aussi sensible, quitte par le verbe sa demeure intérieure et se transfère dans la réalité elle-même. »²⁴³

Humboldt précise ce qu'il entend par là dans sa Lettre à Abel Rémusat en recourant au terme de prosopopée :

« Nous touchons ici à ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans la nature des langues, au rapport primitif qui existe entre la pensée et le langage.

Tout jugement est une comparaison de deux idées dont on prononce la convenance ou la disconvenance. Tout jugement peut en conséquence être réduit à une équation mathématique. C'est cette forme première de la pensée que les langues revêtent de celle qui leur appartient, en unissant les deux idées d'une manière synthétique, c'est-à-dire en y ajoutant l'idée de l'existence. Elles se servent pour ce faire du verbe fléchi, qui est la réalisation de l'idée verbale, et qui ne se trouve que dans la pensée parvenue au comble de la précision et de la clarté que comporte le langage. C'est par là que le verbe devient le centre de la grammaire de toutes les langues.

Si l'on examine l'opération que l'homme, souvent sans s'en apercevoir, fait en parlant, on y voit une prosopopée continue. Dans chaque phrase, un être idéal (le mot qui constitue le sujet de la proposition) est mis en action ou représenté en état de passivité. L'action intérieure par laquelle on forme un jugement est rapportée à l'objet sur lequel on prononce. Au lieu de dire je trouve les idées de l'être suprême et de l'éternité identiques, l'homme pose ce jugement au-dehors de lui et dit : *L'être suprême est éternel*. C'est là, si j'ose me servir de cette expression, la partie imaginative des langues. Elle doit nécessairement exister dans chacune d'elles, puisqu'elle tient à l'organisation intellectuelle de l'homme et à la nature du langage ; mais les développements qu'elle reçoit, le point qu'atteint sa culture dépendent du génie particulier des nations. »²⁴⁴

Le caractère inséparable de la pensée et de la langue tel que l'établit Humboldt dans le texte cité permet de mieux comprendre en quoi la langue est selon Hesse « activité originaire » de l'esprit dans l'article « Magie du Livre », où la description de l'appropriation de la nature, de la réalité par l'acte, perçu à l'origine comme « magique », du langage rejoint la description de la prosopopée du jugement par Humboldt. Hesse y

man lebt in ihnen. Sie werden jetzt einsetzbar, entwicklungsfähig und können an Vermisungen lernen, sich andererseits in Erfüllungen und Begegnungen einarbeiten und bereichern. »

²⁴³ Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, op. cit., § 21 « Das Verbum » in « Act des selbstthätigen Setzens in den Sprachen », p. 267-268. « Das Verbum unterscheidet sich von Nomen und von den andren, möglicherweise im einfachen Satze vorkommenden Redetheilen dadurch, daß ihm allein der Akt des synthetischen Setzens als grammatische Funktion beigegeben ist. (...) Durch einen und ebendenselben synthetischen Akt knüpft es durch das Sein das Prädicat mit dem Subjecte zusammen, allein so, daß das Sein, welches mit einem energischen Prädicate in ein Handeln übergeht, dem Subjecte selbst beigelegt, also das bloß als verknüpfbar Gedachte zum Zustande oder Vorgange in der Wirklichkeit wird. Man denkt nicht bloß den einschlagenden Blitz, sondern der Blitz ist es selbst, der herniederfährt; man bringt nicht bloß den Geist und das Unvergängliche als verknüpfbar zusammen, sondern der Geist ist unvergänglich. Der Gedanke, wenn man sich so sinnlich ausdrücken könnte, verläßt durch das Verbum seine innere Wohnstätte und tritt in die Wirklichkeit über. »

²⁴⁴ Wilhelm von Humboldt, « Lettre à Abel Rémusat sur la nature des formes grammaticales en général et sur le génie de la langue chinoise en particulier », Paris, Librairie Dondey-Dupré, 1827, p. 10-11

adjoind la signification magique de l'écriture venant fixer et conserver le mot et l'acte de parole, venant préserver sous forme de « rune » la force invocatoire originelle de « l'appel » (*Ruf*) et ainsi objectiver sous forme d'écriture une part de la réalité de partage que crée la langue selon W. von Humboldt et A. Gehlen. Cette prosopopée de l'être se transfère en effet dans son écriture, participant ainsi à l'individuation de chacun dans la mesure où il lui révèle sa propre réalité, créant même une réalité parfois insoupçonnée. Comme le souligne Jad Hatem, « les ressources de l'imagination créatrice y sont mises au service de l'individuation car la grande affaire de Hesse est la connaissance de soi qui est quête de soi »²⁴⁵. Elle fait ainsi valoir par la magie de la prosopopée poétique « cette règle suprême de la sagesse » que Schelling énonçait sous forme d'impératif : « Reconnais ce que tu es, et *sois* tel que tu t'es reconnu »²⁴⁶.

Dans la perspective d'une mise en scène, création de réalité de partage en laquelle le dire poétique-« chamanique » est « efficace », Hesse ne se privera pas de souligner dans sa correspondance comme dans des articles ou ses écrits, le caractère magique de la langue, des mots, des lettres²⁴⁷, tout ce qui en fait toujours potentiellement une « langue occulte » (*Geheimsprache*) dont seul le chamane-poète aurait le secret et l'usage, dont les caractères étranges éveilleraient la crainte de l'homme primitif devant le sacré²⁴⁸, et qui apparaîtrait, telle la langue du Jeu, comme « langue magique » aux esprits non initiés²⁴⁹.

Il n'est pas fortuit que Hesse évoque dans le même esprit en 1961, dans la lettre *Joseph Knecht à Carlo Ferromonte*, la langue d'approche ardue du Bi-Yän-Lu, un livre chinois pour l'étude duquel se passionne l'émissaire fictif. Knecht écrit à Ferromonte le rationaliste : « Tu le vois, c'est une sorte de b-a-ba du sorcier. On pressent que s'y cachent des allusions, des significations, oui, des invocations, cela ressemble à des formules magiques, mais cela n'en sont pas, ce sont des indications pour des buts précis, seulement il faut en avoir la clef... » Quelques phrases plus loin, Knecht évoque le but poursuivi par ces invocations : l'expérience d'éveil, « expérience vécue corps et âme dans sa réalité de faire un avec le tout », « prise de conscience de l'Un »²⁵⁰, soit l'expérience même dont

²⁴⁵ J. Hatem, *Hermann Hesse et la quête de soi*, Paris, Cariscript, 1988, p. 7

²⁴⁶ F. W. J. Schelling, *Conférences d'Erlangen in Sämtliche Werke IX*, Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1861, p. 226 : « Erkenne was Du bist, sey, als was Du dich erkannt hast, dieß ist die höchste Regel der Weisheit. »

²⁴⁷ Cf. par exemple H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « Brief an Helene Welti, 1927 », p. 167 (*die Magie des Wortes*) et III, « Brief an Heiner, Ende April 1937 », p. 61 : « Die Buchstaben haben ihren einst vollkommen magischen Charakter offenbar noch nicht ganz verloren, wie ja auch die Sprache selbst unausrottbar irrationale Elemente enthält – ohne sie wäre es nicht möglich, daß man in derselben Sprache ein Gedicht machen kann, in der man Zeitungen und Annoncen schreibt. »

²⁴⁸ Cf. le poème *Buchstaben* dans la version allemande du *Jeu des perles de verre*, Hesse, *GL 474* : « ...Und wenn ein Wilder oder Mondmann käme/ Und solches Blatt, solch furchig Runenfeld/ Neugierig forschend vor die Augen nähme,/ Ihm starrte draus eine fremdes Bild der Welt,/ Ein fremder Zauberbildersaal entgegen. »

²⁴⁹ Cf. H. Hesse, *GL 327* : récit de Plinio à Knecht : « ... und wenn ich einem meiner damaligen Freunde, die vom Glasperlenspiel zwar mitzureden versuchten, aber keine Ahnung von seinem Geist hatten, ein Spielschema vorentwarf oder einen Spielsatz analysierte, mochte es diesen völlig Unwissenden wohl wie Zauberei erscheinen. »

²⁵⁰ Cf. H. Hesse in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, *Josef Knecht an Carlo Ferromonte*, p. 335 sv. : « Du siehst, das ist eine Art von Hexen-Einmaleins. Man ahnt dahinter Anspielungen, Bedeutungen, ja Beschwörungen, es scheinen magische Formeln zu sein, sind es aber nicht, sondern Hinweise auf genaue Ziele, nur muß man den Schlüssel dazu haben... Das Erreichen dieses Erwachens, [...] das an Seele und Leib erlebte Einswerden mit dem Ganzen, das Innewerden der Einheit ist ja das Ziel, nach dem alle Jünger des Zen streben. »

Hesse précisait dans une autre lettre ouverte de la même période sur le même livre, la nature dialectique dans le sens romantique du terme. Dans cette seconde lettre ouverte qui par sa forme, relève davantage de la recension classique d'un ouvrage traduit par Wilhelm Gundert, son cousin sinologue, Hesse est plus clair encore : il explique que le livre tout entier représente une sorte de « somme du bouddhisme zen » et consigne, sous la forme non dogmatique, mais didactique d'un « manuel spirituel » (*geistliches Übungsbuch*), les paroles de maîtres et de patriarches célèbres, afin de « montrer par l'exemple » (*vorführen*) aux novices et moines par quelle voie l'un ou l'autre de leurs prédécesseurs a atteint le but, l'« illumination » mystique dont la nature, dialectique, avait déjà été citée plus haut²⁵¹.

Ces précisions que délivre Hesse en 1961, donc un an avant sa mort, ne sont pas fortuites. Elles constituent, entre les lignes, des outils supplémentaires de lecture du *Jeu des perles de verre*. C'est en effet précisément la dimension « didactique » de la langue du Jeu que réalise Knecht dans un « tressaillement » (*Zuck*) et un « effroi joyeux » (*freudiger Schreck*). C'est en cela que la langue du Jeu est pour lui *lingua sacra* et qu'il peut avoir foi en elle. Et plus généralement, c'est en cela que Hesse lui-même a exprimé dans *Le Jeu des perles de verre* quelque chose qui lui est « sacré »²⁵² : à ses yeux, c'est uniquement dans la foi en la langue que l'homme peut se réveiller au « divin » en lui, à son esprit « comme creator et comme *logos* » et par là-même se guérir : divinisation (*Heiligung*), salut (*Heil*) et guérison (*Heilung*) de l'homme ne peuvent s'opérer que par la langue, dans le sens où l'homme fait alors un avec son essence au moment même où il réalise le saut à son origine dans l'esprit (*Sprung zum Ursprung*).

Un bref recours à Hölderlin et à la lecture heideggerienne du poète permet de mieux comprendre ces derniers points. En effet, pour Hölderlin, le sacré, *das Heilige*, « désigne l'espace ou la dimension au sein de laquelle n'importe quoi est *heil*, c'est-à-dire entier, au sens du *salvus* latin – non pas tant « sauvé » que « sauf », même « sain et sauf », entendons : non pas isolé sur lui-même en une autarcie, voire en une autonomie, mais entièrement en rapport avec tout, au sein de la *profonde unité / Vaste comme la nuit et comme la clarté* qu'évoque Baudelaire ». Julien Hervier et François Fédier introduisent en ces termes leur traduction des cours de Heidegger sur *Les Hymnes de Hölderlin* et citent la définition que Wolfgang Binder donne de « *heil* » dans ses *Hölderlin-Aufsätze* :

« Ce qui est *heil*, c'est-à-dire entier, ou ce qui complète l'unilatéral et abstrait par la compensation harmonique de ce qui lui manque, de sorte qu'il devient un tout et qu'il guérit (*heilen*) – cela seul mérite le nom de *heilig*, rien d'autre. »²⁵³

De même *das Heilige* est-il à comprendre chez Hesse au sens de ce qui, par la langue et le jeu, par l'art, notamment poétique, permet à l'homme de redevenir *heil*, « entier », « non

²⁵¹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « An W. K. », prépublication de cette lettre in *Schweizer Monatshefte*, Zurich, n° 41, 1961, p. 380 : « Dies höchst merkwürdige Werk ist etwas wie eine zen-buddhistische Summa, nicht aber im Sinn einer Dogmatik, sondern in dem eines geistlichen Übungsbuches. Anhand von Aussprüchen berühmter Lehrer und Patriarchen wird den Novizen und Mönchen vorgeführt, auf welche Art dieser oder jener ihrer Vorgänger das Ziel erreicht hat, nämlich die Erleuchtung... »

²⁵² H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Brief an Jacob Humm, 1944 », p. 237 : « ... etwas mir Wichtiges und Heiliges wie dies Buch... »

²⁵³ Cf. François Fédier, Julien Hervier, « Note préliminaire des traducteurs », in : *Martin Heidegger. Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie, Le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988.

tronqué », et se sentant entier, à l'unisson du tout, ouvert au « miracle » « incompréhensible » de la langue²⁵⁴, c'est-à-dire aussi au sens de ce qui lui permet de « guérir » (*heilen*), ou en termes hesséens, de redevenir allègre par le vecteur de la langue, poétique, du Jeu par exemple, dont l'allégresse inhérente, selon Knecht, aura des vertus bénéfiques sur la mélancolie de Plinio, l'ami de Knecht du « monde extérieur ». Nous y reviendrons.

Le danger qui guette une telle vision de la langue, et que vient renforcer l'usage d'un terme tel que « vecteur » pour tenter de la caractériser, est de la réduire à un instrument de « compréhension » et de « communication mutuelles » d'expériences : ce serait alors « manquer son essence », nous dit Heidegger dans sa « Méditation préliminaire : poésie et langage » aux *Hymnes de Hölderlin*²⁵⁵. En effet, « la langue [de la poésie] n'est pas la simple traduction extérieure en sons d'expériences intérieures poétiques, une sorte d'emballage bien utile pour le transmettre à d'autres personnes ». « Bien loin d'être une invention faite au cours d'une histoire créatrice de cultures », elle « est le fond de la possibilité de l'histoire, car « la langue en tant que telle constitue l'essence originelle de l'être historique de l'homme » ».

Cette analyse heideggérienne est manifestement partagée par Hesse, dès lors qu'en son contenu, *Le Jeu des perles de verre* ne cesse de réitérer, en introduction comme au cours de la biographie principale, qu'une « dégénérescence » (*Entartung*) de la langue est éminemment funeste pour l'homme en ce qu'elle le mène inexorablement à la barbarie, c'est-à-dire à une sortie bredouillante hors de l'histoire caractérisée par un dédain incroyant de l'esprit ou une mécompréhension du « culte » (*Dienst*) à lui vouer. Par ailleurs, Heidegger s'appuie sur des vers de Hölderlin pour spécifier dans le sens hesséen du cycle de l'appel (*Ruf*) et de la réponse (*Antwort*) que cette langue, « essence originelle de l'homme », ressort du poétique utopique en ce qu'elle est « dialogue initiateur ». Il s'agit de quatre vers extraits d'un fragment pour un poème plus large resté sans titre et cités côte à côte en français et en allemand pour une meilleure lisibilité :

Beaucoup a expérimenté l'homme.	<i>Viel hat erfahren der Mensch.</i>
Des célestes nommés beaucoup,	<i>Der Himmlischen viel genannt,</i>
Depuis que nous sommes un dialogue	<i>Seit ein Gespräch wir sind</i>
Et que nous pouvons entendre les uns des autres.	<i>Und hören können von einander.</i> ²⁵⁶

En effet, les deux derniers vers sont selon Heidegger à comprendre non sur le mode consécutif, mais comme advenir simultané signifiant le « commencement et fond du temps historique propre à l'homme ». Ce commencement est identique à l'origine hesséenne de l'homme à lui-même, par sa rencontre avec l'esprit dans la langue, en ce qu'ici et là, il correspond à l'instant d'un choix originel qui est celui du kairós utopique, comme le souligne Miguel Abensour au sujet de Walter Benjamin²⁵⁷. La définition historique de l'homme qui se donne à lire dans l'avant-dernier vers de Hölderlin se réfère en effet à un temps, utopique et poétique à la fois, qui « n'advient que lorsque nous-mêmes « avons

²⁵⁴ H. Hesse, *Gesammelte Schriften IV*, « Glück », p. 887 : « Für den wirklichen Menschen, den heilen, ganzen, unverkrüppelten... »

²⁵⁵ Cf. Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin: La Germanie, Le Rhin*, op. cit., p. 72 sv.

²⁵⁶ Cf. Hölderlin, *Gedichte*, Francfort s.M. Insel Tb 781, , 1969, p 163.

²⁵⁷ Cf. Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 153.

part » au dialogue, lorsque, « interpellés » et « amenés à la parole » (*zur Sprache gebracht*)²⁵⁸ par les dieux, dans la terminologie hölderlinienne – ou par le chamane-poète familier du sacré, dans la perspective hesséenne, « nous leur répondons » et, *parlant ainsi interpellés (so angesprochen sprechend)*, leur accordons (*zusagen*) ou refusons (*versagen*) notre être », c'est-à-dire « lorsque nous nous décidons pour ce que nous pouvons être historiquement » : en chaque individu se joue l'être historique de l'homme, par chaque individu peut naître le temps utopique de la « communauté » réelle, qui s'oppose à la société de « l'étant » heideggerien ou de la « prétendue réalité » hesséenne, et où l'homme est « dialogue », est langue poétique hesséenne de l'« appel » et de la « réponse », où tous les hommes savent entendre, et parler, la langue qui les fait participer de « l'être de l'étant » heideggerien, ou du « réel » hesséen. Les propos heideggeriens sont très clairs sur ce point :

« Le pouvoir-entendre ne crée pas la relation de l'un à l'autre, la communauté, mais au contraire la présuppose. [...] Pouvoir entendre les uns des autres n'est possible que si chacun est d'abord exposé à la proximité ou au lointain de l'essence des choses. Mais cela advient par la langue, non en tant que moyen de communication, mais comme instauration originelle de l'être. Ce n'est qu'une fois revenus à nous après avoir fait l'expérience de la puissance essentielle des choses que nous revenons les uns aux autres et que nous *sommes* les uns avec et pour les autres – et cela chacun de soi-même, au sens strict du terme 'de soi-même'. »²⁵⁹

La lecture croisée des *Hymnes de Hölderlin* avec *Le Jeu des perles de verre* permet d'identifier par le biais des images poétiques hesséennes ce que Heidegger nomme « l'expérience de la puissance essentielle des choses » survenant, cela reste implicite, lors de « l'interpellation des dieux » : elle recouvre la *Berufung* de Knecht, cette expérience d'éveil en deux temps qui le conduisit à se vouer non seulement à la langue, seule soulignée par Heidegger, mais aussi à l'esprit. Chronologiquement premier, l'éveil à l'esprit instaure de fait, pour Knecht, le temps utopique de la Castalie – puisqu'il coïncide avec son admission dans la Province de l'esprit – tandis que le second, l'éveil à la langue, signifie son entrée officielle dans le dialogue poétique du Jeu, sa participation active à la *lingua sacra* poétique de l'« art des arts » castalien. Chaque éveil est induit par la perception soudaine d'un « appel » (*Anruf*) extérieur, tels sont « l'essence et le sens », « toujours identiques », de la « vocation » (*Berufung*). Par la plume du biographe castalien, Hesse en fournit une définition des plus éclairantes :

« ... ce qui éveille l'âme [...], c'est toujours qu'à la place des rêves et des pressentiments intimes soudain un *appel* du dehors, un fragment de réalité s'impose et agit. » (*Jeu* 114)²⁶⁰

Et le biographe poursuit : « Ici, [lors du premier éveil de Knecht], ce fragment de réalité avait été la figure du Maître de Musique. » Lors du second éveil, Knecht lui-même indique à Tegularius qu'il a « perçu la *voix* profonde du Jeu » : l'« appel » (*Ruf*, *GL* 126) du Jeu mais aussi « son sens » l'ont « tout à coup saisi et bouleversé » (*plötzlich und mit einem*

²⁵⁸ cf. M. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 75.

²⁵⁹ Ibid., p. 77

²⁶⁰ H. Hesse, *GL* 57 (souligné par mes soins, B. P.) : « ...es wird die Seele dadurch erweckt [...], daß statt der Träume und Ahnungen von innen plötzlich ein Anruf von außen, ein Stück Wirklichkeit dasteht und eingreift. »

Schlage wurde ich vom Sinn des Spiels ergriffen) au point de susciter chez lui une foi en cette langue comme en une *lingua sacra* (*Jeu* 186)²⁶¹.

L'« illumination » qui, chez Hesse signifie le choc d'un « fragment de réalité » ou d'un « appel » porteurs de « sens » et instaurant un temps utopique où l'homme pourrait enfin guérir, redevenir *heil*, allègre, heureux rappelle dans le fond comme dans les termes l'objectif d'une pensée benjaminienne élaborée durant la même période et dans la même perspective d'un combat de l'esprit contre le charlatanisme nazi recourant à l'auratisation du Führer et des masses. Un point cependant apparaît immédiatement aux antipodes de la pensée hesséenne : alors que Hesse souligne la dimension auratique et symbolique de la langue du « Jeu des perles de verre » menant à « l'illumination », mais aussi celle de ses personnages ou d'événements majeurs, ce qui dote l'ensemble de l'œuvre, *Le Jeu des perles de verre* lui-même d'un caractère auratique, l'allégresse participant pleinement de cette aura, Walter Benjamin souligne la nécessité d'une destruction de tout ce qui relève de l'aura, dans les œuvres d'art comme dans les images faussement utopiques, afin de couper court à un rapport culturel, magique ou mythique à leur endroit. Le réveil escompté scellerait justement l'arrachement à toute hétéronomie, qu'il s'agisse, dans *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, de favoriser l'émergence d'un public examinateur critique distrait, ou, dans *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, de transformer les fantasmagories réactionnaires en images dialectiques porteuses de *vis utopica*. Dans cette perspective, la légitimité du choix chamanique hesséen paraît des plus discutables.

III. 5. LÉGITIMATION DE L'ILLUSION : ENTRE AURA ET ALLÉGORIE, ÉCRIRE L'UTOPIE

La lecture croisée de deux auteurs aux tonalités si dissemblables autorise cependant l'identification sur un mode benjaminien et donc une meilleure compréhension de certains processus repérés chez Hesse : en définitive, l'approche et le cheminement benjaminien éclairent paradoxalement l'absence d'irrationalité du parcours hesséen. En effet, alors que tout semble indiquer que la mise en scène par Hesse de son statut chamanique et de la dimension magique de la parole poétique le conduit droit à l'écueil du « sacré » et de son irrationalité classique, les outils conceptuels benjaminien permettent de reconnaître en Hesse un historien allégoricien qui pourrait être à même de réussir une « dissolution du mythe dans l'espace de l'histoire », une libération de la *vis utopica*, du fait justement du fondement anthropologique de son entreprise. C'est au contraire Walter Benjamin qui, par la dimension apocalyptique et messianique d'une pensée recourant, selon Rainer Rochlitz, en dernier recours à « un repère transcendant », sans lequel toute « opposition au nazisme lui semble impuissante et dépourvue d'orientation »²⁶², céderait, comme Nietzsche avant lui, à un certain irrationalisme dans une crispation volontariste de ses efforts pour contrer

²⁶¹ H. Hesse, *GL* 124: « Jetzt aber habe ich zum erstenmal die innere Stimme des Spieles selbst vernommen, seinen Sinn, sie hatte mich erreicht und durchdrungen, und seit jener Stunde bin ich des Glaubens, daß unser königliches Spiel wirklich eine lingua sacra, eine heilige und göttliche Sprache ist. »

²⁶² cf. Rainer Rochlitz, *Présentation*, p. 49 in: Walter Benjamin, *Oeuvres* I, Gallimard, collection Folio Essais, Paris 2000.

la brutalité de la réalité phénoménale. Le fondement anthropologique de sa mise en scène auratique œuvrant comme promesse de bonheur permet à Hesse de faire l'économie d'un « repère transcendant » théologique qui, dans sa perspective, est contre-productif puisqu'il ne respecte pas les statuts et les limites anthropologiques de la sphère du sacré.

Une lecture croisée de Hesse et de Benjamin permettrait donc paradoxalement de légitimer davantage encore la dimension auratique de l'écriture poétique, historique et utopique explicitement assumée par le premier mais, sur un mode sous-jacent, aussi très présente chez Benjamin, dont non seulement le recours ambigu à un « référent transcendant » théologique mais aussi le rapport moins tranché à l'aura et au symbole qu'Adorno ne voulait le croire²⁶³, témoignent de la non-occultation de la dimension irrationnelle de l'esprit tel que le définissait Burckhardt.

L'identité entre expérience auratique et illumination de la lecture symbolique est clairement affichée par Hesse, notamment par le témoignage de Knecht sur son partage de l'« aura » « allègre » du Maître de Musique devenu avec l'âge « symbole », « personnification » de la musique. Elle reste implicite chez Walter Benjamin, mais les deux auteurs concordent sur le contenu de l'expérience : l'œuvre ou le mot regardé rendent soudainement le regard. Qu'il décrive un moment d'éveil en 1936 ou en 1947, l'expérience reste la même pour Hesse : « Et c'est ainsi qu'à moi aussi, la vérité me lança un regard dans la seconde de l'éveil », « un éclair de chaleur, une fissure [...] parce que nous regarde l'indicible, l'impensable, le fond intérieur du monde qui ne se donne à vivre que comme secret »²⁶⁴. Selon Benjamin, dans « l'expérience de l'aura », « celui qui est ou qui se croit regardé ouvre son regard. Vivre l'aura d'un phénomène signifie lui conférer la capacité à ouvrir son regard »²⁶⁵. La même expérience peut se vivre avec un mot, comme l'ajoute en note Benjamin, citant alors Karl Kraus : « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin »²⁶⁶. Une réflexion a lieu, même si, dans les *Thèmes baudelairiens*, Benjamin se garde d'employer ce terme développé dans sa thèse, *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*. Pour expliquer le processus auratique, il reprend simplement la citation de Novalis sur la « perceptibilité comme attention » (*Wahrnehmbarkeit als Aufmerksamkeit*) mais ne revient pas sur la réflexion analogue à celle qui, d'après lui, s'opère selon Novalis dans la « critique de l'œuvre d'art » (*Kritik am Kunstwerk*), « observation magique » (*magische Beobachtung*) consistant en l'« évocation », dans le sens d'une incitation à l'éveil, d'une stimulation à se manifester, « de la conscience-de-soi et de la connaissance-de-soi dans l'objet observé » jusqu'à ce

²⁶³ Cf. lettre du 18 mars 1936 d'Adorno à Benjamin, citée par G. Raulet in : *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 41 : « Je ne suis pas étonné que nous ayons en ce point des prémisses communes; cela ne m'étonne pas, dès lors que votre livre sur le baroque a accompli la séparation entre l'allégorie et le symbole (« auratique » dans votre nouvelle terminologie), *Sens Unique* la séparation entre l'œuvre d'art et le document magique » (I-3, 1001)

²⁶⁴ Cf. H. Hesse, *Geheimnisse* (1947) in : *Gesammelte Schriften* VII, p. 793 : « ... ein Wetterleuchten, ein Riß [...] weil das Unsagbare, Undenkbare, das nur als Geheimnis zu erlebende Innere der Welt uns anblickt. »

²⁶⁵ W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* in : *Illuminationen*, op. cit., p. 223 : « Die Erfahrung der Aura [...] Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. »

²⁶⁶ W. Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 265 ; allemand in : *Illuminationen*, op. cit., p. 379 : « Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück ». On retrouve ici la description heideggerienne de l'instant d'« interpellation » comme une « exposition » de l'individu « à la proximité ou au lointain de l'essence des choses ». (M. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 77)

qu'il y ait « connaissance » (*Erkenntnis*), c'est-à-dire, et c'est là où le mouvement s'inverse chez Hesse comme chez Benjamin, « incorporation » par le sujet, en « sa propre conscience », de cet autre « centre de réflexion » (I-1, 60 sv.)²⁶⁷.

Pour Hesse comme pour Benjamin, le regard rendu par l'objet ou le mot observé attire au contraire le sujet vers son « lointain » qui, s'il correspond au lointain du « rêve », comme le présente Benjamin dans les *Thèmes baudelairiens*, représente simultanément un « retour », sinon un « saut », « à l'origine » (*zurück zum Ursprung*), et en ce sens effectivement aussi une « connaissance de soi » (*Selbsterkenntnis*) – c'est ainsi qu'avait été comprise chez Hesse la confrontation, dans l'expérience esthétique et allègre d'éveil, de l'esprit à lui-même comme *creator* et comme *logos*, comme origine de l'individuation humaine. L'essai benjaminien de 1931 sur Karl Kraus témoigne lui aussi de l'expérience auratique comme d'une expérience du beau doublée d'un « retour à l'origine »²⁶⁸. Cet essai joue un rôle majeur dans l'œuvre de Benjamin en ce qu'il fait le lien entre le « sauvetage » (*Rettung*) du mot ou de la citation et la « libération » (*Befreiung*) de « l'humanité » (*Menschheit*) : la dimension utopique chez Karl Kraus de la « citation » comme « interpellation » (*Zuruf*) correspond en effet à la dimension utopique du travail, ou plus exactement du « saut » de l'historien allégoricien dans l'essai *Sur le Concept d'Histoire* de 1940, que préfigurait déjà la réflexion benjaminienne sur l'origine et l'Idée-monade dans la thèse de 1925 sur *L'Origine du drame baroque*. La position charnière de l'essai sur Kraus est corroborée par un jeu de citations s'attachant au concept d'« origine » : tandis que l'article cite une phrase de l'introduction de la thèse de 1925 : « C'est l'authentique – le sceau de l'origine dans les phénomènes – qui est l'objet de la découverte (*Entdeckung*), une découverte qui s'allie de façon singulière à une reconnaissance (*Wiedererkennen*) » (I-1, 226 sv.)²⁶⁹, une citation clef de Karl Kraus, « *Ursprung ist das Ziel* », est reprise dans les thèses *Sur le Concept d'Histoire*²⁷⁰, à un moment où Benjamin fait sienne la tâche poursuivie par Kraus – comme par Hesse : combattre la « magie noire » du pouvoir, dorénavant ouvertement fascisant, combattre sa force de « corruption » qui s'exprime par le vecteur de la presse, « instrument du pouvoir »²⁷¹, signifie engager « un combat de libération de la langue » hors du « verbiage » (*die Phrase*), « orgie de 'magie noire' » car « la libération de la langue est identique à sa libération du verbiage »²⁷², « verbiage » qui correspond trait pour trait à la « causerie » (*Plauderei*) « feuilletoniste » déplorée par Hesse sous la plume de l'historien castalien (*GL* 18) – il n'est à ce titre pas fortuit que Benjamin use précisément du terme nietzschéen de « feuilletonisme » dans son essai²⁷³. Là où Hesse lutte contre « la dévaluation du mot » (*Entwertung des Wortes*, *GL* 21), Kraus, et

²⁶⁷ Traduction française : *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* in : *Œuvres et Inédits, Edition critique intégrale*, tome 3, Fayard, 2009, Ed. française sous la responsabilité de Gérard Raullet, p. 95 sv.

²⁶⁸ Cf. W. Benjamin, *Karl Kraus* in *Illuminationen*, op. cit., p. 353-384. Tr. fr. par Rainer Rochlitz in *Oeuvres II*, op. cit., p. 228-274

²⁶⁹ traduction française citée par G. Raullet, *Le Caractère destructeur*, p. 238. Cet extrait de *L'Origine du drame baroque allemand* est cité par Benjamin dans son essai sur Kraus dans *Illuminationen*, op. cit., p. 377.

²⁷⁰ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* in : *Illuminationen*, op. cit., p. 258

²⁷¹ W. Benjamin, *Karl Kraus* in : *Illuminationen*, op. cit., p. 362

²⁷² W. Benjamin, *ibid.*, p. 355 : « ... die Befreiung der Sprache [ist] identisch mit der der Phrase... » (en français dans le texte, in *Oeuvres II*, op. cit., p. 231)

²⁷³ Cf. *ibid.*, p. 355

après lui Benjamin « démasquent l'inauthentique »²⁷⁴ d'une langue devenue « verbiage », d'une langue dévoyée, détournée de son « origine » – la définition de l'authenticité que Benjamin reprend dans son essai sur Kraus est justement très explicite sur ce point – c'est-à-dire encore d'une langue journalistique trahissant l'« Esprit »²⁷⁵, et mettant ce faisant l'humanité toute entière en péril : là encore, c'est l'essence de l'homme qui, par la langue, est en jeu, et l'on retrouve d'ailleurs chez Heidegger à la même époque l'opposition entre une langue de « bavardage » et la langue, essence de l'homme, qui exprimerait l'« Être » de « l'étant » ou encore le « Réel » hesséen au sein de la « prétendue réalité ». Pour Hesse, comme pour Benjamin, ou, selon ce dernier, pour Kraus, dans le destin de la langue, c'est le destin de l'humanité toute entière qui se joue.

Combat de libération de la langue du « verbiage » et combat de libération de l'humanité font un, Benjamin est extrêmement clair dans cet essai. Voilà pourquoi il nommera « point de fuite utopique » le « point de fuite de l'origine » vers laquelle la citation, arme qui, dans ce combat de libération, « sauve et châtie à la fois » (*strafend und rettend zugleich*), ramène mot et langue au moment où elle « démasque l'inauthentique » en eux. Là où, dans la citation, « origine et destruction » « s'interpénètrent », « la langue est accomplie »²⁷⁶, le temps utopique du « parachèvement » (*vollendende Zeit*) s'ouvre. Une ère de « l'humanité délivrée » (*erlöste Menschheit*)²⁷⁷ commence, grâce à ce que Benjamin appelle ici en reprenant et citant Marx « un humanisme » non « classique » mais « réel » et qui équivaudra dans l'essai *Sur le Concept d'Histoire* au travail de l'historien allégoricien matérialiste. En étant celui de la langue, l'espace de l'humanité où se joue son sauvetage coïncide finalement, chez Benjamin comme chez Hesse, avec celui de la culture. Tout comme Hesse, nous allons le voir, le sauvetage de l'humanité s'opère pour Benjamin²⁷⁸ dans une transmission à la fois destructrice et « purificatrice » (*reinigend*), donc cathartique, des « biens culturels » (*Kulturgüter*) qu'elle « parachève » là où la langue est « accomplie », revenue à l'origine grâce au « saut de tigre », à la capture de citation que réussit « l'historien matérialiste », là où elle est grâce à lui redevenue « langage des anges » (*Engelssprache*)²⁷⁹ ou encore, suivant les termes de *L'Origine du drame baroque allemand*, langue de « nomination adamitique » (I-1, 217).

L'« introduction épistémocritique » (*erkenntnistheoretische Vorrede*) de ce travail de thèse permet de mieux comprendre en quoi consiste ce « retour » ou « saut » à l'« origine » qui s'avère aussi salvateur pour l'humanité que pour le mot et la langue : il s'agit de l'expérience auratique où n'advient pas seulement l'ouverture du regard de l'objet, du mot observé mais simultanément, face à l'image scripturaire du mot observé,

²⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 355

²⁷⁵ Cf. *ibid.*, p. 370 : « Der Journalismus ist Verrat [...] am Geist... »

²⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 380

²⁷⁷ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte in Illuminationen*, op. cit., thèse III, p. 252

²⁷⁸ Cf. W. Benjamin, *Karl Kraus*, *ibid.*, p. 382 : « Daß jedoch der werdende Mensch nicht im Naturraum, sondern im Raum der Menschheit, dem Befreiungskampf, eigentlich Gestalt gewinnt, [...] daß es keine idealistische, sondern nur eine materialistische Befreiung vom Mythos gibt und nicht Reinheit im Ursprung der Kreatur steht, sondern die Reinigung, das hat in dem realen Humanismus von Kraus seine Spuren am spätesten hinterlassen. Erst der Verzweifelte entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich aus ihm ausschlug. »

²⁷⁹ Cf. W. Benjamin, *ibid.*, *Karl Kraus*, p. 380

l'ouverture de l'ouïe qui est aussi ouverture du regard du sujet plongé dans une « contemplation philosophique » de l'objet-mot : au lieu de l'« écoute empirique » du mot dans sa signification non « symbolique », mais « profane », au lieu de son regard allégorique, le sujet a de nouveau une « écoute originaire » (*Urvernehmen*) du mot dans sa force « adamitique » de « nomination » (*Namengeben*). A son ouïe, sous son regard, le mot est redevenu symbole, une Idée s'y donne immédiatement, sans « intentionalité » aucune, le mot est revenu à son origine, se réinscrit dans le devenir monadique de l'Idée sur un plan phénoménal : il advient alors ce que Benjamin appelle le « sauvetage platonicien » (*platonische Rettung*) (I-1,227).

Simultanément, même si cette dimension n'est pas encore explicitée dans *L'Origine du drame baroque allemand*, advient l'utopie, le sauvetage du sujet regardant et par lui, le sauvetage de l'humanité dont il est vecteur : il advient exactement ce qui constitue chez Hesse l'expérience d'éveil comme une rencontre originelle de l'esprit avec lui-même, de l'esprit du sujet avec l'Esprit humain ou nous actif aristotélien.

En effet, si dans l'esprit de la dimension utopique que Benjamin explicitera dans l'essai sur Kraus, on reconduit sur le sujet le processus de « sauvetage platonicien » du mot, lors de l'expérience auratique, de « l'écoute originaire » de langue de nomination adamique, le sujet aussi se « découvre », se « reconnaît » – on notera la réflexivité du processus – dans son Être monadique, il peut simultanément se réinscrire comme l'une de ses objectivations phénoménales en l'Idée à la réalisation monadique de laquelle il participe : il peut se sauver, redevenir entier, « heil », redevenir, pour Hesse, allègre en assumant le processus originaire d'individuation humaine par l'esprit. Dans les termes de Benjamin, « l'individuel [...] se tient au cœur de l'Idée et devient ce qu'il n'était pas – totalité » sans pour autant perdre son individualité, car l'Idée n'accueille pas en son sein « ses manifestations historiques » pour en « construire », en distiller une « unité » (I-1, 227). Par le regard qui s'ouvre (*sich aufschlägt*) en le mot redevenu nom, tandis que lui-même en réentend la langue originaire, symbolique, il participe du « sauvetage platonicien » (*platonische Rettung*), de l'expérience originaire de lui-même, nécessaire à l'Idée d'humanité pour parvenir à l'expression phénoménologique de sa totalité, de l'humanité délivrée : « en chaque phénomène originaire se détermine la forme sous laquelle une Idée se confrontera encore et encore avec le monde historique jusqu'à se présenter, accomplie, dans la totalité de son devenir historique »²⁸⁰.

Si l'instant du « sauvetage platonicien » correspond dans l'essai *Sur le Concept d'Histoire* à l'illumination du réveil, à l'instant de capture par l'historien matérialiste de l'image dialectique purifiée de tout mythe et de toute fantasmagorie pour une citation, pour une « remémoration » (*Eingedenken*) salvatrice, le néologisme de l'*Eingedenken* n'est pas encore inventé par Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand*. Dans le réveil que signifie la « découverte » - « remémoration », c'est le philosophe allégoricien, et non l'historien matérialiste, qui a rempli sa tâche de rappel, de ressouvenir (*Erinnern*), de « renouvellement de l'écoute originaire » : il y a, répétons-le, ré-écoute essentielle de la

²⁸⁰ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I-1, op. cit., p. 226 : « In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. »

langue qui discerne à nouveau dans le mot l'instant où il est symbole, c'est-à-dire, selon la définition que Benjamin donne de l'Idée²⁸¹, l'instant de « nomination » où « l'Idée » s'exprime, « se donne » spontanément, sans souci de « communication » (*Mitteilung*), « sans intentionalité » aucune (*intentionlos*) au récepteur, dans un mot qui est nom, dans la langue « adamitique » de nomination paradisiaque qui, libérée selon Benjamin de toute « signification profane » propre à la langue de communication, n'est plus porteuse, même si cela reste chez Benjamin implicite, que de sa signification sacrée, guérissante (*heilig*), en tous les cas salvatrice, puisque c'est alors seulement qu'un « sauvetage platonicien », que l'illumination du réveil devient possible.

Que le réveil signifie pour Hesse aussi écoute renouvelée de la langue de nomination adamitique, et que susciter un tel renouvellement relève de sa tâche non de philosophe mais d'écrivain et de poète-historien, devient manifeste par un seul exemple significatif, tiré de l'appendice tardif au *Jeu des perles de verre*, la lettre fictive de *Joseph Knecht à Carlo Ferromonte*. En effet, Hesse y transmet sous la plume fictive de Knecht un exemple ou modèle chinois des plus évocateurs. Il « rappelle » une anecdote du Bi-Yän-Lu où un sage ayant décelé en son serviteur une potentialité d'éveil l'appelle pendant dix-huit ans, plusieurs fois par jour par son nom, en l'occurrence son prénom, lui demandant à chaque fois de justifier le « oui » obéissant de sa réponse. Des années durant, le serviteur réfléchit sans trouver de réponse à cette question critique du Maître jusqu'à ce qu'un beau jour, cet appel par son nom frappe le serviteur comme une illumination : « C'était son nom, c'était lui, lui en personne, lui seul qui se faisait ici interpeller, mettre en demeure, [...], élire, convoquer! Comme des étendues du ciel l'éclair, comme des étendues de l'univers le tonnerre, l'appel du « Yüan! » vint le frapper. [...] le charme était rompu, le voile était tombé, Yüan était devenu entendant et voyant, il entrevit le monde sous sa forme vraie et lui au centre... » et put alors à son tour s'engager sur la longue voie de l'éveil²⁸².

On le voit, par ce témoignage d'une écoute originare renouvelée, Hesse rappelle à sa manière, humoristique, réflexive, à la langue adamitique de nomination et stimule ainsi « le renouvellement de l'écoute originare » en le sujet lecteur. Il se montre aussi très proche de la conception benjaminienne du rappel (*Erinnern*) comme « représentation d'une Idée » (*Darstellung*) (I-1, 217) : Hesse ne cessera de rappeler à ses correspondants – autre rappel réflexif – que l'évocation de la Castalie et du Jeu des perles de verre ne relevait en rien d'une utopie « dogmatique » mais bien de la « représentation d'une Idée » platonicienne, éternelle et qui avait déjà connu de nombreuses « réalisations »²⁸³ ou objectivations phénoménales rappelées en partie dans l'introduction :

²⁸¹ Ibid., p. 216 : « Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist. »

²⁸² H. Hesse, *Josef Knecht an Carlo Ferromonte* in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., p. 338 : « Es war sein Name, es war er, er selbst, er allein, der da angedet, gestellt, befohlen, erwählt, berufen wurde! Wie aus Himmelsweiten der Blitz, wie aus Weltenweiten der Donner klang es ihm: 'Yüan!' Und siehe, der Bann war gebrochen, der Schleier gefallen, Yüan war sehend und hörend geworden, er erblickte die Welt in ihrer wahren Gestalt und sich inmitten... »

²⁸³ H. Hesse, *Gesammelte Schriften VII*, « Brief an Professor Emil Staiger, Anfang Januar 1944 », p. 637 : « Eigentlich habe ich bei dem Buch weder an eine Utopie (im Sinne eines dogmatischen Programms) gedacht noch an eine Prophezeiung, sondern ich habe etwas darzustellen versucht, was ich für eine der echten und legitimen Ideen halte, und dessen Verwirklichung man an vielen Stellen der Weltgeschichte fühlen kann. » Cf. aussi, Hesse, *ibid.*, p. 641, « Brief an einen Freund, Februar 1944 » : « In Wirklichkeit ist Kastalien,

« [Mon livre] ne veut être que littérature, non philosophie ni utopie politique. Il m'a fallu déplacer cette histoire dans le futur, non parce que la Castalie, l'Ordre et la Hiérarchie relèveraient du futur ou seraient les fruits arbitraires de mon imagination, mais parce que ces choses ont encore et toujours existé, dans l'Antiquité comme au Moyen-Âge, en Italie comme en Chine, car elles sont une « Idée » authentique dans le sens platonicien du terme, c'est-à-dire une forme légitime de l'Esprit, une possibilité typique de la vie humaine. »²⁸⁴

Rappelons aussi que la « contemplation » philosophique chez Benjamin, ludique chez Hesse, conduit chez l'un (I-1, 217) comme chez l'autre²⁸⁵ à une expérience du beau comparable à l'écoute de « l'harmonie des sphères » qui est simultanément expérience de « vérité » (I-1, 217, *GL* 384). Est également commune aux deux auteurs une visée utopique exigeant une expérience renouvelée de l'origine par la langue pour qu'il y ait réveil, reconnaissance, réintériorisation par la voie de l'*ErInnern*, ou de l'*EINGedenken* de l'Idée monadique au sein de laquelle l'existence humaine prend sens, peut trouver sa délivrance. L'évolution, chez Benjamin, du souvenir (*Erinnern*) à la remémoration (*Eingedenken*) semble le rapprocher un peu plus encore de Hesse puisqu'elle intègre la dimension contemplative dans l'acte même de citation, du saut à l'origine : la dimension libératrice d'une contemplation de type burckhardtien semble également présente chez Benjamin.

Cependant, la fusion entre contemplation et rappel peut, en étant signe d'une progression dialectique, exprimer une confusion des registres anthropologiques qui se retrouve dans la visée benjaminienne assimilant, comme auparavant Nietzsche, une téléologie religieuse à une pensée politique linéaire, la délivrance messianique de l'humanité à sa libération révolutionnaire²⁸⁶. L'articulation utopique entre individu et communauté disparaît dans le discours n'évoquant plus l'humanité que sous la forme agglomérante de la masse, ou du moins de la classe sociale, sur le fond de laquelle se dresse un individu doté d'une fonction messianique. Alors même que le discours théologique joue d'images de délivrance auratiques, l'expérience auratique symbolique disparaît du discours matérialiste concomitant. Elle n'est plus présente qu'entre les lignes, dans la lecture croisée des textes à la manière dont la dimension esthétique de l'expérience auratique non d'immersion culturelle mais de délivrance remémoratrice ne se retrouve que dans la lecture parallèle de l'essai sur Kraus et des *Thèmes baudelairiens*. Dans la dimension salvatrice de la citation étudiée chez Kraus, le mot qui, « rappelé à son origine » re-sonne, retrouve place et sens dans un tout et redevient, dans la terminologie benjaminienne, « rime », est bien alors selon Benjamin doté d'une « aura » où se « rassemble ce qui se ressemble » : son aura est celle du beau qui, « dans le matériau de la langue », se définit pour Benjamin comme « objet de l'expérience dans l'état de

Orden, meditative Gelehrsamkeit etc. weder ein Zukunftstraum noch ein Postulat, sondern eine ewige, platonische, in diversen Graden der Verwirklichung schon oft auf Erden sichtbar gewordene Idee. » Cf. aussi Hesse, *Materialien zum Glasperlenspiel*, p. 232, « Brief vom November 1943 an Robert Faesi », et p. 241

²⁸⁴ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., « Brief an Cuno Amiet, Ende 1943 », p. 234 : « [Mein Buch] will nur Dichtung sein, weder eine Philosophie noch eine politische Utopie. In die Zukunft mußte ich diese Geschichte verlegen, nicht weil Kastalien, der Orden und die Hierarchie zukünftige Dinge wären oder von mir willkürlich ausgedachte, sondern weil alle diese Dinge stets und immer vorhanden waren, im Altertum und Mittelalter, in Italien und in China, denn sie sind eine echte 'Idee' im Sinne Platos, nämlich eine legitime Form des Geistes, eine typische Möglichkeit des Menschenlebens. »

²⁸⁵ Cf. H. Hesse, *Glück* (1949), in *Gesammelte Schriften IV, Späte Prosa*, p. 891-892

²⁸⁶ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Illuminationen*, op. cit., Thèse XIII, p. 258

ressemblance »²⁸⁷. Le texte de 1933 *Sur le pouvoir d'imitation* permet alors d'y reconnaître la langue dans l'expression réflexive de son essence mimétique, dotée au plus haut des forces magiques qu'elle a fait siennes²⁸⁸.

Tout ce qui a trait au beau et à la magie reste sous-jacent, quasi inexprimé chez Benjamin : l'« intolérablement poétique »²⁸⁹ n'a pas droit de cité. Il est ainsi de nouveau nécessaire de partir en quête par des lectures croisées de la dimension auratique du réveil, du « renouvellement de l'écoute originare » pour rendre manifeste chez Benjamin la dimension symbolique auratique tandis qu'elle est franchement assumée, voire affichée par Hesse. En témoigne la description, dans *Le Jeu des perles de verre*, de l'expérience explicitement auratique et allègre vécue par Knecht au contact du Maître de Musique, où ce dernier lui apparaît comme symbole tandis que lui-même est touché par l'écoute d'une langue originelle. La description qu'en fait Knecht à son ami rationaliste Ferromonte est tout à fait limpide. Après une première phase d'incompréhension allégorique d'une allégresse ceignant le Maître de Musique tel un « mur magique » (*Zaubermauer*) qu'aucun des mots de Knecht ne saurait traverser ou franchir, le vieil homme, jusqu'alors « inaccessible derrière son masque doré, derrière son rayonnement et son sourire » rend son regard à Knecht, par une parole, « Tu te fatigues Joseph », un regard pénétrant (*eindringlich*), le contact d'une main guérisseuse sur le bras de Josef et surtout, un « sourire » à son adresse : à cet instant d'interpellation auratique, et chamanique, fatigue, « tristesse » et résistances rationnelles d'un Knecht qui avait « perdu tout espoir » sont vaincues, et tandis qu'un peu du « silence allègre » (*heitere Stille*) du Maître « passe » en Josef, la figure allégorique du Maître prend subitement sens, est perçue comme « symbole, forme phénoménale (*Erscheinungsform*), personnification de la musique » (*GL* 284). « Son sourire, son rayonnement » signifient, Knecht le comprend tout à coup, l'« accomplissement », la « sainteté » au sens holderlinien du terme de ce qui est non sanctifié, *sanctus*, c'est-à-dire sanctionné par les instances religieuses d'une Eglise, mais de ce qui, totalement *heil*, relève du sacré, et à la « grâce » duquel il est permis à Knecht de participer : Hesse met bien l'accent sur la dimension non religieuse mais uniquement « pieuse » (*fromm*) du terme, préservant ainsi les limites entre les deux formes de sacré (*GL* 280).

Knecht ressent comment le Maître de Musique l'accueille dans son « aura » (*GL* 283), au sein d'un « cercle magique » (*Zauberkreis*, *GL* 284) d'« allégresse » et d'un « merveilleux silence » analogue à l'immobilité de l'unité dialectique puisque Knecht compare le « rayonnement » émanant du Maître à des « ondes allant et venant » entre l'un et l'autre « comme un souffle rythmique », à une « musique devenue totalement immatérielle, ésotérique » qui, pour un linguiste, aurait sans doute été perçue en d'autres

²⁸⁷ Cf. W. Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens* in *Œuvres III*, op. cit., p. 372 (note du chapitre X) ; version allemande in *Illuminationen*, op. cit., p. 216 : « Im Material der Sprache selbst [...] käme man dahin, das Schöne zu bestimmen als den Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins. »

²⁸⁸ W. Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation* in *Œuvres II*, op.cit., p. 363 : « Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible : un médium dans lequel ont intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétiques, au point de liquider les pouvoirs de la magie. »

²⁸⁹ Cf. W. Benjamin, lettre à Gretel Adorno du 16 août 1935 ; cité par G. Raulet, in *Le Caractère destructeur*, op. cit., p. 13

termes : ce dernier « se serait entendu interpellé (*angeredet*) dans une langue fondamentale (*Ursprache*), universelle et magique » (*Jeu* 354, *GL* 284).

La dimension symbolique, et esthétique, du « renouvellement de l'écoute originelle » et du « sauvetage platonicien » n'apparaît au contraire qu'entre les lignes chez Benjamin, alors même que l'introduction de *L'Origine du drame baroque allemand* l'annonce implicitement, puisque dans la langue adamitique de nomination, l'Idée se donne, selon l'auteur, à entendre par le mot-symbole (I-1, 216). Ensuite, Benjamin procède par touches. Tout le travail de « rappel » de la philosophie consiste ainsi à « réveiller le beau dans les œuvres », un beau délivré de sa dimension éphémère, le beau qui, objet durable de connaissance, est celui de leur vérité (I-1, 357). Dans le « sauvetage platonicien », l'écrit qui, non plus « symbole plastique, image de la totalité organique » mais « fragment amorphe » (*amorphes Bruchstück*) (I-1, 351) d'une « langue pulvérisée » (I-1, 382) fait l'objet d'un « triste étonnement » (*trübes Staunen*, I-1, 225), d'un « recueillement (*Versenkung*) mélancolique », en d'autres termes l'image scripturale (*Schriftbild*) de l'allégorie (I-1, 351), « se réconcilie avec le son » (I-1, 376, 384), avec le « mot » (I-1, 387), c'est-à-dire resonance, retrouve sens et signification, redevient « rime » en une « intuition fulgurante » (*blitzschnelle einschlagende Intuition*, I-1, 330), en « l'instant argenté d'un regard de ressourcement » (*Silberblick der Selbstbesinnung*) (I-1, 335) : alors que Benjamin oppose le « caractère linguistique » de cette expérience signifiante à « la conscience réflexive » qui se rattache dans la spéculation romantique à la vérité (I-1, 218), force est de constater le caractère réflexif du « sauvetage platonicien » qui, par son caractère fulgurant, s'apparente qui plus est fortement à l'« expérience symbolique » dont la mesure temporelle relève du « clin d'œil mystique » (*das mystische Nu*) (I-1, 342) – même si l'éclair ne frappe pas d'en haut, de l'infini ou de l'abstraction idéaliste, mais ne peut frapper le regard allégoricien qu'en surgissant des profondeurs opaques (I-1, 330 et 352), à l'instar des remontées de la « mémoire involontaire » telle que les évoque à la fois Benjamin, dans son essai baudelairien, et Hesse, dans un écrit de prose tardif, *Expériences en Engadine* : « parfois, tel un trésor déterré ou un projectile de guerre mis à jour par des paysans en labour, un morceau de ce qui était oublié remonte à la surface », « irruption » « d'une violence et d'une puissance qui font défaut à nos souvenirs cultivés avec soin »²⁹⁰.

Cependant, et c'est de là que naît, dans la perspective hesséenne, une confusion anthropologique des sphères et des fonctions, si, selon Benjamin, seul Shakespeare, et non le drame baroque allemand, a su faire « jaillir l'étincelle » des *disjecta membra* et de leur rigidité (*Starre*) sous le regard mélancolique, ce « sauvetage platonicien » n'a pu voir le jour que dans la lumière théologique du christianisme, l'*acedia* ne sut se « surmonter » que dans « l'esprit chrétien » (I-1, 335). De même, la citation ou le fragment historique arraché par l'historien allégoricien au continuum de la catastrophe historique ne saura-t-il pour Benjamin « jaillir » sous forme d'« image dialectique », « passer en un éclair »

²⁹⁰ Hesse, *Gesammelte Schriften VII, Engadiner Erlebnisse*, p. 851: « Manchmal kommt nach Jahren und Jahrzehnten, wie ein ausgegrabener Schatz oder wie ein vom Bauern aufgepflühtes Kriegsgeschoß, ein Brocken des Vergessenen [...] wieder an den Tag... wenn uns solch ein Einbruch aus der Unterwelt des Vergessenen und Weggeworfenen überrascht, dann ist stets der Fund [...] von einer Wucht und Macht, die unsern sorgfältig gepflegten Erinnerungen nicht innewohnt. »

utopique²⁹¹ (*aufblitzen*) qu'à l'horizon théologique du messianisme et de sa promesse de bonheur : le regard allégoricien seul est condamné à se perdre dans un « recueillement immersif » (*Versenkung*), « la fulgurance de l'intuition » lui reste « étrangère » (I-1, 330)²⁹², au contraire de l'historien matérialiste qui, pour une « remémoration » (*Eingedenken*) salvatrice, saisit au vol « l'image historique authentique » lui apparaissant comme un éclair dans « la perception de tout ce qui se perd à jamais »²⁹³.

Ni l'image dialectique, dont la tension des contraires ne prend de portée utopique que dans l'« arrêt » (*Stillstand*), ni la totalité monadique, certes « caractérisée par la possibilité d'un voisinage sensé (*sinnvolles Nebeneinander*) » des contraires les plus extrêmes et représentant une « abréviation (*Verkürzung*) » « de l'image du monde » (I-1, 227 sv.), mais présentée comme figure isolée d'une constellation planétaire aux écarts intérieurs nécessaires pour qu'y résonne « la musique des sphères » (I-1, 217 sv.), symbole du bonheur mystique, ni l'image dialectique où se fige, dans l'instant utopique, la « fureur » du mouvement dialectique entre image et signification, entre l'écrit et le son qui était propre à l'allégorie (I-1, 342, 376), ni l'Idée monadique ne coïncident avec l'unité dialectique de Novalis que l'on retrouvait chez Hesse dans sa description de l'Un mystique.

C'est que la pensée benjaminienne n'est pas bipolaire mais reste strictement dialectique comme en témoigne symptomatiquement une proposition conclusive de *L'Origine du drame baroque allemand*, quand Benjamin reprend la romantique « divination de Ritter » sur l'unité originelle du mot et de son image écrite (*Wort und Schriftbild*) pour l'étirer explicitement en linéaire progression dialectique, identifiant alors le rapport entre « langue parlée et écrite » (*Laut- und Schriftsprache*) au rapport thèse-synthèse, tandis que la musique occupe comme « moyen terme » (*Mittelglied*) « la position centrale de l'antithèse » (I-1, 388).

Le processus se retrouve à l'identique dans la représentation messianique du sauvetage de l'histoire humaine par l'historien allégoricien : l'accomplissement de l'histoire humaine coïncide avec une sortie de l'humanité libérée hors de l'histoire en un temps utopique que Benjamin identifie, par souci d'efficacité selon R. Rochlitz, à l'au-delà de la religion judaïque, ce qui soulève des interrogations sur ses efforts pour une « illumination profane » et une « dissolution du mythe dans l'histoire ». Ainsi que le souligne G. Raullet, l'historien matérialiste des thèses *Sur le Concept d'Histoire* n'est certes pas identifié au Messie, mais il est présenté comme son aide : il participe à la venue du Messie s'il sait activer la part d'éveil dont sa période historique est pourvue²⁹⁴. Son travail s'inscrit ainsi essentiellement dans la sphère du sacré religieux et participe de sa linéarité. Aucune distinction explicite n'est opérée entre son statut et celui d'un représentant officiel du culte, seule la nature divergente de leur travail les différencie.

²⁹¹ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* in *Illuminationen*, op. cit., p. 253 sv. Cf. aussi *Zentralpark*, ibid., p. 245 : « Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. »

²⁹² W. Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, op. cit., p. 330 : « Die Eingebungen der Muttererde dämmern aus der Grubelnacht dem Melancholischen auf wie Schätze aus dem Erdinnern; blitzschnell einschlagende Intuition ist ihm fremd. »

²⁹³ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, VII, et *Zentralpark*, ibid., p. 254 et p. 245

²⁹⁴ Cf. Gérard Raullet, *Le Caractère destructeur*, op. cit., note 26, p. 269

Pour Hesse au contraire, l'utopie, ou le sacré, le divin dionysiaque de Nietzsche aussi et son ère du surhumain ne coïncident pas avec un seul pôle, celui d'un au-delà de « l'humain, trop humain », mais avec le va-et-vient allègre définissant l'unité dialectique, va-et-vient inscrit dans l'histoire qu'il écrit simultanément, entre la réalité phénoménale du « monde extérieur » du *Jeu des perles de verre* et la province castalienne de l'esprit, « surréalité » culturelle, dont il faudra encore préciser nature et fonction chamanique et anthropologique : l'image de Knecht venant du monde extérieur en Castalie pour finir par repartir dans le monde extérieur exemplifie ce mouvement et son caractère utopique, notamment par sa fin, qui n'en est pas une, mais signifie la reconduction de la *vis utopica*, l'initiation à l'allégresse réussie, la transmission effectuée dans la transgression dialectique et chamanique des mondes profane et sacré, de la vie et de la mort, de l'appel vivant et de la réponse se donnant à travers la mort.

L'image de Tito face au lac où vient de succomber Knecht exprime avec force la transmission initiatique s'opérant dans le réveil à soi de l'esprit confronté à lui-même, à son tourbillon originel, dans ce que Benjamin appelle l'« instant argenté du regard de la ressouvenance » (*Silberblick der Selbstbesinnung*). D'abord « gagné par le désarroi et une tristesse profonde » face au lac « dont la froide étendue » lui paraît « maintenant étrangement vide, étrangère et perfide », d'abord happé par une contemplation (*Versenkung*) mélancolique, Tito fait l'expérience d'un « sauvetage platonicien » à dimension humaine : lui-même fragment allégorique face au lac, image scripturaire allégorique évidée de sens, un « frisson sacré » le parcourt à l'instant où il assume son humanité, la nécessité de son individuation par l'esprit, au moment où il s'inscrit dans le devenir monadique de l'Idée d'homme. Il lit alors dans le lac « vide » ce qui ne s'y donne plus à lire directement, mais seulement dans l'en-creux dessiné par l'image scripturaire du lac, eau matricielle morte, évidée de sa signification symbolique : une eau allégorique qui n'est plus que dépouille de la réponse symbolique de Knecht à l'appel de Tito, qui n'est plus que trace souvenir du sens qu'elle recelait. Et pourtant, comme si Knecht lui rendait subitement son regard, par-delà la mort et le vide du lac, Tito est touché par le sens aimant de cette mort sacrificielle se dédiant à l'esprit, humain : le « sacré » se transmet par la trace. Tout se passe comme si Tito y lisait – et l'on a ici dissolution du mythe narcissique dans l'espace de l'histoire – derrière l'opacité morte la vie, derrière le vide d'une dépouille qui ne se donne même pas à voir le visage souriant, et aimé entre tous de Knecht, incarnation et objectivation de l'esprit humain. Quand il se jette à l'eau pour le chercher, Tito ne va pas à la mort d'un soliloque narcissique mais se jette dans le tourbillon originel l'amenant à son devenir historique, l'amenant lui-même à la vie dans le dialogue de l'appel et de la réponse qui se donne à lire à travers les écritures poétiques de toutes les cultures. Le visage qui se donne à lire en creux dans le vide du lac est aussi, rappelons-le, celui de la « chimère surréelle » qui dans les instants d'éveil « regarde » « le lecteur » – « le visage de l'homme à l'unité duquel mille traits contradictoires ont magiquement concouru (*zur Einheit gezaubert*) »²⁹⁵.

L'exercice de lecture allégoricienne entrepris ici par Tito, et à sa suite, par le lecteur, culmine, chez Hesse comme chez Benjamin, même si cela reste chez ce dernier

²⁹⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Magie des Buches », p. 354

implicite, en une « illumination », en un « choc du réveil » où une expérience symbolique vient parachever, accomplir au sens de l'allemand *vollenden*, l'entreprise allégorique : le choc n'est pas celui du mort, reconnu sous ses oripeaux de vivant, et que l'entreprise critique a pour tâche cathartique de « mortifier » (I-1, 357) afin de permettre au sens encore vivant de resurgir, mais bien le choc de l'« illumination profane », où « le mot et l'écrit » (*Wort und Schrift*) se retrouvent, chez Hesse, dans une unité dialectique parcourue par leur tension vivante, où l'image scripturaire (*Bildschrift*) redevient son (*Laut*), où, répondant aux espoirs hesséens, la rune se réactualise en appel (*Ruf*)²⁹⁶ dans « l'écoute » heideggerienne de qui en est frappé pour son salut comme pour celui de la langue poétique de dialogue, de cette langue essentielle à l'homme, par laquelle seule il peut être entier, *heil*, allègre.

Apprendre à lire en historien allégoricien les images de l'écriture poétique ainsi que l'image-fragment de son propre être au monde, apprendre à réveiller l'étincelle vivante de sens, du beau, de l'allègre, du symbole qui sommeillait dans les « runes » et en soi-même, c'est à cela que veut initier Hesse par sa poétique de l'allégresse, c'est en cette lecture du monde, de l'autre et de soi-même comme écriture toujours inachevée, toujours à reconduire et actualiser dans le dialogue que réside l'allégresse en acte, la vertu d'allégresse.

III.5.1. De l'allégorie à l'allégresse

L'initiation à l'allégresse hesséenne actualise par sa dynamique bipolaire « l'initiation »²⁹⁷ magique, mais bien allégorique de Novalis par les « runes » de ses « rêves magiques » (GL 13) – une double dimension aussi soulignée par Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand*, quand il évoque la « connaissance profonde de l'essence de l'allégorie » (I-1, 363) dont témoignent les « divinations » (I-1, 367) de Novalis. L'intuition benjaminienne touche ici juste : la citation de Novalis associe pareillement le terme de « magicien » à celui de « fragment » (*Bruchstück*). Fonction et dire relèvent explicitement d'une sphère de sacré non théologique, alors que Novalis et Benjamin eux-mêmes ne distinguent pas toujours les deux sphères du sacré. Cela a été vu pour Benjamin. Quant à Novalis, s'il souligne bien la parenté entre « sens poétique » et « sens mystique », « sens prophétique » « de voyance »²⁹⁸, il identifie par ailleurs le poète au prêtre sans plus de différenciation, l'opposant seulement au chef militaire²⁹⁹. Hesse est donc le seul à définir clairement sa fonction de magicien chamane en son origine anthropologique. Il en fait le fondement de sa poétique tant sur le plan du contenu que sur un plan formel. En effet, il lui assigne pour tâche la guérison de la mélancolie, un « rendre

²⁹⁶ H. Hesse, *Rückblick*, fragment (1937), in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., p. 383 : « Nun ihr Freunde [...] / ihr findet in meinem bedächtig Geschriebnen / Das lebendige Wort, das liebende, / Wisset die Rune zum Ruf / Fern in Nah, und Gedichte / Rückzuverwandeln in Herzschlag... »

²⁹⁷ Cf. H. Hesse, « Nachwort zu Novalis – Dokumente seines Lebens und Sterbens », in : *Schriften zur Literatur* II, p. 234

²⁹⁸ Cf. Novalis, *Schriften* III, op. cit., p. 685, § 671

²⁹⁹ Cf. Novalis, *Schriften* II, op. cit., « Vermischte Bemerkungen », § 75 : « In Indien ist an einigen Orten Feldherr und Priester getrennt gewesen, und der Feldherr hat die 2te Rolle gespielt. [...] Dichter und Priester waren im Anfang Eins – und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter isst aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben... »

allègre » (*Heitermachen*) repéré chez Nietzsche mais aussi présent chez Novalis – il n'est à ce titre pas fortuit que les deux auteurs soient cités en préface du *Loup des Steppes*. Novalis écrit ainsi dans *Le Brouillon universel* :

« Le principe authentique de la vraie philosophie doit être le principe – guérisseur – qui rend libre, allègre et jeune – puissant, intelligent et bon. »³⁰⁰

Cet objectif de *Heiterkeit* est, rappelons-le, explicitement bipolaire – l'ambivalence allemande d'un terme unissant les excès et ivresse du rire à la sérénité en fait foi – le point de fuite de Novalis est celui de l'unité dialectique. Un peu plus loin, le penseur romantique écrit que « la philosophie est en fait mal du pays – désir d'être partout chez soi (*zu Hause*) »³⁰¹. L'étymologie des deux termes *Heimweh* et *Haus* permet de reconnaître en le désir philosophique de Novalis, un désir de *Heimat* qui, lui encore, est bipolaire en allemand dans le sens où il se réfère simultanément à l'origine et à une destination, à une deuxième patrie où le sujet serait de nouveau en harmonie avec le monde, celle-ci pouvant coïncider avec l'ultime fin, la mort, comme l'indique l'euphémisme chrétien du décès comme *Heimgang*. Les deux termes sont liés chez Novalis, et en ce sens, la deuxième définition approfondit la première. En effet, le passage par la mort est nécessaire pour traverser, par la mort, l'opposition entre mort et vie, pour atteindre « une vie affermie »³⁰², « reconquérir à travers la médiation de la scission et du tragique une unité et vivacité supérieures : « l'allégresse pure », native (*gediegene Heiterkeit*) »³⁰³.

Sur le plan formel également, Hesse fait sienne la pensée dialectique bipolaire de Novalis, appliquant le précepte selon lequel « séparer » signifie « *stricto sensu* unifier »³⁰⁴. L'initiation à l'allégresse se fera donc en deux temps, ou, pour ne pas y lire de linéarité, plus exactement sur deux modes intégrant une autre « divination » de Novalis, citée par Hesse dans *Le Loup des steppes* : « La plupart des hommes ne veulent pas nager avant de savoir le faire. »³⁰⁵

Afin d'éviter tout volontarisme contreproductif, toute quête directe d'allégresse nécessairement alors vouée à l'échec, la poétique hesséenne d'allégresse, son agir humoristique obéissent à leur manière au double précepte énoncé par Novalis dans le même fragment :

« La supposition de l'idéal – de ce qui est cherché – est la méthode pour le trouver. »³⁰⁶
« Le résultat du processus est le contraire de la finalité – c'est seulement en sachant cela que je peux procéder sûrement – j'ai alors simultanément la finalité et ne l'ai pas, quand

³⁰⁰ Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* in *Schriften* II, op. cit., p. 319, § 412 : « Das ächte Prinzip der wahren Philosophie muß – das gesundheitmachende – frey, heiter, und jung – mächtig, klug und gut machende Prinzip sein. »

³⁰¹ Ibid., p. 435, § 857 : « Die Philosophie ist eigentlich Heimweh – Trieb überall zu Hause zu sein. »

³⁰² Novalis, *Fragmente und Studien*, ibid., § 30, p. 560 : « Der Tod ist das romantisierende Prinzip unseres Lebens. [...] Durch den Tod wird das Leben verstärkt. »

³⁰³ Cf. Theodor Haering, *Novalis als Philosoph*, op. cit., p. 308. L'expression *gediegene Heiterkeit* est une citation de *Heinrich von Ofterdingen*, chapitre 7, Reclam, p. 108.

³⁰⁴ Cf. Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* in *Schriften* II, op. cit., § 240 : « Entgegensetzen ist stricte – vereinigen ... »

³⁰⁵ Cf. H. Hesse, *LS 17* ; Hesse cite un extrait du fragment 603 du *Brouillon général* : « Die meisten Menschen wollen nicht eher schwimmen, als bis sie es können. »

³⁰⁶ Cf. Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* in *Schriften* II, op. cit., § 603, p. 373 : « Supposition des Ideals – des Gesuchten – ist die Methode, es zu finden. »

je veux réaliser à la fois la finalité et son opposé etc. [...] Construction *indirecte* de la finalité. »³⁰⁷

En effet, Hesse poursuivra d'un côté l'affermissement de la foi du lecteur en l'esprit et en l'allégresse, comme en ses propres capacités de vertu d'allégresse, en lançant une flèche de désir allègre, en dépeignant l'Idée monadique de la Castalie ou le modèle humain de Knecht, par exemple, deux utopies liées. L'art remplira alors aux yeux de Hesse sa fonction consolatrice (*Trost*) tout en promouvant une contemplation (*Betrachtung*) burckhardtienne de nature à la fois symbolique et réflexive qui correspond à la « critique esthétique » romantique telle que la définit Benjamin dans sa thèse.

Simultanément, Hesse lance, bipolaire, une flèche critique du non qui souligne la dimension allégorique de toute écriture, la sienne y compris. Ce que Novalis décrivait sur un plan vital mais entendait aussi sur un plan allégorique, comme en témoigne la citation de Benjamin, est reporté par Hesse sur l'écriture, le mot écrit : le passage par la mort du signe est non seulement inévitable mais nécessaire pour l'advenir sans cesse renouvelé d'un sens sous le regard du lecteur, advenir correspondant au « réveil » (*Erwachen*) de ce dernier et de la *vis utopica* en général. L'art remplit ici sa fonction de « mise en garde » et de « rappel » (*Mahnung*). S'il y a bien aussi « rappel » de la dimension allégorique du signe, donc « mortification » critique en termes benjaminien, il y a tout autant rappel du sacré qui ne s'y donne plus à lire et ainsi « mise en demeure » de ne pas se fermer au sacré et à l'éventualité d'une interpellation : le terme allemand *Mahnung* prend ici les deux sens. En revanche, ni pieux « recueillement » (*Versenkung*) ni « contemplation » (*Betrachtung*) ne sont plus possibles : dans le « rappel » hesséen, les fusion et confusion opérées par Benjamin dans la « remémoration » (*Eingedenken*) sont évitées.

Le regard ne fige pas dans l'arrachement une image dialectique alors dispensatrice de salut, mais erre sans relâche, vigilant et confiant à la fois, entre allégorie et symbole, entre l'image de l'écrit et l'attente d'une signification. Ce regard n'est pas esseulé mais soutenu, c'est un regard d'historien allégoricien s'exerçant, s'apprenant tandis que se légitime la dimension auratique symbolique du dire : en effet, affermi par des expériences d'éveil consolatrices, telles les expériences de « vocation » (*Berufung*) de Knecht dans *Le Jeu des perles de verre*, par tous ces témoignages de témoins, poètes chamanes, sur leurs expériences d'éveil, le regard du lecteur a le courage de se jeter dans le tourbillon originel de sa propre individuation par l'esprit, dans la foi en une langue matricielle qui le porte dans sa nage, guidé par les « mots magiques » du poète « visionnaire » qui témoignent d'une allégresse dans les passages et transgressions et permettent de surmonter ce que Benjamin nomme la « terreur » du « réveil » (*Erwachen*), de l'incessant naître au monde de l'humain³⁰⁸.

Par sa poétique de l'allégresse, Hesse s'emploie à combattre par sabotage une « magie noire » créant le leurre d'une communauté, d'une camaraderie fictive où, derrière une hilarité vile, règne la barbarie, c'est-à-dire absence d'esprit et verbiage propagandiste.

³⁰⁷ Ibid., § 603, p. 373 : « Das Resultat des Processes ist das Verkehrte vom Zweck – wenn ich dies erst weiss, so kann ich sicher procedieren – ich habe dann den Zweck und zugleich nicht, wenn ich beides den Zweck und sein Oppositum realisieren will und so fort. [...] *Indirecte* Construction der Absicht. »

³⁰⁸ Cf. W. Benjamin, *Julien Green* in *Oeuvres II*, op. cit., p. 175

Il cherche ainsi comme Walter Benjamin à lutter contre le fascisme sur son propre terrain, non celui des techniques de masse, mais celui de la magie : contre un détournement fatal de la langue, Hesse rappelle à l'homme son essence en la langue authentique de la poésie qui, en termes heideggeriens, « expose » l'homme au sacré et à son appel ou signe (*Wink*)³⁰⁹, c'est-à-dire pour Hesse à son esprit « comme *creator* et comme *logos* » originel dans le sens où le comprend Humboldt. Il use, pour court-circuiter un irrationnel illégitime, de toute la force auratique de la langue, laquelle se légitime, en partie, par son fondement en la dimension irrationnelle et mystérieuse de l'esprit tel que le définit Burckhardt. Cette langue, au dire de Hölderlin langue de dialogue, correspond à la « parole pleine » de Buber.

Comme Benjamin, Hesse dote son opposition au nazisme d'un point de fuite utopique. Cependant, celui-ci ne sera pas transcendant, tout en ayant part au sacré. Au lieu du bonheur, Hesse parle d'allégresse. Le bonheur messianique de Benjamin est remplacé par une promesse de bonheur anthropologisée, qui non seulement assume mais affiche sa dimension auratique : le poétique, récusé en 1935 par Benjamin comme « illicite », « intolérable »³¹⁰, devient la seule langue légitime aux yeux d'un Hesse ne partageant pas la croyance rationaliste de Benjamin en « un monde futur délivré de la magie »³¹¹ mais reconnaissant au contraire en sa propre fonction de poète un fondement chamanique anthropologique. Plus précisément encore, la littérature est dès 1932 identifiée par Hesse dans une lettre à Günter Eich comme « l'une des fonctions les plus fortes de l'esprit », en ce qu'elle se situe à l'origine même de l'esprit – et aussi, nous l'avons vu, de l'individuation humaine – par la transgression que représente son évocation du sacré bravant tout interdit religieux, telle la nomination de Yahvé. C'est par elle que l'esprit s'affranchit du joug de la pensée magique primitive et initie sa phase « raisonnable » (*vernünftig*) – processus authentifié par la pensée anthropologique de Gehlen développant celle de Humboldt sur le langage³¹². C'est en transgressant encore et encore « l'interdit originel » (*Urverbot*), c'est en ne cessant de réaliser, « dans la philosophie ou la poésie », une poétique d'allégresse « assumant le tragique » et tentant sans cesse à nouveau « l'interdit » et « l'impossible », que l'esprit de l'homme se réalise authentiquement, monadiquement, par sauts réitérés à l'origine, sur un mode bipolaire³¹³ : la transgression

³⁰⁹ Cf. M. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 42

³¹⁰ Cf. lettre de Benjamin à Gretel Adorno, 16 août 1935, *Briefe* 2, 686 sv.; *Corr.*, 2, 184 sv.; cité par G. Raulet, *Le Caractère destructeur*, op. cit., p. 13, 99

³¹¹ Cf. lettre de Benjamin à Werner Kraft, 28 octobre 1935, *Briefe* 2, 698 sv., *Corr.*, 2, 195; cité par G. Raulet, *Le Caractère destructeur*, op. cit., p. 26

³¹² Cf. Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1964

³¹³ Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « An Georg Winter (alias Günter Eich), Redaktion der Kolonne, September 1932 », p. 522 sv. (aussi *Gesammelte Briefe* II, p. 346) (passages soulignés par mes soins, B. P.) : « Wesentlich tiefer als alle anderen Kritiken hat die Ihre das Problem meiner kleinen Dichtung von der Stelle aus formuliert, wo in der Tat ihr paradoxer (vielmehr zwei-poliger) Sinn am besten gefaßt werden kann. Sie sagen: « des Autors echte Zugehörigkeit zum Bund zerfalle von dem Moment an, wo er über den Bund zu schreiben versuche ».

Im Grunde haben Sie natürlich recht. Es ist unmöglich und von Gott verboten, über die prinzipiellen Dinge nachzudenken oder zu schreiben – denn darin bin ich wohl mit Ihnen einig, daß wir die Literatur nicht als ein beliebiges Anhängsel des Geistes ansehen, das auch wegbleiben könnte, sondern als eine seiner stärksten Funktionen.

Also : Das Schreiben oder Denken über das Heilige (in diesem Fall über den 'Bund', also über die Möglichkeit und den Sinn menschlicher Gemeinschaft) ist im Grunde verboten. Man kann dieses Verbot und

est la tâche qu'il ne peut pas ne pas entreprendre (*müssen*), il en va de son essence et de son existence à la fois.

Dans le cas précis du *Voyage en Orient*, objet de la critique littéraire de Günter Eich dans la revue *Kolonne* et donc aussi de la réponse de Hesse à Eich, le « sacré » (*das Heilige*) concerné par « l'écriture » et la « pensée » de Hesse correspond à l'une des deux préfigurations avouées³¹⁴ de la Castalie : à l'« Ordre », ou guilde (*Bund*) des « Pèlerins de l'Orient » – la seconde étant le « Théâtre Magique » du *Loup des Steppes*. Hesse précise dans sa lettre qu'il s'est donc ici attaché à la question de « la possibilité et du sens d'une communauté (*Gemeinschaft*) humaine ». L'analyse antérieure du « sacré » qui s'appuyait sur l'approche heideggerienne de Hölderlin permet d'identifier en ce sacré la possibilité pour l'homme d'un Être (*Sein*) et d'un *Dasein* dans la langue qui lui est essentielle, Être indissociable d'un être-ensemble dans une langue qui, essentielle, est nécessairement langue de dialogue. Pensée et évocation du « sacré » touchent à l'essentiellement humain, à un être ensemble de l'homme dans l'esprit et la langue que l'on retrouve indissociés dans l'expression hesséenne de « l'esprit comme *creator* et comme *logos* ».

Soulignons cependant que la transgression, bipolaire, est double, va dans les deux sens, elle ne s'arrête pas à « la pensée » et à « l'évocation du sacré ». Hesse en témoigne, mais seulement implicitement, dans sa lettre à Eich, par l'énonciation de sa poétique de l'allégresse. En effet, quand il souligne qu'il est aussi « impossible » de « représenter l'irreprésentable » (*das Undarstellbare darstellen*), que sacrilège d'évoquer « le sacré », il indique l'insuffisance nécessaire et irrémédiable de tout écrit, le caractère allégorique incontournable de toute objectivation de l'esprit dans la lettre, dans l'écriture qui signifie en même temps inscription dans l'histoire et expression de cette histoire. Ce point de vue concorde avec les définitions, connues, que Benjamin donne de l'allégorie et de l'histoire, selon lesquelles l'allégorie, par laquelle le signe perd sa signification tout en l'inscrivant et la préservant sous forme d'écriture dans l'histoire³¹⁵, exprime simultanément cette dernière en son essence, puisque l'histoire, loin de répondre à l'image du progrès véhiculé par les forces réactionnaires, n'est, dans la vision baroque que Benjamin fait sienne après

seine beständige Übertretung durch den Geist verschieden deuten, psychologisch, moralisch, entwicklungsgeschichtlich: zum Beispiel als das Verbot, den Namen Gottes auszusprechen, das die magische Menschheitsstufe von der vernünftigen trennt.

Ich möchte aber sehr gerne, daß Sie, wie ich es aus Anlaß Ihrer Kritik getan habe, einen Augenblick vor sich selbst zugeben, daß auch Ihr Tun, Ihr Urteilen, 'im Grunde' unnötig und eine Sünde ist, daß aber *das Übertreten dieses uralten Verbotes nun eben gerade diejenige Art von Sünde ist, die der Geist auf sich nehmen muß*. Sie macht ihn zweifeln, nicht nur am 'Bund', sondern an seinem eigenen Tun, seinem eigenen Wesen, läßt ihn zwischen Selbstanklage und Rechtfertigung tausend scheinbar unnütze Gedanken- und Wissensgänge tun, läßt ihn Bücher schreiben, ist verhängnisvoll und *tragisch* - und ist eben doch da, ist unwiderstehlich, ist Schicksal.

Meine Dichtung, das Bekenntnis eines alternden Dichters, versucht, wie Sie richtig sagen, gerade das Undarstellbare darzustellen, *an das Unausprechliche zu erinnern*. Das ist Sünde. Aber kennen Sie wirklich und im Ernst irgendeine Dichtung oder Philosophie, die etwas andres versucht, als gerade das Unmögliche zu ermöglichen, *gerade das Verbotene mit dem Gefühl der Verantwortung zu wagen?* »

³¹⁴ H. Hesse, *GL 24*, *GL 37*

³¹⁵ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I-1, p. 359 : « Wird der Gegenstand unter dem Blick der Melancholie allegorisch, [...] bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück... [Das Ding] wird [dem Allegoriker] ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens... Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem. »

Burckhardt et Nietzsche, que progression de mort, amoncellement de ruines³¹⁶. Elles correspondent tout à fait à ce qu'entend Hesse dans la lettre ou quand il évoque, dans *Le Jeu des perles de verre*, « le caractère problématique de toute objectivation de l'esprit, de tout ce qui a été créé par l'esprit » (*die Problematik alles vom Geist Geschaffenen*, GL 289).

Cependant, l'approche humoristique de Hesse va au-delà d'une lecture allégoricienne rédemptrice, elle continue en quelque sorte, en persévérant dans l'histoire, le mouvement qui, amorcé par la pensée benjaminienne, s'engouffre dans une impasse dès lors que Walter Benjamin recourt à l'invariant transcendant messianique : bien que la pensée historique de Benjamin n'en devienne pas pour autant téléologique³¹⁷ – Gérard Raullet le démontre dans *Le Caractère destructeur* – elle reste pourtant classiquement dialectique, et en ce sens linéaire : une synthèse, ou délivrance, fonctionne comme point de fuite. Même s'il se réalise par un saut hors de l'histoire, il y a aboutissement de l'histoire. Dès lors qu'elle est sortie hors de l'histoire, l'utopie prend les traits d'une ère nouvelle, à l'image de l'ère nietzschéenne du surhumain. La phase apocalyptique intermédiaire avec sa « barbarie positive » entre en résonance avec le « nihilisme actif ».

En d'autres termes, si Benjamin a, comme Hesse, conscience de la nécessité d'évoquer le sacré, et le fait par son approche messianique – légitimant ainsi implicitement comme nécessaire une aura auparavant désavouée³¹⁸ – s'il a tout autant conscience de la nécessité d'une autre transgression, matérialiste, par une lecture allégoricienne de l'écriture au moyen de citations-images dialectiques, sa pensée demeure, en se rivant à la pensée messianique apocalyptique, linéaire. Elle a pour point de fuite un aboutissement, une sortie hors de l'histoire et non comme Hesse une permanence dans le devenir historique, une réalisation de l'homme dans l'histoire. Alors que la simultanéité, dans sa pensée, des dimensions messianique et matérialiste témoigne de la nécessité pour Benjamin du caractère double de la transgression, il ne pense pas, comme Hesse, le caractère simultané, bipolaire de cette double transgression, par lequel seul bonheur, ou allégresse, peuvent utopiquement se réaliser non hors mais dans l'histoire.

³¹⁶ Ibid., p. 343. Je rappelle ici la double définition que Benjamin donne du symbole et de l'allégorie, cette dernière ne réapparaissant plus, dans l'œuvre postérieure, aussi explicitement dans sa conjonction avec l'évocation de l'histoire comme catastrophe.

« Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt. [...] Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. [...] Ist die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime enge ineinandergreifen. »

³¹⁷ Cf. G. Raullet, *Le Caractère destructeur*, op. cit., p. 17

³¹⁸ Par ce retour à l'aura, déguisé et non orchestré sur un mode réfléchi, Benjamin semble donner en quelque sorte a posteriori raison à Adorno lui reprochant un manque de souplesse dialectique dans sa trop grande sévérité envers l'aura, récusée par lui-même dans l'œuvre d'art délivrée de sa dimension magique culturelle et mythique. En atteste une lettre du 18 mars 1936 d'Adorno à Benjamin, I-3, 1001 sv. : « Es scheint mir aber, daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört – verzeihen Sie die topische Redeweise – sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. Erinnerung ich mich recht, haben Sie einmal Ähnliches bei Gelegenheit von Mallarmé ausgesprochen [...] So dialektisch Ihre Arbeit auch ist, sie ist es nicht beim autonomen Kunstwerk selber... »

Selon Hesse en effet, une transgression double, bipolaire est nécessaire pour que l'évocation première du sacré se dote, par sa nature seconde de « rappel » (*Mahnung*), de vertus guérissantes (*heilend* et *heiligend*) : pour que, dans les termes de cette étude, l'évocation de l'allégresse devienne initiation à l'allégresse, rende allègre (*erheiternd*) l'être en cours d'individuation, lui permette de s'accomplir historiquement. C'est pourquoi la politique hesséenne de l'allégresse se définira comme expression bipolaire de « consolation » (*Trost*) et de « rappel » (*Mahnung*), où la flèche de désir sacrilège s'accompagne d'une flèche critique mortificatrice. Face au savoir « tragique », au sens nietzschéen du terme, d'une contradiction qui ne saurait « se résoudre par la pensée », entre les deux formes que prennent l'histoire humaine, l'une politique, l'autre spirituelle (*geistig*), l'une comme l'autre dépourvues de tout progrès, mais l'une « laide, cruelle et diabolique », l'autre, « l'histoire des langues, des pensées, des arts », « emplie d'images et de fleurs belles et aimables »³¹⁹, seul « l'art, notamment la poésie (*Dichtung*) » « influe », rappelons ces propos de Hesse, « directement dans la vie, comme consolation (*Trost*), comme clarification, comme rappel (*Mahnung*), comme aide et soutien dans l'épreuve de la vie et l'effort pour surmonter ses difficultés » – c'est d'ailleurs « en définitive » en cela que « l'art, la poésie se légitiment »³²⁰. En dépit du savoir tragique, « le côté allègre et beau de la nature, le côté allègre et beau de l'histoire humaine nous parle (*spricht zu uns*) sans qu'il puisse être rendu inaudible, il nous réjouit (*beglückt*) et nous console (*trösten*), nous met en garde (*mahnen*) et nous touche, insuffle un vent d'espoir dans une existence qui nous paraît si souvent désespérée »³²¹. Une évocation guérissante (*heilend*) du sacré ne peut avoir lieu, une initiation à l'allégresse ne peut réussir selon Hesse que par une poétique rendant justice, par la bipolarité de la « consolation » et du « rappel » à l'unité dialectique constituant ce sacré et s'exprimant originairement chez l'homme en l'esprit comme *creator* et comme *logos* mais se retrouvant aussi dans les deux types humains répertoriés dans *Un Petit morceau de théologie* : l'être raisonnable, au penchant volontariste, et l'être pieux, inclinant à une passivité contemplative dans son désir d'« harmonie entre esprit et nature, volonté et grâce ». Le point de vue de Hesse relève ici encore du double plan poétique et éthique ; il assimile de nouveau accomplissement poétique et humain. L'auteur le défend à la fois dans une lettre de 1934, et par l'intermédiaire de Knecht dans *Le Jeu des perles de verre*. Quand Knecht enseigne aux

³¹⁹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an Curt Pfeiffer, 5. 8. 1958 », p. 928 : « Für mich gibt es zwei Menschengeschichten, die politische und die geistige. Etwas wie Fortschritt ist in beiden nicht feststellbar [...] Die sogenannte Weltgeschichte mag man betrachten in welchem Abschnitt man will, so ist sie häßlich, grausam und teuflisch. Die Geschichte der Sprachen, der Denkweisen, der Künste aber ist auf jeder Strecke voll schöner, liebenswerter Bilder und Blüten. »

³²⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, p. 396, « Brief vom 28. 3. 1961 an Charlotte Bodmer »

³²¹ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief an einen Friedensfreund, der als deutscher Soldat Stalingrad erlebt hat », (*National-Zeitung*, Basel, 27.2.1955), p. 903 : « ... ein paar Takte Musik von Monteverdi, Bach, Beethoven genügen, um dem ganzen Macht- und Kriegstheater der brutalen Weltgeschichte zu widersprechen und eine andere, beseelte, in sich beglückte Welt darzutun. [...] Wenn wir, die wir an die Gewalt nicht glauben und uns ihren Ansprüchen möglichst zu entziehen suchen, dennoch zugeben müssen, daß es keinen Fortschritt gibt, daß die Welt nach wie vor von den Strebern, den Machtgierigen und Gewalttätern regiert wird, so kann man das, wenn man die schönen Worte liebt, *tragisch* nennen... »

Denkerisch sind diese Widersprüche nicht zu lösen. Das Böse ist in der Welt; es ist in uns, es scheint mit dem Leben untrennbar verbunden. *Dennoch* spricht die *heitere und schöne Seite* der Natur, spricht die *heitere und schöne Seite der Menschheitsgeschichte* unübertönbär zu uns, beglückt und *tröstet* uns, *mahnt* und *rührt* uns, und weht Hoffnung in unser Dasein, das oft so hoffnungslos scheint. » (souligné par mes soins, B. P.)

Joueurs de l'Elite, donc aux « artistes » de la Castalie, de « ne pas fuir de la *vita activa* dans la *vita contemplativa*, ni inversement, mais [de] faire alternativement route vers l'une ou vers l'autre, [d']être chez [soi] dans chacune d'elles et [de] participer aux deux » (*Jeu* 325, GL 257), enseignement qu'il applique lui-même dans la pratique par la suite, en quittant la Castalie pour le monde extérieur, il réfléchit poétiquement l'approche poétique de Hesse : « Ce n'est pas quelque part entre ces deux formes, mais au-dessus d'elles, dans le va-et-vient vivant entre les deux pôles que se trouve ce qui est valide »³²².

Le point de vue hesséen rejoint ici celui de Novalis, pour lequel l'unité dialectique ne peut s'accomplir que dans le temps du devenir historique, dans le va-et-vient dialectique des contraires³²³ se réfléchissant dans un dire poétique œuvrant comme « voile d'Isis », c'est-à-dire conservant et préservant à la fois l'« unité dernière » qui ne peut jamais être, selon Haering, que « pressentie » (*geahnt*) derrière le voile, tout comme le « grand mystère » est à la fois « révélé aux yeux de tous et reste pourtant à jamais insondable »³²⁴. Heidegger use lui aussi du terme de « voile » pour qualifier la langue poétique de Hölderlin évoquant le sacré par « une parole qui doit nommer et pourtant au moment même où elle nomme, doit laisser inexprimé » : c'est son seul moyen de « résister » « à l'inévitable domination » de « la contre-essence de la langue » qui, « dans l'usure », transforme en bavardage « la langue qui fonde originellement l'Être » tout en suscitant « l'illusion que dans sa façon de dire [...] l'étant est saisi et atteint ». Le voile de ce qui « dans le dire, est réservé au silence » constitue une « mise en demeure de renouveler constamment l'affirmation de l'essence contre la contre-essence »³²⁵.

Tel est précisément le rôle de la *Mahnung*, dans la poétique hesséenne de l'allégresse, à la différence près qu'il ne s'agit plus pour Hesse, comme le notait Heidegger chez Hölderlin, de « tendre au peuple les éclairs des dieux 'sous le voile / Du chant' »³²⁶, mais de préserver et de conserver (*aufheben*) dans le signe, plus exactement, dans la « trace » ou la « rune », l'éclair, l'illumination du réveil originel de l'homme à son Être dans la langue et dans l'esprit comme *creator* et comme *logos*. Toute évocation consolatrice, et fascinante, du sacré, doit nécessairement s'accompagner d'un « rappel » (*Mahnung*), à la fois « mise en garde » contre la dimension allégorique guettant le symbole, cette évocation première du sacré, et « mise en demeure » initiatique pour une lecture allégoricienne salvatrice. La deuxième transgression benjaminienne d'une mortification critique, d'une transgression dans l'autre sens, sur l'écrit à l'origine transgresseur est de tout temps nécessaire aux yeux de Hesse – alors qu'elle n'est finalement pas opérée par Benjamin sur sa propre évocation, messianique du sacré, où le bonheur s'annonce sous les traits d'une délivrance définitive.

Bien que la construction de l'image dialectique se fasse chez Benjamin sur le mode allégorique de la citation, l'instant utopique de la délivrance est éclair (*Aufblitzen*),

³²² H. Hesse, *PdG*, p. 554, « Brief vom 25. 8 1934 an Otto Basler » : « Nicht irgendwo zwischen beiden Arten, sondern über ihnen im lebendigen Hin und Her zwischen beiden Polen liegt das Gültige. »

³²³ Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* in *Gesammelte Schriften*, , op. cit., § 603 : « Die Synthesis wird in der Zeit realisiert [...] Indirecte Construction der Absicht. »

³²⁴ Cf. Th. Haering, *Novalis als Philosoph*, op. cit., p. 311

³²⁵ Cf. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 49, 51, 69

³²⁶ *Ibid.*, p. 72

« cristallisation »³²⁷, mise en arrêt des tensions antagonistes inaugurant l'atemporalité de l'ère messianique. Selon les critères hesséens, l'image dialectique relève au moment où elle s'accomplit de nouveau du mode auratique, symbolique : elle s'inscrit dans l'univers utopique castalien participant de « l'atemporalité » et de « l'anhistoricité » des œuvres d'art qui, « ordonnancements nouveaux » « arrachés » au terme d'un combat de l'esprit contre le chaos, représentent autant de « délivrances »³²⁸, de « cristallisations » d'instant « éternisés », « arrachés » à l'histoire par « spiritualisation » (*Vergeistigung*), nous dit Hesse³²⁹, ou par « abstraction » nous dit Knecht³³⁰. Et sur le mode d'abstraction supérieur du Jeu, il y a de nouveau cristallisation en formules symboliques de ces œuvres, déjà objectivations cristallines d'esprit, comme il y aurait objectivation en « perles de verre » des bulles de savon reflétant un instant le monde sous la forme accomplie d'une sphère³³¹. La cristallisation est parallèlement concrétisation, ou densification d'aura allègre : l'aura d'allégresse ceignant son mentor dès lors qu'il est devenu symbole vivant de la musique, est aussi évoquée par Knecht comme « sphère cristalline » (GL 305). Si cristallisation, aura et symbole sont ainsi inextricablement liés aux yeux de Hesse, et participent, comme en témoigne l'expression « fleurs de glace consolatrices »³³² avec certitude de la dimension consolatrice de sa poétique, ils persistent comme écriture, continuent de ce fait à s'inscrire dans l'histoire, et ressortent en conséquence également de la dimension critique et allégorique de la poétique hesséenne : le mouvement bipolaire de « l'unité dialectique », du « sacré », est préservé non par le voile, mais par la « trace » ou « rune magique » de l'écriture.

Alors que pour Benjamin la cristallisation de l'image dialectique inaugure une ère messianique où l'humanité délivrée s'exprimerait en une « prose » elle-même « libérée des

³²⁷ W. Benjamin, *Illuminationen*, op. cit., *Zentralpark*, p. 245 (« Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das des Gewesenen [...] festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt, und nur dergestalt sich vollzieht... ») et « Über den Begriff der Geschichte », V et XV, p. 253 et p. 260 (« Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. »)

³²⁸ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, 1928, p. 200 : « Die Ahnung der Erlösung, der Möglichkeit das Chaos neu zu ordnen, kann heute keine 'Lehre' sein, sie vollzieht sich im unaussprechbaren innersten Erleben Einzelner. »

³²⁹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, « Offener Brief » : « Ernst Morgenthaler zu seinem siebzigsten Geburtstag, erschienen in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11.12.1957 », p. 302 : « ... die Sehnsucht, die uns [Künstler] immer wieder dazu treibt, das Unmögliche anzustreben : die Vergeistigung und Verewigung des Vergänglichen, das Kristallisieren des Flüssigen und Wandelbaren, das Festhalten des Augenblicks. Was der Weise im kontemplativen Verzicht auf jedes Tun zu erreichen sucht : die Aufhebung der Zeit, das streben wir Künstler auf dem umgekehrten Wege an: durch höchste Aktivität im Dienst des Festhaltens und Verewigens. »

³³⁰ H. Hesse, *GL* 304 sv. : « ... alles, was wir Geistesart oder Kunstwerk oder objektivierte Geist nennen, sind Endergebnisse, letzte Resultate eines Kampfes um Läuterung und Befreiung, sie sind meinerwegen [...] Ausbrüche aus der Zeit ins Zeitlose, und in den meisten Fällen sind jene Werke die vollkommensten, welche von dem Kampf und Ringen, das ihnen voranging, nichts mehr ahnen lassen. [...] Und wir gehen im Vergeistigen oder, wenn du willst, im Abstrahieren noch immer weiter... »

³³¹ Cf. H. Hesse, *GL* 481, le poème *Seifenblasen*.

³³² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, IV, *Späte Prosa, Aufzeichnung bei einer Kur in Baden*, p. 915 : « ... amüsan und tröstlich [...] wie die Eisblumen am Fenster eines geheizten winterlichen Zimmers... »

entraves de l'écriture »³³³, cette langue sans écriture n'existe pas selon Hesse, il rejoint en cela encore la pensée romantique, de Ritter cette fois, que Benjamin lui-même avait évoquée dans *L'Origine du drame baroque*, pour l'occulter ensuite à la manière de la dimension poétique auratique de son écriture : « Mot et écriture sont à l'origine un » et se nécessitent l'un l'autre dans leur devenir historique. Une prose délivrée de l'écriture est symptomatique de la pensée linéaire messianique de Benjamin, appelant à un Salut qui serait sortie hors du temps et de l'histoire.

Pour Hesse au contraire, la « cristallisation » opérée par la langue poétique est un geste de portée à la fois utopique et historique. Simultanément arrachement au temps et préservation du temps, elle est son *Aufhebung*, elle crée à la fois le hors-temps de l'œuvre et instaure le temps historique de l'homme, celui de son individuation par l'esprit et du dialogue. Elle ne peut y parvenir que par la bipolarité de son dire qui, à la fois « consolation » et « mise en garde », « mise en demeure », affirme « le suprême bonheur du premier dire instaurateur » en assumant « la plus profonde douleur de la perte »³³⁴ qui s'y attache inéluctablement, en soulignant d'emblée le caractère allégorique accompagnant toute langue, toute mise en écriture, dégénéralant fatalement, par « usure », en « bavardage », en langue de communication persuadée de détenir, de véhiculer, de transmettre un sens. Toute tentative inverse de conjurer cette fatalité en se cramponnant à la nature symbolique du premier dire, de l'évocation du sacré, est inefficace. La même prétention au sens s'y retrouve, sur un mode qui plus est totalisant : le dire devient totalitaire, dictatorial, il mène droit à la barbarie, à la manière dont Stefan George, dictateur au sein de son cercle, a préfiguré, selon Hesse, la dictature nazie³³⁵. On retrouve l'écueil nietzschéen de la crispation volontariste associé ici non seulement au pathos, mais aussi à un usage illégitime de l'aura du symbole, c'est-à-dire à une mise en œuvre de magie noire dont la finalité est l'emprise, l'exercice du pouvoir sur d'autres esprits.

Par la bipolarité de sa poétique d'allégresse, Hesse tente d'éviter cet écueil, d'écrire, d'inventer – et *Le Jeu des perles de verre* refléchit cette quête comme œuvre et comme langue utopique – une langue poétique qui, soucieuse d'instaurer le temps historique de l'homme et de son individuation, sache évoquer, sur un mode nécessairement auratique, symbolique, le « sacré » humain, son « esprit », sans le trahir, en préservant son « mystère ».

« ... donner du Jeu des perles de verre une représentation «concrète» sans pour autant toucher au mystère [...] est délicat et ne sera possible que par voie magique, en des visions et invocations fragmentaires. »³³⁶

³³³ W. Benjamin, I-3, 1234 : « Erst in der messianischen Welt gibt es eine Universalgeschichte, nicht als geschriebene sondern als festlich begangene. [...] Seine Sprache [dieses Festes] ist die befreite Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat. »

³³⁴ Cf. M. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 69

³³⁵ H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Brief vom 25. 8. 1934 an Otto Basler », p. 554 : « [Stefan] George und was zu ihm gehört (es gehört das halbe heutige Deutschland dazu) setzen eine willentliche Haltung, eine Zucht, eine vom Willen diktierte und kontrollierte Auswahl voraus [...] Georges Diktatur in seinem 'Kreis' und sein Anspruch auf Ausschließlichkeit, als einziger Dichter der Epoche, waren Vorläufer der andern deutschen Diktatur, und zum Teil sogar direkte Vorbilder. »

³³⁶ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., p. 183, « Brief vom 11. 1. 1938, an Otto Basler » : « ... vom Glasperlenspiel eine Art von 'konkreter' Vorstellung zu geben, ohne doch

L'évocation du sacré devient une invocation magique, chamanique. Le symbole est, dans une « cristallisation », une « abstraction », une *Vergeistigung* poussée à l'extrême, évidé en « fragment », en « rune », en « hiéroglyphe » « hermétique », en ce qui, chez Beethoven aussi, ou dans les formules du *Bi-Yän-Lu* prend l'apparence d'une formule magique sans l'être tout à fait :

« Vos pensées sur certains phénomènes formels chez le Beethoven âgé et d'autres, et leur caractère comparable aux sentences d'abord incompréhensibles, parce qu'incroyablement concentrées et surchargées de signification du Bi Yän Lu – ces pensées sont à mon sens des plus plausibles. Les deux – les sentences chinoises et les figures réduites jusqu'au squelette chez Beethoven – sont à situer dans la même région que les formules du Jeu des Perles de Verre, c'est-à-dire là où *ratio* et magie deviennent une. Voilà peut-être le secret de tout art supérieur. »³³⁷

La « rune » ne prétend plus aucunement être détentrice de sens, est plus proche de l'allégorie que du symbole classique, n'est plus évocation directe du sacré, mais son rappel, un *Erinnern an das Heilige*³³⁸, une mise en demeure de souvenir, de lecture allégoricienne venant combler (*füllen*), « animer » (*beseelen*) la trace, venant retransformer la « rune » en l'« appel » (*Ruf*) initial³³⁹, et accomplir ainsi le dialogue de la parole pleine (*erfüllte Sprache*), redonner âme à la vie³⁴⁰, dans le va-et-vient entre appel et réponse, entre écriture et lecture.

En ce sens, le symbole sera d'autant plus accompli qu'il sera non plus signifiant (*sinnvoll*), mais évidé (*sinnentleert*), mort, allégorique. Plus exactement, le signe sera d'autant plus poétique qu'il sera tension vivante entre symbole et allégorie. Son appel de sens, son rappel au sacré, à l'Être humain, au réel de la vie, son aura s'exprimeront avec d'autant plus de force et de clarté que le signe sera stigmaté de mort. En témoigne l'exemple du Maître de Musique qui, devenu, dans « un état de recueillement allègre » (*Zustand heiterer Sammlung*), le symbole vivant de la musique, voit son aura d'allégresse, le rayonnement de son visage, de ses yeux s'intensifier à mesure que progresse sa « dématérialisation » (*Entstofflichung*), l'« évanouissement de sa substance corporelle », sa « déréalisation » (*Entwerden*) jusqu'à l'ultime départ (*Entschlafen*) dans la mort :

das Geheimnis anzutasten [...] ist heikel, und wird nur auf magischem Weg, in fragmentarischen Visionen und Beschwörungen, möglich sein. »

³³⁷ H. Hesse, *Ibid.*, p. 301, « Brief, 14. 2. 1961, an Joachim von Hecker » : « Ich kann auf musikanalytischem Gebiet nicht mitreden, aber Ihre Gedanken über gewisse formale Phänomene beim alten Beethoven und andern und ihre Vergleichbarkeit mit den zunächst unverständlichen, weil ungeheuer konzentrierten und mit Bedeutung überladenen Sprüchen des Bi Yän Lu – diese Ihre Gedanken anerkenne ich ohne weiteres als plausibel. Beide – die Chinesensprüche und die bis aufs Skelett reduzierten Figuren bei Beethoven – gehören in die selbe Region wie die Formeln des Glasperlenspiels, dorthin also, wo Ratio und Magie Eins werden. Das ist vielleicht das Geheimnis aller höheren Kunst. »

³³⁸ Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, p. 618, « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 » : « Wenn aber ein echter Künstler, meistens wird es ohne Absicht und fast ohne Bewußtsein geschehen, ein paar Linien zeichnet oder ein paar Verse sagt, so wird er damit jeden, der Sinne hat, an das Ewige und unbedingt Wertvolle und Heilige erinnern, an das, woraufhin alle Wertstufen geordnet sind... »

³³⁹ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., p. 383, *Rückblick* (1937, poème fragment)

³⁴⁰ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, p. 227, « Brief an Michel Benoist, Frühling 1955 » : « Soweit ich mich erinnern kann, habe ich als die Funktion des Dichters immer vor allem das Erinnern gesehen [...] im Sinne der Mahnung zur Beseelung des Lebens. »

« ...son visage menu avait fondu et s'était creusé jusqu'à ne plus former qu'une rune, une arabesque muette, une figure magique, qui n'était plus lisible, et qui semblait pourtant parler de sourires et de bonheur accompli. » (*Jeu* 376)³⁴¹

Le rayonnement auratique du signe est d'autant plus fort, car poétiquement plus véridique, et légitime, quand il consiste en les « derniers rayons » (*Ausleuchten*) d'un sens qui se meurt ou qui est déjà mort, révolu :

« Haendel – c'était la symétrie, l'architecture, maîtrise de l'allégresse, maîtrise de la plainte, cristallin et logique. C'était le monde au sein duquel l'homme règne à l'image de Dieu, avec une base solide comme le roc et un milieu déterminé avec précision. Il était beau, ce monde, indiciblement beau, rayonnant, emplis jusqu'aux bords d'une force joyeuse, centré et ordonné comme une rosace aux couleurs triomphantes dans une cathédrale ou un mandala asiatique inséré dans le cercle de la fleur de lotus. Et ce monde noble devenait encore plus beau, rendait plus heureux, gagnait encore en valeur et en exemplarité du fait qu'il était lointain et révolu, perdu et invoqué à partir de ces autres temps et monde nôtres avec la nostalgie qui revient aux paradis perdus. »³⁴²

Qu'on se rappelle également l'image finale du *Jeu des perles de verre*, où Tito est touché par l'aura de Knecht, symbole éminent du « Jeu », de la Province, et de l'Esprit : l'élève s'éveille à cet Esprit dès lors que le corps du Maître a disparu dans un lac dont le vide inquiétant est appel de sens urgent. C'est par sa mort, par son « saut » hors de Castalie dans le monde extérieur, réfléchi par le saut dans le lac que l'intensité auratique de Knecht devient la plus efficace et participe de l'éveil de Tito à l'Esprit comme de la Castalie toute entière à l'Histoire, c'est dans sa mort que son allégresse s'accomplit au point de générer des écritures réponses visant à donner sens au vide que laisse sa mort, d'abord par des légendes, puis par la biographie fictive du *Jeu* lui-même : le « tragique » étant « inhérent à toute vie qui se voue à l'esprit » (*GL* 45), ce n'est pas la fin tragique de Knecht qui « séduit » l'historien castalien et le conduit à prendre la plume, mais « le calme, [l'allégresse], [...] la sérénité rayonnante avec lesquels il réalisa son destin, sa vocation et atteignit sa fin » (*Jeu* 101)³⁴³.

De même, la « prose tardive » de Hesse, écrite à la mémoire de proches et d'expériences vécues (*Erlebnisse*), ne fait-elle que réfléchir et réaliser par citations empruntées au plan de la réalité vécue, ce que la langue poétique est fondamentalement, dans l'acte d'écriture : « un sacrifice offert aux mânes, une commémoration invocatoire »,

³⁴¹ H. Hesse, *GL* 305 : « ...das kleine Gesicht hingeschwunden und eingesunken zu einer stillen Rune und Arabeske, einer magischen Figur, nicht mehr zu lesen und doch wie von Lächeln und vollendetem Glück erzählend. »

³⁴² H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, *Tagebuchblätter*, « 15. Mai 1955 », p. 939 : « Händel - das war Symmetrie, Architektur, gebändigte Heiterkeit und gebändigte Klage, kristallen und logisch. Das war eine Welt, in der der Mensch als Gottes Ebenbild regierte, mit felsenfester Basis und genau bestimmter Mitte. Sie war schön, diese Welt, unsäglich schön, strahlend, gefüllt bis zum Rand mit freudiger Kraft, zentriert und geordnet wie ein farbig triumphierendes Rosettenfenster in einem Dom oder wie ein ins Rund der Lotosblüte eingebautes asiatisches Mandala. Und diese edle Welt wurde noch schöner, gewann noch an Wert und Beglückung, an kristallener Vorbildlichkeit dadurch, daß sie fern und vergangen, verlorengegangen und aus unserer anderen Zeit und Welt her mit der Sehnsucht beschworen war, die den verlorenen Paradiesen zukommt. »

³⁴³ H. Hesse, *GL* 45 : « Es ist wohl nicht so sehr diese Tragik selbst, welche uns verlockt hat, der Persönlichkeit Josef Knechts unsre eingehende Betrachtung zu widmen : es ist vielmehr die stille, heitere, ja strahlende Art, mit welcher er sein Schicksal, seine Begabung, seine Bestimmung verwirklichte. »

« un combat contre la mort et l'oubli »³⁴⁴. Et ce combat peut être couronné de succès, Hesse en fait l'expérience et en témoigne dans ses « Feuilles de journal 1955 », où il entend lire à la radio un passage du *Klingsor* dont il ne gardait qu'un « souvenir très fragmentaire » : surgit alors « des abîmes du passé et de l'oubli » la double figure du « Klingsor » vivant une journée d'été mémorable et du « Klingsor » écrivant, en témoignant, suscitant en l'auteur âgé un étonnement reconnaissant :

« Magie merveilleuse, magie incandescente et triste de la fugacité ! Et plus merveilleux encore, le caractère non révolu, non éteint de ce qui fut, sa survie secrète, son éternité secrète, sa faculté d'être réveillé dans le souvenir, son enterrement vivant dans le mot à invoquer toujours à nouveau ! »³⁴⁵

La langue du Jeu des Perles de Verre réalise utopiquement cette même commémoration par citations à partir des sciences, des langues, des arts, de toutes les objectivations déjà réalisées, et révolues, de l'esprit humain : par exemple, « le thème d'une fugue de Bach, une phrase de Leibniz ou des *Upanishads* » (*Jeu* 95), « une formule de mathématiques astronomiques, le principe de composition d'une sonate ancienne, un aphorisme de Confucius » (*Jeu* 192). C'est de cette fonction de commémoration que Knecht prend conscience lors de son éveil au Jeu. Il reconnaît que la langue du Jeu est réalisation de l'Idée même de langue, au moment – et c'est le choc « joyeux », « consolateur », de l'éveil – où il se sent interpellé par l'esprit de la langue alors qu'il observe comment une langue morte, objectivation historique de l'Idée de langue, s'inscrit dans le devenir monadique de la Langue, là où les formules symboliques du Jeu la préservent (*aufbewahren*) de ressembler totalement dans le néant (*GL* 124).

La langue utopique du Jeu remplit par excellence les critères de « consolation » et de « rappel » de la poétique hesséenne de l'allégresse. Elle est à la fois « symbolique » et « hermétique », ses « formules symboliques » sont des « hiéroglyphes » (*GL* 39), elle est construction de citations, donc fondamentalement fragmentaire et est perçue par les non-initiés comme langue magique (*GL* 327). Suivant l'usage qui en est fait, elle peut incarner l'« essence » de la langue poétique, être *lingua sacra* de délivrance conduisant le Joueur à l'Esprit, à lui-même, à l'allégresse dionysiaque tout en sauvant de l'oubli les œuvres citées – telle la langue morte restée conservée (*aufbewahrt*) dans la langue des linguistes ou du Jeu (*GL* 124).

La langue du Jeu peut cependant tout aussi bien – et, appliquant sa poétique bipolaire, Hesse ne cesse, dès l'introduction, de « mettre en garde » contre une telle dégénérescence allégorique – exprimer la « contre-essence » heideggerienne (*Unwesen*) de la langue, son « bavardage »³⁴⁶, ne représenter qu'une « forme spirituelle de sténographie » (*GL* 130) « jouissant d'elle-même », qu'un « sport intellectuel » où, ivres de leur propre

³⁴⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, p. 399, « Brief an Lisa Tetzner, Mai 1961 » : « ...seit vielen Jahren [ist] beinahe alles, was ich etwa noch schreibe, ein Totenopfer, ein Gedenken und Beschwören, ein Fortleben mit den Entschwundenen, ein Kampf gegen Tod und Vergessen. »

³⁴⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, *Tagebuchblätter 1955*, « 13. März », p. 937 : « Wunderbarer Zauber, glühend trauriger Zauber der Vergänglichkeit ! Und noch wunderbarer das Nichtvergangensein, Nichterloschensein des Gewesenen, sein geheimes Fortleben, seine geheime Ewigkeit, seine Erweckbarkeit in der Erinnerung, sein Lebendigbegrabensein im stets wieder zu beschwörenden Wort ! »

³⁴⁶ M. Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*, op. cit., p. 69

virtuosité, les Joueurs se complaisent dans un « faux-semblant d'allégresse » (*Scheinheiterkeit*) anhistorique, irresponsable, purement apollinien (*GL* 346).

En même temps, Hesse souligne par la voix de Knecht, la nécessité d'une dimension exotérique pour qu'existe et survive la langue ésotérique, la *lingua sacra* du Jeu des Perles de Verre, par définition accessible non à la masse, mais à quelques initiés, qui sont autant de « victimes ». Là encore, il y a bipolarité : la langue est en son essence profondément humoristique.

Et ce, non seulement du point de vue d'une incompréhension insurmontable entre les praticiens de l'une ou l'autre langue, entre l'écrivain poète et son lecteur, même si Hesse s'amuse à introduire nombre de ses écrits tardifs par une considération humoristique sur l'impossibilité ou le caractère illusoire de son écriture comme de toute entreprise poétique ou artistique. Dans *Secrets (Geheimnisse, 1947)*, Hesse explique ainsi que l'écrivain fuit, comme tout autre, « la réalité terriblement belle, terriblement épouvantable » des instants d'« illumination » (*Erleuchtung*), et se réfugie dans la « non-réalité », « la zone supportable, tiède, ordonnée des concepts, des systèmes, des dogmatismes, des allégories » : « quand il se tourne avec ce qu'il écrit vers son lecteur », il « entretient avec soin l'illusion » selon laquelle « existent bien une norme, une langue, un système qui lui permettraient de communiquer des pensées et des expériences de telle sorte que le lecteur puisse en quelque sorte les partager et les faire réellement siennes »³⁴⁷. Il y a aussi la variante du sujet dans *Le Mendiant (Der Bettler, 1948)*, quand Hesse exprime ses doutes sur la compréhensibilité de sa « conception de l'homme et du monde, sa langue, sa forme de conscience et de problématique » par des contemporains « qui lisent déjà [ses] mots et signes comme une langue étrangère », « avec une compréhension très approximative », « tandis que la structure et le monde conceptuel d'un journal politique, d'un film ou d'une chronique sportive leur sont bien plus compréhensibles et accessibles »³⁴⁸. Cinq ans plus tard, Hesse reprend la perspective humoristique de l'illusion assumée et débute les *Expériences en Engadine (Engadiner Erlebnisse)* en expliquant qu'il va, dans les « invocations et commémorations » (*Beschwören und Gedenken*) qui suivent, « s'aveugler un peu lui-même et s'efforcer de maintenir la fiction selon laquelle ses langue et écriture désuètes » auront pour ses lecteurs encore « la même validité » que pour lui-même³⁴⁹.

De fait, la commémoration est essentiellement, poétiquement juste, dans le sens où le mot, parlé, mais surtout écrit, où l'écriture sera toujours dépouillée du sens qui cherchait à se dire : l'écriture est fondamentalement une entreprise humoristique. Et pourtant, et c'est en cela que se fonde la dimension consolatrice de la poésie hesséenne, c'est seulement et toujours ainsi que la parole poétique authentique s'est dite, qu'est instauré le temps historique de l'homme, temps du « dialogue » (*Gespräch*) où « les uns entendent des

³⁴⁷ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., *Geheimnisse*, p. 790 : « Auch [der Dichter] [...]wendet sich mit dem, was er schreibt, an seine Leser meistens mit der wohlgepflegten Illusion, es bestehe eine Norm, eine Sprache, ein System, das es ihm ermögliche, seine Gedanken und Erlebnisse so mitzuteilen, daß der Leser sie gewissermaßen miterleben und sich tatsächlich aneignen könne. »

³⁴⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* IV, op. cit., *Der Bettler*, p. 844

³⁴⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., *Engadiner Erlebnisse*, p. 846

autres », donc temps de l'utopie aussi, dont la réalité peut sans cesse s'actualiser au cœur de l'écriture qui l'objective et donne existence à l'esprit, à la pensée.

L'illusion ouvertement assumée par Hesse dans sa *Prose tardive* est essentielle, vitale. Son dernier essai, *Écriture et Ecrits* (*Schreiben und Schriften*, 1961), est le plus explicite à ce sujet : reconnaître au sein de la nature des écritures du vent, de la mer, des animaux, de la terre, voir en ces écritures de la nature et des hommes « l'esprit objectivé », est propre à tout « serviteur de la loi douce (das sanfte Gesetz), ainsi que l'a nommée Adalbert Stifter », à tout esprit humain « pieux » qui, adepte de la seconde et non de la première technique benjaminienne, « ne cherche pas à exploiter la nature, ni à la violer, comme le font les maîtres et les puissants » mais veut « voir, reconnaître, s'étonner, comprendre, aimer » et tente « de rapprocher, comme frère et sœur, la nature et l'esprit ». « Considérer [le monde des apparences] comme une écriture, comme une manifestation de l'esprit, qu'[il pense] ou non l'esprit universel comme étant créé à [son] image », permet à l'homme de se l'approprier, de se le rendre « familier, aimable ». Qu'il s'agisse d'écritures humaines toujours, inéluctablement difficiles à lire, à déchiffrer – « le gribouillage génial du dessinateur » Alfred Kubin est à cet égard emblématique – ou d'« écritures » « produites sous l'effet de forces apparemment aveugles », elles sont « interpellations », « signes de magie et de douce tristesse, semblables au voile de Maya – négation et en même temps confirmation de toute existence » : si d'un côté, « tout ce qui s'écrit s'éteint », si tout écrit est toujours rune, toujours énigmatique, si toujours, « le sens échappe à toute écriture », il lui reste « malgré tout inhérent » et, consolation ultime, il est « toujours le même ». Toujours, c'est la « chimère » du visage universel humain, évoquée et invoquée par Hesse dans « Magie du livre », qui s'y reflète, consolation ultime. L'écriture, qu'elle soit naturelle ou humaine, est le lieu où se donnent à voir beauté et allégresse, « le côté beau et allègre » de l'histoire humaine cité plus haut. La disparition des écritures tout comme l'absence palpable de sens en toute écriture sont tragiques sans donner lieu à désespérer ni à sombrer dans la mélancolie.

L'initiation à l'allégresse de Hermann Hesse est aussi initiation à « rire » avec « l'Esprit universel » percevant la disparition des écritures, à sourire avec « le vieil homme, sans doute archiviste » du poème « Un Rêve » de Knecht qui, dans une merveilleuse bibliothèque, la « bibliothèque du paradis », « efface d'un souffle » titre après titre « magiques » d'ouvrages merveilleux pour en « écrire » d'autres, donnant aux livres d'autres contenus (GL 478). Le blanc au cœur du signe allégorique, le « vide du cuir » sur la tranche des grimoires n'est pas à craindre, mais à reconnaître comme blanc d'appel, comme « mise en demeure » de participer par lectures-réécritures allégoriciennes au « jeu enchanteur des artistes », au « renouvellement » du sens, de « ce qui reste à dire », « toujours une seule et même chose, l'Éternel, l'Ancien », de « ce qui doit être dit mais qui jamais ne peut se dire entièrement »³⁵⁰.

En d'autres termes, blanc et vide invitent au dialogue heideggerien de l'Être, à l'advenir historique de l'homme dans son individuation par l'esprit, ils invitent à avoir foi en la langue et en son esprit, à se confier dans la lecture et l'écriture à la langue, matrice

³⁵⁰ Cf. H. Hesse, *Écriture et Ecrits* in *Magie du Livre*, op. cit., p. 362 sv. ; en allemand, *Schreiben und Schriften* in *Späte Prosa*, op. cit., p. 135-140

originelle, par laquelle l'esprit peut penser, le sens s'écrire, et quand il s'écrit, s'écrit humoristiquement, indépendamment de la volonté de l'écrivain, comme en témoigne Novalis avec humilité et brio dans son *Monologue*.

Le sens, insaisissable par la lettre, par l'écriture, ne se laisse pas plus enseigner, transmettre : il peut seulement être invoqué sur le mode humoristique de la trace par aphorismes « magiques » comme en témoigne la sentence déjà citée du Bi-Yän-Lu dont la portée gagne, dans ce contexte, en profondeur utopique :

« Un empereur rencontre le patriarche Bodhidharma. Avec les grands airs et l'ignorance du profane et de l'homme du monde, il lui demande : 'Quel est le sens le plus élevé de la vérité sacrée ?' Le patriarche répond : 'Large ouvert – rien de sacré'. »³⁵¹

A la question posée par le pouvoir politique dans une optique de maîtrise et de récupération égoïste et du « sens » et de l'aura du « sacré », le sage répond laconiquement, humoristiquement par ce qui semble absence de sens et dénégation de tout sacré. Au pathos de la question, signe de volontarisme, répond la sobriété rieuse de la trace invocatoire qui s'avère langue authentique et légitime, à la fois irrécupérable par le pouvoir et libérateur. En effet, le « large ouvert » dépourvu de tout sacré rappelle le blanc, l'espace ouvert à l'homme, l'espace où le sens s'écrit sans jamais s'exprimer totalement, l'espace à écrire, à décrire encore et encore par l'esprit humain en l'acte originel et à sans cesse reconduire de sa propre mise au monde. Seul cet acte pourrait être qualifié de « sacré » en termes hesséens, puisqu'en dépend l'advenir de l'Esprit et de l'homme en ce qu'il a de « divin ». Ce « sacré » évanescence comme le sens qui s'écrit et se perd ne peut être instrumentalisé par le pouvoir, ne peut assujettir l'homme en aucune façon mais le libère au contraire de l'emprise, de toute prétention autoritaire des pouvoirs politique et religieux. L'initiation à l'allégresse hesséenne est initiation à une lecture-écriture allégorique et humoristique d'un monde libéré de l'hétéronomie du sacré religieux. S'il est désenchanté, délaissé des dieux, il est empli de traces invocatoires d'un « sacré » intrinsèquement humain et authentiquement auratique appelant, rappelant l'homme sans arrêt à lui-même, à une auto-délivrance et mise au monde incessantes.

III.5.2. Entre consolation et mise en garde, nager en eaux allègres

Ce sont cet appel et ce rappel qui se font chez Hesse sous forme de « consolation » et de « mise en garde, mise en demeure » (*Mahnung*) et qui légitiment anthropologiquement et poétiquement « l'illusion »³⁵², la dimension symbolique de son art et du point de fuite hautement auratique de ce dernier, de l'allégresse. L'enjeu est, en termes heideggeriens, à la taille du « péril » encouru par la langue poétique instaurant l'être historique de l'homme. Initier à l'allégresse, c'est initier à ne pas craindre la mort, le blanc, la dimension allégorique de l'écriture mais à y reconnaître, dans la foi en la langue et en l'esprit qui

³⁵¹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 1, op. cit., *Josef Knecht an Carlo Ferromonte*, 1960, p. 335: « Ein Kaiser trifft mit dem Urpatriarchen Bodhidharma zusammen. Mit der Wichtigtuerei und Ahnungslosigkeit des Laien und Weltmanns fragt er ihn: « Welches ist der höchste Sinn der heiligen Wahrheit? » Der Patriarch antwortet: « Offene Weite – nichts von heilig. »

³⁵² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe II*, op. cit., « Brief an Christoph Schrempf, Sommer 1932 », p. 341

s'objective à travers elle, l'espace vital originaire où l'homme advient historiquement à lui-même, le lieu du réveil de l'homme à lui-même et à l'esprit.

L'enjeu est d'initier l'homme à sauter dans l'élément liquide et matriciel de son réveil, à se confier à la langue – c'est l'exercer à nager porté par les flots, tel Henri d'Offerdingen dans son rêve initiatique, tel Novalis dans le *Monologue* – tel le « loup des steppes » aussi dans la fête de Carnaval l'entraînant dans les arcanes du « Théâtre Magique », préfiguration de l'utopie castalienne. Faisant sienne la devise de Novalis citée dans *Le Loup des steppes*, selon laquelle « la plupart des hommes ne veulent pas nager avant qu'ils ne le sachent », Hesse tente de faire éviter à ses lecteurs l'écueil de la crispation volontariste nietzschéenne, née d'un manque de confiance viscéral, notamment en la langue, en conduisant le lecteur à prendre conscience, dans l'exercice de lecture, qu'il sait nager, lire, écrire, qu'il peut le vouloir ou plutôt : qu'il en a le droit, aussi le devoir.

L'initiation se fait chez Hesse, chamane moderne, en deux temps thérapeutiques : le temps séducteur et auratique, contemplatif aussi, de la « consolation », de la flèche de désir allègre, et le temps à la fois mortificateur et vivifiant, le temps cathartique de la « mise en garde, mise en demeure » (*Mahnung*), flèche du non et temps allégorique d'écriture et d'effacement. Ces temps correspondent, dans *Le Jeu des perles de verre*, aux phases de « vocation » (*Berufung*) et de « réveil » (*Erwachen*) du parcours humain exemplaire, légendaire de Knecht – lui-même figure chamanique et artiste réfléchissant l'entreprise poétique hesséenne d'allégresse.

La flèche de désir se constitue pour l'essentiel de quatre symboles de l'esprit et de l'allégresse, mais aussi de la magie qui, fortement et circulairement reliés les uns aux autres, voient s'intensifier par réfléchissement leur force de rayonnement et d'attraction auratique : Knecht, et son allégresse, symbolise le Jeu, tout d'allégresse, lui-même symbole et quintessence allègre de la Castalie, que symbolisa en premier lieu, aux yeux de Knecht et du lecteur, le Maître de Musique – lequel devient plus tard l'incarnation auratique de l'allégresse de la musique, c'est-à-dire de l'art « magique » primitif (GL 29) au fondement, avec les mathématiques et leurs « formules » dotées de « force magique » (GL 13, 37), du Jeu des Perles de Verre, cet art supérieur où « se fondent *ratio* et magie » comme a pu l'écrire Hesse dans sa lettre de 1961.

La fascination exercée par chacun de ces symboles est de surcroît réfléchi thématiquement à travers l'ensemble de la biographie qui, en témoignant de vocations, d'éveils et de guérisons réussis, ne prouve pas seulement l'efficacité de la « douce contrainte » (*Zwang*) burckhardtienne exercée par chacun de ces symboles sur l'un d'entre eux ou autrui, mais légitime cette dernière par son caractère totalement désintéressé, détaché de tout exercice de pouvoir. La relation cruciale légitimant aux yeux de Hesse, et du biographe, l'hétéronomie qu'induit une attraction auratique, est la relation pédagogique. Cette dernière déborde le cadre du rapport entre maître et élève puisqu'elle comprend une dimension thérapeutique et s'étend à la réception d'un Jeu de Perles « pédagogique » et non « formel » qui n'offre pas en ses constructions symboliques l'image de la perfection mais conduit le Joueur par l'entremise des méditations à « l'expérience de la perfection, du divin » (GL 212), de l'*union mystique* dont on connaît le caractère allègre. Toujours, l'objet en est une communication, une transmission d'allégresse. Si le Maître de Musique,

ce « vieillard mystérieux », « patron et modèle » de Knecht, le « contraint doucement à prendre sa succession » (*Jeu* 304, *GL* 237) comme il vaincra (*besiegen*) finalement ses résistances et le fera participer de son aura d'allégresse, Knecht lui-même use de sa propre « force d'attraction et vertu d'exemple » (*Anziehungs- und Beispielskraft*, *GL* 298) à des fins pédagogiques, comme avec Tegularius, ou thérapeutiques, comme en attestent ses efforts pour « circonvenir » (*einspannen*), « prendre dans ses rêts » (*einfangen*), « influencer » (*beeinflussen*) son ami Designori afin de le « réveiller » (*aufwecken*) (*GL* 356), de le guérir de sa mélancolie, et donc de réaliser « le désir nostalgique (*Sehnsucht*) de guérison, de clarté, d'allégresse castalienne » (*GL* 349) qui avait de fait « attiré » ce dernier « vers la province pédagogique », l'avait conduit à devenir le représentant officiel du monde extérieur en Castalie. Comme le souligne le biographe, Knecht a toujours fait en sorte de « sanctifier (*heiligen*) et de rendre salutaire (*heilsam*) cette force que lui avait donnée la nature, en la mettant au service de la Hiérarchie » (*Jeu* 205, *GL* 143) tant qu'elle incarne pour lui le « Maître suprême », l'Esprit – et en mettant les vertus de la « province pédagogique » au service de son entreprise d'éveil et de guérison.

En effet, et là encore il y a témoignage, modèle instructif, l'exemple de Designori rend manifestes les vertus guérisseuses de la Castalie, province utopique : si c'est grâce à « l'art séducteur », à la « magie » (*Jeu* 429) de Knecht que Designori s'ouvre à cette influence bénéfique, c'est bien le recours à « l'appareil et au personnel de l'Ordre » qui permet d'« éduquer » et de « transformer » en profondeur Designori par l'intermédiaire de « la musique et [de] la contemplation, [de l'allégresse] et [de] la vaillance castaliennes » – tout comme la visite du « Théâtre magique » et la confrontation à l'allégresse des Immortels permet au « loup des steppes » d'amorcer son processus de guérison de la mélancolie.

Le personnage de Plinio Designori se lit de fait en écho à Harry Haller. Tous deux habitent le « monde extérieur » de la « prétendue réalité » hesséenne tout en ne sachant s'y intégrer. Ce sont des êtres de la marge mélancoliques, des « outsiders aigris et esseulés » (*Außenseiter*, *GL* 350), des « dérangés » (*Verrückte*) qui, pris de doute, ne trouvent pas leur place dans un « système » dont leur regard discerne le caractère fallacieux, allégorique : ils incarnent l'être moderne dont la foi en l'esprit, en l'authenticité de la « culture » vacille, sont les représentants potentiels du lecteur en cours d'individuation que son savoir tragique désespère.

A ce titre, un bref retour sur *Le Loup des steppes* est des plus éclairants pour identifier la fonction de l'utopie castalienne dans la mise en scène chamanique du *Jeu des perles de verre* : celle d'une « surréalité » spirituelle et culturelle, d'une « surculture » objective et vivante à laquelle le chamane initie ses lecteurs comme Knecht son ami Plinio en vue de les guérir.

La « province pédagogique », qui à la fois se réfère à la classicité goethéenne et se présente sous des traits utopiques futuristes, joue le même rôle que le « théâtre magique », mais se voit ici dotée d'une objectivité qui faisait encore défaut à sa préfiguration et répond ainsi avec une plus grande fermeté, et peut-être force de conviction, avec une plus forte intensité auratique aux doutes concernant le caractère « fantomatique » ou l'« existence » et l'« authenticité » réelles de ce qui, sous les appellations de « culture », d'« esprit »,

d'« âme », est uniquement perçu comme « beau et sacré (*heilig*) » par ces âmes perdues³⁵³. L'expérience de Haller porte ainsi tous les traits de l'illumination benjaminienne survenant, salvatrice, au cours d'une lecture allégorique : Haller décrypte avec la plus grande difficulté, sur un vieux mur qui lui avait toujours plu par son vide délaissé, allégorique, la « trace dorée » qui, flèche de désir, évoque la première le « Théâtre Magique » de sa guérison (*St* 41 sv.), et dont le « surgissement » (*Aufblitzen*) est « rappel » du sacré, de « l'éternité, [de] Mozart, [des] étoiles » (*St* 47). L'existence concrète du « Théâtre Magique » n'est cependant jamais avérée, l'expérience qu'en fait Haller est induite par des substances peut-être hallucinogènes dispensées par le chamane saxophoniste, Pablo. Elle participe d'une subjectivité suspecte. L'existence de la « province pédagogique » au contraire, relève sous la plume du biographe fictif du fait avéré, incontestable, son origine historique fait l'objet de larges développements critiques, les témoignages de son caractère mystérieux et allègre, tout comme de son attrait magique pour tout non-initié du « monde extérieur » se succèdent, de Knecht à Designori, au fils, même à la femme de ce dernier – dont Knecht gagnera la confiance en partie grâce à « l'atmosphère de mystère, de consécration et de légende » « environnant ses fonctions » (*Jeu* 433, *GL* 359). La Castalie est présentée par Hesse comme « monde de foi solide, objectif »³⁵⁴ en des termes bien plus explicites que cela n'avait été le cas du « Théâtre Magique » pourtant objet de la citation qui précède : elle est, ainsi que le soulignait A. Gehlen, réalité historique, évolutive de la langue « que l'on ne vit pas seulement, mais dans laquelle on vit ». Elle témoigne de l'existence permanente, objective, du « temps du maintenant » (*Jetztzeit*) de délivrance non messianique mais magique, dans lequel il est possible d'entrer à tout moment, si tant est que l'on ne reste pas tel Plinio « fermé » et « résigné » dans sa mélancolie, mais s'ouvre comme lui aux invocations séduisantes du chamane guérisseur incarné alors par Knecht.

Le fragment *Par-delà le mur* (*Jenseits der Mauer*), un peu antérieur sans doute à la période d'écriture du *Loup des steppes*, est sur ce point limpide. Il relate l'expérience du narrateur entré en sautant un mur dans un jardin abandonné qui s'avère non eden mais espace du chaos, jardin originel :

« Je m'étais représenté ce jardin autrement. Il n'était pas maintenant une formation belle et touchante de la culture de mes aïeux, il était maintenant scène magique, forêt vierge, antre des esprits. N'importe quel lieu du monde peut le devenir, bois et temple, ruelle et pièce, prairie et gare, à chaque instant nous pouvons entrer dans le monde originaire, le mythe, l'atemporalité – mais cela arrive rarement, il est rare que la magie nous effleure. »³⁵⁵

³⁵³ H. Hesse, *St* 50 : « War das, was wir 'Kultur', was wir Geist, was wir Seele, was wir schön, was wir heilig nannten, war das bloß ein Gespenst, schon lange tot und nur von uns Narren noch für echt und lebendig gehalten? War es vielleicht überhaupt nie echt und lebendig gewesen? War das, worum wir Narren uns mühten, schon immer vielleicht nur ein Phantom gewesen? »

³⁵⁴ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Sommer 1943, an Herbert Lewandowski », p. 152 : « [*Der Steppenwolf*] handelt von einer festen, objektiven Glaubenswelt. »

³⁵⁵ H. Hesse, [*Jenseits der Mauer*] in *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p. 208 : « Anders hatte ich diesen Garten mir vorgestellt. Jetzt war er nicht ein schönes und rührendes Geilde großväterlicher Kultur, jetzt war er magischer Schauplatz, Urwald, Geisterbühne. Jeder beliebige Ort der Welt kann dazu werden, Wald und Tempel, Gasse und Zimmer, Wiese und Bahnhof, jeden Augenblick können wir eintreten in Urwelt, Mythos, Zeitlosigkeit – aber selten geschieht es, selten weht der Zauber uns an. »

Si la nature du monde « magique » castalien est plus proche de celle du jardin cultivé attendu que du jardin magique expérimenté alors par le narrateur – ce qui témoigne d'une évolution de Hesse l'éloignant du néo-romantisme de ses débuts – le mouvement reste le même : il y a passage transgressif en réponse à un appel (*uns anwehen*), enfin entendu, et ce passage instaure la *Jetztzeit* de délivrance, il ouvre à l'expérience émerveillée d'une unité dialectique, d'une bipolarité, généralement occultée, de mondes inconciliables, d'univers simultanés mais dichotomiques, se refusant à toute synthèse – synthèse que tentent pourtant pour leur malheur Harry Haller comme Designori, ce qui les condamne à la mélancolie de qui reste attaché au mythe d'un Âge d'Or, d'un paradis perdu.

En la province utopique castalienne, province de l'Esprit, Hesse objective à des fins « pédagogiques » d'éveil, l'histoire de l'esprit qui, selon lui, fait face à l'histoire des pouvoirs politique et religieux sans jamais se confondre avec elle : les parcours de Knecht et de Plinio témoignent respectivement sur un plan phylogénétique et sur un plan ontogénétique de la possibilité, ou plutôt de la nécessité de passages de l'une à l'autre, d'un va-et-vient entre l'une et l'autre, pour qu'advienne l'unité dialectique d'une histoire de l'homme où, se réalisant en son essence, il participe de l'allégresse, utopique, de l'esprit humain et non des dieux.

Par sa description auratique de la Province de l'Esprit, d'une authentique Idée platonicienne, Hesse, poète-chamane, invite, à des fins thérapeutiques d'allégresse par réinscription monadique, à un voyage initiatique, à une immersion contemplative libérant sur un mode burckhardtien les forces de résistance utopique de l'esprit, sa *vis utopica*. Il invite à un voyage initiatique dans l'univers d'une « surréalité » qui équivaut sur le plan de l'esprit à la « surnature » des chamanes classiques et s'oppose à l'univers politique et religieux de ce qui se présente comme Réel mais n'est que « prétendue » réalité (*sogenannte Wirklichkeit*).

La Castalie représente le décor non mythique mais à la fois historique et surréel, auratique, que Hesse plante sur la scène magique chamanique invoquée depuis la fin des années 20 par ses articles et écrits littéraires, notamment *Le Faiseur de pluie*. De ce décor ou « substrat de représentations communes » dépend, on s'en souvient, l'efficacité de la magie blanche à laquelle il s'essaie pour contrer la magie noire hitlérienne, dépend l'efficacité de son initiation à l'allégresse comme de son sabotage de la langue maléfique, anathématique du national-socialisme. Il est tout à fait symptomatique que Hesse ne se limite pas à un mythe particulier, tel le mythe dionysiaque actualisé par Nietzsche qui, par sa monovalence unitaire, n'est pas sans rappeler un monothéisme sectaire, mais qu'il l'élargisse considérablement, l'universalise en objectivation burckhardtienne de l'histoire culturelle, donc en un horizon historique permettant justement au sujet et à la communauté de s'inscrire et de se réinscrire comme acteurs dans l'histoire ininterrompue de leur propre devenir. Cette objectivation historique est cependant aussi atemporelle en ce qu'elle retient, à travers l'ensemble des objectivations concrètes et historiques en lesquelles « l'esprit comme créateur et comme logos » s'est manifesté, l'essentiel, le mouvement d'instauration originelle du devenir qui les anime à jamais : des mythes, religions, œuvres artistiques, sciences mais aussi artistes et penseurs créateurs, elle inclut ce qui dans et à

travers l'objectivation persiste « encore et toujours » (*stets und immer*) de l'esprit, des esprits ayant animé originellement le geste poétique, des souffles ayant traversé de plus en plus intensément les créateurs-penseurs sous forme de langues jusqu'à ce que l'individu s'efface et se fonde avec l'œuvre en sa fonction de serviteur de l'esprit tel HH. dans les dernières lignes du *Voyage en Orient*.

En référence à la « surnature » chamanique telle qu'elle a été définie plus haut, comme cet « en amont » de la nature lui insufflant sa vie, comme cette nature naturante, en référence aussi à la « réalité surréelle » chez Jean Duvignaud de personnes et comportements imaginaires représentés dans le jeu qui deviennent réalité par la communication s'opérant à travers eux entre les participants, l'horizon hesséen de l'esprit où évolue un « en amont » spirituel de la culture est ici nommé « surculture ». Celle-ci décrit une dimension culturelle que Hesse est le premier à rendre ainsi manifeste, plus proche du réel qui est que de la réalité qui existe, plus proche du réel des physiciens, de « l'incertaine réalité » de Bernard d'Espagnat par exemple, dans la perspective d'un questionnement sur l'inframatière ou sur les théories quantiques, de ce réel dont la réalité phénoménale n'est plus que trace morte, car le réel ou « sacré » ne s'y actualise toujours qu'infimement. Si la « surréalité culturelle » n'est pas identique au « grand réel » de René Char, elle est assimilable à la résonance réfléchissante du réel en la pensée humaine et forme à la fois une communauté d'« esprits » vivants, d'êtres humains dévouant leur vie à l'esprit et à la pensée, et un univers de traces vivaces, rappelant au « sacré », une autre réalité existante parcourue plus substantiellement par le réel et participant, dans son berceau langue, de son hors-temps et de son hors-lieu : la « surculture » est en cela fondamentalement lieu de l'utopie³⁵⁶. Surréalité culturelle, réalité phénoménale – c'est-à-dire la « prétendue réalité » (*sogenannte Wirklichkeit*) de Hesse – et le réel forment « l'unité dialectique » de l'être au monde de tout sujet humain, celle en laquelle s'expérimente historiquement l'allégresse humaine.

Par sa description auratique d'une authentique Idée platonicienne, Hesse joue de séduction pour attirer le patient mélancolique à un voyage initiatique en pays d'allégresse et ce voyage se fait, pour les visiteurs du monde extérieur, comme pour le lecteur, par le vecteur de la langue poétique, par la *lingua sacra* symbole de la Castalie lors des Jeux Officiels ou par la prose hesséenne, invocation renonçant, tel Carossa, au pathos du « rituel invocatoire traditionnel » (*Beschwörungsritual*) des vers³⁵⁷, mais s'aidant de la « magie » plus sobre et légitime de la prose, c'est-à-dire de sa musicalité³⁵⁸, dont l'effet premier et primitif recherché est, rappelons le, d'« encourager » (*ermutigen*), en les « mettant à l'unisson » (*gleich stimmen*), une « pluralité d'hommes » « à adjurer les puissances éternelles, à entrer dans la danse, [...], à partir en guerre, à accomplir les actes sacrés » (*Jeu* 83, *GL* 29).

³⁵⁶ Le surréel serait quant à lui la dimension poétique de la surréalité.

³⁵⁷ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* II, op. cit., p. 452 : « ... während [Carossa] auf dieses hergebrachte Beschwörungsritual des Sehers beinahe ganz verzichtet. »

³⁵⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An einen Korrektor, Oktober 1946 », p. 659 : « Und die Musik, und zwar ganz besonders die Musik der Prosa, ist eines der wenigen wahrhaft magischen, wahrhaft zauberischen Mittel, über welche heute noch die Dichtung verfügt. »

Ici, l'« acte sacré » de résistance auquel convie la musicalité hesséenne, est d'entrer dans la danse, ou plutôt dans la nage de la lecture allégorique qui, en son cœur libérateur est contemplation burckhardtienne. De même que la méditation est l'épine dorsale de l'Ordre castalien, dont le « Président de la Direction » est un Maître de Méditation, de même une lecture rendant justice à la nature « sacrée » de la langue du Jeu se caractérise-t-elle par une « contemplation méditative authentique » (*GL* 125) entre chacune des formules symboliques, contemplation qui préserve les « hiéroglyphes du Jeu » de dégénérer en « simples lettres » (*GL* 37, 43). Cette contemplation est réactualisation du sens du signe écrit, « invoqué » (*beschworen*) par le directeur du Jeu : « par une méditation rigoureuse sur ce signe, sur son contenu, son origine et son sens », chaque joueur et partenaire est « contraint de se représenter (*sich gegenwärtig machen*) fortement, dans sa chair, la teneur du signe » (*Jeu* 93)³⁵⁹.

L'initiation à la contemplation dont bénéficia Knecht sous l'égide du Maître de Musique permet de mieux en saisir la nature allégorique : après quelques mesures musicales jouées par le Maître qu'il « répète » et « contemple » ensuite, « les yeux mi-clos » et dans le silence, Knecht voit « des fragments de partition », voit « quelque chose se mouvoir, marcher, danser, planer », essaie de « reconnaître le mouvement et de le lire, comme les courbes de la ligne que trace un vol d'oiseau », il « suit des yeux et de la pensée les pieds dansants de l'invisible ». La musique lui est « apparue comme une figure » qu'il tente de « décrire (*nachschreiben*) après coup » en un dessin : « une ligne » recourbée « en un cercle, d'où les barres latérales [rayonnent] comme les fleurs d'une couronne » (*Jeu* 139 sq, *GL* 81 sv.). C'est une première approche de l'expérience de se retrouver au centre d'une sphère accomplie à l'issue d'un Jeu pédagogique réussi, ou pleinement « réalisé ». En effet, de même que la « méditation », ou contemplation plus générale est « la voie menant aux sources » (*Weg zu den Quellen*, *GL* 85) dont – Knecht témoigne de ce dont le Maître de Musique lui apporte régulièrement le témoignage – l'on revient « affermi » (*gestärkt*), emplis de « vigueur » (*Kraft*) et d'« allégresse » (*GL* 86), de même, la contemplation « authentique » constitue-t-elle, au cœur du Jeu, la réactualisation nécessaire, la « réalisation » de chaque signe. Et c'est ainsi que, de réalisation en réalisation, la langue du Jeu conduit « directement » (*unmittelbar*) au Réel, à l'expérience de l'Un, de l'Esprit universel et à l'allégresse de cette *unio mystica* : dans la *lingua sacra* du Jeu, « tout symbole, toute combinaison de symboles » n'est, reconnaît Knecht au moment où il s'éveille à elle, « qu'une voie directe menant au cœur du secret de l'univers » (*Jeu* 186, *GL* 125).

En ce sens, le processus de lecture de la *lingua sacra* est très proche de la critique esthétique du romantisme allemand telle que la définit Walter Benjamin dans sa thèse sur le sujet. Selon lui, « la critique est », pour Novalis et Schlegel, « une sorte d'expérimentation faite sur l'œuvre d'art, capable d'éveiller sa réflexion, de l'amener à la conscience et à la connaissance de soi », elle est « déploiement de la réflexion, c'est-à-dire

³⁵⁹ H. Hesse, *GL* 38: « Nach jedem Zeichen, das der jeweilige Spielleiter beschworen hatte, wurde nun über dies Zeichen, über seinen Gehalt, seine Herkunft, seinen Sinn eine stille strenge Betrachtung abgehalten, welche jeden Mitspieler zwang, sich die Inhalte des Zeichens intensiv und organisch gegenwärtig zu machen. »

pour les romantiques : de l'esprit, *dans* une formation »³⁶⁰, « présentation de ses relations à tout l'ensemble des œuvres, et pour finir à l'Idée de l'art » : « la critique est donc, dans son intention centrale, non pas un jugement mais, d'une part, un achèvement, un complément [...] de l'œuvre, de l'autre, sa dissolution dans l'absolu »³⁶¹.

On le voit : même si l'œuvre d'art est perçue par les Romantiques allemands comme fragment à compléter et à accomplir par le moyen de la critique esthétique, à la façon dont la contemplation « réalise » et accomplit par lecture allégorique l'hiéroglyphe-citation qui l'initie, le type de lecture requis par les Romantiques comme par le « Jeu des Perles de Verre » est de prédominance symbolique. L'aboutissement inéluctable à l'expérience de l'Idée de langue, à l'*unio mystica* qui représente simultanément la (re)connaissance de soi par le Joueur, son éveil à l'Esprit, exprime la dimension utopique du Jeu dont les contemplations authentiques instituent presque en mécanisme le processus miraculeux de la mémoire involontaire décrit par Benjamin³⁶². Est de même utopique, et auratique, le caractère exclusivement « allègre », « joyeux » (*GL* 124) de l'éveil à l'Esprit, de la « vocation » tel qu'en témoigne Knecht, et après lui, son biographe, témoin du témoin. La rencontre de l'esprit avec lui-même à la source ou tourbillon originels du devenir historique, de l'individuation par l'esprit, cette naissance au monde n'a rien de la « terreur telle qu'on la vit en venant au monde » et qui est celle, écrit Walter Benjamin au sujet de Julien Green, de « l'être qui s'éveille [et] découvre la « vallée des larmes »³⁶³. Dans le cas de Knecht, et telle que la présente *Le Jeu des perles de verre*, la « vocation » n'a rien de traumatisant, ni d'esseulant : elle est au contraire « joyeuse », s'effectue dans un rapport de transmission vivant entre le Maître et l'élève, et mène au cœur de la communauté castalienne.

Dans le *Jeu des Perles de Verre*, les témoignages se succèdent sur les vertus rassérénantes et fortifiantes de la contemplation, de l'exercice ou écoute de la musique comme de la participation au Jeu de Perles : Knecht « observe » comment, après avoir joué ou médité, « son maître, qui avait souvent l'air si vieux et si fatigué » « était en mesure de lui lancer un regard calme, plein de vigueur, d'[allégresse] et de cordialité » (*Jeu* 144, *GL* 86). Lui-même se plonge dans une longue méditation quand Tégularius lui annonce sa prochaine nomination comme Maître du Jeu : il en ressort « réconforté et [allègre] » (*Jeu* 306). De même, certains participants au Jeux Officiels se « laissent-ils », alors même qu'ils étaient au départ hostiles au Jeu, « gagner, détendre et exalter par les charmes (*Zauber*) de notre art, qui leur rendent la jeunesse et des ailes », qui, en d'autres termes revivifient leur foi en l'Esprit. A chaque fois, il s'y effectue une communication d'allégresse, un ressourcement, une prise de forces dans les efforts quotidiens pour tenir bon face à l'épreuve de la vie.

³⁶⁰ Cf. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op. cit., p. 110; version allemande (I-1, p. 65)

³⁶¹ Cf. Ibid., p. 130 (I-3, p. 78)

³⁶² Cf. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (III, X, XI), in: *Illuminationen*, op. cit.

³⁶³ Cf. W. Benjamin, *Julien Green* (avril 1930) in: *Oeuvres* II, op. cit., p. 175 : Dans une « démarche visionnaire », Green opère selon Benjamin « l'acte de magie » de la « présentification », la création d'un « second présent » qui seul « confère une éternité à ce qui a été ». L'arrachement à cette vision, « l'instant d'éveil », représente « l'horreur absolue », puisque s'y vit « une terreur telle qu'on la vit en venant au monde ».

Car l'éveil à l'Esprit ne plonge pas dans un état, dans un « au-delà » d'allégresse constant et paradisiaque. Là encore, le Maître de Musique et Knecht en témoignent, le premier éveil de la « vocation » n'instaure pas une symbiose continue avec le monde. Fluctuations et fatigues sont inéluctables. Dans le monde extérieur, on parlera de rechute, telle celle, emplie de fureur meurtrière du « loup des steppes », telle celle aussi de Designori, affolé en ne trouvant pas son fils, telle surtout, dans la « prétendue » réalité, la mélancolie, la lassitude désenchantée du « magicien », du chantre de l'allégresse lui-même. Hesse est ici plein d'humour. L'invocation sacrilège de l'allégresse « divine » « se paie » au prix fort, il y a là, écrit-il à Otto Engel en 1943, une « sorte de justice fatale »³⁶⁴. S'il évoque ces états de disgrâce en de nombreux endroits de sa *Prose tardive*, c'est souvent pour mieux témoigner comment lui-même est alors touché par l'appel et la séduction d'autres écritures, par la force communicative d'allégresse d'autres musiques qui elles-mêmes sont traces auratiques et témoignent, telle la musique de Bach, de la force ordonnatrice de l'Esprit, entraînant, en une « cure de l'âme » (*Seelenkur*) régénératrice, celui qui les écoute et les lit à suivre leur cheminement vers l'allégresse. Dans les *Expériences en Engadine*, Hesse décrit ainsi comment la musique du violoncelliste Pierre Fournier, qui lui joua un jour en privé une suite de Bach, « réalisa en quelques instants » « ce à quoi il n'avait pu parvenir seul » de toute la matinée, surmonter « la tristesse, la fatigue, l'humeur contrariée » d'un « jour maudit des dieux », « franchir le pas entre quotidien et Castalie » : « Au lieu de l'atmosphère de fatigue, de déception, d'insatisfaction avec moi et le monde », « l'atmosphère pure et rigoureuse de Sébastien Bach m'enveloppa », « m'élevant soudain à des hauteurs alpines plus claires, plus cristallines, qui m'ouvrirent, interpellèrent (*anrufen*), aiguisèrent tous les sens » et « la province de l'Esprit » « m'ouvrit à nouveau ses portes, m'accueillant en sa grande fête de sérieux et d'allégresse (*ernstheiter*) » : « j'en repartis guéri et reconnaissant »³⁶⁵.

Dans la *Circulaire de Sils-Maria* (1954), Hesse évoque cette fois combien la lecture par son cousin de deux exemples du Bi-Yän-Lu, ce « livre d'exercices » empli d'aphorismes invocatoires chinois, représenta pour lui et sa femme Ninon « une cure de la pensée et de l'âme de grande intensité, un bain dans la rigueur et l'allégresse du bouddhisme chinois, autant chargé de mélancolie que d'humour »³⁶⁶.

Comme il le confesse dans une lettre de 1950, après avoir écouté le cinquième Concerto Brandebourgeois et suivi le « grand musicien » dans son « combat » pour « encore et toujours sortir de la profondeur mélancolique de l'introversio », de « l'esseulement le menant jusqu'à la frontière d'une philosophie existentialiste pessimiste », et se retrouver « dans l'ordre cosmique et divin », lui-même « a besoin de soutiens et de stimulations (*Anregungen*) », « d'aides et de consolations » « pour tenir bon et ne pas perdre courage ». Et Hesse évoque alors « les bonnes pensées de sagesse » qui,

³⁶⁴ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, « Brief an Otto Engel, Januar 1943 », p. 218 : « Und Spaß gemacht hat mir, was Sie über das Gedicht 'Stufen' erzählen. So, wie es Ihnen mit dem « wir sollen 'heiter' ging, geht es natürlich auch dem Dichter selber zuzeiten, wie ja überhaupt die Anmaßung, solche Sachen auszusprechen, wie sie im Siddhartha, im Traktat oder im Knecht stehen, immerhin bezahlt werden will, es herrscht hier eine oft fatale Gerechtigkeit. »

³⁶⁵ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., *Engadiner Erlebnisse*, p. 856

³⁶⁶ H. Hesse, *Ibid.*, *Rundbrief aus Sils-Maria*, p. 910 : « Es war eine Gedanken- und Seelenkur von großer Intensität, ein Bad in chinesisch-buddhistischer Strenge und Heiterkeit, mit Tiefsinn ebenso geladen wie mit Humor. »

« supra-nationales et supra-religieuses », furent toutes « pensées et formulées » au cours du premier millénaire avant Jésus-Christ, mais aussi « la communauté des Immortels depuis les auteurs des Upanishades jusqu'aux maîtres chinois », et enfin, et surtout « la musique », cette « incarnation de l'ordre » qui, « tel le ciel étoilé, nous rappelle (*erinnern*) à la lumière, à l'Idée d'ordre, de l'harmonie, du « sens » au milieu du chaos »³⁶⁷.

En résumé, Hesse poète-chamane entreprend une description auratique de la « surréalité » et de la langue qui y conduit en vue d'une initiation à l'allégresse, afin que tout lecteur puisse grâce à l'intensité séductrice de ces invocations trouver la force de se dégager de l'emprise « normalisatrice » et nivellatrice de l'école comme de l'ensemble d'une société détournée de l'esprit et fascinée par la matérialité des choses et le pouvoir³⁶⁸. Il s'agit pour lui de conduire, par une « séduction subversive », les jeunes lecteurs à s'engager sur la voie de l'individualisme et de l'individuation, à les « pousser à se connaître mieux eux-mêmes et à trouver le courage » de réaliser leur « destin singulier »³⁶⁹, de s'engager sur le chemin menant au « va-et-vient entre l'homme réel et l'homme possible »³⁷⁰. Par une construction réflexive et humoristique de témoignages fictifs de l'éveil, le lecteur est amené à éprouver esthétiquement la possibilité humaine de l'éveil et de l'allégresse et le désir de réaliser l'un et l'autre à son tour. L'analyse que Bruno Bettelheim fournit des « contes de fées » peut jusque dans les termes s'appliquer à l'entreprise hesséenne. Comme les « contes de fées » qui, selon Bettelheim, « dérivent ou sont l'expression symbolique de rites d'initiation ou d'autres rites de passage, par exemple la mort métaphorique d'un ancien moi inadapté afin de renaître sur un plan d'existence supérieur »³⁷¹ – description correspondant parfaitement, faut-il le souligner, au parcours suivi par le « loup des steppes » – *Le Jeu des perles de verre* exprime le souci hesséen de « convaincre par l'appel qu'il lance à notre imagination par l'enchaînement séduisant des événements qui nous sollicitent ». Il ne dit pas, comme le mythe, « quel doit être notre choix », mais est pur « cadeau d'amour » « aidant au contraire » le lecteur « à développer son désir d'une conscience plus haute par le truchement de ce qui est impliqué dans l'histoire »³⁷². « Garantissant » une « issue heureuse » aux « batailles » nécessaires pour la « réalisation » d'un chacun, il fait œuvre de « sécurisation », il conduit son lecteur à « penser pouvoir mettre en œuvre la même magie », pouvoir lui aussi « mettre de l'ordre dans le chaos »³⁷³ en apprenant « non seulement à isoler et repérer les contraires » « projetés sur différents personnages », mais à y reconnaître, comme en tout concept abstrait, ce que « l'homme moderne » a généralement oublié : des « fictions », des « leviers pratiques » permettant de manipuler des idées qui, en réalité, ne sont pas plus « séparées »

³⁶⁷ cf. H. Hesse, *Ibid.*, « Brief an Herrn P. H., Salzburg, 1950 », p. 707 sv.

³⁶⁸ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* III, op. cit., « Brief an Ernst Kappeler, April 1948 », p. 476

³⁶⁹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « An einen jungen Leser, publiziert in *Die Zeit*, Wien vom 1. 9. 1949 », p. 30 : « Wir hoffen von jenen Lesern, die unsrer Stimme zugänglich sind, daß sie uns so weit als Stütze und als Weggenossen gebrauchen, als ihnen dienlich ist, denn wir wollen vor allem den Leser dazu *verführen*, sich selbst besser kennenzulernen und den Mut zum eigenen Lebensweg und Schicksal zu finden. » (souligné par mes soins, B. P.)

³⁷⁰ Cf. H. Hesse, *PdG*, op. cit., « Aus einem Brief vom 10.7.1938 an R.J. Humm », p. 664

³⁷¹ Cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Robert Laffont, coll. Pocket, Paris, 1976, p. 57

³⁷² Cf. *ibid.*, p. 56

³⁷³ Cf. *ibid.*, p. 63, 81, 117

« qu'il n'y a de coupure entre le corps et l'esprit », mais « ne seraient, sans de telles extériorisations, que très difficilement compréhensibles »³⁷⁴.

Dans les termes hesséens d'une lecture-écriture allégoricienne, l'enjeu de la langue poétique, notamment du *Jeu des perles de verre*, est d'insuffler courage et force au lecteur des années 30 et 40, mais aussi plus généralement de la modernité, pour faire encore et encore face à l'épreuve de réalité, est de l'initier à donner à son tour sens à cette dernière en une lecture-écriture poétique, une interprétation invocatoire chamanique qui en opposant, telle l'écriture historique selon Burckhardt, « l'allégresse de l'esprit » à la barbarie de la « matérialité », le ferait participer au dialogue où l'homme advient essentiellement à lui-même.

Cette fonction initiatrice est prise très au sérieux par Hesse, elle explique en partie sa correspondance qui compte de nombreuses lettres à de jeunes artistes, dont un certain nombre fut publié dans la presse afin d'en élargir la réception. Hesse reconduit à sa manière, autant par son écriture littéraire, qu'épistolaire ou journalistique – une différenciation n'est ici pas permise – « l'acte sacré et magique » de « l'initiation » dont le très jeune Romain Rolland avait, Hesse en témoigne, bénéficié de la part de Léon Tolstoï, avant de « servir lui-même » « à ceux qui, dans sa génération et des deux suivantes, sont des êtres en quête (*Suchenden*) » « d'éveilleur (*Erwecker*) et d'appelleur (*Rufer*), de conseiller, de camarade dans le combat et de soutien dans les temps du doute »³⁷⁵. Dans *Adieu aux parents* (*Abschied von den Eltern*), Peter Weisse témoigne de son côté quelle fut l'influence initiatique de « Haller », c'est-à-dire du « loup des steppes » Hesse, dont la réponse épistolaire à sa propre lettre, une « tentative pour sortir de son irréalité » le plaça soudain dans une « relation inconcevable avec la réalité ». Cette expérience fut d'une telle intensité qu'elle conduisit Weiss à vivre quelque temps dans le voisinage de Hesse, à Montagnola, dans la *casa Camuzzi* où l'auteur du *Loup des steppes* avait lui-même vécu au tout début des années 20³⁷⁶.

L'écriture auratique, la dimension d'éveil et de consolation de l'écriture poétique restent néanmoins dangereuses et ne peuvent se légitimer par leur seule force initiatrice d'interpellation. La séduction se nourrissant de symboles engendre une fascination apollinienne mortifère, et mène, si elle devient fin en soi occultant pour se maintenir toute revendication de la réalité et de l'histoire, droit à la barbarie. Hesse en est à ce point

³⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 118 sv.

³⁷⁵ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, « Über Romain Rolland », 1948, p. 468 : « Der ehrwürdige Alte (Leo Tolstoj) vollzog damit einen heiligen und magischen Akt, den Akt der Berufung. Und diese Berufung, diesen Anruf des Älteren und Gefestigten an den Jüngeren und Suchenden [...] hat Romain Rolland [...] manche Male wiederholt. Er hat ernsthaften Suchenden seiner eigenen und der beiden folgenden Generationen als Erwecker und Rufer, als Ratgeber, als Kamerad im Kampf und als Stütze in Zeiten der Anfechtung gedient. »

³⁷⁶ Cf. P. Weiss, *Abschied von den Eltern*, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., p. 325 : « Das Lesen von Hallers Werken war wie ein Wühlen in meinem eigenen Schmerz. Hier war meine Situation gezeichnet, die Situation des Bürgers, der zum Revolutionär werden möchte und den die Gewichte alter Normen lähmen. [...] Als ich an Haller schrieb, war dies ein Versuch, aus meiner Unwirklichkeit herauszukommen. Und ich erhielt Antwort auf meinen Brief. Da stand mein Name auf dem Umschlag, wieder und wieder las ich ihn. Plötzlich war ich in eine unfaßbare Beziehung zur Außenwelt getreten. Jemand hatte meinen Namen auf einen Brief geschrieben, jemand glaubte an meine Existenz und richtete seine Stimme an mich. Ich las die Worte eines lebendigen Mundes. [...] Die Stimme war allzu entlegen für mich in ihrer Reife. [...] Erst viel später verstand ich Hallers Worte. »

conscient qu'il thématise réflexivement le danger dans l'épisode de Bertram, « ombre » et second du Maître du Jeu, qui fut acculé au suicide par une « Elite » du Jeu amenée dans un aveuglement fanatique relevant de la superstition primitive à le décréter coupable de la maladie et de la mort du prédécesseur de Knecht, Thomas de la Trave, et de la « mauvaise étoile » ayant alors porté atteinte au bon déroulement du rituel, d'un Jeu Officiel maudit des dieux (*GL* 222 sv.).

Si *Le Jeu des perles de verre* est « acte d'amour » et « conte » initiatique où de jeunes esprits prennent confiance en leurs forces, si la « surréalité » castalienne représente une « bibliothèque du paradis » où, dans une « langue magique » compréhensible par tout être humain en raison d'une harmonie pré-post-établie fondée anthropologiquement en l'invariant de l'individuation humaine par l'esprit dans la langue, « chaque détresse est anticipée »³⁷⁷ par un écrit répondant avant même qu'ils ne soient proférés au cri, à l'appel de détresse de l'être humain désespéré par le savoir tragique, l'œuvre de vieillesse de Hesse est aussi « rappel », « mise en garde » contre l'utopie de l'utopie, « mise en demeure » d'une incessante lecture-écriture allégoricienne – et c'est peut-être en cela que réside la dimension essentielle de l'entreprise hesséenne d'initiation à l'allégresse.

En effet, la contemplation burckhardtienne ne suffit pas. Elle reste trop proche de la contemplation apollinienne, comme en témoigne Knecht qui pensait d'abord pouvoir renouveler de l'intérieur la *lingua sacra*, en l'ouvrant à l'histoire, en y adjoignant une dimension historique (*GL* 442)³⁷⁸ tout en y intégrant les dernières avancées en toutes matières, afin de préserver son universalité et sa force d'attraction pour l'ensemble des disciplines, scientifiques et artistiques, de l'esprit (*GL* 253). Pour contrer le revers de la dimension symbolique utopique première, le danger de la fascination auratique, sont nécessaires une « rupture » (*Bruch*, *GL* 442), un « saut » (*Sprung*, *GL* 364) « dans une nouvelle forme de vie » ; une « mortification critique » de type benjamien doit être opérée sur l'« œuvre », sur l'image exemplaire que peint, jusqu'alors dans le respect de la « Hiérarchie », la vie dédiée à l'Esprit et à l'allégresse de Knecht. En termes hesséens, pour que Knecht continue à représenter l'incarnation humaine de l'unité dialectique et de la bipolarité, tendance « conservatrice » et tendance du « réveil » (*Erwachen*) sont toutes deux nécessaires. Si la Castalie et le Jeu des Perles de Verre restent aux yeux de Knecht, comme de Hesse, « quelque chose de sacré, d'une valeur absolue », un regard « réveillé et lucide » y reconnaît des « créations humaines, résultat d'une évolution, d'une lutte », « exposées au danger de vieillir, de devenir stériles et décadentes » : plus qu'une simple description (*Darstellung*) conservatrice et fascinante, elles « [exigent] une critique » pour rester fidèles à leur « Idée » (*Jeu* 371, *GL* 299).

³⁷⁷ H. Hesse, *GL* 478, *Ein Traum* : « Dies war die Bücherei des Paradieses;/ Auf alle Fragen, die mich je bedrängten,/ Alle Erkenntnisdürste, die mich je versengten,/ War Antwort hier und jedem Hunger Brot/ Des Geistes aufbewahrt. [...] Es war hier vorgesorgt für jede Not [...] Es war der Sinn, der innerste und reinste,/ Jedweder Weisheit, Dichtung, Wissenschaft,/ War jeder Fragestellung Zauberkraft/ Samt Schlüssel und Vokabular, es war die feinste /Essenz des Geistes hier in unerhörten,/ Geheimen Meisterbüchern aufbewahrt. [...] So legt ich denn, mir zitterten die Hände,/ Aufs Leseputl mir einen dieser Bände,/ Entzifferte die magische Bilderschrift,/ So, wie im Traum man oft das Niegelernte/ Halb spielend unternimmt und glücklich trifft. »

³⁷⁸ H. Hesse, *GL* 442 : « Meine Aufgabe sah ich darin, das kastalische Leben und Denken ohne Bruch mit der Überlieferung langsam und sanft zu erweitern und zu erwärmen, ihm von der Welt und der Geschichte her neues Blut zuzuführen... »

Dans cette dimension de rappel de la poétique hesséenne et du *Jeu des perles de verre*, la figure de Knecht persiste dans sa fonction de modèle, non plus sur le seul plan de l'Éveil, mais sur celui du mouvement nécessaire conduisant le regard de l'Éveil au Réveil, de l'expérience de la vérité à l'expérience du Réel. Knecht initie par l'exemple à un regard allégoricien mortificateur dont la lucidité ne s'accompagne pas de mélancolie mais d'allégresse : il s'agit moins du rire qui, chez le « loup des steppes », rappelle celui de la « barbarie positive » ou de « la jeune allégresse » propre au « caractère destructeur » benjaminien³⁷⁹, que d'un sourire empli d'humour évoquant « la confiance, le courage, l'humour, la ruse et l'imperturbabilité » qui, selon Benjamin, caractérisent « l'historien matérialiste » dans son « combat » pour un accomplissement et une délivrance de « ce qui a été »³⁸⁰.

Dans cette perspective de l'accomplissement par ce qui apparaît comme « rupture » mais est de fait, dans la fidélité à l'Esprit, à l'étincelle vivante sous les décombres, transgression mortificatrice, Knecht transmet ainsi au directeur de l'Ordre, et surtout à la postérité, les mots d' « éveil » (*erwachen*) et « transcender » (*transzendieren*) en leur qualité « de véritables formules magiques » : leur « magie » créatrice de sens est portée par la langue allemande elle-même en ce que les préverbes « *er-* » et « *trans-* » renvoient à la fois à l'origine du *Ur-sprung* et à la transversalité du « saut » (*Sprung*) qui y ramène, dans une « illumination » faisant brèche, l'être « se réveillant » (*er-wachen*) à l'esprit, au devenir historique de l'homme dans la langue dialogique. Le terme « *transzendieren* » est ici explicitement identifié par Knecht dans sa discussion avec Tegularius sur son poème « Degrés », comme *Mahnung* et « appel de vie » (*Lebensruf*, GL 413), comme injonction non seulement au passage, à la transgression menant d'un « degré » à l'autre celui qui, en restant à l'écoute de l'esprit et de son appel, reste dans le devenir vivant et s'accomplit historiquement. Il y a aussi injonction à faire preuve d'« allégresse » lors de ce passage transgressif régénérant, et de fait, – d'après la « légende » aux narrateurs anonymes et omniscients, il se le confirme réflexivement à lui-même –, Knecht fait preuve et a toujours fait preuve d'une « allégresse » satisfaisante bien que moins rayonnante que celle de son Maître de Musique (*leidlich heiter*, GL 418).

En soulignant par la bouche de Knecht le caractère « magique » des mots-clefs de son histoire, Hesse souligne de nouveau la dimension chamanique de sa langue poétique afin de rendre sa « parole » plus efficace. Non seulement les termes sont donnés et répétés dans toute l'œuvre tel un leitmotiv lancinant, mais ils sont interprétés afin – et c'est l'enjeu hesséen explicitement réfléchi par Knecht – d'aider à une « interprétation » (*Deutung*) plus juste de l'image d'une vie, d'un parcours amenés à transgresser brutalement les frontières – non par trahison ou « folie » « égoïstes », mais pour préserver la « santé » de la communauté et du monde, pour « servir l'Esprit » jusqu'au sacrifice total de soi, jusqu'à l'offrande sacrificielle – tel Knecht sautant dans le lac, tel Knecht, « faiseur de pluie » s'offrant en victime sacrificielle de la communauté pour que les dieux redeviennent propices et lui envoient de la pluie – tel tout chamane, figure transgressive de la liminarité, qui par ses agissements semant désordres et troubles à l'image de l'esprit burckhardien

³⁷⁹ Cf. W. Benjamin, *Erfahrung und Armut, Der destruktive Charakter* in: *Illuminationen*, op. cit., p. 289, 296

³⁸⁰ Cf. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, IV, in: *Illuminationen*, op. cit., p. 252

(*Wühler*), n'est pour autant ni « contestataire » ni « rebelle » mais agit en définitive pour la santé de sa communauté, pour une préservation de l'*ordo rerum* : si le « rituel chamanique » crée « un espace de transgression » qui est espace du « verbe libre », il ne crée pas « un lieu du contre-pouvoir », ne constitue pas « une menace pour l'ordre établi », mais officie au contraire « en symbiose avec la culture dans laquelle il s'inscrit » et « fonctionne » « comme un mécanisme d'auto-régulation communautaire »³⁸¹. A ce titre, le rituel d'apparets irrespect et transgression « a clairement pour but le retour à l'ordre » – il a pour but chez Knecht la guérison de l'« organisme » castalien (*GL* 302)³⁸², de la « *communitas* », « contre-structure sociale développée par la société », comme le confirme l'introduction au *Jeu*, lors « d'états de crise désagrégeants » (Hell, op. cit., p. 368). Il a pour but chez Hesse de raviver la foi en l'Esprit comme créateur d'ordre, comme *creator* et comme *logos*. On retrouve ici le mécanisme d'auto-régulation par l'excès, par l'apparente folie mais authentique « excellence » de la parole débordante, évoqué par Aristote dans le *Problème XXX*.

Une différence notable cependant est ici repérable entre Hesse et Aristote, Hesse et Nietzsche qui a indirectement trait à la bipolarité de la pensée hesséenne. L'excès du « saut », de la transgression, est généré non par l'excès mais par l'identification allégorique d'un manque, d'un vide, d'un en-creux appel de sens, réclamant lecture-écriture, réclamant sa « réalisation ». Le phénomène est explicité par Knecht lui-même, lequel réaffirme en cela sa fonction poétologique de modèle réfléchissant, mais il se retrouve à chaque passage de degré comme à chaque lecture allégorique de l'autre et du monde qui font progresser Knecht sur le chemin de son propre devenir. Ainsi Knecht se rend-il compte que ce qui le rend étranger (*fremdwerden*) à la Castalie, et le pousse à partir, est moins de nature rationnelle et éclairante que de nature vitale, d'apparence irrationnelle : ce n'est pas tant « la connaissance des dangers menaçant la Castalie et le souci de l'avenir de celle-ci » qui lui imposent le saut, qu'un « vide » en « son être, son cœur, son âme » qui « [réclame] son dû et [cherche] la plénitude (*sich erfüllen wollen*) » (*Jeu* 450, *GL* 376) tandis que « son travail comme Maître du Jeu devient une éternelle répétition, un exercice vide, une formule creuse », où Knecht dit agir « sans joie, sans enthousiasme, parfois même sans foi » (*Jeu* 521, *GL* 443).

Knecht reconnaît sa propre nature allégorique attristée, dénuée de joie, sans pour autant s'en attrister ni la subir, car il y reconnaît simultanément un potentiel, un appel à un renouvellement de sens : c'est le vide en lui, signe d'allégorie et appel de sens, qui le contraint vitalemment au « saut », au « fraiement d'un chemin (*Durchbruch*) » simultanément mortificateur et revivifiant « dans une sphère de vie nouvelle et différente » (*Jeu* 438, *GL* 364). Redonner sens signifie pour Knecht emplir ce vide, cette « faim de réalité » (*GL* 432) en se vouant à une « tâche naturelle » consistant à éduquer, dans le monde extérieur de la « réalité », un jeune « être qui a besoin de » lui. Cette éducation est elle-même allégorique. Elle signifie non mener cet être, en l'occurrence Tito, par un

³⁸¹ Cf. B. Hell, *Possession et chamanisme*, op. cit., p. 335

³⁸² H. Hesse, *GL* 302 : « Man braucht kein [...] Schwarzseher und schlechter Ordensbruder zu sein, um Josef Knecht recht zu geben, wenn er schon eine geraume Zeit vor uns den komplizierten und empfindlichen Apparat unsrer Republik als einen alternden und der Erneuerung in mancher Hinsicht bedürftigen Organismus erkannte. »

enseignement du sens, à l'harmonie de ses forces mais « éveiller » et « fortifier » « en lui le désir de cette harmonie » (*Jeu* 444, *GL* 370), donc « nourrir en lui cette noble curiosité, cette insatisfaction aristocratique qui donnent sa force à l'amour des sciences, de l'esprit et du beau » (*Jeu* 543, *GL* 464). Il s'agit d'amener Tito, et c'est ce qui advient lors de la scène finale du lac, à prendre conscience d'un manque, d'un vide le poussant à agir, à servir l'esprit en s'engageant, comme Knecht, dans une lecture-écriture allégoricienne de soi, de l'autre et du monde.

En effet, dans *Le Jeu des perles de verre*, Knecht est en cela aussi modèle d'historien allégoricien que chacune de ses lectures allégoriciennes rend manifeste l'indissociabilité des plans d'expérience du sujet. Chaque lecture déborde son objet, elle est simultanément lecture de tout ce à quoi il est relié, de toutes les relations dans lesquelles il devient historiquement. Si la lecture de Tegularius et de son « manque de discipline et de sens social » (*Jeu* 367, *GL* 297) permet à Knecht non de guérir son ami, puisque celui-ci n'en éprouve aucun désir, mais de le maintenir en un certain équilibre acceptable et bénéfique à l'Ordre, elle lui permet surtout de donner, à un degré plus élevé, sens à l'existence de Tegularius, en l'identifiant comme « symptôme et avertissement (*Mahnruf*) » d'une dégénérescence castalienne due à son désintérêt maladif pour l'histoire, donc là encore dû à un manque, purement allégorique cette fois, de « sens social » à une échelle non plus castalienne, mais humaine (*Jeu* 364 sv., *GL* 295 sv.). De même, la lecture allégoricienne du Maître de Musique comme symbole et trace où rayonne de plus en plus intensément l'allégresse de la musique et de la piété, de la foi en l'esprit, permet-elle à Knecht d'œuvrer contre une monovalence rationaliste du culte de l'esprit en Castalie. Mais c'est la lecture allégoricienne de Designori, si fermé et mélancolique que Knecht ne l'identifie pas au premier abord, qui sera la plus cruciale. Elle est en effet non seulement révélatrice de la concomitance et de l'indissociabilité de toutes les lectures de soi, de l'autre, du monde mais explicite réflexivement, poétologiquement la nécessité de faire preuve d'allégresse, de se doter d'un regard humoristique pour délivrer la lecture allégoricienne de ses liens sentimentaux et mélancoliques, et la rendre juste et efficace.

En effet, l'appel (*Ruf*) qu'entend Knecht à travers le signe « fermé » (*verschlossen*) de la figure de Designori est non seulement le cri souffrant d'un manque vital, d'un désir poignant « d'allégresse castalienne » en son ami comme en l'ensemble du « monde extérieur » qu'il « représente » sur le plan fictif de la politique comme sur le plan poétique, il est aussi un appel réveillant Knecht à sa propre dimension allégorique et à la nécessité d'un saut pour reprendre sens. Les conséquences, les écritures qui découlent de cette lecture allégoricienne englobent en une unité dialectique trois réveils qui se conditionnent les uns les autres : le réveil, grâce à la thérapie mise en œuvre par Knecht, de Plinio Designori, donc déjà du « monde extérieur » actuel, à l'allégresse castalienne et à la province pédagogique elle-même, coïncide avec le réveil de Knecht à lui-même lequel a, par le saut transgressif et la mortification efficace de l'image de Knecht, symbole de Castalie, qu'il induit, pour conséquence le réveil de la Castalie à l'histoire et au monde, donc aussi à l'authentique allégresse castalienne, et, par l'entremise de Tito, du monde à l'Esprit, à la Castalie et à son allégresse. Hesse offre par *Le Jeu des perles de verre* une démonstration par l'exemple de la justesse de la découverte à laquelle parvient Knecht : il est impossible de « transcender de son propre chef » (*eigenmächtiges Transzendieren*, *GL*

418), l'éveil ne peut se faire que dans le dialogue de l'appel et de la réponse, que par réaction et contre-réaction aux chocs joyeux et terrifiants qu'ils représentent. Il ne peut se réaliser que sur un plan communautaire, que s'il est simultanément libération de *vis utopica* : il n'est de devenir humain que par la langue poétique instaurant le temps non seulement historique mais aussi utopique de l'homme. La mise en scène chamanique de Hesse témoigne de la nécessaire dimension utopique de toute initiation à l'allégresse. Le sauvetage de l'homme par l'Esprit, par l'individuation ne peut se réaliser que dans le dialogue que représente lecture et écriture allégoriciennes, qu'aux antipodes du soliloque dans lequel s'enfonça Nietzsche avant de sombrer dans la folie.

CONCLUSION

L'initiation à l'allégresse hesséenne est, l'exemple de Knecht en témoigne, initiation à la lecture de soi, de l'autre et du monde, apprentissage d'un déchiffrement, au moyen non plus d'un rire iconoclaste, mais plutôt d'un sourire mortificateur et vivifiant, des écritures omniprésentes où s'objective l'esprit humain. L'allégorie, le blanc ne sont plus occultés ni craints comme stigmates mortuaires mais repérés et identifiés au contraire comme signes de kairós, où le blanc appelle au sens, appelle à réagir en donnant soi-même sens sur un mode poétique, créateur, à ce qui en manque et pourtant en témoigne, à faire preuve et œuvre d'allégresse, vertu permettant à l'homme de transcender non seul, mais dans le dialogue, les degrés d'humanité qui en le conduisant à lui-même mènent aussi l'humanité à s'actualiser et à se régénérer utopiquement dans une allégresse non fallacieuse mais bénéfique.

Il y en ce sens bien « nécessité du poète en temps de détresse » comme l'entendait Hölderlin¹ : le temps de détresse est le temps historique lui-même tel qu'il apparaît au regard allégoricien moderne reconnaissant en le progrès la catastrophe. Cette perception du temps historique n'est cependant pas regrettable, et en ce sens, l'expression « temps de détresse » (*dürftige Zeit*) ne peut naître que d'un regard mélancolique, nostalgique d'un paradis perdu ou d'un Âge d'or relevant du mythe. L'enjeu de l'art d'allégresse hesséen est au contraire de réactualiser les forces plastiques, poétiques d'un temps dont le référent n'est plus divin mais intrinsèquement humain. Ce qui apparaît comme « temps de détresse » à un esprit pieux sentimental peut, dès lors qu'il ne se confond pas avec le temps plat d'une rationalité déniautant toute réalité au « sacré », à cette dimension humaine relevant de la foi et non du savoir, être reconnu comme temps d'allégresse où le « sacré », où l'esprit, loin d'être seulement effacé et oublié, se voit sans cesse réactualisé poétiquement, ludiquement, humoristiquement par le lecteur-écrivain en une écriture invocatoire donnant à lire et à décrypter sans cesse de nouvelles traces comme témoignages vivants du « sacré ».

Le pari hesséen est-il finalement réussi ? La dimension auratique de la mise en scène chamanique est-elle légitime ? Les fortes réactions à la scène finale de la mort de Knecht semblent indiquer que le pari a été tenu. La mise en garde allégoricienne a été intensément perçue, l'art d'allégresse que met initiatiquement en œuvre Hesse est bien dionysiaque et non apollinien.

Rend-il pour autant justice à sa dimension de « mise en demeure » allégoricienne ? On pourrait en douter, tant la dimension consolatrice, symbolique, est prégnante, peut-être en réaction contre l'absence de réception de « l'essentiel » dans *Le Loup des Steppes*, de l'univers allègre du « Théâtre Magique » et de ses vertus guérissuses². Le souci de

¹ Cf. M. Heidegger, *Wozu Dichter ?* in : *Holzwege*, op. cit., p. 265 sv.

² Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « An einen Leser, Juli 1930 », p. 493 : « Daß es Leser gibt, die im *Steppenwolf* nur Bericht über Jazzmusik und Tanzereien finden, während sie weder das magische

soutenir les esprits allemands en souffrance sous le Troisième Reich peut aussi expliquer une certaine prédominance de l'écriture consolatrice que Hesse lui-même admet, auto-critique, dans l'écrit de *Prose tardive, Secrets (Geheimnisse)*³.

Mais cette prédominance dans la réception ne saurait être entièrement imputable à Hesse, comme dans le cas de ce lecteur allant extraire avec ses ciseaux la mise en garde allégoricienne de la mort qu'il perçoit comme insupportable, sans reconnaître dans le chuchotement d'allégresse hesséen un instrument pour faire face à l'insupportable inhérent au réel et à la réalité. S'il y a déséquilibre, il est renforcé par la réception, par un public cramponné à ses catégories allégoriques et, selon Hesse, toujours prompt à dogmatiser un écrit⁴, *a fortiori* une utopie. En atteste, très objectivement, la traduction française proposée depuis 1955 par l'éditeur Calmann-Lévy. En effet, sur les treize poèmes légués par le jeune Knecht, seuls trois purent jusqu'à aujourd'hui être traduits et édités en français – le traducteur Jacques Martin le mentionne explicitement dans la version française. Ce qu'il ne précise pas, c'est que les treize poèmes représentent justement un contre-poids allégoricien⁵ à une biographie principale si fortement auratique que sa dimension allégoricienne et sa mise en garde contre « l'utopie de l'utopie » en sont souvent moins perçues. Est ainsi vouée à un échec, même partiel, la transmission dans la transgression que Hesse tente poétologiquement dans *Le Jeu des perles de verre* en réalisant par l'exemple la poétique qu'il y décrit à travers les propos de Knecht. Le va-et-vient incessant entre le texte principal de l'utopie et ses paratextes est rendu impossible, du moins en langue française, or de ce va-et-vient seul peut ressortir le sens réel de l'utopie comme libération incessante d'une *vis utopica* qui est aussi force de sabotage. *Le Jeu des perles de verre* a subi en ce sens, en une moindre mesure, le sort déjà réservé à l'utopie-mère de Thomas More, selon Miguel Abensour :

« Enfin, sauf dans le cas des deux éditions savantes, le texte qui est proposé au lecteur est presque toujours tronqué ; il est amputé et séparé des « paratextes » qui encadrent *L'Utopie* (lettre-préface, correspondances, carte, alphabet utopien, poèmes, etc.). En même temps que le lecteur est empêché de circuler du texte aux paratextes, est effacée la stratégie du dispositif textuel d'ensemble, comme si les éditeurs modernes dans leur

Theater, noch den Mozart, noch die « Unsterblichen » sehen, die den eigentlichen Inhalt des Buches bilden [...], daran bin ich unschuldig. »

³ Cf. H. Hesse, *Geheimnisse* (1947) in: *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., p. 793 sv. : « ...wenn ich auch, glaube ich, die meisten meiner dichterisch formulierten « Weisheiten » nachher wieder in Anführungszeichen gesetzt, angezweifelt, ja umgestoßen und widerrufen hatte, so hatte ich doch, alles in allem, in meinem ganzen Leben und Tun mehr bejaht als verneint, mehr zugestimmt oder doch geschwiegen als gekämpft, hatte oft genug den Traditionen des Geistes, des Glaubens, der Sprache, der Sitte Reverenz erwiesen. »

⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Richard Benz, Heidelberg, 18. Mai 1950 », p. 732 : « Und dann haben die Leser, auch die guten, so leicht eine Neigung, das Tastende und Schwebende in unsren Worten noch um einen Grad fester, deutlicher, bestimmter und starrer zu machen, noch etwas katholischer zu sein als der Papst. Auch das kann uns nur vom Kollegen zuteil werden: das Verständnis für den Grad von Wörtlichkeit und Ernst, auf den eine unsrer Formulierungen Anspruch macht... »

⁵ Citons en guise d'exemple partiel *Beim Lesen eines alten Philosophen* (GL 475) : « Was gestern noch voll Reiz und Adel war,/ Jahrhundertfrucht erlesener Gedanken,/ Plötzlich erblaßt's, wird welk und Sinnes bar / Wie eine Notenschrift, aus deren Ranken,/ / Man Kreuz und Schlüssel löschte; es entwich/ Aus einem Bau der magische Schwerpunkt; lallend/ Wankt auseinander und zerludert sich, / Was Harmonie schien, ewig widerhallend. [...] // So kann ein Hochgefühl in unsern Sinnen/ Sich, kaum gefühlt, verfratzen zu Verdruß./ Als wohne längst schon die Erkenntnis innen,/ Daß alles faulen, welken, sterben muß.// Und über diesem eklen Leichentale/ Reckt dennoch schmerzvoll, aber unverderblich,/ Der Geist voll Sehnsucht glühende Fanale,/ Bekriegt den Tod und macht sich selbst unsterblich. »

désir de dogmatiser *L'Utopie* avaient cédé à la volonté d'en dissimuler le caractère ludique et initiatique. Il n'est de lecture possible de *L'Utopie* que prise dans la totalité du tissu textuel qui l'enserme. »⁶

Ce défaut dans la traduction française aurait-il irrité, chagriné Hesse ? On peut en douter, puisqu'à ses yeux tout écrit est voué à disparaître, est voué à être mécompris, est une entreprise humoristique dont la réception échappe, sans aucun égard pour la valeur poétique et esthétique de l'écriture, à toute analyse rationnelle⁷. Ne reste et ne donne sa valeur « non mesurable » à l'écrit, ne donne en définitive sens à l'acte créateur qu'il emplit alors d'une allégresse originelle, non la « valeur « mesurable [des] contenus », mais ce qui a pu se créer comme « formation tissée de langue-étouffe, de langue-fil »⁸, ce qui est signe de ce que l'auteur est parvenu à « faire un avec la langue »⁹, à nager en sa musicalité matricielle. Quand, chez un « artiste authentique », « la pensée trouve son expression aiguë, pleinement tendue » – en « quelques lignes » ou « quelques vers » esquissés « souvent sans intentionalité et presque inconsciemment » – peu importe finalement la nature « optimiste » ou « pessimiste » du contenu ou de l'auteur : « l'œuvre littéraire » authentique est toujours témoignage sacrilège de l'esprit dans la langue, donc allègre, elle est « goutte de pure lumière, d'allégresse éternelle » dira Knecht (*GL* 347), et elle rend toujours son lecteur « heureux » (*beglücken*)¹⁰. En effet, tout en se sentant « rappelé au sacré »¹¹, à son origine en l'esprit, le lecteur fait, dans sa lecture interprétative, allégoricienne des signes, l'expérience de s'y réaliser, grâce à l'auteur et avec lui, dans son essence. Il se sent pleinement vivre dans la tension vivante entre mots et pensée, sens et signes, images et significations de cette « formation tissée de langue-étouffe, de langue-fil », de cette « œuvre » qui lui apparaît « magique » dans sa puissance de témoignage, dans son aptitude rationnellement inexplicable à éveiller, à invoquer sa propre puissance invocatoire et évocatrice de lecteur-écrivain, d'être de pensée et de langage, tout en libérant en lui *vis utopica* et forces insurrectionnelles. En effet, l'éveil à soi de l'individu est éveil à cet autre

⁶ Cf. Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 58

⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, *Geheimnisse*, p. 798 : « Und die Frage : Hat das, was ein Dichter mit seinen Dichtungen meint und will, hat sein Wollen, seine Ethik, seine Selbstkritik, seine Moral überhaupt etwas zu tun mit den Wirkungen, die seine Bücher verursachen? Nach meiner Erfahrung hat es sehr wenig zu tun. [...] Scheinbar sind viele dieser Wirkungen vernünftig und berechenbar, waren vorauszusehen und wahrscheinlich. In Wahrheit aber ist auch hier das Geschehen in der Welt vollkommen irrational und gesetzlos. »

⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* IV, op. cit., *Aufzeichnung bei einer Kur in Baden*, p. 925 : « Für uns Künstler kommt es darauf an, ob anlässlich der Absichten, Meinungen und Gedanken des Autors ein aus Sprach-Stoff, aus Sprach-Garn gewobenes Gebilde entstanden sei, dessen nicht meßbarer Wert weit über dem meßbaren der Inhalte steht. »

⁹ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Brief an Walter Schulte, September 1955 », p. 251 : « Es kommt nicht darauf an, notwendige aber hundertmal formulierte Gedanken zum 101. Mal zu formulieren, sondern so mit dem Geist der Sprache eins zu sein, daß die Inhalte des Geschriebenen nebensächlich werden. »

¹⁰ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Februar 1928, an Cuno Amiet », p. 126 : « Man kann optimistisch oder pessimistisch denken – erst wenn dies Denken seinen scharfen, voll gespannten Ausdruck findet, wird es für andere von Belang. Und da sehen wir, daß oft sehr pessimistisch empfundene Dichtungen [...] uns beglücken und lieb werden können. »

¹¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940 », p. 617 : « Wenn aber ein echter Künstler, meistens wird es ohne Absicht und fast ohne Bewußtsein geschehen, ein paar Linien zeichnet oder ein paar Verse sagt, so wird er damit jeden, der Sinne hat, an das Ewige und unbedingt Wertvolle und Heilige erinnern, an das, woraufhin alle Wertstufen geordnet sind... »

qui l'y a aidé par sa parole tandis qu'il est libération et rejet de tout ce qui l'aliénait auparavant à lui-même. A l'allégresse d'une naissance dans le dialogue parole d'amour se joint le souci, profondément utopique, de l'autre et de la préservation d'une communion des esprits, d'une communauté authentique et réellement existante par la préservation et la continuation, l'actualisation permanente d'un tel dialogue véridique qui, partout et éternellement, naît, se noue librement, dans un temps et un espace ni assignables ni maîtrisables, par le vecteur politiquement irrécupérable de traces ne devenant parlantes, ne devenant réponse qu'aux cris individuels de la quête, de l'individuation.

Cette actualisation, toujours initiatique, se fait pour Hesse par le témoignage de l'éveil et de l'allégresse gratifiante qui l'accompagne sur le double plan poétique et utopique. Le témoignage relate l'instant-choc de l'écoute où, entendant et comprenant soudain l'appel, le rappel à l'esprit d'une œuvre « magique » ou d'un « magicien » de la pensée et de la langue, un être jusqu'alors en proie au désespoir et à la solitude accompagnant toute individuation s'ouvre à une communauté utopique de l'esprit dont le « magicien » est le représentant, dont l'œuvre témoigne, que tous deux font exister. L'actualisation de la communauté utopique transite donc chez Hesse aussi par l'actualisation de l'œuvre, de la trace « magique », et il privilégie à cette fin, surtout à partir du *Loup des steppes*, l'usage de la citation, trace de la trace où à la fois se transmettent les forces « magiques » burckhardtiennes de la formation de langue (*Sprachgebilde*) originelle et se dessine la silhouette de la main allégoricienne arrachant à des fins salvatrices le fragment à l'oubli et appelant le lecteur à venir la rejoindre pour œuvrer à ses côtés. Les citations chinoises cruciales sur l'humour de Confucius et le sacré selon le patriarche du Bi-Yän-Lu dans les essais tardifs, mais aussi la citation de Lü-Bü-We sur l'allégresse de la musique dans l'introduction au *Jeu des Perles de verre* sont à comprendre dans ce sens tout comme la citation complète d'un petit conte « magique » de Grimm, *Le conte du crapaud*, où s'exprime avec bonheur « le désespoir » pour un auteur de toujours devoir, compulsivement et, pour Hesse, humoristiquement « céder » au public son bien le plus « secret, aimé, innocent » alors même que son œuvre sera nécessairement « mécomprise » et « maltraitée »¹². La citation par Hesse du conte de Grimm est de part en part humour, mise en œuvre de sa poétique de l'allégresse, puisqu'en actualisant un conte portant sur l'impossibilité de toute transmission d'un trésor secret, de toute expression du sacré, elle contredit dans l'acte ce à quoi elle dit adhérer dans l'esprit, démontrant simultanément la vérité du contraire : c'est dans la mécompréhension même, sous forme de trace allégorique, de « secret » que se transmet le sens du « sacré » et que l'actualisation utopique est la plus forte.

Hesse en témoigne par un autre conte, initiatique, dont il est cette fois l'auteur et qu'il considère comme sa « formation de langue » (*Sprachgebilde*) la plus heureuse, la plus

¹² H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., *Geheimnisse* (1947), p. 801 : « Etwas von der Enttäuschung, mit der der Künstler, auch wenn es alle Erfolge hat, bedauert, sein Werk an die Welt hingegeben zu haben, etwas von dem Jammer darüber, daß er etwas Geheimes, Geliebtes und Unschuldiges hergegeben, verkauft und preisgegeben hat, klang mir schon in den jungen Jahren aus mancher von mir geliebten Dichtung entgegen, und am meisten aus einem kleinen Grimmschen Märchen, einem von den Unkenmärchen. [...] Da man eine solche magische Dichtung nicht nacherzählen darf, setze ich das Märchen im Wortlaut an den Schluß meiner Aufzeichnung. »

réussie¹³. Il s'agit du *Voyage en Orient*, donc de l'écrit même dont Günther Eich regretta qu'il ait échoué en demeurant « allégorie » – fondement de son heureuse réussite aux yeux de Hesse, comme peut-être aussi d'André Gide. Ce dernier fut conquis par ce court récit, notamment en raison, nous l'avons vu, d'une « latente ironie » fort rare chez des Allemands se prenant pour la plupart « effroyablement au sérieux », ironie déjà thématifiée par Hesse, nous rappelle Gide, sous l'appellation d' « humour » dans *Le Loup des Steppes* : elle représente la « faculté de se quitter soi-même, de se voir sans se regarder » qui, appliquée au mot-miroir, au mot-image, définit bien l'évidement du regard allégoricien¹⁴.

Hesse est quant à lui heureux de voir que le conte « préserve bien son secret »¹⁵ alors même qu'il représente à ses yeux une « profession de foi envers la communauté »¹⁶. En effet, dans une perspective allégorique, ces deux propositions contraires n'ont rien de contradictoire. C'est par évidement et actualisation allégoriques que s'accroît la force d'attraction et d'éveil d'une communauté humaine de l'esprit préfigurant l'Ordre Castalien et précisant les contours utopiques du monde des esprits-artistes et de la « surculture » esquissé par le Théâtre Magique du *Loup des Steppes*. Le processus est réfléchi poétiquement par le témoignage que donne le narrateur fictif, H. H., de l'une de ses propres « illuminations » (*Erleuchtung*) l'éveillant au sens de la communauté des Pèlerins de l'Orient, comme d'un « flot de croyants et de fidèles » « éternellement en marche à travers les siècles » « vers l'Est, vers le berceau de la lumière ». Le moment où H. H. comprend l'un des « secrets » de l'Ordre des Pèlerins, et y perçoit le « flot éternel des âmes », « l'éternel effort des esprits pour approcher de la clarté, du [pays originaire] (*Heimat*) » (*VO* 26, *ML* 15) coïncide avec l' « éveil » (*Erwachen*) en lui, le souvenir involontaire d'un « mot de Novalis » qui lui avait toujours « étrangement plu » lors de ses années de noviciat, alors qu'il ne pouvait en « comprendre » le sens : « Vers quoi nous dirigeons-nous ? Toujours vers la maison »¹⁷.

Réalisant le processus-clé de la poétique hesséenne, le mot allégorique de Novalis stimule l'éveil de H. H., rencontre originelle de l'esprit avec lui-même, et simultanément éveil à une communauté de l'esprit représentant la seule et véritable *Heimat* de l'homme¹⁸, simultanément ouverture, « disposition à la surréalité » (*Bereitschaft für das Überwirkliche*) bien existante d'un esprit humain objectivé dans la trace du mot, dans la

¹³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* IV, op. cit., « Lettre à Karl Dettinger », janvier 1952, p. 138 : « Es ist mir von den Märchen, die ich gern geschrieben hätte, eigentlich nur ein einziges geglückt, die *Morgenlandfahrt*... »

¹⁴ Cf. H. Hesse, *Le Voyage en Orient*, op. cit., « Préface d'André Gide », p. 9-10

¹⁵ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Hermann Hubacher, Okt. 1931 », p. 291 : « Die 'Morgendlandfahrt' wahrst ihr Geheimnis gut. Von den paar Dutzend Lesern, die sie bis jetzt hatte, haben bloß zwei gemerkt, was etwa gemeint ist und was hinter dem Spiel dieses Märchens steckt. »

¹⁶ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddharta*, 1, op. cit., « Brief vom 27. 5. 1961 an Hans Hodel », p. 283 : « In der Morgenlandfahrt finden Sie auch ein ausdrückliches Bekenntnis zur Gemeinschaft. »

¹⁷ H. Hesse, *ML* 16 : « Die Erkenntnis durchzuckte mich wie ein Strahl, und zugleich erwachte in meinem Herzen ein Wort, das ich während meines Novizenjahres gelernt und das mir immer wunderbar wohlgefallen hatte, ohne daß ich es doch eigentlich verstanden hätte, das Wort des Dichters Novalis : « Wo gehen wir denn hin ? Immer nach Hause. » »

¹⁸ Un mot de Goethe conforte en ce sens : « Alle diese vortrefflichen Menschen, zu denen Sie nun ein angenehmes Verhältnis haben, das ist, was ich eine Heimat nenne, zu der man immer gerne wieder zurückkehrt. » (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Wiesbaden, Brockhaus, 1959, p. 51)

parole et le dialogue authentiques d'un Ordre toujours en quête, en marche vers l'origine, vers un « pays », une « maison » de l'humain discernant en « l'Âge d'Or » (ML 27) non un paradis perdu, mais l'espace-temps de l'esprit et de la langue.

On le voit, si *Le Voyage en Orient* est l'écrit préféré de Hesse, c'est qu'il représente l'œuvre en laquelle s'expriment à ses yeux le plus justement les dimensions humoristiques et utopiques de sa poétique, où est invoquée avec le plus de force, sous forme allégorique, en des « formules magiques », en une « langue d'adeptes » (VO 96, ML 79) mêlant allègrement « vie et poésie » (ML 20), le monde « de la magie, de la poésie » (ML 21), la communauté de l'esprit et de la langue.

De fait, ce conte, présenté comme récit, *Erzählung*, occupe une place à part, simultanément centrale, dans l'œuvre de Hesse, en ce qu'il représente à la fois un manifeste et une autobiographie poétiques : la poétique de l'allégresse y est définie au gré d'une profession de foi déguisée où l'auteur relate sous couvert fictif, par le narrateur H. H. interposé et par hiéroglyphes cryptés, l'histoire de sa propre initiation à l'allégresse. En 1930-31, en pleine montée du national-socialisme, Hesse témoigne à des fins initiatiques de transmission et avec allégresse du parcours initiatique qui, depuis la Première Guerre mondiale et son éveil politique, l'a conduit d'œuvre en œuvre à devenir membre de « l'Ordre » marginal et secret des « Pèlerins de l'Orient », précurseur explicite de l'institution plus officielle de l'Ordre Castalien, l'a en d'autres termes amené à témoigner de l'homme en devenant « passeur » de « surculture » et d'allégresse. Sous les auspices de l'allégresse, une brève lecture poétologique du *Voyage en Orient* induit alors une lecture inédite de l'œuvre entière de Hesse après le tournant majeur de la Première Guerre mondiale.

LE VOYAGE EN ORIENT, MANIFESTE HESSEEN D'UNE POETIQUE DE L'ALLEGRESSE

La double perspective poétologique et autobiographique du récit est confirmée par une déclaration épistolaire de Hesse à prendre au pied de la lettre et selon laquelle « le seul ordre auquel il eût jamais appartenu était l'Ordre des Pèlerins de l'Orient, un Ordre d'êtres pieux, dont la forme d'existence est très proche de celle de la Castalie »¹⁹. L'introduction au *Jeu des perles de verre* précisera, rappelons-nous, que les Pèlerins de l'Orient font partie, tel, indubitablement, Hesse lui-même, des pères fondateurs de l'Ordre Castalien et du Jeu des Perles de Verre auquel ils apportèrent la dimension contemplative, actualisatrice (GL 38). La dimension « magique » de l'Ordre des Pèlerins et de sa langue, plus fortement soulignée encore par Hesse que celle de l'ordre castalien et du Jeu de Perles, confirme la perspective anthropologique adoptée dans le développement.

Les initiales H. H. du narrateur du *Voyage en Orient*, tout comme ses qualifications d'« âme pieuse » (*anima pia*) ou de « lecteur de contes » (*Märchenleser*, ML 13,14)

¹⁹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Brief an eine Leserin des *Glasperlenspiels*, September 1947 », p. 666 : « Ich selbst habe [...] nie irgend einer Gemeinschaft angehört, außer jener der Morgenlandfahrer, eines Bundes von Gläubigen, dessen Existenzform eine sehr ähnliche ist wie die Kastaliens. »

permettent une identification aisée avec l'auteur, tout en introduisant une dimension ludique intentionnelle : le *la* est donné, la tonalité allègre de l'œuvre est perceptible d'entrée de jeu, tandis que le narrateur énonce au fil du texte tous les points cruciaux de la poétique hesséenne de l'allégresse, à commencer par la formule-clé sur l'impossibilité et la nécessité de relater ce « voyage en Orient », c'est-à-dire d'écrire une histoire, toujours histoire de l'homme, toujours évocation « blasphématoire » (*ML* 84) du « sacré », du « sens secret » (*ML* 10). Malgré une « mémoire devenue honteusement débile », malgré le manque de « confiance en cette mémoire si fidèle autrefois », malgré le « serment » interdisant au narrateur « toute révélation touchant le secret même de l'Ordre », celui-ci entreprend l'impossible en toute conscience :

« Il reste que le paradoxe doit toujours à nouveau être tenté, l'[intrinsèquement] impossible toujours entrepris à nouveau. » (*VO* 20)²⁰

La nécessité d'écrire ce récit historique, d'entreprendre ce qui, le narrateur le répète, est, comme pour « tout historien » (*ML* 44) « en apparence impossible » (*ML* 46), et demeurera « en soi » impossible, quand bien même l'interdit officiel sera levé (*ML* 83), cette nécessité est vitale – autre point de poétique hesséenne – à la fois sur le plan phylogénétique et sur le plan ontogénétique. D'un côté, il s'agit d'œuvrer contre « l'oubli », ce « désir le plus violent et le plus aveugle des hommes », il s'agit de « rappeler » à l'humanité une part essentielle mais « taboue » de son histoire (*VO* 21, *ML* 11) : un « souvenir » (*Andenken*), une trace « fragmentaire » (*ML* 49) de son « voyage unique » dans « la magie » et « la surréalité » culturelle, de son expérience « d'une unique communion d'âmes » doivent être « sauvés », « transmis par des récits ou des chansons à la postérité » (*VO* 55, *ML* 43). De l'autre, loin de constituer un devoir, une justification théologique ou éthique par les œuvres, la nécessité d'écrire l'histoire du « voyage en Orient » est profondément intime, son noyau est individuel, tout comme était individuel le rêve à la réalisation duquel œuvrait chaque membre de la communauté des Pèlerins en œuvrant à l'accomplissement du rêve commun (*ML* 25). Le moteur est toujours intérieur, le singulier pleinement individué est cellule souche de la communauté utopique.

Le récit du voyage relève d'une nécessité vitale pour H. H. lui-même, de même que chaque patient mélancolique adhère à l'initiation à l'allégresse par souci de survie. Le narrateur le réalise après une première tentative avortée. Face au « chaos » des souvenirs épars et d'une réalité en miettes, le récit du « voyage en Orient » représente pour lui « la seule chance de se sauver du néant, du chaos, du suicide » (*VO* 65, *ML* 51), de « sauver sa propre vie en lui redonnant un sens » (*VO* 68, *ML* 55). L'entreprise de lecture-écriture allégorique de soi et du monde est clairement énoncée comme salvatrice. Elle en fournit la preuve par l'exemple sous forme d'une initiation à l'allégresse conduisant le narrateur à abandonner un mode de vie suicidaire des plus condamnables aux yeux des Supérieurs de l'Ordre.

Cet abandon, cette sortie prend la forme d'un cri de détresse épistolaire, d'une très longue lettre nocturne écrite dans un état d'ivresse « fiévreuse », en laquelle H. H. « se

²⁰ H. Hesse, *ML* 10 : « Allein das Paradox muß immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muß immer neu unternommen werden. » (La dimension poétologique de l'impossibilité, inhérente à l'acte d'écriture, d'évoquer le sacré nécessitait l'ajout français entre crochets à la traduction officielle de Jean Lambert).

décharge » (*Entladung*) de l'excès de souffrance et de désespoir attisé par l'impossibilité de réaliser son « travail » d'écriture et de mémoire, « contribution au souvenir de [la] grande époque » du « Voyage en Orient », dont dépend à ses yeux toute possibilité de « rachat » (*Erlösung*), de « renouvellement des liens avec l'Ordre et avec ce [qu'il avait] vécu » (*VO 85, ML 69*) : on retrouve toutes les caractéristiques de l'excès mélancolique et non allègre tel que le domestiqua et le glorifia Nietzsche. Même mélancolique, l'évocation, la trace de cette écriture-appel s'inscrit sous le signe du manque, de la demande, avec sa nécessité trop humaine, dans le cycle universel d'appel et de réponse de la surculture, de même qu'elle s'insère dans *Le Voyage en Orient* témoignant sous forme de trace de cette dernière : dans sa véridicité, elle participe de l'allégresse fondamentale sans avoir à l'arborer ainsi que le croyait Nietzsche. Elle y contribue et y conduit l'auteur H. H. car, sortie hors d'un mutisme ou d'un soliloque toujours en soi suicidaires, cette bouteille à la mer, ce signal de détresse sera perçu, entendu par la communauté allègre des Pèlerins et aboutira à la fusion de H. H. avec Léo, fusion d'abord observable en une statuette culturelle, magique, « une sorte de divinité ou d'idole barbare » (*VO 117, ML 101*) réunissant dos à dos les images des deux personnages.

Plus précisément, en l'intérieur creux de cette figurine allégorique tout d'abord « absolument incompréhensible » aux yeux de H.H. alors qu'elle est censée contenir « les renseignements de l'Archive sur son compte » et donc lui transmettre une connaissance supérieure de lui-même, les forces vives de « l'image » mélancolique du narrateur coulent sacrificiellement dans l'image de Léo qu'elles « nourrissent et fortifient » tandis que H. H. est voué à disparaître (*VO 118, ML 102*). Or ce personnage, Léo, à la fois « serviteur idéal » de l'Ordre et son « Chef Suprême », se distingue par une inlassable allégresse dans son apparente fonction sociale, comme dans sa fonction surculturelle réelle. Cette allégresse s'exprime sous forme de gais sifflements (*ML 26*), d'une démarche « élastique et allègre » (*ML 59*), d'une voix tour à tour « belle et douce » « inondant » le narrateur « d'une calme joie » (*sanft und beglückend, ML 90*) et « aussi froide, et claire et pénétrante que la voix du Commandeur lorsqu'il paraît au dernier acte devant la porte de Don Juan » (*VO 107, ML 90*). Cette voix alterne consolation et « mise en garde » (*Mahnung, ML 89*).

A l'image de Knecht, dont il est la préfiguration manifeste, Léo incarne non seulement l'allégresse mais aussi la poétique hesséenne de l'allégresse qui fait disparaître à jamais le narrateur sentimental, mélancolique et suicidaire, de la prose hesséenne dès lors que l'auteur et individu Hesse se dévoue tout entier, et dans la « foi », à sa fonction de passeur surculturel tentant avec humour l'impossible pari de l'éveil, de la guérison, de l'initiation à l'allégresse. Si *Le Loup des steppes* faisait encore porter l'accent, comme son titre l'indique, sur le parcours individuel et exemplaire d'un artiste, Harry Haller, aux initiales révélatrices, *Le Voyage en Orient* anticipe par son titre la disparition finale de H. H., absent comme tel du *Jeu des perles de verre* puisque le narrateur est un historien castalien, membre de l'Ordre, anonyme et dévoué à sa fonction, sans plus aucun trait autobiographique. Seule subsiste en Plinio Designori une trace dépersonnalisée, emblématique de la figure mélancolique de l'homme moderne sentimental qui, la légende du nom l'indique, œuvre comme antithèse et pôle contraire de Joseph Knecht dans la dynamique de l'œuvre. Si la prose tardive reprend des traits autobiographiques, toute description de rechute mélancolique n'est que pré-texte, est essentiellement témoignage de

guérison, d'ouverture à l'allégresse de la surculture. Impasse et désespoir nietzschéens ne sont plus insurmontables mais constituent réellement, et non plus seulement théoriquement, des stades passagers du processus d'individuation dont l'ultime épreuve initiatique est gage de gratification immédiate, d'allégresse : terme final d'une prosopopée humboldtienne de l'être, l'objectivation de soi-même comme esprit dans la langue et le mot, symbolisée ici par l'objet statuette, et synonyme d'une reconnaissance authentique et originelle de soi, s'accompagne de la gratification la plus forte, est gage d'allégresse, gage de bonheur dans le dévouement à l'office de l'esprit.

C'est cette allégresse cognitive et créatrice qui permet de faire de la réalisation du contenu de cette reconnaissance, c'est-à-dire de ce dévouement à l'office de l'esprit venant réaliser l'injonction (*Mahnung*) de Schelling : « Reconnais ce que tu es, et *sois* tel que tu t'es reconnu »²¹, autre chose qu'une obligation, qu'une « justification » par les œuvres, laquelle ne peut au contraire jamais aboutir qu'au désespoir. Léo reprend ici la thèse hesséenne du *Petit morceau de théologie* :

« Notre frère H. a été conduit par son épreuve au désespoir, et le désespoir est le résultat de toute tentative sérieuse pour comprendre et *justifier* la vie humaine. Le désespoir est le résultat de tout effort sérieux pour mettre sa vie en harmonie avec la vertu, avec la justice, avec la raison, tout en répondant à ses exigences. Les enfants vivent en deçà de ce désespoir, [ceux qui se sont réveillés] au-delà. » (VO 108)²²

Sur ce point *Le Voyage en Orient* réitère le cheminement du *Loup des steppes*. L'initiation à l'humour, vertu humaine d'allégresse menant à l'allégresse surhumaine des Immortels, consiste à guérir du « pathos » mortifère de la justification²³, à détruire par un rire iconoclaste et heureux toutes les objectivations, images de soi, de l'autre et du monde aliénantes et rigides : si par son rire, l'humour est critique mortificatrice des allégories, il est simultanément acceptation active de l'allégorie, acquiescement ludique et créateur à la vie, à un devenir humain requérant une objectivation incessante et nécessairement allégorique de l'esprit en des « voiles idiots » (St 271). Il est « écoute » réelle de la « bouillie » (St 271) d'une « musique radio », il est lecture allégorique d'une langue qui, toujours dépouille, toujours allégorie, cache et dévoile, préserve et dénature, éternise et tue

²¹ F. W. J. Schelling, *Conférences d'Erlangen in Sämtliche Werke*, op. cit., p. 226 : « Erkenne was Du bist, sey, als was Du dich erkannt hast, dieß ist die höchste Regel der Weisheit. »

²² H. Hesse, *ML* 91 : « Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernstlichen Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu *rechtfertigen*. Verzweiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten. » (soulignage par mes soins, B. P.. La traduction officielle de Jean Lambert n'a pu être retenue pour la dernière phrase de la citation, car « die Erwachten » avait été traduit par « les adultes ».)

²³ H. Hesse, *St* 276 : « Sie sollen lachen lernen [...]. Sie sollen den Humor des Lebens, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen. Aber [...] Sie sind bereit, Mädchen totzustecken, Sie sind bereit, sich feierlich hinrichten zu lassen, Sie wären gewiß auch bereit, hundert Jahre lang sich zu kasteien und zu geißeln. [...] Für jede dumme und humorlose Veranstaltung sind Sie zu haben, Sie großzügiger Herr, für alles, was pathetisch und witzlos ist ! »

le « secret », le « sacré », l'esprit comme *creator* et comme *logos*²⁴ qu'elle ne peut jamais exprimer directement, dont elle ne peut jamais que rappeler le souvenir²⁵.

Cette lecture est simultanément (ré)écriture, l'« écoute » est, comme l'indiquait Hölderlin, indissociable de la parole authentique, elle est, selon Hesse, participation au dialogue intérieur, avec soi-même, ou extérieur, avec l'autre et le monde, avec la surculture : l'analyse anthropologique de Humboldt du rapport entre mot et pensée, la voix et l'oreille, organe réfléchissant de l'homme, rend caduque toute différenciation entre « intérieur et extérieur » (*innen und außen*), entre individu et communauté et c'est ainsi qu'après *Le Loup des steppes*, Hesse en arrive au *Voyage en Orient* où, pour la première fois, la guérison, l'initiation à l'allégresse n'est plus considérée du seul point de vue de l'individu artiste mais, comme l'évolution des titres l'atteste, surtout dans sa dimension supra-individuelle, communautaire, utopique. Cet élargissement primordial, même s'il était déjà latent, sous-entendu dans la communauté des « Immortels » du *Loup des steppes*, se retrouve dans le glissement du « rire » du « loup des steppes » ou de ces « Immortels » au « sourire » de Léo et des hauts membres de l'Ordre : si le rire jaillissait pour O. Marquardt et pour Kant des « attentes réduites à néant », le sourire prend la relève, vient affermir le rire initiatique en ce que poétiquement, il y a, encore et toujours, « de quoi rire » puisque l'illusion poétique devient, par les œuvres, réalité objective de communication : le geste poétique est toujours jet utopique, car dans « l'exterritorialité » non du comique marquardtien mais de l'humour hesséen, l'écrivain joue, par delà vrai et faux, dans l'« illusion » poétique, avec le lecteur sans jamais si ce n'est se jouer du moins se moquer de lui. Mystifications puis, dans le *Jeu des perles de verre*, désorientations organisées à l'aide de vraies et fausses citations, ne tendent pas à rendre l'œuvre hermétique mais à l'arracher à toute velléité de compréhension rationnelle directe, à la garder vivante : le lecteur se voit initié à un jeu de pistes sans fin.

Dans *Le Voyage en Orient*, Hesse témoigne de sa participation personnelle au dialogue allègre de la surculture en citant un mot de Siddhartha sur la « sagesse » ne pouvant, à travers les mots, que s'exprimer comme « folie » (*ML* 20), en évoquant, en invoquant aussi nombre de ses propres personnages fictifs aux côtés d'autres membres plus célèbres, pour certains déjà présents dans le « Théâtre Magique ». Klingsor, peintre ivre de désespoir et de « musique du déclin », et Jup, le magicien allègre du *Dernier été de Klingsor* (1919) côtoient ainsi Pablo, Mozart et Novalis, Paul Klee ou Don Quichotte, mais aussi le sentimental Hermann Lauscher (1899) et l'allègre archiviste Lindhorst. Qu'ils soient mélancoliques ou allègres, aux yeux de Hesse, tous les personnages cités participent, leur appartenance à l'Ordre des Pèlerins en témoigne, du dialogue, de l'esprit, du vivant. Et l'on ne s'étonnera plus de les voir décrits comme d'autant plus vivants que, tels les

²⁴ H. Hesse, *St* 277 : « Aber mit der Pathetik und den Totschlägen soll es jetzt ein Ende haben. [...] Sie sollen leben, und Sie sollen lachen lernen. Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren, sollen über den Klimbim in ihr lachen lernen. »

²⁵ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Günter Eich, September 1932 », p. 346 : « Meine Dichtung, das Bekenntnis eines alternden Dichters, versucht, wie Sie richtig sagen, gerade das Undarstellbare darzustellen, an das *Unaussprechliche* zu erinnern. Das ist Sünde. Aber kennen Sie wirklich und im Ernst irgendeine Dichtung oder Philosophie, die etwas anderes versucht, als gerade das Unmögliche zu ermöglichen, gerade das Verbotene mit dem Gefühl der Verantwortung zu wagen? » (soulignage par mes soins, B. P.)

caractères du *Wilhelm Meister* selon Friedrich Schlegel, ils ressemblent certes, ainsi que le souligne avec justesse Hans Mayer dans une postface appréciée de Hesse au *Jeu des perles de verre*, « par le mode de leur représentation à des portraits » mais « sont par leur essence plus ou moins universels et allégoriques » :

« [Tous les personnages] sont simultanément des figures romanesques et des types d'existence intellectuelle. Dans le sens de la tradition réaliste du roman européen au 19^{ème} siècle, ils sont tous non pas dessinés complètement mais laissés dans un état intermédiaire entre l'être et le sens »²⁶.

De même que ses personnages, allègres ou mélancoliques, sont tous membres à part entière de l'Ordre, ou de la surculture, de même, et c'est en cela que le conte du *Voyage en Orient* est initiatique par excellence, les errances personnelles sont, dans ce témoignage autobiographique, inscrites dans un cheminement humain universel. Elles y prennent toutes sens, notamment l'épreuve majeure de H. H. qui fut celle de Hesse lui-même dans son parcours d'individuation le menant de récits en nouvelles à la poétique exprimée et mise en œuvre dans le récit. Cette épreuve (*Prüfung*), qui précède « la preuve d'obéissance et de foi » (*Probestück*, VO 110, ML 93), c'est-à-dire pour H.H. l'épreuve finale de reconnaissance et d'assumption active de soi, est « l'épreuve de la désertion et de l'égarement » (VO 108, ML 91, *Abfall und Verirrung*), l'épreuve de la perte de foi.

A l'issue d'une lecture allégoricienne de l'œuvre hesséenne qui s'est, dans le développement, efforcé de redessiner sous les traces laissées par l'auteur dans des lettres et essais tout à fait indissociables des écrits fictionnels, les fondements des fables aériennes et la complexité sous la limpidité de la langue – fondements qui se sont, chez Hesse, eux-mêmes construits dans ses lectures d'œuvres-fragments (Novalis, Nietzsche, Burkhardt) – une lecture allégoricienne de ce conte-clé permet de situer chronologiquement l'épreuve de la perte de foi dans la vie de Hesse et suscite une relecture nouvelle de l'œuvre complète qui appelle à son tour à une écriture allégoricienne : décrire synthétiquement, en quelques pages, l'œuvre hesséenne d'après-guerre relève assurément d'une gageure, d'un défi. Il sera tenté de relever ce dernier avec un soupçon d'allégresse en une esquisse de traces ne prétendant à aucune exhaustivité.

Les étapes initiatiques dans l'œuvre hesséenne

Un décryptage, même incomplet, des hiéroglyphes fournis sous forme de données bibliographiques comme clé de lecture de soi à H. H. dans les Archives, et comme clé de lecture du *Voyage* au lecteur patient du « conte », permet de dater avec précision la crise de

²⁶ Cf. Hans Mayer, « Hesses *Glasperlenspiel* oder Die Wiederbegegnung », in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., vol. 2, p. 164 : « Die wenigen Gestalten, die das Buch vom Glasperlenspiel durchziehen [...] sind alle gleichzeitig Romanfiguren und Typen einer geistigen Existenz. Im Sinne realistischer Romantradition des europäischen 19. Jahrhunderts sind sie alle nicht vollkommen ausgeprägt, sondern im Zwischenstadium zwischen Sein und Sinn belassen worden. Auch dies ist ein Goethescher Zug im *Glasperlenspiel*. Schon über die Hauptgestalten in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* hatte Friedrich Schlegel in seiner berühmten Charakteristik geschrieben : « Überhaupt gleichen die Charaktere in diesem Roman zwar durch die Art der Darstellung dem Porträt, ihrem Wesen nach aber sind sie mehr oder minder allgemein und allegorisch. » »

foi majeure de Hesse et, dans une lecture allégoricienne plus globale du *Voyage en Orient*, de relativiser les autres :

Chattorum r. gest. XC.

civ. Calv. infid. 49

(VO 111, ML 95)

D'après ces indications, H. H. apprendra qui il est en allant consulter les « actes » historiques des « Chatti », ancienne tribu germanique de Hesse, en d'autres termes des « gens de Hesse », où son dossier sera celui du citoyen *Calvensis*, en latin « de Calw », lieu de naissance d'Hermann Hesse²⁷. Une caractéristique de H. H. à ce point cruciale et identitaire qu'elle figure sur la petite carte de données bibliographiques est celle de son « infidélité » à l'Ordre des Pèlerins durant sa quarante-neuvième année, c'est-à-dire pour Hesse, entre juillet 1925 et juillet 1926. C'est l'année du cycle de poèmes *Crise (Krisis)*, mais aussi du *Voyage à Nuremberg* datant, selon ses propres dires, d'une « période de crise souvent mauvaise, où n'avait pas encore abouti la *catharsis* du *Loup des Steppes* »²⁸.

Cette année de crise correspond à deux écrits de prose, *Brève biographie (Kurzgefasster Lebenslauf)*, repris en 1924, publié en 1925) et *Le Voyage à Nuremberg (Die Nürnberger Reise)*, écrit en novembre 1925, publié en 1927), qui sont en résonance directe avec *Le Voyage en Orient*, puisqu'il s'agit dans le premier cas d'une autobiographie, et dans le second d'un récit de voyage, également autobiographique, mais plus réaliste que surréaliste, où Hesse fait des lectures publiques incluant des extraits de *Brève biographie*. De fait, *Le Voyage en Orient* peut être lu comme relecture par Hesse, comme réécriture rectificatrice des deux ouvrages représentatifs de l'année de crise, dans la perspective essentielle de l'humour et de l'allégresse. En effet, quand il publie en 1946 une nouvelle édition, dans un recueil groupé, du *Voyage à Nuremberg* et du *Curiste* qui, écrit en octobre 1923, mais publié en 1925, devra donc être inclus dans cette phase d'écriture et de réflexion poétique, Hesse les présente comme deux « tentatives de véracité comme d'humour » qui, « dénuées de toute valeur objective », sont à lire comme « témoignages de sa vie et de son travail durant les années séparant *Siddhartha* du *Loup des steppes* »²⁹. En d'autres termes, ces écrits constituent des tentatives ratées de mise en œuvre d'une poétique de l'allégresse encore défaillante sur un point crucial touchant à une « perte de foi » dont la nature demande à être précisée.

Leur phase d'écriture est d'autre part mise en opposition à celle du *Siddhartha* et du *Loup des Steppes*, dont le rapprochement opéré ici par Hesse pourrait surprendre, tant la tonalité des deux ouvrages diffère, notamment du point de vue de l'allégresse : l'« allégresse du savoir » (*Heiterkeit des Wissens*) de *Siddhartha*, proche de la sérénité

²⁷ H. Hesse reprendra cet autoportrait crypté et humoristique dans *Le Jeu des perles de verre*, lorsque le narrateur castalien évoque l'œuvre d'un certain Chattus Calvensis II portant sur « la prononciation latine dans les universités d'Italie du Sud vers la fin du XIIème siècle ». (GL 65) (cf. Joseph Mileck, « Die Namen in Hesses Glasperlenspiel » in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., vol. 2, p. 171)

²⁸ H. Hesse, *Gesammelte Schriften* VII, op. cit., « Für Marulla » (1953), p. 932 : « ... auf der *Nürnberger Reise*, [...] in einer krisenhaften und oft bösen Zeit meines Lebens, der die Katharsis durch den *Steppenwolf* noch nicht gelungen war. »

²⁹ H. Hesse, *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p. 51 : « ...die beiden in diesem Band vereinigten Schriften habe ich des Aufbewahrens für wert befunden, nicht eines objektiven Wertes wegen, den sie nicht haben, sondern als Versuche zur Aufrichtigkeit sowohl wie zum Humor, und als Zeugnisse meines Lebens und Arbeitens in den Jahren, die zwischen dem *Siddhartha* und dem *Steppenwolf* liegen. »

classique des sages de toutes cultures antiques, semble aux antipodes de l'allégresse iconoclaste d'Harry Haller et des Immortels. *Le Voyage en Orient* confirme cependant que *Siddhartha*, ainsi que *Le dernier été de Klingsor* ou encore *Demian*, participent à part entière de la poétique de l'allégresse telle qu'elle s'exprime à compter du *Loup des steppes* dans les œuvres plus tardives de Hesse : non seulement les personnages apparaissent comme membres de l'Ordre des Pèlerins, mais toutes ces nouvelles, écrites « peu après la Guerre Mondiale » (ML 9) coïncident sur le plan chronologique avec le « voyage en Orient » que H. H., alors membre croyant de l'Ordre, tente désespérément de conter. Par ailleurs, Hesse regroupe lors d'une réédition en 1931, donc durant l'écriture même du *Voyage en Orient*, ses quatre récits d'après-guerre en un recueil intitulé *Chemin vers l'intérieur* (*Weg nach innen*).

Une lecture allégoricienne du *Voyage en Orient* permet ainsi de discerner, en termes de foi ou d'absence de foi, outre la première phase allant jusqu'à 1915, trois phases d'écriture³⁰ dans l'élaboration par Hesse d'une poétique de l'allégresse, dans sa propre initiation poétique à l'allégresse : les quatre nouvelles, fictions fortes d'allégresse et de « croyance » que regroupe *Chemin vers l'Intérieur : Demian, Klein et Wagner, Le Dernier été de Klingsor* et *Siddhartha*, sont suivies de quatre récits autobiographiques de l'incroyance. Aux trois récits humoristiques *Brève Biographie, Le Curiste, Le Voyage à Nuremberg* vient s'ajouter le fragment *Enfance du magicien* qui, écrit entre 1921 et 1923, fut, d'abord en 1945, puis en 1952, publié par Hesse aux côtés de *Brève Biographie* du fait de leur proximité thématique et chronologique. Cependant, l'auteur ne fut, selon ses propres dires, jamais en mesure de réunir ces deux écrits autobiographiques en un seul. La tonalité, proche du conte, d'*Enfance du magicien*, que Hesse dit, en 1952, préférer à *Brève Biographie*, était incompatible avec le ton plus « humoristique » de cette dernière³¹ : là encore, le conte est signe de plus grande³², le ton humoristique de moindre valeur, voire d'échec dans la perspective d'un humour très éloigné du comique tel que le conçoit la poétique hesséenne achevée de l'allégresse.

Cette dernière s'exprime avec une force et une acuité accrues dans une troisième phase, sur laquelle a porté l'essentiel du travail d'analyse et qui, croyante, inclut aux côtés du « cathartique » *Loup des Steppes*, les récits *Narcisse et Goldmund, Le Voyage en Orient* et *Le Jeu des Perles de Verre*. S'y adjoignent les écrits non plus fictionnels mais autobiographiques de la prose tardive de l'auteur qui, pour lors méconnus, ont également été fort représentés dans la dernière partie du développement.

³⁰ Ces phases ne se recoupent, ni dans le nombre, ni dans les dates ni dans le contenu, avec celles retenues jusqu'à présent par la critique. Dans le sillage de Siegfried Unseld, de nombreux critiques tels W. Reichert ou A. Lempereur, mais encore H. Gröger, ont, pour le dernier « faute de mieux », distingué non quatre, mais trois phases dans l'œuvre hesséenne selon les critères développés par l'auteur lui-même dans « Un petit morceau de théologie » : « 1. 'Der Sucher' (1895-1915), 2. 'Weg nach Innen' (1916-1930), 3. 'Der Bewahrer' (1931-1950) » (cité d'après H. Gröger, *Hermann Hesses Kunstauffassung*, op. cit., note 86 p. 26). On notera que la *Prose tardive* n'est pas incluse dans l'œuvre littéraire.

³¹ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Schriften IV*, op. cit., p. 469

³² Il n'est cependant pas fortuit que le fragment, même féérique, d'*Enfance du magicien* finisse, inachevé, sur le désenchantement de la réalité sous le regard de plus en plus averti et raisonnable de l'enfant grandissant : thématiques et impasse de la première période d'avant-guerre resurgissent ici et perdurent jusqu'à la *catharsis* du « loup des steppes ».

Une fois ce découpage chronologique effectué selon les indications cryptées du *Voyage en Orient*, les questions affluent : pourquoi Hesse a-t-il été saisi de doutes, a-t-il perdu la « foi » après l'allégresse solaire de *Siddhartha* ? De quelle « foi » s'agit-il exactement, quel germe d'incroyance recelait-elle ? En d'autres termes : quelle épreuve est venue interrompre et approfondir l'initiation à l'allégresse expérimentée par Hesse sous une égide d'abord nietzschéenne dès la fin de la Première Guerre mondiale ? L'allégresse croyante de la première période diffère-t-elle de l'allégresse croyante de la troisième phase ? Que signifie l'incroyance humoristique de la seconde période dans la perspective globale de l'initiation à l'allégresse qui est celle du *Voyage en Orient* puis du *Jeu des perles de verre* ?

Si des traits majeurs de la poétique hesséenne de l'allégresse apparaissent dès les premiers ouvrages de l'après-guerre, leur efficacité « thérapeutique » est moindre et ne saura empêcher la crise de 1925 car, sur un point essentiel, dans son rapport à la langue, Hesse reste captif de la pensée nietzschéenne jusqu'à la « catharsis » du *Loup des Steppes*. Une première crise, de production, entre 1920 et 1922, avant l'écriture de la seconde partie de *Siddhartha*, n'apporte qu'une solution ponctuelle, temporaire, qui lui permet d'achever son œuvre mais laisse entier le nœud du problème.

A première vue, la crise de 1925 est moins liée à des interrogations poétiques qu'elle ne répercute des circonstances personnelles et politiques difficiles pour l'auteur. C'est ce que soulignent ordinairement les biographes de Hesse³³. Son second mariage avec Ruth Wenger, en janvier 1924, lui paraît condamné à l'échec dès mai 1925³⁴, de très lourds travaux en bibliothèque pour l'édition, avec son neveu Carlo Isenberg, d'une trentaine de volumes consacrés au « Siècle classique de l'esprit allemand (1750-1850) » s'avèrent vains, car la maison d'édition, la *Deutsche Verlags-Anstalt* se rétracte en mai, et, sur le plan politique, l'Allemagne a cédé à un sentimentalisme funeste et élu Hindenburg président³⁵.

Sur le plan poétique en effet, des points cruciaux pour une poétique de l'allégresse sont, pour les plus tardifs, déjà énoncés depuis 1922. L'idéal de l'allégresse n'est, le plus souvent, plus présent sur un mode sentimental, nostalgique ou idyllique, comme c'était le cas avant la Première Guerre mondiale, mais mis en relation avec l'esprit et porte soit sur le présent soit sur le futur. Il est de plus conjoint à l'utopie d'une communauté authentique voire à l'émergence d'une surculture globale, à l'exercice de la magie et à la quête d'humour. La théorie semble, comme chez Nietzsche, achopper à une mise en pratique permettant à Hesse de sortir dans les faits d'un « enfer » intérieur, de surmonter « absence de joie » (*Freudlosigkeit*), « mélancolie » et désespoir³⁶, et d'écrire « le très fantastique livre du Loup des steppes », de ce personnage mi-homme, mi-loup qui « découvre deux voies de sortie à sa situation : se pendre ou se convertir à l'humour »³⁷.

³³ Cf. par exemple R. Freedman, *Hermann Hesse*, op. cit., pp. 336 sv.

³⁴ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Erich Oppenheim, Mai 1925 », p. 109

³⁵ Cf. H. Hesse, *ibid.*, « Brief an Josef Englert, April 1925 », p. 104

³⁶ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, 25. 6. 1925, an Hugo Ball », p. 46

³⁷ Cf. H. Hesse, *ibid.*, « Brief, 18. 8. 1925, an Georg Reinhart », p. 49

Dès *Demian*, l'allégresse fonctionne comme « foi », comme point de fuite et idéal auquel aspirent les personnages principaux des diverses nouvelles, et que seul « Siddhartha » réalise entièrement dans les œuvres de la première période. Dans cette perspective, la filiation, orchestrée par Hesse dans ses lettres, et littérairement développée dans *Le Voyage en Orient*, entre les personnages-clé de ses fictions postérieures à la Première Guerre mondiale, entre « Démian », « Siddhartha », les « Immortels » du « Théâtre magique » et les membres de l'Ordre des « Pèlerins de l'Orient » ou de « la Castalie » est tout à fait manifeste³⁸.

1915-1922 : Sous le signe de l'allégresse

Dans *Demian*, le personnage principal, Sinclair sombre par deux fois dans l'enfer hors du « paradis allègre » de ses parents, la première fois en cédant à l'attrait de l'interdit et en tombant sous l'influence sombre d'un représentant de la turpitude du monde, la seconde en quittant intellectuellement et corporellement, pour l'internat et le lycée, les garde-fous rassurants mais trop étroits du foyer familial et en recherchant alors dans l'alcool l'oubli de cette chute, de la « solitude » et des « accès de mélancolie et désespoir » qui s'ensuivent (*Dem* 82). A chaque fois, Demian, « magicien » « rieur » (*Dem* 46), « séducteur » au visage « clair » (*Dem* 33, 156) et au regard « railleur » (*Dem* 33) mais aussi « atemporel » (*zeitlos*, *Dem* 74), le délivre directement ou indirectement de ces emprises néfastes : il initie Sinclair à une pensée bipolaire s'exprimant en un dieu dionysien, Abraxas, qui représenterait à la fois le bien et le mal, et à un « ordre » (*Dem* 74), un « monde de la pensée » (*Gedankenwelt*) « atemporel » (*Dem* 77), une communauté « authentique » (*Dem* 169) dont il incarne « l'idée » et dont « l'ombre sacrée » insuffle à elle seule déjà en Sinclair un sentiment de bonheur (*Dem* 75). Cette communauté, dont Sinclair fera, à la fin du livre, l'expérience sous forme d'un « îlot » nietzschéen annonciateur d'une « communauté nouvelle, plus élevée », regroupe les « êtres réveillés ou en cours de réveil » (*Dem* 169) recherchant non le bonheur mais la vigilance, un éveil toujours accru. Elle s'oppose à toute « communauté née de la peur, intérieurement pourrie » qui, festoyant en « troupes », arbore « avec ponctualité » « entrain » (*Munterkeit*, *Dem* 158) et « gaieté » (*Fröhlichkeit*, *Dem* 169), alors que « rien d'allègre ne saurait naître de tout cela »³⁹.

Le personnage dédoublé entre petit bourgeois et « criminel », « Klein und Wagner », se dérobe lui aussi aux « consolations » fallacieuses de la « fausse communauté » que représente « l'association (*Verband*) protectrice des gens de bien et d'ordre » (*KW* 31). S'il est en proie au désespoir et à la mélancolie à ne plus savoir s'il devient ou non fou, s'il abandonne en « traître » et « voleur » métier, femme et enfants et

³⁸ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., « Brief vom 4. 5. 1931 an R. B. », p. 213 : « Man muß an Stelle der Zeitgätzen einen Glauben setzen können. Das habe ich stets getan, im *Steppenwolf* sind es Mozart und die Unsterblichen und das magische Theater, im *Demian* und im *Siddhartha* sind dieselben Werte mit andern Namen genannt. »

Cf. aussi H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief an Alfred Kubin, Ende März 1932 », p. 329, « Brief an Horst Schwarze, Ende Januar 1933 », p. 366, ibidem, vol. 4, « Brief an Hilde Sarasin, Februar 1954 », p. 203 : « Demian ist in der Tat nicht eigentlich ein Mensch, sondern ein Prinzip, die Inkarnation einer Wahrheit oder, wenn Sie wollen, einer Lehre. Er spielt genau dieselbe Rolle, die im *Steppenwolf* die « Unsterblichen », die oberen Mächte, die Verfasser des Traktats spielen. »

³⁹ H. Hesse, *Dem* 158 : « Aus alledem kann nichts Heiteres kommen. »

fuit la grisaille du Nord pour rejoindre « l'innocence » et les contrées « allègres » d'un Sud réunissant des êtres à « l'allégresse sereine » (*still-heiter*) et habités d'une « foi allègre » (*KW 27*), il ne s'agit plus, malgré les apparences, de fuir la réalité décevante pour une idylle de part en part fictive comme dans les nouvelles hesséennes antérieures à la Première Guerre mondiale. Par la voix du narrateur, Hesse s'efforce, encore maladroitement, de réhabiliter un monde occulté au quotidien, de transmettre le caractère tout à fait réel et identitaire de ce qui est communément perçu comme « conte », comme « rêve d'enfance » puéril et dépassé. Le Sud apporte un « réconfort » (*Trost*) (*KW 27*) réel au narrateur en ce qu'il incarne un « rêve » identitaire reconnu, « comme dans les contes », pour être une « interpellation des bons esprits » (*KW 77*) tutélaires : « il existe réellement, ne relève pas de la légende »⁴⁰, du fait justement que les êtres qui le peuplent restent étrangement creux, allégoriques, des schèmes dessinant simplement la toile de fond sur laquelle Klein se réalise enfin comme Wagner. Lorsqu'il entre « dans le théâtre le menant à lui-même » (*KW 70*), préfigurant en cela de même qu'en sa dualité « le loup des steppes », Klein entre dans la mort où, « délivré de ses peurs », « tout sourire », « tout acquiescement » (*KW 90*), il participe alors de « l'état de grâce et de l'illumination » dans lequel l'artiste créateur « contemple le monde » et d'où naît « la magie de l'art » (*KW 58*) : il chante, « prophète et prédicateur » ayant surmonté toutes « évaluations » (*Wertungen*) fallacieuses telle la fiction « du bien et du mal » (*KW 93*), la gloire d'un Dieu « père et mère », « lumière et nuit », « créateur et destructeur » (*KW 95*). Les consonances avec Nietzsche sont ici flagrantes.

On retrouve, dans *Le Dernier été de Klingsor*, les mêmes caractéristiques dionysiaques de folie, d'ivresse et de désespoir chez le personnage principal, Klingsor. Mais, ce dernier, peintre de renom, est d'emblée présenté comme artiste et se voit doté des autres attributs de l'artiste dionysiaque nietzschéen : son ivresse est aussi celle d'une création débordante, ses amours, multiples, lui inspirent des rêves de « femmes en folie » (*rasende Weiber*) (*KL 20*) et la boisson « une chanson ivre de bouffon » (*KL 53*) ou des mélodies où s'épanche son excès comme « un vieux mur rayonne, le soir venu, de la splendeur solaire accumulée durant la journée » (*KLf 272, KL 59*). Son goût du jeu et de la séduction l'amènent à orchestrer ses jours et ses rencontres en saynètes improvisées, mais toutes ces ivresses et excès sont empreints de mélancolie, chantent « la musique de la décadence »⁴¹ et sont clairement opposés par l'auteur à l'« éternelle allégresse », « riieuse » et « railleuse », de « Jup le mage » et magicien (*der Magier*), « astrologue » arménien et « sage » « au sourire clair » qui tente, sans succès, d'enseigner à Klingsor la « magie », c'est-à-dire la « libre volonté », ou comment surmonter dans la réalité la mélancolie et les fictions du temps et du « déclin » (*Untergang*) plutôt que d'en faire, par l'art, « seulement l'essai » (*KLf 285sq, KL 77sq*), à la manière dont Klingsor peut conter l'histoire fictive d'une fondation de « l'Etat libre des îles Fortunées » aux côtés de Gauguin (*KL 56*).

⁴⁰ H. Hesse, *KW 12* : « Es gab diesen Süden, er war keine Fabel. »

⁴¹ La traduction officielle, « Harmonies d'un monde finissant », du titre du dernier chapitre, « Musik des Untergangs », ne peut être conservée en raison de l'importance chez Hesse, de la thématique nietzschéenne du déclin et de la décadence, et de la résurgence chinoise de la formule dans l'introduction au « Jeu des perles de verre ».

Mais Klingsor préfère son *amor fati* nietzschéen et court, « extatique » (*KLf* 309, *KL* 102) à sa mort, s'épuisant dans « l'ivresse créatrice » (*KLf* 312, *Schöpfungswonne*, *KL* 107) de son dernier tableau, autoportrait de « l'Européen en voie de liquidation et qui ne demande qu'à disparaître » (*KLf* 308)⁴² : « sa déraison créatrice lui fait accomplir, avec la clairvoyance d'un somnambule, les gestes précis que réclament son œuvre » (*KLf* 312, *KL* 107), « en l'écriture obstinée, dense à l'excès, comprimée de son pinceau, il y inscrit toute sa vie, son amour, sa foi, son désespoir » (*KLf* 310, *KL* 105).

Portrait et autoportrait de Klingsor semblent aux antipodes du personnage de Siddhartha qui accède dans sa vieillesse à une « allégresse du savoir » (*Heiterkeit des Wissens*) proche de la sérénité classique. Siddhartha devient un Saint qui participe, en une union mystique, du tout du monde. « Son Moi se fond dans l'Unité, dans le Tout » (*Siddh.* 109) non au terme d'une écriture créatrice de soi, mais quand il devient maître en « l'art d'écouter » (*Lauschen*, *Siddh.* 109), dans l'accueil en l'oreille et les yeux du monde tel qu'il se réverbère dans les eaux du fleuve aux bords duquel il vit en qualité de passeur. Siddhartha témoigne en cela d'un premier détachement de Hesse vis-à-vis de Nietzsche, d'autant plus que son initiation à l'allégresse se fait non à l'écoute de l'enseignement, articulé en pensées et en mots, de l'« allègre » Bouddha (*Siddh.* 20, 26), mais à l'écoute du fleuve, dans l'humble aura « allègre » et silencieuse de Vasudeva (*Siddh.* 88, 96, 107), maître-passeur hostile aux « longs discours » (*kein Freund der Worte*, *Siddh.* 87).

Cependant, si l'omniprésence de Nietzsche disparaît au regard, elle n'est pas encore surmontée. Klingsor et Siddhartha ne sont pas à lire comme antithèses mais plutôt comme deux phases d'un devenir idéal en lequel croit alors Hesse⁴³, et qui demeure teinté des visions et de la langue nietzschéennes, même s'il n'aboutit pas à une célébration de l'activité créatrice mais à l'écoute et à la contemplation du monde. Tandis que Klingsor représente l'artiste dans la période du déclin où il se consume sans mesure dans une œuvre foisonnante où se fondent et s'unissent les contraires, Siddhartha ne court pas au suicide dans une double consommation de soi, d'abord dans l'ascèse hindouiste des brahmanes et samanas, puis dans l'excès inverse des jouissances de la chair, des ivresses de l'alcool, du jeu et de l'argent. Il surmonte cette consommation, le « dégoût » (*Ekel*) et le « désespoir » qui s'ensuivent face à une « vie dénuée de valeur et de sens » (*Siddh.* 69), quand il se laisse « tomber » (*Siddh.* 72) et acquiesce à sa chute (*Untergang*). « Om », le « mot sacré » de l'origine qu'il prononce alors revient et sonne, « réveille » son « esprit endormi » en un « éclair » foudroyant (*Siddh.* 74), selon le processus anthropologique décrit par Humboldt et déjà parfaitement reconnu ici par Hesse. Siddhartha en ressort « étrangement éveillé, joyeux et curieux » (*Siddh.* 75), tel Nietzsche de ses longs voyages souterrains, et finit réellement par devenir, comme escompté par Hesse, « vainqueur, approbateur, dominateur »⁴⁴ : son « allégresse » témoigne d'une « victoire » (*Sieg*, *Siddh.* 106)

⁴² H. Hesse, *KL* 102 : « ...es ist der Mensch, *ecce homo*, der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unsrer späten Zeit, der sterbende, sterbenwollende Europamensch... der Untergehende, der mit seinem Untergang Einverstandenen... »

⁴³ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., « Brief vom 29. 6. 1922 an Wilhelm Kunze », p. 163 : « Im Siddhartha [...] werden Sie im zweiten Teil mehr von meinem Glauben und Ahnen finden, als ich bisher bekannt habe. »

⁴⁴ H. Hesse, « [Tagebuch 1920/1921] » in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., p. 10 : « Als ich [...] Siddhartha den Sieger, den Jasager und Bezwinger dichten wollte, da ging es nicht mehr. »

commuant la « blessure » ouverte, la « souffrance » (*Leid*) en accueil aimant et heureux du monde dans son devenir contradictoire.

En définitive, dans cette première crise de 1921, Hesse surmonte plutôt l'Inde qu'il ne se détache de Nietzsche lorsqu'il met l'éducation, ou l'initiation à l'allégresse de Siddhartha non au compte d'un enseignement par des mots, mais du fleuve et du sourire de son compagnon passeur. C'est d'ailleurs ainsi que Hesse analyse lui-même son évolution⁴⁵, soulignant face à Stefan Zweig que, sous son « habit indien »⁴⁶, *Siddhartha* représente sa « libération » de la pensée indienne⁴⁷. Dans une seconde lettre à Stefan Zweig, Hesse précise que ce détachement à l'égard de l'Inde s'est effectué sous l'influence de la pensée chinoise, nouvellement traduite par Richard Wilhelm. Ainsi, la « sagesse » de Siddhartha est-elle plus proche « de Lao Tse que de Gotama » et relève-t-elle d'une pensée non « paradoxale » mais au contraire « strictement bipolaire », donc dotée « d'une dimension supplémentaire »⁴⁸ qui rappelle la pensée bipolaire de Novalis, présentée en 1924 par Hesse également comme « initiation » à une « nouvelle dimension », comme « porte ouvrant sur un univers magique »⁴⁹.

Ce rapprochement va dans le sens de l'évolution de la pensée hesséenne durant cette première crise, dont l'apport majeur est de lui avoir permis de surmonter son « addiction à l'Inde et sa fuite de l'Europe » (*Indiensucht und Europaflucht*), de « cesser de chercher en Inde et en Chine le salut de l'Europe tout en combattant cette dernière en son cœur », c'est-à-dire d'avoir une première intuition de la « surculture » qui lui deviendra essentielle :

« Vint alors le temps, et il date de peu, où je [...] ne souhaitai plus être bouddhiste ou taoïste et avoir pour maître un Saint ou un mage. Tout cela était devenu sans importance, de même la grande différence entre l'Orient révérent et l'Occident malade et souffrant, entre l'Asie et l'Europe [...]. Je vis que mille disciples contemporains de Lao Tse en savaient moins sur le Tao que Goethe, lequel n'avait jamais entendu le mot Tao. Je sus qu'il existait, en Europe comme en Asie, un monde souterrain, atemporel, des valeurs et de l'esprit, qui n'avait été liquidé ni par l'invention de la locomotive ni par Bismarck, et qu'il était bon et juste de vivre dans ce monde atemporel, dans la paix d'un univers spirituel auquel l'Europe et l'Asie, les Veda et la Bible, Bouddha et Goethe participaient à parts égales. Ici commença mon école de la magie, et elle continue encore... »⁵⁰

⁴⁵ Ibid., « Brief vom 2. 6. 1922 an Emmy Ball », p. 163 : « Mein Siddhartha lernt seine Weisheit am Ende richtig nicht von einem Lehrer, sondern von einem Fluß, der so komisch rauscht, und von einem freundlichen alten Trottel, der immer lächelt und heimlich ein Heiliger ist. »

⁴⁶ Ibid., « Brief vom 10. 2. 1923 an Stefan Zweig », p. 190.

⁴⁷ Ibid., « Brief vom 18. 1. 1925 an H. R. Schmidt », p. 202 : « Ich möchte, im Gegensatz zu Ihrer Nomenclatur geradezu sagen, *Siddhartha* ist der Ausdruck meiner Befreiung vom indischen Denken. Ich habe zwanzig Jahre lang indisch gedacht, wenn auch in meinen Büchern dies nur hinter den Zielen stehn blieb [...] Der Weg meiner Befreiung aus jedem Dogma, auch dem indischen, führt bis *Siddhartha* und geht natürlich weiter, wenn ich am Leben bleibe. »

⁴⁸ Ibid., « Brief vom 27. 11. 1922 an Stefan Zweig », p. 180 : « Mein Heiliger ist indisch gekleidet, seine Weisheit steht aber näher bei Lao Tse als bei Gotama. [...] fast alle finden [Lao Tse] eigentlich paradox, während sein Denken gerade *nicht* paradox, sonder streng bipolar, zweipolig ist, also eine Dimension mehr hat. »

⁴⁹ Cf. H. Hesse, *Schriften zur Literatur II*, op. cit., p. 236

⁵⁰ H. Hesse, « Besuch aus Indien », 1922 in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., p. 352 : « Dann kam die Zeit, es ist noch nicht sehr lange her, da [...] wünschte ich mir nicht mehr, ein Buddhist oder Taoist zu sein und einen Heiligen und Magier zum Lehrer zu haben. Dies alles war unwichtig geworden, wie

En surmontant ainsi son dégoût de l'Europe par l'entremise de Goethe, Hesse ne se détache cependant pas beaucoup de Nietzsche, Européen affiché et admirateur de Goethe justement dans sa foi et sa pensée bipolaires. De l'attraction nietzschéenne subsistent après *Siddhartha* essentiellement le rejet des langues et cultures occidentales modernes, mais aussi une défiance généralisée envers la langue, les mots, notamment dans leur prétention à transmettre un enseignement ou un sens. Cette défiance se retrouve dans tous les écrits d'après-guerre. Des deux maîtres à penser de Sinclair, le premier, *Demian*, est hostile aux « belles paroles » (*Dem.* 76), tandis que le second ne prononce pas dix mots lors de la première rencontre initiatique avec Sinclair (*Dem.* 121). Klein estime qu'il est « vain et sans espoir de penser et de comprendre quoi que ce soit en mots » (*KW* 57). Les dernières paroles de Klingsor sont : « Je travaille, je ne peux pas parler. On parle trop, toujours. » (*KL* 109). Siddhartha réitère du début jusqu'à la fin de sa vie « son peu de foi en les mots » (*Siddh.* 22), en leur capacité à transmettre un enseignement. C'est pour cette raison qu'il ne se joint pas aux disciples de Bouddha et de sa « doctrine » (*Lehre*) qui ne saurait jamais réellement enseigner l'illumination vécue par le Maître (*Siddh.* 30). Il préfère bénéficier de la présence silencieuse de l'humble Vasudeva qui lui offre, sans « longs discours » (*Siddh.* 87), « en silence, son amour et son allégresse » et lui exprime par l'exemple sa « foi en le fleuve » (*Siddh.* 107, 117). Et quand son ami Govinda lui demande de lui enseigner le sentier l'ayant mené à l'allégresse et à la sainteté, Siddhartha lui rappelle sa « méfiance envers les mots » (*Siddh.* 117), ou « pensées », les deux revenant au même, et ne pouvant devenir objet d'amour comme les choses : « la manière de vivre et d'agir » de Bouddha, « le seul geste de sa main » ont ainsi « plus de poids que ses discours » ou son « penser » aux yeux de Siddhartha.

De fait, c'est par « le regard et les mains » de Siddhartha, son « calme » et sa « sérénité » (*Heiterkeit*), par la contemplation de « son sourire » que Govinda reçoit, « l'âme fondue dans un charme indicible » (*im Innersten verzaubert und aufgelöst*, *Siddh.* 121), de son ami le même enseignement que celui-ci avait reçu du fleuve, qu'il « entend la voix de la vie, de l'être, de l'éternel devenir » (*Siddh.* 88). Ce n'est plus, comme pour Siddhartha, le regard du fleuve, les « bulles » d'air réfléchissant le monde dans leur flottaison à fleur d'eau, tels « mille yeux verts, blancs, bleus, argent » (*Siddh.* 83) qui l'envoûtent et l'interpellent. L'immense flot du devenir où d'innombrables « formes et visages reposent, s'écoulent, procréent, flottent, se fondent ensemble » se donne à voir à Govinda sous une sorte de « feuille de verre ou de glace », de « masque liquide » et souriant qu'est « la figure souriante de Siddhartha », sous « le sourire de l'Unité du flot des figures » (*Siddh.* 120), et Govinda se fond dans ce flot, perd « toute notion du temps », ne sait plus se distinguer de Siddhartha, ne sait plus « si le Toi et le Moi » existent : il fait par le vecteur du visage de son ami l'expérience plus sereine qu'allègre de l'union mystique vécue par ce dernier, dans l'aura du sourire de Vasudeva, par l'entremise du fleuve et

auch der große Unterschied zwischen dem verehrten Osten und dem kranken, leidenden Westen, zwischen Asien und Europa [...] ich sah, daß tausend heutige Verehrer des Laotse weniger von Tao wußten als Goethe, der das Wort Tao nie gehört hat. Ich wußte, daß es, in Europa wie in Asien, eine unterirdische, zeitlose Welt der Werte und des Geistes gab, die nicht durch die Erfindung der Lokomotive und nicht durch Bismarck umgebracht worden war, und daß es gut und richtig war, in dieser zeitlosen Welt, in diesem Frieden einer geistigen Welt zu leben, an der Europa und Asien, Veden und Bibel, Buddha und Goethe gleichen Teil hatten. Hier begann meine Schule der Magie, und sie dauert noch an... »

identifiée comme l'expérience de la perfection, de l'Om (*Siddh.* 108). Dénuée de toute créativité artistique, pur échange contemplatif réfléchissant, la *Heiterkeit* de tous les personnages de *Siddhartha* est la seule dans l'œuvre hesséenne qui exigeât sans doute d'opter en français pour la traduction classique et consacrée de « sérénité ».

Dans l'expérience du réveil siddharthien, une incohérence, ou contradiction, apparaît qui ne sera pas pour l'heure reconnue comme telle par Hesse, et ne développera ainsi pas sa force, sa tension vivifiantes mais sera au contraire vécue dans les années suivant *Siddhartha* comme une ambivalence insupportable et délétère : si d'un côté, une profonde méfiance du mot et de son aptitude à transmettre un sens se répercute logiquement sur la manière dont Siddhartha expérimente lui-même et enseigne sagesse et sérénité, par le fleuve ou son image, de l'autre, c'est cependant bien un mot, « le mot sacré » « om » qui réveille et sauve Siddhartha du suicide. Certes, le mot peut lui avoir à son insu été insufflé par le fleuve puisque c'est ce mot, est-il précisé plus tard, qu'entend, éveillé et émerveillé, Siddhartha, lors du Grand Réveil où il vainc la souffrance et accède à la sainteté et à la sérénité accomplie. Là encore néanmoins, qu'il soit suscité par le fleuve ou prononcé inconsciemment par Siddhartha, c'est toujours la reconnaissance d'un mot humain qui frappe l'oreille et réveille l'esprit, nonobstant toute défiance des mots. Hesse ne réalise pas, la crise en témoignera, par quel biais Siddhartha évite l'écueil de la pensée magique, repéré dans sa stérilité chez les Samanas qui, par l'ascèse, cherchent à « surmonter le Moi », à « s'évider » (*leer werden*) afin de « s'ouvrir au Miracle », afin que s'éveille en eux « le grand Mystère » et vienne donner sens au vide dont ils ne seraient plus que l'enveloppe charnelle désindividualisée en les incluant dans l'Un, dans le Tout (*Siddh.* 15).

Alors que Siddhartha, et donc Hesse, reconnaissent dans la voie ascétique une « fuite du Moi » en de « brèves torpeurs » (*Betäubung*, *Siddh.* 18), il n'est mentionné nulle part que l'évidement total (*ganz leer*, *Siddh.* 108), allégorique, de Siddhartha lorsqu'il devient « toute ouïe » (*ganz Lauscher*), n'acquiert de valeur positive que par la nature, humaine, de ce qui vient le traverser, lui donner magiquement sens, du mot « Om » en lequel s'exprime la perfection regroupant Etre et éternel Devenir, Dieu, monde, vie, fleuve, mot que Siddhartha, que l'homme a d'abord dû prononcer, et entendre lui-même avant de pouvoir le reconnaître dans le fleuve. Cette ambivalence à la source des conflits qui l'attendent par la suite, sera totalement assumée dans son potentiel fécond au cours de la troisième phase : si dans *Le Curiste*, le discours de Siddhartha à Govinda sur l'insuffisance de la langue, sur l'incapacité des mots, toujours « univoques » à exprimer la « sagesse », la bipolarité de la « vérité » (*Siddh.* 114), de la « vie », est repris sur le mode de la « déception » et de « l'insatisfaction » par le narrateur-auteur (*Kurg.* 113), la défiance de Plinio Designori à l'encontre du langage sera balayée d'un sourire par Knecht dans *Le Jeu des Perles de verre*. Et ce sont précisément les paroles de Siddhartha concluant son discours sur l'impossibilité d'exprimer la sagesse qui seront citées dans le poétologique *Voyage en Orient* :

« Les mots traduisent mal le sens secret, tout est toujours un peu différent, un peu faussé, un peu insensé, oui, et il est bon aussi, et c'est une chose que j'approuve, que ce

qui représente la richesse et la sagesse de l'un ne soit pour l'autre que folie. » (VO 20)⁵¹

Cette citation tirée des dernières pages de *Siddhartha* est reprise par Hesse au tout début du *Voyage en Orient* : il témoigne ainsi de l'origine de la crise, de l'épreuve qu'il lui a fallu traverser pour retrouver goût de l'écriture et allégresse poétique et qu'il s'apprête à relater sous les traits pseudo-fictifs de H. H.. L'initiation de H. H. consiste à passer d'une acceptation de principe à une acceptation réelle de l'allégorie : elle est initiation à l'humour, à l'allégresse d'une lecture-écriture allégorique même si H. H. ne réalise pas lui-même que son entreprise « impossible » et « sacrilège » finit par aboutir malgré et dans son caractère insuffisant et morcelé. L'invocation réussit, les « esprits » de l'Ordre resurgissent, entrent de nouveau en contact avec lui tandis que les interrogations du « curiste » de la crise sur la légitimité des « efforts intenses » s'attachant à « exprimer l'éternel », à une entreprise impossible et sans doute défendue (*Kurg.* 112, 115), trouvent leur réponse affirmative.

Cependant, avant d'accepter que les lettres de son récit ne se « disloquent » en « figures de fantaisie », en « tapis d'ornement agréables et sans plus aucune signification » (VO 94, ML 78), préambule à sa propre dissolution salutaire en l'image éternelle et allègre de Léo, H. H. souffre comme « le curiste » de la nature fragmentaire d'un récit regroupant sans leur donner sens des mots qui ne saisissent rien du Voyage ni de l'Ordre, rien d'une réalité qui lui est essentielle « au point d'effacer absolument [sa] propre personne » :

« Et aujourd'hui que je veux en noter et retenir au moins quelques fragments, tout cela n'offre qu'une masse informe d'images qui se sont reflétées dans quelque chose, et ce quelque chose est mon propre moi, et ce moi, ce miroir, où que je l'interroge, n'est rien d'autre que néant, que [la couche supérieure d'une surface de verre]. » (VO 57)⁵²

Sous cette description de l'impossibilité d'évoquer le sacré, d'écrire une histoire, resurgit l'image, alors synonyme de réveil, des bulles d'air du fleuve, du masque de verre souriant de Siddhartha. *Le Voyage en Orient*, antichambre du *Jeu des perles de verre*, témoigne par son intermédiaire de l'acceptation réelle par Hesse de l'allégorie non seulement dans la nature, en dehors de la langue, mais aussi au sein du récit, de la langue, du mot. Cette acceptation se traduit, éclatante, par un coup de maître, dans le passage des bulles d'eau aux perles de verre, par lesquelles Hesse invente le symbole même, si l'on peut dire, de l'allégorie.

⁵¹ H. Hesse, *ML 10, Siddh.* 116 : « Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut, es wird immer alles gleich ein wenig anders, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch – ja, und auch das ist gut, auch damit bin ich einverstanden, daß das, was eines Menschen Schatz und Weisheit ist, dem andern immer wie Narrheit klingt. »

⁵² H. Hesse, *ML 45*: « Und jetzt, wo ich dies Wichtigste, oder doch etwas davon, aufzeichnen und festhalten will, ist alles nur eine auseinanderscherbende Masse von Bildern, die sich in einem Etwas gespiegelt haben, und dieses Etwas ist mein eigenes Ich, und dieses Ich, dieser Spiegel erweist sich überall, wo ich ihn befragen will, als ein Nichts, als die oberste Haut einer Glasfläche. »

1923-1926 : Années de doute, années de crise

Avant cette acceptation cependant, Hesse doit, prisonnier de contradictions internes non assumées, surmonter une crise quasi fatale, la « pire crise de sa vie »⁵³, où la phase la plus « merdique » de son existence lui paraît le lot de toute « triste vie humaine »⁵⁴ : sa défiance viscérale à l'encontre des mots et de la langue lui fait apparaître toute participation à une culture moderne, elle-même sans valeur, tous ses « efforts intellectuels et littéraires » comme dénués de sens, comme « pure illusion » : « nous pourrions tout aussi bien faire de simples bulles de savon »⁵⁵ – il n'est pas encore question de perles de verre. Ce verdict impitoyable exprime l'épreuve de perte de foi que traverse alors Hesse sans le savoir, et qui, concernant l'écriture poétique dans son rapport à une communauté n'existant plus dans la réalité moderne mais seulement dans le passé, représente une perte de foi en les vertus utopiques du geste poétique.

Par ailleurs, Hesse a simultanément maille à partir avec l'idéal contemplatif du Saint auquel il est littérairement parvenu avec *Siddhartha*. En effet, si jusqu'à la fin de la rédaction, même douloureuse, de *Siddhartha*, Hesse ne perd pas la foi, quand bien même elle est surmontée et caduque au stade ultime, c'est qu'elle garde tout son sens durant le stade intermédiaire de la « consommation » (*ausglühen*). Adhérer en revanche dans la pratique à l'idéal du Saint et d'une « sérénité du savoir » qu'il a élaboré dans *Siddhartha*, signifierait pour Hesse « sacrifier vie artistique et productivité », ce qui va en l'encontre de « l'envie de donner forme » (*Gestaltungslust*), de « l'appétit du jeu » (*Spieltrieb*)⁵⁶ dont il ressent en lui l'urgence, à son grand dam en 1921, avec humour en 1933, lorsqu'il se prononce contre toute « glorification de la volonté » :

« Se glisse ainsi entre moi et mon travail [...] la conscience du peu de valeur de tout faire et de toute écriture, et tout irait bien si je me satisfaisais de l'inaction et de la sagesse de Lao Tse, mais je suis un Européen avide et égoïste comme nous tous, certes plus conscient que le grand nombre, et aspire néanmoins à la joie naïve de créer, de donner vie, de produire. »⁵⁷

Dans cette lettre de 1933 à son éditeur G. B. Fischer, Hesse joue de la contradiction en opposant sa force vivante et vitale à toute crispation funeste de la volonté. Entre la Première Guerre mondiale et la fin des années 20, il souffre en revanche de l'ambivalence

⁵³ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief vom 10. 4. 1926 an Felix Braun », p. 140 : « Ich bin seit wohl einem Jahr in der schlimmsten Krise meines Lebens und hoffe auch heute noch, sie werde nicht vorübergehen, sondern mir den Hals brechen, denn ich bin des Lebens satt zum Erbrechen. »

⁵⁴ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., « Brief vom 27. 3. 1925 an Ludwig Finckh », p. 202, et NR 19 : « ...die wunderliche Traurigkeit und Beschissenheit des Menschenlebens... »

⁵⁵ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, 5. 8. 1926, an Georg Reinhart », p. 95 : « ...dann kam allmählich das Schwierigste : die Einsicht in die Wertlosigkeit meiner geistigen und literarischen Bemühungen. [...] die Zeit geht anderen Zielen zu, der Zerfall der Geistigkeit zu Gunsten anderer Lebenswerte macht die ganze Arbeit und Bestrebung von uns reinem zur reinen Illusion – wir könnten grade so gut bloß Seifenblasen machen. »

⁵⁶ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddhartha*, op. cit., « Brief vom 30. 4. 1921 an Georg Reinhart », p. 128 : « ... für mich [müßte] der Weg zum Heiligen über das Opfer des Künstlertums und der Produktion führen. »

⁵⁷ H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, op. cit., « Brief vom 28. 1. 1933 an G. B. Fischer », p. 367 : « So steht zwischen mir und meiner Arbeit, [...] ein Wissen um den Unwert alles Tuns und Schreibens, und das wäre ja in Ordnung und schön, wenn ich mit dem Nichtstun und der Weisheit des Lao Tse zufrieden wäre, aber ich bin ein heißhungriger und egoistischer Europäer wie wir alle, wenn auch wissender als die Menge, und sehne mich doch nach dem naiven Glück des Schaffens, Zeugens, Produzierens. »

de ses aspirations, et ne sait y répondre qu'en s'adonnant, dans sa défiance contre la langue et les mots, à d'autres arts, tels la peinture ou, de façon moins vérifiable, à la magie, et ce sur le plan de la réalité comme sur le plan fictif : Sinclair dessine, Klingsor, le « magicien de la nuit », peint, et lui-même se détourne, apprend-on dans *Brève biographie*, de l'écriture pour se tourner vers « la peinture » et les « méthodes de magie chinoises », dès lors qu'il a « perdu foi en la magie du mot » et qu'a, « depuis le tournant » de la Guerre et de sa « grande éducation », été « déracinée en lui la foi en sa vocation poétique et en la valeur de son travail littéraire »⁵⁸.

Hesse aurait même caressé, écrit-il dans son autobiographie fictive, un instant le projet d'écrire un opéra dans l'objectif de « donner un sens élevé et réjouissant à la vie humaine ». Il y aurait représenté « le va-et-vient allègre, ludique et accompli de la vie entre les deux pôles de la nature et de l'esprit », accomplissant donc en une langue musicale le rêve d'expression bipolaire que le « curiste » n'avait pas su, en 1923, réaliser avec les mots. Seulement, et c'est là où les contradictions s'expriment dans toute leur ambivalence souffrante, s'il échoue sur le plan artistique, c'est qu'il prend conscience que ce projet a, comme tous ses projets artistiques, déjà été réalisé depuis longtemps à la perfection, tel son projet d'opéra déjà accompli avec brio par Mozart, dans *La Flûte enchantée*. Il ne lui reste plus qu'à se convertir totalement à la magie pratique. Et pourtant, quand il se fait, à la fin de sa vie, emprisonner pour avoir « séduit » par sa « magie » une jeune âme, c'est vers les « enchantements » (*Zauber*) de la peinture et de l'art qu'il se tourne à nouveau (*Kurz. Leb.* 487). Plus que la magie pure, ce sont eux qui lui seront finalement salutaires, puisqu'il réussit à fuir ce monde et son insupportable « prétendue réalité » (*Kurz. Leb.* 488), en s'enfonçant à jamais dans le paysage et la locomotive peints sur le mur de sa cellule, emportant avec lui cette peinture magique, et laissant les gardiens dans le plus grand désarroi.

Les mêmes contradictions menant au rejet d'une réalité « dénuée de sens » et à un désir de fuite se retrouvent, plus âpres encore, dans *Le Voyage à Nuremberg*, dont *Le Voyage en Orient* prend l'exact contrepied par sa forme ludique de conte comme par un contenu ouvrant, après le récit de l'épreuve, le regard du lecteur sur l'existence atemporelle de l'Ordre et sur sa faculté à donner sens à tout « Voyage », même éprouvant et fragmentaire, de l'écriture. En effet, alors même que, dans *Le Voyage à Nuremberg*, l'auteur-narrateur témoigne en détail de toutes les expériences « consolatrices » du beau qu'il lui fut donné de vivre lors de son périple, la tonalité dominante reste celle du titre qui, évoquant la seule « grosse déception » du voyage, place tout le livre sous le signe du « dégoût » (*Ekel*) et de l'étouffement éprouvé par l'auteur face au spectacle d'une jolie « vieille ville » « cernée », assaillie et asphyxiée par « la grande ville affairiste, froide et triste, par le bruit des moteurs pétaradants » et leurs « gaz d'échappement » (*VN* 109, *NR* 73). Chaque évocation émerveillée se termine de la sorte sur une note mélancolique, incroyante, souffrante. L'« instant de grâce » vécu à Tuttlingen s'apparente ainsi en apparence à une expérience d'éveil allégoricienne. Face à la lune lui revient subitement en mémoire le fragment d'Hölderlin sur la nuit qui avait, dans sa jeunesse, suscité sa première expérience d'éveil, dont la « voix magique » avait été à l'origine de sa vocation poétique :

⁵⁸ H. Hesse, « Kurzgefaßter Lebenslauf » in : *Gesammelte Dichtungen* IV, op. cit., p. 482 et 485.

lorsque son « oreille » avait, « pour la première fois entendu la profondeur sacrée et la puissance de la langue de sa mère et de son père », son esprit avait été « frappé par la magie visionnaire et le mystère qui ressortaient de ces vers inouïs sans véritable signification pour l'enfant qu'[il était] ».

Cependant, si Hesse reconnaît en le moment magique de ce ressouvenir « le but » de son « voyage en Souabe », « retrouver les sonorités » de ses « débuts de poète », comprendre combien « tout est fortement enraciné en nous et inéluctable », l'épisode se clôt sur sa nécessité présente de « fuir dans l'humour », de « considérer la « prétendue réalité » dans la perspective du bouffon » (*VN* 61sq, *NR* 43). La raison en est donnée à l'issue de l'épisode de Blaubeuren : Hesse « se méfie » de « la littérature en général », il « ne croit pas que la littérature de [son] époque ait de la valeur » en raison du caractère inauthentique, allégorique de toutes ses œuvres, « pâles copies » de « modèles ayant perdu toute fraîcheur » (*VN* 76, *NR* 51). L'humour, même quant il est « humour du pendu », n'est lui-même que « combine », qu'« adaptation mesquine à la réalité ».

De la même façon, la « surculture » dont Hesse a l'intuition après Ulm ne l'aide-t-elle en rien. Certes, il reconnaît combien « les nombreux êtres disparus » l'ayant accompagné durant ce voyage et « tout au long de sa vie », représentent à ses yeux « ce qu'il y a de plus vivant », qu'ils sont, quoique « morts », de fait « immortels » puisqu'ils sont « vivants en lui », que « leurs pensées ont façonné son esprit » tandis que « leur œuvres ont fait du monde insipide un univers plein de beauté où il est possible de vivre ». Il admet, se détachant lentement du credo nietzschéen, que tous ces artistes qui lui enchantent le monde, ont été des « êtres malades, en souffrance, difficiles » et « créant par nécessité non par bonheur » (*VN* 92)⁵⁹. En dépit de toutes ces conclusions, Hesse ne trouve encore aucune force dans la « surculture », mais conclut son raisonnement par l'asphyxie qui le saisit lui-même sans rémission dans ce « monde odieux », cette « foire culturelle » où lui manque « l'air pour pouvoir vivre », « l'air de la foi en son métier et en ses actes » (*VN* 101)⁶⁰, un air qu'il tente, en vain, de se procurer par voie d'humour.

L'humour, thématé ici encore comme seule voie du salut pour échapper à la mort, anticipant ainsi la réponse de 1926 au sondage sur les « Ecrivains méconnus »⁶¹, reste totalement inefficace : brandi tel un talisman en de brèves exclamations suffocantes, telle « Seigneur, faites que je ne perde pas mon humour, laissez-moi vivre encore un peu ! », il est crispation volontariste et son évocation ressort de l'invocation magique au sens négatif, nietzschéen, du terme. Il s'agit de même d'un ersatz inefficace, d'une conjuration nietzschéenne des mauvais esprits d'un livre, quand *Le Voyage à Nuremberg* évoque en un dernier sursaut les talents du comique Valentin au spectacle duquel Hesse assiste avec ses amis munichois : l'« exil » triste dans le comique qu'Odo Marquard proposait à l'allégresse est une fausse solution aux yeux de Hesse. De même, l'invocation finale du

⁵⁹ H. Hesse, *NR* 61 : « ...diese lang gestorbenen Menschen, deren Worte mir lebendig waren, deren Gedanken mich erzogen, deren Werke die nüchterne Welt schön und möglich machten – waren denn das nun nicht alle auch besondere, kranke, leidende, schwierige Menschen gewesen, Schöpfer aus Not, nicht aus Glück [...] ? »

⁶⁰ H. Hesse, *NR* 67 : « Indessen war es ja nicht das Brot, das mir fehlte, sondern die Luft [...], die Luft des Lebenkönnens, der Zufriedenheit, des Glaubens an meinen Beruf und an mein Tun... »

⁶¹ cf. H. Hesse, « Verkannte Dichter » (1926) in : *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p. 241.

monde atemporel de la surculture dans un article de février 1926, « Pensées sur la lecture », reste-t-elle lettre morte, vaine parole, pour un auteur qui du fond de « sa steppe » (*Kurg*. 79) devenue « cage, froid et exil » d'ermite (*NR* 81), ne cesse de douter du sens de l'homme et d'une culture dont le naufrage (*Untergang*), imminent, reste omniprésent dans tous les écrits de cette seconde phase.

L'enfer du « loup des steppes » réside précisément dans l'impossibilité de l'humour comme rire humoristique vis-à-vis du naufrage collectif, de l'allégorie dans lesquels le Hesse d'avant la *catharsis* voit sombrer langue et culture occidentales, notamment allemandes, et qu'il vit comme pure souffrance. Lors de l'enterrement d'un inconnu, Harry n'arrive ainsi à rire ni des « simagrées » ni de l'hypocrisie flagrante de l'assistance, car le Harry Haller de la crise y lit l'enterrement de la « foi », de la « joie de vivre » d'une « culture » occidentale qui, devenue allégorie, n'offre plus au regard, « fixant » alors « désespérément le vide », que « des noms aveugles sur des tables de métal rouillées » (*LS* 54, *St* 101) : dans ce vide, il étouffe, sa « foi ne trouve plus d'air pour respirer » (*St* 192). L'asphyxie est telle, l'inanité de son travail lui apparaît si totale que le « loup des steppes » finit presque par tomber dans le travers nietzschéen, par confondre les sphères, quand il se demande s'il ne vaut finalement pas mieux agir sur le plan politique⁶² alors même qu'il sait, ou que, tout du moins, Hesse sait depuis longtemps que ce choix équivaldrait pour lui à un suicide, à participer à un naufrage généralisé⁶³.

Hesse surmonte l'épreuve de la perte de foi, il surmonte le nihilisme de Nietzsche, quand il comprend les raisons pour lesquelles ce monde, surtout l'Allemagne, ne signifie plus pour lui un pays originaire (*Heimat*) (*St* 194) : il y règne, écrit-il dans une lettre de la même époque, une « haine » de l'esprit incomparable, la « haine », « unanime et quasi organisée » « d'un peuple entier à l'encontre de tout ce qui relève de l'esprit »⁶⁴, et cette haine va de pair avec une dévalorisation du mot et une survalorisation de ce qui lui apparaît comme un problème fondamentalement allemand, une idôlatrie de la musique. Harry Haller reconnaît dans « le rapport, aussi attendrissant que fatal, des intellectuels allemands avec la musique » la clef de « leur destin » :

« L'esprit allemand est dominé par le droit maternel, enchaîné à la nature par une hégémonie de la musique telle que ne l'a connue aucun peuple. Nous autres intellectuels, au lieu de nous défendre virilement contre cette invasion, au lieu d'obéir au *Logos*, au verbe (*Wort*), et de lui trouver un moyen d'expression, nous rêvons d'un langage sans paroles (*Worte*), qui dise l'inexprimable et représente l'indicible. Au lieu de jouer fidèlement et honnêtement de son instrument, l'intellectuel allemand a toujours frondé le verbe (*Wort*) et la raison et courtisé la musique. Son esprit s'est abîmé dans la musique [...], et il en a négligé la plupart de ses tâches réelles. [...] c'est pourquoi dans

⁶² H. Hesse, *St* 175 : « ...nicht ohne zuweilen eine heftige Sehnsucht danach zu fühlen, einmal Wirklichkeit mit zu gestalten, einmal ernsthaft und verantwortlich tätig zu sein, statt immer bloß Ästhetik zu treiben und geistiges Kunstgewerbe. »

⁶³ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* I, op. cit., « Brief an J. W. Muehlon, März 1919 », p. 392 : « Die Verlockung, jetzt nach Deutschland zu gehen und im allgemeinen Elend und Betrieb mit unterzugehen, verspüre ich wohl, sehe aber nur eine Abart von Selbstmordgedanken darin. »

⁶⁴ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, ca. Juli 1927, an H. Jung-Neugeboren », p. 122 : « Ich weiß nicht, ob es noch viele Länder gibt, in denen der Haß eines ganzen Volkes gegen alles Geistige so einmütig und beinahe organisiert ist wie in Deutschland. »

notre réalité allemande, dans notre histoire, notre politique, notre opinion publique, le rôle de l'esprit fut tellement lamentable. » (LS 112)⁶⁵

Comme toujours chez Hesse, cette critique s'adresse en premier lieu à lui-même. Et il est certain que l'auteur s'est, jusqu'à la « catharsis » du *Loup des steppes*, continuellement plaint des insuffisances de la langue faisant de l'écriture un art défavorisé. Le rejet du mot est observable dès *Roßhalde* (1914), ou l'article « Langue » (*Sprache*, 1917), et perdure, cela a été vu, dans tous les écrits d'après-guerre. *Le Curiste* (1924) thématise explicitement l'infériorité de la langue et du mot par rapport à la musique, seule à même de surmonter le reproche de Siddhartha sur la monovalence du mot : si toute « mélodie à deux voix » (*Doppelmelodie*) exprime sans difficultés la bipolarité de la vérité et du devenir, il est impossible d'y parvenir en mots (*Kurg.* 112).

Un point de l'analyse de Haller ne concerne certes pas Hesse : « le Curiste » déclare avoir tenté de « trouver un moyen d'expression » véridique « au mot, à l'esprit, au *Logos* ». Cependant, la « défaillance » (*Versagen*) de cette « expérimentation de la langue » (*sprachliches Experiment*) engendre en le narrateur-auteur, alors même qu'il savait cette dernière vouée à l'échec, déception et tristesse, et non le sourire allègre seyant à l'entreprise humoristique que représente en soi toute écriture, dans le sens où chaque mot, dépouille abstraite de sens, mot-allégorie est alors acte d'humour. Le rejet du « mot » est non-assomation du caractère allégorique de la langue.

La « fronde contre la raison » qui se joue dans le rejet du « mot » est explicite dans *Siddhartha*, quand le protagoniste, identifiant mots et pensées, déplore leur « abstraction » et leur inconsistance sensible et leur préfère les choses, complexes, vivantes, vraies (*Siddh.* 116). De même, « le curiste » déclarera-t-il aux antipodes de Burckhardt que « l'esprit est impérissable (*unvergänglich*), mais ennuyeux » (*Kurg.* 31) et critiquera-t-il lors d'un dialogue imaginaire l'inexistence de son interlocuteur fictif, simple « Idée », « abstraction » ne relevant, à l'opposé de la réalité de toute pierre ou de tout arbre, que du « plan de l'esprit, de la raison », plan qu'il associe au plan conspué « du papier, de l'argent, de la morale, des lois » (*Kurg.* 97) auquel il ne veut pas avoir affaire.

Si l'humour semble bien présent, semble assumer les contradictions qu'il juge, « dans la bonne humeur » (*bei bester Laune*), signes de vitalité authentique et naturelle (*Kurg.* 99), il ne coïncide pas encore avec l'humour comme vertu humaine d'allégresse. Le récit demeure humoristique au sens convenu du terme, proche du comique, car esprit et mot y sont encore critiqués dans un sens récupérable par les forces et pouvoirs matérialistes, institutionnels et politiques les plus abhorrés par Hesse.

L'auteur comprend à partir du *Loup des steppes* qu'il a lui-même commis l'erreur de contribuer à l'« épouvantable dévalorisation du mot » (*GL* 21) et partant, de l'esprit :

⁶⁵ H. Hesse, *St* 174 : « Im deutschen Geist herrscht das Mutterrecht, die Naturgebundenheit in Form einer Hegemonie der Musik, wie sie nie ein andres Volk gekannt hat. Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondierte und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik [...] hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt. [...] darum war auch in unsrer Geschichte, unsrer Politik, unsrer öffentlichen Meinung die Rolle des Geistes eine so klägliche gewesen. »

c'est fondamentalement en cela qu'il a participé du « feuilletonisme » dont l'« Introduction au Jeu des perles de verre » produit l'analyse critique, et autocritique. C'est la raison essentielle pour laquelle les articles humoristiques de l'époque de crise relèvent, non de la « magie blanche », mais de la « magie noire »⁶⁶, non de l'humour, vertu d'allégresse, mais d'un pathos qui, à l'image du pathos nietzschéen, s'avère toujours récupérable pour les « idéologies » usant d'une « langue héroïque »⁶⁷. Même lorsqu'il s'exprime, comme chez « le loup des steppes » sous la forme « sentimentale » de la mélancolie et du désespoir, il reste récupérable puisqu'il y a dans ce cas « résignation » (*St* 175) ou auto-annihilation de forces de résistance potentielles. Les « mises en garde » (*Mahnung*) et condamnations sévères d'Harry et de H. H. par Pablo et Léo concernent ainsi explicitement leur train de vie suicidaire et leur pathos, non leur défection et leur perte de foi, stades incontournables du processus d'individuation et d'initiation à l'allégresse.

La *catharsis* poétique du *Loup des steppes*, réhabilitation de l'esprit et du mot et assumption allègre de l'allégorie, est donc aussi éminemment politique. Elle est libération à la fois d'une emprise nietzschéenne et de l'amalgame antirationnaliste et vitaliste de l'idéologie dominante qui avait alors récupéré image et pensée du philosophe. Hesse y parvient dans l'urgence d'une actualité politique intimement ressentie – nous sommes en 1926, année de la loi bavaroise contre tziganes et vagabonds – en trouvant légitimité et forces dans la réflexion historique et anthropologique de Burckhardt. Dans sa réhabilitation de l'esprit et du mot, la foi en son travail d'écriture comme collaboration à une réalité atemporelle, à une surculture essentielle à l'homme, lui revient et est dès lors systématiquement exprimée dans chacun de ses écrits comme force d'opposition à la réalité communément admise du pouvoir établi. Cette profession de foi s'inscrit dans une poétique de l'allégresse qui, dans sa dimension utopique est entreprise d'initiation à l'allégresse comme force, dans une langue-dialogue authentique et auto-gratifiante, de résistance individuelle et communautaire à des mots d'ordre aliénants et mortifères lesquels, en attisant les peurs et se prétendant porteurs de sens et de bonheur, détournent les esprits de leur quête et de leur devenir, d'une incessante lecture-écriture allégoricienne et allègre d'eux-mêmes et du monde.

La montée puis l'arrivée au pouvoir du national-socialisme conduit Hesse à combattre les « gaz toxiques » et la « profanation de la langue » (*Entheiligung der Sprache*)⁶⁸ qui s'ensuivent et viennent parachever la « profanation » feuilletoniste préalable. L'auteur entre en allégresse comme on entre en résistance, par des professions de foi et une mise en pratique d'une poétique de plus en plus précises, aiguës, efficaces. Suivant ses propres dires, le poème « Retour à la raison » (*Besinnung*), écrit en décembre 1933 dans la nuit suivant l'annonce, dans les journaux, des premiers pogroms et incendies

⁶⁶ Cf. H. Hesse, *Kurzgefaßter Lebenslauf* in : *Gesammelte Dichtungen IV*, op. cit., p. 487 : « Ich muß jedoch auch bekennen, daß ich nicht immer mich auf jenen holden Garten beschränkt habe, den man die weiße Magie nennt, sondern je und je zog mich die kleine lebendige Flamme in mir auch auf die schwarze Seite hinüber. »

⁶⁷ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Ende Oktober 1928, an Otto Hartmann », p. 134 : « Das Fatale ist [...], daß von diesen edlen Schwärmern die Kaiser, Ludendorffe und Hugenberge ihre Ideologie und ihre Heldensprache entlehnen und das Volk mit gestohlenen echten Brillanten bezaubern. »

⁶⁸ Cf. H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, op. cit., « Brief, Januar 1955, an Rudolf Pannwitz », p. 295

de synagogues⁶⁹, prend la relève, en une formulation non plus poétique mais « directe », de la « profession de foi » du *Voyage en Orient*. Il s'y prononce explicitement pour une vision « logocentrique » et non « biocentrique » de la réalité⁷⁰. Dans *Le Jeu des perles de verre*, l'auteur s'efforce ensuite poétiquement à une profession de foi plus étoffée et détaillée⁷¹.

La pensée de Hesse trouve en Burckhardt un soutien décisif. Il y trouve corroborée la dimension non seulement rationnelle mais aussi irrationnelle d'un esprit débordant avec vitalité la seule raison. Identifiant en cette dernière le pôle contraire à l'art et à son jeu de métamorphoses incessant, rien ne s'oppose plus désormais à ce que l'art se réinscrive dans l'esprit. C'est l'un des propos de *Narcisse et Goldmund*. Dans un célèbre dialogue entre les deux protagonistes, Goldmund, pôle artistique, explique à Narcisse, pôle intellectuel, que les images artistiques réalisées dans ses sculptures sont *mimesis* non de modèles concrets mais d'« images originaires » (*Urbilder*) qu'il porte en lui, qui « ont pour pays originaire (*Heimat*) l'âme de l'artiste ». Elles sont donc, lui répond Narcisse, objectivations d'Idées et l'art relève en cela de l'esprit. Par toutes ses objectivations, donc aussi par l'art, l'esprit permet, toujours selon Narcisse, à l'être humain de devenir sujet, maître du désordre ou tout du moins du Jeu de la vie, et de ne pas demeurer l'objet, le jouet « d'un éternel va-et-vient entre plaisir et désespoir » (NG 277).

Par ailleurs, la description burckhardtienne de l'esprit comme éternel « trublion » (*Wühler*) offre à Hesse une réelle positivité du « naufrage », d'une chute (*Untergang*) déjà présentée comme « métamorphose » dans *Le Curiste* par exemple (*Kurg.* 87), sans pour autant que cette positivité soit fondée autrement qu'en une foi défaillante, muant ainsi la déclaration hesséenne en crispation d'espoir, en formule magique nietzschéenne. En effet, le « naufrage » signifie dans une perspective burckhardtienne la fin d'une objectivation sclérosée de l'esprit, de « formes refroidies », dont Hesse continue, mais dorénavant de façon assurée, à souhaiter qu'elle advienne. En témoigne la lettre, souvent citée dans ce travail, où Hesse définit sa tâche comme transmission de « foi en l'esprit comme créateur et comme *logos* »⁷². Chute ou naufrage sont impulsées par l'esprit et sa vitalité, sont transformation réelle de son objectivation au sein d'un devenir monadique, et non cyclique, qui réhabilite aussi l'Idée contre tout préjugé n'y discernant qu'une abstraction ainsi que le mot-allégorie lequel, dans la langue, objective sans cesse l'Esprit, sous forme d'indication de sens, de témoignage (*Zeugen*) de sens procréateur (*zeugend*), originel, vital pour l'advenir monadique de l'homme nécessitant une actualisation incessante des forces libératrices et protéiformes de l'esprit, de ses forces de transformation et de métamorphose.

⁶⁹ Cf. H. Hesse, *Aufzeichnung bei einer Kur in Baden* in : *Späte Prosa, Gesammelte Schriften VII*, op. cit., p. 918

⁷⁰ H. Hesse, *Schriften zur Literatur I*, op. cit., « Brief, 1935 », p. 99 : « Das Bedürfnis zur Formulierung entstand aus dem aktuellen Streit um « biozentrische » oder « logozentrische » Anschauungsart, und ich wollte mich deutlich zu « logozentrisch » bekennen. »

⁷¹ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zu Siddharta*, op. cit., « Brief vom 19. 11. 1935 an H. M. », p. 227 : « ...Sie würden in meinen früheren Erzählungen [...] einen zwar nicht dogmatisch durchformulierten, aber doch eben einen Glauben entdecken. Zu formulieren versucht habe ich ihn auf dichterische Weise erst in der *Morgenlandfahrt* und auf direkte Weise in dem Gedicht [« Besinnung »]. Seit bald vier Jahren meditiere ich an einem Plan, der noch weiter führen und deutlicher bekennen soll. »

⁷² H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief, Mai 1934, an Friedrich Michael », p. 91 : « Ich sehe uns und unsere Welt untergehen, nichts ist mir sicherer als dieser Untergang, den ich bejahe, ja wünsche, denn ich sehe ihn nur als Sterben erkalteter Formen, ohne an die Mitvernichtung des Lebens zu glauben. »

1927-1962 : Jeux d'allégresse poétiques

A la manière dont il avait, dans *Siddhartha*, surmonté la pensée indienne⁷³, Hesse surmonte dans *Le Loup des steppes*, livre à l'habit nietzschéen, l'emprise de Nietzsche en opposant à un pathos délétère un humour et une allégresse revisités. Tout de suite, ce tournant, cette nouvelle écriture ont été perçus par un Thomas Mann sans doute sensibilisé par sa propre évolution poétique, encore récente, vers l'allégresse :

« *Le Loup des steppes* m'a réappris, pour la première fois depuis longtemps, ce que lire voulait dire »⁷⁴.

C'est qu'il s'agit là de la première initiation hesséenne à l'allégresse et cette première mise en œuvre d'une poétique de l'allégresse comme « consolation » (*Trost*) et « mise en garde » (*Mahnung*) commence par une réhabilitation de l'esprit et du mot-allégorie dans la jouissance du rire. La « mise en garde » se dirige de fait contre le symbole-clé du récit, le symbole du « loup des steppes », et vise à y reconnaître une allégorie négative, car non assumée, se présentant comme image véridique de la réalité de l'individu Harry Haller. Cependant, quand Harry éclate de rire devant l'image duale rigidifiée et réductrice que lui renvoie un petit miroir de poche, ternissant ainsi ce dernier, puis le jetant avant de découvrir, derrière lui, dans un grand miroir mural beaucoup plus représentatif, la réalité multiple de son moi, quand il réalise cette mortification du mort et tue des « formes refroidies » du moi comme du rapport entre esprit et nature, il s'ouvre les portes du « Théâtre Magique » et induit une revivification de l'esprit individuel et universel : au moment où le « loup des steppes » revient à la source vivante de lui-même, se réentend lui-même sous ses moi passés ou potentiels dans sa diversité mouvante, il entre en effet en écoute et en dialogue avec les représentants atemporels humains de l'esprit, les « Immortels ».

Il entre dans la matrice de la langue et dans le plaisir et l'allégresse de la perpétuelle métamorphose qui s'y joue pour l'homme. La destruction d'une allégorie aliénante, isolante et porteuse de mélancolie, d'une allégorie négative car ni assumée ni reconnue en sa réelle nature, est simultanément réhabilitation du mot-allégorie positif, porteur d'allégresse. Le rire qui, destructeur, défait le « maléfice » auratique d'une allégorie non identifiée, arrache simultanément son auteur au processus de « justification » auquel il adhérerait inconsciemment dans la souffrance endurée sous l'emprise auratique, dans l'illusion qu'elle le mènerait au sens, à la santé, à l'allégresse (*Kurg.* 102) : « Le Curiste », préfiguration du « loup des steppes », en ce qu'il représente une première allégorie mise à mort par le rire, en témoigne très clairement⁷⁵, même si, écrit de la crise, la défiance envers

⁷³ Selon le processus d'écriture décrit par Hesse à Stefan Zweig au sujet de *Siddhartha* : « Daß [meine Religion] im Siddhartha noch indisch gekleidet geht, heißt nicht, daß das Indische daran mir noch wichtig sei, aber erst, als eben dies Indische anfing, mir nicht mehr wichtig zu sein, wurde es für mich darstellbar, wie ich denn immer das darstellbar finde, was im Leben gerade von mir Abschied nimmt und weggeht. » (*Materialien zum Steppenwolf*, « Brief vom 10. 2. 1923 an Stefan Zweig », p. 190)

⁷⁴ Th. Mann, « Brief vom 3. Januar 1928 », in *Hermann Hesse/Thomas Mann : Briefwechsel*, éd. par Anni Carlsson et Volker Michels, Francfort s. M., Suhrkamp et Fischer, 1975, p. 15 : « Der *Steppenwolf* hat mich seit langem zum erstenmal wieder gelehrt, was Lesen heißt. »

⁷⁵ H. Hesse, *Kurg.* 103 : « Ich hatte [...] die Rolle des Kurgastes, des der bürgerlichen Umgebung sich anpassenden Hotelgastes gespielt [...] hatte mir in den Kopf gesetzt, durch Abbüßung dieser Kur gesund

esprit et mot l'empêchent de rire, donc de jouir de l'échec d'une écriture bipolaire s'attachant à représenter l'irreprésentable, le sacré, dans sa plénitude, en y reconnaissant le succès d'une écriture allégorique consciente de sa puissance invocatrice. De même, l'allégresse à laquelle ce rire initie, et qui, auto-gratification immédiate, accompagne l'individuation au sein d'un dialogue surculturel, évite-t-elle au lecteur-écrivain allégoricien de sombrer dans le piège, même non religieux, même éthique de la justification. La légitimation anthropologique du plaisir allègre de création n'est pas à la source de l'écriture. C'est l'allégresse elle-même qui la suscite auratiquement.

C'est ici qu'intervient la dimension consolatrice de la poétique hesséenne de l'allégresse qui, là encore, est directement liée à une réhabilitation du mot-allégorie dans *Le Loup des steppes*. En effet, la reconnaissance et la destruction par le rire de l'allégorie aliénante se fait par jeu de séduction allégorique : le chemin menant Harry au « Théâtre Magique » passe par la lecture réconfortante d'une « trace d'or » (*goldene Spur*), d'inscriptions lumineuses apparaissant et disparaissant sur le vide d'un mur gris, de titres miroitant au dos des livres ou d'un petit mot chiffré « aux lettres chancelantes » (*taumelnd*, *St* 198) guidant ses pas vers Hermine et l'antichambre du rire. Et tel est le chemin qui a enfin conduit Hesse lui-même à l'écriture, à la « littérature authentique » (*wahre Dichtung*) s'exprimant selon lui, comme Hugo Ball dans sa biographie, en « hiéroglyphes et idéogrammes », en des « formules magiques »⁷⁶ par lesquelles, en 1927, la « magie des mots » opère, pour l'auteur, enfin à nouveau⁷⁷. La véritable magie s'opère, pour Haller comme pour Hesse, dorénavant par la langue et ses traces écrites, et non par la musique, ni par les lignes des dessins ou de la nature, comme c'était le cas dans les œuvres de la première phase où l'intuition de l'allégorie positive s'exprime en de nombreux exemples.

Dans *Démian*, Sinclair a ainsi, enfant, l'intuition que le « véritable Demian » se montre à lui quand, plongé dans la méditation, son visage, devenu « blême masque de pierre », apparaît à la fois « mort » et « secrètement empli d'une vie inouïe » (*Dem.* 78) ; il parvient à sortir du désespoir et de la mélancolie et à raviver son désir de revoir Demian, son aspiration à renouer avec son monde de l'esprit, par le dessin d'un visage rêvé qu'il identifie peu à peu, sous ses apparences de « masque sacré » comme celui de son guide (*Dem.* 95) ; sa première « leçon » de la bipolarité sacrée du Dieu Abraxas se fait par la lecture, dans la braise, des fils, des toiles, des lettres et des images par lesquels s'exprime « magiquement » la « langue profonde et étrange » de la nature (*Dem.* 122). Après avoir eu peur du sens qui se défait, des « trous vides » dans ses souvenirs (*KW* 23), Klein fait de son côté « l'expérience miraculeuse que la vie prend le plus sens dans les instants où tous les sens et significations nous échappent » (*KW* 56).

werden zu müssen. Auf dem Wege der Buße, [...] der Werkheiligkeit [...] hatte ich erreichen wollen, was nur auf dem Weg der Gnade erreicht werden kann. »

⁷⁶ H. Hesse, in Volker Michels, *Materialien zum Steppenwolf*, op. cit., « Brief an Hugo Ball, Juni 1927 », p. 120 : « Ich sehe erst jetzt, wie sehr gut Du nicht die banale Geschichte, sondern die Legende dieses Lebens geschrieben hast, die magischen Formeln gefunden. [...] da Du selbst Dich in diesem Buch wieder als einen Meister der wahren Dichtung, der Findung von Hieroglyphen und Ideogrammen erwiesen hast, darf ich Dir sagen, wie wohl es mir tut, von einem der wenigen, denen ich in dieser Kunst mich als Bruder fühle, grade in diesem wesentlichen Punkt verstanden zu sein. »

⁷⁷ Cf. H. Hesse, *Gesammelte Briefe* II, « Brief an Helene Welti, 1927 », p. 167

À partir du *Loup des steppes*, les mots allégoriques, les mots qui dansent et se dissolvent ne suscitent plus la peur, ne font plus craindre la folie comme c'était le cas pour Hans Giebenrath dans *L'Ornière*, mais aussi pour Goldmund qui, lui, surmonte sa peur grâce à l'aide de lecture dispensée discursivement par Narcisse, son pôle antagoniste de l'esprit rationnel, grâce surtout à l'apparition de la tzigane qui lui permet d'apprendre à se lire lui-même comme vagabond, comme signe errant et prenant sens dans son errance. Loin de confirmer illicitement un imaginaire de fantasmes bourgeois, cette apparition où se joue l'éveil de Goldmund aux sens et à l'art traduit en une image poétique le geste d'écriture poétique lui-même qui, inévitablement allégorique, ne peut jamais que fixer le souvenir de l'illumination, de l'irreprésentable et indicible qui, lui étant apparu, le suscite. Si Maurice Blanchot aime à lire Hesse, c'est, nous dit Christophe Bident, qu'il y retrouve « l'expérience fantastique de l'apparition » en laquelle se joue l'écriture, se joue l'œuvre :

« Comme une apparition, l'œuvre « échappe » à l'écrivain, « lui fait toujours défaut », elle est « ce qui est là [...], se refuse cependant, le vide rude et mordant du refus. »⁷⁸

De même, c'est ainsi que les mots miroitant entre apparition et disparition attirent désormais, fascinent narrateur et auteur hesséens de leur aura bienfaisante. Cette aura reconquiert le « Loup des steppes », lui réapprend à vivre, dans l'humour et l'allégresse du « Théâtre magique ». La dimension allégorique est justement ce qui permet au mot de demeurer juste, elle préserve le sens vivant, constitue une objectivation vivante de l'esprit « trublion » (*Wühler*) en mutation perpétuelle. Faculté de métamorphose et caractère allégorique de la langue et du mot sont intimement liés, *Le Voyage en Orient* en témoigne lors de la dissolution en figures ornementales de son récit.

En effet, pour Hesse, l'en-creux de l'allégorie est loin, comme le souligne aussi Benjamin, de présenter sous son enveloppe un espace vide : le blanc, le vide apparent du mot-dépouille est indication de sens, non d'un sens précis, mais indication d'esprit, de « sacré », ou en termes burckhardtiens, de la puissance plastique insurrectionnelle de l'homme en son esprit « trublion ». Dans cette perspective, ce qui apparaît ou est ressenti comme manque exprime un potentiel qui, en excès, encore inédit, appelle à se réaliser : l'excès s'exprime non directement, comme l'affirmait Nietzsche, mais indirectement, à travers le manque.

L'exemple-clé des bulles d'air sur l'eau qui préfigurent les perles de verre exprime clairement le cheminement de la pensée hesséenne d'une œuvre à l'autre. Si dans *Siddhartha*, l'en-creux permettait le réfléchissement, en un flux ininterrompu, de la force sacrée de métamorphose, de la bipolarité de la nature, de la « vie » au sens nietzschéen du terme, dans *Narcisse et Goldmund*, il s'y reflète par allusions, en des « éclats d'or englouti », les « secrets authentiques », les « images réelles et authentiques de l'âme » : la contemplation des jeux de reflets et de métamorphose extérieurs est désormais comprise comme jeu de lecture d'une objectivation de l'esprit auto-induite, ou, dans *Le Voyage en Orient*, comme jeu d'écriture d'un moi enveloppe réfléchissante, d'un moi allégorique.

⁷⁸ Cf. Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible : essai biographique*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1998

Dans *Narcisse et Goldmund*, la transparence de l'eau, représentatrice du « vide » allégorique n'est pas source de désespoir comme elle l'était encore pour le « loup des steppes » fixant les noms rouillés des artistes disparus. L'eau « cristalline » est, tel l'air des bulles de surface ou le verre des Perles, dans sa transparence, riche de sens possibles, de « promesses » : la bulle est « un rien, tout chargé pourtant de promesses délicieuses » (NGf 150)⁷⁹, elle est le « voile », derrière lequel seules les images originelles (*Urbilder*) peuvent être perçues, « sans contours distincts, sans forme », « vaguement comme de belles possibilités lointaines », pleines de « leurs multiples significations », dans « leurs métamorphoses magiques » semblables à celles, songe Goldmund, que subirent il y a longtemps sous ses yeux « les caractères latins et grecs » à Mariabronn (NGf 150, NG 187).

Par son approche allégorique de l'irreprésentable, Hesse surmonte l'angoisse nietzschéenne devant le caractère insondable et inconnaissable du moi, de l'humain. S'il y a certes savoir tragique, s'il existe des limites à la connaissance rationnelle, la joie, l'allégresse l'emportent sur le désespoir et la mélancolie, puisque la lecture-écriture allégoricienne entreprise par un esprit « éveillé », conscient de sa nature originaire et créatrice de l'homme en la langue, discerne selon Hesse en toute image, en toute ligne l'écriture, l'objectivation de l'esprit, et y lit, quelle que soit son aptitude à y déceler une signification précise, un témoignage vivant des facultés pensantes et créatrices de l'homme tandis qu'il y vit la joie du dialogue, de la communication vivante.

L'ensemble de la « prose tardive » est à lire dans cette perspective. Le lecteur retrouve dans chacun de ces textes l'auteur Hesse qui, ne semblant plus jouer le jeu du narrateur fictionnel, se présente lui-même lecteur allégoricien d'un fragment de lettre, telle la citation « vieux et sage » dans *Secrets*, ou d'un extrait de l'une de ses propres œuvres, tel *Le Dernier été de Klingsor* dans *Feuilles de journal 1955* et *Le Curiste*, dans *Inscription lors d'une cure à Bade* : il est alors spectateur ou auditeur surpris de sa propre écriture, qui lui revient à l'improviste, par la bouche d'un autre, comme ce poème, dont le titre reste tu, prononcé par un jeune garçon inconnu devant quelques amis, au milieu d'un alpage où l'entend et l'observe un auteur demeurant à l'abri de son anonymat (*Expérience sur un alpage*). Hesse retrace aussi des expériences d'éveil resurgissant du passé (*Souvenir de Hans*), suscitées par une citation musicale, tel Pierre Fournier jouant Bach devant lui (*Expériences en Engadine*) ou nées de l'observation des jeux de la nature, ainsi une chute de feuilles au printemps dans *Lettre d'avril*. Sans que rien ne soit expliqué, explicite, le texte se dote toujours d'une dimension poétologique, thématise le regard lisant, son inscription en mots, son écriture. Dans ces fragments de vie où l'art apparaît et disparaît au gré d'un regard tendre et malicieux, Hesse parachève avec allégresse une forme artistique débutée avec un humour grinçant et défaillant dans *Le Curiste*. En éveillant les mille et unes écritures vacillantes d'un monde qui s'éclaire sous son regard, il témoigne en acte d'une vie humaine, non trop mais très humaine, placée sous l'heureuse étoile d'une lecture-écriture allégoricienne. Sous couvert de circulaires ou de souvenirs biographiques anodins, insignifiants sur le plan littéraire, Hesse joue des significances et des transparences avec un doigté de prestidigitateur, réalisant son vœu d'enfance et « le véritable propos de

⁷⁹ H. Hesse, NG 187 : « ein Nichts, und doch voll seligster Versprechungen », « ein Nichts, das alle Bilder der Welt in sich enthielt, ein Wasser, in dessen Kristall die Formen aller Menschen, Tiere, Engel und Dämonen als allzeit wache Möglichkeiten wohnten »

sa vie », « demeurer », non « sous la grossière invisibilité d'une cape magique mais sous l'invisibilité du sage », « connaissant sans jamais être reconnu »⁸⁰.

Dans ces écrits où jamais ne se transmet un savoir, une réponse, Hesse réalise indéfiniment et au-delà de sa mort le geste réponse qu'est le geste d'écriture parvenant à rester toujours geste, toujours inédit, toujours force initiatrice. Il réalise dans l'atemporalité de l'écriture, ce qui, selon René Schérer, est geste de communication réelle où s'invente dans le dialogue toute vérité humaine :

« En portant la certitude intérieure au niveau du dialogue, je ne fais pas seulement don à l'autre de ce que je possède, mais je constitue avec lui une vérité commune, qui est la seule vérité. Sur le plan de la vérité de l'être de l'homme, il n'est jamais fait don que de ce que l'on ne possède pas. »⁸¹

Dans sa *Prose tardive*, Hesse joue du « nouveau langage » dont, selon Maurice Blanchot, *Le Jeu des perles de verre* avait, « avec un art sûr, raffiné, ironique », énoncé la promesse, en « tentateur », sans l'exprimer « tout à fait », d'un langage dont *Le Jeu* avait donc déjà lui-même joué, « langue sacrée, alchimie sublime et peut-être aussi élaboration d'un homme nouveau »⁸². De fait, en étant œuvre réelle de communication, en initiant par sa lecture-écriture allégoricienne une actualisation inédite des facultés créatrices et pensantes de l'homme, la langue poétique de l'allégresse libère aussi la *vis utopica* comme être-vrai de l'homme puisque ces facultés incluent la faculté de jugement critique procédant à la mortification du mort pour sa propre revivification, pour la libération de forces insurrectionnelles non récupérables en cet en-creux paraissant vide mais empli d'insaisissables promesses et permettant de résister aux forces aliénantes et sclérosantes du quotidien, qu'elles soient ou non instituées. Dans la lecture-écriture allégoricienne de soi, de l'autre, du monde, un travail d'ajustement et de construction mutuels, une réharmonisation allègre des rapports des uns aux autres s'effectue au sein du dialogue authentique de la surculture. Une mise en mouvement incessante de la communication comme approche mutuelle et approche de l'essentiel de l'humanité voit le jour, sans que rien ne sépare ces deux approches : dans la perspective de l'allégresse, l'œuvre d'Hermann Hesse se révèle élaboration d'une poétique de la communication qui fait de la communication, du dialogue en une langue authentique, en une « parole pleine », la matrice de l'humanité. Cette poétique de la communication s'attache ainsi à la communication dans sa quintessence au moment où la philosophie fait de la

⁸⁰ H. Hesse, *Kindheit des Zauberers, Gesammelte Schriften VII*, op. cit., p. 451 : « ...wie die Ziele der Zauberwünsche sich mit den Zeiten wandelten, [...] wie ich allmählich dahin strebte, nicht mehr die Dinge, sondern mich selbst zu verwandeln, wie ich danach trachten lernte, die plumpe Unsichtbarkeit der Tarnkappe zu ersetzen durch die Unsichtbarkeit des Wissenden, welcher erkennend stets unerkannt bleibt – dies wäre der eigentlichsste Inhalt meiner Lebensgeschichte. »

⁸¹ Cf. René Schérer, *Philosophies de la communication*, Paris, Sedès, 1969, p. 349.

⁸² Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Folio essais, 2008, p. 241 sv. : « Mais Hesse nous promet davantage [que Thomas Mann avec *Docteur Faustus*, Proust avec Vinteuil, ou Balzac avec le chef-d'œuvre inconnu], non pas un autre musicien, ni même une forme de musique qui paraisse porter la musique un peu au-delà de ce que nous avons entendu d'elle, mais un nouveau langage, s'exprimant selon une discipline nouvelle qu'il invente réellement. Pas tout à fait cependant, et c'est en cela qu'il fait œuvre de tentateur, éveillant notre attente et presque notre foi. [...] il faut admirer avec quel art – un art sûr, raffiné et ironique [...] il a réussi, sans chercher à nous abuser magiquement et non plus sans figer son image par des exposés dogmatiques, en combinant adroitement le précis et l'imprécis, en variant les points de vue [...] à nous faire tenir pour réalisable l'art qui a pour trait essentiel de ne pouvoir être réalisé. »

communication son objet et en donne, même dans l'approche éthico-politique, une vision instrumentale réductrice mettant en péril l'humanité dans son essence.

La poétique hesséenne de l'allégresse s'efforce au contraire de faire agir la langue dans sa vertu communicatrice et constructrice essentielle, en sa qualité de matrice, sans amener à réfléchir dessus, elle laisse agir l'intention commune dont on peut être distrait dans la vie quotidienne et le langage courant, elle fait s'entendre les lecteurs les uns les autres en leur faisant entendre la Castalie, le monde atemporel de la « surculture ». Elle les fait se réaliser lecteur-écrivain, locuteur-auditeur tout en leur faisant expérimenter la gratification interne à toute communication, l'allégresse. En effet, dans l'évidement allégorique, là où, dans le dire, le dire se retire de lui-même, il est fait place, dans l'écoute, au dire de l'autre : il est laissé libre jeu au lecteur et, Hesse « [respectant] la liberté de création de son lecteur », la « création », ainsi que le décrit Michel Tournier, « devient contagieuse »⁸³, et ce justement dans sa dimension humoristique. Dans sa lecture-écriture allégoricienne, le lecteur n'a qu'une certitude, sa lecture relèvera elle aussi de l'illusion, n'approchera du sens qu'en sachant ne jamais pouvoir y parvenir, et cette certitude le fait sourire, l'essentiel résidant en le jeu de lecture où le texte se réalise comme la musique sous les mains ou le souffle d'un musicien. Pablo le dit avec simplicité à Harry Haller :

« Je ne pense pas qu'en musique, le fait d'avoir raison ait la moindre valeur [...]. Ce qui compte, Monsieur Haller, c'est de faire de la musique (*musizieren*), aussi bien, aussi souvent et aussi intensément que possible ! » (*LS 109, St 170*)

De cette lecture-écriture où s'accomplit une authentique communication, le lecteur scripteur partage l'allégresse de l'auteur : lui aussi donne sens, sous son regard le texte, l'autre, lui-même, le monde prennent sens, sans qu'il se prenne au sérieux.

Dans la lecture-écriture allégoricienne de soi, de l'autre, du monde, la métamorphose, individuelle et communautaire, de l'homme en la langue, son devenir et son accomplissement dans la langue sont initiés au fil de l'expression mouvante de l'esprit oscillant entre objectivation et abstraction, entre écriture et effacement.

Par un jeu de traces allégoriques à fonction d'appel, dont la séduction est d'autant plus forte qu'il s'y exprime l'*aura* de l'origine entre l'objectivation et l'Idée, le proche et le lointain, entre l'être et le non-être, la vie et le néant, dont la fascination est d'autant plus bénéfique qu'elle se réfléchit thématiquement et se défait sous le regard critique de l'allégoricien, Hermann Hesse entraîne le lecteur à vivre la langue dans son essence, à vivre dans la langue, par essence dialogue, fondamentalement parole et écoute, l'expérience utopique concrète d'une « surculture » qui, allègre, le dote à la fois d'allégresse et de la vertu humaine d'allégresse qu'est l'humour, c'est-à-dire à la fois des forces et du recul nécessaires pour ne pas céder aux leurres ni aux influences néfastes de tout ce qui l'éloigne de son humanité mais pour leur opposer au contraire sa propre interprétation du monde. Tel est du moins le propos poursuivi par l'auteur en son œuvre. En témoignent, une dernière fois dans ce travail, ses propres paroles au sujet de son conte préféré, de l'initiatique et poétologique *Voyage en Orient* :

⁸³ Cf. Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 11 et 14

« L'atmosphère du Voyage en Orient et de l'Ordre, cette vie au sein de l'univers atemporel de l'esprit, au sein d'Idées et de représentations de nombreuses époques et cultures, de nombreux pays, de nombreux poètes et philosophes [...] cette faculté de vivre dans un royaume atemporel n'a en soi rien d'une faiblesse à mes yeux, mais m'apparaît bien plus comme une force, comme la seule force peut-être de l'homme actuel. Le manque qui est le nôtre en raison de l'absence d'une culture encore ascendante et en fleurs nous est en partie remplacé par la possibilité de faire, par-delà les cultures, de l'humanité, par-delà le présent, de l'éternel notre oxygène, l'air à respirer pour vivre. De ce monde atemporel des religions, des philosophies et des arts, on revient aux problèmes actuels, même pratiques et politiques, non affaibli mais fortement affermi, armé de patience, d'humour, d'une volonté nouvelle de comprendre, d'un amour renouvelé pour le vivant, pour ses urgences et ses errances. »⁸⁴

Parmi mille autres, Rainer Maria Rilke, Ernst Jünger, Reiner Kunze, Ilse Aichinger, Paul Celan entrent en résonance avec l'univers et la pensée poétiques hesséens. Ils témoignent à leur manière du monde intemporel, « habité poétiquement par l'homme », dans l'allégresse d'une langue-vie, où les lanciers de traces, dons anonymes de lumière, éclairent les visages, rappellent d'autres lanciers, appellent au saut à l'origine, à la contemplation du blanc et des sens qui attendent le regard aimant et critique, le regard allégoricien et la parole utopique de l'homme en devenir. Par souci de leur « magie poétique »⁸⁵, nous citerons d'abord sans les traduire ces fragments venant clôturer un travail de lecture placé sous le signe de l'allégorie et de l'ouverture :

- « 1953 Nur wenn wir wissen, daß alles offenbleibt, kann ein Dialog zustandekommen.
 1969 Das Ärgste wäre es, zuletzt das Suchen nicht gefunden zu haben. Es ist auffindbar.
 1976 Suchen ist identisch mit Spielen. Finden kann man nichts, weder Lösungen, noch Dinge. Auch gefunden bleiben sie immer zu suchen und ebenso ungefunden. »

Ins Wort

« [...] Wenn ich etwas lese, denke ich auch sonst oft, hier ist Sprache oder hier ist keine. Daraufhin befragt, was das heißen sollte, wurde mir klar, daß es hieß, das hat Schweigen in sich und das nicht. Derjenige, der schreibt, ist derjenige, der Ratschläge gibt, die nicht zur Vernichtung, sondern zur Erweckung führen. Alle Mitteilungen sind heute gefährdet. Aber derjenige, der schreibt, ob beredt oder unberedt, setzt das Schweigen dagegen. Das bedeutet für mich immer wieder: Das Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens, das Ergebnis des Schreibens, das Schreiben selbst. »

Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*⁸⁶

⁸⁴ H. Hesse, « Suchen nach Gemeinschaft » (1932) in: *Schriften zur Literatur* I, op. cit., p. 88 : « Die Atmosphäre der Morgenlandfahrt und des « Bundes », dies Mitleben in einem zeitlos Geistigen, dies Mitleben in Ideen und Vorstellungen vieler Zeiten und Kulturen, vieler Länder, vieler Dichter und Denker, [...] dies Lebenkönnen in einem zeitlosen Reich scheint mir keineswegs eine Schwäche, es scheint mir vielmehr die Stärke, vielleicht die einzige Stärke des heutigen Menschen zu sein. Was wir durch den Mangel an einer noch strebend blühenden Kultur entbehren, das wird uns, zum Teil, ersetzt durch die Möglichkeit, über den Kulturen die Menschheit, über dem Heute das Ewige zu unserer Lebensluft zu machen. Man kehrt aus dieser zeitlosen Welt der Religionen, Philosophien und Künste in die Probleme des Tages, auch in die praktischen und politischen, nicht geschwächt zurück, sondern gestählt, bewaffnet mit Geduld, mit Humor, mit neuem Willen zum Verstehen, mit neuer Liebe zum Lebenden, seinen Nöten und Irrungen. »

⁸⁵ Cf. Hesse, *Geheimnisse* in *Schriften zur Literatur* VII, op. cit., p. 800

⁸⁶ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, Francfort s.M., Fischer, 2004, p. 59, 77, 83, 112

« Ilse Aichingers Texte sind überwundene Schwermut.
 « Wir sind gar nicht gemeint », sagt sie. « Gemeint ist, was an uns Licht gibt. »
 Ilse Aichinger ist eine Last-in-Licht-Verwandlerin, ohne falsches Bewußtsein zu schaffen. »

Reiner Kunze, *Am Sonnenhang*⁸⁷

Fremde Vögel

« Wissenschaftliches und astrologisches Denken können in der Tat sehr ähnlich werden. [...] Die Tatsache aber, daß es sich um zwei Modelle handelt, muß in der Betrachtung gewahrt bleiben. Der Geist kann Folgerichtigkeiten nur bis zu einem bestimmten Punkte durchführen, an dem der Beweis der Evidenz weichen muß. Dort heißt es springen oder sich abwenden. [...] Die Bruchstelle, um die es sich hier handelt, behandelt ein Mysterium der Zeit. [...] das Wort « Ursprung » gehört hierher. Wenn der Geist lange einen Widerspruch umkreiste, gelingt es ihm plötzlich, ihn zu lösen; das Umkreisen fällt in die Zeit, doch nicht die Lösung : Sie gleicht dem Funken zwischen zwei Feldern, in denen sich differente Ladungen sammelten. [...] Dann ist der Sprung, der Rücksprung zum Ursprung, gelungen, und der perspektivischen Deckung der Gegensätze entspringt stereoskopisch eine neue Dimension, die sie nicht nur räumlich vereint, sondern auch qualitativ erhöht. »

« Da [im Gedicht] ist der Sprung, die hohe Verwirklichung zum Menschen, die tiefste Einheit mit der Welt. Da gibt es keine Erklärungen.

[...] das Gedicht gehört zum Wesen des Menschen, nicht zum Gepäck. Es bleibt sein Ausweis, sein Kennzeichen, sein Lösungswort. »

Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*⁸⁸

« Glücklich, die wissen, daß hinter allen
 Sprachen das Unsägliche steht ;
 daß von dort her, ins Wohlgefallen
 Größe zu uns übergeht !

Unabhängig von diesen Brücken
 die wir mit Verschiedenem bauen:
 so daß wir immer, aus jedem Entzücken
 in ein heiter Gemeinsames schau. »

Rainer Maria Rilke

« ... Wie sich die gestern noch stummen
 Räume der Erde vertonen;
 nun voller Singen und Summen:
 Rufen und Antwort will wohnen. »

Rainer Maria Rilke⁸⁹

⁸⁷ Reiner Kunze, *Am Sonnenhang*, Francfort s.M., Fischer Taschenbuch, 2003, p. 73.

⁸⁸ Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2003, p. 10, 14.

⁸⁹ Les deux poèmes sont extraits de « Die Gedichte 1922 bis 1926 » in Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Francfort s.M./Leipzig, Insel Verlag, 2006, respectivement p. 774 et 784.

Weggebeizt vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und –tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

Paul Celan, *Atemwende*⁹⁰

⁹⁰ Paul Celan, *Atemwende*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1982, p. 27.

« 1953 Ce n'est que lorsque nous savons que tout reste ouvert qu'un dialogue peut s'instaurer.
 1969 Le pire serait de n'avoir à la fin pas trouvé la quête. Elle se laisse trouver.
 1976 Chercher est identique à jouer. On ne peut rien trouver, ni solutions, ni objets. Même trouvés, ils restent toujours à chercher et demeurent introuvés. »

Parole coupée

« [...] Quand je lis quelque chose, je pense aussi fréquemment, ici il y a de la langue ou, là il n'y en a pas. Confrontée à la question de ce que j'entendais par là, j'ai compris que cela signifiait, en ceci quelque chose est passé sous silence, et non en cela.
 Celui qui écrit est celui qui donne des conseils ne conduisant pas à l'anéantissement mais à l'éveil. Toutes communications sont aujourd'hui en péril. Mais celui qui, loquace ou laconique, écrit, oppose à ce péril le passage sous silence. Cela signifie encore et toujours pour moi : le fruit de l'écoute la plus attentive, la plus silencieuse, le fruit de l'écriture, l'écriture elle-même. »

Ilse Aichinger, *Kleist, mousse, faisans*⁹¹

« Les textes d'Ilse Aichinger sont de la mélancolie surmontée.
 « Il ne s'agit pas de nous », dit-elle. « Il s'agit de ce qui, en nous, donne de la lumière. »
 Ilse Aichinger est une magicienne transformant la charge en lumière sans créer de conscience fausse. »

Reiner Kunze, *Au Versant du soleil*⁹²

Oiseaux de passage

« La pensée scientifique et la pensée astrologique peuvent de fait être très semblables [...] Le fait cependant qu'il s'agit de deux modèles de pensée ne doit pas être perdu de vue. L'esprit ne peut tirer des conséquences logiques que jusqu'à un certain point, où la preuve doit le céder à l'évidence. Arrivé là, il faut sauter, ou faire retour. [...] Le point de rupture dont il s'agit ici désigne un mystère du temps. [...] Et le mot « origine » a ici sa place. Lorsque l'esprit a longtemps fait le tour d'une contradiction, il lui arrive soudain de la résoudre ; les circuits autour du problème sont du ressort du temps, mais non la solution : elle est comme l'étincelle entre deux champs où se sont accumulées des charges différentes. [...] alors le saut, le ressaut vers l'origine, s'accomplit, et de ces contraires qui se recouvrent en perspective naît stéréoscopiquement une nouvelle dimension qui, non seulement les unit spatialement, mais aussi les hausse qualitativement. »
 « Là [dans le poème] se trouve le saut, le haut accomplissement créant l'homme, l'unité la plus profonde avec le monde. Il n'y a pas là d'explications.
 [...] le poème appartient à l'être même de l'homme, non à son bagage. Il est et demeure sa légitimation, son signe, son mot de ralliement. »

Ernst Jünger, *Le Mur du Temps*⁹³

« Heureux ceux qui le savent : derrière toutes
 Langues se tient l'indicible ;
 de là-bas dans le plaisir des mots qui tombent
 du grand en nous se transmet !

Indépendamment de ces passerelles
 bâties par nous de matériaux divers :
 ainsi de chaque exaltation, toujours
 nos regards plongent dans un allègre et commun univers. »

Rainer Maria Rilke

⁹¹ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, Francfort s.M., Fischer, 2004, p. 59, 77, 83, 112.

⁹² Reiner Kunze, *Am Sonnenhang*, Francfort s.M., Fischer Taschenbuch, 2003, p. 73.

⁹³ Ernst Jünger, *Le Mur du Temps*, trad. Henri Thomas, Paris, folio essais, 1994, pp. 14, 20

« ...de la manière dont hier encore silencieux
les espaces de la terre se mettent en musique ;
emplis maintenant de chants et de murmures :
appels et réponses cherchent où habiter. »

Rainer Maria Rilke⁹⁴

« Décapé au
vent des rayons de ton langage,
le verbiage bigarré du vécu
des autres – Mon-
poème aux trente-six
langues, Non-poème.

Dégagé
par les rafales,
libre,
le chemin traverse la neige
aux silhouettes humaines,
la neige des pénitents, vers
les tables et les chambres hospitalières
des glaciers.

Dans les profondeurs
de la crevasse des temps,
auprès
des rayons de glace,
attend, cristal de souffle,
ton irrévocable
témoignage. »

Paul Celan, *Cristal de souffle*⁹⁵

⁹⁴ Les deux poèmes sont extraits de « Die Gedichte 1922 bis 1926 » in : Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Francfort s.M./Leipzig, Insel Verlag, 2006, respectivement p. 774 et 784.

⁹⁵ Paul Celan « Cristal de souffle » in Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaires de Cristaux de souffle*, tr. fr. par E. Poulain, Arles, Ed. Actes Sud, 1987, p. 112-3.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. OUVRAGES D'HERMANN HESSE

I.1. Lecture analytique des ouvrages d'Hermann Hesse

- Aus Kinderzeiten [1900 - 1905]*, in *Gesammelte Erzählungen I*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977.
- Hermann Lauscher [1901]*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb, 1996.
- Wenkenhof*, in *Aus Kinderzeiten - Gesammelte Erzählungen I*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977, p. 281-284.
- Peter Camenzind [1904]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1974; tr. fr. par Fernand Dalmas, *Peter Camenzind [1972]*, Paris, Livre de poche, LGF, 1985.
- Unterm Rad [1906]*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb, 1972; tr. fr. par Lily Jumel, *L'Ornière [1957]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2002.
- Gertrud [1910]*, Francfort s.M., Suhrkamp, Jubiläumsausgabe, 1980; tr. fr. par Edwige Friedlander, *Gertrude [1972]* Paris, Livre de poche, LGF, 1985.
- Rosshalde [1914]*, Francfort s.M. Suhrkamp, Jubiläumsausgabe, 1980; tr. fr. par Paule Hofer-Bury, *Rosshalde, [1978]*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend [1919]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1974
- Zarathustras Wiederkehr und andere Denkschriften gegen den Radikalismus von rechts und links [1919]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1993.
- Kinderseele [1920]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1985.
- Klein und Wagner [1920]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1973.
- Klingsors letzter Sommer [1920]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1992; tr. fr. par Edmond Beaujon, *Le Dernier été de Klingsor [1973]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2002.
- Siddhartha, eine indische Dichtung [1922]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1974; tr. fr. par Joseph Delage, *Siddhartha [1950]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2002.
- Der Kurgast [1925]*, in *Gesammelte Schriften IV*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1975, p. 7-116; tr. fr. par Alexandra Cade, *Le Curiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- Die Nürnberger Reise [1927]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1975; tr. fr. par Alexandra Cade, *Le Voyage à Nuremberg [1994]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2004,
- Der Steppenwolf [1927]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1974; tr. fr. par Juliette Pary [1947], *Le Loup des steppes*, Paris, Livre de poche, LGF, 2000.
- Narziß und Goldmund [1930]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1975; tr. fr. par Fernand Delmas, *Narcisse et Goldmund [1948]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2008.
- Die Morgenlandfahrt [1932]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1982; tr. fr. par Jean Lambert, *Le Voyage en Orient [1948]*, Paris, Livre de poche, LGF, 2007.
- Das Glasperlenspiel [1943]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb 79, 1972; tr. fr. par Jacques Martin, *Le Jeu des perles de verre [1955]*, Paris, Livre de poche, LGF, 1999.
- Dank an Goethe*, Zurich, Werner Classen, 1946
- Späte Prosa [1951]*, in *Gesammelte Schriften IV*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1975, p. 799-936.
- Glück. Späte Prosa - Betrachtungen*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1974.
- Das erste Abenteuer - Frühe Erzählungen*, éd. par Volker Michels, Rowohlt Tb, Hambourg, 1975.
- Magie des Buches - Betrachtungen*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977 ; tr. fr. par

- François Mat et Britta Rupp Eisenreich, *Magie du livre. Écrits sur la Littérature*, Paris, José Corti, 1994.
- Bericht aus Normalien. Humoristische Erzählungen, Gedichte und Anekdoten*, éd. par Volker Michels, Francfort s. M., Suhrkamp Tb., 1986
- L'Homme qui voulait changer le monde. Nouvelles [2002]*, tr. fr. par E. Beaujon, Paris, Livre de poche, LGF, 2008.

I.2. Lecture synthétique des ouvrages d'Hermann Hesse

- Lulu: ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.T.H. Hoffmanns gewidmet [1900]*, Kirchheim, Ed. Schöllkopf, 1988.
- Bericht aus Normalien [1948]*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb 1308, 1988.
- Gesammelte Schriften IV [1958] : Gesammelte Dichtungen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1975.
- Gesammelte Schriften VII [1958] : Betrachtungen und Briefe*, Francfort s. M., Suhrkamp.
- Schriften zur Literatur I et II [1972]*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb.
- Gesammelte Briefe I [1973], II [1979], III [1982], IV [1986]*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb.
- Politik des Gewissens I et II*, Suhrkamp Tb, éd. 1981.
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 12 tomes, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1987.
- La Bibliothèque universelle*, tr. fr. par Jacques Duvernet, Paris, José Corti, 1995.

II. LITTÉRATURE SECONDAIRE SUR HERMANN HESSE ET SUR SES ŒUVRES

- ACHENBACH Christoph, *Untersuchungen zum Stil und zur Sprache in Hermann Hesses Prosadichtung unter besonderer Berücksichtigung des Musikalischen*, Diss. Rostock, 1971.
- ALLEMANN Beda, « Traktat vom Steppenwolf » in Volker Michels, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfort s. M., Suhrkamp, 1972, p. 317-323.
- ALLEMANN Erwin, « Siddharthas Weg » in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- ANDERSON Richard, *A study of Hermann Hesse's Philosophy of Education : an Analysis of his Novel Steppenwolf and its Relationship to Jung's Individuation Process*, Diss. phil. University of North Dakota, 1977.
- BALL Hugo, « Ein mythologisches Untier » in Volker Michels, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfort s. M., Suhrkamp, 1972.
- BALL Hugo, *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*, Berlin, Fischer, 1927.
- BALL Hugo, « Hermann Hesse und der Osten » in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- BAUMANN Günter, *Der archetypische Heilsweg. Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen*. Rheinfelden, Schäuble, 1990.
- BAUMANN Günter, « Hermann Hesses *Demian* im Lichte der Psychologie C.G. Jungs », in Volker Michels, éd., *Materialien zu Demian*, tome 2, Francfort s.M., Suhrkamp, 1997, p. 331-351
- BEAUJON Edmond, *Le métier d'homme et son image mythique chez Hermann Hesse*,

- Genève, Edition du Mont-Blanc, 1971.
- BLASBERG Cornelia, « Vorwort » in : *Hermann Hesse 1877-1962-2002*, Tübingen, Attempto, 2003, p. 9 – 15.
- BÖTTCHER Margot, *Aufbau und Form von Hermann Hesses « Steppenwolf », « Morgenlandfahrt » und « Glasperlenspiel »*, Diss. Berlin, 1948.
- BOULBY Marc, *Hermann Hesse. His Mind and Art*, Ithaca (N. Y.), 1967.
- BOUVARD Yann, *La Quête chez Hermann Hesse : vers un autre Orient*, mémoire Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1998.
- BRAN Friedrich et PFEIFER Martin éd., *Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen*, Bad Liebenzell / Calw, Gengenbach, 1990
- BUSSE Carl, in HSIA Adrian, *Hermann Hesse im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, Francke Verlag, Bern et Munich, 1975
- CASEBEER Edwin F., « Siddhartha der vollendete Held », in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- CARLSSON Anni, « Hermann Hesses 'Glasperlenspiel' in seinen Wesensgesetzen », in *Deutsche Universitätszeitung* le 26.10.1951.
- CARLSSON Anni & MICHELS Volker, éd., *Briefwechsel 1910 - 1955. Hermann Hesse, Thomas Mann*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1999.
- CHEONG Kyung Yang, *Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesses*, Francfort s.M., Lang, 1991.
- CHI Ursula, *Die Weisheit Chinas und « Das Glasperlenspiel »*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1976.
- CHONÉ Aurélie, *Rudolf Steiner, C. G. Jung et Hermann Hesse : Passeurs entre Orient et Occident*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.
- DEBRUGE Suzanne, *L'Œuvre de Hermann Hesse et la psychanalyse*, in *Etudes Germaniques*, vol. 7, Lyon, Paris, 1952, p. 252-261.
- DODERER Otto, *Hermann Hesses Siddhartha* in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- DUMONTEL Christian, *Autorévélotion de l'homme. Lecture jungienne de l'œuvre de Hermann Hesse*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1999.
- ENDERES R., « Peter Camenzind », *Wiener Deutsches Tageblatt*, n° 26 du 26/1/1905
- ESSELBORN-KRUMBIEGEL Helga, *Hermann Hesse*, Stuttgart, Reclam, 1996.
- ESSELBORN-KRUMBIEGEL Helga, Strategien der Leserlenkung in *Demian* und *Der Steppenwolf*, in *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20 Jh.*, éd. par Andreas Solbach, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 2004, p. 271-284
- ESSELBORN-KRUMBIEGEL Helga, « Lesen als Reskription - Plädoyer für eine neue Hesse Lektüre » in *Hermann Hesse Jahrbuch 2*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 57-67.
- FIEDLER Kuno, « Siddhartha » in in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- FIELD George Wallis, *Hermann Hesse. Kommentar zu sämtlichen Werken*, Stuttgart, Heinz, 1977.
- FOUCART Claude, « André Gide et Hermann Hesse ou l'indépendance de l'esprit au milieu des guerres », in *Bulletin des amis d'André Gide* 40, 1978
- FREEDMAN Ralph, *Hermann Hesse - Autor der Krisis*, Francfort s.M., Suhrkamp Tb, 1977.
- FREEDMAN Ralph, « Peripetie und Vision » in Volker Michels, éd., *Materialien zu*

- Hermann Hesses « *Siddhartha* », Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- FRIEDERICI Hans, « Die Indien Rezeption in Hermann Hesses *Siddhartha* » in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- FRIETSCH Wolfram, « Die mystische Hochzeit in Hermann Hesses *Steppenwolf* », in *Jung Journal*. Forum für Analytische Psychologie und Lebenskultur, cahier 22, août 2009, p. 87-93.
- GANESHAN Vridhagiri, « *Siddhartha* und Indien » Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- GELLNER Christoph, *Weisheit, Kunst und Lebenskunst Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht*, Mayence, *Theologie und Literatur*, vol. 8, 1997.
- GELLNER Christoph, « Westöstliche Be(Ver)egnungen. Von der Indienreise über « *Siddhartha* » bis zum « *Glasperlenspiel* ». Hesse und die Religionen Asiens », in *Von « Siddhartha » zum « Steppenwolf »*. *Fremdheitserfahrung und Weltethos bei Hermann Hesse*, Rüdiger Sareika éd., Iserlohn, Institut für Kirche und Gesellschaft, 2004.
- GRÖGER Heiko, *Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung*, Francfort s.M., Berlin, éd. Peter Lang, 2003.
- HALPERT Inge, *Hermann Hesse und Goethe*. With particular reference to the relationship of 'Wilhelm Meister' and 'Das Glasperlenspiel', Thèse New York, 1957.
- HAAS Rüdiger, *Über das Wesen des Todes. Eine tiefen phänomenologische Betrachtung konkret dargestellt am dichterischen Werk Hermann Hesses*, Würzburg, Ergon, 1998.
- HATEM Jad, *Hermann Hesse et la quête de soi*, Paris, éd. Cariscript, 1988.
- HORROCKS David, « Harry Haller als höherer Mensch : Nietzschean themes and motifs in Hesse's *Der Steppenwolf* », in *German Life and Letters* 46 (1993), p. 134-144.
- HSIA Adrian, *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1974.
- HSIA Adrian, *Hermann Hesse im Spiegel zeigenössischer Kritik*, Francke Verlag, Berne et Munich, 1975.
- HSIA Adrian, *Hesse heute*, Bonn, Bouvier, 1980.
- HSIA Adrian, « *Siddhartha* und China motifs in Hesse's *Der Steppenwolf* », in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- JANKE Oskar, « Die Sprache Hermann Hesses » in : Volker Michels éd., *Über Hermann Hesse*, tome 1, 1904-1964, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- JENS Walter, « Rebellion gegen den Sonntagsgott : Hermann Hesse », in : W. J. / Küng, Hans, *Anwälte der Humanität*. Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll, Munich, Kindler, 1989, p. 39 – 59.
- KAISER Joachim, *Erlebte Literatur*, Munich/Zurich, Piper, 1988.
- KARALASCHWILI Reso, *Hermann Hesses Romanwelt*, Cologne Vienne, Böhlau, 1986.
- KARALASCHWILI Reso, *Hermann Hesse - Charakter und Weltbild*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1993.

- KIM Kwangsoo, *Das Fremde, Die Sprache, das Spiel. Eine komparatistische Studie zur Teoismusrezeption in Deutschland – Novalis, Hermann Hesse, Hugo Ball*, Séoul, 1999.
- KIRCHOFF Gerhard, « Josef Knechts Leben aus dem Geist der Musik. Eine Annäherung an das Glasperlenspiel » in *Hermann Hesses Glasperlenspiel*, Martin Pfeifer et Friedrich Bran éd., Bad Liebenzell/Calw, Gengenbach, 1987.
- KONHEISER-BARWANIETZ Christa: *Hermann Hesse und Goethe*, Berlin, 1954.
- LEMPEREUR A., « Hesse et Nietzsche », in *Hermann Hesse*, « Sud », n° 82, Marseille, 1989, p. 45.
- LIMBERG Michael, éd., *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium, Bad Liebenzell, Gengenbach, 1997.
- LOERKE Oskar, « Der fünfzigjährige Hermann Hesse » in Volker Michels, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1972.
- LÜTZELER Paul Michael (Ed.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, in *Neue Interpretationen*, Königstein/Ts., Athäneum, 1983.
- LÜTHI Hans Jürg, *Hermann Hesse. Natur und Geist*, Stuttgart, Berlin, Kohlhammer, 1970.
- LÜTZKENDORF Felix, « Hermann Hesse in seinen Beziehungen zur Romantik und zum Osten » in Volker Michels, éd., *Materialien zu Hermann Hesses «Siddhartha»*, Tome 2, *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976.
- MARTI Fritz, « Hesse-Abend in Zürich » in HSIA Adrian, *Hermann Hesse im Spiegel zeigenössischer Kritik*, Francke Verlag, Bern et Munich, 1975, p. 120
- MAIER Emanuel, *The Psychology of C. G. Jung in the works of Hermann Hesse*, thèse, New York, 1952.
- MATTIUSI Laurent, *Kafka, Hesse, Beckett : de l'appropriation à l'expropriation de soi*, in : *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*. Etudes réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise Pascal, 2004.
- MAURER Gerhard, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*, thèse, Tübingen, 1955.
- MAYER Hans, « Hesses *Glasperlenspiel* oder Die Wiederbegegnung », in Volker Michels, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 2, Francfort s.M., Suhrkamp, 1973, p. 143- 168
- MICHELS Volker, « Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimental Leserkreisen überlassen. Zur Hermann Hesse Rezeption in Deutschland », in *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh.*, Andreas Solbach (éd.), Frankfurt s. M., Suhrkamp, 2004.
- MICHELS Volker, (éd.) *Über Hermann Hesse*, Tome 1: 1904 -1962. Tome 2: 1963 - 1977, Frankfurt s.M., Suhrkamp, 1977.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 1: *Texte von Hesse*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1986.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Demian »*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1997.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses «Der Steppenwolf»*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1972.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »* tome

- 1 : *Texte von Hesse*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1973.
- MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome 2 : Francfort s.M., Suhrkamp, 1973.
- MIDDEL Eike, « Neubeginn und Abschied » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- MILECK Joseph, « Hermann Hesse and His Critics » in *University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures*, no. 21, North Carolina, 1958
- MILECK Joseph, *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie*, Munich, éd. Bertelsmann, 1979.
- MILECK Joseph, « Die Namen in Hesses *Glasperlenspiel* », in Michels Volker, *Materialien zum Glasperlenspiel*, tome 2, Francfort s.M., Suhrkamp, 1973, p. 169-174
- MILECK Joseph, « Hesse et le romantisme allemand » in *Hermann Hesse, Sud*, n° 82, Marseille, 1989, p. 54-74.
- MILECK Joseph, *Biography and Bibliography*, 2 vol., Berkeley University Press, 1977
- MITTENZWEI Johannes, « Hermann Hesses innere Ideal der Heiterkeit durch Musik », in *Das Musikalische in der Literatur*, Halle/Saale, éd. Sprache und Literatur, 1962, p. 368-394.
- MONDON Christine, *Hermann Hesse ou la recherche d'un nouvel humanisme*, thèse de doctorat dirigée par M. le Prof. Gilbert Merlio, soutenue le 8 janvier 1996 à l'Université de Paris IV.
- OTTEN Anna, « Durchbruch und Einordnung » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- PANNWITZ Rudolf, *Hermann Hesses westöstliche Dichtung*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1957.
- PANNWITZ Rudolf, « Siddhartha » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- PFEIFER Martin et BRAN Friedrich (éds.), *Hermann Hesses Glasperlenspiel*, Bad Liebenzell / Calw, Gengenbach, 1987.
- PFEIFER Martin (éd.), *Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte*, 3 tomes, Frankfurt s.M., Suhrkamp, 1977.
- PFEIFER Martin, *Hesse Kommentar zu sämtlichen Werken*, Munich, Winkler, 1980.
- PFEIFER Martin, « Das Indienbild im Werk Hermann Hesses », in *Asien – Deutsche Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und Kultur*, n° 51, 1994, p. 15-24.
- PHILIPPI Karl-Peter, « HESSE und die heutige Germanistik in Deutschland », in *Jahrbuch der Internationalen Hesse-Gesellschaft*, Tübingen, Niemeyer, 2003.
- RAFF Friedrich, « Hermann Hesse Siddhartha » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddharta »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- REICHERT H. W., « The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse », in *Friedrich Nietzsches Impact on Modern German Literature – Five Essays*, Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 1975, p. 88-116.
- REICH-RANICKI Marcel, « Unser lieber Steppenwolf. Beitrag zur deutschen Sentimentalität » in : *Über Hermann Hesse*, tome 2, Ed. Volker Michels, Francfort s.M., Suhrkamp, 1976.
- REINHOLD Helmut, « Hermann Hesses *Morgenlandfahrt* mit Mozart » in *Geist und Zeit 1*, (1956), n°5, p. 86-99.

- ROETTGER Jörg, *Die Gestalt des Weisen bei Hermann Hesse*, Bonn, Bouvier, 1980.
- ROSE Ernst, *Faith from the Abyss. Hermann Hesse's Way from Romanticism to Modernity*, Londres, 1966.
- SAAGER Adolf, « Zu Hermann Hesses Siddhartha » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- SCHÄFER Wilhelm, « Die neue Rundschau », Mai 1909, in HSIA Adrian, *Hermann Hesse im Spiegel zeugenössischer Kritik*, Francke Verlag, Bern et Munich, 1975
- SCHMID Hans Rudolf, « Siddhartha, ein Wunschbild unserer Zeit in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- SCHWARZ Egon, « Hermann Hesse: Der Steppenwolf », in *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts : Neue Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts., Athäneum 1983.
- SECKENDORFF Klaus von, *Hermann Hesses propagandistische Prosa. Selbsterstörerische Entfaltung als Botschaft in seinen Romanen von « Demian » bis zum « Steppenwolf »*, Bonn, Bouvier, 1982.
- SOLBACH Andreas (éd.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh.*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 2004.
- TIGGES Hubertus, *Endzeit und Kriesenbewußtsein. Eine vergleichende Untersuchung zur Problemlage des Künstlers und der Kunst in Thomas Manns «Doktor Faustus » , Hermann Brochs « Der Tod des Vergil » und Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, Berlin, (Diss., Mikrofish), 1993.
- TOURNIER Michel, « Hermann Hesse et *Le Jeu des perles de verre* », in : *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981.
- TUCHOLSKY Kurt, « Der deutsche Mensch » in MICHELS Volker, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1972.
- VISCHER Melchior, « Siddhartha » in MICHELS Volker, éd., *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- WAYNE Andrews, *The Achievement of Hermann Hesse, in W.A. : Siegfried's Curse : The German Journey from Nietzsche to Hesse*, New York, Atheneum, 1972.
- WEIBEL Kurt, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*, Thèse, Berne, 1954.
- WERNER-BIRKENBACH Sabine, *Hugo Ball und Hermann Hesse – eine Freundschaft, die zur Literatur wird. Kommentare und Analysen zum Briefwechsel, zu autobiographischen Schriften und zu Balls Hesse Biographie*, Stuttgart, Heinz, 1995.
- WIEGAND Heinrich, « Gruß an Hermann Hesse » in MICHELS Volker, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1972.
- WINTER Helmut, *Zur Indien Rezeption bei E. M. Forster und H. Hesse*, Heidelberg, Carl Winter, 1976.
- WINTER Helmut, « Legende und Wirklichkeit » in MICHELS Volker, (éd.), *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- ZAREK Otto, « Notizen über einen deutschen Dichter » in MICHELS Volker, (éd.), *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Francfort s. M., Suhrkamp, 1976.
- ZELLER Bernhard, *Hermann Hesse 1877-1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-*

- Nationalmuseum*, Marbach am Neckar, Marbach, 1977.
- ZIOLKOWSKI Theodore, *The Novels of Hermann Hesse, A Study of Theme and Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- ZIOLKOWSKI Theodore, *Der Schriftsteller Hermann Hesse, Wertung und Neubewertung*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1979.
- ZIOLKOWSKI Theodore, « Die Suche nach dem Gral in « Demian » », in *Materialien zu Hermann Hesse « Demian »*, MICHELS Volker (éd.), Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1997.
- ZIOLKOWSKI Theodore, « Hermann Hesses 'Steppenwolf'. Eine Sonate in Prosa », in MICHELS Volker, éd. *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1972.
- ZIOLKOWSKI Theodore, « Mythos und Logos bei Hesse und seinen Kritikern » in ZIOLKOWSKI Theodore, *Der Schriftsteller Hermann Hesse, Wertung und Neubewertung*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1979.
- ZIOLKOWSKI Theodore, « Siddhartha – die Landschaft der Seele » in MICHELS Volker, (éd.), *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976, p. 133-161
- ZWEIG Stefan, « Der Weg Hermann Hesses » in MICHELS Volker, (éd.), *Materialien zu Hermann Hesses « Siddhartha »*, tome 2: *Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*, Frankfurt s. M., Suhrkamp, 1976, p. 26-32

II. OUVRAGES DE FRIEDRICH NIETZSCHE

- NIETZSCHE Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe KSA, tome 1 à 15, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Munich, Dtv, et Berlin - New York, De Gruyter, 1988; Nietzsche, *Œuvres*, tr. fr. par Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, Paris, coll. Bouquins, éd. Laffont, 1993.
- KSA 1, *Die Geburt der Tragödie*, tome 1 [1873], tome 2 [1874], tome 3 [1874], tome 4 [1876] et *Unzeitgemäße Betrachtungen I – IV*.
Naissance de la tragédie, tr. fr. par M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2001.
Considérations inactuelles, tome 1, tr. fr. par P. Rusch, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2001. Tome 2, tr. fr. par H.A. Baatsch, P. David, C. Heim, P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, Paris, NRF, 2001.
- KSA 2, *Menschliches Allzumenschliches I et II* [1880/1886].
Humain trop humain, tomes 1 et 2, tr. fr. par R. Rovini, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2001.
- KSA 3, *Morgenröte* [1881/1887] et *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882/1887].
Aurore, tr. fr. par J. Hervier, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2000.
Le Gai Savoir, tr. fr. par P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000.
- KSA 4, *Also sprach Zarathustra* [1886].
Ainsi parlait Zarathoustra, tr. fr. par G.-A. Goldschmidt, Paris, Librairie générale française, 1983.
- KSA 5, *Jenseits von Gut und Böse* [1886] et *Zur Genealogie der Moral* [1887].
Par-delà Bien et Mal, tr. fr. par Robert Rovini, revu et corrigé par Marc de Launay, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2002.
Généalogie de la morale, trad. par I. Hildebrand et J. Gratien, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2002.

- KSA 6, *Der Fall Wagner* [1888], *Götzen-Dämmerung* 1889], *Der Antichrist, Ecce Homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*.
Le cas Wagner, tr. fr. par D. Halévy et R. Dreyfus, coll. Bouquins, Paris, éd. Laffont, 1993.
Le Crépuscule des Idoles, tr. fr. par J.-C. Hemery, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2002.
L'Antéchrist et Ecce Homo, tr. fr. par J.-C. Hemery, Paris, Folio, Coll. Essais, NRF, 2004.
Ecce Homo et Nietzsche contre Wagner, tr. fr. par Eric Blondel, Paris, GF, Flammarion, 1992.
Poèmes et Dithyrambes pour Dionysos, tr. fr. par M. Haar, Paris, coll. poésie, NRF, 2002.
- KSA 13, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*.

- NIETZSCHE Friedrich, *Essai d'autocritique (Versuch einer Selbstkritik) et autres préfaces*, présenté, traduit et commenté par Marc de Launay, éd. Bilingue, Paris, Ed. du Seuil, 1999.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus mit dem Versuch einer Selbstkritik*, Leipzig, éd. Fritsch, 1886.

III. LITTÉRATURE THÉORIQUE :

Critique littéraire, philosophie, anthropologie, culture et civilisation

- ABENSOUR Miguel, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, éd. Sens & Tonka, 2000.
- ADORNO Theodor W., « Kulturkritik und Gesellschaft » (1951) in : *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1955.
- ADORNO Theodor W., « Ist die Kunst heiter ? » (1967) in : *Noten zur Literatur IV*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1974.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Classiques de poche, trad. par M. Magnien, 1990
- ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, tr. fr. par J. Pigeaud, Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1988.
- BALAUDÉ J.F. et WOTLING P., éd., *Lectures de Nietzsche*, Paris, Livre de poche, LGF, 2000.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.
- BEHLER Ernst *Klassische. Ironie Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften I-1, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik ; Goethes Wahlverwandtschaften ; Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925]*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1991 ; tr. fr. par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, Coll. Champs, éd. de poche, 2005.
- BENJAMIN Walter, *Illuminationen*, Francfort s.M., Suhrkamp, 1977, tr. fr. par Rainer Rochlitz in *Oeuvres II*, coll. Folio, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, tr. fr. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Fayard, 2009

- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, coll. Pocket, 1976.
- BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot, partenaire invisible : essai biographique*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1998.
- BIRAULT Henri, « En quoi nous aussi nous sommes encore pieux » (Nietzsche), in *Lectures de Nietzsche*, Paris, LGF, 2000, p. 408-467
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Folio essais, 2008.
- BLONDEL Eric, Introduction à *Nietzsche, Crépuscule des Idoles*, Paris, Hatier, coll. Profil philosophie 708, 1983.
- BLONDEL Eric, « Ruminations » in *Lectures de Nietzsche*, Paris, LGF, 2000.
- BORCHMEYER Dieter, « Heiterkeit contra Faschismus, Eine Betrachtung über Thomas Manns Joseph-Romane » in : *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*, éd. par Petra Kiedaisch, Jochen Bär, Munich, Fink, 1997, p. 203-218.
- BURCKHARDT Jacob, *Über das Studium der Geschichte*, éd. par Peter Ganz, Munich, C. H. Beck, 1982.
- BURCKHARDT Jacob, *Considérations sur l'histoire universelle*, Genève, Droz, 1965.
- DADOUN Roger, « Une psychanalyse alternée » in *Magazine Littéraire*, n° 318, Paris, février 1994.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Quadrige, PUF, 1962.
- DERRIDA Jacques, *Eperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1976,
- DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et civilisations*, Genève, Weber, 1973.
- EICHHORN Peter, *Kritik der Heiterkeit. Ist unserer Literatur die Heiterkeit vergangen ?*, Heidelberg, Ed. Lambert Schneider, 1973.
- GADAMER Hans-Georg, *L'Actualité du Beau*, tr. fr. par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinea, 1992.
- GEHLEN Arnold, *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1964.
- GEHLEN Arnold, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Francfort s.M., Athenäum Verlag, 1966.
- GLASER Hermann, LEHMANN Jakob, LUBOS Arno, *Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung*, Francfort s.M., Ullstein Sachbuch, 1989.
- HAERING Theodor, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart, Kohlhammer, 1954.
- HAMAYON Roberte, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.
- HEHEMANN Rainer, « Die Rassenkunde gibt darüber Auskunft wer als Zigeuner anzusehen ist. » In: *Die Bekämpfung des Zigeunerunwesens im Wilhelminischen Deutschland und in der Weimarer Republik – 1871-1933*, Francfort s.M., Haag + Heichen, 1987.
- HEIDEGGER Martin, *Wozu Dichter ?* in: *Holzwege*, éd. Klostermann, Francfort/Main, Allemagne, 1980.
- HEIDEGGER Martin, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »*. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1934-35, éd. par Susanne Ziegler, Francfort s.M., Klostermann, 1999; tr. fr. par . François Fédier, Julien Hervier, *Martin Heidegger, Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie, Le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988.
- HELL Bertrand, *Possession et chamanisme. Les Maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
- HILLE Almut, *Identitätskonstruktionen : die « Zigeunerin » in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Niemann, 2005.

- HÖFFDING Harald, *Humor als Lebensgefühl. Der große Humor*, [1918], Sarrebruck, Vdm Verlag, 2007.
- HUMBOLDT Wilhelm von, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Dümmler, 1836 (Facsimile, Bonn, 1968).
- HUMBOLDT Wilhelm von, « Lettre à Abel Rémusat sur la nature des formes grammaticales en général et sur le génie de la langue chinoise en particulier », Paris, Librairie Dondey-Dupré, 1827.
- KANT I., *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hambourg, éd. Felix Meiner, 1968 ; *Kritik der Urteilskraft*, § 54, Stuttgart, Reclam, 1963; tr. fr. J. Gibelin, *Critique du Jugement* [1928], Paris, Vrin, 1951.
- KIEDAISCH Petra, *Ist die Kunst noch heiter ?*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- KIESEL Helmuth, « Thomas Manns *Doktor Faustus* – Reklamation der Heiterkeit » in *Deutsche Vierteljahresschrift* 64, 1990, p. 726-743.
- KISS Endre, « Nietzsche und seine Aufklärung » in : *Erkenntnis als mächtiger Affekt - Nietzsche-Studien*, Traude Junghans Verlag Cuxhaven Dartford, 2003.
- KÖNIGSEDER Angelika, « Sinti und Roma » in : *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, éd. Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Munich, 1988.
- LUFT Friedrich, « Wolfgang Borchert : Draußen vor der Tür » in *Deutsche Literaturkritik*, tome IV : *Vom Dritten Reich bis zur Gegenwart*, éd. Hans Mayer, 1983.
- MANN Thomas, « Gedanken im Kriege » in : *Gesammelte Werke*, Bd. XIII *Nachträge*, Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort s.M., 1990.
- MARQUARDT Odo, « Exile der Heiterkeit », in *Das Komische*, éd. par Wolfgang Preisedanz, Rainer Warning, in *Poetik und Hermeneutik VII*, Munich, Fink, 1976.
- MURTI Kamakshi, *Die Reinkarnation des Lesers als Autor. Ein rezeptionsgeschichtlicher Versuch über den Einfluß auf deutsche Schriftsteller um 1900*. Berlin, New York, 1990.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Schriften*, I - V, Stuttgart, Kohlhammer, éd. par P. Kluckhohn, R. Samuel, G. Schulz et H.J. Mähl, 1960-1975, tr. fr. par Armel Guerne, *Œuvres Complètes*, tome I et II, Paris, Gallimard, 1975.
- NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik* [1798-1799], éd. par H.J. Mähl, Hambourg, Ed. Meiner, XLIII, 1993; tr. fr. par Olivier Schefer, *Le Brouillon Général*, Paris, Ed. Allia, 2000.
- PIGEAUD J., *Une Physiologie de l'inspiration poétique : de l'humeur au trope*, in : *Les Etudes classiques*, tome XLVI, n° 1, 1978.
- PLATON, *Le Banquet*, tr. fr. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- PLATON, *Phèdre*, tr. fr. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004.
- PRANG Helmut, *Die romantische Ironie*, coll. Erträge der Forschung, vol. 12, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ³1983
- RAULET Gérard, *Le Caractère destructeur : esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997.
- ROCHLITZ Rainer, Rochlitz, « Présentation » in : Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 2000.
- ROOS Richard, « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque » in *Lectures de Nietzsche*, Livre de poche, Paris, LGF, 2000, p. 283-350.
- SCHELLING F. W. J., *Conférences d'Erlangen in Sämtliche Werke IX*, Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1861.
- SCHÉRER René, *Philosophies de la communication*, Paris, Sedès, 1969.
- SCHILLER Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], in *Werke*

- V : *Philosophische Schriften - Vermischte Schriften*, éd. par Helmut Koopmann, Munich, Winkler, 1975, p. 407 - 582; tr. fr. par Robert Leroux, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.
- SCHINGS Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- SCHLEGEL Friedrich von, [sur l'ironie romantique] *Philosophische Vorlesungen [1828]*, Paderborn, éd. Schöningh, 1964.
- SCHLEGEL, Friedrich von, *Kritische Fragmente*, éd. par Ernst Behler et Hans Eichner, Paderborn, éd. Schöningh, 1988.
- SCHNÄDELBACH Helmut, *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Fribourg/Munich, Alber Kolleg Philosophie, 1974.
- SCHULZE-BERGER Sibylle, *Heiterkeit im Exil : ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen et Niemann, 2006.
- SLOTERDIJK Peter, *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, tr. fr. par Hans Hildebrand, Paris, Ed. Christian Bourgeois, 1990.
- SOLMS Wilhelm, « Zigeunerbilder deutscher Dichter » in : *Zwischen Romantisierung und Rassismus, Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland*, Stuttgart, Landeszentrale für politische Bildung, 1998.
- SÖRING Jürgen, « Über die Grenze der Darstellbarkeit – Novalis und Hesse », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, vol. 21, 1977, p. 468-516
- STROHSCHNEIDER-KOHR S I., *Die romantische Ironie in Form und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960.
- TANCELIN Philippe, *Poétique du silence*, éd. L'Harmattan, Paris, 2000.
- THÄLMANN Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961
- VINKE Eva, *Heiterkeitsdiskurse. Annäherung an eine Tendenz in der Literatur 1945-1960*, Munich, H. Utz Verlag, 2005.
- WEINRICH Harald, « Kolleg über die Heiterkeit » in *Merkur* 7, Munich, juillet 1989.
- WEINRICH Harald, *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- WOTLING P. et BALAUDÉ J.F., éd., *Lectures de Nietzsche*, Paris, Livre de poche, LGF, 2000.
- ZIEGS Beate, *Dasein als Staffage – Zur literarischen Inszenierung der Zigeuner*, pièce radiodiffusée à 0h05 sur Deutschlandradio Kultur, le 24 juillet 2011.

IV. LITTÉRATURE GÉNÉRALE

- AICHINGER Ilse, *Kleist, Moos, Fasane*, Francfort s.M., Fischer, 2004.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1965.
- CELAN Paul, *Atemwende*, Francfort s. M., Suhrkamp Tb, 1982.
- CHAR René, *Œuvres complètes*, Paris, coll. La Pléiade, Gallimard, 1983
- ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe*, Wiesbaden, Brockhaus, 1959.
- GADAMER Hans-Georg, *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaires de Cristaux de souffle de Paul Celan*, tr. fr. par E. Poulain, Arles, Ed. Actes Sud, 1987.
- GOETHE J.W. von, *Egmont*, in *Goethes Werke*, tome 4, *Dramatische Dichtungen*, Hamburger Ausgabe, éd. par Wolfgang Johannes Kayser, Munich, Beck, 1981.
- GOETHE J.W. von, *Werke I – XIV*, Hamburger Ausgabe, Munich, Beck, 1981.
- HEINE Heinrich, *Buch der Lieder*, Francfort s.M., 1961.
- HOFFMANN E.T.A., *Der goldene Topf*, Berlin, Aufbau-Verlag, I, 1976.

- HOFFMANN E.T.A., *Prinzessin Brambilla*, Berlin, Aufbau-Verlag I, 1976..
- HÖLDERLIN, *Gedichte*, Francfort s.M., Insel Tb 781, 1984.
- JÜNGER Ernst, *An der Zeitmauer*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2003.
- KUNZE Reiner, *Am Sonnenhang*, Francfort s.M., Fischer Taschenbuch, 2003.
- MANN Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Francfort s. M., Fischer Tb, 1989.
- MANN Thomas, *Doktor Faustus*, in *Gesammelte Werke*, Francfort s. M., Fischer Tb, 1990.
- MANN Thomas, *Gesammelte Werke*, tomes I-XIII, Francfort s. M., Fischer Tb, 1990.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart, Reclam, 1988.
- RILKE Rainer Maria, *Die Gedichte*, Francfort s.M., Leipzig, Insel Verlag, 2006.
- SCHILLER Friedrich, « Prologue » de *Wallenstein*, Stuttgart, éd Reclam, 1993.

Profondeur et complexité de la pensée poétique d'Hermann Hesse ont souvent échappé à une réception critique induite en erreur par la limpidité d'une écriture qui, aux antipodes de « la consternation » requise dans l'après-guerre, obéit à une poétique de l'allégresse, de la *Heiterkeit*. Identification et analyse de cette poétique exigent d'adopter la perspective active de Hesse, celle de lecteur-créateur, afin de mieux le suivre dans sa libération progressive de divers cadres de pensée philosophico-poétiques. Hesse se démarque d'abord, lors d'une première crise, des canons weimariens de la *Heiterkeit* puis, dans une seconde crise, de l'esthétique créatrice nietzschéenne de l'allégresse. Confronté à l'urgence de la situation historique, Hesse trouve alors à la fin des années vingt sa propre poétique de résistance aux idéologies totalitaires, notamment au national-socialisme : une poétique de l'allégresse originale qui, utopique et initiatique, n'évacue pas le non-rationnel de l'esprit, comme Thomas Mann à la même époque. L'auteur parvient, en incluant le non-rationnel dans le fondement historique et anthropologique qu'il retire de sa lecture de Jacob Burckhardt, à éviter les écueils d'une autre poétique se dédiant au même moment au combat historique et transhistorique contre le fascisme – la poétique benjaminienne de l'*aura* et de « l'image dialectique ». La poétique hesséenne de l'allégresse sera initiation par traces de témoignages à une lecture-écriture allégorique faisant participer l'individu à une communication authentique, créatrice de vrai et de joie dans le partage culturel d'une parole poétique originaire où, avec l'autre, l'homme advient historiquement à lui-même.

Mots clés : Hermann Hesse, *Heiterkeit*, allégresse, allégorie, poétique, utopie, F. Nietzsche, J. Burckhardt, anthropologie, *aura*, comique, éthique, humour, illusion, ironie, magie, mélancolie, national-socialisme, tragique, Aristote, W. Benjamin, Goethe, Novalis, F. Schiller

POETICS OF JOY. Initiation to *Heiterkeit* in Hermann Hesse's prose writings

Depth and complexity of Hermann Hesse's poetical thinking have been foregone by many of his critics misled by the limpidity of a prose which, displaying his concept of serene joy (*Heiterkeit*), dissented from « the consternation » literature that prevailed after the war. To identify and to analyse this poetics we need to adopt Hesse's active perspective of reader-creator while following his progressive liberation from different kinds of philosophical and poetical frames: in a first crisis, he struggles himself free of the *Heiterkeit* canons of the Weimar Classics whereas the second crisis enables him to break the spell of Nietzsche's creative poetics of joy. Urged by the historical context of the late twenties, Hesse creates his own poetics of resistance against totalitarian ideologies, in particular against National Socialism: an utopian and initiatory poetics of joy, that does not dismiss the non-rational of the mind like does Thomas Mann. Hesse's poetics is based on the historical and anthropological foundations originating from his reading of Jacob Burckhardt's works. It therefore prevents itself from the pitfalls of another poetics dedicated to the historical and transhistorical fighting against fascism, i.e. Walter Benjamin's poetics of the *aura* and the "dialectical image". Hesse's poetics of joy is an initiation, through traces of testimony, towards an allegorical reading-writing which allows the individual to take part in an authentic communication that creates both truth and joy by the cultural sharing of an original poetical language through which the human being is coming, together with the other, historically to himself.

Keywords : Hermann Hesse, *Heiterkeit*, allegory, poetics, utopia, J. Burckhardt, F. Nietzsche, anthropology, W. Benjamin, *aura*, comic, ethics, humor, illusion, irony, joy, magic, melancholy, National Socialism, tragic, Aristotle, Goethe, Novalis, F. Schiller