

L'AMBIGUÏTÉ DE LA NUIT

Jocelyn Vest (École Normale Supérieure de Lyon)

« Est-ce moi qui rêve, ou la nuit fantastique qui rêve de moi ? » Cette interrogation, extraite du chapitre 25 du second roman de Joseph von Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen*, pose la question du rôle du sujet dans le récit romantique. Dispose-t-il encore, lorsque le soleil se couche et les lumières s'éteignent, d'une certaine forme d'autonomie, accède-t-il à une identité, à un véritable « moi », ou n'est-il qu'un objet passif, jouet des forces de la nuit ?

Notre attention se portera essentiellement, au cours de cette étude, sur les créatures nocturnes qui traversent les mondes de deux auteurs que l'on situe généralement, d'un point de vue temporel, à l'aube et à la fin du romantisme de leur pays, Charles Nodier et Joseph von Eichendorff. Dans *Trilby* et dans *La Statue de Marbre*, deux nouvelles respectivement parues en 1822 et 1819, la nuit constitue un cadre propice à la naissance d'êtres fantastiques, follets malicieux et statues animées, qui vont profondément troubler ceux qui les rencontrent. Affadissant les contours et bouleversant les modes de perception, la nuit se peuple d'êtres ambigus, qui ne peuvent plus être saisis selon les catégories traditionnellement admises à cette époque et qui s'inscrivent dans des réseaux de relations singuliers.

L'étude liminaire des procédés esthétiques qui sous-tendent la mise en place de l'effet-personnage et de l'organisation du personnel de la nouvelle constituera le socle d'une interrogation sur le rôle de ces créatures nocturnes dans la quête identitaire du héros / de l'héroïne. Nous verrons alors que la nuit, en tant qu'elle stimule l'imagination du sujet, l'amène à donner corps à l'informe et à l'absence, se prête tout particulièrement à des dispositifs réflexifs et se fait le théâtre d'un discours sur la Création.

Poétique du personnage nocturne

Comme l'a montré Alain Montandon dans son ouvrage *Les Yeux de la Nuit*¹, la représentation de la nuit pose le problème de l'évocation de ce qui échappe à la vision, ce qui entraîne une crise

¹ MONTANDON Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2010.

profonde de la *mimesis*. L'absence de lumière ou le demi-jour provoquent en effet une modification de la perception, et donc une redéfinition des catégories habituellement utilisées pour définir le personnage.

La caractérisation physique des personnages principaux, tout d'abord, devient inopérante. Jeannie n'apparaît longtemps aux yeux du lecteur que comme un être sans forme, uniquement pourvu de longues boucles brunes², tandis que l'*incipit* de la *Statue de Marbre* a ceci de remarquable que seul Fortunato y est décrit physiquement, tandis que Florio, le héros, est pour ainsi dire une page blanche, sans histoire ni corps, sans passé ni futur.

« Quelle affaire vous amène à Lucques ? » demanda enfin l'inconnu. À vrai dire, je n'y ai point d'affaires », répondit Florio, un peu intimidé. « Point d'affaires ? Alors, sans contredit, vous êtes poète³ ! »

La reprise en anadiplose du syntagme « keine Geschäfte » (« point d'affaires ») dans le dialogue d'ouverture entre lui et Fortunato montre bien son absence de projets et son inscription dans le présent, tandis que la *Vorgeschichte* du personnage n'est esquissée qu'à la fin de la nouvelle.

L'effet-personnage naît de caractéristiques physiques, mais aussi de la représentation d'une parole au sein du texte. Or, il est remarquable que, dans nos deux nouvelles, la distribution du discours se fait d'une manière singulière lors des épisodes nocturnes. Alors que les êtres qui les entourent s'avèrent plutôt loquaces, les deux personnages principaux sont pour ainsi dire aphones, ou du moins leur parole n'est-elle pas directement représentée : lorsque Florio prend la parole de nuit – cela est particulièrement manifeste lors de l'épisode du bal masqué – ses dires sont rapportés soit sur le mode du discours indirect, soit sur le mode du discours narrativisé.

« Vous m'avez épiée pendant que je chantais », dit-elle enfin aimablement. C'étaient les premiers mots qu'il lui entendait prononcer tout haut. [...] Il excusa sa propre hardiesse, et parla confusément de la solitude qui l'avait séduit, de sa distraction, du murmure de la fontaine... [...]

Hardi et plus confiant, il lui demanda alors de ne pas dissimuler plus longtemps, ou du moins de dire son nom, afin que sa charmante présence ne se perdît plus jamais pour lui parmi les mille images troublantes de la journée. « Laissez-donc, répliqua-t-elle rêveusement, cueillez joyeusement les fleurs de la vie telles que l'instant les donne, et ne cherchez pas les racines au fond du sol, car en bas règnent l'absence de joie et le silence⁴. »

² « [Trilby allait] se rouler dans les boucles de ses cheveux. » NODIER Charles, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, p.104. Plus loin, il est fait mention de « sa noire chevelure » (p.107).

³ EICHENDORFF Joseph von, *La Statue de Marbre*, traduction de Paul Sucher, Paris, Aubier/Montaigne, 1962, p.47. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p.115.

La parole du personnage est donc subordonnée au narrateur, placée sur un autre plan que celle des êtres qui l'entourent, qui est rapportée au discours direct. Dans *Trilby*, le même phénomène se produit au début du récit : Jeannie endormie ne répond pas au follet, qui se révèle pour sa part particulièrement bavard. L'utilisation des différents types de discours dans les scènes nocturnes tend ainsi à établir une distance entre Florio / Jeannie et les autres personnages rencontrés, entre le rêveur et le rêve.

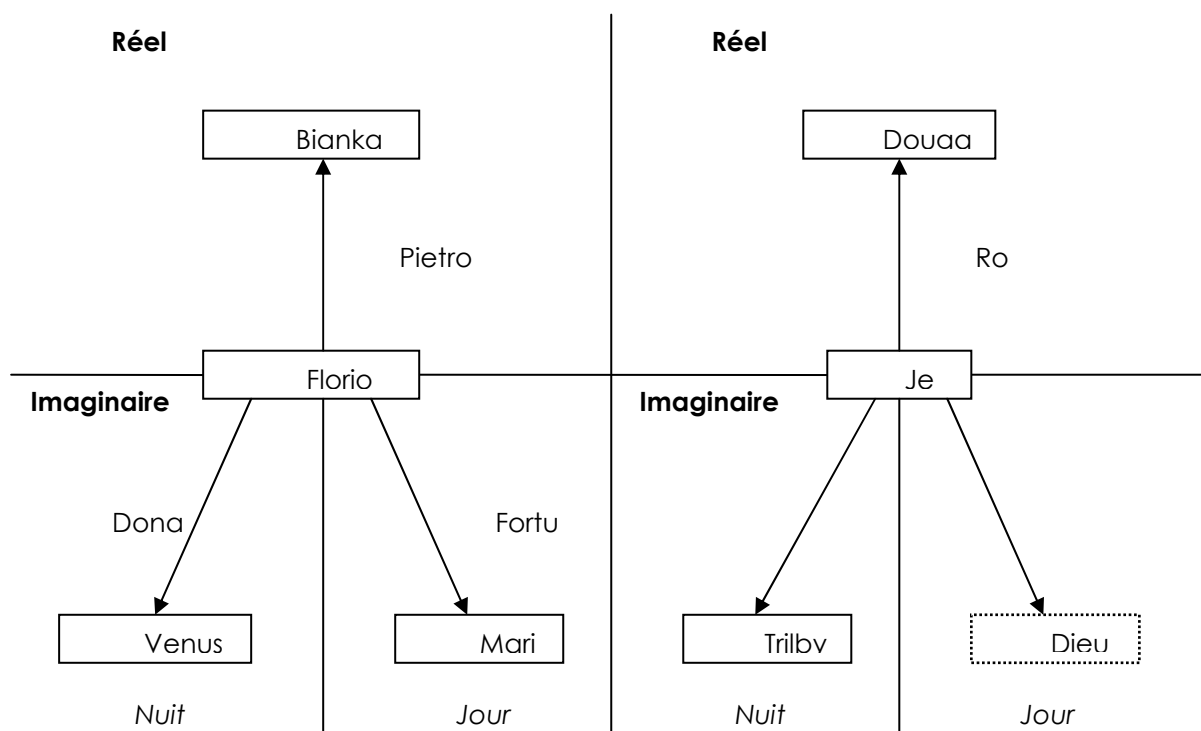
Aux yeux du lecteur, les héros se caractérisent par une ambiguïté qui résulte d'une absence de forme et de contours. Êtres de désir, dont les aspirations vont se diriger vers différents types de figures, c'est par leurs aventures nocturnes et leurs rencontres que nos deux personnages acquerront une véritable consistance.

Ces rencontres vont se faire avec des personnages de plusieurs ordres. La mise en avant du nocturne dans les récits romantiques s'accompagne en effet d'un réseau de polarisations qui va mettre en place un système des personnages singulier. Plaçant en son centre la figure principale du récit, il s'organise principalement, de manière schématique, autour de deux axes, l'un séparant imaginaire et réel et l'autre opposant le jour et la nuit. Une première lecture fait apparaître le schéma suivant⁵ :

⁵ Souhaitant prévenir les critiques que pourraient susciter ce schéma, nous attirons l'attention de notre lecteur sur deux points :

1) La place qui revient à Ronald est assez difficile à évaluer, puisqu'il est à la fois celui qui doit amener vers Dieu et ramener les femmes vers leurs maris. En outre, son statut pose problème dans la mesure où il tend à faire disparaître le personnage de Dougal lors de certaines scènes. Ainsi, lors du bannissement du follet, Dougal ne parle pas au discours direct, et ne devient que l'écho des prières de Ronald, comme en témoigne la triple répétition de la phrase « Le vieux moine chanta, accompagné des répons de Dougal » (*op.cit.*, p.107-108).

2) Ce schéma ne met pas en avant une différence fondamentale entre Bianka et Dougal. Dougal ne peut pas basculer du côté de l'imaginaire, et le narrateur n'a de cesse de souligner son côté prosaïque. Le pèlerinage au monastère de Balva est considéré non comme un acte de foi, mais comme un moyen de gagner davantage d'argent (« Dougal, moins préoccupé, parce qu'il était bien plus fixé sur l'objet de son voyage, calculait ce que devait lui rapporter à l'avenir la pêche mieux entendue de ces poissons bleus », *op.cit.*, p.114). Bianka présente quant à elle une proximité plus grande – dans les yeux de Florio du moins – avec la Venus (qui culmine dans le thème du double lors de la scène du bal masqué) comme avec Marie.



Le héros / l'héroïne est écartelé(e) entre trois personnages de sexe opposé, l'un situé dans le monde réel, les deux autres dans un monde imaginaire ; l'un du côté de la nuit, l'autre du jour. La dynamique du récit naît alors des différentes inclinations du personnage principal vers l'une ou l'autre sphère, ainsi que de son choix final. Deux différences apparaissent alors entre Nodier et Eichendorff, qui résident, premièrement, dans la présence, chez l'auteur allemand, d'intermédiaires censés faire le lien entre Florio et la figure féminine, dont nous devons préciser les modalités d'action ; et, deuxièmement, dans le choix finalement opéré par le personnage principal : celui de l'imaginaire nocturne chez Nodier, celui d'un réel sublimé du côté de l'imaginaire diurne chez Eichendorff.

Toutefois, ces représentations schématiques ne doivent pas masquer le fait que les frontières entre ces différents mondes s'avèrent souvent poreuses, notamment lors des périodes de demi-jour, aube et surtout crépuscule. Les observations qui suivent sur les personnages de la nuit mettront en évidence l'ambiguïté qui leur est consubstantielle.

À la frontière entre êtres rêvés et réels au sein de la diégèse, on trouve des êtres spécifiquement nocturnes (Trilby, Donati, Vénus), dont le champ d'action se réduit à une dimension du temps ou de l'existence : l'*incipit* de *Trilby* place ainsi les apparitions du lutin dans les veillées des vieilles femmes et dans « le sommeil des jeunes filles », et son activité (la traite des

vaches et des chèvres) se déroule « pendant la nuit ⁶ ». Dans *La Statue de Marbre*, la figure de Venus, qui semble s'animer dès que le soleil se couche, n'est plus qu'une statue de jour, tandis que Donati, significativement, fait son apparition dès que la nuit tombe, et refuse – entre autre – de pénétrer dans la ville de Lucca, lieu où les lumières continuent potentiellement de briller la nuit.

La musique, la foule, et toute cette légère magie, finalement silencieuses, avaient disparu devant l'infini du firmament étoilé et la formidable chanson nocturne des torrents et des bois. C'est alors qu'entra sous la tente un svelte chevalier de haute taille [...]⁷.

Donati, Venus et Trilby représentent les personnages pleinement fantastiques de nos œuvres. L'ambiguïté qui leur est consubstantielle porte en effet, tout d'abord, sur leur réalité au sein de la diégèse. Outre le cadre mis en scène par le narrateur, qui tend à allonger indéfiniment le crépuscule et les autres situations de demi-jour, des procédés stylistiques font l'objet d'un traitement particulier. C'est par exemple le cas des comparaisons et métaphores, absentes lors des scènes diurnes et foisonnantes dès que la nuit tombe. Traditionnellement, le comparé renvoie à un élément posé comme réel dans le monde de la diégèse, tandis que le comparant, extérieur à la diégèse, est intégré à celle-ci grâce à une analogie reposant sur l'existence de sèmes communs. Or, chez Nodier comme chez Eichendorff, la comparaison fonctionne à rebours de ce que le lecteur tient pour vraisemblable. Trilby effleure ainsi les genoux de Jeannie « comme un papillon de nuit du battement muet de ses ailes invisibles », « en murmurant d'une voix plus douce que le soupir de l'air à peine ému quand il meurt ⁸ ». Les comparaisons qui servent la description de Venus, chez Eichendorff, obéissent à la même logique :

[S]es longues et larges manches, **qu'on eût dit tissées de neige de pollen**, étaient retenues par d'élégantes agrafes d'or ; sa belle taille s'entourait d'une robe **bleue comme l'azur**, dont les extrémités étaient entièrement bordées d'une bordure de **fleurs éclatantes** et multicolores merveilleusement entrelacées⁹.

L'outil comparant permet le dédoublement de la réalité, mais le fait de manière inversée : le comparé appartient au monde imaginaire, le comparant correspond à une logique rationnelle. Le lecteur, quant à lui, ne sait dans quelle sphère se situe le personnage en question.

⁶ *op.cit.*, p.102.

⁷ *La Statue de Marbre*, *op.cit.*, p.63.

⁸ *op.cit.*, p.104.

⁹ « die langen, weiten Ärmel, wie vom Blütenschnee gewoben, wurden von zierlichen goldenen Spangen gehalten; den schönen Leib umschloß ein himmelblaues Gewand, ringsum an den Enden mit buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen gestickt. » Nous reprenons, en la modifiant légèrement, la traduction de Paul Sucher. *op.cit.*, p.88-89.

La redéfinition, dans ces deux textes nocturnes, du concept même de personnage et du réseau de relation qu'il entretient avec les autres êtres qui peuplent la diégèse constitue à la fois une continuation et une rupture par rapport au récit initiatique. Si, dans les deux cas, on a affaire à un héros peu défini à la recherche d'une identité, celui-ci, dans nos récits, va se confronter à des figures fantastiques, à mi-chemin entre réel et imaginaire. Il s'agit ainsi, désormais, de s'intéresser aux conséquences de ce changement de paradigme, et donc à la signification de cette quête, au passage de l'ambiguïté du personnage nocturne à celle de l'expérience de la nuit.

Du personnage nocturne à l'expérience de la nuit

L'expérience de la nuit se révèle particulièrement ambiguë, parce qu'elle ne peut être appréhendée selon une logique rationnelle qui se fonde sur deux présupposés : les événements sont liés par des relations de causalité et s'inscrivent dans une progression. La dynamique de la nuit et du rêve est autre.

À la ligne droite du jour s'oppose tout d'abord la figure du cercle ou de la spirale, qui a déjà fait l'objet d'une étude assez approfondie dans l'œuvre d'Eichendorff¹⁰, et qui se manifeste plutôt, chez Nodier, sur le mode du balancement, du va-et-vient (« [Trilby] s'avavançait, reculait, revenait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux¹¹... ») ou de la répétition (on peut renvoyer à l'anaphore de « c'est moi qui » dans le premier discours du follet). Ce retour du même s'accompagne en outre d'un certain nombre de ruptures qui s'opposent au *continuum* diurne. Souvent, le glissement d'une image à l'autre est escamoté par le narrateur. On observe ainsi la fréquence des formes de l'accompli chez Eichendorff, et, dans une moindre mesure, chez Nodier :

Et, en parlant ainsi, le follet **s'était dépouillé** du travestissement bizarre qu'il avait emprunté la veille aux Shoupeltins du Shetland¹². (*Trilby*)

Ils **venaient d'arriver**, non pas à la porte de la ville, mais, - ayant suivi par mégarde le cortège des promeneurs, - à une vaste pelouse de verdure [...]¹³. (*La Statue de Marbre*)

L'image, en quelque sorte, est déjà là, ni le lecteur, ni le personnage n'assistent à sa création. Ce surgissement est également rendu, de manière traditionnelle chez Nodier, par l'opposition

¹⁰ Hartmut Marhold, « Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle „das Marmorbild“ », *Aurora* 47, 1987, p.101-125. Voir aussi D. Heimböckel, « Ein Meer von Stille oder Von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* », *Aurora* 63, 2003, p.115-133.

¹¹ *op.cit.*, p.104.

¹² *Ibid.*, p.133.

¹³ *op.cit.*, p.49.

aspectuelle imparfait / passé simple¹⁴, et, principalement chez Eichendorff, par l'utilisation extrêmement fréquente d'adverbes comme « alors », « soudain », « de manière inattendue ».

La figure du cercle ou de la spirale, ainsi que les nombreuses ruptures qui caractérisent la nuit, inscrivent cette dernière dans une dynamique différente de celle du jour et donnent aux scènes nocturnes le caractère de l'énigme.

L'énigme posée par ces textes est d'autant plus difficile à résoudre qu'il est ardu de mettre en évidence une axiologie du personnage nocturne et de la nuit en général. Celle-ci, en effet, est empreinte d'une certaine relativité. L'*incipit* de *Trilby* est à cet égard tout à fait exemplaire :

C'est d'ailleurs un démon plus malicieux que méchant et plus espiègle que malicieux, quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable, qui a toutes les qualités et tous les défauts d'un enfant mal élevé.¹⁵

Les comparatifs et le chiasme (« plus malicieux que méchant et plus espiègle que malicieux »), ainsi que le parallélisme de construction (« quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable ») permettent de mettre en relation des adjectifs connotés négativement et d'autres présentant des sèmes plus positifs, tout en accordant la prédominance à ces derniers. Le portrait du follet est donc marqué par la relativité, mais porteur d'une axiologie plutôt positive, ce qui est confirmé ensuite par les superlatifs : « Trilby était le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets¹⁶. »

Le système de valeurs à l'œuvre dans la *Statue de Marbre* s'avère également problématique, tout d'abord en raison de l'ambiguïté qui s'attache à certains symboles. Le cygne par exemple, renvoie tout aussi bien à la mort, comme le consacre l'expression « le chant du cygne », qu'à l'amour (en tant qu'il est l'oiseau de Vénus) et à la création. Selon Callimaque, la naissance d'Apollon est marquée par la présence d'un cygne qui aurait fait sept fois le tour de l'étang sacré en chantant (*Hymne à Delos*). De plus, les caractérisations négatives attachées à Venus sont moins prises en charge par le narrateur que présentées dans des passages en focalisation interne ou intégrées dans le discours de Fortunato, équivalent diurne de Donati mais non dénué d'une

¹⁴ Deux citations de Nodier : « elle laissait dériver [son bateau ...] **quand** une voix partie de la rive opposée lui annonça un voyageur. » / « Sa rame, enfin, frappait déjà les fûts sifflants des roseaux du rivage, **quand** elle en vit sortir un vieillard [...] » Nodier, *op.cit.*, p.130.

¹⁵ *Ibid.*, p.102.

¹⁶ *Ibid.*, p.105.

certaine ambiguïté¹⁷. Donati, quant à lui, présente un certain nombre de traits rattachés au diable : son regard enflammé évoque l'enfer, la combinaison de l'or et du vert renvoie à Satan, etc. La relation intertextuelle qu'il entretient avec le Méphistophélès de Goethe, dont l'étymologie, rappelons le, signifie « qui n'aime pas la lumière », est manifeste. En effet, tous deux sont liés au vin, aux bijoux, à la nuit, participent de la médiation entre le héros et la femme, et sont même nommés par la même périphrase (« stiller Gast¹⁸ »).

Peut-on néanmoins, malgré ces difficultés d'ordre herméneutique, mettre en évidence une dimension anthropologique de la nuit ? Pourquoi cette prédilection de nos deux auteurs pour le nocturne ?

Le rêve, tout d'abord, permet un élargissement de la connaissance de soi, ce que symbolise de manière métaphorique un épisode du début de *La Statue de Marbre* : Florio, après avoir fait un cauchemar, décide d'explorer la campagne baignée de clair de lune. La porte est entrouverte, le domestique chargé de monter la garde s'est endormi : toutes les entraves de la vie diurne sont levées.

La nuit apparaît donc comme le lieu de l'autonomie, comme une libération qui, d'un point de vue psychologique, peut être interprétée comme une levée des inhibitions et une libération des affects. La relation des figures qui l'habitent à l'érotisme ne souffre pas véritablement d'ambiguïté : la mention du claymore rouillé d'Archibald, que le laird de Lutha est prêt à sacrifier à son épouse, s'apparente à un symbole phallique qui conforte la dimension érotique du personnage de *Trilby*. Le narrateur se fait plus explicite par la suite, mentionnant les « rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait », « le pressement d'une main agitée » et « l'ardeur d'une bouche brûlante¹⁹ ». Dans *La Statue de Marbre*, le décor qui sert de cadre à la deuxième

¹⁷ On a souvent voulu voir dans ce personnage un porte-parole de l'auteur. Certes, c'est grâce à son chant que Florio parvient à s'arracher aux séductions de la nuit et à se tourner de nouveau vers Dieu. Cependant, trois éléments posent problème.

- Tout d'abord, il célèbre au début du récit une société qui n'est pas irréprochable : l'image du désordre, la mention des « dernières ardeurs du couchant » (« letzte Abendgluten ») renvoient à une certaine image de l'enfer ; tandis que la description de la tente se caractérise par le renvoi constant à l'artificiel. Les caractérisations données par le narrateur sont enfin pour un certain nombre connotées péjorativement.

- En outre, les masques qu'il prend pendant la fête chez Pietro évoquent chez le lecteur de l'époque certaines pages de Schubert. Dans le quatrième chapitre de la *Symbolique du Rêve*, il évoque en effet la présence dans le rêve d'un bon et d'un mauvais génie, ce dernier se manifestant par son goût pour le travestissement.

- Enfin, on ne peut nier à Fortunato une certaine proximité avec le Mephisto de Goethe. D'une part, sa toque de velours à panache, par exemple, rappelle au lecteur la plume de coq sur le chapeau de Mephisto dans le *Cabinet d'études*. D'autre part, ces deux figures apparaissent comme des intermédiaires entre le héros et une figure d'ange.

¹⁸ Goethe, *Faust*, „Studierzimmer“ / Eichendorff, *op.cit.*, p.64-65.

¹⁹ *op.cit.*, p.105.

rencontre de Venus ne laisse guère de place au doute, de même que les termes utilisés pour la décrire.

De hautes salles de hêtres l'accueillirent avec leurs solennels ombrages, entre lesquels voletait en tous sens des oiseaux d'or semblables à des fleurs d'arbres arrachées par le vent, tandis que de grandes et étranges fleurs de jardin, comme Florio n'en avait jamais vu, laissaient comme en rêve osciller à la brise leurs corolles jaunes et rouges. D'innombrables jets d'eau, jouant avec des boules dorées, emplissaient de leur monotone clapotis la grande solitude. À travers les branches on voyait au loin scintiller un somptueux palais à la haute et svelte colonnade²⁰.

La nuit renvoie donc à une certaine forme de sexualité, et thématise une transgression, de l'ordre de l'adultère chez Nodier, de l'inceste et de l'onanisme chez Eichendorff²¹. Du fait du caractère fantastique des personnages, la valeur à accorder à la transgression est problématique : peut-on encore considérer comme transgressions des épisodes qui se jouent dans un état intermédiaire entre le réel et l'imaginaire²² ? Les déroulements narratifs de nos textes apportent deux réponses différentes. Dans *Trilby*, l'interdit semble pouvoir être transgressé, dans la mesure où il embellit le quotidien et permet de supporter la solitude. Bien plus, il s'avère presque être une condition pour le bien-être du couple²³. La fin du récit montre bien que le bannissement du follet équivaut à une condamnation à mort pour Jeannie, mort dont la portée est en outre relativisée par l'éternité de l'amour qu'elle consacre. Chez Eichendorff, en revanche, sont mises en avant les conséquences sociales de l'abandon à la nuit : les dangers de l'isolement et de la complaisance dans le passé et la nostalgie y prennent davantage de relief que chez Nodier. L'ultime chant de Florio et les fiançailles projetées avec Bianka marquent alors la sublimation des désirs en un amour d'essence supérieure et tourné vers le futur, même si celui-ci n'est pas dénué d'ambiguïté dans la mesure où le héros demeure incapable de considérer la femme aimée comme ce qu'elle est.

Toutefois, en dépit des différences évoquées, les deux auteurs se rejoignent dans une certaine idée du désir nocturne comme de quelque chose d'à la fois dangereux et séducteur, qui ouvre la voie à un dépassement de soi mais dont on ne peut s'arracher qu'au prix de sacrifices extrêmes,

²⁰ *op.cit.*, p.87. Nous soulignons les éléments qui peuvent être interprétés comme des symboles sexuels.

²¹ Inceste car la Venus se définit comme mère / onanisme en raison du réinvestissement de la figure de Narcisse et de l'idée que Venus n'est qu'une projection de sa propre intériorité.

²² *Contes, op.cit.*, p.125 « des fautes qui nous sont inconnues » / « des fautes qui n'ont peut-être pas été commises »

²³ *Contes, op.cit.*, p.111-112 : « il ranime d'un souffle léger une étincelle qui s'étend peu à peu sur un charbon prêt à s'éteindre, et finit par embraser toute sa noire surface. Il ne lui en faut pas davantage pour se réchauffer ; mais il paie généreusement le loyer de ce bienfait, en veillant à ce qu'une flamme furtive ne vienne pas à se développer pendant le sommeil insouciant de ses hôtes. »

par une mort réelle ou métaphorique qui permettra à l'être de mieux renaître à l'éternité (celle du chrétien chez Eichendorff, de l'amour chez Nodier).

La dimension anthropologique de la nuit renvoie à la question de l'intériorité et donc à une certaine conception du romantisme. Or, Nodier et Eichendorff sont deux auteurs qui, sans avoir théorisé leur pratique comme l'ont fait Friedrich Schlegel ou Novalis, sont restés fidèles à l'idée d'une « réception de la poésie par la poésie ²⁴ ». La nuit mérite donc d'être envisagée dans son rapport à la création.

Nuit et Création

Il est tout d'abord possible d'établir un parallèle entre les personnages principaux et la figure du poète. Par l'onomastique, Eichendorff fait de son héros un double de lui-même, de son moi passé : Florio se rapproche en effet, d'un point de vue phonique, du pseudonyme Florens, qu'il avait choisi pour publier ses premiers écrits. Le dialogue avec Fortunato, qui ouvre le récit, confirme ce rapprochement avec la poésie.

« Point d'affaires ? Alors, sans contredit, vous êtes poète ! » reprit l'autre en riant gaiement. « Oh ! pas précisément, répondit Florio en rougissant jusqu'aux oreilles. De temps à autre, il est vrai, je me suis bien essayé à la gaie science du chant, mais lorsque ensuite je relis les grands maîtres anciens, où tout est réel et tangible, prends corps et prends vie, de ce qui n'est guère chez moi que désir et pressentiment passagers et confus, alors je ne trouve plus en moi qu'une faible et fluette voix d'alouette emportée par le vent sous le dôme infini des cieux. » - « Chacun loue Dieu à sa façon, et toutes les voix réunies font le printemps ²⁵. »

Le mot « poète » présente un double sens : il évoque à la fois un mode de vie opposé à celui du bourgeois ou du philistin, et un poète au sens propre. La réponse de Florio, par le rougissement, laisse supposer qu'il accepte cette définition. D'emblée, il affirme sa différence avec les poètes de l'ancienne génération. Dans le texte allemand, la polysyndète et la paronomase (« wie da alles wirklich da ist und leibt und lebt ») viennent souligner de quelle manière la reproduction mimétique du monde conserve un caractère vivant et dynamique, ainsi qu'une clarté qui fait défaut au jeune Florio, chez qui tout reste souhait et pressentiment. Autrement dit, le

²⁴ L'expression, que l'on trouve chez Friedrich Schlegel, est reprise par Eichendorff dans son *Histoire de la littérature poétique de l'Allemagne* (2^{ème} partie, chap.7). cf. EICHENDORFF Joseph von, *Werke III*, Munich, 1970, p.751.

²⁵ *La Statue de Marbre*, op.cit., p.47. Nous soulignons.

jeune héros voit la source de son infériorité dans son incapacité à représenter de manière concrète ce qui se situe à l'intérieur de son moi intime. La réponse de Fortunato constitue alors une invitation à relativiser l'autorité des anciens et à créer sous le signe de Dieu.

Jeannie peut également, dans une certaine mesure, être apparentée à la figure de l'artiste : le récit de Nodier en donne deux indices. La présentation de l'héroïne mentionne tout d'abord les chants qu'elle fredonne au départ de Dougal : le cantique de saint Dunstan et la ballade du revenant d'Aberfoïl constituent deux directions pour la poésie, l'une qui s'oriente du côté de la religion, l'autre de la poésie populaire. Le second indice d'importance nous est donné par le narrateur lors de l'épisode de la galerie de portraits : à propos de la peinture, il parle alors de « cette imitation presque vivante de la figure de l'homme, animée au gré de l'artiste de toutes les passions de la vie²⁶ ». Or, Trilby est-il autre chose qu'une imitation de la vie, et Jeannie l'artiste qui lui donne une forme différente en fonction de ses sentiments et de ses aspirations ?

Pour ces deux figures d'artiste, la nuit va constituer un espace privilégié de réflexion sur la Création. Outre les différents dispositifs spéculaires qui la caractérisent, elle est également pour l'écrivain le lieu d'une mise en scène de figures faites d'absence et de vide. Le chant de Fortunato « Still in Luft », dont la dynamique est donnée par la répétition des substantifs « Luft » (« air ») et « Duft » (« parfum ») montre bien que les dangers de Venus émanent de son immatérialité. De même, Trilby présente une parenté très étroite avec la figure du sylphe : il « effleure » les genoux de Jeannie, a une voix « plus douce que le soupir de l'air ». La nuit figure donc ce lieu où l'on donne vie à l'absence, et donc métaphoriquement le lieu de la création artistique.

Eichendorff comme Nodier intégreront donc, dans leurs œuvres, un discours sur la Création, se montrant ainsi fidèles aux exigences de spécularité du romantisme d'Iéna. Cette réflexion sur la littérature débouche-t-elle pour autant sur une célébration du mouvement romantique ?

Un premier problème se pose : peut-on considérer que les figures nocturnes représentent une esthétique particulière ? Dans *Trilby*, le personnage éponyme s'oppose au moine de Balva comme le cantique de Saint Dunstan s'oppose à la ballade du revenant d'Aberfoïl. D'un côté, l'on trouve une figure qui se rattache au folklore, au primitif et à l'imaginaire. Nodier, qui entretenait une relation particulière avec le *Werther* de Goethe comme avec l'Écosse, pense peut-être ici à

²⁶Contes, op.cit., p.117.

Ossian. Ronald, qui lui est opposé, peut représenter une certaine forme de classicisme, attachée au respect des règles, comme en témoignent son âge, ses caractéristiques physiques qui le rattachent finalement à la statue de Vénus. Il est ainsi fait mention de la « blancheur éblouissante du front », de sa « taille majestueuse », et de la « gravité de son attitude immobile et presque menaçante²⁷ ». Son rôle de persécuteur du folklore et sa relation à la lumière²⁸ le rattachent également au mouvement du même nom. La marche du récit donnerait alors à entendre que l'esthétique représentée par Ronald n'obtient qu'une victoire temporaire, tandis que seule celle qui se base sur l'amour et l'imaginaire peut espérer accéder à l'éternité.

Dans *La Statue de Marbre*, le personnage nocturne ne peut être assimilé exclusivement au classicisme et manifeste là encore une certaine ambiguïté. Certes, le renvoi à la statuaire grecque, le nom même de Venus, l'idée d'un retour périodique de la fascination pour cette figure, le fait enfin que le *Lied* chanté soit un sonnet, font signe vers le classicisme et surtout vers Goethe. Toutefois, l'omniprésence de certains termes utilisés pour caractériser Venus, et notamment de la métaphore de la fleur, renvoient au *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, ou, comme on l'a montré plus récemment²⁹, à l'un de ses épigones dont Eichendorff fut le disciple, le comte de Loeben. Le déroulement de *La Statue de marbre* reflèterait alors l'itinéraire d'un poète, à la recherche d'une écriture solaire et tournée vers Dieu, séduit par les nuits romantiques comme par la figure de Goethe, mais parvenant par l'art à se libérer, provisoirement peut-être, de ses démons.

En dépit de la difficulté d'établir un programme esthétique précis pour les personnages nocturnes, il nous semble néanmoins possible de subsumer les différentes tendances qu'ils incarnent grâce au concept d'imaginaire. Chez Eichendorff, l'imagination doit se cantonner à des bornes, tandis que pour Nodier, une part de l'imaginaire folklorique doit être préservée des doctrines qui le menacent.

Nuit et désir

Arrivé au terme de ce parcours, il devient possible de reposer les termes de la question initiale sur le rôle du sujet dans la nuit fantastique. À la fois objet d'une dépersonnalisation qui lui fait perdre ses contours, et sujet d'un monde auquel il donne vie grâce à son imagination, le

²⁷ *Ibid.*, p.117.

²⁸ Nous renvoyons au « flambeau qui baignait de lumière son front impitoyable, mais serein. ». *Ibid.*, p.144.

²⁹ EBERHARDT Otto, Eichendorffs Marmorbild. Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

personnage est investi, dans ces deux récits, d'une ambiguïté fondamentale que l'on peut mettre en relation avec l'ambiguïté du désir, désir qui aliène en même temps qu'il définit l'être, désir qui permet de prendre conscience de la profondeur de sa condition d'humain en même temps qu'il met celle-ci en danger, désir qui juxtapose des instants et se renouvelle continuellement, désir enfin comme invitation à créer.

Encore connoté positivement chez Nodier, il tend chez Eichendorff à se séparer en deux entités, une face diurne, tournée vers le futur et s'intégrant peut-être dans une dimension eschatologique, et une face nocturne, *die Wehmut*, la nostalgie, renvoyant au deuil et au passé³⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Joseph von EICHENDORFF, *La Statue de Marbre*, traduction de Paul Sucher, Paris, Aubier/Montaigne, 1962.

Charles NODIER, *Contes*, Paris, Garnier, 1961.

Littérature secondaire

Otto EBERHARDT, Eichendorffs Marmorbild. Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

Miriam S. HAMENACHEM, Charles Nodier. Essai sur l'imagination mythique, Paris, Nizet, 1972.

Dieter HEIMBÖCKEL, « Ein Meer von Stille oder Von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* », *Aurora* 63, 2003, p.115-133.

Marie-Sophie LAMBERT, « Trilby », dans *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1981, p.97-112.

³⁰ Katja Löhr, *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*, Königshausen & Neumann, 2003, p.12.

Birte LIPINSKI, « Pygmalion gespiegelt. Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs *Marmorbild* », *Aurora* 68/69, 2009, p.103-119.

Katja LÖHR, *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

Alain MONTANDON, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2010.

G.H. SCHUBERT, *La Symbolique du Rêve*, traduction P. Valette, Paris, Albin Michel, 1982.

Michael TITZMANN, *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, de Gruyter, 2011.