Henri Lévy,
La jeune fille et la mort, 1879
Nancy, musée des Beaux-Arts

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre !

Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* : *Le voyage*

La mort romantique,

Grande voie d'un retour au Tout

Jean Pambrun

I La quête romantique

L'incomplétude : On ne peut pas aborder le paradoxe de la mort romantique, sans évoquer d'abord le malheur romantique, cette détresse morale, cette inquiétude existentielle, ce sentiment d'incomplétude qui ici a porté le nom de mal du siècle, là de spleen, là encore, dans cette Allemagne qui fut son berceau, de Sehnsucht. Tout se passe comme si l'homme romantique – et la femme bien entendu – avait été séparé, à une époque antérieure à sa naissance, d'une patrie originelle, véritable patrie morale, seule capable de lui apporter, avec un sentiment de plénitude, l'apaisement de l'âme et du cœur. Arraché à cette patrie, par le jeu d'un destin ironique, l'homme romantique a le sentiment d'être séparé de quelque chose qu'il perçoit comme essentiel et qu'il sait indispensable à son bonheur. Prisonnier de la laideur moderne et d'un monde dont s'est retiré l'Esprit, il se trouve seul à l'intérieur d'un environnement qu'il ne reconnaît pas comme étant le sien. Partout sur terre il se sent étranger.

Je le sais bien, pauvres plantes ;
Nous partageons le même destin,
Qu'il soit ou non baigné d'une lumière éclatante,
Notre pays n'est pas ici ! (1)

Voilà sur quoi philosophaient Richard et Mathilde, pendant ce printemps 1858, où, sur les poèmes de la jeune femme, il esquissait les thèmes musicaux qui allaient illustrer la mélancolie de Tristan.

Robert Dunkarton,
la Reine de la nuit, 1800

La quête de l'invisible :Toute la quête de l'homme romantique sera donc de s'efforcer, par toutes sortes de subterfuges, de rejoindre la patrie perdue, ou du moins de s'en donner l'illusion terrestre, en allant à la rencontre d'objets, de pays, de sensations qui lui parlent d'elle, qui lui offrent l'apparence d'une recréation. Ainsi s'évertuera-t-il à ouvrir les portes qui donnent sur l'idéal, *ces portes d'ivoire ou de corne*, qui, comme le déclare Gérard de Nerval dans ***Aurélia***, le *séparent du monde invisible*. Ces portes sont nombreuses. Le drame wagnérien, dans lequel le romantisme atteint son plus haut degré de transcendance, nous permet de reconnaître la plupart d'entre elles. Désireux de les franchir, afin d'aller à la rencontre de l'invisible, Nerval s'était confié essentiellement au rêve, avant de glisser avec lui dans la folie, puis, étape décisive, dans la mort. À sa suite, Baudelaire, qui lui aussi fut la proie de cette *Sehnsucht* à laquelle dans ses ***Fleurs du mal*** il donne le nom de *spleen*, entreprendrait de les forcer. Une telle démarche de la part de l'homme romantique suppose toujours qu'il ferme les yeux du corps, afin d'ouvrir ceux de l'âme ; qu'il se risque dans le royaume de *l'inconscient*, où reposent les secrets d'une vie antérieure, qui fut la vraie vie ; qu'il soit à l'écoute de ce que lui révèle le *rêve*, messager de l'absolu ; qu'il s'efforce de se libérer de ce qui l'emprisonne, afin d'aller, errance ou voyage, à la rencontre de l'inconnu. Toujours, il s'agira pour lui d'entrer dans l'intimité de la *nature*, dans laquelle Schelling, son maître en philosophie, avait reconnu le visage visible de l'esprit. Il devra encore, sur les pas de Novalis, s'avancer à la rencontre de la *nuit*, elle qui efface le mensonge du jour terrestre. Se faisant de l'art une religion, il devra s'élever jusqu'à la contemplation du beau que Plotin, lu par les romantiques, avait présenté comme une équivalence philosophique du vrai. Il lui restera enfin, par la *fusion* amoureuse, à mettre un terme à son individuation, première étape vers une fusion plus large dans la ***Totalité***. Sans doute, songeant à Baudelaire, faudrait-il ajouter à cette énumération les *paradis artificiels*.

Caspar David Friedrich,
Homme et femme contemplant la Lune, 1824

La grande porte de la mort : Mais toutes ces portes, entrebâillées sans être jamais grandement ouvertes, n'offrent qu'un bref regard sur les paysages de l'absolu. Lorsqu'elles se referment, l'homme romantique se retrouve renvoyé à son individuation, à sa solitude. Le voilà à nouveau séparé. Reste alors pour lui la tentation de forcer l'ultime porte, la seule capable de l'introduire enfin dans cet au-delà si longuement quêté et apparemment hors d'atteinte. Cette porte est celle de la *Mort.* Elle seule ouvre réellement sur le royaume de la complétude auquel le romantisme donne souvent le nom de ***Tout.*** Cette porte, les poètes, les artistes du temps ne se sont pas fait faute de vouloir l'emprunter, sinon en mettant un terme à leur propre vie, du moins en l'évoquant avec ferveur dans leurs œuvres, tout comme Wagner l'a fait d'une manière insurpassable dans son *Tristan*. Certains même n'ont pas hésité à franchir le pas et à recourir au suicide. Werther, à la fin du siècle précédent, leur avait montré la voie. Mais en l'occurrence, sa décision avait été la conséquence d'un chagrin clairement identifiable : la perte de Charlotte avait décidé de tout. Avec le romantisme, c'est un désespoir souvent diffus qui conduit au choix de l'irrémédiable. Sans doute s'agit-il toujours de fuir la vie, mais ce n'est pas pour lui préférer le néant, c'est pour aller à la rencontre de son contraire, la plénitude. L'exaltation et non la seule amertume de la désillusion accompagne cette démarche suicidaire. Elle n'est pas le fruit d'un renoncement, mais tout au contraire celui d'une volonté supérieure. Cet élan vers la mort revêt alors les dehors de l'ivresse. Il prend la forme d'un voyage enthousiaste vers une terre enchantée, aussi prometteuse que l'amour semblait l'être sur terre, avec cette différence qu'elle est promesse d'éternité. D'où cette merveilleuse tentation : effectuer ce voyage à deux ; l'entreprendre comme étant dans l'absolu le prolongement de l'amour terrestre, trop terrestre hélas ! pour être à même de tenir à lui seul les promesses qu'il a fait naître dans les cœurs. Dès lors, ce n'est que par la mort que cet amour, qui avait déjà ouvert une brèche dans le mur de l'individuation et de la séparation, pourra trouver sa signification véritable. Seule la mort sera capable de le couronner, en l'introduisant dans son véritable royaume. C'est ainsi que *la mort d'amour* sera le grand thème au travers duquel le romantisme atteindra sa cristallisation suprême. Avec ce thème, on entre véritablement dans la mort heureuse. Alors seulement peut se présenter aux amants évadés de ce monde l'ange de la consolation et de la félicité.

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes. [(2)]

Ainsi, par un extraordinaire retournement des choses, la mort est-elle soudain perçue comme une bénédiction, au point que le sentiment qui accompagnera cette mort, non seulement acceptée mais plus encore désirée et conquise, ne sera pas le désespoir mais une joie débordante.

II La mort réhabilitée

L'image de la mort dans la tradition : Il n'en avait pas toujours été ainsi. Depuis les bords du Cocyte ou depuis l'enfer chrétien, la tradition, ainsi que le voulait la nature des choses, avait perçu la mort comme l'ennemie mauvaise de la vie. Et la vision qui en avait été donnée était d'autant plus terrifiante que l'imaginaire collectif était tenté d'associer son visage à ce que celle-ci offrait de plus charmant et de plus prometteur. Trop souvent la mort, l'impitoyable faucheuse, prenait plaisir à chercher ses proies parmi ceux que l'existence -- beauté, jeunesse et amour – avait voulu combler.

L'Antiquité païenne est peuplée de jeunes gens, de jeune filles surtout, victimes de la jalousie d'un dieu. Ovide en a rempli un livre. A la veille même du romantisme, nous entendrons encore, avec André Chénier, ce poète moderne si intimement imprégné de tradition païenne, les divinités de la nature pleurer sur

le corps d'une toute jeune fille, arrachée à la vie au seuil même d'un mariage qui devait consacrer la plénitude de son bonheur.

Et les nymphes des bois, des sources, des montagnes,
Toutes frappant leur sein et traînant un long deuil,
Répétèrent : « Hélas ! » autour de son cercueil.
Hélas ! chez ton amant tu n'es point ramenée.
Tu n'as point revêtu ta robe d'hyménée.
L'or autour de tes bras n'a point serré de nœuds.
Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux. (3)

On reconnaît là tout ce dont la mort nous prive. En cela, notre poète ne faisait que suivre ce que lui avaient transmis ses prédécesseurs de l'époque latine, Pline le Jeune, par exemple, qui, dans sa correspondance, évoque la mort d'une adolescente, parée par la nature de toutes les qualités physiques, intellectuelles et morales. Elle était à la fois charme et sagesse, à quoi s'ajoutait une éducation stoïcienne qui dans l'épreuve fit d'elle un modèle de fermeté. Promise à un très beau mariage, elle mourut peu de jours avant ses treize ans. L'archéologie moderne a retrouvé son urne funéraire :

«Ô que de tristesse vraiment dans cette mort affreuse ! Mort rendue plus injuste encore du fait des circonstances qui l'ont entourée. Déjà elle était fiancée à un jeune homme plein de noblesse, déjà était fixé le jour des noces, déjà nous étions invités. En quelle douleur cette joie s'est-elle changée ! Je ne puis trouver les mots pour dire la peine qu'éprouva mon âme, en entendant son père lui-même ordonner qu'avec l'argent destiné aux vêtements, aux perles, aux pierres précieuses, on achetât de l'encens, du baume, des aromates pour sa sépulture. » (4)

Mais, seule sur la proue, invoquant les étoiles,
Le vent impétueux qui soufflait dans les voiles
L'enveloppe.

L'univers chrétien, de son côté, dans un tout autre esprit et avec d'autres couleurs, n'avait pas manqué d'associer la jeunesse à la mort, sans pouvoir toujours s'empêcher de présenter cette mort comme une injustice. Poètes et peintres reprenaient le thème pour sujet. Les premiers assimilaient communément la jeune fille à une rose, flétrie en son premier matin ; les seconds, notamment dans l'iconographie allemande et cela depuis le macabre médiéval jusqu'à la Renaissance et au-delà, la représentaient, tantôt emportée par un cavalier issu de l'Apocalypse, tantôt étroitement enlacée par un squelette, comme si une fatalité malveillante exigeait que l'amour reçoive de la mort son baiser. Ces représentations entendaient rappeler que l'éclat de la vie et de la beauté se doit d'être modeste, que tout est dans les mains de Dieu. Ainsi, depuis le fond des âges, la mort était-elle perçue à la fois comme

Hans Baldung Grien,
le chevalier,
la jeune fille et la mort,
1520

avertissement et comme épouvante.

Et pourtant, au cours des siècles marqués par la pensée chrétienne, la mort était associée au salut. Elle représentait, après les épreuves subies sur terre, l'occasion de se réunir à Dieu. Malgré quoi, contre ce que voulait sa doctrine, la religion ne parvenait pas toujours à interdire à ses fidèles une réaction purement humaine, différente de ce qu'exigeait leur foi. Certes les grands chrétiens, les chrétiens intérieurement convaincus, ceux qu'imprégnait une piété sans faiblesse, se montraient-ils capables d'accueillir avec sérénité cette mort qui leur promettait une félicité éternelle. Il n'en restait pas moins que le chrétien ordinaire, prisonnier de ses attachements, ne pouvait s'interdire, malgré qu'il en ait, de trembler au seuil d'une échéance qui l'arrachait à ses affections.

Louis Janmot, *poème de l'âme : Cauchemar,* 1835-1855, Lyon, muse des Beaux-Arts

Gustave Doré, *Vision de la mort* 1868

La révolution romantique : Il devait revenir au romantisme, par un détour qui n'était pas purement chrétien, de réconcilier véritablement l'homme avec la mort, en faisant d'elle un porche sublime ouvert sur l'éternité. Certes, survivait toujours la conception d'une mort malheureuse et injuste, mais, à côté de celle-ci, prenait place une nouvelle manière de penser où la mort cessait d'être effroi. Au temps du *Sturm und Drang*, dans son poème ***La jeune fille et la mort*** que Schubert en 1817 choisirait comme le texte d'un de ses lieder, le poète Matthias Claudius (1740-1815) traduisait déjà ce changement de perspective. Dans son texte se profile l'image de la mort heureuse. À la jeune fille qui la repousse en lui disant : *« Disparais, odieux squelette ! Je suis encore jeune, va-t'en ! »* la mort ensorceleuse répond : *« Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre. Laisse-toi faire ! N'aie pas peur, viens doucement dormir dans mes bras ! »*

A cette même époque, on rencontre déjà chez Lichtenberg [(5)], puis chez Moritz [(6)] cette aspiration à la mort libératrice. Il ne s'agit pas seulement de se soustraire aux misères du monde, à quoi suffirait le suicide ; ici, le désir de mort répond à un appel venu du plus profond de l'être en quête de totalité. Lichtenberg s'abandonne à la pensée de la mort comme à une volupté spirituelle. *« Mon Dieu,* s'écrie-t-il, en 1790*, quel désir en moi de l'instant où le temps cessera pour moi d'être le temps, où je serai accueilli dans le sein maternel du Tout et du Néant… »* [(7)]. Étrange paradoxe que celui de ce Néant devenant soudain Totalité, que celui de cet anéantissement, voie d'accès à la plénitude. Tel est le bouleversement que vient soudain opérer dans les mentalités la mort romantique. Même aspiration chez Moritz : « *…c'était comme si j'eusse souhaité de me perdre soudain dissous dans ce Tout et de ne plus exister, isolé et délaissé, comme une fleur qui se flétrit et se meurt.»* [(8)] Ici la fleur flétrie, constatons-le, n'est plus la fleur détachée de sa tige, mais tout au contraire celle qui s'étiole,

parce qu'elle a le malheur de lui appartenir. Contre la séparation, contre l'individuation qui font de l'homme abandonné à lui-même une fleur que la vie condamne à la flétrissure, la mort va donc apparaître comme le souverain remède. Grâce à elle, l'être séparé peut enfin s'incorporer au devenir universel ; il peut enfin trouver sa place dans le chœur des astres ; se perdre dans une nébuleuse d'âmes, dans des espaces infinis où la matière elle-même se fait esprit. Grâce à la mort, l'âme individuelle peut enfin se confondre avec l'âme du monde.

Quelques années plus tard, Gotthilf-Heinrich von Schubert [(9)] devait reconnaître dans l'alternance de la vie et de la mort une illustration de la loi de polarité dont se réclamait le romantisme ; il allait envisager la mort, comme il l'avait fait de l'amour, dans une perspective dynamique. Dans ce dessein, il irait jusqu'à lui prêter l'élan de l'enthousiasme : « *Il faut bien voir que le même tréfonds sacré, qui, à l'heure de l'enthousiasme, soulève l'âme au-dessus d'elle même et du corps périssable, est en même temps ce puissant appel qui, sous le nom de mort, arrache l'âme au corps...* » [(10)]

Novalis

Au tournant des siècles, Novalis avait été le grand chantre de cette configuration radieuse au service de la spiritualité. Son dessein poétique avait été de forcer toutes les portes se dessinant sur les murs de la prison terrestre et qui semblaient offrir un passage vers le royaume de l'idéal. Le poète avait voulu les emprunter toutes et, dans ses ***Hymnes à la Nuit***, toutes viennent se profiler pour former un porche immense ouvert sur une vision extatique. Après la mort, à quinze ans, de sa toute jeune fiancée Sophie von Kühn, l'amour sublimé que lui inspire la disparue unit la magie du sentiment à celles du rêve, de la poésie, de la nature et de la nuit, permettant au poète de s'élever vers les plus hautes certitudes, au cœur d'un vaste embrasement mystique. Ici, dépassant les pressentiments que fait naître l'inconscient, sa volonté lucide s'élève jusqu'à la surconscience. Le poème de Novalis préfigure un grand baisser de rideau wagnérien : grâce à la mort, le miracle de la rédemption par l'amour vient illuminer les profondeurs de l'espace : « *Le tertre n'était plus qu'un nuage de poussière, que transperçait mon regard pour contempler la radieuse transfiguration de la Bien-Aimée. L'éternité reposait en ses yeux, j'étreignis ses mains, et ce fut un étincelant, un indéfectible lien que nous firent les larmes. Les millénaires passaient au loin comme un orage. Et ce sont des larmes d'extase que je versai sur son épaule, au seuil de la vie nouvelle.* » [(11)] Soudain cette mort, perçue jusque-là comme flétrissure, devient rajeunissement de l'être et voici que, allégé du poids de son corps de chair, le poète se sent devenir lui-même l'éther du ciel.

Que j'aille m'endormir
Et que je puisse aimer !
Cette jouvence de la mort
Je la ressens déjà,
Tout mon sang se métamorphose
Baume et souffle éthéré. [(12)]

Après la disparition du poète, quatre ans plus tard, emporté à l'âge de vingt-neuf ans, l'image de Sophie flotterait longtemps encore dans le ciel romantique. Sa grâce, ses quinze ans, son innocence, son

appartenance à la poésie, sa transfiguration dans un monde supérieur en avaient fait comme le symbole de la destinée féminine aux confins de la terre et du ciel. Elle apparaissait comme la messagère de la mort heureuse.

Ainsi, associée à l'amour, la mort avait-elle cette particularité d'arracher l'être à ses limites. De cet arrachement, dans la complicité de la nuit, sous l'aile de la poésie, à travers la magie du rêve, Novalis avait été le grand chantre. Indissolublement lié à cette destinée mystique, il apparaissait que l'amour auquel il s'était voué trouvait dans la mort son accomplissement. Celle-ci était bien le grand pont qui, enjambant l'abîme du temps, permettait d'atteindre les rivages de l'intemporel.

III Le suicide romantique

Karoline von Gündenrode

Karoline von Günderode (1780-1806)

Cinq ans après la mort de Novalis, Karoline von Günderode ne craignit pas, le 26 juillet 1806, de sacrifier sa jeunesse, sa beauté, ses talents de poétesse à cette philosophie de la mort que tout autour d'elle le romantisme célébrait. Elle choisit pour mourir les bords du Rhin, lieu des légendes immémoriales de la Germanie.

Son amie Bettina Brentano, de quelques années sa cadette, à qui elle s'était confiée, a raconté plus tard, dans une longue lettre, non datée, à madame Goethe, la mère de l'écrivain, les circonstances de ce suicide. (13) Eprises d'art, de poésie et de philosophie, les deux jeunes filles se rencontraient presque tous les jours, à Offenbach, dans la région rhénane. Bettina se plaît à l'avouer : à leurs yeux le réel avait perdu ses formes ; leur pays était celui de l'imaginaire. Le monde, écrit-elle, était un *« jardin enchanté,…* celui *de la vérité, qui se reflète dans l'imagination.* (14) […] *Nous ne parlions jamais des événements de la vie réelle,* ajoute-t-elle. *Le royaume dans lequel nous nous rencontrions descendait comme une image qui s'ouvrait pour nous faire entrer dans un paradis mystérieux.(15) […] Je ne pouvais plus distinguer ce qu'on appelle le monde réel, dans lequel les hommes prétendent vivre, du monde des rêves et de l'imagination ; je ne savais plus dans lequel des deux on veillait, dans lequel on dormait ; je finis par croire de plus en plus que je rêvais dans la vie ordinaire... »* (16)

Après nous avoir parlé de la vérité surréelle, du rêve et, d'une certaine manière, de l'inconscient, Bettina nous parle encore de la beauté et de la nature *: « La beauté*, écrit-elle, *est l'esprit divin lui-même qui prend forme dans le sein de la nature ;... cette beauté est plus grande que l'homme ».* [17]

Plusieurs mois avant son suicide, Karoline fit part à son amie de son intention. Elle lui montra le petit poignard à manche d'argent qu'elle venait d'acheter à la foire. Elle découvrit son sein gauche et désigna l'endroit où elle frapperait. *« Beaucoup apprendre, beaucoup comprendre par l'esprit, et mourir jeune ! Je ne peux pas voir la jeunesse m'abandonner. »* [18]

La tombe toujours fleurie
de Karoline à Winkel (Rhin)

Bettina s'efforça de la dissuader, mais son amie ne se rendit ni à ses supplications ni à ses larmes. Quelques semaines plus tard, à l'occasion d'un séjour dans le Rheingau, sous les coteaux parés de vignes et couronnés de Burgs chers aux poètes, non loin du rocher de la Lorelei, seule, au bord du fleuve, elle accomplit le geste auquel elle s'était préparée. Son intention était d'être emportée par les eaux du fleuve. Dans ce dessein, après s'être promenée longtemps sur sa rive, elle avait rempli de pierres un essuie-mains et l'avait noué autour de son cou. Mais, le coup qu'elle se porta la fit tomber en arrière. Le soir on la chercha. Un paysan la trouva morte le lendemain, au bord de l'eau, sous les saules.

Il se peut qu'une déconvenue sentimentale ait hâté son geste. Deux ans plus tôt, elle était tombée amoureuse de Frédéric Creuzer (1771-1853), philologue spécialiste de la mythologie ancienne, fixé à Heidelberg et déjà marié. Celui-ci avait d'abord répondu à cet amour mais, en ce mois de juillet 1806, s'étant réconcilié avec sa femme, il avait fait annoncer à Karoline sa décision de rompre. Ce fut peut-être déterminant, mais la philosophie du romantisme était par trop ancrée dans la pensée de la jeune femme et son intention de mourir, si l'on en croit Bettina, depuis trop longtemps affichée, pour qu'il soit possible de séparer son geste de cette philosophie de la mort qui pour tout vrai romantique représentait un accès à la plénitude.

Un fragment apocalyptique

Caspar David Friedrich, *Soleil couchant* 1835

Si ce suicide éperdument romantique nous intéresse, nous intéressent plus encore les poèmes qui le préfigurent, plus particulièrement ***Un fragment apocalyptique***[19] qui permet de saisir ce que fut sa véritable intention. Cette intention sera dans l'œuvre de Wagner celle de Tristan et d'Isolde : briser les frontières du moi, se fondre dans l'absolu. Le poème est le récit d'une rêverie au bord d'une Méditerranée imaginaire, puis, le sommeil venu, celui d'un rêve. Face à l'immensité de la mer et au tumultueux jaillissement des vagues, face à un monde en perpétuelle transformation, où la matière semble sans fin se dissoudre pour se recréer autre, à travers une

accélération du temps et à une dilatation de l'espace, la jeune fille rêve de se perdre elle-même dans cette fermentation, de devenir ce qu'elle voit, de confondre son être avec ces ondes, ces vapeurs, ces nuages, ce rayonnement solaire, qui lui paraissent être l'image même du devenir universel et d'une fusion des éléments, vraie spiritualisation de la matière. Dans son rêve, elle assiste à sa propre métamorphose, avec un extraordinaire sentiment d'appartenance au monde :

9) *« … Je me faisais l'effet,* dit-elle *d'être une goutte de rosée et de me balancer joyeusement çà et là dans les airs ; ce m'était un bonheur que le soleil jouât sur moi et que me contemplassent les étoiles.*

10) […]

11)… ; en nostalgique je vagabondais par l'infini.

12) […]

Puis, avec la perte de la conscience de soi, se produit l'accès à une sorte de surconscience :

13)… : je n'étais plus moi-même, me semblait-il, tout en étant plus que jamais moi-même ; et si je ne parvenais plus à trouver mes limites, si ma conscience les avait franchies, si elle était différente et plus grande, néanmoins et pourtant je me sentais en elle.

14) Libre voici que je l'étais, des frontières étroites de mon individu ; ***et cessant d'être une goutte isolée, j'avais été rendue au Tout que je possédais à mon tour*** *; du Tout j'avais la pensée, du Tout j'avais le sentiment ; dans l'océan j'étais une ronde, dans le soleil j'étais rayon, avec les astres la gravitation ; en tout j'avais sentiment de moi-même, et en moi-même je jouissais de tout.*

Le poème se termine par cette profession de foi où vient se cristalliser toute la philosophie romantique:

15) Or donc, celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende ! Point n'est-ce deux, ni trois, ni mille, ni milliers, mais ***Un*** *et* ***Tout****, voilà. Point de corps et esprits séparés, dont l'un serait au temps et l'autre à l'éternité, mais* ***l'Un****, voilà, qui est et qui s'appartient à soi-même, qui est le temps et l'éternité ensemble, et le visible et l'invisible, qui demeure dans le changement : une vie infinie.*

Avec la liberté conquise et l'enthousiasme qui s'exprime, le sentiment qui domine est celui de cette félicité, ou plutôt de cette extase qui sera le dernier mot d'Isolde.

Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer* 1810

Heinrich von Kleist (1777-1811)

Karoline était morte seule. Ce n'était pas une mort d'amour. Cinq ans plus tard, le 21 novembre 1811, il revenait au grand dramaturge Heinrich von Kleist d'en offrir à l'Europe la mise en scène tragique. Son suicide fit scandale. Kleist était un officier prussien. Sa famille était proche de la famille impériale. La presse reçut l'ordre de ne rien publier. L'écrivain s'était donné la mort au bord du lac Wannsee, entre Berlin et Potsdam, accompagné dans son geste par Henriette Vogel, son amante. Autant la mort de Günderode avait été annoncée, préparée, explicitée philosophiquement, autant la mort de Kleist a gardé sa part de mystère. Être à la fois torturé et torturant, atteint d'une mélancolie incurable, incapable d'occuper dans le monde une position stable, d'abord militaire dans l'armée prussienne, puis, après en avoir démissionné, fonctionnaire dans l'administration berlinoise, quelque temps fiancé à Wilhelmine von Zenge, sans être capable de rassurer la jeune fille et de donner à cet attachement la solidité d'un mariage, admirateur de Rousseau, mais incapable de donner corps au rêve d'une vie rurale dans un canton suisse, toujours en mouvement, parcourant l'Allemagne et l'Europe sans trouver le repos nulle part, d'abord épris des idéaux de la Révolution au point de proposer ses services à l'armée napoléonienne contre l'Angleterre, puis, une fois la Prusse défaite et soumise, devenu l'un des porte-drapeaux de la résistance et du nationalisme allemands, passionnément adonné à l'écriture au point de produire en peu d'années une œuvre de grande ampleur, sans rencontrer auprès de ses pairs et du public la reconnaissance que méritait son génie, couvert de dettes, abandonné à lui-même par sa famille, notamment sa sœur dont il avait été très proche mais dont il avait épuisé le crédit et la complaisance, Kleist avait bien des raisons de quitter un monde qui n'avait fait que le blesser et dans lequel il s'était rendu insupportable. Henriette Vogel de son côté avait au moins une raison de mourir : elle se savait atteinte d'un mal incurable. Tous deux s'étaient rencontrés dans un salon berlinois qu'animaient le charme et l'esprit de la jeune femme. Leur passion avait été fulgurante et partagée. Pour lui elle renonçait à tout. Tel fut l'aveu fait par le dramaturge à sa cousine Marie juste avant leur mort : *« Elle abandonne un père qui l'adore, un mari assez généreux pour accepter de s'effacer devant moi, et un enfant, une petite fille, belle comme le soleil du matin. »* [(20)]

Quels qu'aient pu être les motifs immédiats qui les firent renoncer au monde, ce fut bien une mort d'amour. Dès longtemps l'idée d'un pacte suicidaire hantait le dramaturge. La philosophie d'une mort

partagée était profondément inscrite dans son esprit et dans son œuvre. Partout Eros et Thanatos voisinaient. L'élan même de l'amour le plus absolu, notamment dans *Penthésilée*, n'allait pas sans inclination destructrice. Pourtant, après tant de fureur, à l'heure où lui-même allait mourir, amour et mort semblent avoir conclu dans son cœur l'alliance la plus sereine : « *Ma chère Marie,* écrit-il encore à sa cousine, le 12 novembre, *si tu savais comme l'amour et la mort alternent pour couronner de fleurs terrestres et célestes ces ultimes moments de ma vie.* » [21] Quant à Henriette Vogel, elle avoue à son mari, dans sa dernière lettre : *« Transportée par l'amour le plus profond, je vais échanger la félicité terrestre contre la félicité éternelle.* » [22]

On conçoit dès lors que le suicide se soit déroulé sans drame. La veille de leur mort, ils avaient retenu deux chambres contiguës dans une auberge près du lac Wannsee. Nul n'aurait pu deviner leur intention. Une fois leur décision prise et écrites les lettres qu'ils devaient à leurs proches, ils tournèrent le dos à leur vie et, attendant l'heure qu'ils avaient choisie, ne pensèrent plus qu'à jouer. On les vit s'éloigner du lac, puis folâtrer sous le couvert des arbres à la poursuite l'un de l'autre. Ils allèrent à la rencontre de la mort dans la sérénité la plus totale. Ils se montrèrent gais, enjoués, joueurs. Le lendemain, après avoir envoyé à Berlin un message qui annoncerait l'événement au mari d'Henriette, ils partirent se promener sur les coteaux qui bordent le lac. Après quoi, ils redescendirent, toujours joueurs, vers la rive. Un moment après, il y eut deux coups de feu. On les retrouva morts sur la berge. Comme Günderode, ils avaient choisi le bord de l'eau pour mourir.

IV Le chant de mort wagnérien

Images de la Sehnsucht : C'est une bien belle couronne que par son œuvre Wagner a posée sur les grands thèmes du romantisme, une couronne faite de poésie et de musique, de paroles et de chant, et plus encore de spiritualité. Particulièrement précieuse nous paraît celle dont il a paré le front de la mort. Mais, dans son drame, ce couronnement est toujours précédé d'épreuves dont la plus poignante est sans doute celle de la *Sehnsucht*. Cette inaptitude à vivre dans la réalité du monde, qui fonde le romantisme, fait la misère du Hollandais, ballotté de rivage en rivage, incapable d'atteindre ce port de la mort qui assurerait son salut. Dans cette œuvre, encore de jeunesse, porté par son imagination fantastique, le dramaturge a donné à la détresse morale, sentiment purement abstrait, qui tourmente son personnage, les couleurs furieuses d'un vaisseau aux voiles couleur de sang, emporté par un océan déchaîné dans une errance sans fin et sans issue. Ici la *Sehnsucht* revêt une forme d'autant plus cruelle qu'il est interdit au malheureux de mourir. L'interdiction de mourir, voilà chez Wagner le mal suprême. C'est cette même interdiction qui fait la détresse d'Amfortas que la contemplation du Graal ramène inexorablement à la vie. Chez Amfortas, chez Tristan, la *Sehnsucht* apparaît d'autant plus prégnante qu'elle s'inscrit dans leur chair sous la forme d'une blessure, plaie au flanc comme celle du Christ sur la croix. Le Hollandais, Tristan, Amfortas veulent mourir. Tristan, malgré son amour pour Isolde, pousse même sa volonté suicidaire, lui qui s'est déjà volontairement jeté sur l'épée de Mélot, jusqu'à débrider dans l'allégresse sa blessure, au moment même où apparaît la guérisseuse qui sans doute lui rendrait la santé. Non ! Il ne s'agit pas d'être heureux sur terre, mais de troquer un bonheur éphémère contre l'étreinte éternelle que promet le ciel.

Image de la Sehnsucht, Le Hollandais,
Allégorie romantique de la détresse existentielle,
de l'impossible repos,
de l'interdiction de mourir

L'interdit qui frappe l'accès à la mort, il faudra le plus souvent toute la puissance de l'amour le plus généreux pour parvenir à le lever, ici l'amour de Senta, là, à l'autre bout de l'œuvre, dans ***Parsifal,*** l'amour du jeune initié, un amour qui cette fois n'est plus *Éros* mais *l'Agapè* grecque et chrétienne ou, si l'on préfère, la *Mitleid* allemande, volonté de partager la douleur de l'autre, appelée communément et faiblement en français *compassion*. Partout, c'est l'amour qui, lié à la mort, ouvre la voie au salut.

La délivrance par la mort : Ainsi donc, dans le drame wagnérien, la mort a toujours le dernier mot, ce qui est normal, s'agissant de tragédie, et cette mort, on l'a bien compris, n'est jamais vécue comme catastrophe, ou rarement, …avec Siegmund sans doute. La plupart du temps, la mort est là qui intervient pour soulever la chape de plomb qui écrase le vivant.

Vaisseau fantôme,
blog Alix Fantasy,
La femme, figure de proue de la rédemption chez Wagner

On parle toujours chez Wagner de rédemption par l'amour, mais il serait aussi juste de parler de rédemption par la mort, tant amour et mort sont étroitement associés. Aux deux revient la mission d'accomplir le miracle de la régénération, de la rédemption. C'est la mort d'Élisabeth – et son amour bien sûr - qui permet au bois mort du bâton de pèlerin de Tannhäuser de refleurir. Dans ce drame, comme dans le poème de Novalis, la mort devient paradoxalement rajeunissement, promesse de jouvence. Ailleurs, dans la ***Tétralogie***, c'est elle qui permet à Siegfried d'ouvrir les yeux sur la vérité du monde et sur ce qui va devenir la mission de Brünnhilde. Et c'est au seuil de la mort que celle-ci acquerra, avec l'absolue connaissance, la liberté la plus haute. C'est donc au galop de son cheval qu'après le long thrène funèbre, elle se précipitera dans les flammes, donnant la forme la plus héroïque, la plus épique à ce que Gotthilf-Heinrich von Schubert nous a déjà dit de l'enthousiasme de la mort. Au même moment, là où elle n'est pas enthousiasme, la mort sera du moins repos pour les dieux.

L'étrange compagne de l'Amour : Dans le drame wagnérien, il est si difficile à la mort de se dissocier de l'amour qu'on la rencontre même là où on ne l'attend pas. C'est étonnamment le cas lors du grand duo d'amour de Siegfried et de Brünnhilde.

Ein und all
Leuchtende Liebe,
lachender Tod !

Un et tout, Amour rayonnant, Mort rieuse ! C'est sur cette proclamation exaltée que tombe le rideau sur le dernier acte de Siegfried, l'œuvre exubérante et juvénile par excellence. Voilà, une fois encore, le romantisme qui se précipite. Nous sommes dans le délire de la passion amoureuse. C'est le moment où les deux jeunes gens se jettent dans les bras l'un de l'autre pour une étreinte dont on n'attend que la vie. Dans un tel instant d'opéra, les voix se superposent en duo, comme si le compositeur acceptait enfin d'oublier ses principes abusivement théoriques. A l'unisson des cœurs répond, comme il se doit, l'entrelacement du chant. Siegfried et Brünnhilde ne rêvent que de s'appartenir ; ils n'aspirent qu'au bonheur. Pourtant, avec l'amour, c'est aussi la mort qu'ils convoquent à leur chevet de noces. Celle-ci ne les écoutera que trop. On notera bien sûr que cet appel est précédé de Ein und all par lesquels tous deux cherchent à résumer leur aspiration à la complétude.

Ainsi au faîte même de la passion qui devrait les aveugler et qui l'aveuglera, elle, ni l'un ni l'autre n'oublie de philosopher. Leur hymne à l'amour redit le catéchisme de Günderode et de Kleist :

le *Un*, le *Tout*, *l'Amour*, la *Mort*.

Mort d'Isolde *:* Mais, quoi qu'il en soit des autres drames, c'est bien dans ***Tristan*** que la mort est le plus présente. C'est même elle qui donne son sens au poème. Initialement, ainsi que le dramaturge l'avait écrit à Liszt en 1854, celui-ci devait être un hymne éperdu à l'amour. Pourtant, suivant tout naturellement la pente du romantisme, trois ans plus tard, à l'heure de la conception et de la composition, il devint un hymne éperdu à la mort, dont nous savons avec Novalis qu'elle est mort et amour à la fois. De cet amour et de cette mort si intimement unis, le grand chant d'Isolde, la *Liebestod*, sera l'expression sublime.

Rogelio de Egusquiza, *Tristan et Iseult*, 1910

On ne manquera pas de noter que pour proclamer son entrée dans le ***Tout***, la jeune femme trouvera à peu près les mêmes mots que Karoline, qu'elle recourra aux mêmes images. Et ce sera la même métaphore, celle de l'eau. Mais il ne s'agira plus d'un océan marin, enfermé dans l'immensité de son cercle, il s'agira d'un fleuve impétueux dont le courant submergera l'univers. Une dynamique irrésistible emportera l'héroïne à la rencontre du ***Tout*** et de son propre accomplissement :

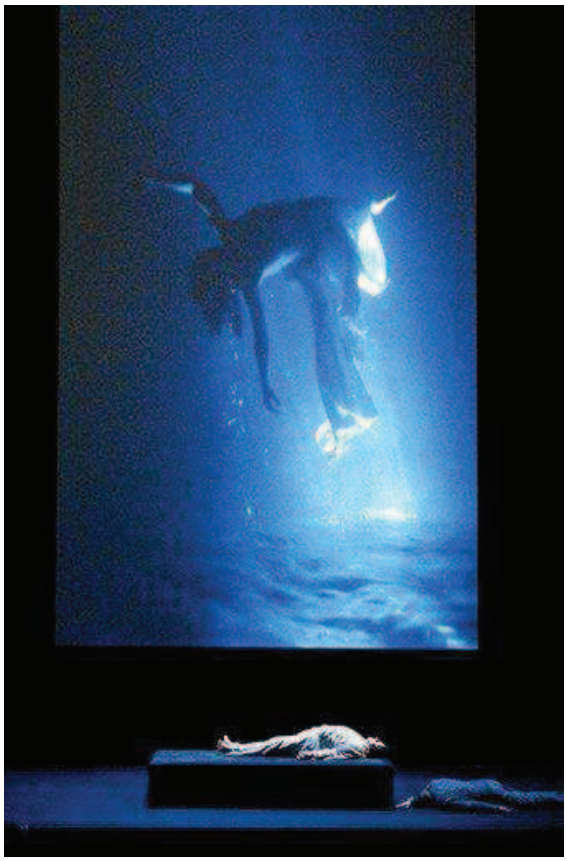
Sonores et claires,
ondulant autour de moi,
sont-ce des vagues,
de douces brises ?
Sont-ce des ondes,
de délicieux effluves ?
Comme ils s'enflent
et m'entourent de murmures.
…….

Dans la houle des vagues,
dans le flot qui ondule,
dans les sons qui modulent,
dans la respiration de l'univers,
sous le souffle du ***Tout****,*
Se noyer,
sombrer,
inconsciente !
Suprême félicité !

Ici, dans une synesthésie généralisée, tout se confond, tout fusionne. Les sens perdent leur spécificité. Les sons deviennent vagues, les vagues brises, parfums, effluves. Toute individuation de la

matière se défait ; les particularités du monde s'anéantissent. Tout se dissout pour se recréer autre. La réalité du monde se fait vivante métamorphose. La chair même devient esprit. Isolde éprouve le bonheur de se perdre dans le grand fleuve cosmique qui traverse l'immensité de l'espace et du temps et emporte toutes choses vers une indicible unité.

Pour rattacher cette grande métaphore à la philosophie du romantisme, on peut encore ajouter ceci : ce fleuve symbolise le ***Tout***, mais non un ***Tout*** immobile, il s'agit d'un Tout que nourrit la croissance organique dans un monde en expansion. La musique exprime admirablement la poussée du désir universel. Le rythme traduit l'élan vital irrépressible qui monte depuis le cœur de la matière à la poursuite d'un horizon qui doit illuminer les confins de l'univers. Car paradoxalement - là est le paradoxe romantique - c'est un véritable élan vers la vie qui propulse l'être vers son anéantissement. Le rythme de la musique n'est pas différent ici de ce qu'il est ailleurs dans le délire amoureux. Ainsi que vient de nous le dire Gotthilf-Heinrich von Schubert, l'enthousiasme de la Mort ressemble à s'y méprendre à l'enthousiasme de l'Amour. Ici Thanatos revêt toutes les apparences d'Éros. La pulsion vitale qui est aussi pulsion de mort, portée par un rythme musical éperdu, se confond avec celle des eaux, celle de vagues successives à la poursuite d'elles-mêmes, se chevauchant, se dépassant, portant toujours plus loin la volonté d'un suprême accomplissement[23] jusqu'à ce que, parvenu au sommet de sa trajectoire, le mouvement s'apaise dans une sorte d'orgasme universel, le plus beau sans doute de l'histoire de la musique. Après quatre heures d'incomplétude, exprimée par un motif appelé ***désir*** en français, mais que les Allemands appellent à juste titre *Sehnsucht,* motif qui n'a jamais trouvé sa résolution, la musique, parvenue enfin dans le dernier accord à cette résolution, nous donne l'image à la fois sonore et mystique de l'accomplissement, amour et mort à la fois. Tout le drame de ***Tristan*** vient confluer vers ce mot *Lust*, dernier mot de l'œuvre que l'on traduit habituellement par félicité, mais qu'il faudrait traduire par *extase,* tant ici amour et mort se ressemblent.



Mort d'Isolde
Opéra Bastille-2014, Video de Bill Viola

« Je me faisais l'effet d'être une goutte de rosée et de me balancer joyeusement çà et là dans les airs »
K. von Günderode

« La Musique creuse le ciel » [24]

Par ce simple aphorisme, qui évoque irrésistiblement le prélude de ***Lohengrin***, nul mieux que Baudelaire n'a défini la musique romantique et plus précisément celle de Wagner. Car, quelle que puisse être la force païenne de l'orchestre qui lui prête sa voix, quelle que puisse être, lorsque le drame l'impose, sa violence, rien ne surpasse, lorsqu'il s'agit de franchir le mur du visible et de se faire *souffle éthéré,* l'élan de sa spiritualité. Aux limites du monde matériel, au seuil de l'invisible qui ouvre sur le royaume de l'esprit, cette musique, plus que toute autre, est capable d'être la transcription à peine immanente de ce qu'il nous est interdit de saisir. Avec elle, semble s'affaisser ce mur contre lequel Nerval et Baudelaire se sont vainement heurtés.

Je n'ai fait dans ce qui précède qu'évoquer le porche de la mort donnant sur l'éternité, mais ce sont toutes les autres portes, difficilement franchissables, qu'en nous laissant conduire par la musique de Wagner, nous pouvons approcher, afin d'essayer d'entrevoir ce qu'elles dissimulent. Partout, dans le drame wagnérien, la musique accomplit ce miracle, grâce à la force magique de l'esprit qui l'habite, d'entrouvrir ces portes, communément fermées à ceux qui n'entendent pas son langage. Le compositeur a su prêter une voix au rêve et une autre à la connaissance intuitive, fille de l'inconscient, en lui attribuant le langage de l'oiseau. Il a habillé de musique la nature, la nature sauvage sans doute, celle de la primitive Germanie où, sous Auguste, périrent les légions de Varus, mais celle aussi qui, sœur de l'amour et de l'esprit, est capable de prêter son visage à l'absolu. C'est elle qui fait sauter le verrou de la porte de la hutte de Hunding pour apporter aux amants le message complice que leur adresse le printemps et c'est elle encore qui, au bord du ruisseau, s'adresse confidentiellement à Siegfried, afin de l'aider à surmonter les obstacles placés sur son chemin.

Des arpèges de sa musique, le compositeur a magnifiquement enveloppé les mystères de la nuit pour mieux nous en communiquer les secrets. Au service de l'amour, cette même musique a su se faire à la fois pulsion et extase. Plus que tout, Wagner s'est voulu le serviteur de l'art et, pour surpasser la seule musique, cet art s'est voulu total. Comment ne pas ajouter enfin qu'il nous a réconciliés, comme nul autre, avec la mort en lui conférant la puissance attractive de l'amour ?

Wagner a si glorieusement, si intelligemment, si profondément servi le romantisme que tout s'est passé comme si les écrivains, les poètes qui l'avaient précédé et qui lui proposaient leurs thèmes l'avaient attendu afin qu'avec lui le romantisme parvienne à son parfait aboutissement. Tout s'est passé comme si ce que ses prédécesseurs, souvent morts jeunes, avaient génialement ébauché, en l'écrivant avec leurs larmes et avec leur sang, n'avait pu atteindre que par lui, qui fut à la fois homme de musique et de lettres et eut sur eux l'avantage de la durée, cette plénitude monumentale qui fait de son œuvre l'expression la plus sublime du romantisme allemand.

C. Gustav Carus *Monument à la mémoire de Goethe*

Image du romantisme allemand
La Nature visible face à l'Esprit invisible, symbolisé
par le tombeau de l'artiste.

1. ***Wesendonck-Lieder*** : n°3 Im Treibhaus (Dans la serre)- 1er mai 1858
2. Baudelaire, Les Fleurs du mal, *La mort des amants.*
3. André Chénier : *La jeune Tarentine*
4. Pline le Jeune, *Correspondance,* livre V, lettre 16, collection Budé p.86 et svt.
5. Lichtenberg (1742 – 1799), homme de lettres et de sciences, à l'époque du Sturm und Drang. Connu pour ses qualités pédagogiques et son esprit satirique. Resté célèbre par ses aphorismes.
6. Karl Philipp Moritz (1756 – 1793), écrivain, journaliste, essayiste, ami de Goethe et comme lui versé dans des Beaux-arts. Mort de la phtisie à 37 ans. Représentant marquant du préromantisme à la fois par ses errances et par ses incertitudes morales. Son roman *Anton Reiser*, considéré comme une belle méditation sur la mort, demeure son œuvre la plus connue.

7 Albert Béguin, *L'Ame romantique et le Rêve,* p.12, Librairie José Corti, 1982

8 *Ibid.,* p.41

9 Gotthilf-Heinrich von Schubert (1780–1860). Disciple de Baader, traducteur de Saint-Martin. Médecin et naturaliste, spécialiste du rêve auquel il a consacré un ouvrage important pour la connaissance du romantisme : *La symbolique du rêve* (1814).

10 *Ibid.,* p.121

11 Novalis, *Troisième hymne*, Armel Guerne, *Les Romantiques allemands,* p.221 -- éd. Phébus *libretto*)

12 Novalis, *Quatrième hymne*, Armel Guerne, *Les Romantiques allemands,* p.223 -- éd. Phébus *libretto*)

13 Armel Guerne, *Les Romantiques allemands,* p.688 -- éd. Phébus *libretto*)

14 *Ibid.,* p.692

15 *Ibid.,* p.691

16 *Ibid.,* p.694-95

17 *Ibid.,* p.693

18 *Ibid.,* p.691

19 *Ibid.,* p.684

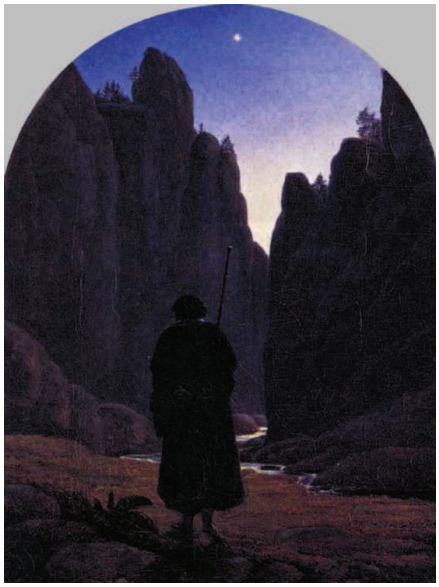
20 Michel Tournier, *Le vol du vampire* p.101

21 Cécile-Eugénie Clot, *Kleist épistolier, Le geste, l'objet, l'écriture*, p.370 Bern, Peter Lang, 2008

22 Michel Tournier, *Le vol du vampire* p.103

23 Dans son commentaire musical de *l'Avant-scène opéra*, p.145 Dominique Jameux fait part d'une impression analogue : « C'est, nous dit-il, *la figure musicale d'une houle, d'une eau, d'une mer qui à l'assaut d'une falaise s'y reprend dans sa belle opiniâtreté pour submerger le lieu. D'où l'irrésistible* ***mouvement*** *de cette page, son crescendo continu, d'autant plus irréfragable que le tempo demeure constant, et que les gestes de reprise* ***plus piano****, qui à trois reprises délimitent comme des repères, des balises à l'avancée de cette marée, sont entendus davantage comme des relances de la progression que comme des stases de celle-ci. »*

24 Baudelaire, *Journaux intimes*, *Fusées*. Œuvres complètes p.1185, bibliothèque de la Pléiade, 1951



Carl Gustav Carus,
Pèlerin dans une vallée rocheuse,
1820