

LA CONCEPTION DU TEMPS CHEZ NOVALIS. PRATIQUES TEMPORALISANTES ET PROCEDURES DE MEDIATION DU «PRESENT ABSOLU»

Mioara Mocanu*

Abstract

In our paper, we attempted to point out the transformational dynamics of temporal aporia, according to a semiotic organization specific to poetry, able to articulate forms of life and the values attached to them. Novalis glorifies the “absolute present” as a tension mediation figure between two different temporal levels. We refer to “uncompleted present” in opposition to “completed present”; yet, they both draw their strength from a common area of hyperpassionate experience marked by the features of fascinating immediateness and of persistent hope.

Keywords: temporal aporia, present, transformational dynamics, forms of life, values, mediation figure

* Mioara Mocanu, Ph.D., is a Lecturer at “Gheorghe Asachi” Technical University, Iași, Romania; contact: mocanumir@yahoo.com

1. Introduction

Vu l'intention de nous prononcer sur l'aspect dynamique interne de la temporalité dans la lyrique novalisienne, nous avons considéré comme raisonnable d'effectuer un périple à travers les multiples, les inépuisables sens de l'un de ses *Chants religieux*, en y sélectionnant ce qui nous est apparu comme révélateur pour notre hypothèse de travail, exposée dans le titre. Il s'agit de l'un des quinze hymnes du cycle, à savoir le Chant portant le numéro de série IV, mais qui, au dire des exégètes de l'œuvre, aurait été en réalité le premier. A propos de ces chants, Novalis allait confesser à son ami Fr. Schlegel que c'«est la chose la plus divine» qu'il ait créée. Entièrement construit sur l'intersubjectivité², l'hymne IV rappelle par ses trois traits, invocation, confession, annonce, le psaume 130 (la Septante, ps. no. 129) *De profundis clamavi ad te, Domine, Domine exaudi vocem meam...* Dans le poème choisi par nous, le rythme temporel a comme unité de référence l'heure, division principale de la journée, et ce qu'elle mesure ou «rend possible» n'est, en définitive, que l'intervalle entre l'appel de Dieu et la réponse libre de la part de l'homme. Mais, ce qui frappe c'est la manière parfaite dont l'auteur exploite le langage afin de transformer la condition quantitative de celui-ci dans une qualitative, de l'élever au rang d'*attracteur* axiologique et de *saillance mémorielle*. En prenant appui sur les instruments d'analyse linguistique et sur l'*hypothèse tensive* de la nouvelle sémiotique, telle qu'elle a été avancée par certains chercheurs français ultérieurs à Greimas, comme par exemple Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, nous nous proposons d'observer la manière dont le saisissement du réel dévie le temps en tant que notion strictement chronologique dans la sphère de la littérature. Parler du temps dans la sphère de l'hymne religieux ou du mythe pourrait apparaître comme une démarche futile, car ceux-ci sont, cela va de soi, étroitement liés à l'atemporalité. Mais on part d'un aspect différent, plus exactement du fait que le poème est acte intentionnel et parole intense et que par ces qualités il se construit (dans son temps et dans son espace propres) sur les deux dimensions consacrées et d'autant plus sensibles (pour nous) : esthétique et passionnelle. Ce sont celles-ci que nous désirons mettre en relief dans le cadre de notre analyse – autant que faire se peut –, telles qu'elles s'actualisent par la voix de l'énonciateur et s'expriment «textuellement» sur les trois axes d'articulation des significations : syntaxique, lexicale, sémantique. L'une des missions d'une sémiotique du temps est précisément celle d'identifier ces effets sensibles que le langage produit, comme par exemple lorsqu'on le ressent se réunir, entre autres, avec sa dimension prosodique, c'est-à-dire ce que l'intuition la plus saillante que nous ayons du temps réalise. Le jeu stratégique avec le temps qui nous intéresse ici et ses figures peuvent se déceler en fonction de la manière dont le rythme, simple abstraction, au fond, se trouve soudainement *affecté* par les articulations tensives des valences de *tonicité* et de *tempo* de l'*intensité* avec les valeurs modales de l'*extensité*. Or, tout le dispositif passionnel paroxystique dans lequel une heure parmi des milliers d'autres heures est engrenée, fait que le temps du poème acquière dans son déroulement de la force, de l'élasticité, de la plasticité. Dans cette perspective, on ne peut pas traiter la problématique phénoménologique du temps chez Novalis à partir immédiatement de la catégorie de «temps», comme notion abstraite, ou comme un «étant» qui existerait en soi, mais à partir d'un horizon spatio-temporel qui dépend de la perspective ou des perspectives du sujet énonciateur, en laissant ainsi ouvert l'espace de ses possibles configurations. Par sa nature même, c'est le présent qui produit l'existence et qui assume les trois registres passionnels. Ses deux volets, passé et futur, concernent la mémoire et l'attente. Le passé est archive de toute légitimité, en cumulant des nostalgies, des regrets. Le futur est horizon des promesses, des projets et des utopies, des espérances et des désespoirs. Lorsqu'il se réfère au temps, le romantique allemand prend comme repère toujours le présent, un présent du genre du présent dominant (et triparti) augustinien, qu'il traite dans la perspective de l'idée de polarité. L'opposition achevé-inachevé, ou parfait-imparfait, est subsumée par l'intuition et par un certain type de raison, que Novalis appelle *lucidité*, étroitement liée au phénomène magique de *actio in distans*, en tant que privilège de l'esprit.

² Nous considérons qu'il convient d'évoquer, dans ce contexte, l'idée de Novalis (de son vrai nom, Friedrich von Hardenberg) de la communication infinie et de la nécessité d'un médiateur. Il voit, par exemple, dans l'âge d'or (*goldene Zeit*) un temps sacré, où tout (chose ou être) peut se constituer en «boucle médiatrice» entre l'homme et l'infini, entre la société et les forces politiques. C'est la conversation, la communication affectueuse, en général, qui promeut l'unité entre État, société, science et art, tandis que les idées religieuses garantissent le lien de ces plans avec l'infini, avec Dieu et avec la nature dans son entier.

Aussi le temps des processus est-il considéré par Novalis comme un « présent inachevé », car il suppose un futur imparfait et un passé imparfait. La cause réside en une lucidité imparfaite, mais nécessaire au devenir humain. On met celui-ci en opposition avec le « présent achevé », « libre de ses deux autres divisions » (souligné par l'auteur), le passé et le futur étant « à la fois affectés par lui ». Dans sa vision, ce n'est que dans ce cas-ci et seulement dans la mesure où l'homme est à même d'avoir l'intuition de l'indistinction entre les deux « extériorités » temporelles, qu'on pourrait affirmer qu'il est parvenu à la lucidité absolue : « Celui qui réussit la synthèse est un esprit *clairvoyant* » (souligné par l'auteur)³. Sémiotiquement, on pourrait voir ce phénomène, comme le *plan de l'expression* produit par le rapport entre un acte de perception et ce qui est visé par lui. A notre avis, une possible explication serait à trouver dans la nouvelle sémiotique, fondée sur une théorie des forces, dont nous avons d'ailleurs repris les concepts en italiques ci-dessus, en dévoilant ainsi le point de départ pour l'examen de notre sujet. Il faut mentionner ici, également, que pour les romantiques le moi connaissant ne pourrait se limiter uniquement à la connaissance des phénomènes, il n'est ni son propre prisonnier, ni le prisonnier de sa propre finitude. Novalis affirme dans une notation de son *Journal* : « Le préjugé le plus arbitraire est celui qui prétend que le pouvoir de s'extérioriser, de se trouver, avec conscience, de l'autre côté des sens, est refusé à l'homme. L'homme peut être, à *chaque instant*, un être placé au-dessus des sens. Sinon, il ne serait pas un citoyen de l'univers. » (c'est nous qui soulignons). Sa conception du monde et du temps, fort imprégnée par la métaphysique, a été influencée de manière décisive par des études de sciences, religion, philosophie, alchimie. Mais l'influence la plus importante au niveau de sa vie personnelle et de sa création, fut la disparition de l'un de ses frères, mais surtout celle de Sophie von Kühn, sa bien-aimée, influence qui allait se manifester par le désir violent de se libérer de l'existence matérielle⁴. Pour le poète allemand, cet événement malheureux n'équivaut pas au néant, mais il est investi dans l'œuvre d'une signification profonde, morale-philosophique et ésotérique, dans laquelle les exégètes ont décelé diverses idées empruntées à Fichte et de Schelling, à Kant et de Leibniz, à Plotin et à Hemsterhuis, à Jakob Böhme et à Saint Augustin. Nous allons citer trois affirmations éclaircissantes du *Journal* de l'auteur : « Nous jaillissons comme une étincelle électrique jusqu'en un autre monde. » « La mort est le principe romantisé de notre vie. »⁵ « Car c'est la mort qui est la vraie vie, le côté infini de la vie, c'est en elle que se dissolvent tous les liens spirituels et les limites. » Le chant choisi par nous est :

*Unter tausend frohen Stunden/So im Leben ICH gefunden/Blieb nur eine mir getreu./Eine wo in tausend Schmerzen/ICH erfuhr in meinem Herzen/Wer für uns gestorben sei./Meine Welt war mir zerbrochen./Wie von einem Wurm gestochen./Welkte Herz und Blüte mir:/Meines Lebens ganze Habe./Jeder Wunsch lag mir im Grabe./Und zur Qual war ICH noch hier./Da ICH so im stillen krankte./Ewig weint und weg verlangte/Und nur blieb vor Angst und Wahn:/Ward mir plötzlich wie von oben/Weg des Grabes Stein gehoben/Und mein Inneres aufgetan./Wen ICH sah und wen an seiner/Hand erblickte, frage keiner;/Ewig werd ICH dies nur sehn/Und von allen Lebensstunden/Wird nur die, wie meine Wunden,/Ewig heiter, offen stehn.*⁶ (souligné par nous)

³ V. Nişcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, note 394, chapitre du *Journal*, intitulé "Études de sciences naturelles", p. 168. Au même endroit, on remarque la notation : « La douleur et le désir sont des sensations de l'âme enchaînée. » Cf. *idem*, nota 462, p. 188.

⁴ D'ailleurs, toute l'existence poétique de Novalis, comme l'observe avec pertinence Vasile Voia (1981 : 98), « s'est épanoui, s'est déroulée est s'est éteinte sous le signe de l'événement crucial de la mort. »

⁵ Nous allons citer un passage éloquent pour illustrer l'une des facettes de ce que Hardenberg comprenait par romantisation, opération étroitement liée au renforcement des aspects cosmiques par les moyens de l'imagination en tant que force créatrice. En 1798, Novalis écrit : « Si je donne à l'ordinaire un sens supérieur, à l'habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'aspect de l'infini, je le romantise. »

⁶ Faute de mieux, nous avons fait appel à une traduction online, sans auteur spécifié : « Entre les mille bonnes heures / Qu'a pu me réserver la vie, / Fidèle, une seule me reste : / L'heure en proie à mille douleurs, / Où j'ai connu du fond du cœur / Qui était mort pour nous.// Mon univers était brisé, / Comme habité d'un ver rongeur, / Mon cœur se fanait en sa fleur ; / Tout de ma vie, et mes espoirs / Tout gisait au fond d'une tombe, / Et je restais, moi, pour souffrir.// Je me morfondais en silence, / Pleurant sans fin, voulant mourir / Mais, fou d'angoisse, n'osant pas. / Là tout à coup, d'en-haut me semble-t-il, / On a enlevé la pierre du tombeau, / Et je sentis mon cœur s'ouvrir.// Qui ai-je vu ? et qui, lui donnant la main / Ai-je pu voir ? Ne demandez pas. / Je ne verrai jamais plus qu'eux ; / Et de toutes les heures de ma vie / C'est elle seule, ainsi que mes blessures, / Qui reste ouverte et vivante éternellement. » Cette traduction est disponible on-line sur le site

Nous avons pris la liberté de mettre en évidence le pronom personnel *ich* (« je »), puisque le côté même syntaxique-énonciatif relève un aspect significatif, celui de la concordance entre le nombre de vers dans chaque strophe et les apparitions de l'instance énonciative : le moi spirituel du poète, auquel toute l'histoire devient transparente, compte six occurrences. *Ich* se situe dans l'écriture de telle façon qu'il construise une relation symétrique (2 + 1 : 1 + 2) de type commutatif. De plus, si l'on unit ces positions par une ligne imaginaire, on obtient la forme de la clepsydre, la bien connue icône temporelle illustrant la condition éphémère de l'homme. Par sa forme et sa manière de fonctionnement, elle exige, afin de maintenir la continuité, que tout grain de sable passe par le cou étroit et qu'on la renverse.

2. Le temps « chiffré » de la lecture. L'heure sans égal

La temporalité du poème s'appuie sur les deux piliers importants, *la mémoire* et *l'attente*, qui sont pour Husserl les deux formes importantes de la conscience du temps. De même, l'attention (un trait du génie, selon Novalis) et la patience, spécifiques au présent, combinées avec l'espoir constant, ce sont d'autres attitudes *pathémiques* du temps qui traversent le discours. On ne peut quand même parler du temps que dans la mesure où on le catégorise. Le profil strictement religieux du chant le fait entrer dans la catégorie du temps eschatologique (ayant une forte liaison « symbolique » avec le temps calendaire). L'eschatologie en tant que *forme de vie* (qui assure la cohérence entre le social et l'individuel sur l'axe de la foi) peut servir de prémisse et de pivot interprétatif, selon le système de valeurs doctrinalement argumentées par la religion chrétienne et le sens de son orientation (l'avenir ultime de l'homme et du monde et, par-dessus tout, la vocation de transfigurer le cosmos entier).

Responsables de l'articulation d'une *syntaxe* tensive du poème sont la grammaire du verbe qui choisit le prétérit comme temps de prédilection de la narration et les quelques « références » temporelles. Celles-ci trouvent leur expression lexicale (unique ou répétitive) dans les syntagmes *tausend Stunden* ("mille heures"), *nur eine* [Stunde], l'adverbe-conjonction *da* (« ici », « là », « alors », « pendant que », « car »), *noch* (« encore »), *ewig* (« éternellement »), *plötzlich* (« tout à coup »). En dernière instance, avec la réitération de l'adverbe *ewig*, la mémoire prodigieuse se replie en pointant de nouveau vers cette heure-« là » (*die*) de « toutes les heures de ma vie » (*alle Lebensstunden*) légitimatrice, car se constituant en symbole global du don sacrificiel et en preuve indéniable (*wie meine Wunden*) de la croyance du poète en la réalisation de la Parole salvatrice. La manière de versification collabore intimement à ce thème, par un détail digne d'être mentionné, considérons-nous, car il participe, à sa façon, à la construction de la signification de tout le poème, ainsi qu'un type particulier de lecture. Chaque sizain consiste en deux rimes suivies, séparées par une rime embrassée, en réunissant le vers impaire avec un vers pair. Ces derniers forment une sorte d'accolade ou de cadre pour lier, strophe après strophe, le vers médian et le vers liminaire. Ce qui est énoncé dans le cadre, c'est toujours la nouveauté qui se différencie par rapport au reste comme le rhème par rapport au thème, comme *l'événement* par rapport aux autres *moments* narratifs. De même, une unité temporelle se dissocie d'emblée, une heure unique, d'un cumul indistinct de « mille bonnes heures », qui reste à vibrer pour toujours « dans mon cœur », comme un tintement de cloche pendant la liturgie. Le détail que nous voulons mentionner, c'est la légère dissonance, la seule d'ailleurs dans le système de versification, créée par la rime (féminine embrassée) *getreu / sei*. Mais l'intention poétique les fait résonner tout autrement. Si nous lisons de bas en haut, l'impératif *Sei getreu!* (« Sois fidèle ! ») nous apparaît, du coup, comme évident : *Unter tausend frohen Stunden/So im Leben ich gefunden/Blieb nur eine mir getreu:/Eine wo in tausend Schmerzen/ Ich erfuhr in meinem Herzen/ Wer für uns gestorben sei.* (souligné par nous)

L'adverbe *getreu* inclut sémantiquement une relation fiduciaire, la fidélité et l'authentique et, dans le contexte du chant, focalisé sur la manière dont l'homme peut retrouver dans son cœur Jésus Christ et son œuvre de rédemption, s'associe à un type de *mimesis*, bien plus particulier quand même. Il s'agit de cette expérience ascétique, de *Imitatio Christi*, comme intérêt premier de tout bon chrétien. L'enjeu de l'énonciateur et de son discours est précisément celui-ci, pour citer l'auteur : réveiller par Christ « l'esprit religieux » combiné avec un « sens du sacrifice »⁷. La technique persuasive, orientée vers la dynamisation et le raffinement du système perceptif et affectif, est destinée à opérer, en fait, un

<http://novalis.moncelon.com/chantsreligieux.htm>

⁷ V. Nişcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, note 706, p. 286.

changement du statut pragmatique du destinataire : d'un simple agent (lecteur ou auditeur), il est encouragé à devenir un expérimentateur, celui qui fait de Jésus le centre de gravité de sa foi. Novalis – ingénieur de profession, homme de culture et poète inégalable – aimait la métaphysique élevée, la géométrie et les mathématiques supérieures, donc le symbolisme des nombres dans le poème analysé est aussi important. Premièrement, le nombre rond mille, le coefficient *tausend*, appliqué au temps et au vécu, conduit vers une métaphore de la *dimension absolue*, ce qui augmente le prestige de l'événement (pascal), de l'espace magique et la capacité de perception de la réalité. Selon ce double rapport de un sur mille, la fraction temporelle, celle qui sépare si douloureusement le sujet d'une suite incommensurable d'instant « heureux » (*froh*), ne résulte pas d'une succession ordonnée chronologiquement, mais d'un dispositif passionnel itératif (*in tausend Schmerzen*⁸, *in meinem Herzen*), imprégné de contenus paradoxaux. Quant à la référentialité pour l'heure, le jour ou la semaine, que le texte ne précise pas, on peut les déduire des données sur l'heure et le jour de la crucifixion du Sauveur, tels que les Évangiles nous les présentent. Mais le poème aussi les signale de manière bien ingénieuse. Les Apôtres nous ont transmis que Jésus eût été mort au sixième jour de la semaine (judaique), l'après-midi d'un vendredi, à six heures environ, et cette heure est mentionnée précisément dans le sixième vers. On fait ensuite une allusion très discrète à *ce vendredi-là* par une expression du silence et du mystère, à savoir le syntagme poétique *im stillen* (« en silence ») du vers 13. D'une manière parfaitement motivée du point de vue extra- et intertextuel, elle rappelle la formule linguistique *der Stille Freitag* (le Vendredi Saint) et même *die Stille Woche* (la Semaine de la Passion). Aussi significatif, c'est le fait qu'en mathématiques le nombre six est l'un des nombres parfaits⁹. Le poète semble avoir choisi cette structure formelle, de sorte qu'elle résulte tout en multipliant quatre fois six, obtenant ainsi le nombre d'heures d'une journée. En nous rapportant à l'«histoire» mise en scène, nous saisissons ici le désir du poète de nous faire penser à l'Age médiéval, si cher à lui, aux drames et aux mystères d'alors, et au plan formel, au schéma de la tragédie classique française, réglée, nous le savons, par des règles strictes, qui exigent que la durée de l'action ne dépasse pas 24 heures. Ainsi saisi et « traité », le temps discursif se sépare en temps historique et temps phénoménologique. Dans chaque strophe, « le voile de l'imagerie » les rend de plus en plus transparents et c'est toujours lui qui les obnubile (*so, wie*): *So im Leben ich gefunden; wie von einem Wurm gestochen; so im stillen krankte; plötzlich, wie von oben; die, wie meine Wunden*. Encadrées l'une dans l'autre, par un phénomène proprement appelé *Ineinanderschachtelung*, ces représentations tendent à rompre la linéarité et la chronologie textuelles, elles rétrécissent leur extensité, pour passer dans l'immensurable, du côté de l'intensité. L'heure unique, infiniment ambiguë, nocturne et /ou diurne, «omniprésente et omni absente», oscillant entre la mort et la vie, entre négativité cachée et positivité révélée, reste pourtant la plus « authentique ». C'est par elle, parce qu'elle le définit de la manière la plus intime, que le poète se propose de « romantiser » les contenus du temps vécu de la Vie, « une » qui l'oriente vers des sens et dans des directions variées : heureux, supporté, remémoré, connu, inconnu.

3. Temps, discours, instances

Le poème se présente comme une communication-confession genre Saint Augustin¹⁰, mais en respectant le modèle paulinien, du discours indirect : « Le cœur me dit/ m'a dit que... ». On peut donc identifier la juxtaposition de deux univers de référence : celui intérieur, d'une forte prégnance passionnelle, et l'univers du discours, un *discours adressé* (« pour nous ») dérivé à son tour d'un

⁸ Novalis, note 69, éd. Minor, I, p. 126: « Dans la douleur la plus grande survient souvent une paralysie de la sensibilité. L'âme se décompose. De là le froid mortel, la libre force de pensée, l'écrasante et incessante (*schmetterne*) lucidité (*Witz*) de ce genre de désespoir. Il n'y a plus aucun désir; l'homme demeure seul comme une force funeste. Détaché du reste du monde, il se consume peu à peu lui-même, et selon son principe est misanthrope et misothée. »

⁹ Le nombre entier 6 est nombre parfait 1+2+3, parce que, conformément à la définition, il est la somme de ses diviseurs propres, sauf lui-même.

¹⁰ Saint Augustin conférait au nom *confessio* plusieurs sens : acte de dévotion, aveu des péchés et geste de louange à Dieu. On retrouve dans « Enarrationes in Psalmos, CXLIV », 13, la définition: « Car la confession ne s'entend pas seulement comme l'aveu des fautes, elle s'entend aussi par la louange de Dieu ». Il faut à la fois rappeler que l'Évêque d'Hippone s'est également préoccupé de la question du temps, largement traitée dans le Livre XI de ses *Confessions*.

discours dans l'acte (« j'ai appris... » en reflétant la Parole divine), réactualisé *hic et nunc* pour apporter dans le présent son objet (a-temporel) et ses enjeux (existentiels) : *Eine* [Stunde], *im Leben*, *Wer für uns gestorben sei*. L'énonciation en écho transfère dans le verbal (qui est toujours en retard par rapport au vécu effectif) ce que la voix du cœur, par amour pour Celui qui « s'est sacrifié Lui-même », exclame et transmet, comme si la fraction de temps serait le produit de l'attention, son acte. On observe que c'est précisément la tension entre des perspectives différentes qui confère à la temporalité de la profondeur et de la référence. Au niveau discursif, l'acte présent de l'énonciation oriente le temps vers un passé (réel, de la vie et du sacrifice du Sauveur, celui du Nouveau Testament et comme régime de relations du peuple d'Israël avec son Dieu), afin de le transformer en *figure*, à savoir dans un contenu discursif disponible, qui commence à se *montrer* sous cet aspect « tremblant » de l'être. Encadrée dans le récit primaire (*So im Leben ich gefunden*), l'énonciation se détache d'elle-même par un double débrayage sur la non-personne (*Blieb nur eine mir getreu:/ Eine wo*), et s'attache de nouveau au premier par l'embranchement de la première personne (*ich erfuhr in meinem Herzen*) pour mettre l'accent final sur le « tiers actant », *Wer*, et pour donner libre cours au récit. On assiste donc à cette *schizie créatrice*¹¹ de l'énonciation, par laquelle le discours modèle, à lui seul et dans le temps, son propre objet, en installant ses instances. Après la brèche signifiante qui coupe le fil du temps numérique, multiplié dans l'identique (*tausend frohe Stunden*), jaillit impétueusement¹² de nouveau *eine* [Stunde], exposée comme domaine d'élection, avec exclusion des autres. Elle se constitue en instance et induit le moment **TO** d'incidence dans le dispositif de l'énonciation. Vu que le contexte nous l'impose, faisons une brève escale analytique pour décrire le phénomène de *saillance* linguistique (A. Mardale, 2011). On sait déjà qu'un mot est toujours influencé par son entourage co- et contextuel ou même par le halo extra- et intertextuel, c'est-à-dire de ce qu'on a dit, ce qu'on dit (encore) ou on ne peut pas dire mais qui est sous-entendu. Par exemple, l'article *Eine*, souligné ici par *nur*, se refuse à la référence unique, et c'est pourquoi il n'est pas (seulement) un déterminant anaphorique et cataphorique (par reprise et anticipation) pour l'heure. Il semble plutôt se constituer en ce point-là archimédien fixe, en dehors du monde, à partir duquel un « sujet » pourrait renverser la terre (Novalis en parle même dans ses « Grains de pollen »). En tout cas, en tant que simple article indéfini, déictique ou non, il cesse d'être un *signe-renvoi*, tout comme le pronom « je » ne dispose plus d'un référentiel unique. Il a en revanche la mission, aussi bien par sa position syntaxique et que par l'accent mélodique, d'introduire l'unique significatif : la Personne, l'événement, l'espace, ou une seule chose certaine, Dieu et Sa Création¹³. Ses proximités lexicales, « en proie à mille douleurs », l'idée de fin (*gestorben, zerbrochen, welkte*), semblent diriger le sens du temps vers « l'heure finale », car *letzte Stunde* signifie en allemand « la mort »¹⁴. En réalité, et les contenus ultérieurs le prouvent, elle ne fait qu'orienter l'attention vers ce qui arrive « au dernier moment », que celui qui s'y attache à le devoir de valoriser, s'il veut éviter l'échec définitif.

¹¹ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (DRTL) 1, chap. « Débrayage », 79a.

¹² Cette idée bohémienne du « flot intérieur » est apparentée à ce que Plotin voulait dire concernant la sortie de soi-même, dans le sens que le Un absolu ne serait accessible que par communion extatique, occasion où l'objet vu et la vision coïncident. Pour exprimer des états pareils, Novalis utilise le terme *das Gemüth* (difficile à traduire dans les langues romanes, qui désigne l'âme avec toutes ses « humeurs »). Distinct en quelque mesure de *Seele* (« âme »), il est représentant global pour l'intériorité et espace de manifestation de l'« enthousiasme » (*Begeisterung*), ce dernier au rôle d'instance créatrice, régénératrice (cf. *Hymne à la nuit III*, auquel ce chant a été d'ailleurs comparé, avec la mention que les symboles utilisés dans les deux textes diffèrent radicalement du point de vue des significations qu'on leur attribue.)

¹³ Par exemple, à l'aide de *das Eine*, devenu substantif. L'article indéfini *ein, eine* sont souvent mis en relief dans l'œuvre novalisienne par majuscules, caractères gras ou italiques, pour indiquer (la signification) de l'Un plotinien atemporel rapporté au Multiple, ou l'unité entre le micro- et le macrocosme. Dans ce même sens, voici l'affirmation de Maître Eckhart : « Dieu est le même Un que je suis » (*Schriften und Predigten*, ed. Büttner, II, p. 88).

¹⁴ A la production de ce sens contribue aussi, poétiquement, l'énonciation : l'auxiliaire « être » (*sein*) reçoit la forme du subjonctif *gestorben sei*, en évitant, avec habileté et élégance, mais en raison du modèle d'une *indirekte Rede* (discours indirect), l'implacable de l'indicatif *ist*. Car la mort est, dans le christianisme, un phénomène dépassé.

4. La reconstitution du passé

Le contenu diégétique compris entre les vers 7 et 12 est expansion de ce que l'âme poétique avait déjà accumulé, la souffrance mille fois multipliée, la sienne et celle du monde entier. La parataxe, la phrase syncopée participent au dépliage par leurs moyens propres, des autres sens de *erfahren*, en dehors de « apprendre », « subir » (par ex. un changement, une amélioration). C'est de lui que dérive le nom *Erfahrung*, « expérience », plus précisément, de ses autres acceptions, « souffrir », « endurer », semblable à ce que Husserl appelait *Erprobung*, et, en même temps, à l'autre sens du latin *experimentum*, « danger », ou « risque ». Le dispositif narratif place ses « balises » entre un « déjà » souffert (*Meine Welt war mir zerbrochen*) et un « encore » (*noch*), embrayeur de narration, qui annonce l'imminence de l'événement inespéré. On ressent dans le texte les éléments d'un processus d'anamnèse, l'analogie avec les miracles et les passions du Christ, accompagnées des indices ultra-tensionnels d'un monde en transformation radicale. On renvoie également à d'autres chapitres, de l'Ancien et du Nouveau Testament (la vie de Job, ou le miracle de la résurrection de Lazare, ou le motif du ver, à double entente – qui peut symboliser l'humilité de Jésus, ou la dissipation et l'insignifiance de l'être humain ou, de façon très voilée, l'idée de transsubstantiation). Ce discours amétaphorique, car ressemblant au style de la parabole biblique, n'est pas dans les *Chants* apoétique, comme on l'a affirmé. A ce point de l'analyse, nous ne voulons nous arrêter que sur un seul aspect, concernant la manière dont le discours novalisien modèle le langage, met en valeur son potentiel sémantique, synesthésique, sonore, pour le convaincre de faire ce qu'il dit. Par exemple, les vers 9 et 10 focalisant de nouveau sur le cœur¹⁵ et les trésors de la vie sont infiniment significantes et « divinement » poétiques, quand il s'agit de l'aspect émotionnel du temps et de sa force transformatrice: *Welkte Herz und Blüte mir: /Meines Lebens ganze Habe* (« Mon cœur se fanait en sa fleur; / Tout de ma vie, et mes espoirs »). Malheureusement, ils perdent partiellement par la traduction leur force de suggestion, leur mélodicité et musicalité, car tout l'effet réside ici dans le chant. Bien similaire phonétiquement à *Blut* (sang), le lexème *Blüte* (fleur de l'arbre) a une sonorité identique à celle de *blühte*, de manière que le vers garde pendant l'audition aussi sa cohérence sémantique et respecte la règle de la concordance des temps. Par « déclinaison » au mode chantable, le substantif *Blüte*, dénotant la beauté et la fragilité (*Zerbrechlichkeit*, initiée déjà par *zerbrochen*, cf. v. 7) et connotant un regard tourné avec nostalgie vers l'icône du temps de l'éternelle jeunesse, se transmute « alchimiquement » dans le prétérite du verbe *blühen* (« fleurir »). *Blühte* se « conjugue » alors dans le régime végétal avec l'antécédent *welkte*, comme pour promouvoir le cœur en position de sujet unique de l'univers discursif et pour *exemplifier* son mécanisme, sa façon rythmique (systolique-diastolique) de fonctionnement. Avec l'entrée dans une dimension perceptive différente se crée une rupture de tempo narratif, la solidité spatiale de *Blüte* efface ses contours et se transforme en lent écoulement, en mouvement temporel. Autrement dit, l'attention est sollicitée auditivement aussi, car *Blüte* s'adresse surtout à l'oreille, tout comme *getreu sei* avait été destiné à la capacité visuelle du récepteur. On ressent donc une mutation «éclatante» dans les *phorèmes* de C. Zilberberg. Ce qui est appréhendé visuellement et qui se transmet par dysphorie à un *Gemüth* (cf. note 10) s'annonce comme promesse pour l'ouï : *Welkte Herz und blühte mir: / Meines Lebens ganze Habe*, malgré la conclusion décevante à la fin de la strophe. L'enjeu serait ici de créer une temporalité passionnelle et une ambiance multidimensionnelle (phorique/ dysphorique, près/ loin, statique/ dynamique, réversible/ irréversible, continu/ discontinu), destinée à reconfigurer un espace-temps contrôlable par le sujet à partir des valeurs d'un passé prestigieux, pris comme modèle en vue d'un meilleur emploi du temps présent, qui est toujours valeur à construire, à préserver, à renforcer, dans ses deux traits oppositifs, mais polymorphes (déjà énoncés, définis par l'auteur), imparfait et parfait, en tant que point de départ et but à atteindre, cette fois-ci par le destinataire.

¹⁵ Partout dans le christianisme, on considère le cœur comme siège de l'amour et de la miséricorde chrétienne, et Saint Augustin le considère comme l'organe de la vérité. Pour Novalis, il est hiéroglyphe : « Le cœur est la clef du monde et de la vie. Nous vivons en cet état de détresse pour aimer et pour avoir besoin de l'aide de notre prochain. Par l'imperfection on devient apte de l'action des *autres*, et cette action étrangère est le but. Dans les *maladies*, les *autres seuls peuvent et doivent* nous aider. Ainsi, à ce point de vue, le Christ est, sans aucun doute, la clef de l'univers. » (Souligné par l'auteur.) Cf. V. Nişcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, Bucureşti, 1995, note 348, p. 142.

5. Le chronotope du chemin

Dans le segment formé des vers 13 à 18 se révèle à nous ce que la grammaire narrative appelle un *espace de destination* (dans notre cas, Le Royaume céleste), où le protagoniste espère parvenir, mais il se voit incapable d'en trouver, par ses propres moyens, la voie. La narration n'inclut cependant aucune confrontation, comme dans le schéma actantiel de Greimas, entre un programme et un contre-programme, tout reste au niveau de l'énonciation. Dans le sens de Mikhaïl Bakhtine, le poème se circonscrit dans le chronotope du « tournant » (*Wendepunkt*). Ce parcours bifurque avec le changement de perspective déjà signalé, du moi énonciateur, en deux directions, toutes les deux modalisées cognitivement, portant vers un chronotope du pèlerinage intérieur (*in meinem Herzen, mein Inneres*). Premièrement, la modalisation est simple, par un *verbum dicendi, finden*, "trouver", "considérer": *so im Leben ich gefunden* (c'est-à-dire: "les mille bonnes heures", comme je les ai trouvés [quand j'étais vivant]), au passé composé, d'où l'auxiliaire *habe* est exclu. Le protagoniste semble être revenu dans le présent énonciatif d'un « post-temporel », en tant qu'instance atemporelle, ou, selon l'expression de Novalis, messenger « du monde d'en haut ». C'est la deuxième direction qui est marquée, car elle survient simultanément à un changement de code, indiqué par « croire » et « savoir » (*getreu, erfuhrt*), par ce qu'émet le cœur endeuillé. L'ensemble d'épreuves sur ce chemin (*Weg*) de la passion et de la pénitence, de la foi librement choisie et du savoir relève un certain rapport, direct, du moi énonciateur qu'il entretient/ qu'il a entretenu avec soi-même, avec le vieux monde, maintenant « éclaté ». Soumis à un *tempus edax* implacable, proie à un état larvaire et à l'enclavage apparemment irréversible dans le monde d'« ici » (*hier*), il exprime clairement sa tendance de le quitter. La fuite de cette « vallée de larmes » (Novalis) et l'instant salutaire sont placés dans une séquence argumentative-causale, animée par l'instance volitive. L'auteur exploite ici les deux acceptions importantes du mot *da*, pour exprimer la simultanéité des changements, mais aussi une relation de cause-effet: « Car... c'est pourquoi »: *Da ich so im stillen krankte/ Ewig weint und weg verlangte.../[aus diesem Grunde] Ward mir plötzlich, wie von oben/ Weg des Grabes Stein gehoben*. Les deux motifs littéraires nous apparaissent, en revanche, admirablement mis en relief au niveau syntaxique-lexical par un double procédé similaire à l'apocope rhétorique. Sous son incidence tombe, premièrement, *gehen* (cf. v. 14), impliqué dans *weggehen verlangte* (d'ailleurs, celui qui s'exprime en allemand l'élimine d'habitude, en écrivant ou en parlant), et, immédiatement après, la forme *wurde* poétisée dans *ward*, partie du *Zustandspassiv* (passif de processus) pour *wegheben* (cf. v. 17). Ainsi mobilisé, ce même *weg* dédoublé (y compris sémantiquement, *Weg*, « chemin », *weg*, « absent ») participe tant à l'acte hyperpassionnel-énonciatif (*ewig weint und weg verlangte* – merveilleuse allitération entre *weg* et *ewig weint!*), qu'à l'acte effectif (voir les verbes factitifs *heben* et *auf tun*) à actant inconnu, de la libération inespérée, mais longtemps attendue. Il (*weg*) encadre du point de vue syntaxique l'imprévisible *plötzlich* (« tout à coup »), mais s'autoconsomme au moment incomparable, en anéantissant dans un instant la « distance » entre parole et acte, entre appel (*verlangte*) et réponse (*Ward mir.../Weg des Grabes Stein gehoben*). Alors, elle devient occasion favorable, c'est le Temps-Adjuvant toujours accessible, qui guérit les traumatismes, en se laissant moduler, manipuler à volonté, conformément à l'image de son créateur. Au niveau de la diction, le poétique *ward* entre dans un jeu « paragrammatique » avec le temps et l'espace, il fragmente effectivement le « corps » du discours en trois unités discrètes : *ward.../weg...gehoben*. Grâce aux articulations tensives, l'effet *retardatif* dans la tonicité et le tempo au niveau de l'intensité se manifeste comme *allongement* au niveau de l'extensité. Les trois « atomes » temporels favorisent « l'arrêt sur l'image », étant « habilités » à conférer la prégnance comportée par l'événement fondateur (surgissement de l'ère messianique irréversible jusqu'à la seconde venue de Jésus Christ), à la « main » de la Providence » (levant la « pierre du tombeau » intérieur) et à l'« ouverture » du sujet vers elle : *Und mein Inneres aufgetan*.

6. Le mémorial de l'attente

Le poème finit en cercle et réitère, grâce au phénomène de l'autocitation, les données initiales incertaines, mais en renversant l'ordre lexical *Stunden...wer* et le rapport cause-effet (*in tausend Schmerzen - meine Wunden*). Le thème du regard, comme acte relationnel par excellence, est introduit par les verbes *sehen* et *erblicken*. Au moment narratif de révélation d'une chose unique (*dies nur*) mise « sous le signe du mystère », inexplicable et intraduisible (*frage keiner*), la mémoire, l'attention et le don herméneutique du destinataire sont de nouveau sollicités. L'incertitude qui gouverne l'ordre

temporel et spatial, l'accent sur l'innommable¹⁶ viennent de la manière créative dont le langage continue à les modeler¹⁷. Le positionnement stratégique de *erblicken* entre les deux occurrences du duratif *sehen* (« voir »), au passé et au futur, fait l'expression verbale accuser de graves ambiguïtés, des indéterminations et des interrogations concernant le sujet phrastique et la succession naturelle au niveau des perceptions. La cause réside en deux identités formelles du verbe cité. Sa base est *blicken* (« regarder »), mais le préfixe *er-* en change d'aspect (qui devient l'inchoatif *erblicken*, le préfixe *er-* indiquant une transformation d'état également). On enregistre en premier lieu l'identité du prétérite *erblickte* à la première personne (*ich*) et à la troisième personne du singulier, ici, le masculin *er*. En deuxième lieu, l'illusion auditive que produit la coïncidence du préfixe (*er-*) avec le pronom même, *er*, assignable à la fois, dans cette situation, à *ich* et à *wer* (à l'accusatif, *wen*). On détecte dans cet admirable jeu la tendance du poète de « fichtéanniser » (*fichtisieren*), pour citer le mot même de son invention, dans la direction d'un possible rapprochement par voie *apophatique* du créé à l'incrédé, de la copie à l'image archétypale, de *Abbild* à *Urbild*.¹⁸ La temporalité participe elle aussi à cette modification dans tous ses trois registres : passé, présent, futur, enveloppés dans le manteau de l'éternité. Le verbe *werden*, antérieurement rencontré comme opérateur de processus, revient au présent pour participer à la construction (de l'apothéose) de l'avenir. Avec les deux mots-rime : *sehen* (« voir ») et *stehen* (« rester »), il contribue également à la répétition du phénomène d'« arrêt sur l'image ». Le verbe *sehen* re-présente (*vergegenwärtigt*, au sens novalisien) la re-connaissance, la vue-dévoilement (comme par exemple celle de Rousseau dans les *Confessions*, ou peut-être même de Saint-Paul) d'un espace-temps mémorable. Le principal Actant, que le « héros-pèlerin » ne peut percevoir que fragmentairement, s'objective « réellement » par la gestualité hiératique de *Hand* (« la main ») - *organum*¹⁹ connaisseur, protecteur, guérisseur, salutaire. Les plans alternants accessible *vs.* inaccessible, visible *vs.* invisible, communicable *vs.* incommunicable, réversible *vs.* irréversible, interne *vs.* externe etc. sont dé-limités par la préposition temporelle *an*, souvent utilisée par le poète, et prioritairement dans les points-clé de son discours. Par ses sens, *an* ("à", "en", "contre", "vers", "environ"), figure la ligne de démarcation, ou même la fusion entre deux milieux différents, dans celui temporel, la datation, et dans celui psycho-mental, l'approximation. Mais la forme *werd(e) ich* du paradigme de ce verbe, dans son sens propre, celui de devenir, ne participe pas (seulement) à une métamorphose, mais aussi bien à la production de l'effet visuel d'*anamorphose*. Il devient observable si l'on opère la mutation syntaxique-lexicale indiquée déjà ci-dessus, et si l'on réalise un rapport d'approximation de type : *Wen ich sah und wen an seiner/ Hand erblickte, frage keiner/ Ewig werd ich dies nur sehen* ≈ *Wen ich sah und wen [mich?] an seiner/ Hand er blickte, frage keiner/ Ewig werd ich dies nur sehen* (= Qui ai-je vu ? et qui, lui / [me?] donnant la main/ A-t-il pu voir ? Ne demandez pas./ Je ne verrai jamais plus qu'eux). Ce qui s'est déplacé, en réalité, ce n'est, paraît-il, que le regard simultanément stimulé par le souvenir et par la prévision de cette "heure"-là. Finalement, l'adverbe *ewig* devient axe organisateur pour le dernier quatrain, contribuant à la visualisation de la forme d'un temps, similaire, dirions-nous, à la définition de Platon, celle de copie/ image mouvante de l'éternité. Dans ce contexte, les déictiques *dies, die* tendent à être interprétés de deux manières superposables, comme la propre intériorité du moi et/ou Royaume de Dieu, tandis que *die*

¹⁶ Citons encore le Maître Eckhart : « Tout comme la divinité est sans nom et loin de tout appellatif, mon Ame est, elle aussi, **sans nom**. Car elle est de même nature que Dieu » (*Schriften und Predigten*, éd. Büttner, II, p. 209).

¹⁷ Nous avons déjà analysé d'autres paramètres de la poéticité de l'œuvre novalisien dans une étude antérieure (Mioara Mocanu, 2006), où nous avons parlé, entre autres, de cet hymne, cf. pp. 44-47.

¹⁸ Pour Fichte aussi, admirateur de Plotin, d'une manière similaire, la divinité ne se révèle que par sa négation dans l'humain – le symbole et l'analogie deviennent des voies d'accès au surnaturel. Selon le philosophe allemand, l'état créateur a été donné à l'homme pour qu'il sorte du régime « inexorable » et qu'il transgresse l'immédiat, en le récupérant autrement, par des représentations stylistiques, il instaure donc sa propre temporalité. Comme activité essentielle à l'existence de l'homme dans l'univers, la création n'est pas *mimesis*, non plus artefact, mais ontologie transcendante et anthropologique: *Abbild* (copie) rappelle la *Urbild* (image originaire).

¹⁹ La main de l'homme est, par exemple, pour le Docteur Angélique (Saint Thomas d'Aquin), *organum organorum*. Celle-ci et les mains protectrices de Dieu (*dextera domini*), croisées, deviendront les thèmes de prédilection de l'iconicité médiévale. Cf. P. Bejan, *Istoria semmului*, Editura Fundației "Axis", Iași, 1999, p. 229.

Lebensstunde ("l'heure de la vie") tend à se rapprocher asymptotiquement de ce « jour éternel » dont Saint-Augustin disait (dans le Livre X de ses *Confessions*) que nous avons la mémoire partielle et intérieure, par la joie et par le bonheur, et que même la chair corruptible devient l'élément de l'attente de la vie éternelle.

Conclusion

Dans le cadre de notre approche, les distinctions et la description détaillée de certains phénomènes ont, certainement, un caractère opératoire. En procédant ainsi, nous avons voulu illustrer, de façon convaincante, nous l'espérons, la manière esthétique-passionnelle dont le discours poétique trace au niveau indiciel, symbolique, iconique et musical ses coordonnées – espace, temps, instances discursives – par l'intermédiaire de figures filtrant qualités et valeurs qui leur sont adéquates (le temps comprimé dans l'imprévisible de l'événement fondateur et/ ou en expansion incluant des transformations graduelles allant vers le achèvement), marquées chaque fois d'un tempo spécifique.

Bibliographie sélective

1. Augustin (Saint), (2003) *Confesiuni (Confessiones)*, Nemira, București, édition bilingue, trad. par Eugen Munteanu
2. Constantinescu, Ioan (1996) *Novalis. Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, Editura Institutul European, Iași
3. Cornu, Silke (1997-2011) *Le mystère du verbe - essai sur la poésie chez Novalis*, 4 vol. Université de Genève
4. Fontanille, J., Zilberberg C. (1968) *Tension et signification*, Mardaga, Liège
5. Mardale Alexandru (2011) *Despre conceptul de saliență lingvistică și căror fenomene corespunde în limba română*; http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/67/36/61/PDF/mardale_acte_catedra_bucuresti.dec2011
6. Mocanu, Mioara (2006) *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică*, Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași
7. Novalis (1923) *Schriften*, Hrsg. von J. Minor, verlegt bei Eugen Diederichs, Jena
8. Novalis (1992) *Fragments*. Précédé de *Les Disciples à Saïs*. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, José Corti, Paris
9. Voia, Vasile (1981) *Novalis*, Univers, București
10. Zilberberg, Claude (2011) *Des formes de vie aux valeurs*, P. U. F., Formes sémiotiques, Paris.