



HAL
open science

”Poèmes-tableaux”. La poésie naturelle de Hermann Hesse entre sérialité, mélancolie et picturalité

Jean-François Laplénie

► To cite this version:

Jean-François Laplénie. ”Poèmes-tableaux”. La poésie naturelle de Hermann Hesse entre sérialité, mélancolie et picturalité. Régine Battiston; Sonia Goldblum. Hermann Hesse, écrivain et peintre. L’art du paysage et du jardin / Landschaftsproblematik und Gartenkunst. Hermann Hesse als Schriftsteller und Maler, Presses universitaires de Strasbourg, pp.231-245, 2021, Helvetica, 978-2-86820-761-6. hal-03603314

HAL Id: hal-03603314

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03603314>

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poèmes-tableaux. La poésie naturelle de Hermann Hesse entre sérialité, mélancolie et picturalité

Jean-François Laplénie*

Si l'on cherche dans l'œuvre de Hermann Hesse un point d'articulation entre la passion du jardin, la contemplation de la nature et l'écriture, on le trouve très rapidement dans un genre que Hesse a encore et toujours pratiqué : la poésie lyrique. Que ce soit dans une poésie naturelle au caractère visuel très affirmé, sous forme de paysages aquarellés accompagnés de poèmes autographes, ou jusque dans les *Gedichte des Malers (Poèmes du peintre, 1920)*, les rencontres sont multiformes et fécondes. Quelquefois même, le poète représente lui-même le moment de saisissement qui préside à la mise en forme lyrique du paysage :

Am hohen Hang zur Fahrt bereit,
Halt ich am Stab für Augenblicke Rast
Und seh geblendet weit und breit
Die Welt in blau und weißem Glast,
Seh oben schweigend Grat an Grat
Die Berge einsam und erfroren ;
Hinabwärts ganz in Glanz verloren
Durch Tal um Tal gestürzt der geahnte Pfad.
Betroffen halt ich eine Weile,

* Sorbonne Université U.R. 3556 REIGENN. Littérature de la modernité classique, littérature et psychologie, psychanalyse et littérature, littérature et médecine.

Von Einsamkeit und Stille übermannt,
 Und gleite abwärts an der schrägen Wand
 Den Tälern zu in atemloser Eile.¹

Ce poème de 1912-1913 met en scène la suspension provoquée par un double processus, tout à la fois de contemplation fugace et de fixation de l'impression dans la forme poétique, double instant du saisissement (*betreffen*) face au paysage naturel, et de la saisie de l'impression qu'il laisse. Le poème est habité de la volonté de faire exister, en quelques touches, dans un petit *poème-tableau*, le paysage naturel dans toute son altérité face au *je* lyrique. Dans le présent article, nous nous proposons de suivre la trace de cette forme particulière dans la production lyrique de Hermann Hesse, souvent laissée de côté par les commentateurs comme étant la partie de l'œuvre la plus conventionnelle, et nous nous attacherons à en montrer le fonctionnement spécifique et la surdétermination poétique : à la fois support d'une rumination existentielle et objet d'une production sérielle, elle se présente comme une poésie de l'éphémère qui inscrit le paysage dans la « petite éternité » de la contemplation. Pour finir, nous examinerons comment cette poésie, qui opère *par touches*, par la nomination du réel, est en mesure d'opérer l'avènement du paysage par des effets de condensation des sensations, par lesquels la nature devient *Seelenbild*, une « image pour l'âme ».

La poésie naturelle (Naturlyrik) hessienne comme production épigonale ?

Le reproche d'écriture conventionnelle a été formulé à de nombreuses reprises à l'encontre de la production lyrique de Hesse. Si la recherche récente tente patiemment de réinsérer l'œuvre hessienne dans la modernité² et de la soustraire aux seules lectures mystiques et romanticisantes, un tel sauvetage semble de prime abord difficile dans le cas de la poésie, dont Rüdiger Görner note qu'on la trouve plus souvent reproduite dans les calendriers illustrés³ que dans les études critiques sur la poésie moderne. C'est même particulièrement le cas pour la veine si abondante de la poésie naturelle (*Naturlyrik*), où tout semble attester

1. Hermann HESSE, *Ski-Rast* (1912-1913), *Sämtliche Werke*, éd. Volker Michels (par la suite : SW), vol. 10 : *Die Gedichte*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2002, p. 189. En l'absence d'indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

2. Par exemple Andreas SOLBACH (dir.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne: kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2004 ; et Detlef HABERLAND (dir.), *Hermann Hesse und die Moderne: Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik*, Vienne, Praesens, 2013.

3. Rüdiger GÖRNER, « Letzte Lieder: zur Sprache des Späten in der Lyrik Hermann Hesses », in Ingo CORNILLIS, Osman Durrani (dir.), *Hermann Hesse today*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 206.

un caractère épigonal⁴ qui la disqualifierait pour figurer aux côtés de propositions poétiques de la même époque, telle celle de Rilke: d'une part, l'usage du quatrain rimé, presque systématique avant 1914 et encore très abondant après, ainsi que la versification régulière, rangent le poème formellement dans une tradition d'écriture du XIX^e siècle ; d'autre part, cet effet est renforcé par une grammaire de motifs – l'arbre, la lune, l'oiseau, le soir, l'automne – également surchargés de tradition littéraire et sans comparaison possible avec les entreprises contemporaines de constitution d'images lyriques singuliers, par exemple chez Georg Trakl. La présentation de l'œuvre sous forme de poésies complètes (en 1942, 1962 puis dans les *Sämtliche Werke* en 2002) peut donner l'impression d'une accumulation de poèmes sur le cycle des saisons, la solitude du promeneur dans la nature, et d'innombrables évocations des heures vespérales, de la fin inéluctable de l'été, et de l'automne annonciateur de mort. L'impression d'ancrage épigonal dans la tradition (post)-romantique est encore accentuée par une prédilection marquée pour les paysages solitaires et vides, où seuls quelques sons – cloches⁵, éclats de musique ou de voix⁶, cris pastoraux – inscrivent une humanité minuscule dans la majesté des paysages. En comparaison de la production en prose, on aurait donc affaire avec le lyrisme naturel de Hesse à une production secondaire, épigonale et non-moderne.

Pourtant, cette grande cohérence formelle et thématique de la poésie naturelle hessienne, qui lui confère une remarquable homogénéité⁷ sur plusieurs décennies, peut également plaider en faveur de la singularité de cette partie de l'œuvre. Production à plus d'un titre *domestique* – abondante, inscrite dans l'expérience quotidienne et sans cesse reprise – elle se présente également comme une inlassable variation sur un nombre restreint d'images et de valeurs symboliques, rumination poétique mélancolique autour des thèmes de la fatigue d'exister, de la perte et de la mort. En effet, si les évocations de la puissance vitale – par exemple les poèmes consacrés au printemps – ne sont pas complètement absentes⁸, elles ne tiennent pas, en nombre et en régularité, face à la surabondance des notations mélancoliques de la fin (du jour, de l'été) et du déclin qui font de la poésie une « célébration du tardif »⁹.

4. Que pourtant Hesse ait refusé toute approche dilettante de l'écriture de poésie, la minutieuse étude de Peter Spycher le montre. Voir Peter SPYCHER, *Eine Wanderung durch Hermann Hesses Lyrik: Dokumentationen und Interpretationen*, Berne, Peter Lang, 1990, p. 29-49.

5. *Aus zwei Tälern* (juillet 1899 ; SW 10, 44).

6. *Bootnacht* (2 novembre 1902 ; SW 10, 153-154) ; *Abschied* (mai 1907 ; SW 10, 169-170).

7. Voir Rüdiger GÖRNER, *op. cit.*, p. 220 et Peter SPYCHER, *op. cit.*, p. 59 et 181.

8. Par exemple *Frühling* (avril 1899 ; SW 10, 45), *Frühlingsnacht* (mai 1902 ; SW 10, 132), *Vorfrühling* (8 avril 1908 ; SW 10, 140-141), *Frühling* (mai 1907 ; SW 10, 144).

9. Rüdiger GÖRNER, *ibid.*

Dès 1898, le poème *Frühsonnennacht* (SW10, 39) constate, au sens propre comme au figuré, qu'« il est déjà tard », et les poèmes se peuplent de figures de la lassitude :

Der müde Sommer senkt das Haupt
und schaut sein fahles Bild im See¹⁰.

Liebesmüde (1899 ; SW 10, 53-54) se conclut par « je sais seulement que je suis fatigué » (« ich weiß nur, daß ich müde bin »), tandis que *Der stille Hain* (décembre 1899 ; SW 10, 54-55) attribue au tableau naturel « une silencieuse fatigue » (« ein stilles Müdesein »). Si quelquefois ce sont les animaux ou plantes du paysage qui sont affectés par cette fatigue du long été¹¹, le plus souvent c'est l'été personnifié qui est présenté comme touché par cette lassitude :

Der Sommer, seiner Feste müd,
Hält seinen Kranz in welken Händen
Und wirft ihn weg – er ist verblüht –
Und neigt sich bang und will verenden¹².

À l'autre bout de l'arc que représente la production poétique, on trouve le poème *Sommer ward alt* (25 août 1933 ; SW 10, 323-324) :

Sommer ward alt und müd,
Läßt sinken die grausamen Hände,
Blickt leer übers Land.
Es ist nun zu Ende,
Er hat seine Feuer versprüht,
Seine Blumen verbrannt.
So geht es allen.

Le motif de la fuite du temps¹³, ici souligné par la personnification de l'été, n'est en aucun cas un trait de la poésie de la maturité ; dès la production de jeunesse, il prend la forme d'une déploration mélancolique de la perte :

Das war des Sommers schönster Tag,
Nun klingt er vor dem stillen Haus
In Duft und süßem Vogelschlag
Unwiederbringlich leise aus¹⁴.

10. *Jugendflucht* (septembre 1897 ; SW 10, 30).

11. Ainsi les alouettes dans *Nacht* (1901 ; SW 10, 74), ou bien la forêt et le fleuve dans *Nachtgang* (1906 ; SW 10, 157).

12. *Sommers Ende* (septembre 1904 ; SW 10, 161).

13. Paweł MOSKALA, « Vergänglichkeit und Wiedergeburt in Hesses Lyrik », in *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, vol. 7, 2015, p. 89-103.

14. *August* (août 1899, SW 10, 51).

L'interrogation traverse l'œuvre sans discontinuer. «Ist das schon Herbst? Ist das schon Tod?» demande le poème *Daß ich so oft* (juin 1901 ; SW 10, 111), et *Verfrühter Herbst* (30 juillet 1929 ; SW 10, 300-301) affirme :

Wir wissen : eines von den nächsten Wettern
Bricht unserm müden Sommer das Genick.

Si cette dimension de rumination poétique, en partie épigonale par le caractère attendu des associations symboliques qu'elle convoque, mais singulière dans la constance des motifs, semble traverser l'œuvre poétique de Hesse, on peut noter son évolution chronologique. Très abondante avant 1914, on constate qu'elle tend à s'affaiblir à partir de la déflagration de la Première Guerre mondiale. La nature entre alors dans un autre rapport de forces thématique et devient un possible contrepoint à la destruction de la guerre¹⁵. Après la guerre, la poésie naturelle ne regagne pas son ancienne importance. La veine symbolique ne se tarit pas, mais devient plus circonscrite et laisse de plus en plus de place à une production poétique de plus grande ampleur.

Une production en série

Le caractère répétitif de sa production n'avait pas échappé à Hesse lui-même, dès la première fois où, pour l'édition de 1942, il accepte de parcourir son œuvre lyrique. Dans la préface à cette édition, il avoue avoir été effrayé par «la quantité des poèmes, dont en outre beaucoup se ressemblaient»¹⁶. Si donc on peut attribuer cette ressemblance à une tension entre épigonalité et ressassement, et donc à une dimension domestique de la poésie hessienne, il faut ajouter à ces éléments d'explication le caractère fortement sériel de cette production. Les poèmes naturels de l'œuvre lyrique de Hesse n'ont en aucune manière été écrits pour figurer dans un recueil composé, et encore moins pour se trouver juxtaposés dans une édition complète. Au contraire, une grande partie d'entre eux relève plutôt d'une production de pièces uniques et entre, au même titre qu'une partie de la production picturale (dessins et gouaches), dans une économie de l'objet d'artiste. La sérialité de cette production poétique ne devrait donc pas s'entendre ici en mauvaise part, comme une entorse à la conception occidentale moderne de l'œuvre comme jaillissement unique et intrinsèquement original, mais comme le reflet d'une autre priorité moderne, le «combat pour l'argent»¹⁷, qui oblige Hesse à produire des objets à

15. C'est le cas par exemple dès les poèmes de l'automne 1914, comme par exemple *Herbsttag* (novembre 1914 ; SW 10, 223-224).

16. Hermann HESSE, [*Zur ersten Ausgabe seiner Gedichte 1942*], SW 10, 8.

17. *Levkoyen und Reseden* (1898 ; SW 10, 39).

partir de son œuvre. Le marché de l'art est aujourd'hui encore alimenté par ces feuillets composés d'aquarelles complétées d'un poème autographe. Nombre des poèmes de l'édition complète actuelle ont d'abord été publiés isolément, en revue ou dans des journaux, quelques-uns dans de brefs recueils¹⁸. Le mode de lecture prévu est donc celui d'une effusion singulière, d'une incarnation unique du *topos*. Cependant, la publication en recueil long rend visible la composante sérielle de cette poésie naturelle et les variations inlassables de ses thèmes de prédilection. Ce sérialisme trouve lui-même ses racines dans le XIX^e siècle, la pensée du cycle poétique, et évoque tout particulièrement certains modes de production impressionnistes, tels que Monet en a fourni le modèle dans ses séries de tableaux au motif et à la composition fixes (les meules en 1890-1891, la cathédrale de Rouen en 1892-1894) dans lesquels varie seulement la lumière, la marque de l'instant fugace, l'aspect proprement atmosphérique.

Cette poésie doublement sérielle – tant par son caractère épigonal et obsessionnel que par ses conditions de production – se signale par exemple dans les œuvres complètes par la redondance des titres¹⁹, mais également par des agrégats de poèmes naturels de même sujet, quelquefois attribuables à des circonstances biographiques, tels un voyage ou une randonnée. Dans un nombre assez important de cas, c'est Hesse lui-même qui rapproche, dans les éditions de 1942 ou de 1962, des poèmes chronologiquement distants dans des groupements homogènes par leur sujet naturel commun. Deux « séries » de la section consacrée aux poèmes des années 1903-1910 (*SW* 10, 124-172) illustrent ce procédé : un premier moment de resserrement (*SW* 10, 141-147) voit en effet se succéder les poèmes « printaniers » *Februarabend* (janvier 1910, p. 141), *Frühling* (1907, p. 142), *Die sanfte Wiese* (mars 1910, p. 143), *Wanderschaft* (août 1908, p. 143), à nouveau *Frühling* (Mai 1907, p. 144), *Kind im Frühling* (mai 1907, p. 145), *Regennacht* (1903, p. 146-147) et *Landschaft* (1910, p. 147). Plus loin (*SW* 10, 161-171), un nouveau groupement est reconnaissable, cette fois autour de la thématique commune de l'automne : *Sommers Ende* (septembre 1904, p. 161), *September* (septembre 1907, p. 161-162), *Mittag im September* (autour de 1905, p. 162), *Herbstbeginn* (août 1910, p. 163-164), *Drüben* (1897, p. 165), *Berge in der Nacht* (juin 1905, p. 165), *Baum im Herbst* (1904, p. 166), *Spaziergang* (mars 1909, p. 167), *Wolken* (août 1904, p. 168), *Bergnacht* (28 octobre 1902, p. 168-169), *Oktober* (1908, p. 169), *Abschied* (mai 1907, p. 169-170) et *Auf einem nächtlichen Marsch*

18. Peter HUBER, *Editorische Notiz*, *SW* 10, 624.

19. On compte ainsi (en comptant les mots composés) douze poèmes intitulés « Frühling », dix « Herbst », quatre « März », trois « September », trois « November », tandis que treize contiennent le mot « Sommer ».

(mars 1915, p. 171-172). Autour de quelques poèmes effectivement produits dans une période de temps resserrée (1907 pour la première série, 1910 pour la seconde), Hesse regroupe donc des poèmes écrits à d'autres moments de la période 1903-1910, voire en dehors de celle-ci (1897, 1899 et 1915), de façon à créer des groupes de poèmes thématiquement homogènes. La volonté qui guide ce choix est cependant ambiguë : peut-être s'agit-il moins d'avouer la dimension sérielle de la production que de la masquer derrière l'idée de cycle cohérent, auquel le regroupement thématique des poèmes peut laisser croire. Quoi qu'il en soit, il faut attendre la fin des années 1920²⁰ pour que ces effets de groupement soient assumés et affirmés dans des regroupements de poèmes explicitement effectués selon le critère du *sujet* naturel.

Dans certains cas, la sérialité de la production se fait particulièrement visible dans la récurrence d'une trouvaille expressive dans plusieurs poèmes. Ainsi en 1899, le motif du commencement – plutôt rare chez Hesse – se trouve à quelques mois d'intervalle souligné par la même notation : dans le poème *Frühling* (avril 1899), le printemps longtemps attendu apparaît comme « offert / dans l'éclat et le charme » (« Nun liegst du erschlossen / In Gleiß und Zier », *SW* 10, 45), vers dans lequel le double emploi de termes rares (*sich erschließen* pris dans le sens de « s'ouvrir » – pour une fleur – ou « se révéler, se confier, se montrer comme on est » ; ainsi que *Gleiß*²¹ et *Zier*) s'oppose aux « gouffres crépusculaires » (« in dämmrigen Grüften ») de la première strophe, qui évoquent l'hiver et l'attente du renouveau. Quelques mois plus tard, l'expression s'est affranchie de la situation de production d'origine : dans un poème d'amour (*Purpurrose*, 1899 ; *SW* 10, 59) très marqué par la préciosité d'expression du symbolisme fin-de-siècle (« Deine Rechte hielt / Mit lassen Fingern eine große, / Blutrote, reife Purpurrose »²²), la première nuit d'amour est présentée comme « offerte dans un éclat merveilleux » (« Und über uns mit fremder Pracht / Stieg auf die milde Sommernacht, / In wunderbarem Glanz erschlossen, / Die erste Nacht, die wir genossen ») : l'expression reprend l'emploi rare du verbe (*erschlossen*) et distribue le sémantisme du mot *Gleiß* en deux substantifs, *Pracht* et *Glanz*. Il y a donc, en soutien de la sérialité des thématiques, une reprise sérielle des expressions qui donnent aux différentes variations un degré supérieur de cohérence²³.

20. *Gedichte des Sommers 1929* (*SW* 10, 300-303) et *Gedichte des Sommers 1933* (*SW* 10, 317-324).

21. Le substantif est rare, bien plus que le verbe *gleißen* (briller d'un éclat métallique). Le dictionnaire Grimm note : « in neuerer zeit lebt gleisz vereinzelt wieder auf in anlehnung an das verbum » et cite des exemples chez Herder, Brentano et George.

22. Là encore, un jeu d'écho rappelle la situation du poème *Liebesmüde* (1899 toujours ; *SW* 10, 53) : « Meine Hand / läßt eine blutrote Blüte / Zerflattern im Sonnenbrand ».

23. On pourrait étendre cette analyse aux correspondances existant entre la poésie naturelle et les courts textes

Entre saisie de l'éphémère et « petite éternité »²⁴

Le caractère sériel de la poésie naturelle de Hermann Hesse, les effets d'échos, de reprise et de variation qui relient entre eux des poèmes éloignés tant chronologiquement que par l'occasion d'écriture, semblent donc contredire l'ancrage dans l'instantané mis en évidence plus haut à l'aide du poème *Ski-Ras*. Il y a là une tension entre récurrence sérielle et instantanéité qui parcourt toute l'œuvre et que nous examinerons ici à la lumière des deux tout derniers poèmes de Hesse qui remplissent, par leur position conclusive dans l'œuvre, une fonction poétologique et rétrospective. Le tout dernier, écrit dans la dernière semaine de la vie du poète (1^{er}-8 août 1962)²⁵, intitulé *Knarren eines geknickten Astes*, se présente, à rebours de toute la thématique de la perte et de la fin, comme une méditation sur la longévité et l'obstination dans l'être, portée par la « branche cassée » du titre :

Hart klingt und zäh sein Gesang,
Klingt trotzig, klingt heimlich bang
Noch einen Sommer,
Noch einen Winter lang²⁶.

Le « chant » de la branche, grinçant, opiniâtre, plein d'« angoisse » et de « défi », peut se lire à la fois comme la permanence du naturel, contemplée à l'issue d'une vie de création, et également comme l'obstination dans la création littéraire. Ce « grincement » manque peut-être de grâce, il n'en est pas moins durable et tenace comme la vie même qui a résisté à la chaleur de la grande vie (« noch einen Sommer ») et au froid de la vieillesse (« noch einen Winter lang »).

À cette profession de foi répond l'avant-dernier poème, qui porte le titre *Kleiner Gesang* (24 mai 1962) et pose comme tout premier vers le seul mot « Regenbogengedicht » (SW 10, 398) : à l'opposé de la résilience obstinée de la branche cassée, on trouve – en contraste tout autant qu'en correspondance – l'éphémère apparition du « poème arc-en-ciel », qui, dans sa fugacité, n'est qu'une question de moment et de point de vue. Tout poème, semble dire celui-ci, se déploie dans la brièveté du « sortilège de lumière mourante »

que les SW place dans les *Betrachtungen und Berichte*, et qui possèdent un caractère sériel affirmé. Ainsi, on trouve la même expression dans le texte *Sommers Ende*, publié pour la première fois le 3 septembre 1926 (« dem Hochsommer durch ein solches Gewitter das Genick gebrochen wird », SW 13, 471) et dans le poème *Verfrühter Herbst* (30 juillet 1929 : « eines von den nächsten Wettern / Bricht unserm müden Sommer das Genick », SW 10, 300-301).

24. J'emprunte l'expression à un poème de Jean Arp, repris par Agathe MAREUGE : *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.

25. Peter SPYCHER, *op. cit.*, p. 492-498.

26. SW 10, 398.

(«Zauber aus sterbendem Licht») et l'ambivalence paradoxale des «amères délices de l'existence» («Daseins bittere Wonnen»). Il semble donc, comme le disent les derniers vers, avoir pour mission de saisir cette «allégresse sans durée» («Heiterkeit ohne Dauer») et d'étendre un «voile de beauté et de deuil / sur l'abîme du monde» («Schleier von Schönheit und Trauer / Über dem Abgrund der Welt»).

Ces deux poèmes-programmes placent toute la création poétique, et singulièrement celle qui prend pour sujet la nature, dans une tension, ou un va-et-vient, entre l'éphémère épiphanique de la nature (sous la forme, nous le verrons, du paysage), et sa continuité opiniâtre dans l'existence. Placée dans cette tension, la poésie naturelle est donc l'homologue de la peinture de paysage «sur le motif»: elle fixe l'instant éphémère et le déploie dans la «petite éternité» de la contemplation, cette dernière elle-même contrainte dans l'espace du tableau. Un poème de la fin juillet 1933, *Höhe des Sommers* (SW 10, 320), évoque cette transmutation de l'instant de transition entre les saisons, qui est autant de nature visuelle (le bleu soutenu du ciel d'été laisse place au bleu plus pâle de l'automne) que spirituelle, car l'avancée vers l'automne «spiritualise» l'intensité plus corporelle et sensuelle de l'été:

Das Blau der Ferne klärt sich schon
Vergeistigt und gelichtet
Zu jenem süßen Zauberton,
Den nur September dichtet.

La contemplation se double d'une rêverie synesthésique qui semble associer la couleur et le son (dans le double sens de *Zauberton*), et ces deux notations elles-mêmes au sein du verbe poétique (*dichtet*). Les quatre vers suivants, poursuivant l'attention aux couleurs (*färben*), mettent en scène «l'été dans sa maturité» qui se pare de couleurs «pour la fête», «rit» et «s'apprête à mourir» («Der reife Sommer über Nacht / Will sich zum Feste färben, / Da alles in Vollendung lacht / Und willig ist zu sterben»). En conclusion de ce premier mouvement du poème (v. 9), la contemplation débouche sur une exhortation à «s'extraire du temps» («Entreiß dich, Seele, nun der Zeit») et effectue le lien entre la contingence éphémère de la sensation paysagiste (la contemplation plurisensorielle et synesthésique) et la petite éternité de l'œuvre.

La dimension épiphanique semble donc bel et bien nous permettre de dépasser le caractère attendu et épigonal de certains traits de la poésie naturelle de Hesse, ainsi que les effets de récurrence et de variation qui découlent de sa production sérielle. C'est la saisie de l'impression visuelle qui réunit en elle-même les deux temporalités apparemment contradictoires de l'instantanéité et de la petite éternité. Le paysage naturel n'est donc pas ici la simple toile de fond sur laquelle se projettent les états mentaux du *je* lyrique, mais il se dote d'une dimension

autonome, résultat de la combinaison des deux temporalités opposées. Pour parler de cette présence autonome du paysage dans le poème, je propose de parler de *poèmes-tableaux*.

Des « poèmes-tableaux » : *Stimmung* et condensation sensorielle

Parler de poèmes-tableaux peut toutefois paraître excessif : rares sont en effet, chez Hesse, les poèmes uniquement et purement descriptifs, qui n'opèrent pas à un moment ou à un autre un saut du contemplatif vers le symbolique, ou de l'extériorité du regard vers le retour introspectif ou existentiel. Si donc on peut parler d'une dimension picturale de ces poèmes, ce n'est pas pour pointer un lyrisme naturel qui se serait autonomisé des valeurs symboliques que la tradition littéraire des siècles précédents y a déposées et que Hesse aime également à mobiliser, mais pour désigner un *lieu pictural* dans le poème. Dans l'immense majorité des cas, c'est le premier quatrain ou, dans les poèmes non strophiques de la production d'après 1914, la séquence d'ouverture, qui se présente comme un tableautin naturel et, se faisant le lieu sensible de l'expérience contemplative, justifie l'appellation de poème-tableau.

L'espace pictural de la première strophe se présente avant tout comme un lieu où la voix poétique pose et nomme le réel, et disparaît presque en dehors de ce seul acte. Cette nomination prend souvent la forme d'une proposition indépendante, posée dans l'espace du poème sans attache, comme une sorte de profération *objective*, non teintée par une subjectivité délibérément agissante. Ainsi du début de *Sommerabend vor einem Tessiner Waldkeller* (4 août 1929 ; SW 10, 301-302) :

An den Platanenstämmen spielt noch Licht.
Durchs hohe Astgewölbe blickt noch Blau
Und spiegelt sich im Wein.

La structure syntaxique, caractéristique d'un très grand nombre de poèmes, prend la plus simple des formes déclaratives, à la troisième personne du singulier, au présent de l'indicatif. Le monde surgit d'une dénotation descriptive, d'un détail du paysage, et se complète, sur les quatre premiers vers, d'autres détails qui lui sont juxtaposés. Dans cette nomination, les articles définis jouent un rôle central en découpant un morceau de monde sous nos yeux, à portée du regard ; leur double sémantisme est pleinement déployé : d'une part, ils identifient précisément l'élément naturel que désigne la voix lyrique ; et de l'autre, ils convoquent au second plan le sens d'une généralité. Les « troncs des platanes », la « voûte des branches », le « vin » sont tout à la fois les éléments d'une vision singulière et unique, potentiellement éphémère, et d'un paysage générique, culturellement construit. Bien des poèmes voient ainsi se déployer le paysage en

courtes phrases déclaratives, la plupart du temps sans enjambement, et presque toujours sur le mode de l'article défini :

Am Hang die Heidekräuter blühen,
Der Ginster strahlt in braunen Besen²⁷.

Parfois même, l'omission de l'article renforce encore cet effet de présence indéniable, absolue du réel, tout en lui donnant une couleur d'expression archaïsante :

Sonne krankt, Gebirge kauert,
Schwarze Wetterwolkenwand
Mit geduckten Kräften lauert,
Niedrig flattern scheue Vögel,
Graue Schatten übers Land²⁸.

À un niveau de concentration encore supérieur, nous trouvons la phrase nominale: ainsi le poème *Karfreitag* (4 avril 1931 ; SW 10, 313-314) pose-t-il dès l'entrée les éléments du paysage: «Verhangener Tag, im Wald noch Schnee» ; de même *Alter Park* (18 août 1933 ; SW 10, 321) débute-t-il par une telle nomination: «Altes bröckelndes Gemäuer / Moos und Zwergfarn in den Ritzen». Dans tous les cas, phrases déclaratives ou nominales, c'est la nomination du monde qui constitue le principe de base du poème, qui procède comme une peinture par petites touches.

Le poème *Sommerabend vor einem Tessiner Waldkeller* peut se lire justement comme une réflexion sur les capacités de nomination de la poésie. S'il semble se ranger dans la longue liste des poèmes de sujet mélancolique consacrés à la thématique du déclin et de la perte, il se révèle être une méditation subtile sur l'été et lit l'effacement redouté comme un retour vers la mère. La fin du poème présente la fin du jour et l'arrivée de la nuit nourricière comme une sécrétion capiteuse et épaisse des arbres :

Und nun stirbt Laut um Laut und Licht um Licht
Der Tag dahin, und aus den Bäumen quillt,
Wie Harz und Honig duftend, schwer und dicht
Herab die Nacht, die mütterlich uns stillt²⁹.

En écho aux *Hymnes à la nuit* de Novalis, la disparition du jour équivaut à celle des capacités à distinguer et nommer les choses et les êtres :

27. *Rückgedenken* (9 août 1933 ; SW 10, 321-322).

28. *Gewitter im Juni* (1953 ; SW 10, 384).

29. SW 10, 301-302.

Es löschen mit dem Tag die Namen aus,
 Mit denen wir geordnet unsere Welt:
 Platane, Ahorn, Esche, Felsen, Haus
 Schmelzen in Eines, hingegeben fällt
 Die bunte Vielfalt an der Mutter Brust
 Zurück und in der Kindheit dumpfe Lust.

Le retour à une enfance – dans l'évocation de laquelle nous lisons l'empreinte psychanalytique (« dumpfe Lust ») – ne se paie cependant pas, comme on pourrait s'y attendre, par une perte de la capacité à nommer, à décrire, et la voix poétique poursuit, perdant au passage la plupart des articles définis :

Kraut duftet bang und Pilz, ein Waldkauz schreit,
 Das Laubgewirr der Bäume taumelt sacht...

À l'issue de cette vaste méditation, le sujet attendu du poème – la déploration de la perte – a subi une métamorphose décisive :

Wie selig duftet doch Vergänglichkeit!
 Wie sehnt sich Geist nach Blut, und Tag nach Nacht!

Si donc la nomination « par touches » des éléments du paysage constitue la facture récurrente des poèmes-tableaux de Hesse, il reste à comprendre comment une telle évocation pointilliste, souvent limitée au premier quatrain du poème, permet de passer à une impression globale du paysage? C'est également la question que pose Georg Simmel dans un essai de 1913 intitulé *Philosophie du paysage*³⁰ : par quelle transformation le spectateur du paysage, ou à plus forte raison le peintre paysagiste, est-il en mesure de faire la synthèse des éléments disparates qui composent le paysage en tant que tel? Quelle opération rétablit ce « morceau de nature », forcément partiel, dans la plénitude que nous nommons *paysage*? Le paysage, selon Simmel, serait cette partie du tout de la nature qui serait « parcourue » ou « hantée par l'obscur prescience » de la cohérence infinie qu'est la nature³¹. À cette question, Simmel répond que ce qui permet la synthèse des éléments dispersés est la *Stimmung*³², l'état spirituel, du paysage³³. Ce qui donne au paysage – dans l'acte de le contempler comme dans celui de le représenter – son « unité perceptible », c'est bien sa *Stimmung* qui « pé-

30. Georg SIMMEL, *Philosophie der Landschaft* [1913], *Gesamtausgabe* Bd. 12, Francfort/Main, Suhrkamp, 2001, p. 471-482. Cité dans la traduction : « Philosophie du paysage », *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. S. Comille et P. Ivernel, Paris et Marseille, Rivages, 1988, p. 229-243.

31. *Ibid.*, p. 231.

32. Les traducteurs renoncent à traduire le terme allemand (cf. *ibid.*, p. 238, note).

33. L'essai de Simmel repose sur l'application de ce terme, qui semble toujours se rapporter à un état humain, à la réalité extérieure qu'est le paysage.

nêtre tous [s]es détails», sans qu'aucun d'eux ne puisse, seul, en rendre compte. La *Stimmung* « n'existe pas plus extérieurement à ces apports », c'est-à-dire les détails qui le composent, « qu'elle ne se compose de leur somme »³⁴. Cela ne signifie pas, pour autant, que le paysage soit subjectivisé, teinté ou affecté par « l'état d'âme » (qu'on peut également nommer *Stimmung*) du spectateur ou du peintre (ou du poète, en l'occurrence), et la *Stimmung* du paysage n'est pas une coloration d'humeur que le spectateur projetterait sur le paysage qu'il contemple. Si le terme peut, selon Simmel, s'appliquer au paysage, c'est bien que celui-ci n'est jamais uniquement une « juxtaposition d'arbres et de collines, d'eaux et de pierres » mais toujours déjà « une formation spirituelle » qui « ne vit que par la force unifiante de l'âme », comme « un mélange étroit entre le donné empirique et notre créativité »³⁵. La *Stimmung* n'est donc en aucun cas une qualité grossièrement exprimée par un adjectif (atmosphère triste, joyeuse, austère, etc.), mais toujours l'« expression ou dynamique particulières »³⁶ de l'acte de création qui fait advenir le paysage.

L'acte d'unification qui fait advenir le paysage en unifiant ses détails dispersés en un ensemble « spirituel », et la *Stimmung* de celui-ci sont donc « une seule et même chose »³⁷. Chez Hesse, c'est un mécanisme comparable qui est à l'œuvre : dans l'espace resserré du premier quatrain, lieu pictural du poème, l'expérience naturelle fait l'objet certes d'une nomination pointilliste et juxtaposée d'éléments singuliers du paysage (détails dispersés), mais cette tendance à l'atomisation est contrecarrée par une *Stimmung* générale du tableau naturel, qui effectue une unification, une compression synthétique des sensations.

Au premier rang de ces mécanismes, il faut citer les procédés de personnification et d'anthropomorphisation qui travaillent nombre de poèmes dont l'homme est, à première vue, absent³⁸. Ainsi l'un des nombreux poèmes consacrés à l'automne, *September*, écrit le 23 septembre 1927 (*SW* 10, 308), débute-t-il par une personnification synthétique :

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Si le jardin est « en deuil », c'est, prosaïquement, qu'il pleut – ce premier sens est exprimé dans le vers 2, dominé par la sensation de froid placée en tête du

34. *Ibid.*, p. 239.

35. *Ibid.*, p. 241.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 239.

38. Cf. Peter SPYCHER, *op. cit.*, p. 193.

vers – et que la pluie sur les corolles des fleurs évoque les visages en larmes ; le motif du deuil renvoie par ailleurs à la série des poèmes saisonniers qui nous enseigne à reconnaître derrière cette mort saisonnière une évocation méditative de la mort elle-même, et probablement derrière la personnification de « l'été » qui « frissonne en allant au-devant de sa fin », une figure du poète qui s'attarde encore un peu auprès des roses et médite sur sa propre mort. Ces personnifications anthropomorphiques colorent les détails du paysage dans une *Stimmung* commune, apportée par la métaphorisation intrinsèque au procédé même de personnification. Le procédé est récurrent, que le « jour bleu » fasse « halte sur les hauteurs » (*Mittag im September*, vers 1905 ; *SW* 10, 162), que le vent « ébouriffe son plumage » (*Frühlingsnacht*, mai 1902 ; *SW* 10, 132), ou que le foehn « crie toutes les nuits » (*Vorfrühling*, 8 avril 1908 ; *SW* 10, 140-141), ou encore qu'on entende la « respiration profonde » des montagnes dans la nuit (*Berge in der Nacht*, juin 1905 ; *SW* 10, 165). À chaque fois, le poème opère une métaphorisation de la *Stimmung* du paysage – autre nom de l'acte unificateur par lequel celui-ci advient – par une *Stimmung* humaine (psychologique) ; cependant, cette dernière *Stimmung* (subjective) n'est pas directement attribuable à un je lyrique, absent, mais à un élément personnifié sur lequel se fixe la métaphorisation synthétisante.

L'autre grand facteur de synthèse dans la poésie naturelle hessienne est la contamination synesthésique des sensations, qui encore une fois rend plutôt compte de l'unité du paysage que d'une présence de l'observateur : ainsi le « clair de lune » repose-t-il « comme un parfum » sur les maisons (*Landstreicherherberge*, août 1901 ; *SW* 10, 88-89), les « nuages blancs » flottent « comme des mélodies » (*Weisse Wolken*, novembre 1902 ; *SW* 10, 123), les châtaignes « éclatent et rient d'un rire humide et brun » (*Gang im Spätherbst*, 6 janvier 1919 ; *SW* 10, 260 : « bersten auf und lachen feucht und braun ») et le « bleu des violettes » « retentit » (*März*, février 1921 ; *SW* 10, 277). Même lorsque la synthèse synesthésique n'est pas complète, les épithètes hessiennes sont le lieu d'un léger décalage de sens qui intensifie les sensations, lesquelles débordent ainsi du détail auxquelles elles sont attachées d'abord pour venir colorer la strophe entière. Le souffle « chaud et large » de la terre (*Sommerabend*, été 1903 ; *SW* 10, 131), la « puissance bleue de la nuit » (*Nachtgefühl*, décembre 1914 ; *SW* 10, 155), les ombres « étagées grises et bleues » de l'heure matinale (*Morgenstunde*, 8 février 1959 ; *SW* 10, 391) se combinent quelquefois avec le procédé de personnification pour donner à voir la « nuit au front ennuagé » (*Hochgebirgsabend*, 1902-1903 ; *SW* 10, 135-136). Les notations de lumière et de couleur, enfin, baignent souvent le petit poème-tableau d'une tonalité unique qui participe à l'unicité synthétique de la *Stimmung*.

Terminons cet examen des tableaux naturels dans la poésie hessien par deux poèmes dans lesquels Hesse lui-même décrit cette capacité du poème à unifier

les sensations éphémères en un tableau fugace mais cohérent. Dans le premier, *Abendwolken* (1907 ; SW 10, 139-140), il pense cette capacité en référence à la fonction démiurgique du poète – encore une fois, le thème est profondément enraciné dans le XIX^e siècle – en établissant un parallèle entre l’activité poétique et l’activité de dieu qui, « lui-même parfois poète », « tend la main comme en rêvant dans l’air » et compose « par jeu » un tableau à partir de nuages qui bien vite se dissout dans la nuit. Le paysage se caractérise par une « perfection » (éphémère) à laquelle « aucun poète » ne peut se mesurer. Et pourtant, le poème se conclut par un vœu adressé à tout poète :

Mag denn dein irdisch Lied bedeuten
 Ein schnell vertönend Abendläuten,
 Darüber hin, im Licht entbrannt,
 Die Wolken wehn aus Gottes Hand.

Le chant du poète peut donc se dissiper comme les « cloches du soir », il n’en a pas moins la capacité de garder la trace du miracle fugace du tableau divin. Plus de trente ans plus tard, le poème *Föhnige Nacht* (13 février 1938 ; SW 10, 355-356) s’ouvre, de la même manière, sur le tableau éphémère composé par la pleine lune qui se lève :

Steigt übers kahle Gebirg zu einsamem Feste
 Vollmond empor und beseelt mit Schatten den Raum,

 Spricht zwischen gleitenden Wolkenschiffen der Lichte
 Träumerisch mit sich selber [...]

L’effet lumineux « anime d’ombres » l’espace alentour, pourtant « désolé » (*kahl*) et « transforme la nuit / par-dessus la vallée lacustre en une image pour l’âme, et un poème » :

[...] und zaubert die Nacht
 Über dem Seetal still zum Seelenbild und Gedichte[...]

Il suffit donc d’un effet lumineux éphémère pour opérer la transfiguration de l’espace. Ainsi spiritualisé par une lune personnifiée (*einsam, spricht, träumerisch*), il se prête à devenir « image » – non pas un véritable tableau, mais une « image pour l’âme » – et, partant, « poème » : *poème-tableau*, qui fixe par touches, et unifie, la nature contemplée.