Le Visionnaire de Schiller ou l'ésotérisme déjoué ?

Jean-Louis Elloy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rbnu/3175>

DOI : 10.4000/rbnu.3175

ISSN : 2679-6104

Éditeur

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2011

Pagination : 8-19

ISSN : 2109-2761

Référence électronique

Jean-Louis Elloy, « Le Visionnaire de Schiller ou l'ésotérisme déjoué ? », *La Revue de la BNU* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 01 novembre 2011, consulté le 08 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/3175> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rbnu.3175>

La Revue de la BNU est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Edition originale du *Geisterseher* en volume,
à Leipzig en 1789 (coll. BNU)

LE VISIONNAIRE DE SCHILLER ou l'ésotérisme déjoué ?

En cette fin du 18^e siècle, en cette époque où les Lumières de l'Aufklärung pâlisent devant le désir grandissant d'irrationnel et d'ésotérisme, les visionnaires ou plus précisément les « Geisterseher » (le terme allemand revêt une acception plus restreinte) connaissent un franc succès. Un « Geisterseher », spirite rompu aux pratiques magiques, souvent nourri de savoir kabbalistique, parfois lié à des associations ou sociétés secrètes, manifeste ses talents dans les prédictions, les séances d'invocation des esprits défunts, anime des figures lointaines dans des miroirs, participe à toutes sortes de phénomènes surnaturels ou les met en œuvre lui-même. Il peut aussi organiser des conjurations politiques ou religieuses et ses agissements réels ou supposés d'agent secret alimentent pour une bonne part la fascination qu'il exerce sur le public. L'actualité des années 1780 et l'histoire récente du siècle ne manquent pas d'exemples au parcours presque romanesque : le plus célèbre, Cagliostro¹, vient de s'illustrer dans l'affaire du collier de la reine ; mais on pourrait citer aussi entre autres Franz Anton Mesmer et ses guérisons magnétiques miraculeuses que nous rappelle le livret de *Così fan tutte*, ou encore l'exorciste autrichien Johann Joseph Gassner, ou le dresdois Johann Georg Schrepfer, spécialiste lui aussi en conjuration des esprits, tous ayant défrayé la chronique, et sources de multiples anecdotes.

Schiller est à l'écoute de tout ce contexte lorsqu'il entreprend la rédaction du *Geisterseher*. Il prend appui également sur les événements politico-religieux récents du Wurtemberg. La revue berlinoise *Berlini-*

sche Monatsschrift, qu'il lit alors assidûment, ouvre un débat sur le rôle joué par les visionnaires et sur leur degré de crédibilité ou de nuisance. Un neveu du duc Karl Eugen, le prince Friedrich Heinrich Eugen y publie en 1786 une contribution exprimant sa foi dans les phénomènes de spiritisme et soutenant que l'existence et la manifestation des esprits peuvent être religieusement fondées. Comme cette thèse accompagne des déclarations de plus en plus favorables au catholicisme, d'aucuns ont vu là l'effet des manœuvres des Jésuites cherchant à détourner du protestantisme un prince au départ éduqué dans la foi luthérienne. Ce scénario inspire directement celui de la fiction du *Geisterseher*. Schiller, qui se place donc dans une perspective critique d'analyse politique des pratiques occultes ou ésotériques, rejoint en cela le scepticisme de Kant² quant au sérieux de ces phénomènes, et tout comme Wieland, reste distant à l'égard des théories de Swedenborg, le « visionnaire du Nord ».

Mais s'il se lance dans l'écriture de ce récit en 1786, ce n'est pas par ambition philosophique, encore moins pour défendre une thèse. Les raisons sont plus modestes et matérielles : écrasé de travail alors qu'il est en pleine élaboration de son drame *Don Carlos*, l'objet alors de toutes ses attentions littéraires, il s'adonne au *Geisterseher*, modeste fiction en prose, comme à une activité récréative. Il a besoin d'autre part pour sa revue *Thalia* de contributions susceptibles de gagner un large public (l'argent lui manque ; il compte sur un succès commercial) et cherche à associer textes exigeants et légers pour satisfaire le double objectif de divertissement et d'enrichissement culturel de son

entreprise éditoriale. Il choisit par conséquent le genre du roman ou du récit court avec un ensemble d'ingrédients à même de captiver le lectorat : une intrigue de nature presque policière avec son lot de surprises et de suspens, des événements au départ inexplicables relevant en apparence du surnaturel (prophétie, apparitions d'esprits), un arrière-plan de complot politique et religieux, un personnage mystérieux dont l'identité se prête à toutes sortes de conjectures. L'œuvre s'apparente ainsi - mais, on le verra, seulement dans ses prémisses - à la « Trivalliteratur », la littérature populaire, dont les modèles littéraires lointains restent le roman de Jean Terrasson *Séthos*, traduit en 1777 par Matthias Claudius, ou le roman gothique anglais, *The castle of Otranto* d'Horace Walpole. Schiller d'ailleurs n'a pour ces raisons que peu de considération pour son *Geisterseher* et ne l'a pas jugé de qualité suffisante pour être repris dans l'édition de ses écrits en prose en 1792, chez Crusius, à Leipzig.

Mais ce n'est ni l'avis des lecteurs qui accueillent la première livraison du texte avec un très grand enthousiasme ni celui de la génération romantique, pour qui ce récit aura une influence décisive, voire fondatrice, comme en témoignent les nombreux « Schauerromane » (romans d'épouvante) ou « Geheimbundromane » (romans des sociétés secrètes) écrits et publiés dans son sillage. Ludwick Tieck, Achim von Arnim aussi bien qu'Ernst Theodor Hoffmann, Karl Philipp Moritz ou Jean Paul feront de ce texte une de leurs références préférées et se nourriront de sa matière littéraire³. C'est là l'un des paradoxes de cette œuvre : elle a acquis une valeur littéraire qu'elle n'a jamais revêtue aux yeux de son auteur.

Ce paradoxe en fait naître un second : parce qu'elle a été célébrée par les Romantiques et que l'irrationnel y tient tant de place, on l'a parfois lue comme étant elle-même d'esthétique romantique, une sorte de parenthèse que Schiller renierait dans ses œuvres théâtrales ultérieures. Pourtant c'est bien l'esprit de l'*Aufklärung* qui s'y reflète et qui dévoile les machinations bien humaines des pratiques occultes. Mais il est également vrai que Schiller ne réduit pas le regard qu'il porte sur le monde de l'irrationnel à une simple dénonciation rationaliste et que le récit laisse en suspens un certain nombre d'énigmes.

En effet, le *Geisterseher* dans son développement gagne toujours plus en complexité, soulève toujours plus d'interrogations et finit par quitter totalement le domaine de la littérature de divertissement duquel il

était parti. C'est pour une grande part lié à l'histoire elle-même de la rédaction du texte : elle ne présente pas moins de péripéties dans ses choix esthétiques que l'intrigue ne contient de rebondissements. L'écriture de Schiller s'y cherche, entre par moments en contrepoint avec son œuvre théâtrale, s'oriente vers le dialogue philosophique, pour rester finalement inachevée et mystérieuse dans ses intentions.

Le roman fragmentaire du *Geisterseher* est publié entre mai 1786 et octobre 1789 dans la revue *Thalia* dont Schiller est le fondateur et directeur. Agé alors de 27 ans, il est à l'aube de sa carrière d'écrivain mais jouit d'une renommée déjà grande grâce surtout au succès retentissant de son drame *Les Brigands* représenté à Mannheim en 1782. Le texte du *Geisterseher* n'est pas conçu au départ selon un plan achevé et Schiller n'en a pas prévu le dénouement ni n'a précisément conçu l'élucidation des interrogations qui se posent dès le début de l'intrigue⁴. Le texte s'élabore donc en partie à tâtons et de ce point de vue diffère radicalement des grandes œuvres théâtrales.

L'action se situe à Venise avec son carnaval, ses prisons et ses lieux secrets. La Venise de Schiller se souvient peut-être de celle de l'*Ardinghello*, tout récemment paru, de Heinse⁵ ou a été tout simplement choisie pour son aura de mystère et de théâtralité. C'est une Venise certes de convention mais encore préservée de l'exploitation affadissante qu'en fera parfois la littérature du 19^e siècle. Schiller n'en donne pas de description précise mais se réfère de façon constante et variée à sa topographie⁶.

La première voix narrative qui se fait entendre est celle d'un comte rapportant des événements vécus avec son ami, personnage principal du roman, un prince désœuvré et désargenté séjournant incognito à Venise en attendant d'éventuellement exercer le pouvoir dans son pays. Une première série d'événements insolites lui font croiser la figure mystérieuse d'un Arménien. Ce dernier lui annonce par exemple la mort de l'héritier qui le précédait dans l'ordre de préséance pour l'accession au trône ; à une autre occasion, l'Arménien lui sauve la vie lors d'une rixe et on apprend alors de lui qu'il a de hautes fonctions dans l'Inquisition. Suite à ces événements extraordinaires et à d'autres encore tout aussi troublants, entre en scène le personnage d'un Sicilien (comme Cagliostro). Il se propose de faire apparaître devant un public choisi l'âme d'un défunt : sur la proposition du prince, celle de l'un

Edition originale
des *Rêves d'un visionnaire*,
de Kant, à Königsberg en 1766
(coll. BNU)

Thalia.

Herausgegeben

von

Schiller.

Viertes Heft.

Leipzig,

bei G. J. Göschen, 1786.

Inhalt des vierten Hefts.

1. Der Vorsatz.	I
2. Epistel an das Leben.	3
3. Dom Karlos von Spanien. Fortsetzung.	6
4. Der Geisterseher.	68
5. An den Verfasser Hartknopfs. Von einem ungenannten Frauenzimmer eingeschickt.	95
6. Hoangti oder der unglückliche Prinz, eine Geschichte nicht ganz im Geschmack der Scheherazade.	97

La revue *Thalia*
(quatrième cahier de l'année 1786)
où a commencé à être publié
Der Geisterseher (coll. BNU)

de ses amis mort avant d'avoir pu terminer une révélation d'importance. L'apparition a lieu mais s'avère être une machination du Sicilien, auteur d'une mise en scène très réglée. Son échec est provoqué par l'irruption d'un second fantôme bien plus effrayant, que le Sicilien n'avait pas prévu et qui le terrifie ; ni les balles ni l'épée ne peuvent atteindre le spectre. Un Russe (en réalité l'ex-Arménien) présent dans l'assemblée intervient alors pour confondre et faire arrêter le Sicilien. Lors d'une visite rendue par le prince et le comte dans sa prison, le Sicilien dévoile tous les tours de sa machination, fait même spontanément le récit d'un échec survenu dans des conditions tout à fait semblables (une seconde apparition venant détruire l'illusion de la première), échec survenu lui aussi en présence de cette figure mystérieuse de l'Arménien (ayant pris alors l'apparence d'un moine), et de toute évidence causé par lui. Le prince se livre alors devant le comte à une relecture de tous ces faits : il ne croit plus à un phénomène irrationnel et démontre que même les secondes apparitions peuvent très bien s'expliquer logiquement et avoir été préparées matériellement par l'Arménien (on le désignera ainsi). Il imagine même une alliance de l'Arménien avec le Sicilien : le dévoilement des manœuvres de l'un n'aurait pour but que de mieux faire croire au mystère et au surnaturel de l'autre.

A ce stade, le lecteur de façon très habile et grâce à un suspens bien mené, est placé face à une double lecture possible : ou le prince a raison (ses explications très précises démontrent en effet de façon convaincante les faits les plus extraordinaires, l'insensibilité du fantôme aux balles tirées contre lui, par exemple), ou il se trompe par excès de scepticisme car d'un second degré de machination conçu par l'Arménien, nous n'avons aucune preuve objective. Le récit fait également apparaître deux niveaux de pratiques magiques, l'un qui relève purement et simplement de la superstition, l'autre dont les mobiles et la nature laissent place à toutes les conjectures, celle du prince n'étant que l'une d'entre elles. La première étape du roman

(publiée dans les cahiers quatre et cinq de *Thalia*) s'achève sur cette irrésolution, ce qui n'est pas l'une des moindres originalités de ce texte.

Schiller se serait bien contenté d'en rester là, d'abandonner malignement le lecteur à sa perplexité et de se jouer ainsi par cet effet de surprise final des clichés d'une certaine littérature de divertissement. Mais la pression de l'éditeur et des lecteurs est telle qu'elle l'oblige à publier une suite. Elle paraît dans le sixième cahier de *Thalia* en 1789. Du récit du comte on passe à une correspondance : les actions et les paroles du prince sont rapportées de façon plus indi-

recte alors même que la figure de ce personnage devient centrale : ce *sfumato* narratif accentue à dessein les incertitudes d'un parcours qui va se perdre sur des chemins occultes.

Conséquence du scepticisme né de l'expérience vécue dans la première partie, le prince se fait libertin, se met en quête de mondanités et de plaisirs, renouvelle ses amis ou compagnons de jouissance. Nous ne quittons pas pour autant le domaine de l'ésotérisme car nous apprenons qu'il a rejoint une société secrète, le

« Bucentauro » et qu'il en subit toujours

plus l'influence. Le « Schauerroman » prend

désormais plus nettement l'apparence d'un « Geheimbundroman ». Rites initiatiques, hiérarchie secrète, renoncement au nom et au titre social et revendication d'une égalité universelle : telles sont ses caractéristiques principales. Cette société cultive une libre pensée qui incite le prince à la débauche (mais ce jugement moral reste celui d'un narrateur sujet à caution) et le tourne vers une doctrine matérialiste qu'il expose longuement dans un dialogue rapporté par le correspondant du comte, dialogue que Schiller lui-même a qualifié de « philosophisches Gespräch ».

Ces nouvelles perspectives du récit offrent plus d'un intérêt. Sa peinture de la société secrète réserve, par exemple, quelques surprises. Schiller renonce au pittoresque : pas de détails à foison comme lors de l'évocation des séances magiques de la première partie. Son regard, au-delà des préjugés du narrateur, est fon-

La liberté pour Schiller ne peut
procéder du secret ; elle s'offre
à tous, aux yeux de tous.

Frontispice
d'une édition de 1797
(Leipzig, Barth ; coll. BNU)

Frontispice,
dessiné par Hans Veit Friedrich Schnorr,
d'une édition de 1798
(Leipzig, Göschen ; coll. BNU)

cièrement critique : on s'en rend compte plus tard dans le récit lorsque l'on comprend que le « Bucentauro » égare le prince afin de le rendre plus manipulable, et que cette société n'est que l'instrument d'une sombre conjuration. On pourrait s'étonner que Schiller, si proche des idées des Lumières, dépeigne ainsi une société qui rappelle les francs-maçons et les Illuminés. Il n'a cessé d'en croiser parmi ses formateurs et ses amis⁷. Il a même été sollicité⁸ pour entrer dans la société des Illuminés, qui connaît un fulgurant essor dans les milieux intellectuels du Sud de l'Allemagne depuis sa fondation par le Bavarois Adam Weishaupt en 1776. La lecture des *Lettres sur Don Carlos*, les *Karlos-Briefe* (publiées en 1788 dans le *Teuscher Merkur*) éclaire peut-être cette position : Schiller y analyse le personnage du marquis de Posa et corrige une image idéalisée qui risquerait de gagner le public. Posa s'affiche comme porte-voix des idéaux révolutionnaires, comme citoyen du monde ennemi de la tyrannie et libérateur du peuple flamand, mais il trahit son idéal dès qu'il passe à l'action : il manœuvre dans l'ombre, manipule l'amitié de Carlos, construit une politique secrète qui le fait agir lui-même en tyran et user des mêmes armes que ses adversaires, l'Inquisition et le pouvoir catholique. La liberté pour Schiller ne peut procéder du secret ; elle s'offre à tous, aux yeux de tous, et toute médiation, a fortiori celle d'initiés, ne peut que renverser le désir de liberté en désir de pouvoir. On comprend donc les réticences de Schiller à l'égard de tout embrigadement dans ce type d'associations aux activités secrètes ; c'est le principe d'un ésotérisme politique qu'il rejette à travers l'exemple de Posa comme à travers l'exemple de la société du « Bucentauro ».

Mais surtout, la seconde partie du *Geisterseher* donne au roman une réelle ampleur psychologique. Elle enrichit le portrait du prince qui tient désormais le premier rôle tandis que l'Arménien n'est plus mentionné, ce qui ne signifie pas, comme l'histoire nous le montrera ensuite, qu'il a disparu de l'intrigue. La première partie avait présenté le prince comme mélancolique et imaginaire, courageux mais incertain dans ses choix, et facilement influençable. Une lettre de la deuxième partie explique à présent les causes d'un tel état de caractère : élevé dans un protestantisme trop rigoureux, le prince a voulu s'affranchir de ce joug religieux mais l'a fait impulsivement, sans critique raisonnée. D'où sa fascination persistante et naïve pour le surnaturel qui le conduit à tomber dans les pièges du Sicilien,

sa colère ensuite lorsqu'il comprend qu'il a été joué ; il s'enferme alors dans un scepticisme systématique, artificiel lui aussi. La fin de son destin, suggérée par quelques indices et en partie menée dans la suite du roman, nous révélera qu'il s'est soudainement converti au catholicisme puis qu'il s'est rendu coupable d'un crime pour accéder au pouvoir. L'instabilité le poursuit toujours et le conduit d'égarement en égarement, non que la philosophie ou la foi qu'il adopte soient aux yeux du narrateur condamnable en soi, mais elles restent sans valeur, sans force, car c'est sur un terrain instable qu'elles se sont édifiées. Un tel portrait entre en résonance avec de grandes figures du théâtre de Schiller, avec Don Carlos, bien sûr, à l'enthousiasme faible et stérile, avec le couple des frères Karl et Franz dans *Les Brigands*, qui conjugue pour l'échec matérialisme et idéalisme, et avec la figure à venir de Wallenstein détruit par ses hésitations et ses volte-face.

Ce portrait répond également au renouveau du récit en Allemagne en cette fin du 18^e siècle. Peter-André Alt dans sa biographie de Schiller rappelle l'intérêt littéraire que portent les décennies 1770-90 à l'étude de cas criminels : le récit en prose en fait souvent son sujet dans la perspective d'une analyse des comportements pathologiques ou meurtriers⁹. C'est ainsi que Schiller écrit sa nouvelle, *Verbrecher aus Infamie* (*Le criminel par infamie*), sujet repris ensuite sous forme théâtrale dans *Les Brigands*. Une préoccupation semblable se retrouve dans le *Geisterseher*, même si le crime du prince n'est qu'annoncé dans le texte et que l'inachèvement du roman en laisse suspendue la narration.

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre l'un des passages les plus singuliers de cette seconde partie : la conversation philosophique¹⁰. Ce long dialogue où intervient surtout le prince développe la thèse d'une impossible détermination morale de nos actes en fonction de principes transcendants et du caractère pervers des religions de la rédemption qui corrompent la vertu naturelle. On entend dans ce discours Helvetius, La Mettrie ou d'Holbach, auteurs qui déjà avaient marqué *Les Brigands* de leur empreinte. On y entend également, dans les thèmes abordés aussi bien que dans la forme dialoguée, *Jacques le fataliste*, texte bien connu de Schiller : il avait eu en 1784 la possibilité de prendre connaissance du manuscrit de Diderot, qui l'avait fort impressionné¹¹. On y entend même une sorte d'anti-Platon : le prince prend le contre-pied de l'allégorie de la caverne ; il dépeint l'homme enfermé

C'est lors des épisodes apparemment les plus proches d'une thématique romantique que la critique religieuse de l'Aufklärung prend le plus de force. Le romantisme n'est pas encore né que Schiller le fait déjà s'évanouir comme un mirage.

dans le vide et le silence entre deux tentures symbolisant son passé et son avenir, sur lesquelles se projettent les ombres de ses illusions, de ses passions, nées du désir vain de connaître ce qui se cacherait au-delà de sa prison.

Il ne s'agit pas pour Schiller, même s'il manifeste une sympathie sensible pour ces vues proches de l'athéisme¹² (au même titre qu'une sympathie de Schiller pour les théories matérialistes peut apparaître dans les monologues de Franz Moor), d'exposer ses convictions personnelles... ni même d'exposer celles du prince, son personnage. Dans une lettre à Körner¹³, Schiller reproche à son correspondant de comprendre le comportement débauché du prince comme une illustration de la doctrine qu'il soutient ; c'est au contraire, écrit Schiller, parce que cette théorie ne parvient pas à apaiser ses interrogations et qu'elle laisse patentées les insuffisances de la raison, qu'il se jette à corps perdu dans des plaisirs destructeurs, ce qui n'a rien à voir avec une attitude hédoniste ou épicurienne. Autrement dit, la conversation philosophique ne doit pas être lue comme le cœur abstrait d'un roman à thèse. Elle contribue à dépeindre la crise traversée par le prince et sa fonction n'a de valeur que psychologique et littéraire, dans la mesure où elle participe avant tout de l'art du portrait. Il reste que, par son écriture, elle s'accorde mal avec l'ensemble du roman. Schiller en avait conscience, et à Körner qui le lui reprochait, il s'en est justifié (dans la même lettre), en s'excusant de ne pas avoir eu le temps d'harmoniser son style et de ne pas s'être assez intéressé à concevoir son roman comme un tout.

A l'issue de cette seconde partie du *Geisterseher*, un glissement s'est donc produit : de la vision des esprits, nous sommes passés au portrait d'un esprit reflétant les hésitations spirituelles de la génération de Schiller, pour laquelle comme pour le prince, l'effroi naïf devant le surnaturel côtoie l'intolérance du scepticisme et fait naître une mélancolie insatisfaite. Littérairement, le roman s'est enrichi de nouvelles formes, notamment celle de la fiction philosophique à laquelle Schiller s'était déjà essayé dans ses *Lettres philosophiques* dont la conception remonte aux années 1780. Pour autant, l'aventure littéraire du *Geisterseher* ne s'arrête pas là. Les deux derniers épisodes sont publiés en 1789 dans les cahiers sept et huit de *Thalia*. Schiller se désintéresse de plus en plus nettement de son projet et le récit se présente sous une forme très fragmentaire. La fin reste simplement esquissée dans ses grandes lignes et n'offre qu'un dénouement partiel. Au lecteur de deviner les intentions de Schiller ou de suppléer aux carences de la narration. Ce dernier état du texte, même négligé, n'en reste pas moins d'une grande richesse.

Deux fils narratifs s'y entrecroisent : une intrigue amoureuse et le complot fomenté par l'Arménien. Le prince fait la rencontre d'une jeune femme, grecque apparemment, dans une église ; saisi par sa beauté qui lui rappelle celle d'un tableau (représentant une madone) qu'il avait cherché à acquérir et qui lui avait échappé, il est pris d'une ivresse autant amoureuse que mystique. Il tente par tous les moyens de retrouver cette femme, y parvient finalement mais alors qu'un amour partagé semblait possible, elle meurt soudainement empoisonnée. Peu s'en faut que le lec-

teur ne se croie soudain transporté dans l'univers du « Sturm und Drang » avec un prince devenu Werther ou dans un texte annonciateur des quêtes spirituelles de Novalis. Mais cette lumière nouvelle n'est pour le prince qu'une chimère de plus. Cette prétendue grecque est une créature de l'Arménien : elle a pour mission de servir d'appât au prince afin de l'arracher définitivement au puritanisme protestant dans lequel il a été élevé et de le jeter dans les serres de la religion catholique. L'extrême fin du récit nous apprend que le plan de l'Arménien, en réalité agent des Jésuites, a été couronné de succès. De ce point de vue, tout se tient désormais : c'est lui qui précédemment, en infiltrant l'entourage du prince, l'avait fait rejoindre la société du « Bucentauro », toujours dans le but de saper les principes de sa première formation religieuse ; il s'avère donc être manipulateur et presque démiurge et donne à l'ensemble de l'intrigue sa logique implacable : tous les élans intellectuels ou spirituels du prince, être influençable, fragilisé par une éducation aux principes étroits et coercitifs, se voient broyés par les intérêts d'une caste religieuse. Certains commentateurs, comme nous l'avons signalé, n'ont pas hésité à qualifier le *Geisterseher* de « romantique » avant l'heure¹⁴, ou ont voulu y voir une inclination pour le « Sturm und Drang », à laquelle Schiller aurait ensuite renoncé. Mais c'est lors des épisodes apparemment les plus proches d'une thématique romantique que la critique religieuse de l'Aufklärung prend le plus de force. Le romantisme n'est pas encore né que Schiller le fait déjà s'évanouir comme un mirage.

Le roman du *Geisterseher* présente donc plusieurs raisons d'être redécouvert par le lecteur d'aujourd'hui, surtout par le public français qui le connaît mal. Le récit garde toute sa fraîcheur narrative, captivante à la façon d'un roman policier bien conduit. Mais surtout, si cette entreprise littéraire reste inaboutie, elle porte en elle les grands projets déjà conçus ou encore en gestation de Schiller, ou tout au moins certaines orientations cruciales de ses drames historiques et de son œuvre philosophique. *Don Carlos*, par exemple, élève jusqu'au tragique le pessimisme critique du roman tandis que les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* entreprises environ cinq ans plus tard lui apportent une réponse d'un optimisme éclairé. Ce que le prince a confusément pressenti mais n'a pas su concilier : la grandeur de la raison, le désir de se libérer d'un puritanisme qui étouffe l'élan des sens, l'aspiration esthétique à la beauté, se voit accompli dans le programme

esthétique que propose Schiller dans ces lettres. Il l'exprime alors en termes abstraits et pose comme nécessaire un équilibre entre le « Formtrieb » (l'aspiration formelle) et le « sinnlicher Trieb » (l'aspiration sensible) que seul peut réaliser le « Spieltrieb » (l'aspiration à un jeu esthétique qui permette de limiter la tyrannie de l'un sur l'autre en ne donnant jamais la préséance à aucun). Le *Geisterseher* nous raconte l'échec d'une éducation sans formation esthétique initiale ; les *Lettres* de 1794/95 nous proposent les modalités théoriques possibles de sa réussite. Le rapprochement de ces deux textes permet également de bien comprendre à quel point la démarche philosophique de Schiller reste intrinsèquement inscrite dans l'analyse d'une expérience individuelle et qu'en conséquence la fiction ou plus généralement la création poétique (celle des drames) lui sont nécessaires.

Ainsi la matière ésotérique se dépouille au fur et à mesure de l'avancement du roman de ses oripeaux magiques ; ce sont pourtant eux qui assurent le succès continu du *Geisterseher* au 19^e siècle. Cela fait partie des nombreux malentendus qui accompagnent l'histoire de la réception de l'œuvre de Schiller jusqu'à notre époque ; son théâtre en a lui aussi souffert : on continue parfois encore à le confire en intentions moralisatrices et à faire de ses personnages « des héros prêts à penser »¹⁵ alors que ses drames, plus encore que son roman, refusent tout systématisme édifiant.

Et précisément, nous ne retrouvons pas non plus ici de systématisme dans le traitement de l'ésotérisme : malgré l'élucidation partielle de l'intrigue à la fin du récit, d'importants personnages et des scènes narratives marquantes conservent leur mystère¹⁶. Que l'on songe à la scène d'astrologie dans *Wallenstein*, à la fois moment de pur charlatanisme et métaphore tragique de l'égarement d'un destin, ou à la double valeur du surnaturel religieux dans *La pucelle d'Orléans* qui à la fois avilit Jeanne en lui faisant perdre son humanité et la conduit au sublime dans le dénouement : là comme dans le *Geisterseher*, Schiller joue esthétiquement avec le rationnel et l'irrationnel sans donner de prééminence entière à l'un ou à l'autre, et c'est en quelque sorte un « Spieltrieb » d'ordre littéraire qui anime ce jeu d'ambiguïtés et qui élude l'antagonisme entre ésotérisme et Aufklärung.

Jean-Louis Elloy

Notes

- 1 — Le 3.7.1781, l'*Erlanger Realzeitung* publie un compte rendu très ironique de Schiller sur le séjour de Cagliostro à Strasbourg, intitulé « Cagliostro - Viel Lärm um nichts ».
- 2 — Cf. Kant, *Träumen eines Geisteserher, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766) : Kant y tourne en dérision les écrits de Swedenborg sur les visionnaires.
- 3 — Peter-André Alt mentionne *Andreas Hartknopf* de Moritz (1790), *La loge invisible* de Jean Paul (1793), le roman de Ludwig Tieck *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795), *Les élixirs du diable* d'Hoffmann (1816), *Les héritiers du majorat* de von Arnim (1819) entre autres exemples possibles de Schauer- ou Geheimbundromane influencés par le *Geisteserher* de Schiller. De manière plus générale, sur la réception du *Geisteserher* jusqu'à aujourd'hui, cf. également Klaus Deinert, *Zur Rezeptionsgeschichte. Ein Forschungsbericht in Friedrich Schiller, Der Geisteserher*, 1991.
- 4 — Cf. la lettre de Schiller à Körner du 15.5.1788 (durant toute l'élaboration du *Geisteserher*, Schiller a entretenu une correspondance suivie avec ses amis Theodor Körner et Ludwig Huber ; il leur fait abondamment part de ses doutes et interrogations quant à la qualité de son roman et à la nécessité de poursuivre ce travail).
- 5 — Pour toute la génération suivante, ce roman (particulièrement apprécié de Hölderlin) a joué un rôle déterminant dans la découverte artistique de l'Italie et son idéalisation esthétique.
- 6 — Schiller ne s'est jamais rendu en Italie mais il possède une solide connaissance livresque de Venise. En 1788, par exemple, il édite à Leipzig la traduction par son ami Huber d'un essai sur une conjuration fomentée à Venise au 17^e siècle (*Die Verschwörung des Marquis von Bodemar gegen die Republik Venedig im Jahre 1618*).
- 7 — Parmi les connaissances proches de Schiller ayant appartenu à la société des Illuminés, on peut citer : ses compagnons d'étude, Petersen et Lempp, son professeur Abel, l'acteur Böck, les écrivains et traducteurs Karl Leonhard Reinhold (gendre de Wieland) et Johann Joachim Bode - sans oublier Goethe lui-même. Huber et Körner, quant à eux, étaient francs-maçons. Cf. Peter-André Alt, *Schiller. Eine Biographie*, 2000, p. 457 à 467 et p. 527 à 567.
- 8 — C'est Johann Joachim Bode, membre éminent des Illuminés et franc-maçon, qui a mis Goethe en contact avec la loge de Weimar et Schiller évoque dans sa correspondance avec Körner les propos favorables aux Illuminés que Bode lui aurait tenus, dans le but, peut-être, de gagner son adhésion.
- 9 — Cf. August Gottlieb Meissner, *Skizzen* ; Christian Heinrich Spiess, *Biographien der Selbstmörder* ; Moritz, *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*.
- 10 — La traduction du *Geisteserher* en français par Albert Béguin reprend une édition ultérieure du texte qui ampute ce passage de l'essentiel de son contenu.
- 11 — En 1784 Schiller traduit et publie un épisode de *Jacques le fataliste* sous le titre *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache* (l'épisode qui rapporte comment Madame de la Pommeraye se venge de son amant qui l'a délaissée).
- 12 — Lettre du 26.1.1789 à Lotte (Lengefeld) et Karoline (von Wolzogen) : « Mein Geisteserher... hätte aber fast mein Christentum wankend gemacht ».
- 13 — Lettre du 9.3.1789
- 14 — Cf. Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des deutschen Idealismus*, 2004, p. 245 et sqq.
- 15 — Cf. Pierre Péju, *Le théâtre des influences*, 1996
- 16 — L'identité véritable de l'Arménien comme celle de la femme grecque nous échappent ; leur rapport reste également mystérieux : une scène insolite, muette, presque onirique, observée de loin par un narrateur subjugué par la beauté de l'une et le charisme de l'autre, nous les présente comme un couple en train de rompre. Le lecteur peut deviner qu'il s'agit du moment où l'Arménien décide de livrer cette femme (son ancienne maîtresse ?), pour l'achèvement de son plan, à la passion du prince. Mais les ellipses du récit, son caractère étrange de pantomime contribuent davantage à renforcer l'impression de mystère qu'à l'élucider.
Pour l'analyse de ce passage, cf. Fritz Martini, *Erzählte Szene, stummes Spiel in Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*, 1973.