

Georg Lukács

**Minna
von Barnhelm**

1963

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács : *Minna von Barnhelm*.



Il occupe les pages 21 à 38 du tome 7 des *Georg Lukács Werke, Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* [La littérature allemande en deux siècles]. Darmstadt & Neuwied, Luchterhand, 1964.

Il était jusqu'à présent inédit en français.

Toutes les notes de bas de page sont du traducteur.

Petite comédie, plaisante, mais sans plus. Gentil marivaudage. C'est ce qu'on pourrait conclure d'une lecture superficielle, inattentive, de *Minna von Barnhelm*, pour autant qu'il y ait encore des lecteurs de ce dramaturge de l'Aufklärung.

Mais le regard de Lukács, appuyé sur son immense culture philosophique, littéraire, musicale, est autrement plus perspicace. Il y voit la dialectique de l'éthique humaine, individuelle et de la rigueur stoïcienne. N'oublions pas qu'à cette époque, Lukács nourrit le projet qui devait couronner son œuvre philosophique, celui d'une grande éthique,¹ qui n'a pas pu voir le jour. Il y décèle aussi une parenté idéologique et musicale avec Mozart.

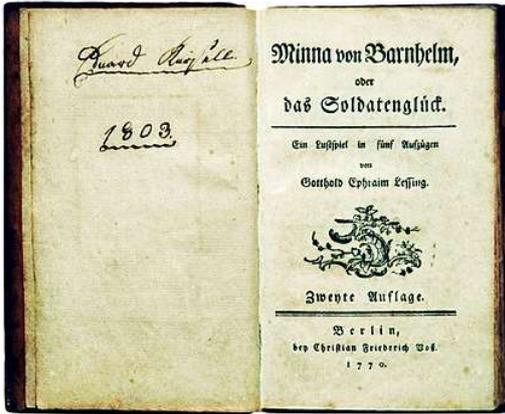
Un texte difficile, exigeant, mais ô combien passionnant.

¹ cf. Nicolas Tertulian, *Le grand projet de l'éthique*.
<http://amisgeorglukacs.org/2024/05/nicolas-tertulian-le-grand-projet-de-l-ethique.html>



A handwritten signature in dark ink on a light-colored background. The signature reads "Georg Lukács" in a cursive script.

Georg Lukács (1885-1971)



Minna von Barnhelm, ou La Fortune du soldat, comédie de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) datée de 1767.

Résumé :

La pièce se déroule le 22 août de l'année 1763, peu de temps après la fin de la guerre de Sept Ans. Le commandant von Tellheim, qui a été blessé alors qu'il servait dans l'armée prussienne, vient d'en être chassé pour manquement à l'honneur. Sans ressources financières et accusé de corruption, il se retrouve avec son serviteur Just dans une auberge berlinoise, où il attend l'issue de son procès.

En effet, durant la guerre, von Tellheim était stationné en Thuringe (qui appartenait autrefois à l'électorat de Saxe). Là, chargé de recouvrer des contributions de guerre, il a avancé la somme à l'État de Thuringe sur ses propres deniers. Mais ce comportement humain éveille les soupçons de ses supérieurs. Le remboursement a été bloqué, et il est accusé de corruption lorsqu'il réclame son dû.

Pour payer ce qu'il doit à l'aubergiste chez qui il demeure avec son serviteur, von Tellheim remet à celui-ci sa dernière possession, un bague de grande valeur, avec mission de la mettre en gage pour s'acquitter de sa dette envers l'aubergiste. Celui-ci, fort bavard, montre cette bague à de nouveaux arrivants, parmi lesquels se trouve Minna von Barnhelm, la fiancée de von Tellheim, partie à sa recherche. Elle reconnaît alors la bague qu'elle avait échangée avec von Tellheim lors de l'échange de leurs vœux.

Heureuse d'avoir retrouvé celui qu'elle recherchait, elle se voit cependant rejetée par von Tellheim, qui refuse de l'épouser et même de prolonger leurs fiançailles, en mettant en avant sa situation pécuniaire précaire. Fine mouche, Minna von Barnhelm, avec l'aide de sa suivante Françoise, lui fait alors croire qu'elle est elle-même ruinée. Toujours chevaleresque, von Tellheim accepte alors de l'épouser pour la protéger de son mieux.



Sur ces entrefaites arrive, bien en retard, une lettre du roi qui annonce à von Tellheim la restitution de sa fortune en même temps qu'elle lave son honneur mis en cause. Mais Minna von Barnhelm, résolue à rendre à son fiancé la monnaie de sa pièce, refuse alors à son tour de l'épouser en lui opposant l'argument qu'il avait lui-même utilisé, l'écart de leurs situations financières. Ce n'est que lorsqu'il est au bord du désespoir qu'elle finit par lui céder, alors qu'arrive l'oncle de la jeune femme. Mais tout est bien qui finit bien, et tout le monde trouve le bonheur, y compris Françoise et l'ancien sergent de von Tellheim, Paul Werner, qui éprouvent l'un pour l'autre un tendre sentiment...

Minna von Barnhelm, Trad. Henri Simondet, Paris, Aubier Bilingue, 1992.

Minna von Barnhelm.

On a souvent dit – et ce n’est pas inexact – que la plus grande époque de la littérature et de la philosophie allemande au tournant du 18^{ème} au 19^{ème} siècle, représente une sorte de combat dans les nuages ; tout comme selon la légende, les guerriers tombés d’Attila et d’Ætius ont poursuivi les combats des Champs Catalauniques ² comme esprits dans les airs. Pour les Lumières, ³ cette comparaison est valable avec une évidence accrue : en Angleterre, sous idéologie puritaine, la révolution bourgeoise a vaincu ; les Lumières anglaises ont tenté d’aiguiller idéologiquement le capitalisme ainsi désentravé, économiquement progressiste, mais entremêlé d’innombrables reliquats féodaux, en direction d’un royaume de la raison ; en France, les Lumières, plus résolues, théoriquement plus conséquentes, ont lutté pour le même but, dans une monarchie absolue où l’évolution économique avait depuis longtemps dissous l’équilibre progressiste éphémère des forces féodales et bourgeoises, où la pression vers le bouleversement révolutionnaire devenait de plus en plus irrésistible. C’est ainsi que les deux mouvements de Lumières furent indissolublement liés au progrès social politique réel. En Allemagne, l’*Aufklärung* ne possédait pas de base sociale qui, de la sorte, la détermine sans ambiguïté : elle était la conscience de soi et la conscience morale dans le processus d’éveil et d’autoidentification que le peuple allemand a

² La bataille des Champs Catalauniques oppose le 20 juin 451, à l’époque de l’Antiquité tardive, l’armée du patrice Ætius, au service de l’empereur romain d’Occident Valentinien III et de ses alliés germaniques, notamment le roi des Wisigoths Théodoric 1^{er}, à l’armée conduite par le roi des Huns (depuis 434) Attila, avec ses propres alliés, notamment Ostrogoths. Elle s’achève par la défaite d’Attila, suivie de son repli hors de Gaule.

³ *Aufklärung* : Nous traduirons dans ce texte par *Lumières* dans le cas de la France et de l’Angleterre, réservant le terme *Aufklärung* à l’Allemagne.

effectué au cours du 18^{ème} siècle. Comme par suite de l'arriération issue de l'histoire, on pouvait tout au plus penser à un bouleversement social réel, mais pas préparer en idée sa véritable survenue, il devait obligatoirement manquer à l'*Aufklärung* les sommets des Lumières françaises : un matérialisme et un athéisme constitué, le passage du système de pensée révolutionnaire à une pratique plébéienne, et ainsi le surgissement prophétique de sa propre problématique et de son caractère contradictoire. On a – et moi aussi – maintes fois montré que ces faiblesses indubitables de l'*Aufklärung* entraînaient aussi d'authentiques promesses d'avenir, comme les débuts de la renaissance de la pensée dialectique, comme l'anticipation dans la figuration de maints problèmes du 19^{ème} siècle.

Ces pourquoi – avec toute la richesse en figures importantes qu'a apporté l'*Aufklärung* – c'est pourtant la musique de Mozart qui est devenue, au sens de l'histoire universelle, son expression la plus pure et la plus riche, la plus profonde et la plus permanente. Si nous voulons rester strictement dans le champ de la littérature et de la théorie, nous n'obtenons pas un tableau d'une croissance organique ininterrompue, comme en France de Bayle ⁴ et de Fontenelle ⁵ à Diderot et Rousseau, mais Lessing qui, dans la vie et après sa mort, a été de la même façon incompris, mécompris de droite et de gauche, de Nicolai ⁶ et Mendelssohn ⁷ à Jacobi, ⁸ Friedrich Schlegel ⁹ et

⁴ Pierre Bayle (1647-1706), philosophe français, persécuté pour son protestantisme, sceptique, soucieux de tolérance. Voltaire le désigne comme « le plus grand dialecticien qui ait jamais écrit. »

⁵ Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), écrivain et scientifique, académicien français.

⁶ Friedrich Nicolai (1733-1811), éditeur et homme de lettres prussien,

⁷ Moses Mendelssohn (1729-1786), philosophe allemand de l'*Aufklärung*.

⁸ Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), philosophe et écrivain allemand.

⁹ Friedrich Schlegel (1772-1829) philosophe, critique et écrivain romantique allemand.

Kierkegaard, ¹⁰ est la seule figure où l'esprit de l'*Aufklärung* se soit incarné en toute pureté. (Il n'est dans ce contexte pas possible de prendre en considération, ne serait-ce qu'en le mentionnant, le Wieland ¹¹ qui s'harmonise à l'*Aufklärung*, dont la dimension n'est assurément pas comparable à Lessing). Avant Lessing, l'*Aufklärung* est pourtant, en dépit de toute résistance intentionnelle, restée, en étroitesse et en pusillanimité, prisonnière de la misère allemande. Et aussitôt après Lessing, encore pendant sa vie, a commencé en Allemagne ce mouvement de transition, avec Hamann ¹² et Herder, ¹³ avec le *Sturm und Drang*, ¹⁴ avec Jacobi, etc. qui a conduit – de manière extrêmement contradictoire – à la deuxième floraison idéologique de la culture allemande la plus récente. La solitude socialement conditionnée et la singularité de Lessing se voit de ce fait dans toutes les questions de teneur et de style de sa figuration et de sa pensée. C'est pourquoi il se démarque aussi radicalement de toutes les étapes antérieures des Lumières internationales, encore pleines de compromis par comparaison à lui-même, ainsi de Voltaire (seul Heine en Allemagne comprendra aussi, à partir d'une plus grande distance historique, la dialectique positive des compromis de Voltaire). Lessing se sent comme une figure correspondant à Diderot et n'a en conséquence jamais

¹⁰ Søren Kierkegaard (1813-1855), théologien, philosophe, écrivain et poète danois protestant, dont l'œuvre est considérée comme une première forme de l'existentialisme chrétien.

¹¹ Christoph Martin Wieland (1733-1813), poète de l'*Aufklärung*.

¹² Johann Georg Hamann (1730-1788), philosophe et écrivain prussien, penseur mystique et « critique des Lumières ».

¹³ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) poète, théologien et philosophe allemand. Ami et mentor du jeune Goethe, ce disciple de Kant est considéré comme l'inspirateur du *Sturm und Drang* et des deux grands classiques de Weimar Goethe et Schiller dans leur jeunesse.

¹⁴ *Sturm und Drang*: (litt. « tempête et passion ») mouvement politique et littéraire allemand de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. Il correspond à une phase de radicalisation dans la longue période de l'*Aufklärung*.

eu beaucoup de sensibilité pour la problématique spécifique de Rousseau ; il n'a pas plus pris connaissance de la sphère de problèmes du monde de Rameau.¹⁵

Tous ces contours de sa personnalité historique, dont certains éléments ne pourraient être qualifiés de limites que dans des considérations dialectiques précautionneuses, renvoient à l'affinité de position avec Mozart : les deux ont largement laissé derrière eux la pusillanimité des débuts de l'idéologie de l'*Aufklärung* ; chez les deux, le courage et l'assurance ne sont déjà plus inhibés par un sentiment de faiblesse interne, mais n'apparaît encore aucun trouble des perspectives claires par les contradictions internes du règne de la raison qui montent à l'horizon. Comment de cette affinité – très générale – de position historique dans des médias aussi différents que la musique et la littérature, naissent des affinités de tendance, cela ne pourra que plus tard devenir clair à nos yeux.

Si la position de Lessing dans l'histoire de l'*Aufklärung* est à mi-chemin entre *pas encore* et *plus jamais*, le cours de sa vie a trouvé aussi un mi-chemin extrêmement caractéristique dans la période de Breslau,¹⁶ où a été écrit *Minna von Barnhelm*. Il ne s'agit pas d'un mi-chemin entre ses débuts et les dernières étapes plus sombres de sa vie. La maturité, Lessing l'avait déjà atteinte avant Breslau, et aussi après Breslau, il a montré à maintes reprises des espérances fondées d'une vie raisonnable, qui lui convienne, d'un combat riche en perspective qui lui soit adapté. Mais Lessing fut – en cela aussi, proche de Diderot par la position sociale – le premier écrivain allemand important qui a effectivement voulu être un écrivain libre. Breslau, au milieu de la guerre de sept ans, a fourni à Lessing comme secrétaire du colonel Tauentzien, en dépit de

¹⁵ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

¹⁶ Ville de Silésie où Lessing a séjourné de 1760 à 1765 comme secrétaire du gouverneur Friedrich Bogislav von Tauentzien (1710-1791).

tout paradoxe, cette séquence de vie pendant laquelle il a pu se sentir le plus libre. Mehring déjà a indiqué que dans l'Allemagne d'alors, une élite d'officiers avait un état d'esprit largement moins petit-bourgeois borné que la foule des civils, y compris la plupart des intellectuels et écrivains. Il n'y a pas que chez Lessing que Tellheim et le vieux Galotti sont officiers, chez Schiller aussi, Ferdinand l'est.¹⁷ Sans pouvoir analyser ici en détail ces circonstances favorables, il faut constater que leur production, *Minna von Barnhelm*, rayonne d'une assurance consciente d'elle-même qui – de ce point de vue – n'a jamais été retrouvée dans la production littéraire ultérieure de Lessing, ni dans la tragédie d'*Emilia Galotti*, ni dans la sagesse de l'âge – si tôt – résignée et déçante, de *Nathan*.¹⁸

De cet ensemble vital complexe, comme reflètement de leur état d'esprit, est issue la conception musicale et morale de *Minna von Barnhelm*. Son caractère musical a été mentionné par Paul Ernst¹⁹ il y a environ 50 ans. La valeur concrète de cette idée est assurément diminuée par le fait qu'il réduit cette musicalité à un classement hiérarchique unilatéral des personnages ; que par exemple « la mélodie de Tellheim est jouée par Werner une octave en dessous ». Abstraction faite de ce que ce principe est beaucoup trop abstrait pour expliquer une composition aussi différenciée que celle de notre comédie, une telle hiérarchie ne peut apparaître somme toute comme soutenable que du point de vue d'une conception

¹⁷ Major Tellheim, personnage de *Minna von Barnhelm*, Odoardo Galotti, personnage d'*Emilia Galotti*. Major Ferdinand de Walter, personnage de *Cabale et Amour* de Schiller.

¹⁸ *Nathan le Sage*, pièce de théâtre de Lessing, publiée en 1779, mais créée seulement en 1782. C'est une défense fervente de la tolérance religieuse. Paris, GF Flammarion, 1997.

¹⁹ Paul Ernst (1866-1933) écrivain, dramaturge, critique et journaliste allemand, ami de Lukács sui a entretenu avec lui une correspondance.

prussienne orthodoxe, particulièrement lorsque Tellheim, en tant que patriote prussien combattant par conviction pour sa patrie, pour sa « bonne cause », méprise à juste titre le goût de l'aventure militaire de Werner.²⁰

Nous verrons bientôt que la pièce elle-même ne permet aucune interprétation de ce genre. Quant à la question considérée par Ernst comme évidente, à savoir le rapport de Tellheim à son existence militaire, nous ne pourrions l'aborder de plus près que dans des contextes ultérieurs, plus précis. Mais, en regardant quelques situations importantes, et leurs reflets dans les dialogues, nous pouvons déjà voir clairement que la composition véritable de cette comédie est largement plus complexe, et ne peut nulle part renvoyer à une hiérarchie sociale entre le haut et le bas. Ernst conçoit en effet le rapport figuré de Minna et Françoise de la même façon que celui de Tellheim, Werner et Just.²¹ En réalité, on peut trouver de nombreuses situations dans lesquelles Françoise montre une supériorité humaine. Ainsi lorsque les deux jeunes femmes apprennent la présence de Tellheim à l'auberge. Minna se réjouit de l'avoir retrouvé. Françoise ressent surtout de la compassion pour le malheur de Tellheim. Minna dit même « Je ne suis qu'éprise, mais toi tu es bonne »²² Ou lorsque Minna veut remettre sur le juste chemin de l'amour Tellheim, à qui son honneur interdit, en tant qu'homme pauvre et suspecté de corruption, d'épouser une femme riche, en se présentant elle-même comme pauvre et déshéritée, Françoise lui dit : « Et pareille chose doit chatouiller infiniment l'amour propre le plus délicat. »²³ Quand Ernst dit que Minna, à l'inverse de Françoise, plus primitive, est à même de trouver

²⁰ *Paul Werner*, personnage de *Minna von Barnhelm*, ancien adjoint du major Tellheim. *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte III, scène 7, p. 58.

²¹ *Françoise*, suivante de Minna, *Just*, ordonnance du major Tellheim.

²² *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte II, scène 5, p. 34.

²³ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte IV, scène 1, p. 67.

de bons côtés à des hommes mauvais, c'est certainement le signe d'une culture morale, sauf qu'on peut s'interroger si, dans le cas présent du chevalier Riccaut de la Marlinière,²⁴ ce n'est pas le sentiment moral indifférencié de Françoise qui voit juste. Il en est de même lors de la résistance de Françoise à l'intrigue ourdie par Minna au sujet de Tellheim.

La situation n'est pas très différente en ce qui concerne la hiérarchie morale Tellheim-Werner. Indépendamment de la question décisive mentionnée, il n'y a pas, là non plus, de haut et de bas fixe de la moralité, mais un va et vient dynamique de haut en bas. Certes, Tellheim blâme à juste titre les remarques frivoles de moqueuses de Werner sur la relation des officiers et des soldats aux femmes ;²⁵ mais Werner reconnaît là immédiatement ses torts. Mais lorsque Tellheim, par orgueil démesuré, refuse d'emprunter à Werner parce qu'il ne veut pas être son débiteur, Werner lui rappelle avec une indignation justifiée qu'il est pourtant son débiteur, puisqu'il lui a plusieurs fois sauvé la vie dans des batailles.²⁶ La supériorité morale est certainement là du côté de Werner. Ce va et vient de bon droit et de tort moral est, pensons-nous, le principe de composition décisif de cette comédie. Celle-ci consiste justement à mettre toujours et encore en lumière la questionnabilité morale de principes moraux abstraits, de commandements et d'interdictions dans des situations concrètes de décision. Il peut même en l'occurrence s'agir du même principe que deux hommes peuvent faussement invoquer l'un contre l'autre de la même manière. C'est ainsi que Tellheim, devenu pauvre, dit à la riche Minna : « C'est un homme indigne que celui qui n'a pas honte de devoir tout son

²⁴ Chevalier Riccaut de la Marlinière : personnage insipide qui apparaît à l'acte IV, symbole d'une superficialité française d'honneur et de manières.

²⁵ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte III, sc. 10, p. 62 & sc. 5, p.53.

²⁶ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte III, scène 7, p. 57.

bonheur à une femme dont l'aveugle tendresse... »²⁷ Lorsque l'intrigue de *Minna* inverse en apparence sa propre situation et que Tellheim est déjà réhabilité, elle lui dit : « C'est une créature indigne, que celle qui n'a pas honte de devoir tout son bonheur à l'aveugle tendresse d'un homme. »²⁸ C'est dans la nature de la comédie que chacun de ces « moralistes » doive à chaque fois avoir tort.

Les exemples peuvent être multipliés à loisir. Toute la composition, extrêmement spécifique, de *Minna von Barnhelm* repose en effet, précisément, sur ce passage incessant de la morale abstraite à la morale humaine concrète, individualisée, l'éthique qui découle de la situation à chaque fois concrète. La dialectique de la morale et de l'éthique est naturellement la base très ancienne de tout grand drame, de toute grande composition littéraire. C'est qu'elle est le fondement de tous les conflits authentiques. Un conflit ne peut en effet naître que si les commandements et les interdits moraux généraux entrent en contradiction les uns avec les autres. (Une des limites les plus importantes de la morale kantienne est qu'elle nie l'existence, et même la possibilité de penser de tels conflits.) Ils constituent une question centrale, inéliminable, de toute vie sociale humaine. Non seulement toute société de classes produit spontanément différents commandements et interdits pour les différentes classes, ce par quoi les conflits sont des parties intégrantes nécessaires de la vie quotidienne. Le développement de chacune des sociétés va au-delà, quand la structure économique est renversée, que se forment de nouvelles relations entre les hommes, et qu'une ancienne morale est remplacée par une nouvelle. Mais de tels conflits ne peuvent se matérialiser dans la vie humaine que par des combats, par la mise en place historico-sociale d'alternatives.

²⁷ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte IV, scène 6, p. 85.

²⁸ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte V, scène 9. p. 104.

C'est exprimé en pleine conscience dans *l'Orestie*, c'est un fait de vie évident dans *Antigone*.²⁹ Le conflit ne devient aigu que lorsque les hommes sont placés devant une alternative entre des systèmes moraux se combattant entre eux, et sont contraints et prêts à faire un choix et à en tirer toutes les conséquences. Ainsi s'abolit – dans le conflit – la sphère morale elle-même. Alors qu'à l'époque où un système moral exerçait historiquement un monopole, il paraissait aller de soi de suivre ses commandements, l'homme en conflit est placé devant le choix de l'élément de l'alternative qu'il veut reconnaître comme sa propre nécessité, comme un impératif le concernant lui personnellement, comme une obligation qui engage spécifiquement sa propre personnalité. C'est ainsi qu'Antigone choisit d'enterrer son frère contre l'interdiction ; et sa vie personnelle propre s'accomplit dans les conséquences de ce choix. C'est ainsi que le comportement éthique découle des conflits des devoirs moraux.

Naturellement, avec l'évolution historique de la société humaine se modifient non seulement les contenus des conflits, mais aussi – avec eux, par eux – leurs formes. Déjà, la morale de la renaissance va au-delà de l'alternative objective de la *polis* grecque entre deux systèmes moraux, où la subjectivité éthique se limite à l'acte de la décision et à ses conséquences. L'évolution sociale permet déjà de pouvoir, comme alternative, choisir le mauvais principe (Edmond, Richard III).³⁰ La forme et le contenu de la relation réciproque de la morale et de l'éthique s'en trouvent par-là fortement modifiés, certes sans bouleverser fondamentalement la structure de fond du conflit. La profonde intelligence historique de Lessing, sur cette question, se montre en ce qu'il a vu, en dépit de toutes

²⁹ *Orestie* : Trilogie d'Eschyle. *Antigone* : Tragédie de Sophocle.

³⁰ Personnages de Shakespeare : Edmond dans le *Roi Lear*, Richard III, dans la pièce éponyme.

les oppositions de forme, l'affinité esthétique de Sophocle et de Shakespeare, de plus encore sur la base de la théorie d'Aristote, ce qui implicitement inclut en soi la reconnaissance d'un élément invariant dans le changement historique des formes.

En dépit de cette affirmation d'une durée dans le changement, la problématique esthético-éthique de Lessing représente aussi une novation par rapport à Shakespeare. Cette nouveauté ne réside pas dans la transposition du conflit dans le monde intellectuel, bien que, comme on pourra le voir bientôt, il soit lié à cette forme par des médiations. Dans une de ses définitions essentielles de la comédie, Lessing polémique avec Rousseau qui émet contre *le Misanthrope* de Molière le reproche d'avoir rendu l'homme vertueux méprisable.³¹ Dans l'objet du rire, Lessing sépare tout d'abord la vertu de son exagération dans la personne d'Alceste, mais immédiatement après, dans le comique lui-même, il compare en les opposant l'un l'autre, le rire et la dérision. On voit déjà là un mouvement de la moralité à l'éthique. Alors que la dérision concerne les exagérations de la vertu, comme chez Molière, elle n'est pas antimorale, comme le pense Rousseau, mais elle est au contraire un principe préservant la morale authentique. Le rire, en apparence plus indéfini dans l'objet que la dérision, touche à l'inverse la totalité de la pratique humaine, et en apparaissant ici comme juge suprême de l'intériorité, il devient un nouveau principe cathartique. Dans un autre passage, tout à fait dans l'esprit de l'Aufklärung, Lessing pose la catharsis comme « la transformation des passions en dispositions vertueuses ». ³² L'universalité du rire par rapport à l'orientation directe de la dérision sur des objectifs très

³¹ Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier & Cie, 1869, 34^{ème} soirée, p. 141.

³² Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, op. cit., 48^{ème} soirée, p. 365.

précis, en fait un principe de la catharsis suivant l’Aufklärung. « Sa véritable utilité, son utilité générale, réside dans le rire même, dans l'exercice qu'elle donne à notre faculté de saisir le ridicule, de le découvrir aisément et vite, sous les déguisements de la passion et de la mode, dans toutes les combinaisons où il se mêle avec d'autres qualités plus mauvaises encore, ou même avec de bonnes qualités, et jusque dans les rides de la gravité solennelle. »³³

Il ne nous incombe pas ici d’examiner si et dans quelle mesure un comique éthico-cathartique de ce genre était déjà là antérieurement. Ce qui est important ici, c’est de comprendre quels besoins moraux sociaux a poussé Lessing à souligner théoriquement de manière aussi ferme cette fonction cathartique du rire. Nous pensons que le nouveau fait de vie qui a fait émerger cette nouvelle prise de position théorique, ce nouveau problème de figuration, est le danger, qui va au-delà de la période de la Renaissance, que dans la décision prise dans les cas de conflits, non seulement le mal pourrait être choisi, comme principe, mais aussi que dans la vertu choisie moralement à juste titre pourrait être caché un principe d’inhumanité. Pour la Renaissance, la découverte par Machiavel de la politique comme sphère propre de l’action a pour effet, avec une logique propre et une dialectique des motivations et des conséquences, que soient reconnues dans la vie même les nouvelles contradictions figurées par Shakespeare, la possibilité d’une maxime moralement mauvaise. Le nouveau problème envisagé par Lessing se dégage de ces grandes luttes de classes qui ont rempli le 17^{ème} et le 18^{ème} siècle, et dont l’apogée fut la grande Révolution française. L’époque des Lumières a sécularisé l’axiome originel à tonalité religieuse – par exemple en puritanisme révolutionnaire – par le fait, en vérité, qu’une nouvelle inter-

³³ Ibidem, 34^{ème} soirée, p. 142.

prétation révolutionnaire de la philosophie stoïcienne a relayé le calvinisme révolutionnaire et ses tentatives d'équivalents catholiques. La comparaison avec Shakespeare peut faire ressortir la nouveauté. Chez lui, la dialectique de l'action sociale active a dérivé des structures réelles découvertes par Machiavel. C'est ainsi que dans *Jules César*, ce n'est pas le stoïcien Brutus, mais l'épicurien Cassius qui est le portevoix de la Realpolitik de Machiavel (sur la question de savoir si, après l'assassinat de César, il faudrait aussi éliminer Antoine).³⁴ Seule la sécularisation des idéologies religieuses révolutionnaires (ou contrerévolutionnaires) pose un stoïcisme politico-moral au cœur de la morale des Lumières. C'est pourquoi ce n'est sûrement pas un hasard que Diderot esquisse une discussion théorique avec Sénèque ; que les contradictions qui sont reliées à ces questions aient beaucoup préoccupé Diderot ; qu'une génération plus tard, avec Alfieri³⁵ soit né carrément un auteur tragique du stoïcisme politique.

La réflexion intime de Lessing sur cet ensemble complexe de problèmes commence déjà avant la période de Breslau. Son *Philotas*³⁶ représente justement l'union personnelle entre realpolitik machiavélienne et stoïcisme moral – ici l'auto-sacrifice sans condition : le suicide du prince est un acte moral stoïque dont le motif déclencheur est l'affirmation impitoyable d'avantages patriotico-politiques. Lessing présente son jeune héros comme totalement pur et convaincu, mais il ne

³⁴ Shakespeare, *Jules César*, Acte II, sc. I.

³⁵ Vittorio Alfieri (1749-1803), poète, dramaturge et philosophe italien.

³⁶ Lessing, *Philotas*, tragédie en un acte. Philotas, le jeune fils du roi, est capturé lors de sa première mission militaire et craint qu'en tant qu'otage, il ne rende son père vulnérable au chantage et que la guerre ne soit perdue. Lorsqu'il apprend que Polytimet, le fils du roi ennemi Aridæus, a également été capturé, Philotas se suicide pour empêcher un échange et permettre à son père de gagner la guerre.

ne passe pas sous silence sa propre opinion sur l'inhumanité de cet héroïsme refusant par principe tout compromis. Et cela n'est sûrement pas très éloigné de ses convictions intimes quand le roi Aridæus dit à Philotas : « C'est à toi que le sort a destiné le sceptre, à toi ! – Il te veut confier la félicité d'un Peuple puissant & noble, à toi ! – Quel avenir terrible se découvre à mes regards ! Que de lauriers & de misère pour ton Peuple ! Tu compteras plus de victoires que de sujets heureux. »³⁷

La ligne de cette esquisse dramatique a eu, en Allemagne aussi, quelques disciples. Seulement de manière épisodique pour Lessing lui-même, assurément. Ainsi, quand Nathan dit au templier : « Magnifique ! Magnifique autant qu'exécrationnable ! »³⁸ Certes, on ne peut pas savoir précisément la force des motivations sociopolitiques qui font totalement défaut dans *Philotas*, qui se seraient exprimées dans l'achèvement du projet antérieur d'une tragédie sur *Rienzi*³⁹ et plus tard avec le projet d'un *Spartacus*. En tout cas, il écrit en 1770 à Ramler⁴⁰ sur Spartacus comme héros, que celui-ci « voit avec d'autres yeux que le meilleur des romains ». C'est avec d'autant plus d'énergie que le jeune Schiller s'est confronté à ce problème dans son dilemme permanent de Brutus ou Catilina⁴¹ comme leader d'une révolution. Dans le grand règlement de compte avec son évolution de jeunesse, dans *Don Carlos*, on décline toute une série de variations possibles

³⁷ Lessing, *Philotas*, Sc. 6.

³⁸ Lessing, *Nathan le Sage*, op. cit., Acte II, sc. v, p. 165.

³⁹ Rienzi : tribun du peuple dans la Rome médiévale. Wagner a tiré de son histoire un opéra romantique.

⁴⁰ Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), poète, critique et traducteur allemand. Lessing lui soumettait souvent ses écrits à son appréciation. Lettre du 16 décembre 1776, in *Lessings Werke in einem Band*, Salzburg, Das Bergland-Buch, 1953. p. 109

⁴¹ Schiller, *Les brigands*, trad. Xavier Marmier, Paris, Charpentier, 1840, Préface.

du stoïcisme politique, celui-ci est examiné dialectiquement sur sa tendance morale, sur la transformation de la vertu la plus sublime et la plus désintéressée en inhumanité. On peut considérer comme étant le jugement conclusif de Schiller la réplique de la Reine au Marquis de Posa :

Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet – Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O, jetzt – jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

...Vers cet abîme

Vous vous précipitez ; vous appelez sublime
Cet acte audacieux. Dès longtemps, chevalier,
Vous courtisez la gloire, osez-vous le nier ?
Mille cœurs s'il le faut souffriront le martyr :
Qu'importe assurément pourvu qu'on vous admire
Oh ! Je vous connais mieux ! l'orgueil vous a perdu. ⁴²

Indubitablement apparaissent ici déjà tous les problèmes internes du jacobinisme au miroir de la moralité allemande qui assurément est allée déjà là – en positif comme en négatif – au-delà de l'Aufklärung. Mais malgré toutes les différences, d'un côté, cette critique du stoïcisme dérive de celle de Lessing, et de l'autre – en dépit de son caractère par trop allemand – elle touche maint problème authentique d'une morale révolutionnaire stoïcienne ; pensons seulement à la figure de Gamelin ⁴³ dans *Les dieux ont soif*, d'Anatole France.

⁴² Friedrich von Schiller (1759-1805), *don Carlos infant d'Espagne*, poème dramatique, trad. Adrien Brun, Paris, Amyot, 1860, Acte IV Sc. XXI, p. 270.

⁴³ Évariste Gamelin, peintre raté, devient, pendant la terreur, juré du Tribunal révolutionnaire, condamnant à mort avec indifférence. Il sera victime à son tour de cette logique terroriste.

Mais chez Lessing lui-même, cette configuration morale apparaît aussi sous une tout autre forme. Lessing a beaucoup trop sobrement observé les conditions en Allemagne pour voir dans une révolution plus qu'un idéal du futur nécessairement abstrait. Mais le même regard sobre voit l'oppression indigne de toute humanité par l'absolutisme des petits États en Allemagne, et le tableau qui en résulte soulève de lui-même la question : comment, dans les cas extrêmes que cette réalité produit quotidiennement, la dignité humaine peut-elle être sauvée dans des conditions objectives d'impuissance ? *Emilia Galotti* montre quelle importance prend en l'occurrence le stoïcisme pour Lessing. Certes, il se produit justement dans ce drame une différenciation très marquée. Les stoïciens convaincus, Appiani et Odoardo Galotti,⁴⁴ cherchent à se tenir loin du domaine violent et corrompé de l'absolutisme. Le drame montre combien cela n'est pratiquement guère possible. La fin d'Emilia – qui en dramaturgie a soulevé de nombreuses controverses que nous ne pouvons pas ici aborder de plus près – montre le suicide stoïcien comme le dernier refuge de ceux qui sont livrés, impuissants, à l'arbitraire amoral. Pour notre problématique, pour la relation de la morale stoïcienne à une éthique humaine, il est ici particulièrement important que l'univers sentimental d'Emilia elle-même n'a absolument pas une orientation stoïcienne. Dans le dernier dialogue avec son père, elle répond à son affirmation selon laquelle l'innocence est supérieure à toute violence : « Mais non pas au-dessus de toute séduction... La violence ! La violence ! Qui ne peut braver la violence ? Qui dit violence ne dit rien : la séduction, voilà la vraie violence !... j'ai du sang, mon père, aussi jeune, aussi ardent que tout autre. Mes sens sont aussi des sens. Je ne garantis rien. Je ne répons de rien. Je connais la maison des Grimaldi.

⁴⁴ Comte Appiani : fiancé d'Emilia. Odoardo Galotti : son père.

C'est la maison du plaisir. »⁴⁵ Quand à l'issue de ce dialogue, le père la poignarde, on voit clairement l'autre signification vitale du stoïcisme : une issue désespérée d'une situation par ailleurs moralement sans issue.

Emilia Galotti ne donne pas à Lessing la possibilité de déployer toute la dialectique du stoïcisme comme dernier recours de l'impuissance réelle, humainement honnête, dans l'Allemagne d'alors. Cette configuration continue cependant d'exister comme problème dans la vie et la littérature allemande. Il suffit de penser au suicide de Jérusalem⁴⁶ et à *Werther*. Dans une lettre où il critique le roman de Goethe, qui, soit dit en passant, justifie théoriquement le suicide en établissant un parallèle avec le soulèvement d'un peuple opprimé, il écrit à Eschenburg : « Croyez-vous donc qu'un jeune romain ou grec se serait *ainsi* et *pour cela* donné la mort ? Certainement pas. »⁴⁷ Que Lessing en l'occurrence ne prenne absolument pas en compte la période de l'ambassade⁴⁸ est facilement compréhensible chez un homme qui a grandi dans d'incessants combats de guérilla ininterrompus, qui le mènent souvent à de sérieuses humiliations, contre l'absolutisme en miniature allemand, et qui a toujours préservé l'intégrité de sa substance humaine. Il ne considère de toute évidence pas ce conflit comme l'une des situations vraiment extrêmes qui justifie le suicide stoïcien comme solution. Il faut en outre dire en conclusion de ce raisonnement que Goethe lui-même, dès 1775, dans un poème qu'il a mis en exergue de la deuxième édition de *Werther*, en quelque sorte

⁴⁵ Lessing, *Emilia Galotti*, trad. Paul Sucher, Paris, Aubier Montaigne, 1940, bilingue, Acte v, sc. 7, p. 221

⁴⁶ Une connaissance de Goethe, Charles Guillaume Jerusalem, était tombé amoureux d'une femme mariée. Éconduit, il se suicide.

⁴⁷ Lettre à Eschenburg du 26 octobre 1774. Goethe, *Souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de Poche, 1959, 12 août, p. 71.

⁴⁸ Dans le livre II, *Werther* est, temporairement, secrétaire d'un ambassadeur.

comme une devise, est arrivé à des conclusions morales analogues ; il termine le poème par l'exhortation de Werther au lecteur :

Sei ein Mann und folge mir nicht nach.

Sois un homme et ne m'imité pas.⁴⁹

Ce n'est que de la deuxième fonction, décrite à l'instant, de la morale stoïcienne, de sa fonction dans la vie quotidienne d'alors, que résulte son caractère problématique universel. D'un côté, elle est indispensable pour la vie humaine difficile à mener à cette époque, mais de l'autre côté, sa mise en œuvre conséquente suscite toute une série de contradictions internes, dans lesquelles la lutte contre la transformation de la morale en inhumanité s'exprime du côté de l'intériorité. Dans la morale politique, cela était apparu clairement – de Philotas jusqu'au Marquis de Posa ; mais il est essentiel de savoir que la dialectique de cette transformation existe toujours aussi, comme danger latent, dans le sujet moral du quotidien, qui ne fait que défendre passivement sa propre intégrité contre la vulgarité des situations sociales, comme danger de répondre à l'inhumanité externe par une inhumanité interne, de laisser s'endurcir sa propre âme de manière inhumaine, en défense de sa propre intégrité humaine. En examinant plus haut certains thèmes moraux dans *Minna von Barnhelm* sous un autre point de vue encore, nous nous sommes déjà heurtés à de telles contradictions. Concentrons-nous maintenant sur celles-ci, parce que, comme nous allons maintenant essayer de le montrer, la composition, le déroulement des dialogues etc. dans *Minna von Barnhelm* tournent autour de ces contradictions de la morale stoïcienne, parce que sa teneur centrale consiste justement à surmonter éthiquement ces conflits moraux.

⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* (Édition de Hambourg en 14 tomes), t. 6, 1998, Munich, DTV, p. 532.

Pour aborder ces questions, nous devons tout d'abord avoir à l'esprit, de manière plus intime et plus réelle que d'habitude, les bases internes réelles de l'existence de Tellheim. Nous avons appris dans des contextes antérieurs comment Tellheim sermonne moralement Werner à cause de son intention de poursuivre comme soldat sa carrière militaire. Ses paroles sur la patrie, sur la « bonne cause » résonnent tout à fait bien, mais où peuvent-ils fournir une réelle base morale dans la Prusse d'alors pour le balte⁵⁰ Tellheim. Quand plus tard, Tellheim parle avec Minna de sa propre vie, alors de telles paroles grandiloquentes ne sortent – à juste titre – absolument pas, et il décrit plutôt tout simplement la genèse de sa carrière militaire et la perspective qu'il a pour sa vie future proprement dite : « Je suis devenu soldat par partialité, je ne sais plus pour quels principes politiques, et m'étant imaginé qu'il était bon pour tout homme honorable de s'essayer un certain temps dans l'état militaire, afin de se familiariser avec tout ce qui s'appelle danger, et d'apprendre le sang-froid et l'esprit de résolution. Seule l'extrême nécessité aurait pu me forcer à faire de cet essai une vocation, et de cette occupation occasionnelle un métier. Mais maintenant que rien ne me contraint plus, toute mon ambition est uniquement d'être un homme tranquille et satisfait. »⁵¹ Ici, pas un mot n'est dit de la patrie, et quand la « bonne cause » est abordée, même de loin, elle peut alors dans le meilleur des cas avoir été une illusion de jeunesse dépassée, plus vraisemblablement un simple prétexte pour cette mise à l'épreuve et cette éducation par soi-même, dont il lui parle en détail et honnêtement. Cela ne veut naturellement pas dire que cette résolution du jeune Tellheim ait été totalement fortuite et dénuée de sens. Comme

⁵⁰ Tellheim est en effet originaire de Courlande. *Minna von Barnhelm*, op. cit., Acte II, scène 6, p. 35.

⁵¹ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte V, scène 9. pp. 100-101.

nous l'avons mentionné plus haut pour l'Allemagne, comme le montre l'évolution des peuples en retard de développement jusqu'à nos jours, il y a, dans ces périodes d'éveil national naissant, des étapes où l'armée offre aux hommes honnêtes et convenables un meilleur champ d'action que n'importe quel service civil. Si l'on reconnaît cela aussi, on peut pourtant en passant demander : d'où Tellheim tire-t-il le doit moral de juger aussi sévèrement le goût de l'aventure de Werner ? La « bonne cause » réelle sur laquelle s'appuie à bon droit la conscience tranquille de Tellheim, c'est le recouvrement humain de contributions ⁵² qu'il a imposé à ses risques et périls, contre la volonté de ses supérieurs. Certes, il s'agit chez Werner d'une simple aventure, chez Tellheim lui-même de risques intérieurs, de risques d'une auto-éducation morale. Mais si l'on compare l'un à l'autre l'état, la culture spirituelle et morale des deux, il y a des éléments abondants pour absoudre Werner.

Il fallait aborder d'un peu plus près l'origine interne de l'existence de soldat de Tellheim pour bien comprendre son état spirituel et moral à l'époque de sa destitution, des soupçons à son encontre. Il ne peut pas être question chez lui d'un *right or wrong, my country*, ⁵³ pas non plus d'une « bonne cause » à laquelle il pourrait être tenu de tout sacrifier, y compris dans certaines circonstances son honneur. Juste avant la réplique que nous avons citée à l'instant, Tellheim s'exprime sans aucune ambiguïté sur cette question : « Le service des grands est dangereux et ne récompense pas de la peine, de la contrainte, de l'humiliation qu'il coûte. » ⁵⁴ Son stoïcisme est donc précisément là pour lui donner la force

⁵² Tellheim explique à Minna comment sa générosité a entraîné sa disgrâce. cf. résumé p.4. *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte IV, scène 6. pp. 81-82.

⁵³ *Qu'il ait raison ou qu'il ait tort, c'est mon pays.*

⁵⁴ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte V, scène 9. p. 100.

de résistance humainement nécessaire dans des situation – objectivement prévisibles, voire attendues. Aussi ce stoïcisme est-il donc l'idéologie d'autodéfense de quelqu'un livré, impuissant, à une puissance plus forte. Cette idéologie peut certes, avec les plus grands efforts, soutenir Tellheim face au monde étranger et hostile, mais dès qu'il est confronté à Minna, et intérieurement contraint par sa présence à une ultime sincérité, le comportement stoïque s'écroule, et fait exploser ouvertement les affects longtemps réprimés, qui se rebellent, impuissants, contre l'injustice qui lui a été faite. Cela se produit dans un rire sur sa destinée, qui épouvante Minna : « Je n'ai jamais entendu de malédictions plus atroces que votre rire... » ; « c'est le rire atroce de la haine, de la misanthropie ! ». ⁵⁵ Mais Minna est beaucoup trop intelligente et éthiquement beaucoup trop ferme pour en rester à cette épouvante. Elle cite en plaisantant à demi l'exemple d'Othello, mais continue avec le sérieux humain le plus authentique : « Oh, les hommes fougueux et inflexibles qui fixent toujours leurs regards sur le spectre de l'horreur ! et qui s'endurcissent contre tout autre sentiment !... Votre regard, fixez-le sur moi, Tellheim ! » ⁵⁶ Là, Tellheim est – de façon cathartique – touché au plus profond : Il répond, distraitemment : « Oh, si, mais dites-moi donc, Mademoiselle, comment le Maure vint il au service de Venise ? le Maure n'avait-il pas de patrie ? Pourquoi loua-t-il son bras et son sang à un État étranger ? » ⁵⁷

La tragédie de Tellheim pourrait commencer là. Elle n'apparaît assurément qu'à l'horizon, mais elle confère ainsi à toute la pièce une tonalité tout à fait nouvelle. Ceci a une double signification : d'un côté elle indique que nous avons

⁵⁵ *Minna von Barnhelm*, op. cit. Acte IV, scène 6, p. 82

⁵⁶ Ibidem, p. 83.

⁵⁷ Ibidem.

affaire à une comédie, bien que sa base aurait pu finalement, à partir d'elle, faire se développer une tragédie, de l'autre côté, elle souligne en même temps que le maintien au stade épisodique de l'éruption tragique découle en dernière instance de la logique interne des choses, qu'il ne serait pas adapté à la nature ultime des hommes qui rencontrent ici et comme cela leur destin, si l'on tirait toutes les conséquences comme ce serait formellement possible. À la base de cette vérité, il y a des couches de profondeur différente. Il est à première vue évident que l'échec d'un homme confronté aux contradictions des conditions de son développement qu'il a choisies « pédagogiquement » ne pourrait satisfaire que les présuppositions extérieurement formelles d'une tragédie. Un tel homme pourrait être broyé par les circonstances de sa vie, mais il ne pourrait pas reconnaître son propre moi dans l'effondrement tragique et – dans l'œuvre d'art réalisée – lui donner un sens évident. Le fait qu'il y ait à l'époque moderne de nombreuses tragédies de ce genre ne pouvait en aucun cas être pour Lessing une raison pour les multiplier encore. Nous savons en effet que prévalait chez Lessing un sentiment contradictoire à l'égard de la tragédie. Il fut l'un de ses théoriciens les plus importants ; il savait précisément que la base sociohistorique objective de la vie à son époque était enceinte de tragédies. Dès qu'il se tournait vers elle, il voyait et figurait des tragédies. Mais à un niveau plus profond, il ressentait – même s'il ne l'exprimait pas directement en théorie – que des forces sont à l'œuvre chez l'homme qui l'emmènent humainement au-delà de ces tragédies. Dans *Nathan* – comme adieu à la vie et à la composition littéraire – il a mis en scène la sagesse comme une puissance spirituelle de ce genre. Dans une pièce dont l'intrigue consistait en une chaîne de conflits romantiquement invraisemblables, mais pratiquement extrêmement dangereux, elle devait apporter la

preuve littéraire que l'intelligence humaine, que la sagesse authentique sont toujours en mesure d'émousser les pointes dangereuses de ces conflits, et de les résoudre sans compromis moral, en invoquant l'autoconscience humaine portée au niveau d'une véritable humanité.

Dans notre comédie, cette fonction revient au personnage de Minna. Elle aussi a sa sagesse, mais celle-ci ne se cache pas, dépassant clairement la vie, au-dessus de la vie, elle n'est pas une supériorité théorique, comme aussi chez Nathan, elle n'est pas abstraite et morte, elle résulte plutôt d'une expérience profonde et profondément élaborée de la vie. La sagesse de Minna, considérée directement, n'est pas du tout sage, elle est la poussée incessante d'une personne authentique vers une vie pleine de sens, qui ne peut être matérialisée que dans la communauté et l'amour. Sa sagesse est donc toujours l'effort de percevoir les hommes concrets dans leur humanité concrète, de s'approprier leur problématique, mais en même temps d'appréhender par le regard le meilleur en eux, et de les aider, justement par ce regard, à se trouver eux-mêmes, à se réaliser au meilleur sens de leurs possibilités. Mais ces facteurs positifs ne se concentrent jamais en une « figure idéale ». Minna peut se tromper, elle peut nourrir en elle-même des représentations irréelles sur les hommes et les situations, mais au travers de toutes ces erreurs se montrent toujours victorieusement sa compréhension claire, son authenticité éthique, et elle transforme en vérité ce qui était faussement imaginé, tout aussi souvent que l'obsession stoïque morale rigide de Tellheim retourne contre lui-même son droit objectif en tort. Elle est au plus profond d'elle-même d'un courage ferme, que rien ne peut briser, et elle va de ce fait tendrement, délicatement, et résolument au travers de conflits tragiques, sans ostentation, sans gesticulation, tout

simplement En elle, c'est le meilleur, humainement, de l'*Aufklärung* qui est simplement personnifié.

Avec la complémentarité de Minna et Tellheim et leur contraste, c'est une autre tonalité fondamentale de la comédie qui a été trouvée : la force opposée par laquelle la tendance de Tellheim à la tragédie n'est pas simplement arrêtée et contrecarrée, mais cela se produit plutôt d'une manière qui préserve et accroît sa valeur dans le dépassement de sa morale rigide : la morale stoïcienne est réduite à néant devant un monde – incarné par Minna – qui pour la vertu n'a pas besoin d'un appareil de devoirs pesant et rigide dans lequel règne pourtant cette éthique dont la morale historique voulait être le gardien dans un monde non encore gâté. Cette imbrication réciproque des deux tonalités donne seule au déroulement extérieur de l'action un sens interne, une signification psychologique. La bonne fin, nécessairement fixée pour une comédie, n'est pas une *happy end*, encore moins une glorification du régime fédéricien : C'est la fable des Lumières de la nécessaire victoire finale d'une raison devenue grâce ; le niveau de plus profond de la vision du monde de Lessing qui, tout en reconnaissant la vérité de toutes les dissonances dans la réalité, était inébranlablement convaincu de l'harmonie ultime du monde et resta convaincu malgré toutes les déconvenues. Le fait que cette conviction prenne par ailleurs la forme de la sagesse de Nathan, celle de la migration des âmes dans *De l'éducation du genre humain*,⁵⁸ celle du panthéisme dans les conversations de Spinoza, est en dernière analyse une question de second rang. Elle a pris ici, au milieu de sa vie, dans sa période d'existence heureuse – de manière très relative si on le regarde réellement – cette forme d'un fable extrêmement terrestre, éclairante pour la terre.

⁵⁸ Lessing, *De l'éducation du genre humain*, trad. J. Tissot, Paris, Ladrance, 1857. § XCIV, p. 35.

Cette vision du monde relie Lessing à Mozart. Leur affinité est profonde et universelle. D'un point de vue purement idéologique, elle apparaît sans doute tout aussi clairement, parfois sans doute encore plus clairement qu'ici : par exemple si on regarde *La flûte enchantée* à côté de *Nathan le Sage*. Mais la place de *Minna von Barnhelm* est unique en son genre dans l'œuvre de Lessing, parce que la parenté idéologique s'y manifeste aussi comme artistique. Certes, justement dans cette comédie, précisément dans ses dialogues – intellectualistes dans leur forme – si typiques de Lessing, que le contraste par rapport à la musique et en particulier à celle de Mozart semble le plus accentué. Toute la structure de la comédie en effet, l'évocation ininterrompue de problèmes moraux sous forme conceptuelle, leur résolution ininterrompue, toujours renouvelée, crée certes une atmosphère poétique légère et enjouée, mais celle-ci constitue – c'est ce que cela semble à première vue – la plus grande opposition pensable à une composition musicale dans l'esprit de Mozart.

Nous pensons cependant que l'affinité pourrait être trouvée précisément là. L'« intellectualisme » de la forme linguistique, de la construction des dialogues est en effet, dans *Minna von Barnhelm*, d'une nature unique en son genre : dans sa totalité, dans ses lignes fondamentales, elle n'est pas l'instrument d'une fixation conceptuelle, comme le sont par exemple les vers dramatiques dans *Nathan*. Bien au contraire : comme la composition de toute la comédie vise, à partir d'une éthique humaine, dans une dynamique de va et vient de haut en bas, à dépasser (au triple sens hégélien du terme), les fausses conceptions moralisatrices, les tendances à la rigidification de la morale stoïcienne, aucune formulation conceptuelle singulière ne peut s'affirmer, se fixer, s'accomplir sur le plan conceptuel. Elle s'immerge plutôt dans le courant des réactions humaines éthiques que suscite l'attitude humaine

qui lui est sous-jacente de manière vivante, ou bien, quand elle se répète – poussée par d'autres conflits humains et pas par leur logique propre immanente –, elle le fait comme quelque chose de devenu autre dans le *hic et nunc* concrètement humain. Certes, elle subit de ce fait formellement le même destin de la résolution par le dépassement, mais selon la teneur, domine en elle ce qui est concrètement devenu autre. La forme directement intellectualisante du dialogue qui naît ainsi, qui va encore être accentuée du fait que chaque réplique est formée à la Lessing, dans une transparence lumineuse, claire, que l'individualité des personnages est davantage validée par la teneur morale de leur être et de leur faire que dans un mode d'expression individualisé, crée donc un autodépassement du caractère intellectualiste propre dans un dialogue toujours épigrammatiquement aiguisé. L'épigramme ne conduit donc qu'à enlever toute pesanteur terrestre à l'expression humaine, à la transformer en un vol libre au contraire d'un but défini, mais pas formulé.

Cette tendance est encore accentuée par le fait que la construction dramatique des dialogues n'est pas le développement dans l'intrigue d'un système idéologique incarné dans les hommes et leurs relations, comme dans *Nathan*, mais un va et vient, scéniquement humoristique, avec des hauts et des bas, de désirs dont la dynamique interne est déterminée par le cœur humain des problèmes vitaux soulevés, et c'est aussi pourquoi la discussion, où thèses et antithèses se mesurent, surgit de la vie vécue et y coule, pour – à nouveau déterminé par les problèmes vitaux – revenir en dialogues sur la scène de l'immédiateté et y subir à nouveau un destin analogue. La critique de la morale, la dissolution de la moralité stoïcienne rigide en une éthique individuelle humainement dynamique, produit donc – jusque dans le dialogue – un principe de composition totalement différent de l'idéologisme dans

Nathan, du caractère dramatique social concret dans *Emilia Galotti*. Un tel dialogue n'est alors possible que si la base finale de l'intrigue n'est pas fondée, comme dans *Emilia Galotti*, sur le lien nécessaire immanent des faits, mais trouve une base idéologique qui va au-delà, qui la sous-tend, à l'aide de laquelle toutes les « invraisemblances » des situations sont, dans leurs liaisons, dans leur dissolution, transcendées sur le terrain d'une nécessité plus profonde – on pourrait dire historico-philosophique. Dans *Nathan*, cela se produit philosophiquement, de manière directe, dans *Minna*, c'est un sentiment vital, idéologiquement fondé, mais qui ne touche directement aucune réplique, même s'il détermine leur ensemble, qui est ce vecteur de la composition.

C'est ainsi que peut naître, dans ces dialogues, une musicalité de type mozartien. Même si la nature des textes de Mozart n'est pas anodine dans l'effet historico-philosophique de sa musique, la cause ultime de cette conviction sereine de la victoire finale du règne de la raison est fondé autrement, incomparablement plus profondément, dans la musique elle-même. La place unique en son genre de *Minna von Barnhelm* dans la littérature de l'*Aufklärung* repose justement sur le fait que Lessing réussit là, simplement par la parole, et même avec une incisivité authentiquement conceptuelle, épigrammatique dans les dialogues, à créer une atmosphère, une ambiance, qui est en mesure de porter artistiquement, de rendre persuasif par l'évocation, cette conviction pour l'avenir en tenant compte de toutes les difficultés et tous les obstacles ; qui fait se lever, dans une expérience sensuelle tangible, les possibilités de tournant de ces tendances d'avenir dans la tragique obscurité de l'échec, comme possibilité menaçant sérieusement de se matérialiser, mais cependant comme possibilités simples, dépassées, sur la berge du courant global irrésistible.

Nous avons déjà essayé plus haut d'esquisser les fondements de ces moyens poétiquement authentiques grâce auxquels Lessing place son œuvre d'art dans un tel voisinage idéal de la musique de Mozart. Sa mise en forme littéraire concrète a lieu de telle sorte que les questions morales qui surgissent des besoins les plus profonds de la vie prennent à chaque fois une formulation épigrammatique dialoguée, qui leur confère leurs contours, sans pesanteur terrestre, mais qui, à peine exprimés, sont dissous dans l'éthique individuelle et sont ainsi plongés dans le courant d'ambiance du mouvement général. À partir de ces transformations des concepts clairement circonscrits en moments émotionnels, fluides et flottants, d'une poussée irrésistible vers le règne de la raison naît cette corrélation remarquable de la « mélodie » et de l'« accompagnement » dans le dialogue et son développement : la claire âpreté de la formulation verbale ne se perd toutefois pas, si elle semble se dissoudre dans cette ambiance globale. Bien au contraire. Les deux accueillent en eux sans cesse les éléments de l'autre sphère partielle, s'homogénéisent réciproquement pour les renvoyer, à chaque fois enrichis, dans leur propre domaine. Ce passage réciproque l'un dans l'autre crée un monde affectif vécu dans une immédiateté authentique, dans laquelle les contours précis intensifient, approfondissent et enrichissent l'ambiance, en font un « accompagnement » adapté qui pousse vers le haut, emportent sans cesse les moments sentimentaux affectifs sur le plan des « mélodies » précisément circonscrites, s'y retrouvent chez eux, pour leur part, en les renforçant, approfondissant, enrichissant.

Je sais bien : tous ces développements ne sont que de simples métaphores ; la littérature reste la littérature, et la musique reste la musique. Mais justement dans le fait que de telles comparaisons s'imposent comme réalité, on voit – au-delà de la parenté « historico-philosophique » générale entre Lessing

et Mozart – la « musicalité » mozartienne de cette œuvre. Pour cette raison, l'affirmation de cette proximité musicale de *Minna von Barnhelm* n'a rien à voir avec les rapports examinés par ailleurs entre poésie et musique. Ni avec le caractère musical, souvent analysé, du langage poétique, qu'il s'agisse de la poésie lyrique, qu'il s'agisse d'un drame rhétorique proche de l'opéra, ni le rôle du « leitmotiv » wagnérien dans l'œuvre si profondément musicale de Thomas Mann n'offre quelque chose d'analogue. Elle est un enrichissement de la mise en forme de la composition verbale, qui de plus encore ne devient le principe central de la structure littéraire, de la direction littéraire de la réceptivité. (Abstraction totale faite encore de ce que le « leitmotiv » poétique, qui ne dépend certainement pas directement de Wagner, mais découle de courants d'époque analogues, peut aussi être trouvé chez Ibsen, qui a sûrement aussi influencé le jeune Thomas Mann.) En tout cas, si on peut parler chez Thomas Mann d'une proximité à la musique de ce mode de composition qui est le sien, il s'agit là d'une musique totalement différente et de ce fait d'une musicalité d'un genre totalement différent. Mais nous utilisons ici la comparaison avec la musique justement pour caractériser la proximité idéologique et artistique à Mozart de *Minna von Barnhelm*. La légèreté planante qui surmonte tous les sombres dangers, toutes les menaces obscures, dans un pas de danse, sans affaiblir leur réalité comme violences de la vie, la grâce de la compréhension raisonnable comme force irrésistible de la vie en progrès : voilà la base – incomparable – de l'esprit mozartien dans cette comédie. Elle se rencontre dans le plus grandiose et le plus fascinant de l'Aufklärung avec ce qu'il y a de plus grandiose et de plus attirant dans la figure de Mozart.

1963

