# jean paul romancier

alain montandon

« confrontations »





ÂDOSÂ

JEAN PAUL ROMANCIER

946

8°Z
55661
(1)

coll
fa

**BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE**

Collection publiée sous le patronage du
Centre de recherche en littérature comparée de l'Université de Paris IV-Sorbonne
dirigée par Pierre BRUNEL
avec la collaboration de Régis BOYER, Yves CHEVREL et Jean de PALACIO

sb

*Série « confrontations », 1*

ISSN 0986-4482

Illustrations de la couverture :
En haut, Laurence Sterne (portrait par Sir Joshua Reynolds, 1760).
En bas, Jean Paul (d'après un dessin de H. Pfenninger, 1797).

8220

alain montandon

# jean paul romancier

## l'étoile shandéenne

BCN 582315

Ouvrage publié avec le concours
du Ministère de l'Éducation nationale

ADOSA

D1 - 30-10-1987 - 34794

DU MÊME AUTEUR

*La réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand II, 1986.

*Levana, ou Traité d'éducation* de Jean Paul. Introduction, traduction et notes, L'Age d'Homme, 1983.

*Écrits sur la musique* de E.T.A. Hoffmann. Introduction, traduction et notes, L'Age d'Homme, 1985.

*Le lecteur et la lecture dans l'œuvre* (édit.), Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres de Clermont II, 1982.

*Le Point final* (édit.), Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres de Clermont II, 1984.

*Histoire de Rasselas, prince d'Abyssinie* de Samuel Johnson. Introduction, traduction révisée et notes, Clermont-Ferrand, Adosa, à paraître.




© Éditions Adosa, 1987

ISBN 2-86639-100-4

Tous droits de traduction, de reproduction, et d'adaptation
réservés pour tous pays.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 7 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

Éditions Adosa B.P. 467 63013 CLERMONT-FERRAND CEDEX

*à Christiane,*

## ABRÉVIATIONS USUELLES

*WB* : Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von N. Miller, Hanser, München, 1960-1977 (*WB* = *Abteilung* I, suivie du numéro du volume ; *WB* II = *Abteilung* II, suivie du numéro du volume).

*SW* : Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von E. Berend, Deutsche Akademie, Weimar, 1927 ss. (*SW* I, IV, page... = I. *Abteilung, Bd.* IV, page ...).

# Introduction

« Il y a beaucoup de choses qui ont plu extraordinairement à Wieland dans *Hesperus* et *Quintus*. Il vous appelle notre Yorick, notre Rabelais. Il reconnaît dans vos écrits avec une joie profonde le cœur le plus pur, le vol sublime de l'imagination, l'humour le plus riche, qui souvent s'épanche suivant les tournures les plus agréables et les plus surprenantes » écrit Charlotte von Kalb à Jean Paul le 29 février 1796. En débutant ainsi une correspondance sentimentale qui deviendra très vite passionnée, sous le signe de Yorick, Charlotte von Kalb situe Jean Paul dans la lignée de l'héritage de Sterne auquel il a été très souvent comparé. La définition de son style le place d'ailleurs ici beaucoup plus près de Sterne que de Rabelais dont les traces sont bien peu visibles dans les deux œuvres citées, à moins de concevoir l'auteur du *Tiers Livre* à l'image de Sterne, lui-même inspiré par l'écrivain français. La pureté d'âme, l'imagination sublime mêlée à l'humour le plus baroque, le mélange du sentimental et du comique sont les caractéristiques d'un écrivain qui plus que tout autre en Allemagne mérite le surnom de Sterne allemand.

Jean Paul fut non seulement l'un des plus grands lecteurs de l'œuvre de Sterne que l'on connaisse, mais aussi l'un des écrivains chez qui cette lecture fut des plus fécondes. Dans cette étude, nous avons affaire à un véritable accomplissement de l'influence sternienne en Allemagne. M. Jalabert parlait déjà dans sa brillante et complète étude consacrée à l'œuvre du jeune Jean Paul d'un accomplissement de l'œuvre de Hippel et de Moritz par Jean Paul d'une certaine manière[1]. Dans notre perspective, le terme d'accomplissement est encore plus légitime et plus complet en ceci que, ainsi que nous allons le montrer, Jean Paul, après une période de tâtonnements assez longue, donne naissance à une œuvre romanesque qui a pour modèle l'œuvre de Sterne, à la fois dans son esprit, dans ses techniques d'écriture et dans ses moindres détails. Parvenu à la maturité, Jean Paul, en possession d'un style original et assuré, aura moins recours à l'écrivain anglais, sans cependant l'oublier, puisqu'on trouve sa marque jusque dans les dernières œuvres.

1. Pierre JALABERT, *La Jeunesse de Jean Paul. 1763-1797*, Lille, 1976.

Avant d'analyser les différents éléments de cette étonnante et exemplaire réception, nous commencerons par suivre l'influence de Sterne au fur et à mesure, tout au long de l'élaboration de l'œuvre de Jean Paul. L'histoire de cette réception permet de mieux comprendre les différentes étapes conduisant d'une imitation d'un écrivain à l'assimilation quasiment complète de son esprit, puis à l'affirmation d'un génie authentique et propre. La fréquentation de l'écrivain anglais a été la révélation pour Jean Paul de sa propre identité et de sa propre originalité de créateur. Le double anglais fut pour l'auteur d'*Hesperus* un miroir qui lui permit de contempler son propre moi, de se voir, de se comprendre et de s'exprimer.

Un tel exemple d'une influence aussi complète, dans lequel la réception est le premier temps d'une création authentique, est assez rare dans la littérature européenne, dans la mesure où l'œuvre de Jean Paul est l'accomplissement d'une réception dans une œuvre véritablement originale, qui du même coup marque l'achèvement de cette réception. Avec Jean Paul, c'est un chapitre de l'histoire du roman allemand qui s'achève brillamment.

La création d'une œuvre aussi fortement inspirée par l'esprit de Yorick présuppose une affinité profonde entre les deux écrivains, une perception semblable du monde qui dépasse de loin les simples analogies stylistiques ou scripturales. Johann Czerny dans sa thèse[2] le soulignait fortement en écrivant :

> Il est clair qu'un écrivain véritable comme Jean Paul n'imite pas simplement les caractères des autres extérieurement, mais qu'il développe du fond de sa propre nature, en étroite connexion avec le modèle qui lui est apparenté par l'esprit, ce que celui-ci a éveillé en lui. Sans une forte imagination originairement portée à relier de manière comique les choses les plus éloignées, Jean Paul n'aurait jamais pu former son style. On n'énonce rien contre son originalité, si l'on montre d'où il a reçu les incitations à écrire de cette façon.

De cette affinité, Jean Paul était fort conscient. Il a lui-même écrit :

> Ma ressemblance avec Sterne dans la tenue du ménage, dans la plaisanterie – la difficulté de fulminer et pourtant de plaisanter avant, etc. – Je me place, comme un acteur comique dans la position du ridicule, qui donne à chaque mot un autre sens ; mais le difficile est d'être aussi un acteur tragique dans le même théâtre. Ce qu'il dit de sa sentimentalité et de son penchant aux larmes dans le chapitre XXVII, XXVIII, etc. de son Coran me va comme un gant. Mais je ne tiens pas ces pleurs pour une faiblesse de caractère, tout au plus pour une faiblesse des glandes lacrymales. Elle augmente chez moi avec les années [...][3].

2. Johann CZERNY, *Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland*, Berlin, 1904.

3. *« Sterne hielt sich nicht für zu gross, den Namen eines Hofnarren anzunehmen; warum soll ich stolzer sein und den französischen Namen, der mich allerding demüthigt, wegthun, welchen ich doch einmal angenommen. Haben sich früher Gelehrte ins Lateinische und Griechische übersetzt mit ganzen Namen; warum ich mich nicht mit halbem ins Französische ? »* (*Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, Zweites Heftlein, Breslau, 1827, p. 85-86.)

Jean Paul ajoute que Sterne n'a pas craint de prendre le nom d'un fou : lui aussi est assez modeste pour prendre un nom français. Une telle affinité qui existe incontestablement entre l'esprit de Jean Paul et celui de Sterne pourrait être illustrée par certains traits que les deux écrivains possèdent en commun. Ce qui sans doute les rapproche le plus est l'expérience et l'attitude de chacun face à la mort, qui sont à l'origine de leur écriture. Il n'est pas besoin de rappeler l'omniprésence de la menace de destruction et de mort qui parcourt l'œuvre de Sterne, tout comme les grandes visions de Jean Paul. Le voyage comme métaphorisation de l'écriture est une manière de fuir la mort, de retrouver la santé et une vie nouvelle. Dans la lettre à l'archevêque d'York dans laquelle il raconte ses ennuis de santé ou celle du 20 septembre 1765 adressée (?) à John Wodehouse (*« I find I must once more fly from death whilst I have strength »*), Sterne affirme et réaffirme la vie comme une course contre la mort et l'ensemble de son œuvre n'est autre qu'une *« Meditation upon Death*[4] *»*. Le voyage, fuite de la maladie et de la mort, est l'image même de la vie et de l'écriture qui permet à Sterne d'opposer cette lutte dérisoire contre le temps et la destruction.

L'expérience de la mort a pour Jean Paul, en 1786 et en 1790, une importance décisive : la découverte de la brièveté de la vie est en quelque sorte la motivation profonde de son entreprise littéraire : écrire, c'est inscrire dans l'éternité fictive de la célébrité littéraire une autre éternité, celle du Moi qui se révolte à l'idée de l'anéantissement. Écrire, c'est transcender le temps en créant un monde imaginaire qui survit aux générations. Dans la *Levana*, Jean Paul, après avoir montré l'impuissance des mots sur les actes et la vie, dévoile dans son *Discours sur l'importance de l'éducation* l'importance du livre qui relie les hommes entre eux, fondant « une république universelle, une alliance des peuples, une société de Jésus, dans un sens plus noble, ou une *Human Society*... ». En dépit du siècle, la culture livresque permet de sortir du cercle vicieux dans lequel sont enfermés les hommes : le livre apporte une transcendance sur la destinée humaine ; l'imprimerie triomphe de la mort, car les morts sont parmi nous. Aussi l'expérience de la vanité de la vie est-elle la source même du travail de l'écrivain. « La vie et mes joies tariront bientôt sous la pierre du tombeau, et bientôt la chrysalide se détachera de la Psyché, en moi enfermée ; mais la semence que répandent les doigts d'écrivain survivra à mon enveloppe de terre ; aussi est-ce mon devoir et ma joie de tout, tout sacrifier à mon œuvre[5]. » Aussi vie et écriture se confondent-elles. « Aussi longtemps qu'un homme écrit un livre, il ne peut être malheureux[6]. » Il y a un bonheur de l'écriture que seul le triomphe d'Éros sur Thanatos permet de comprendre. Car écrire, c'est faire triompher son désir par la création d'un monde qui se suffit à lui-même, échappant au temps et à l'espace, monde de fiction où s'inscrit le théâtre imaginaire de l'auteur. Cette vie dans l'écriture, Sterne la partageait également et tout *Tristram Shandy* en témoigne, car il s'agit de refaire sa vie par l'écriture dans

4. L.P. CURTIS, *Letters of Laurence Sterne*, Oxford, 1967 (1935), p. 76.
5. *SW* III, 2, p. 301.
6. *SW* II, 5, p. 56.

l'esprit. Si l'autobiographe arrivait à rattraper sa propre vie, il en deviendrait le maître et deviendrait lui-même un héros de fiction avec tout ce que cela implique ! Dans une lettre du 21 septembre 1761, Sterne écrit : *« I shall write as long as I live, 'tis, in fact, my hobby-horse*[7]*. »* Idée fixe qui est également celle de Jean Paul, perdu dans ses cahiers de notes, créant autour de lui un monde d'écriture, mais sans cesse dépassé par la matière elle-même et entraîné lui-même malgré lui dans les sentiers de traverse de la digression. L'écriture est conçue comme un dépassement, mais l'écrivain est lui-même dépassé par sa propre écriture : *« my pen governs me – not I my pen*[8]*. »* Sterne est sans cesse entraîné par des associations, des digressions, des besoins d'exposition narrative hors de l'ornière, au point que si le livre progresse, il le fait beaucoup moins vite que la vie elle-même : la Tristrapédie ne pourra jamais servir à l'enfant grandi trop vite. Il en est de même pour Jean Paul dont les nombreuses pensées restent à jamais enfermées dans les archives de la bibliothèque de Berlin. L'idée même de tout publier est une idée qui devient absurde :

> Si je le pouvais, je voudrais – ce qu'aucun auteur n'a pu ni ne peut – savoir toutes mes pensées données au monde après ma mort ; aucune idée ne devrait se perdre ; mais comment faire avec une telle richesse[9] ?

On comprend alors que pour les deux écrivains les mots, le langage soit un monde vivant, recueilli amoureusement et cultivé avec excès, et qu'il serve à créer un monde plein d'humour permettant de concilier la vie et le sentiment de sa vanité. On pourrait également trouver une certaine identité dans la manière sentimentale d'aborder le monde, dans la recherche de la sublimation, dans l'attitude envers les femmes s'exprimant dans un érotisme platonique teinté d'égocentrisme et trahissant une constellation psychique semblable. Une étude comparée de leurs caractères et de leur psychologie profonde permettrait sans doute de souligner des structures psychiques communes, en particulier pour ce qui regarde la menace de castration, la rivalité fraternelle, etc. Ce n'est qu'en ce sens que la notion même d'affinité peut être féconde. Elle est cependant un outil trop imprécis et trop flou pour pouvoir être opératoire. Il n'en reste pas moins quelque chose de mystérieux et presque de miraculeux dans la parenté spirituelle unissant les deux auteurs et que Jean Paul a profondément ressenti.

Il faut modestement suivre pas à pas l'histoire de cette découverte qui fut progressive, étudier les diverses phases d'assimilation de l'œuvre et les différentes étapes de la création jean-paulienne pour comprendre et sentir l'importance et la profondeur d'une telle rencontre, qui n'est pas seulement celle de deux esprits, mais aussi celle de deux écrivains. Cette réception a en outre l'originalité de n'être pas seulement directe : Jean Paul, grand lecteur, a lu une

7. L.P. CURTIS, *Letters of Laurence Sterne*, Oxford, 1967 (1935), p. 143.

8. *Ibid.*, p. 394 (lettre du 19 septembre 1767). Voir également *Tristram Shandy*, VI, chap. 6.

9. *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, II, p. 27.

bonne partie des imitateurs de Sterne, de Sintenis à Hippel. Il connaît les limites et les ressources de cette inspiration : il en utilisera toutes les voies dans son œuvre immense et étonnamment moderne.

# Première partie
# UNE LECTURE DE L'ŒUVRE

# Chapitre I
# LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE

Jean Paul, de son vrai nom Johann Paul Friedrich Richter, voit le jour en 1763 à Wunsiedel, en haute Franconie dans le Fichtelgebirge[1]. C'est là que commence sa vie, « idylle modeste[2] », au milieu des montagnes et des forêts, dans une vallée où les bruits du monde arrivent avec un écho assourdi.

> Ce fut en l'année 1763 que vint au monde, le 5 février, la paix de Hubertsbourg et, quelque temps après elle, Jean Paul Friedrich Richter, – et ce, dans le mois où avec lui vinrent encore la lavandière jaune et la grise, le rouge-gorge, la grue, la poule d'eau et maints autres oiseaux des marécages, à savoir en mars, – et ce, le jour du mois où, si l'on avait voulu couvrir son berceau de fleurs, la cochléaria et le tremble commençaient leur floraison, ainsi que le mouron, à savoir le 21 mars, – et ce, à l'heure la plus matinale et la plus fraîche du jour, à savoir à une heure et demie du matin ; mais ce qui met le comble à tout, c'est que le commencement de sa vie fut aussi celui du printemps de cette année,

écrit Jean Paul dans sa *Selberlebensbeschreibung*, dans laquelle il ne se prive pas de « jean-pauliniser », avec toute l'outrance que lui confère le recul, ses premières années. Tout autobiographe en vient à succomber à la tentation de transformer la vie en destin et Jean Paul ne saurait manquer à la règle. S'il n'existe peut-être pas de déterminisme du milieu environnant, de la nature dans laquelle l'homme est enraciné, des saisons, des astres, des dates, du moins y a-t-il un symbolisme mystérieux, une harmonie qui exerce chez Jean Paul une profonde fascination et à laquelle il croit encore en 1822, lorsqu'il dit :

> L'égalité du jour et de la nuit, lorsque je suis né, est l'image sinon la raison d'une égalité spirituelle en moi – imagination et réflexion sont assez équilibrées, ainsi peut-être que le bon et le mal en morale, et

1. *« Es giebt keine Gegend in Deutschland, wo ein dichterisches und nachdenkendes Gemüth sich ungestörter und träumerischer in sich und die Natur versenken könne. »* (R.O. SPAZIER, *Jean Paul Friedrich Richter*, 1833, p. 40.)

2. « Ma biographie est une idylle, bonheur modeste. » *(« Meine Biographie ist blos eine Idylle; beschränktes Glück. »)*, in *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, 1826, I, p. XXI.

> finalement le destin. [...] La seule chose merveilleuse, à ma naissance, est que le jour et la nuit étaient égaux, prélude à mon double style[3].

Mais si nous voulons comprendre la formation du jeune écrivain, il nous faut abandonner les séductions et la poésie des tentatives autobiographiques de Richter, qui en fait ont toutes été déterminées par le dessein de donner une clé à son monde romanesque. Certes celles-ci sont riches en information et constituent une source directe de sa vie, mais Jean Paul n'a découvert le symbolisme de sa date de naissance que beaucoup plus tard, lorsqu'il comprit ce que signifiait la paix après la guerre de Sept ans et que le printemps était le symbole de la résurrection de la nature...

Le père ayant été nommé pasteur à Joditz, en 1765, la famille émigre dans ce petit village au bord de la Saale, éloigné de deux milles de Hof. C'est là que Jean Paul passe la première partie de son enfance, dans ce lieu où « un banal château et le presbytère sont les seuls bâtiments d'importance. Les environs ne dépassent pas deux fois le petit village en superficie, si on ne monte pas sur une hauteur[4] ». Jean Paul attache une prédilection toute particulière à ces « olympiades de l'enfance », car Joditz est pour lui le lieu de sa naissance spirituelle. C'est là qu'il connaît pour la première fois l'une des plus importantes expériences de sa vie : la prise de conscience de soi. Cette naissance de la conscience, dont il se souvient toujours, est décrite en ces termes :

> Un matin, tout enfant encore, je me tenais sur le seuil de la maison et je regardais à gauche, vers le bûcher, lorsque soudain me vint du ciel, comme un éclair, cette idée : je suis un moi, qui dès lors ne me quitta plus ; mon moi s'était vu lui-même pour la première fois, et pour toujours[5].

Cette révélation fulgurante, décrite à la façon du *Durchbruch* piétiste, peut être considérée comme le point de départ de toute son attitude ultérieure face au monde. Jean Paul n'est certes pas le seul à faire cette expérience existentielle, mais il est l'un des rares à faire de la révélation de son moi le moteur essentiel de sa pensée théologique, philosophique et poétique. De nombreuses années plus tard, Jean Paul note dans son journal :

> Je racontai en rêve comment, dans mon enfance, j'avais eu pour la première fois la conscience du moi, sur la porte de la maison, par la contemplation. Je disais : la conscience vient d'un coup. (18 février 1818.)

Cet événement est attaché aux souvenirs de l'enfance, gardés avec une extraordinaire clarté, et l'on sait comment ils ont été systématiquement exploités au point que l'œuvre de Jean Paul est en grande partie autobiographique et peut être considérée comme une sorte de recherche du temps perdu. La prise de conscience tragique du moi, et par conséquent de la réalité, de tout ce qui est le non-moi, le monde extérieur est à l'origine de la nostalgie fusionnelle de l'écri-

3. Cité par R.O. SPAZIER, *op. cit.*, p. 46.
4. *WB* VI, p. 1 050.
5. *WB* VI, p. 1061.

vain. Elle libère en même temps les puissances de l'imagination. La quête de l'enfance est celle d'un monde d'avant la scission que Jean Paul essaie de revivre (ou de vivre) dans son autobiographie par accumulation de souvenirs très précis et détaillés, en se servant de la vision colorée de rose de l'idylle, même si celle-ci ne correspond à aucune réalité[6].

L'intensité des souvenirs d'enfance a donné à toute la vie et aux œuvres de Jean Paul « une marque, qui les distingue fondamentalement de toutes les autres[7] ». Cependant, malgré le parfum idyllique qui s'échappe des pages de Jean Paul, le lecteur devine que la réalité est plus rude et plus dure qu'elle n'y paraît. La situation financière de la famille n'est guère brillante ; l'argent vient à manquer plus d'une fois. Les conditions matérielles d'existence sont aggravées par la naissance de deux filles qui ne vivront guère et de deux fils[8]. L'explosion de joie des enfants devant les rares douceurs ne font que mieux ressortir la misère latente. A ce tableau s'ajoute la figure sévère et sombre d'un père d'humeur triste, qui consacre son temps à l'élaboration pénible de sermons qu'il récite chaque dimanche. Éducateur inflexible et intransigeant, il laisse une image négative dans le cœur de Jean Paul[9] dont on trouve le reflet dans le portrait du père de Vult des *Flegeljahre*.

Avec le premier abécédaire commence la soif d'apprendre qui ne quittera plus Jean Paul. « Toute étude était la vie pour moi[10].» L'expérience enthousiaste de l'école fut brutalement interrompue par le père à la suite d'une rixe avec un fils de paysan. L'isolement dans lequel le jeune garçon est relégué a de graves conséquences pour sa formation ; Jean Paul subit les méthodes pédagogiques très singulières de son père :

> Quatre heures le matin et trois heures l'après-midi notre père nous donnait un enseignement qui consistait à nous faire apprendre par cœur des sentences, le catéchisme, des mots latins et la grammaire de Lange. Il nous fallait apprendre sans les comprendre les longues règles des genres de chaque déclinaison, avec toutes les exceptions et les exemples en

6. *« Die Erinnerungen früherer Zeiten nehmen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt eine andere Gestalt und Wirkung für uns an. »*

*« Tief hinunterreichende Erinnerungen aus den Kindjahren erfreuen, ja erheben den bodenlosen Menschen, der sich in diesem Wellendasein überall festklammern will, unbeschreiblich und weit mehr als das Gedächtnis seiner spätern Schwungzeiten; vielleicht aus den zwei Gründen, dass er durch dieses Rückentsinnen sich näher an die von Nächten und Geistern bewachten Pforten seines Lebens zurückdrängen meint und dass er zweitens in der geistigen Kraft eines frühen Bewusstseins gleichsam eine Unabhängigkeit vom verächtlichen kleinen Menschkörperchen zu finden glaubt. Ich bin zu meiner Freude imstande, aus meinem zwölf-, wenigstens vierzehnmonatlichen Alter eine bleiche kleine Erinnerung, gleichsam das erste geistige Schneeglöckchen aus dem dunkeln Erdboden der Kindheit noch aufzuheben. »* (*WB* VI, p. 1 048.)

7. R.O. SPAZIER, *op. cit.*, p. 51.

8. Sophia Jacobina Ottilia (2.9.1774-22.3.1775) ; Rosina Barbara Sophia (27.7.1766-23.4.1767) ; Johann Gottlieb (8.5.1768-1850) ; Justus Heinrich Wilhelm Christian (3.6.1770-1789).

9. Voir le jugement de R.O. SPAZIER, *op. cit.*, I, p. 69. On pensera également à la joie de Jean Paul *« wenn der Vater verreist »* !

10. *« Alles Lernen war mir Leben. »* (*WB* VI, p. 1052.)

> latin. Notre père sortait-il par une belle après-dînée d'été, il nous donnait à étudier, pour les réciter le lendemain matin, de maudites exceptions comme *panis*, *piscis*, etc.[11].

Dans ce désert culturel *(« geistige Saharawüste »)*, Jean Paul ressent cruellement le manque de livres, aussi ceux qu'il trouve comme l'*Orbis pictus* de Comenius ou les *Gespräche im Reiche der Toten* de David Fassmann sont pour lui une manne céleste.

Un autre effet de ce système d'éducation est la contrainte dans laquelle se trouve Jean Paul de tout chercher en lui-même. De cette époque date une attitude psychique fondamentale : l'introversion du sentiment, le développement d'une vie intérieure coupée du monde[12]. L'imagination se développe singulièrement chez l'adolescent qui est entretenu dans une peur superstitieuse par son père : les jours d'enterrement, il devait porter la Bible à travers l'église, ce qui lui causait une frayeur indicible[13].

Le séjour à Schwarzenbach (à partir du 9 janvier 1776) prolonge celui de Joditz pour ce qui regarde le développement de l'imagination et du sentiment. Une idylle amoureuse avec Catherine Bärin est l'occasion d'un premier baiser dont il garde le souvenir comme celui « de la perle unique d'une minute qui ne fut jamais et qui jamais ne reviendra ». D'ordinaire il se contente d'épier de sa maison :

> C'était pour moi un plaisir suffisant de la voir sur le pont et de l'aimer de ma fenêtre, et n'était-ce pas assez près, puisque mon cœur et ma bouche étaient toujours armés de télescopes et de cornets acoustiques à longue portée ? Après tout rien n'est plus nuisible au véritable amour qu'une trop grande proximité[14].

Voilà donc formulé le principe suivant lequel ce n'est pas la présence physique mais l'imagination qui donne l'existence.

A Schwarzenbach, Jean Paul reçoit l'enseignement du *Kaplan* Johann Samuel Völkel qui s'intéresse à l'esprit du jeune homme et qui l'initie aux échecs et à la géographie. Les lectures proposées ne sont pas d'avant-garde : la philosophie de Gottsched, la théologie naturelle, les écrits de Nösselt. Völkel est vite remplacé par Erhard Friedrich Vogel (1750-1823) avec qui il restera en correspondance. Vogel a une grande bibliothèque largement ouverte à Jean Paul qui dès 1778 commence à rédiger ses fameux cahiers de notes qui constituent une mine pour sa création littéraire. Il s'agit là encore d'une érudition très hétéroclite. Les deux premiers cahiers mêlent par exemple les sciences, la poésie, la médecine, le droit et l'histoire. Des sermons théologiques voisinent avec les

11. *WB* VI, p. 1054.
12. *« Das Schwingen der Seele in sich, das Herausspinnen der Gefühle aus sich selber, ohne Anknüpfung an bestimmte Objekte. »* (Walther MEIER, *Jean Paul. Das Werden seiner geistigen Gestalt*, 1926, p. 21.)
13. *WB* VI, p. 1065-1066.
14. *WB* VI, p. 1098.

leçons morales de Gellert, les écrits esthétiques de Hutcheson, des extraits de l'*Allgemeine Deutsche Bibliothek* et le *Sebaldus Nothanker* de Nicolai.

En février 1779, Jean Paul entre au gymnase de Hof pour deux ans (jusqu'en octobre 1780). Les deux discours *Sur l'utilité de l'étude précoce de la philosophie* et *Sur l'utilité et les inconvénients de l'invention de vérités nouvelles* expriment avec une discrétion hésitante la pensée rationaliste. Sans aucun doute connaît-il dès cette époque Laurence Sterne. La première mention de l'écrivain anglais date du 11 octobre 1780. Elle se trouve dans une lettre adressée à son ami Adam Lorenz von Oerthel (1763-1786). Dans ce billet qui est la plus ancienne lettre connue de Jean Paul, celui-ci écrit dans un style très sentimental à son ami, évoquant les larmes, la lune, la fuite du temps, les tombeaux :

> Hélas ! les jours de l'enfance sont passés. [...] Rien que des pensées de mort m'entourent maintenant... Il est noble de visiter la nuit les tombes des amis qui sommeillent doucement – et, hélas ! de pleurer celui que ronge le vers. – Lis dans les Voyages de Yorick dans la première partie, le passage où il est sur la tombe du moine[15].

Le contexte de la citation nous montre que Jean Paul perçoit très mal l'originalité du *Voyage sentimental*, qu'il semble n'en retenir qu'une scène très youngienne d'une sentimentalité qui, avec son alliance de pleurs, de lune et de tombeau, est plus proche de *Werther* et de *Siegwart* que de l'œuvre de Sterne. Le nom de Yorick alors très à la mode ne lui était pas inconnu, puisqu'on le trouve déjà cité dans son premier cahier de notes de 1779, où se trouve un petit poème :

*Willst du deutscher Baco werden ?*
*Ein Cherburg, ein Milton ? Nein.*
*Auch Yorik nicht und Diderot ? Auf Erden*
*Gepriesen so wie sie zu sein ?*
*Nein, nein, nichts will ich werden,*
*Nur was ich bin, ganz sein*[16].

Incontestablement un beau programme. Il est vrai que placé entre Milton et Diderot, on ne peut guère se faire une idée de la figure de Sterne, si ce n'est sa célébrité qu'il partage avec les autres. Cette citation est néanmoins intéressante parce qu'elle montre que Jean Paul connaissait déjà Yorick, et que, en recopiant ces vers, Jean Paul manifeste son attachement au libre développement de l'individualité et au rejet de l'imitation, trait caractéristique de la phase « géniale » du jeune Jean Paul.

Jean Paul connaissait indirectement Sterne, son style, son humour à travers le prisme déformant de certains imitateurs. A Schwarzenbach, il avait cherché en vain dans la petite bibliothèque paternelle des œuvres littéraires intéressantes ; il n'y avait trouvé que quelques mauvais romans du début du siècle. Deux livres cependant le fascinèrent : le roman de Sintenis, *Veit Rosenstock*, et *Robinson*

15. *SW* III, 1, p. 1.

16. Cité par Josef MÜLLER, « Jean Pauls literarischer Nachlass », in *Euphorion*, 6 (1899), p. 571. Le texte (tiré des *Neuen Mannigfaltigkeiten*, I, p. 174) se trouve dans le premier cahier, p. 149.

*Crusoë* de Daniel Defoe. Jean Paul a pu trouver dans le premier une initiation, certes grossière, au style de Sterne.

En 1780, il découvre les *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* de Hippel, en qui il reconnaît un maître. Il prend des notes, se pénètre de son style au point de deviner, avant tout le monde, que Hippel est l'auteur du livre *Über die Ehe*.

> Un esprit et un humour original règnent à travers tout le livre sur le mariage ; le plus désappointant est qu'il a vite une fin. Il a une ressemblance frappante avec les *Lebensläufe nach aufsteigender Linie*[17].

Son premier essai littéraire, imitation plate des romans sentimentaux, est un échec complet. Rien ne permet de déceler une quelconque influence de Sterne ou de Hippel. Il n'est d'ailleurs pas du tout sûr que Jean Paul ait reconnu l'originalité de ces écrivains. Ses *Übungen zum Denken* (« Exercices de penser ») empruntent certes à Hippel quelques idées sur les rapports de l'imagination et de la mémoire, mais on ne peut encore parler de véritable influence.

Le petit roman *Abélard et Héloïse*, écrit fin 1780 et en janvier 1781, nous montre l'intérêt porté par Jean Paul au roman sentimental. Si Jean Paul est prédisposé de par son tempérament, ses vives amitiés, au sentimentalisme, il ignore à l'époque les grands courants littéraires contemporains et en particulier la grande éclosion du sentimentalisme qui agite l'Allemagne depuis une dizaine d'années : ce n'est pas dans la bibliothèque d'un rationaliste comme Vogel qu'il aurait pu en trouver des modèles.

Dédié à Oerthel, *Abélard et Héloïse* dévoile des accents nouveaux sous la plume de Richter[18]. Imitation et même plagiat de *Werther* pour la forme et du *Siegwart* pour le fond, cette esquisse de roman épistolaire ne sauve aucune des beautés de ces deux œuvres, pour la raison que Jean Paul ne saurait imiter ce qui lui est étranger. Jean Paul n'a pas trouvé là le langage adéquat propre à exprimer sa vie intérieure. Il lui faudra pour cela mieux se connaître, et l'écriture de la satire sera cet instrument. *Abélard et Héloïse* est un échec sur le plan esthétique et rien ne peut le sauver. Jean Paul s'en rend très vite compte comme en témoigne son jugement très lucide intitulé *Mon propre jugement sur Abélard*. Il faudra attendre neuf ans pour que l'écrivain recommence.

Le roman débute par une séparation, faite sur une hauteur et animée par l'idée de la mort. Abélard vient de quitter Wilhelm à qui il promet de nombreuses lettres. Envoyé par son père au lycée d'une ville voisine, il se sent repoussé par les professeurs et les élèves, ce qui sera pour lui l'occasion d'une satire opposant la chaleur et la sensibilité d'une âme à la froideur des pédants[19]. Il trouve

17. *SW* III, 1, p. 2 (lettre à Vogel du 3.3.1781.)

18. *« Die stillen Mondscheinnächte am Ufer der Saale, die Freundschaft mit Oerthel, dem siechen, schwärmerischen Jüngling, hatten Richters angebornes Empfinden geweckt, das bisher in der Kälte nüchterner Verstandesbetätigung noch gar keine Frucht getragen hatte. »* (Ferdinand Josef SCHNEIDER, *Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur*, 1905, p. 202.)

19. « Je vais maintenant à l'école. Les professeurs sont comme ça ! Ils se nourrissent de vent ; ils ne donnent à leur entendement aucune nourriture stimulante – et laisse

cependant un ami en la personne de Karl, fils de pasteur qui est pour lui « un autre moi ». Il accompagne Karl chez ses parents et au milieu d'une idylle patriarcale il rencontre lors d'une promenade une jeune fille pour laquelle il s'enflamme avec une rapidité inouïe.

> J'étais sur le chemin du retour, et plongé dans mes pensées, lorsque – tu vas attendre quelque chose d'extraordinaire et te tromper – lorsque je rencontrai un homme habillé modestement – mais c'est bien le moins intéressant – qui conduisait une créature féminine par le bras, qui – mais ici, ami, les mots manquent. La première, qui me semble être entièrement femme – non, pas femme, mais ange. Jusqu'à présent les femmes me plaisaient ; celle-ci me toucha. Ah ! je l'aime – elle, que je ne connais pas. Je ne connais que sa silhouette qui promet innocence et vertu – O mon cœur ! qu'es-tu maintenant ! Je ne suis plus Abélard. Je le suis plus ou moins – je ne sais. Maintenant je ne fais que me languir, pleurer... Je hais presque toutes les autres femmes, maintenant que j'en aime une... J'aurai voulu tuer l'homme qui l'accompagnait...[20].

Cette « combustion spontanée » est l'occasion de lettres délirantes alternant entre la tristesse et l'extase. Héloïse est la fille d'un commerçant avare et brutal, qui la destine à un nommé Fischer. Abélard part à l'université. Le « fiancé » Fischer coupable d'un meurtre arrive chez Héloïse et veut la déshonorer sous la menace d'un pistolet. Voyant son projet échouer, il tire et blesse Héloïse au bras, ce qui lui laisse le temps de mourir dans les bras d'Abélard.

> Cher Abélard ! Vous – – voyez – – que – je – – vais – – bientôt – – abandonner – – ce monde – – que – – bientôt – va s'accomplir – – ce – – que – – je – – souhaitais – – depuis longtemps – – – Je – – remercie – Dieu ! – Ne – – vous – trompez – pas – – nous – – nous – – reverrons – – –[21].

Abélard hanté par l'idée de la mort essaye de mourir « à la Siegwart » sur le tombeau de la bien-aimée, mais comme il n'y arrive pas, il finit « à la Werther ». L'absence de plan, de développement, de caractère, de vraisemblance a été vue par l'auteur qui écrit :

> Il est très fade de sauver une personne du danger d'un viol et de la faire mourir après de peur – et encore plus fade, de faire de l'autre personne un suicidé. La langue n'est pas gœthéenne, mais une mauvaise imitation de la langue de Gœthe[22].

Le titre n'est pas emprunté à Rousseau, que Jean Paul connaît seulement à Leipzig, mais à Pope[23]. Mais c'est *Werther* et *Siegwart* qui servent de modèle : Héloïse est le pendant de Marianne comme Abélard celui de Siegwart, et Karl

le cœur se faner. Car on peste ici contre les nouveaux sentimentaux. Aucun n'est à mon goût. Et les élèves ! [...] Ils sont les copies de leurs maîtres. Quand l'original est mauvais, la copie ne doit-elle pas être insupportable ? » (*SW* II, 1, p. 109.)

20. *SW* II, 1, p. 114-115.
21. *SW* II, 1, p. 141.
22. *SW* II, 1, p. 155.
23. Extraits de *Popes sämmtliche Werke*, 2. Bde, Strasburg, 1778 dans Fasz. 1 b, 10. Bd. (1780). De *Werther*, il recopie surtout les grandes descriptions de la nature ; voir cahier de notes daté de Schwarzenbach, 1779, vol. 3.

celui de Kronhelm. Les emprunts formels à *Werther* sont également trop nombreux pour être cités[24]. Le contraste des saisons, l'intervention de l'éditeur, la forme épistolaire, de nombreux détails sont autant d'emprunts qui n'arrivent guère à soutenir ce que Schneider appelle irrévérencieusement une *« Räubergeschichte des Herzens[25] »*.

L'œuvre est intéressante du point de vue autobiographique : elle nous révèle les réactions immédiates du jeune Jean Paul.

> Finalement ce petit livre a pour moi la beauté d'avoir représenté un de mes états particuliers à un certain moment, que je tiens à présent pour folie.

Berend souligne à juste titre que c'est un excellent matériau d'observation *(« ein ausgezeichnetes Beobachtungsmaterial[26] »)* permettant de discerner quelques thèmes à l'état naissant (le jeu avec le calendrier, la nostalgie de l'enfance, la croyance en l'immortalité, la prédilection pour les tournures paradoxales, l'alternance du sentimentalisme et d'un réalisme cru).

Si nous avons insisté sur ce sous-produit du werthérianisme, dans lequel on ne peut distinguer la moindre marque de Sterne ou de Hippel, c'est parce qu'il est à nos yeux très révélateur de l'évolution de Jean Paul. Pendant une dizaine d'années, Jean Paul va se former en suivant le conseil de Lichtenberg exigeant de l'écrivain une somme d'expériences personnelles avant que de commencer à écrire. Jean Paul va écrire pour apprendre à écrire.

Arrivé à Leipzig où il commence des études de théologie, mais où il voudrait trouver une place comme « homme de lettres », il écrit à Vogel :

> Je veux écrire des livres pour pouvoir acheter des livres – je veux instruire les autres (permettez pour l'antithèse la fausseté de l'expression), afin de pouvoir m'instruire à l'Université[27].

Les *Übungen im Denken* sont des exercices d'écriture.

> Ces essais sont seulement pour moi. Ils ne sont pas faits pour apprendre quelque chose de nouveau à d'autres. Ils me servent d'exercices pour que je puisse le faire un jour. Ils ne sont pas un but, mais un moyen – ce ne sont pas de nouvelles vérités, mais seulement le chemin pour en trouver[28].

Cette nécessité d'écrire pour pouvoir écrire est très caractéristique du projet jean-paulien. « Seule l'écriture fortifie, et non la distillation des lectures[29]. » Ces cahiers rédigés en 1780-1781, alors que Jean Paul est âgé de 17-18 ans, montrent que la lecture est passivité, l'écriture activité, engendrement ; dans la *Levana* et dans ses autres écrits pédagogiques, Jean Paul se fait le défenseur de

24. *SW* II, 1, p. 106, 110, 117, 120, 121, 122, 127, 133, 137, 148, 149 et 151.
25. F.J. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 207.
26. *SW* II, I, p. XXXII.
27. *SW* III, 1, p. 38.
28. *WB* II, 1, p. 36.
29. *SW* II, 4, p. 372.

la dissertation, de la composition écrite : « écrire une page excite beaucoup plus l'imagination que la lecture d'un livre[30] . »

Les thèmes que se propose Jean Paul à la réflexion sont hérités de ses lectures rationalistes : *Comment est formée notre idée de Dieu ?* ; *De l'harmonie entre nos propositions vraies et fausses* ; *Une chose sans force est impossible* ; *Le monde est-il un perpetuum mobile ?* ; *Sur la physiognomonie* ; *Nos idées d'esprits différents de nous* ; *Comment l'homme, l'animal, la planète et des êtres encore moins importants se perfectionnent* ; *Sur les religions du monde* ; *Chaque homme est sa propre mesure* ; *Sur les fous et les sages*, etc. Il s'intéresse particulièrement aux problèmes relevant d'une psychologie de la connaissance. S'inspirant de la lecture de *Vom Nationalstolze* de J. G. Zimmermann, il commence à aborder le problème de la folie et de la bêtise.

> Nous n'apprécions chez autrui que ce dont nous avons nous-mêmes senti en nous l'excellence. C'est pourquoi chacun est indifférent à ce qui ne touche pas le hobby-horse sur lequel il chevauche[31] .

Il s'ensuit que l'illusion de la perspective subjective *(« optische Zaubertrug »)* conduit à la relativité de toute connaissance. Chaque homme a un système d'associations et de pensées différent de l'autre. Les contradictions et les différences entre les hommes sont le point de départ de cette réflexion[32] qui s'inspire de ses lectures de l'*Essai sur l'homme* de Pope.

L'étape suivante de cette réflexion beaucoup plus philosophique que littéraire est la reconnaissance de l'impossibilité d'une vérité rationnelle ultime. Le scepticisme est la conséquence logique des contradictions entre les systèmes de pensée. « Je dois être un sceptique, non parce que j'ai un grand entendement, mais parce que j'en ai un petit[33] . » Ce doute radical produit un sentiment très négatif qui le porte à l'écriture satirique.

> Dans mes prochaines lettres je vous parlerai beaucoup du scepticisme et du dégoût envers la folle mascarade et arlequinade que l'on appelle la vie. Je ris présentement tant que je n'ai presque plus le temps de penser, j'exerce mon doute au détriment de mon cerveau et mes dents à force de mordre ont oublié de mâcher[34] .

Dans son *Esthétique*, Jean Paul met en parallèle l'idée anéantissante de l'humour avec le scepticisme qui suivant Platner naît de la confrontation supérieure d'opinions contradictoires. Platner, qui enseigne la logique, la métaphysique et l'esthétique est le seul professeur de Leipzig qui reçoive sa considération[35] . Ses

30. *SW* II, 12, p. 368.
31. *WB* II, 1, p. 73-74.
32. *« Der Mensch ein Rätsel. Um dies zu beweisen, so lasse ich die Menschen von einem Young und einem Pope malen. Beide widersprechen einander – und beide haben recht, aber nur deswegen, weil der Mensch veränderlich ist, und voll Widersprüche ist. »* (*Jean Paul Tagebuch*, cité par F.J. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 285.)
33. *SW* II, 5, p. 9.
34. *SW* III, 1, p. 66.
35. *SW* III, 1, p. 29-30.

cours de philosophie ont incliné le jeune Jean Paul à adhérer au scepticisme mesuré qu'il posait « comme une disposition initiale de l'esprit humain, un état d'inquiétude quant aux choses dernières, qui se situerait au point de départ de la création esthétique[36] ». Platner en homme cultivé a su éveiller l'intérêt de Jean Paul pour de nombreux écrivains de langue anglaise : Swift, Pope, Young et surtout Shakespeare.

Il se met à apprendre les langues pour pouvoir mieux lire ces nouveaux auteurs qui sont d'un apport si riche pour sa réflexion philosophique. De même qu'il apprend le français pour pouvoir lire Helvétius dans le texte, Jean Paul apprend l'anglais. Pourtant ses premières lectures de Sterne se font en suivant une traduction, vraisemblablement celle de Bode. C'est en 1781 qu'il lit pour la première fois *Tristram Shandy*, une lecture qui ne se terminera qu'à sa mort.

Avant cette date, nous avons pu voir que Richter connaissait le *Voyage sentimental*[37], mais qu'il ne semblait guère en percevoir l'originalité. Il est remarquable de constater que Jean Paul ne se réfère à aucun moment aux chapitres de Calais lors de son analyse de la gratitude, datée du 22 août 1781[38]. Il y développe pendant deux pages des considérations sentimentales sur le don et l'aumône qui pourraient fort bien passer pour un commentaire de l'épisode de la tabatière. Le seul nom qu'il cite n'est pas celui de Sterne, mais de Hippel dont il semble avoir les *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* bien plus présents à l'esprit.

Les premières lectures de *Tristram Shandy* ne semblent guère avoir été fécondes et l'influence de Sterne ne s'exerce que progressivement. Outre la lecture de Sintenis, dont il est difficile de déterminer l'exacte importance (pour ce qui regarde le sternisme, car Sintenis est toujours resté un auteur familier), c'est l'œuvre de Hippel qui sert d'intermédiaire pour la compréhension de l'écrivain anglais. En 1781, Jean Paul prend des notes à partir d'une édition allemande de *Tristram Shandy*, consignées dans le douzième cahier de cette époque[39]. C'est à l'époque de cette lecture (automne 1781) que Jean Paul écrit à Vogel son nouvel intérêt pour les langues, qui naît de son désir de mieux connaître certaines œuvres qu'il a aimées[40]. La lecture d'un Voltaire, d'un Helvétius, d'un Pope et d'un Young sont pour lui la découverte d'un style, celui de l'éloquence spirituelle et imagée qu'il prend pour modèle.

> Autrefois je ne lisais que des écrits philosophiques; maintenant je préfère les écrits spirituels, éloquents et richement imagés. L'esprit d'un Voltaire, l'éloquence d'un Rousseau, le style splendide d'un Helvétius, les fines observations d'un Toussaint – tout cela me porte à l'étude de la langue française. Je ne crois pas apprendre mais m'amuser; avec les

36. Pierre JALABERT, *op. cit.*, p. 42.

37. *« La date della lettura di Sterne non è accertabile, ma è certo che Jean Paul conobbe l'autore inglese fin dalla prima giovinezza. »* (Eugenio BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalita*, Milano, 1974, p. 34.)

38. *Tagebuch meiner Arbeiten*, in *WB* II, 1, p. 215-217.

39. Fasz. 1 a, Exz. Bd.12, 1781. Cf. J. MÜLLER, *op. cit.*, p. 557.

40. *« Die Sprachen sind iezt meine liebste Beschäftigung; blos deswegen weil ich für gewisse W(erke?) mer Liebe bekommen habe. »* (*SW* III, 1, p. 31.)

> impressions des beaux aphorismes, des trouvailles spirituelles, etc., il reste également le souvenir de la manière dont ils sont exprimés. J'ai lu Pope ; il me ravit ; de même Young. Il est incomparablement plus magnifique dans la langue anglaise. Je l'apprends maintenant ; et principalement pour lire le remarquable hebdomadaire le *Spectateur*, dont nous avons en allemand une traduction misérable[41].

S'il suit les cours d'anglais à l'Université, c'est pour lire Pope dans l'original, mais il lui faut un certain temps avant de pouvoir lire l'anglais sans dictionnaire[42]. Il acquiert cependant assez rapidement une connaissance suffisante de la langue de Sterne et de Swift pour pouvoir lire leurs œuvres dans le texte. Il enseignera même plus tard à Schwarzenbach l'anglais à ses élèves, du moins les rudiments de la langue, car il n'en a jamais totalement possédé la maîtrise, faisant des fautes, écrivant par exemple *sh* comme un *sch* (ainsi écrit-il dans *Hesperus « Lordschip »*).

Dans la préface des *Teufelspapiere*, Hasus écrit avoir lu *Tristram Shandy* quarante fois, ce qui est sans doute exagéré, mais ce qui témoigne en tout cas de la fascination exercée par cette œuvre qui répond aux exigences que Jean Paul formule plus tard pour ce qui regarde l'esprit humoristique, inépuisable en ses nombreux tours et détours.

> Une seule lecture suffit si peu à nous faire goûter l'humour, à quelque genre qu'il appartienne, qu'avant de les comprendre j'ai lu le *Tristram* quarante fois, *Hudibras* vingt fois, Swift onze fois, Musaeus cinq fois, Liskow trois fois. Ceci doit me servir d'excuse, si j'exige de tout le monde qu'on me lise au moins un quart de centième de fois ; ce qui – mon livre se composant de quatre cents pages – veut dire qu'on doit lire le titre tout entier[43].

Jean Paul conseille à son ami Thieriot de lire Sterne plusieurs fois pour l'apprécier, ainsi que lui-même a pu le faire sa vie durant[44]. Richard Otto Spazier rapporte qu'en 1823, dans la chambre d'étude de Jean Paul, se trouvaient « les petites éditions anglaises de Swift et de Sterne »[45]. Cette description qui n'est pas sans faire penser à celle de la chambre de Roquairol n'est sans doute pas imaginée mais réelle, et d'autant plus intéressante que l'on sait que Jean Paul a toujours eu très peu de livres à lui et que toute sa vie durant il a imploré ses correspondants de lui faire parvenir des ouvrages (et toujours dans le plus beau désordre). Jean Paul affirme par ailleurs connaître par cœur ses livres préférés (Herder, Gœthe, Sterne et Swift en sont les principaux auteurs)[46]. Les références précises à l'œuvre de Sterne ne laissent aucun doute sur cette assertion et les

41. *SW* III, 1, p. 32.

42. *« Allein da er (Pope) englisch geschrieben, so mus ich Ihnen blos in simpeln Deutsche sagen, dass mir zur Lesung desselben mein Lexikon felet, das ich (in) Leipzig gelassen. Könten Sie das Ihrige auf einige Zeit entberen, so würd'ich Sie darum bitten. »* (A Vogel, *SW* III, 1, p. 73-74.)

43. *WB* II, 2, p. 121.

44. *« Er riet, ihn (Sterne) mehrmals zu lesen um ihn zu goutieren... »* E. BEREND, *Jean Pauls Persönlichkeit*, München-Leipzig, 1913, p. 16.

45. *Ibid.*, p. 243.

46. Lettre du 30 octobre 1795 (*SW* III, 2, p. 124).

citations faites en langue anglaise, soit dans les œuvres publiées, soit dans les notes (comme par exemple celles publiées par E. Berend et intitulées *Aesthetische Untersuchungen*) témoignent à l'évidence qu'il se sert de l'original[47].

Grand admirateur de *Tristram Shandy*, Jean Paul apprécie beaucoup moins que ses contemporains le *Voyage sentimental*. S'il a toujours loué le livre VII (« le voyage de Sterne à travers le Languedoc est idéal[48] »), il ne semble guère attiré par celui de Yorick en chaise poste. La sentimentalité de cette œuvre lui semble trop ambiguë et trouble pour être citée en exemple, et il est fort significatif de voir dans *Siebenkäs* que le livre choisi pour une lecture sentimentale par Leibgeber est *Tristram* et non le *Voyage sentimental*. L'explication de cette réserve est d'origine morale. Après avoir parlé du « magnifique voyage du livre VII » au paragraphe 35 de l'*Esthétique*, il écrit plus loin au paragraphe 58 :

> Un vouloir faible est en quelque sorte un vice moral congénital – de même qu'un vouloir fort est une vertu congénitale –, bref il est le vrai péché originel de notre sensibilité, mais comme il n'a pas la rudesse d'un véritable péché, il est facile à dissimuler, plein de drogues suaves mais aussi vénéneuses, sous les charmes de notre nature aimante ; à cet égard, les chaises postes de Yorick et de Thümmel transportent deux voyageurs dont les personnages, bien plus pernicieux que toutes les libertés du trait d'esprit, voilent leur lâcheté non d'une feuille de vigne, mais du filigrane finement travaillé d'une feuille sèche.

L'immoralité de Yorick est bien à l'origine de cette condamnation ou du silence observé par Jean Paul là où l'on attendait une référence louangeuse. C'est que, pour l'écrivain de Bayreuth, génie et moralité sont liés[49]. De même qu'il condamne les allusions licencieuses et scabreuses dans *Tristram Shandy*, le prude Jean Paul condamne le libertinage des sentiments de Yorick. Cette œuvre « moins géniale » n'a pas également la complexité et la profondeur de la composition de *Tristram Shandy*. Pourtant nous verrons qu'en dépit de ces réserves, la lecture du *Voyage sentimental* n'a pas été sans importance pour l'œuvre jean-paulienne.

Lorsqu'il note en 1812-1813 : « Quand une œuvre finit par plaire comme pour moi le *Tristram*, on ne peut expliquer, pourquoi elle ne plaisait pas auparavant[50] », Jean Paul témoigne de la maturation progressive de la réception de l'œuvre de celui qu'il appelle en 1816 « son plus grand maître comique[51] ».

47. Cf. E. BEREND, *Jean Pauls Aesthetik*, Berlin, 1909, p. 281 (1091).
48. Voir *SW* I, 10, p. XLIX.
49. Voir le chapitre *« Kunst und Sittlichkeit »* de E. BEREND, *Jean Pauls Aesthetik*, Berlin, 1909, p. 172 et suiv.
50. *SW* II, 5, p. 362.
51. *SW* III, 7, p. 62.

## Le miel et le vinaigre : les *Satires*.

En recourant à la satire, Jean Paul s'insère dans une tradition bien établie. La satire fut en effet l'un des genres littéraires les plus appréciés du XVIII^e siècle. Lorsqu'il tend à disparaître vers la fin du XVIII^e, il laisse en héritage des techniques d'écriture et de style qui ont donné un puissant essor à l'ensemble du genre romanesque, sans parler bien entendu du roman humoristique comme tel. Cette longue tradition, dont on trouve des représentants illustres au siècle suivant (que l'on songe aux *Nachtwachen von Bonaventura*, à Heine, à Börne, etc.), devait mourir avec l'*Aufklärung* pour des raisons historiques très précises qu'il convient d'examiner.

La satire de l'*Aufklärung* qui s'épanouit entre 1725 et 1775 se distingue fortement de la satire du Moyen Age, en ce qu'elle fait appel à la raison humaine comme règle. La loi divine était autrefois la norme transcendante qui prétendait se saisir de la totalité du réel pour le soumettre à son jugement dernier, rejetant dans le ridicule et le blâme la folie d'un monde pécheur, habité par des fous, c'est-à-dire des hommes ayant oublié Dieu et la voie chrétienne. La nouvelle échelle de valeurs met l'accent sur l'autonomie de l'homme et sa capacité à se diriger d'après la raison. Le critère essentiel qui détermine l'espace de la satire n'est plus la non-conformité à l'autorité religieuse, mais l'usage déréglé de la raison. L'éthique rationnelle bouscule la métaphysique théologique en mettant en branle un processus irréversible de sécularisation de la morale. Christian Wolff dans ses *Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen zur Beförderung ihrer Glückseligkeit* affirme dès 1720 l'existence d'une morale indépendante de toute croyance en Dieu.

> Les actions libres des hommes... sont elles-mêmes bonnes ou mauvaises et ce n'est pas la volonté divine qui les rend telles. S'il était possible qu'il n'y eut point de Dieu et que l'ensemble présent des choses puisse se maintenir sans lui, alors les libres actions des hommes resteraient cependant bonnes ou mauvaises (chap. I, 25).

Un tel renversement de perspective est d'importance pour l'écriture satirique, bien que ceci ne soit pas immédiatement visible. La Raison se substitue à Dieu, en tant que catégorie idéale : le changement n'est pas très sensible au départ, puisqu'une instance transcendante en remplace une autre. Mais lorsque la raison devient également la faculté de comparer, d'analyser, d'opposer les expériences humaines, de parcourir horizontalement le monde empirique à la recherche de sa vérité, alors le champ de l'écrivain s'ouvre à une multiplicité de formes satiriques qui sont l'apanage de la seconde moitié du siècle. L'exercice de la satire n'est plus seulement l'exercice de l'antithèse, mais de la variabilité. A l'opposition du blanc et du noir succède la gamme des couleurs. Enfin, quand l'exercice de la raison ne porte plus l'espérance d'une transformation morale, que le scepticisme fait place aux enthousiasmes, la satire, perdant son point d'appui archimédien qu'est la valeur (explicitée ou non) à partir de

laquelle elle est autorisée à juger et condamner, devient un libre jeu de l'esprit fonctionnant pour son propre plaisir. Lichtenberg est le meilleur exemple de cette forme ayant acquis « l'autonomie esthétique » avec le danger inhérent d'un nihilisme poétique insupportable à l'essence même du genre.

La forme que prend la satire soulève des difficultés bien connues. De même que l'étymologie du mot fait problème, de même la définition qu'il convient de lui donner. Nombreux sont ceux qui remarquèrent le double caractère du terme, désignant à la fois une intention et un contenu d'une part, et une forme, un genre littéraire de l'autre. Ainsi Johann Georg Sulzer définit-il la satire dans sa *Théorie générale des Beaux Arts* de la façon suivante :

> On peut donc dire que la satire, dans la mesure où elle est envisagée comme une œuvre de goût, est une œuvre dans laquelle folies, vices, préjugés, abus et autres de la société dans laquelle nous vivons, toutes choses nuisibles fondées sur un mauvais usage de la pensée ou du sentiment sont réprimandées d'une façon sérieuse ou moqueuse, mais avec esprit et humeur divertissants, et dans laquelle les hommes sont admonestés pour leur honte et dans le but de les rendre meilleurs[52].

Une telle définition résume bien la fonction et le but de la satire, mais rend impossible une définition formelle. Aussi n'est-il pas autrement surprenant de voir Sulzer poursuivre en disant que la satire n'a pas de forme qui lui soit propre, à l'inverse de la plupart des autres genres littéraires. Elle peut prendre toutes les formes, celle d'un dialogue, d'une lettre, d'un conte, d'une histoire, d'une épopée, d'un drame et même d'un chant. Sulzer cite *Tartuffe, Don Quichotte* et le *Conte du Tonneau* à l'appui de sa démonstration.

Il est vrai que l'exercice de la satire fut dès l'origine très varié et que les modèles de l'Antiquité ont été fort en honneur aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Un bref rappel de ces formes fondamentales s'impose ici.

Martial est le modèle incontesté de l'épigramme, petite poésie à la pointe acérée, baptisée *Sinngedicht* par Philipp Zesen. Martin Opitz sous l'infuence de John Owen[53] renoua pour l'Allemagne avec cette tradition enrichie par Paul Fleming, Logau, Grob, Wernicke et qui demeure vivante au XVIII[e] avec Hagedorn, Kästner et Lessing. Ce dernier, dans ses *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm* (1771) met bien en valeur, dans le sens de Martial, ce qui fait la valeur de l'épigramme : une attente qui se résout avec rapidité et surprise. Voltaire pour la France, Pope, Prior pour l'Angleterre sont de grands modèles pour ce genre qui entretient une parenté fort étroite avec le mot d'esprit.

52. *Allgemeine Theorie des schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, de J.G. Sulzer, Zweyter Theil von K. bis Z., Leipzig, 1774, p. 995.

53. Voir Erich URBAN, « Owen und die deutschen Epigrammatiker des XVII Jarhhunderts », in *Literarhistorische Forschungen*, XI, 1900. C. LOOMIS, « Martin Opitz and John Owen », in *Modern Language Quaterly*, XVIII, 1957, p. 331-334. R. LEVY, *Martial und die deutsche Epigrammatik des XVII. Jarhunderts*, 1903.

La satire en vers est la forme la plus développée depuis l'Antiquité avec Horace, Perse et Juvénal, et ceci jusqu'à la fin du XVII[e] siècle[54]. La forme classique que lui donna Boileau a particulièrement influencé la poésie de cour (Canitz, Neukirch, Besser, König) et c'est en partie à l'encontre de celle-ci que se développera la satire de l'*Aufklärung*. Mais elle reste cependant à l'honneur au XVIII[e] dans le genre particulièrement apprécié de la poésie héroïco-comique sous le patronage du *Lutrin* de Boileau et de *The Rape of the Lock* de Pope. *Der Renommist* (1744) de Friedrich Wilhelm Zachariä (1726-1777) oppose le monde quotidien au monde irréel des figures allégoriques que sont la Mode, la Galanterie, le Dieu du Café, la déesse de la Bataille, avec un art comique certain. La critique de la mode française est un thème constant, surtout dans *Le Mouchoir* (1754) dans lequel il dénonce en hexamètres la futilité du beau monde. Avec les *Métamorphoses* (1745), *Phaeton* (1754), *Murner en enfer* (1757), il poursuit avec moins de bonheur la veine comico-épique. A l'exception du *Renommist* et du *Sieg des Liebesgottes* (1753) de Johann Peter Uz, les œuvres de qualité sont rares, Wieland faisant exception; celles de Pyra, Rost, Dush, Löwen, Weppen, Kortum, Hommel, Schönaich, Krauseneck sont tombées dans un oubli définitif. La satire en vers ne survit pas à la concurrence de la prose.

La satire ménippée, forme mixte, acceptant à la fois le vers et la prose, offrait une multiplicité de possibilités et une liberté que les auteurs ne pouvaient négliger. L'*Apokolokyntosis* de Sénèque est à l'origine d'une forme se caractérisant essentiellement par la variété. Ses principaux éléments constitutifs sont le dialogue satirique (avec pour modèle le *Dialogue des Morts* de Lucien de Samosate), le roman de voyage et d'aventures (*Histoire véritable* de Lucien, le *Schelmuffsky* de Reuter, etc.), le voyage utopique, la diatribe, l'épître satirique (Horace, Marot, Boileau, Pope) qui prospère particulièrement au XVIII[e] : Montesquieu, *Lettres Persanes*; Rabener, *Satirische Briefe*; les *Lettres* de Junius (publiées dans *Public Advertiser*).

Enfin la satire en prose connaît avec le genre romanesque un terrain d'élection particulièrement favorable (Rabelais, Cervantes, etc.). Il est à noter que la vocation satirique du roman peut être en partie rattachée à son origine parodique, la parodie étant elle-même un genre satirique particulièrement en vogue au XVIII[e] siècle. Il convient cependant de bien marquer la différence entre le roman à contenu satirique et la satire elle-même comme genre et type d'écriture. Jean Paul s'exerce aux deux, mais on ne saurait confondre *Siebenkäs* et les *Extraits des Papiers du Diable*. La satire est historiquement supplantée par le roman satirique, et c'est au moment où le roman prend son essor qu'elle tend à disparaître, du fait de son cadre trop étroit, désormais désuet et inadapté.

L'un des traits les plus caractéristiques de la satire de l'*Aufklärung* réside dans le fait qu'elle est presque toujours écrite en prose. Si la forme versifiée

54. Voir Winfried FREUND, *Die deutsche Verssatire im Zeitalter des Barock*, Düsseldorf, 1972.

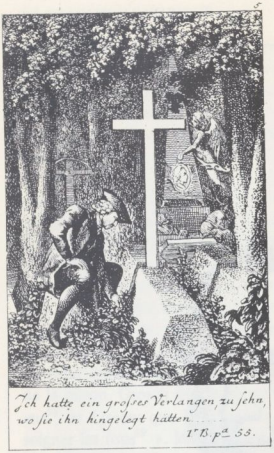
conserve encore une certaine faveur jusqu'en 1740 (Gottsched dans son *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) ne reconnaît, avec quelque retard il est vrai, de satire que versifiée), elle tend à devenir exceptionnelle après cette date[55]. Cet impérialisme de la prose a plusieurs raisons, l'une étant la conquête d'un nouveau public. Les journaux moraux qui ouvrent leurs pages aux satiristes ont joué un rôle prépondérant dans l'éducation des classes bourgeoises supérieures. Ce nouveau public exigeait un langage plus simple et plus direct. Le rôle de la satire dans l'éducation morale, artistique, littéraire est capital, et il suppose un accord profond entre le satiriste et son public, c'est-à-dire un langage commun, des normes communes et une disponibilité d'écoute – ce que G. Grimm appelle une « faculté réceptrice littéraire » – qui est fort réduite au début du siècle et qui explique le caractère rigide, didactique de la satire. Le prudent Rabener a connu ennuis et procès pour avoir été pris au sens propre. Cette aventure n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle du jeune paysan inculte, Simplicius, qui prenait l'image du livre au propre, au grand rire de son ermite éducateur.

L'image de la prose a sans doute également un sens politique : la bourgeoisie oppose la prose au classicisme français de l'aristocratie. L'histoire de la satire au XVIII[e] est liée à la conscience critique grandissante du bourgeois allemand et au développement de nouvelles valeurs que représente la morale traditionnelle. La satire est un moyen de développer cette conscience et d'épancher certaines agressivités dans un cadre bien réglé.

Le premier objet est l'édification des hommes : elle est, écrit Rabener, « une pièce indispensable de l'éthique » (*« ein nöthiges Stück der Sittenlehre »*). « L'édification doit toujours être le but principal de la satire[56] » et son objet en est le vice (*« Laster »*). Elle est donc comparée au sermon (*« Strafpredigt »*), mais c'est un sermon indirect qui dévoile le vice par un détour, le ridicule. Son efficacité est plus grande puisqu'elle touche l'endroit le plus sensible chez l'homme : l'amour-propre, la vanité. Gottsched l'oppose à la louange (*« Lobgedicht »*), mais également aux poésies pastorales, parce que celles-ci retracent un état d'innocence, un âge d'or qui est tout à fait opposé au monde corrompu, au monde à l'envers de la satire. Justifiée par le droit chrétien de la remontrance fraternelle, la satire n'est pas l'apanage des prêtres, mais de tout citoyen ayant bon sens, bon goût et droite raison. Gottsched, encore tout imprégné de classicisme français la définit ainsi dans son *Versuch einer Critischen Dichtkunst* : « un sermon moral en vers sur la propagation des vices, dans lequel, soit on découvre le ridicule de ceux-ci, soit on montre avec de vives couleurs l'aspect hideux de la méchanceté. » La condamnation du vice est souvent mise en parallèle avec la recherche de la vérité, car si la satire est « la promotion de la

55. A titre d'exemples nous pouvons citer *Die schwache Wissenschaft der Heutigen Aerzte* de Goerg H. Behr (1753) et les *Launen an meinen Satyr* (1772) de Friedrich Just Riedel.

56. RABENER, « Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satyre », in *Sammlung satyrischer Schriften*, Leipzig, 1751, Erster Theil.









Pl. I. – Daniel Nikolaus Chodowiecki. En haut, deux vignettes pour une édition du *Voyage Sentimental* de L. Sterne (1783); en bas, vignette pour *La Loge invisible* de Jean Paul (1792).



Pl. II. – Portrait de Jean Paul. Gravure d'après un dessin de Vogel von Vogelstein.

perfection et la diminution du mal dans le domaine moral » (Eschenburg[57]), elle est aussi quête d'une vision droite, rectifiée du monde. A ce « chaud intérêt pour la vérité, le goût et la vertu » s'adjoignent l'envie de rire, le sens du ridicule qui est pour Sulzer l'un des dangers de la satire. Il y a en effet entre la moquerie et le mépris une frontière bien indistincte et l'on court le risque de tomber dans la pure méchanceté : voyez Swift ! L'autre écueil n'est pas moins dangereux : trop de sérieux risque d'ennuyer. Il y a un difficile équilibre entre le sérieux et le plaisir du rire qu'il est difficile de trouver mais aussi de garder, car le goût du public change très vite. Pour se tirer d'affaire, certains, comme Eschenburg, opèrent la distinction entre le vice (*« Laster »*), qui doit être puni dans le sérieux, et la folie (*« Torheit »*), qui fait l'objet d'une joyeuse moquerie.

L'élément moral sauve la satire qui a mauvaise presse. Sulzer ne dit-il pas que « par son but moral, la satire appartient aux œuvres du goût les plus importantes et on lui ferait grande injustice en la plaçant parmi les œuvres amusantes et récréatives auxquelles elle est infiniment préférable ». Le satiriste est pour cette raison comparé fort souvent au médecin qui soigne les maladies de la raison. Grosch dit de lui qu'il possède le meilleur remède pour rendre la vue[58] et Liscow que la satire est une médecine « parce qu'elle a pour fin de soigner les fous[59] ». Mais Liscow affirme aussi que le but de son écriture satirique est le plaisir : « le plaisir qui est lié à l'engendrement d'enfants spirituels a été mon seul but[60] . » Ce plaisir vient du comique produit, qui est pour reprendre l'image médicale la dorure de la pilule, le miel sur les bords de la coupe. Les techniques du *« ridendo dicere verum »* seront analysées brièvement en temps utile et nous verrons que Jean Paul les a toutes utilisées. Le comique distingue la satire du ton didactique et moralisateur : « le satiriste est un moqueur[61] » qui use de son aiguillon comme l'abeille (d'où le nom de *Stachelgedicht* ou de *Stachelgesang*).

Aussi ce genre de questions est-il posé : « Est-il permis de fabriquer des écrits satiriques et d'étriller d'une manière spirituelle, mais pourtant fort mordante, les vices humains ? » comme le fait Zedler dans son *Universal-Lexicon* à l'article « satire ». Elle remplace une démonstration purement intellectuelle, frappant plus vite et plus fort. Pourtant il finit pas la rejeter car elle est « plus nuisible qu'utile » et « contraire à l'amour chrétien ». Le fait de montrer les

57. Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783). Voir : Epische Dichtunsgarten, IV, *Die Satire*,6. La définition que donne Georg Morhof (1639-1691) est également intéressante : *« Eine Satyre ist ein Gedichte / darinnen die heimlichen Laster / die bey etlichen Personen im Schwange gehen / gestraffet und hönisch auffgezogen worden / und hat zur Endursache / die Verbesserung der Sitten. »* (*Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, 1700 (2. Aufl.) p. 354.)

58. Johann Andreas GROSCH, *Die Regeln der Satyre aus ihren Gründen hergeleitet*, Jena, 1750, p. 85 et suiv.

59. LISCOW, *Unparteyische Untersuchung*, 1733.

60. *Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften*, 1739, préface.

61. *« Ein jeder Satyriscker ist ein Spötter. »* (GROSCH, *op. cit.*, p. 185.)

autres dans leur nudité, de corriger par le ridicule autrui, alors que soi-même n'est pas parfait, est alors condamné. On voit quels sont les limites du genre et le dilemme pédagogique dans lequel se trouvent certains *Aufklärer*.

Le problème devient très aigu dans les querelles autour de la satire personnelle. Doit-on nommer le personnage attaqué ou ne viser que le vice dans son support abstrait ? Le débat est d'importance, non seulement pour distinguer la satire de la pasquinade, l'universalité d'un genre d'une vengeance personnelle, l'intention morale du pur ressentiment, mais aussi pour déterminer la manière d'exercer la satire et sa portée. Car s'il s'agit seulement de stigmatiser des folies abstraites, l'efficacité de la satire et son action réelle risquent d'être fort limitées.

Rabener, avec Eschenburg, Sulzer et d'autres, refuse que l'objet attaqué soit individualisé. « La satire doit blâmer le vice, non les personnes. » C'est une idée bien connue des lecteurs de Boileau :

> En blâmant ses écrits, ai-je d'un stile affreux
> Distilé sur sa vie un venin dangereux ?
> Ma muse en l'attaquant, charitable et discrette,
> Sçait de l'Homme d'honneur distinguer le Poëte[62].

Gottsched, quant à lui, déclare que « la véritable satire... punit le mal en soi, sans nommer les personnes[63] ». Rabener voit dans la satire personnelle une limitation importante pour l'artiste qui ne peut prétendre à la postérité (*Vom Missbrauche der Satire*). Pourtant malgré un rejet ferme et définitif, Rabener reconnaît l'intérêt de la satire personnelle : « Mes idées, mes expressions, tout mon travail entier sera plus vivant, si j'ai devant moi un modèle original » *(Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satyre)*. Mauvillon et Unzer dans leur seizième lettre poursuivent ce raisonnement bien plus loin à l'encontre de Rabener :

> La satire doit être personnelle, sinon elle ne perd pas seulement sa valeur, du point de vue du génie, mais aussi son but, qui est l'édification. La satire générale est aussi peu utile qu'un exposé de morale qui n'est pas accompagné de démonstration véritable et d'exemples adéquats[64].

On sait combien Liscow était persuadé de cette leçon, lui qui fit tant de satires personnelles (sans d'ailleurs connaître ses adversaires !). Mais Liscow ne s'attaque qu'à du menu fretin, c'est là que le bât blesse. Dénoncer les vices des personnes connues est dangereux. Gottsched dit fort justement que nommer ces « personnes de qualité » est « autrement dangereux pour le poète ». La discussion théorique recouvre le problème des limites réelles de la satire, c'est-à-dire la censure omniprésente et les menaces fort réelles et fort concrètes

62. *Satire*, IX, v. 209-212, in Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX, *Satires*, éd. Charles H. Boudhors, Paris, 1952, p. 72.

63. GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, Leipzig, 1751, p. 115.

64. Jakob E. MAUVILLON & Leopold August UNZER, *Über den Werth einiger deutscher Dichter und über andere Gegenstände den Geschmack und die schöne Literatur betreffend. Ein Briefwechsel*, Frankfurt-Leipzig, 1771.

pour les écrivains qui osent s'en prendre au pouvoir. Liscow n'a aucune illusion à ce sujet : la satire ne peut abattre des géants et son pouvoir est très limité. Elle peut tout au plus nettoyer le monde de quelques fous. Rabener toujours fort prudent ne cesse de justifier moralement et chrétiennement une satire qui de ce fait renonce à l'efficacité.

> L'honorabilité de la religion doit emplir l'âme des satiristes. Après la religion, le trône des princes et la vue des Supérieurs doit lui être le plus sacré. Injurier la religion et le prince doivent lui être la pensée la plus horrible. Il aime bien ses concitoyens. Si celui-ci est vicieux, il aime quand même le concitoyen et méprise le vicieux. Le vice doit être blâmé sans exposer la personne à l'outrage public, personne coupable, mais qui peut encore devenir vertueuse[65].

Si l'on excepte de la satire et le trône, et l'autel, et les honorables citoyens, il ne reste guère que les fantômes abstraits du vice à poursuivre. La satire est liée, note Sulzer, au caractère de la nation ; l'allemande (à la différence de la romaine et de la grecque) manifeste une trop grande sensibilité interdisant l'exercice d'une satire personnelle :

> La trop grande sensibilité a quelque chose de provincial ; l'expérience montre que dans les petits pays, où les mœurs et les sentiments des hommes sont tenus dans d'étroites limites, de violentes inimitiés peuvent naître pour de petites choses, qui, entre personnes d'un monde plus vaste, auraient à peine provoqué un regard de travers.

Rabener, qui se plaint justement du peu d'espace de jeu de la satire dans la Préface à ses *Satirische Schriften* (1755), résume fort bien la situation :

> D'une façon générale, l'Allemagne n'est pas le pays dans lequel une pauvre satire édifiante peut oser relever la tête avec la franchise avec laquelle elle est habituée à punir les vices ou les folies des hommes... En Allemagne je ne peux oser dire à un maître d'école les vérités qu'un Lord Archevêque doit entendre[66].

Faute de perspectives politiques, l'idée de la Raison est moins au service d'une transformation concrète du réel que de l'élaboration d'un système atemporel, échappant à l'histoire, à la recherche de généralités et de types universels, bref au service d'une humanité idéaliste puisque ayant perdu, ou ne pouvant prendre en considération, ses conditions d'existence. On voit dès lors quelles sont les limites imposées à la satire dans le choix de ses objets. Pour Rabener, les vices sont l'ambition, l'avarice et la volupté. La folie, source de ridicule a un domaine plus vaste, avec ses médecins ignorants, ses juristes avides, ses prêtres corrompus ou pédants, ses femmes bigotes ou soumises aux folies de la mode. Proches des caractères de comédie, ce sont des types universels qui sont montrés, non des personnes réelles et vivantes. La position de Rabener est exemplaire

65. *Rabener sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1777, I, p. 93.
66. Cité par Günter GRIMM, « *Nachwort* », in *Satiren der Aufklärung*, Philipp Reclam Jun, Stuttgart, 1975, p. 337.

de l'état de la satire dans la première moitié du siècle, mais aussi de la seconde, même si la satire devient plus concrète et plus diversifiée à partir de 1760. Elle ouvre les portes aux diverses formes de la parodie littéraire avec la montée de la littérature sentimentale. A partir de 1770, l'opposition politique devient plus consciente et plus décidée. Les caractères, grâce au roman, deviennent plus concrets ; en particulier celui du provincial et du noble allemand sont tracés avec un certain réalisme. Cette évolution, amplement analysée par Maria Tronskaja[67], va dans le sens d'une plus grande diversification et d'un plus grand réalisme. L'ensemble des thèmes reste finalement d'une grande stabilité pendant l'*Aufklärung*.

Jean Paul s'attache, pendant ce qu'il appelle sa période de fabrique de vinaigrerie satirique, à l'écriture de satires dans cette tradition, dont il reprend la majorité des thèmes, à un moment où celle-ci est pratiquement tombée en désuétude. L'écriture satirique offrait à Jean Paul un cadre abstrait qui convenait parfaitement à son manque d'expérience de la vie réelle d'une part. D'autre part le jeune écrivain croyait cette tradition encore vivante et espérait obtenir par là la célébrité.

Après un essai d'imitation de l'*Essay on Man* de Pope, *Etwas über Menschen*, Jean Paul écrit l'*Éloge de la Bêtise* (*Lob der Dummheit*) pour lequel il ne trouve pas d'éditeur. Cette imitation de l'*Encomium moriae* d'Érasme reste dans les généralités et l'abstraction ; c'est un exercice d'école qui souvent se perd dans le détail, n'ayant aucune unité et la composition formelle restant tout à fait extérieure. Ces mêmes figures allégoriques sont pourtant reprises dans les *Procès groenlandais*, première œuvre publiée de Jean Paul (la première partie paraît en janvier 1783, la seconde en octobre de la même année chez Christian Friedrich Voss à Berlin) et dont le titre apparemment bizarre (il n'est pas question de Groenland) viendrait du fait que selon Cranz « les parties vident là-bas leurs querelles en des satires dansées et chantées et s'invectivent sans le porte-voix des avocats ». Les thèmes choisis sont tout à fait conventionnels et livresques : l'écrivain qui a faim, le théologue hypocrite, le noble présomptueux, le médecin incapable, l'érudit pédant, les femmes, les petits maîtres, la censure, etc.

Le thème de la première satire ne peut que surprendre de la part d'un auteur qui n'a encore rien publié : *Über die Schriftstellerei*. Sans doute Jean Paul est-il attiré par cette interrogation du projet littéraire sur ses propres motivations qui le pousse à prendre la plume. Peut-être même a-t-il présent à l'esprit le narrateur sternien qui ne sépare pas son discours d'une réflexion sur les conditions de sa fabrication. Cette réflexivité et cette mise en perspective de l'œuvre n'est cependant pas encore perçue dans toute son originalité, comme elle le deviendra dans les grands romans. Il commence son recueil par une auto-justification de l'acte littéraire qui semble conduite par deux thèmes : le premier est de s'attaquer aux mauvais écrivains avec force pour affirmer face à la médiocrité son génie qui

67. Maria TRONSKAJA, *Die deutsche Prosasatire der Aufklärung*, aus dem Russischen übersetzt von B. Schröder, Berlin, 1969.

aspire à la reconnaissance du monde. Voilà qui est sans doute bien présomptueux de la part d'un jeune homme portant chemise ouverte (« à la Hamlet ») et qui déplore le manque de grands hommes à l'Université de Leipzig. Cet orgueil juvénile est un trait non négligeable de son rapport au monde. Dans ses lettres à Vogel, le thème de l'orgueil revient fréquemment. Jean Paul ne doute pas de la valeur propre de son talent et la manière d'affirmer celui-ci est de s'opposer à l'avance aux critiques en les mettant en pièces. Tout en suivant la tradition bien connue que Swift développe dans le *Tale of a Tub* et dont il s'inspire à chaque moment, Jean Paul affirme que la meilleure justification de ses écrits sont ceux de ses prédécesseurs : bons ou mauvais ils en engendrent inévitablement d'autres et personne ne saurait échapper à cette perpétuation de l'espèce.

Dans cette première satire qui tourne à l'auto-portrait de par les éléments biographiques qu'elle contient (en particulier le tableau de sa situation actuelle caractérisée par la faim et la misère), Jean Paul trace les différentes raisons qui poussent les hommes à noircir le papier. Ce sont des raisons extérieures qu'il développe avec ironie : la faim, la gloire, le vin, la maladie, la chaleur du soleil, etc.

En recevant l'ensemble du premier volume, Voss a été frappé par le cinglant de la satire, car si les thèmes sont traditionnels et depuis longtemps traités par les Pope, Swift, Liscow et Rabener, les attaques sont particulièrement dures envers la grossièreté de la noblesse et l'ignorance du clergé[68].

La seconde partie des satires témoigne d'un progrès certain. Les titres très ironiques témoignent de ce changement, mais aussi la forme beaucoup moins banale.

> Ce volume surpassera l'autre comme je l'espère, en ce que je m'y abandonne à l'humour et au mot d'esprit avec plus d'égard au bon goût, que j'y entasse moins les comparaisons et que celles-ci sont plus choisies. Je n'y travaille pas plus de six mois. [...] Celui qui ne peut rien livrer de bon rapidement ne pourra jamais rien donner; le travail de la lime éduque, mais ne crée pas de beautés, et Shandy a raison d'attribuer plus d'importance à l'instant de la conception de l'enfant qu'à n'importe quel autre moment de sa vie[69].

Dans la quatrième satire particulièrement réussie, *Pétition de tous les satiristes allemands au public allemand contenant une humble démonstration de la pauvreté actuelle du dit public, avec une prière et des propositions pour y remédier au profit de la satire allemande*, l'auteur se plaint du manque de folie de ses compatriotes, fort dommageable à la satire allemande. Pourtant Vogel

68. Les principaux modèles de Jean Paul sont les œuvres de Pope dans la traduction de Dusch (Altona, 1758-1764), Swift, *A Tale of a Tub* dans la traduction de Waser (Hamburg & Leipzig, 1756), Liscow et Hippel (Jean Paul a remarqué la présentation de *Über die Ehe*). Il a voulu que les *Procès Groenlandais* soient imprimés dans les mêmes caractères et avec la même présentation (cf. lettre à Voss, *SW* III, 1, p. 50). Les sept satires sur la célébrité de Young (traduites par Ebert, Braunschweig, 1771) ont également retenu son attention.

69. *SW* III, 1, p. 53.

est plus réservé qui regrette, dans une lettre adressée à l'auteur le 15 janvier 1784, que ces satires ne soient lues que par les critiques « parce qu'elles n'ont aucun rapport avec le reste du monde ». Il les trouve trop difficiles. Jean Paul répond qu'il ne connaît pas assez les hommes pour sortir de son monde livresque et il reconnaît que dans les trois premières satires, les mots d'esprit sont trop forcés, les comparaisons trop poussées, l'expression trop obscure. « Je me suis moi-même fatigué de ces voluptés de l'esprit[70]. »

L'ensemble de ces satires est d'une grande sécheresse. Certes Liscow s'en prenait à des écrivains mineurs, mais la littérature allemande de son époque était relativement pauvre. Il semble que pour Jean Paul, ignorant des profondes transformations de la littérature allemande, la situation n'ait pas changé. Du fond de sa chambre d'étudiant, il rédige des satires vengeresses comme s'il vivait en pleine barbarie. Cet isolement et l'absence de cible concrète nous amènent à penser que la satire n'est pas pour Jean Paul un exercice de moraliste visant à réformer le public contemporain. Jean Paul a d'ailleurs toute sa vie été très sceptique quant à l'impact de la satire sur le public. Giannozzo le dit fort bien lors de son douzième voyage : « On rit, mais on ne s'amenda point ; je le savais d'avance. » Et plus explicitement encore dans les *Procès groenlandais*, Jean Paul écrit :

> Mais il n'est même pas vrai que la satire veuille rendre meilleurs les fous ; elle ne veut que réjouir. Cela, les fous eux-mêmes le savent si bien qu'ils cherchent dans toute description satirique le portrait de leur voisin, mais jamais le leur[71].

C'est que la satire est avant tout un exercice littéraire. Il y a un vertige de l'écriture pour Jean Paul, qui écrit pour aligner des mots, pour le plaisir de jouer jusqu'à l'absurdité avec le langage. Le plaisir de la chasse aux images, aux comparaisons, le plaisir du lyrisme de l'esprit (*« Witzlyrik »*), le saut d'une idée à l'autre, le réalisme baroque des métaphores, tout cela témoigne à l'évidence que l'engagement de Jean Paul n'est pas aussi simple que le critique marxiste Wolfgang Harich le laisse croire[72].

Il est difficile de ne pas voir que la recherche du mot prime celle de l'idée et que l'extrême complication de certaines formulations se fait au détriment d'une lecture claire et simple, dont l'effet serait plus direct et plus immédiat chez le lecteur. Cela ne signifie pas que les idées exprimées par Jean Paul ne soient pas sincères, ou qu'elles ne soient que des prétextes, mais elles sont finalement secondaires au regard de l'intention esthétique qui l'anime. Lui-même en est conscient. Il avait trouvé que l'*Éloge de la Bêtise* était trop chargé d'antithèses, mais il ne s'est guère amendé[73]. Il est semblable au poète à qui il reproche que « de tous les coins de son cerveau sortent en rampant les idées

70. *SW* III, 1, p. 114.
71. *SW* III, 1, p. 537.
72. Wolfgang HARICH, « Satire und Politik beim jungen Jean Paul », in *Sinn und Form*, 19, (1967), p. 1482-1527.
73. *SW* III, 1, p. 58-59.