

# Romantisme et Création

Olivier Schefer

Maître de Conférence d'Esthétique et de Sciences de l'Art, Université de Paris 1 - Pantheon-Sorbonne

Olivier Schefer est Maître de Conférence d'Esthétique et de Sciences de l'Art, habilité à diriger des recherches, à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (UFR 04). Spécialiste de la période romantique allemande, et traducteur des écrits posthumes de Novalis, il a publié de nombreux ouvrages et articles sur cette période.

Parmi ses travaux récents : Novalis, Paris, éd. Le Félin, 2011. Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments, Paris, éd. Le Félin, 2013. On retiendra aussi, cette anthologie publiée en co-direction, La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand, Paris, José Corti, 2003. Auteur d'ouvrages sur le cinéma d'horreur, les fantômes et les zombies, Olivier Schefer travaille aussi sur l'art contemporain : il prépare actuellement un ouvrage sur Robert Smithson pour les éditions du Mamco à Genève.

---

## Mots clés :

Romantisme, expression, imagination, imitation, intériorité, introspection, liberté, modernité, musique, nature, nature naturante, organisme, peinture, poésie, spiritualité, sujet, symbole.

## Sommaire :

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Introduction : La création romantique, un concept polysémique.            | p.3 |
| 2. Modernité romantique et subjectivité                                      | p.4 |
| 3. Crise romantique de l'imitation : expression, imagination et spiritualité | p.5 |
| 4. Imiter la nature naturante  | p.6 |
| 5. Conclusion  | p.7 |
| 6. Bibliographie   | p.9 |

## Abstract :

Cet article se propose d'interroger le concept de création romantique dans son contexte historique et philosophique. Véritable tournant esthétique, le romantisme instaure la prééminence du sujet en art et de l'œuvre autonome. Ainsi le concept classique d'imitation de la nature est-il pour la première fois en l'histoire de l'art profondément remis en cause, au profit d'une investigation philosophique, voire mystique, des fondements intérieurs de l'acte de création. Ce faisant, le romantisme recherche une synthèse idéale, et sans doute mythique, entre l'homme et l'univers dont il s'est lui-même exclu par désir de liberté. La création romantique incite à réfléchir à plusieurs notions essentielles de la modernité : expression, imagination ou encore création collective.

« Nous sommes tous nécessairement et en puissance créateur – mais rares ceux qui le sont en réalité. »  
(Novalis, 2004, p. 238.)

## I. Introduction : La création romantique, un concept polysémique

S'il est un concept déterminant durant la période romantique, c'est bien celui de création, entendue en plusieurs sens. Le romantisme accorde, en effet, un rôle éminent à la création divine, dans une perspective synchrétique, qui mêle souvent le paganisme antique et sa mythologie, le panthéisme d'un Spinoza et l'eschatologie chrétienne, sans oublier les apports de l'alchimie et de la pensée magique. Cette lecture du Dieu en Esprit créateur ou en Nature vitale rejoint par ailleurs les préoccupations de la Philosophie de la Nature romantique, en particulier celles de la théorie organique, développée par Goethe à la suite de Kant et par Schelling. Ainsi, l'acte humain de création artistique, qui nous retiendra plus spécifiquement ici, se situe pour ainsi dire au point d'intersection entre Dieu et la Nature. De telle sorte que le problème de la création artistique dépasse en cette période le cadre strict des beaux-arts ou de l'esthétique, pour solliciter aussi bien la théologie, la philosophie que les sciences de la nature. « Seul un artiste peut deviner le sens de la vie », note lapidairement Novalis (Novalis, 2004, p. 159), formule très goethéenne que n'auraient pas démenti Baudelaire ni le Balzac du « Chef d'Œuvre inconnu ».

Cette notion s'avère par ailleurs indissociable du contexte historique de la période romantique, en particulier des bouleversements politiques et culturels dont le romantisme fut tour à tour le révélateur, l'expression ou le symptôme. Car avant d'être un style ou une posture existentielle, le romantisme, dont le mot renvoie doublement à la langue romane médiévale et à la forme romanesque, remet en cause les principales valeurs et traditions de l'Occident (autorité religieuse, philosophique, politique et artistique). Le mouvement romantique est de fait étroitement lié au concept de révolution, qu'elle soit historique, philosophique et artistique. Comme le note Friedrich Schlegel dans l'un des fragments de la revue *L'Athenaeum* : « La Révolution française, la Doctrine de la Science de Fichte et le Meister de Goethe sont les trois grandes tendances de notre époque » (Schlegel, 1978, p. 127). La crise romantique prit souvent une forme révolutionnaire et utopique, ou à l'inverse elle suscita une réaction parfois qualifiée de rétrograde ou de conservatrice à l'encontre du rationalisme progressiste des Lumières. Le romantisme de l'éna, organisé autour de la revue des frères Schlegel, *L'Athenaeum*, entre 1798 et 1800, est emblématique de la première tendance, tandis que la peinture religieuse des Nazaréens (menée par Friedrich Overbeck et Franz Pforr), conforme aux codes iconographiques de la première Renaissance, l'est de la seconde.

Le mouvement romantique émerge véritablement en Allemagne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le sillage de la première Révolution française, et son influence s'étend à travers toute l'Europe au moins jusqu'aux années 1850. La Révolution de 1848, menée en France contre la monarchie de Juillet à son déclin, représente, à cet égard, un tournant politique et artistique majeur. La révolution industrielle en Europe et le Réalisme en art, pourfendu par Baudelaire, grand défenseur d'un romantisme moderne de la spiritualité, tendent en effet à supplanter les idéaux et les utopies romantiques, encore que le partage entre le romantisme et le réalisme ne soit pas aussi net et tranché qu'il y paraît (Rosen et Zerner, 1986). Par ailleurs, le propre du romantisme est de malmener la chronologie et les clivages historiques et catégoriels, de telle sorte qu'il paraît difficile de dire avec certitude quand s'achève ce mouvement, et sans doute n'en avons-nous pas fini avec le romantisme ou lui avec nous, puisque « le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » (Schlegel, 1978, p. 112).

## 2. Modernité romantique et subjectivité

Pour apprécier à sa juste mesure l'importance considérable accordée par le romantisme à l'acte créateur, il convient de rappeler que la « révolution romantique » est étroitement liée à la « révolution copernicienne » kantienne. Le premier romantisme a d'une certaine façon traduit sur le terrain artistique l'avancée majeure de Kant dans sa *Critique de la raison pure* (1781), en vertu de laquelle l'homme interroge la nature de façon active, au lieu de se soumettre à un ordre préalable. Le concept de génie libre et autonome de la *Critique de la faculté de juger* (1790) fut également déterminant pour ce romantisme. Contrairement à la tradition mimétique, héritée d'Aristote, Kant estime aux paragraphes 43 et 46 de sa troisième *Critique*, que les productions de l'art sont irréductibles aux productions de la nature : les premières résultent d'un esprit libre et conscient de soi (le génie), tandis que les secondes sont les effets d'un processus mécanique et inconscient (l'instinct), que nul esprit supérieur ou immanent n'anime. Cette promotion du sujet libre et réflexif qui pense ce qu'il crée – quoiqu'il ne puisse rendre compte, pour Kant, de façon rationnelle de l'origine de son don génial – fut déterminante pour la génération romantique, et son écho retentit dans la modernité. Le premier romantisme allemand portera au plus haut ces notions de liberté et de subjectivité, dont il trouve les fondements théoriques dans la pensée postkantienne, en particulier dans la philosophie de la liberté absolue de Fichte, que Novalis incitait à développer au-delà d'elle-même, dans le champ artistique, peu étudié par Fichte. « Si l'on commence à prolonger le fichtiser de manière artistique de merveilleuses œuvres d'art peuvent en résulter » (Novalis, 2004, p. 122). Mais cette absolutisation de la réflexion, estimée à tort ou raison quelques romantiques et des philosophes comme Schelling et Hegel, se fait aux dépens du monde objectif et de la réalité phénoménale, de sorte que l'esprit tourne à vide dans le cercle magique de ses propres représentations. La grande question du romantisme aura donc été à cet égard de synthétiser (de s'y efforcer tout au moins) les deux règnes antinomiques de la liberté et de la nature dans une œuvre, reprenant en somme le flambeau de l'entreprise kantienne pour la mener à bien.

Schiller remarquait déjà dans plusieurs essais, dont *De la poésie naïve et poésie sentimentale* ou encore dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, que le sujet moderne a perdu le lien consubstantiel qui unissait le Grec au Cosmos. Si l'homme moderne est d'abord un sujet réfléchissant, cela signifie qu'il s'est comme exclu lui-même de la grande Nature, du grand Tout, de l'*Hen kai Pan* grec (l'Un Tout). Ainsi, subjectivité radicale et sentiment d'exil, de solitude ou d'arrachement à la nature, vont-ils de pair. Le romantisme s'en souviendra, étant perpétuellement tiraillé entre les exigences radicales du sujet libre et le désir de retrouver sa place dans une nature perdue, en recréant une unité primordiale mythique et idéale. À bien des égards, la théorie romantique de la création tend à apaiser le conflit dialectique entre le moi et la nature dans l'unité supérieure ou retrouvée d'une œuvre d'art (Ramos, 2008).

Pour autant, l'esthétique romantique se caractérise en première lecture par son rejet du classicisme et de ses codes mimétiques traditionnels, auxquels elle oppose la libre création, le pouvoir de l'expression et de l'imagination.

### 3. Crise romantique de l'imitation : expression, imagination et spiritualité

Erwin Panofsky remarque dans *Idea* que la Renaissance abrite deux conceptions potentiellement contradictoires de l'acte créateur : la fidélité mimétique à l'égard de la nature et l'émergence de la notion de génie original. L'artiste créateur est un savant, à l'instar de Léonard de Vinci, de Brunelleschi et de Palladio. Et s'il suit le précepte antique et aristotélicien de la *mimesis*, c'est pour autant que la création reste subordonnée à un système de règles objectives (mathématiques, anatomiques, astronomiques, etc.) dont l'art est déduit ou tiré (Panofsky, 1968, p. 68). Toutefois, l'artiste qui s'attache à connaître ces règles naturelles suit un idéal du beau, dont il trouve l'origine en son esprit, sans pouvoir en expliquer la cause. De telle sorte que la Renaissance théorise, de façon très moderne, l'essence interne et psychologique de l'acte de création, tout en continuant à le subordonner à une instance extérieure, à un ordre universel supra-humain.

On peut dire que le romantisme aura fait exploser ce conflit ou qu'il a pris conscience de son caractère hautement problématique, en dissociant le génie original de la *mimesis*, débat qui prit alors la forme d'une opposition entre la *poïesis* et la *mimesis* (encore que cette dernière ne soit pas purement et simplement refoulée de la théorie romantique). De Novalis aux frères Schlegel, de Stendhal à Delacroix, la crise mimétique prend des formes diverses. « Qui a soi-même de l'esprit ne copie pas les autres », note sans détour le peintre Friedrich qui, refusant de faire le voyage artistique en Italie, pour y copier les maîtres anciens, puisait en lui-même, dans son cœur, ses sentiments et sa foi, les véritables éléments de sa création (Friedrich, 2011, p. 50).

Ce mouvement d'introspection créatrice ressort avec netteté d'une remarque de Novalis sur le pouvoir d'extériorisation artistique. L'artiste, qu'il soit musicien, poète ou peintre, procède selon lui à un usage actif et dynamique de ses sens au lieu de recevoir passivement par leur entremise des données extérieures. Novalis note ainsi que l'artiste voit vers le dehors – *er sieht heraus und nicht herein* –, de l'intérieur à l'extérieur en somme, et non pas à partir du dehors, ce qui est le propre de la situation mimétique (Novalis, 2004, p. 172-173). Friedrich développe la même idée relativement au peintre de paysage, à qui il recommande dans une formule célèbre : « Ferme l'œil de ton corps pour voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans cette nuit, afin que cela agisse en retour sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur » (Friedrich, 2011, p. 64).

En raison du postulat subjectif qu'adopte le romantisme, celui-ci a favorisé des formes d'expression dans lesquelles l'esprit prend le pas sur la matière, l'infini sur le monde fini, l'illimité sur le limité. Ainsi, cette période met au premier plan poésie et musique, dans la mesure où ces deux arts sont issus de l'intellect et qu'ils se présentent comme des langages « abstraits », intellectuellement codifiés et chargés de sens symbolique. D'une autre façon, la peinture traduit sur un plan bidimensionnel les formes naturelles, en quoi elle relève d'une interprétation subjective des données extérieures. L'acte créateur qui trouve son origine dans le moi procède à une extériorisation sensible de l'intérieur : il est ainsi résolument non mimétique. C'est pourquoi la musique – art non représentatif par excellence – occupe une part si grande en cette période. Plusieurs théoriciens romantiques, à l'instar du jeune, n'hésitent pas à voir en elle l'expression la plus adéquate des émotions ; quelques notes suffisant à traduire nos états d'âme les plus profonds, que notre langue conceptuelle et

abstraite par principe est impropre à saisir dans ses nuances qualitatives. Wackenroder fait ainsi de la musique la langue même de l'âme et de la spiritualité à l'état pur (Wackenroder, 2009, p. 250-251).

Il convient d'ajouter que ces formes subjectives de création, étant prioritairement tournées vers le moi, favorisent l'exploration de la psyché et des tréfonds parfois obscurs et cachés de l'âme, comme l'a magistralement montré Albert Béguin dans son ouvrage classique, *L'Âme romantique et le rêve*. Le rêve et l'imagination sont deux instances majeures de cette période, qui a déployé toute une vie fantasmatique, idéale et irréaliste, par le biais du roman (Tieck, Novalis, Nerval), du conte fantastique (Hofmann), de la peinture « cosmique » de paysage d'un Turner ou encore à travers la musique hantée de Karl Maria von Weber (*Der Freischütz*, 1820).

Si l'expression des états d'âme et la tendance aux épanchements sentimentaux ont fait la fortune de cette période, mais aussi la prolifération de clichés qu'elle a quelquefois favorisés, le romantisme a surtout recherché le point de contact et d'union entre l'esprit et la matière, le moi et la nature. L'imagination créatrice prend donc une place importante à cette période, car cette faculté, « art caché dans les profondeurs de l'âme humain » selon Kant (Kant, 1980, p. 887), met en œuvre une appréhension métaphysique du réel. Baudelaire, digne héritier du romantisme à cet égard, note ainsi dans son Salon de 1859 que l'imagination est « la Reine des facultés », de sorte que le monde réel n'est qu'un agencement de signes auxquels l'imagination confère une signification. S'inspirant de Delacroix, Baudelaire définit en ces termes ce qu'il appelle le « formulaire de la véritable esthétique » : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative [...]. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois » (Baudelaire, 1976, p. 627).

#### 4. Imiter la nature naturante

À bien des égards, la poésie est le maître mot du romantisme car cette notion recouvre, par-delà son genre, le faire artistique, l'acte créateur en lui-même. Ce paradigme de toute création affecte les autres arts qui sont parfois qualifiés de poétiques. On retiendra ici la formule de Balzac sur la peinture dans « Le Chef d'œuvre inconnu » : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! », ou encore, au sujet de cet artiste moderne qu'est Frenhofer, « Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin » (Balzac, 1979, p. 418 et p. 437). Mais ce paradigme poétique renvoie plus profondément à la reprise romantique du concept de *mimesis*. Si l'art est l'extériorisation de l'intériorité dans ces réalités symboliques que constituent les œuvres, comme le note Victor Hugo : « C'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors » (Hugo, 2001, p. 943). Le rapport de l'artiste au réel s'opère désormais par le biais de la vie fantasmatique et imaginative du sujet. Loin de renoncer purement et simplement à l'idée classique d'imitation de la nature, comme le veut une lecture rapide de cette période, le romantisme procède donc à la reprise de la *mimesis*. S'inspirant d'une distinction établie par Spinoza dans son *Éthique* (livre I, proposition 29, scolie), A. W. Schlegel estime en 1801 que le but de l'art n'est pas de copier la nature naturée, mais d'imiter le processus invisible et immanent de la vie qui sous-tend les phénomènes extérieurs, celui de la nature naturante (cause efficiente divine pour Spinoza). « Si donc on prend la Nature en ce sens vénérable entre tous – non pas comme une masse de produits, mais comme cela même qui produit –, et si l'on prend de même l'expression

« d'imitation » au sens noble où elle ne signifie pas la singerie des manières extérieures d'un homme, mais l'appropriation des maximes de son action, il n'y a plus rien à opposer ni à ajouter au principe : l'art doit imiter la nature. Il veut dire en effet que l'art doit créer comme la nature de manière autonome, étant organisé et organisant, pour former des œuvres vivantes qui ne soient pas mues par un mécanisme étranger, un peu comme un pendule, mais par une force résidant en elles, comme le système solaire, et qui retournent en elles-mêmes de façon achevée » (Schlegel, 1978, p. 346).

Passage éloquent qui nous rappelle que la création humaine romantique entend retrouver la création naturelle, voire divine, non pour se soumettre à un modèle externe, mais bien afin de retrouver sous les apparences visibles les principes invisibles de la création, tout en s'inspirant de la structure circulaire et autoréflexive du vivant. Mettant un terme à la prééminence du modèle mécanique issu des Lumières, le romantisme accorde de fait une importance considérable à la notion d'œuvre autonome, ramassée sur elle-même, à l'instar de l'organisme finalisé, cet « être organisé et s'organisant lui-même », analysé par Kant au paragraphe 65 de sa troisième *Critique* (Kant, 1985, p. 1165). Cette lecture réflexive et interne des phénomènes naturels marque le « surnaturalisme » de Baudelaire (voir son Salon de 1846). Elle reparaît dans la pensée de Paul Klee sur la matrice naturelle, source de la création artistique et des formes qu'en extrait, qu'en abstrait littéralement l'artiste. P. Klee écrit dans sa *Théorie de l'art moderne* : « L'artiste n'accorde pas aux apparences de la nature la même importance que ses nombreux détracteurs réalistes. Il ne s'y sent pas tellement assujéti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l'essentiel du processus créateur dans la nature. La nature naturante lui importe plus que la nature naturée » (Klee, 1982, p. 28).

D'être vivante ou modélisée sur le modèle de l'organique, l'œuvre romantique est de fait en devenir, elle s'inscrit dans un processus interminable et infini, c'est pourquoi l'ambition synthétique de cette période – unir l'Esprit et la Nature par le biais de l'art – reste une proposition ouverte et souvent problématique. Le romantisme satisfait paradoxalement son désir de plénitude organique dans des œuvres fragmentaires et inachevées, dont le dernier mot semble indéfiniment repoussé.

## 5. Conclusion

On peut retenir de ces différents points trois approches distinctes de la création au sein du romantisme, elles-mêmes à l'origine de trois représentations de l'artiste.

1) Le romantisme fonde la modernité, car il procède à une radicale subjectivation de l'acte de création, conçu comme une activité libre et réfléchie. Ainsi la poésie, prise au sens premier du poïen, s'avère indissociable de la philosophie : créer et penser vont désormais de pair, ce que nombre d'artistes modernes n'ont cessé de rappeler, mettant à bas le mythe de l'artiste inspiré aveuglement. Ce retour sur soi prend aussi, on l'a vu, la forme plus mystique d'une introspection ou d'une vision intérieure qui, à l'instar de la « loi du sentiment » de Caspar David Friedrich, illumine sa création. Intériorité mystique ou autoréflexion philosophique, la thèse mimétique de la dépendance à l'égard d'un modèle est dans tous les cas mise à mal. « Delacroix part donc de ce principe, note Baudelaire, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création [...] » (Baudelaire, 1976, p. 433).

2) Pour autant, cette période a aussi promu l'inspiration géniale, aveugle et inconsciente, d'origine divine. Contredisant l'approche assez théorique et intellectuelle de la génération de Léna, nombre de romantiques, de Wackenroder à Hugo, en passant par Lamartine ou William Blake, font de l'artiste un émissaire de Dieu sur Terre : tour à tour mage et prophète. Cette conception de l'inspiration n'étant pas un retour pur et simple à la « chaîne des inspirés » défendue par Platon dans son *Ion*, le romantique lie inspiration et originalité, intériorité et fantasmes parfois délirants. Cette approche quasi « dionysiaque » de l'inspiration romantique a pu marquer le surréalisme, en quête de formes marginales et dissidentes de spiritualités, dont il trouve les fondements dans la folie, le rêve ou les hallucinations nocturnes.

3) Au sein de cette période, une autre représentation de l'acte créateur voit le jour, moins connue, mais tout aussi décisive pour la modernité : celle d'une création collective ou plurielle. La première génération d'Éléna a exalté un temps ce que les frères Schlegel et Novalis ont appelé le « sympoétiser » et le « symphilosopher », art de créer et de penser à plusieurs. Dépersonnalisation, création anonyme, art collectif ou encore production d'une œuvre totale faite par tous, le romantisme engage là une conception résolument politique, voire républicaine de la création, dont on retrouve l'écho chez Victor Hugo, Théophile Gautier ou Richard Wagner. Les confréries ou associations fleurissent à cette période. Elles ont souvent à voir avec l'ambition religieuse et quasi monastique promue par certains représentants du romantisme, à l'instar des peintres Nazaréens. L'artiste romantique dit parfois « nous », plutôt que « je », ou c'est un universel qu'il désigne dans le je. Soit qu'il parle pour autrui, soit qu'il devienne le médium par le biais duquel s'exprime un esprit du temps (le *Zeitgeist* dirait Hegel). L'ambiguïté de cette position se retrouve dans une formule mainte fois avancée par Novalis (sous une forme potentielle) et que Joseph Beuys reprendra à son compte : « Chaque homme est un artiste ».



## 6. Bibliographie :

Antoine, J.-P. (2011). *La Traversée du XX<sup>e</sup> siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*. Genève : Les Presses du réel.

Balzac, H., (1979). « Le Chef d'Œuvre inconnu », in *La Comédie humaine*, t. X. Paris : Gallimard.

Baudelaire, C. (1976). *Salon de 1846, Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard.

Béguin, A. (1986). *L'Âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti.

Friedrich, C. D. (2011). *En contemplant une collection de peintures*. Paris : José Corti.

Gautier, T. (2011). *Histoire du romantisme*. Paris : Le Félin, collection Les marches du temps.

Hugo, V. (2001). *Choses vues*. Paris : Quarto Gallimard.

Kant, E. (1980). *Critique de la raison pure* (A. J. L. Delamarre et F. Marty, trad.) in *Œuvres philosophiques*, I. Paris : Gallimard.

Kant, E. (1985). *Critique de la faculté de juger* J.-R. L'Admiral, M. B. de Launay et J.-M. Vaysse, trad.) in *Œuvres philosophiques*, II. Paris : Gallimard.

Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L. & Lang, A.-M. (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Édition du Seuil, collection Poétique.

Novalis (2004). *Semences* (O. Schefer, trad.). Paris : Allia.

Panofsky, E. (1989). *Idea* (H. Joly, trad.). Paris : Gallimard.

Ramos, J. (2008). *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Rosen, C. & Zerner, H. (1986). *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle* (O. Demange trad.). Paris : Albin Michel.

Schefer, O. (2011). *Novalis*. Paris : Le Félin, coll. « Les marches du temps ».

Schiller, F. (2002). *De la poésie naïve et sentimentale* (S. Fort, trad.). Paris : L'Arche.

Wackenroder, W. H. & Tieck, L. (2009). *Épanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art* (C. Le Blanc et O. Schefer, trad.). Paris : José Corti.

## Pour citer cet article :

Olivier Schefer, *Romantisme et Création*, publié le 18 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/romantisme-creation>