



**HAL**  
open science

## Pour Goethe. Quelques réflexions sur le classicisme

Serge Meitinger

► **To cite this version:**

Serge Meitinger. Pour Goethe. Quelques réflexions sur le classicisme. Travaux & documents, 2000, Glanes. Entre classicisme et modernités, 13, pp.39-62. hal-02158334

**HAL Id: hal-02158334**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02158334>**

Submitted on 18 Jun 2019

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

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

# Pour Goethe

## Quelques réflexions sur le classicisme

---

SERGE MEITINGER  
PROFESSEUR  
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

*Ces réflexions, détachées les unes des autres, ne prétendent faire ni système ni thèse ; elles se veulent un réseau vivant avec ses connexions diagonales, ses liaisons transversales et multipolaires, ses coq-à-l'âne aussi.*

*Il n'y a donc pas de centre – si ce n'est le nom et l'œuvre de Goethe – ; ou bien il faut considérer que le centre est partout.*

*Par voie de conséquence, il n'y a pas non plus de digressions : l'on reste toujours au cœur du sujet même si les extrapolations par rapport aux objets avoisinants paraissent parfois, thématiquement ou historiquement, risquées.*

1.

*Classicisme.* La couperose des frontons néo-grecs, les corridors endormis de colonnes doriques ou corinthiennes, tirés au cordeau : quand des concepts morts accouchent de formes mort-nées !

Un classicisme vrai consisterait à associer la conscience et la main, le concept régulateur et l'intuition, la mise en ordre et la richesse profonde du matériau. Suivre la ligne parce qu'il est beau de se limiter. Recréer et non pas imiter ou copier.

Le classicisme vrai est la forme vive où s'équilibrent la ligne nette, voulue et pensée, menée à son terme, et la densité concrète du sensible.

## 2.

Le rapport de Goethe au travail de la forme en tant que tel se lit magnifiquement dans un petit poème du *Divan occidental-oriental* au *Livre du chanteur* :

## LIED UND GEBILDE

*Mag der Grieche seinen Ton  
Zu Gestalten drücken,  
An der eignen Hände Sohn  
Steigern sein Entzücken ;*

*Aber uns ist wonnereich  
In den Euphrat greifen  
Und im flüss'gen Element  
Hin und wider schweifen.*

*Löscht'ich so der Seele Brand,  
Lied, es wird erschalle ;  
Schöpft des Dichters reine Hand,  
Wasser wird sich ballen*

CHANT ET STATUE<sup>1</sup>

Le Grec se plaît à l'argile  
Dont il exprime des formes,  
Et l'enfant de ses mains  
Fortifie son allégresse ;

Mais il nous est délicieux  
De plonger en l'Euphrate  
Et dans l'élément fluide  
De çà et là folâtrer.

Si j'ai ainsi étanché le feu de l'âme  
Le chant, lui, retentira ;  
Puisée par la main pure du poète  
L'eau se fera boule.

La fluidité du chant et le plaisir de l'eau s'opposent à la compacité de la glèbe pétrie, amenée de l'informe à la forme, comme au marbre dégrossi puis poli par le ciseau vigoureux et délicat du sculpteur. Mais l'enthousiasme créateur est fondamentalement le même : un gain de clarté et de candeur, le sentiment de la paternité comblée.

Le poème fuit et coule autant que la musique et que le fleuve, selon l'étymologie traditionnelle du terme *rythme* comme ruissellement et coulée, plus ou moins impétueuse, du ru ou du ruisseau. Il confère le plaisir du bain dans toute son ambivalence : dans l'écoulement universel et infini de l'élément liquide, le corps du baigneur se rassemble en une unité charnelle, compacte et une, globalisée et individuée par la mouvance qui le cerne et le berce, sentiment de l'individualité séparée du reste de la nature et s'y opposant *en un seul corps* ; — ou bien, au contraire, par une effusion liée souvent au mouvement et à l'effort de la nage, il s'ouvre aux courants épars qui animent le fluide porteur, à leurs divergences dynamiques et caloriques, et, comme eux, éparpille ses forces et ses désirs en une multiplicité qui croît jusqu'à la tentation du total laisser-aller, proche de la potentielle noyade, le corps fondu, *en lui-même sans cesse différant*. Libres ébats aquatiques, le plaisir ambigu de l'eau natale et létale.

1. Les traductions sont les nôtres ; elles sont, en partie, empruntées à MEITINGER 1983.

Le chant offre, lui aussi, cette double postulation, mais la nage conduit plutôt le vieux Goethe à l'apaisement du cœur et des sens, et l'insaisissable fluidité subira l'emprise de la forme individualisante, — *individuante*. L'eau libre du fleuve héraclitéen est menée par la main du poète à la rotondité parfaite de la boule ou de la balle ! L'eau devient *comme* solide, tout en conservant ses qualités essentielles : la fluidité par la rondeur de la balle toujours prête à échapper aux mains et la transparence.

C'est là un art poétique délibérément *classique*. La forme contre l'effusion informe, même dans le domaine le plus mouvant qui soit, celui du chant poétique soumis au rythme et celui des eaux claires du fleuve où l'on peut se baigner avec allégresse.

La balle (ou la boule) d'eau pure façonnée par le poète est l'image même de l'équilibre classique : refuser aussi bien l'individuation close sur elle-même de la monade qui se baigne toujours dans le même fleuve que l'effusion indifférenciée de celui qui ne baigne jamais deux fois le même corps dans l'Euphrate.

Mieux que l'argile, l'eau fuyante du chant révèle l'essence informe de la forme à conquérir toujours sur le flux indifférencié de la vie.

### 3.

Autre élément : le feu, où vient se consumer le papillon amoureux du Plus-Haut :

#### SELIGE SEHNSUCHT

*Sagt es niemand, nur den Weisen  
Weil die Menge gleich verhöhnet :  
Das Leben'ge will ich preisen,  
Das nach Flammentod sich sehnet.*

*In der Liebesnächte Kühlung,  
Die dich zeugte, wo du zeugstest,  
Ueberfällt dich fremde Fühlung,  
Wenn die stille Kerze leuchtet.*

*Nicht mehr bleibest du umfängen,  
In der Finsternis Beschattung,  
Und dich reisset neu Verlangen  
Auf zu höherer Begattung.*

*Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
Und zuletzt, des Lichts begierig,  
Bist du, Schmetterling, verbrannt.*

*Und so lang' du das nicht hast,  
Dieses : Stirb und werde !  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.*

#### NOSTALGIE BIENHEUREUSE

Ne le dites à personne, sinon aux sages  
Car la foule se moque tout de suite :  
Je veux célébrer le Vivant  
Qui aspire à la mort par la flamme.

Dans la fraîche sérénité des nuits d'amour  
Qui t'engendra, où tu engendras,  
Te gagne une étrange contagion  
Quand brille la bougie silencieuse.

Tu ne restes plus prisonnier  
Dans l'ombre des ténèbres,  
Et un désir neuf t'arrache  
Vers une plus haute union.

Nulle distance ne peut te décourager,  
Tu arrives en volant, fasciné,  
Et enfin, amoureux de la lumière,  
Tu es, papillon, consumé.

Et tant que tu ne détiens pas  
Ce : Meurs et deviens !  
Tu n'es qu'un hôte obscur  
Sur cette terre ténébreuse.

*(Divan occidental-oriental, Livre du chanteur)*

Toute la difficulté est d'interpréter la métamorphose du *Meurs et deviens !* (*Stirb und werde !*), car cette consommation n'est pas une fin, mais la condition nécessaire d'un devenir, l'étape d'une évolution. Il ne s'agit donc pas d'une *mort* au sens courant du terme car l'être n'y prend pas fin, bien au contraire.

Et les étages de l'interprétation sont multiples.

L'interprétation chrétienne dira simplement :

« Meurs comme corps périssable et deviens ainsi une âme éternelle ! »

L'interprétation évolutionniste (suggérée par Goethe lui-même) dira :

« Meurs comme individu pour devenir comme espèce ! »

L'interprétation idéaliste dira :

« Meurs comme particularité individuelle et temporelle pour advenir comme idée générale et éternelle de l'Homme ! »

L'interprétation esthétique dira :

« Meurs comme objet, (comme être) sensible et sensuel pour devenir forme ! »

L'interprétation éthique dira :

« Meurs comme homme de désir pour devenir homme formé, placé sous la limite de la loi ! »

L'interprétation mystique, « spiritualiste » ou hermétiste dira :

« Meurs comme âme solitaire pour devenir un esprit communiant avec tous les autres dans l'Esprit du Monde ! »

Nous commenterons plus particulièrement ici les trois dernières interprétations, qui sont comme les trois degrés d'une initiation, d'une intime épuration.

La transmutation esthétique suppose une opération intellectuelle particulière que l'on peut expliquer ainsi en développant la formule proposée ci-dessus : « *Que l'objet (ou l'être) sensible et sensuel s'élève et devienne par l'intellection qui le consume et le subsume sous une forme !* ». L'opération intellectuelle génératrice d'abstraction consume en quelque sorte le sensible en le faisant passer dans l'intelligible ; mais elle le subsume sous une *forme*, et non sous un *concept*, c'est-à-dire que le « donné » de départ retrouve sous cette *forme* une qualité sensible, charpentée et structurée par un modèle intelligible, et ne se perd en rien dans l'abstraction pure. Le sensible *devient forme* à travers cette mort momentanée et nécessaire à la flamme de l'abstraction. Cela rejoint le précepte esthétique, à notre sens, majeur que « toute sensation doit être pensée et toute pensée sentie », si bien que l'on pourrait, en renversant les termes et l'opération, appliquer le même principe de métamorphose, mais en sens inverse, à l'intelligible pur qui doit mourir pour devenir, lui aussi, sous une *forme*, car cette dernière participe toujours du sensible. (C'est là plutôt le mouvement nécessaire propre à Schiller.)

Mais le précepte *Stirb und werde !* admet tout aussi bien une application morale. L'homme soumis d'abord à la nature de son caractère et au « démonique » (à cette force violente, aussi bien créatrice que destructrice, qui le pousse en avant vers le monde et les autres avec une exaltation crue de son moi et le refus de la finitude — volonté de puissance avant la lettre nietzschéenne), l'homme de désir doit par l'entreprise d'une autolimitation se

subsumer sous la loi morale. Ainsi les forces indisciplinées se limitent elles-mêmes et se maîtrisent au prix d'un premier renoncement ; cette discipline intérieure aboutit à *l'homme formé* (le seul qui puisse devenir formateur, éducateur).

La portée exacte du renoncement second, du renoncement métaphysique est plus difficile à saisir et, ici, l'épreuve mystique se pare sans aucun doute des termes et des postures de l'amour terrestre pour l'exaltation d'une plus haute Union.

(Par bonheur, aucune de ces interprétations ne peut prétendre épuiser le sens du poème, qui est peut-être surtout *une allégorie de lui-même*, donc sa propre cendre renaissant comme *forme* !)

## 4.

C'est, en effet, un poème *métaphysique*, et en plus d'un sens, que *Wiederfinden* (au *Livre de Souleika*). Le poète assimile le *Revoir* avec l'aimée à la réunion des éléments cosmiques dans l'unité confondante et radieuse de l'UN primordial. La création divine, le *Fiat*, a séparé ce qui dans le chaos originel était uni et créé ainsi un univers dissocié où les contraires et les complémentaires se juxtaposent sans mouvement et sans harmonie :

*Einsam Gott zum erstenmal !  
Dieu était seul pour la première fois !*

Pour remédier à cette solitude qui condamne au statisme et à l'éternelle séparation, Dieu crée alors l'Aurore et avec elle la dialectique des jours et des nuits permettant l'alternance, la réunion du dissocié et l'harmonie des contraires/complémentaires jusque là orphelins :

*Und mit eiligem Bestreben  
Sucht sich, was sich angehört ;  
Und zu ungemessnem Leben  
Ist Gefühl und Blick gekehrt.  
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,  
Wenn es nur sich fasst und hält !  
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,  
Wir erschaffen seine Welt.*

*So, mit morgenroten Flügeln,  
Riss es mich an deinen Mund,  
Und die Nacht mit tausend Siegeln  
Kräftigt sternenhell den Bund.  
Beide sind wir auf der Erde  
Musterhaft in Freud' und Qual,  
Und ein zweites Wort : Es werde !  
Trennt uns nicht zum zweitenmal.*

Et avec une pressante passion  
 Se cherche ce qui s'appartient ;  
 Et vers la vie sans limite  
 Sont tournés sens et regard.  
 Que ce soit rapt, que ce soit inclination,  
 Pourvu qu'on se saisisse et se tienne !  
 Allah n'a plus à créer désormais,  
 Nous créons son univers.

Ainsi, avec les ailes de l'Aurore,  
 Je fus emporté vers ta bouche ;  
 Et la nuit, de ses mille sceaux,  
 Confirme notre union au clair des étoiles.  
 Tous deux nous sommes sur cette terre  
 Exemplaires dans la joie et la douleur,  
 Et un second : Fiat !  
 Ne nous peut séparer à nouveau.

(Deux dernières strophes)

La loi des affinités électives semble ainsi promulguée comme la loi primitive de l'Univers ; on pourrait lire « la leçon » de ce poème, à travers le récit d'Aristophane dans *Le Banquet*, comme le prolongement de la question parménidienne de l'Un. Cette cosmogonie serait ainsi, également, une « psychogénie » et une « érogénie » ; un fragment de métaphysique néo-platonicienne.

Mais il est peut-être plus intéressant pour nous d'envisager cette visée « méta-physique » à la manière dont la décrit Hegel juste à la fin de son intervention sur *L'Art romantique* dans son cours d'*Esthétique*. Car cette manière et cette matière poétiques sont pour lui l'un des aboutissements logiques et suprêmes de l'Art romantique (c'est-à-dire, dans son langage, de l'art chrétien et/ou marqué par le christianisme de ses origines jusqu'aux temps modernes) : le philosophe y envisage avec faveur un tel détachement subjectif du chant par rapport à l'objet-prétexte qu'il chante, destiné à atteindre une espèce d'autosatisfaction subjective et gratuite, gracieuse et pure. Pour Hegel, c'était déjà le propre des poètes persans, dont Goethe fait ici ses modèles, qui expriment vin et beuveries, désirs et amours « dans des images d'une sensualité exubérante », mais, « ce faisant », ajoute-t-il, « l'imagination élimine du cercle des désirs pratiques l'objet vers lequel la porte l'intérêt subjectif ; elle se complait à son propre jeu, s'y abandonnant en toute liberté, passant de la joie au chagrin et du chagrin à la joie avec une extraordinaire facilité ». Parmi les modernes, Goethe est de ceux qui parviennent à cette « profondeur intime et subjective de



la fantaisie ». Et Hegel d'opposer un poème de jeunesse du cycle de Frédérique Brion, le très célèbre *Wilkommen und Abschied* à notre *Wiederfinden* :

Dans *Wilkommen und Abschied* (*Bienvenue et adieu*), par exemple, les paroles et la description sont belles, mais la situation est quelconque, l'issue banale, et la fantaisie, tout en usant de sa liberté, n'y a rien ajouté. Il en est autrement dans *Wiederfinden*. Ici l'amour évolue tout entier dans son imagination, avec ses mouvements, son bonheur, sa félicité. On ne trouve généralement dans les productions de ce genre ni nostalgie, ni langueur amoureuse, ni désir, mais elles expriment uniquement le plaisir que procurent les objets, le laisser-aller incessant de l'imagination ; c'est un jeu innocent où la liberté s'affirme dans les badinages, le maniement des rimes, dans l'emploi d'une versification artificielle et, avec tout cela, un élan joyeux qui, par la sérénité de la forme élève l'âme bien au-dessus des contacts pénibles avec la réalité bornée<sup>2</sup>.

C'est sans doute Hegel qui touche au plus juste en ce qui concerne l'art poétique de Goethe âgé, surtout dans le *Divan* : ce dernier y atteint en effet un détachement tel de l'objet traité qu'il libère d'emblée *la forme*. Celle-ci n'a même plus à subir le processus d'épuration évoqué précédemment à propos du *Stirb und werde !* D'un seul coup d'aile et comme sans effort, le poète entre dans le monde des *formes* et s'y joue. Cette autosuffisance et cette aisance propres à *la forme* libérée du traitement concret de l'objet conduit à un noble jeu d'art. Et cette gratuité tout idéale réalise le dépassement du classicisme au sens strict et mesquin (Hegel dirait que c'est le fait du *romantisme*) car *la forme*, déliée de la pesanteur matérielle autant que des rigidités du concept, s'y éprouve elle-même et par elle-même en une totale sublimité !

Ce *Jeu suprême* (selon l'expression de Mallarmé), outre les interprétations philosophiques qu'il est toujours susceptible d'entraîner (qui sont diverses et interchangeable, comme nous l'avons vu), ne vaut que par l'extrême pureté où il convie l'esprit. C'est de l'art pour l'art, conçu comme exercice spirituel (Valéry). Et nous sommes bien dans le « *méta-physique* », au-delà des choses physiques, à la pointe du plaisir poétique, quand le langage, délivré des référents et des concepts, joue pour lui-même le jeu de *la forme*, bâtit un édifice savant et subtil, parfois altier, qui sait faire sa part au silence en désignant toujours le centre comme absent et le

---

2. HEGEL, 1976, Chap. III, IIIc : « La fin de l'art romantique », p. 154-155.

sens comme à faire ou à refaire. Car peut-être que le « Jeu » est le seul sens, et ce « Jeu » fait l'Homme ; il est peut-être ainsi la seule patrie et l'amour vrai...

Ce « *jeu insensé d'écrire* » (toujours Mallarmé !) qui ouvre le champ poétique fut celui de Pétrarque et de Dante, de Scève comme de Mallarmé — ces amoureux essentiels !

## 5.

Les *Élégies romaines* furent pour Goethe la mise en forme décisive de sa découverte personnelle du bonheur latin et païen : la sensualité frémissante du désir en acte matée par la ligne qui en vibre encore ! la chair domptée par la courbe d'un marbre chaud comme une peau ! L'amour assidu, patient et savant, des beaux corps est aussi une vraie leçon d'esthétique :

*Und belehr ich mich nicht, indem in des lieblichen Busens  
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab ?  
Dann versteh ich den Marmor erst recht ; ich denk und vergleiche,  
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand. (VI)*

Ne m'instruis-je pas à épier l'aimable forme d'un sein,  
À suivre de mes mains la courbe de deux hanches ?  
Alors je puis vraiment comprendre le marbre ; je réfléchis  
Et compare ; alors l'œil palpe, la main y voit.

L'art, essentiellement visuel, de Goethe qui, jusqu'au voyage en Italie, hésita entre littérature et dessin, y gagne le toucher — voire le palper — souple de la chair. La sensualité s'épure par l'intellection mise en scène, ici, dans une posture délicieuse. La ligne va s'émanciper du poids de la chair palpitante sans perdre son frémissement sensuel qui devient seulement plus allusif que descriptif. Épuration par évidement, travail commun de l'œil et de la main collaborant à la jouissance amoureuse comme à la mise en forme de l'œuvre à venir.

C'est là une manière toute classique que d'étudier la nature en ses œuvres et d'aussitôt la subsumer sous la ligne d'un marbre, fût-il intellectuel ! Rome va aussi conférer à l'imagination de Goethe un caractère plastique plus élaboré sans toutefois que son art descriptif y perde de son dynamisme suggestif :

*Eilig warst du und frisch, zu Markte die Früchte zu tragen,  
Und vom Brunnen, wie kühn ! wiegte dein Haupt das Gefäss.  
Da erschien dein Hals, erschien dein Nacken vor allen,  
Und vor allen erschien deiner Bewegungen Mass.*

Tu étais rapide et alerte à porter les fruits au marché,  
 Et hardie, au retour de la fontaine, balançant la cruche sur ta tête !  
 S'offraient alors aux yeux ton cou, et ta nuque surtout,  
 Et surtout la proportion et la cadence de tes mouvements.  
 (*Alexis et Dora*)

Sensualité plastique et rythmique — et qui dit *rythme*, dit un certain principe de régularité qui interdit toute dispersion anarchique vers l'informe. Il est vrai que cette sensualité pourrait facilement glisser dans la grivoiserie, mais, là encore, le rythme du vers en sa musicalité propre, associé au rythme intime de l'objet élu par métonymie, épure l'image et la rend charmante par sa justesse de tact, donc de toucher (l'on comprend, toutefois, pourquoi l'élégie qui se termine par les vers qui suivent ne figurait pas dans l'édition originale) :

*Uns ergötzen die Freuden des echten nacketen Amors  
 Und des geschaukelten Betts lieblicher knarrender Ton. (II)*

Éjouissons-nous des joies de l'amour en sa prime nudité  
 Dans l'aimable craquement du lit qui nous berce en cadence.

Certes Goethe doit beaucoup, ici, aux élégiaques latins (les « triumvirs » comme il les appelle : Tibulle, Catulle, Properce), mais il lui a fallu le contact avec la latinité vécue, l'expérience du bonheur latin pour savoir que ces poètes chantaient juste. Il leur a d'ailleurs plus prêté qu'emprunté, si ce n'est des détails pour « l'atmosphère », substituant partout son imagination dynamique et dramatique aux plaisirs de la description statique et « esthétique » au sens étroit et figé du terme.

## 6.

Seul modèle : la Nature, choses, êtres et événements. Mais à partir du réel tel qu'en lui-même, l'esprit *inductif* du poète (et non *déductif*, esprit du mathématicien ou du logicien) va faire proliférer les choses au-delà des choses, la Nature au-delà de ses apparences, congruences et bienséances : *un concret méta-physique* :

*Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,  
 Unverstanden, doch unverständlich...  
 [...]  
 Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält  
 Findt im Stengelglas wohl eine Welt. (Sendschreiben)*

Vois, la Nature est un livre vivant,  
 Incompris mais non incompréhensible...

[...]

Qui s'en tient à sa mère, la Nature,  
Découvre en un verre à pied tout un univers. (Message)

7.

Werther refuse en tout la limite, fût-elle même déjà bien en place : Charlotte est fiancée à Albert ; il se livre tout entier à la double pulsion du naïf et du « démonique » et produit ainsi ce que Roland Barthes appelle « un discours amoureux », exemplaire bien que, par essence, fragmentaire.

Le naïf consiste à *être* d'emblée de plain-pied avec la Nature, à vibrer selon l'âme des saisons et le temps qu'il fait mais aussi à entretenir un rapport immédiat avec les gens simples de la campagne et leurs enfants. Ce sont là de petites gens dont la vie terre à terre semble du moins pleine d'une sagesse sans apprêt et cette simplicité dans les contacts s'accompagne d'une facile effusion tant avec les éléments qu'avec tous les êtres. Mais cette immédiateté de la sensation et du comblement comme de la conscience qu'on en prend interdit pratiquement *l'art*. Werther qui dessine beaucoup (comme Goethe lui-même jusqu'au voyage en Italie) refuse toute règle et toute contrainte esthétique au profit du pur sentiment instantané ; c'est sans doute pourquoi il ne peut jamais peindre ou dessiner *l'essentiel* de ce qu'il est conscient de ressentir puisque toute ligne tracée au moment vibratoire de l'émotion briserait la force infinie de l'effusion.

Mais cette force qui se fond si facilement avec les éléments naturels participe autant du « démonique » que du naïf : il s'agit du sentiment profond qu'il existe une énergie vitale propre à la personne même et qui ne demande qu'à se répandre au-dehors avec la puissance irrésistible et ambivalente de la décharge émotionnelle. Cette libre force se précipite vers l'autre, vers le monde pour les envahir et s'y épandre en une expansion qui se voudrait infinie. L'on sent d'avance que nul être limité ne pourra lui livrer un champ suffisamment vaste. L'être aimé risquera seulement d'en être ravagé et éteint. Mais, chez Werther (peut-être par un choix délibéré bien qu'inconscient en ses motifs), la force d'expansion se précipite *délibérément* sur un obstacle avéré qui ne peut que la renvoyer en miroir à elle-même et entraîner ainsi un processus d'autodestruction. C'est là une manière de volonté de puissance, affirmant le désir infini de la différenciation, et qui se trouvant barrée par l'obstacle social ou intime se mue en ressentiment et en désir de destruction.

Il est vrai que l'on peut considérer en même temps tout le *Werther* comme l'un des plus beaux prototypes du « discours amoureux » déployant ses figures dans leur pureté native et presque « analytique ». Cet aspect universel, transhistorique, ne peut être négligé et il fait le chef-d'œuvre, mais il ne faut pas oublier pour autant que le roman traduit aussi la montée individuelle et historique de la puissance expansive propre à la génération du *Sturm und Drang*, tempête et assaut qui peuvent toujours « s'invertir » selon les règles ambivalentes propres à l'économie des forces psychiques.

Dans *Werther*, Goethe mène jusqu'à ses conséquences ultimes — le suicide —, la logique psychologique et ontologique d'une conception de la vie et des rapports humains entièrement fondée sur la puissance naïve et « démonique » qui meut le cœur de l'homme.

## 8.

## Hermann et Dorothee.

*Doch Homeride zu sein, auch nur letzter, ist schön.*

Mais être un Homéride, fût-ce le dernier, est beau.

La prose du quotidien propre à un petit village allemand, proche du Rhin, vers 1793, une fois pliée à la discipline homérique de l'hexamètre, devient-elle poésie ? Oui, si le sujet, le réel ou le référent, offrent déjà rythme, harmonie et plastique. Une telle poésie qui « colle » au réel le plus terre à terre ne peut se sauver (à l'époque de Goethe du moins et dans la perspective d'un certain classicisme) que par la qualité intrinsèque du sujet à traiter.

Ce qui sans doute entraîne des aménagements esthétiques imposés au réel brut — ne serait-ce que le choix du plus bel angle et du cadrage ! — mais ils doivent demeurer inapparents. Le sujet subira aussi une amplification morale de par la noblesse « naturelle » des tempéraments et des cœurs.

Ce genre mérite sans doute plus le nom d'« idylle » que celui d'« épopée ». Pourtant, le seul ridicule du poème de Goethe est la tentative d'y acclimater l'épithète homérique qui prête à sourire sans convaincre de son efficacité.

Du moins Goethe a-t-il choisi un cadre historique mouvementé pour la révélation amoureuse de son Hermann : on lit très bien dans la description du sort des exilés, des émigrants chassés de leurs villages par les Français qui viennent de passer le Rhin, ce

que l'Allemand moyen de l'époque a pu penser de la Révolution française et de ses péripéties, et comment, paradoxalement, la religion universelle des droits de l'Homme, devenant un motif de conquête impérialiste, va contribuer à développer le nationalisme allemand. Justesse de la touche historique comme de l'histoire des mœurs... Mais est-ce bien là *le naïf* au sens que lui donne Schiller ?

9.

L'on sait que Schiller a, en grande part, composé son essai *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796)<sup>3</sup> pour tenter de discriminer sa manière propre de celle de Goethe. La thèse de ces trois « dissertations » est très simple : le Poète est « gardien de la Nature » ; ou bien il *est* lui-même Nature et il est *naïf* ; ou bien il cherche la Nature perdue et il est *sentimental*. Le premier type de poète part du motif, du réel, de la sensation et de la circonstance ; le second de l'idée, de l'armature intellectuelle, métaphysique et morale de son poème pour tenter de rejoindre le réel et de le subsumer.

C'est bien sûr promulguer, même implicitement, que *l'art* est le fruit d'un savant équilibre entre élaboration et matière, que cet équilibre n'est jamais parfait, absolu (ce serait peut-être même la mort de l'art et de l'artiste que cette perfection atteinte) mais qu'on l'approche plus ou moins, d'un côté ou de l'autre, selon son point de départ : le poète *naïf* obtient une œuvre plus marquée par le concret, le poète *sentimental* une œuvre plus marquée par l'idée. (Il est possible de comparer sous cet angle les ballades de Goethe et celles de Schiller.) Cette vision tout à fait symétrique est en elle-même classique et elle nous révèle, à sa façon, en quoi le classicisme n'opère pas de synthèse dialectique. L'équilibre obtenu ou à obtenir (postulé comme idéal) est un composé ou un mixte dû à un habile dosage et non une synthèse dialectique qui, d'éléments contraires ou contradictoires, réalise un « tout » nouveau et unitaire, dépassant les données de départ, négation de la négation, fournissant, fourbissant une thèse nouvelle... En cela, le classicisme, quand il est créateur et honnête et ne donne pas de « recettes », reste ouvert et vivant car l'idéal postulé n'est jamais atteint — il ne peut l'être — et l'écart entre l'œuvre réalisée et cet idéal placé toujours devant elle est instructif et entraînant.

3. *Poésie naïve et poésie sentimentale* ; nous nous permettons de renvoyer sur ce point et sur celui de l'équilibre non dialectique propre au classicisme à notre étude déjà ancienne : MEITINGER, 1984.

Toutefois Schiller n'envisage jamais le travail concret, « matériel » de la mise en œuvre : cadrage, sélection des données, ruses, choix des procédés de narration, niveau de réglage du style, nécessités de la versification, sonorités, images, etc. Et il aurait ainsi pu constater que son travail ressemblait sûrement beaucoup plus à celui de Goethe qu'il ne le pensait.

Schiller, devant Goethe, était surtout fasciné par l'apparente facilité qu'avait ce dernier à subsumer le concret sous une forme ; alors que lui-même éprouvait tant de mal à donner chair à ses idées. Goethe, lui, était, semble-t-il, fasciné par la rectitude morale, l'intransigeante honnêteté intellectuelle de Schiller et par la rigueur avec laquelle il faisait découler ses œuvres de ses convictions philosophiques et éthiques. Admiration en miroir de deux postulations quasi symétriques et sans synthèse dialectique possible — le fondement, le ferment d'une belle amitié.

10.

*Les Affinités électives.* Tout y est dit, suggéré, montré et démontré et pourtant rien n'est *expliqué* : ce roman a la clarté impénétrable des expériences de chimie. Car manquent les connexions internes, les lignes nues de l'intériorité. Mais on n'explique pas « l'âme » d'un catalyseur, on en repère puis on éprouve les propriétés naturelles.

L'ambiguïté morale et psychologique du texte est d'attribuer à l'âme humaine les lois de la chimie qui opère sans concepts et sans affects. En définitive, dans ce livre, *le sens* échappe tout le temps : l'on n'a sous les yeux qu'une épure, la liste des liaisons chimiques, leurs combinaisons et opérations conjuguées.

Mais, en même temps, il s'agit d'un renouvellement inouï de l'écriture du roman. Le récit, sa progression, son indubitabilité « scientifique » s'appuient sur une gestion très particulière de l'espace romanesque. On peut tirer de ce roman toute une topique et une symbolique des « lieux » ; étudier les carrefours où le récit, comme narration, et le « texte », comme tissu montrant la trame et la navette, se croisent, enseignerait sans doute l'extrême *modernité* de ce roman qui, à son époque, a dérouté des lecteurs aussi éclairés que M<sup>me</sup> de Staël. Ce travail permettrait aussi de définir l'ironie goethéenne, si opposée à l'ironie romantique, et qui est une forme d'ironie tragique, comparable à celle naissant des jeux du destin, issue de la juxtaposition plus que de la dissolution.

11.

Comme celle de Racine, je crains que *l'Iphigénie* de Goethe ne puisse plus recevoir que le tribut d'une « admiration historique ». Ces deux pièces, quelque peu hiératiques et tout empesées de beau langage, nous paraissent froides et presque vaines. Il est vrai que leur thème commun, le sacrifice humain motivé par une exigence religieuse, n'est plus guère parlant pour des modernes et ne les émeut point. De plus elles se font toutes deux une idée convenue de la grandeur du langage tragique grec. Goethe pense qu'une élévation constante du ton et que la plus grande retenue psychologique peuvent « traduire » en langue *moderne* cette ampleur digne et émouvante ; mais c'est oublier que le spectateur grec était culturellement préparé à la convention poétique de ce haut langage et en était ému comme de l'expression la plus profonde du tragique propre à sa « race ». Une simple transposition en langue moderne accentue seulement l'écart entre la scène et la salle, ne fait plus appel qu'à la conscience culturelle superficielle du spectateur — ce qu'il a appris à l'école — et non plus à sa culture profonde. Nul ne ressuscitera le citoyen grec du siècle de Périclès tel qu'il fut ; si l'on veut parvenir au même but que les Tragiques grecs, c'est-à-dire à une communion profonde avec le public, il faut prendre les moyens propres à son époque ; c'est ce que comprendra et mettra en œuvre Richard Wagner (avec toutes les réserves que l'on peut émettre sur la portée et l'avenir de cette tentative d'esthétique *nationale*, voire nationaliste...).

12.

*Avatars du « démonique »*. La postulation « démonique », déjà analysée à propos de *Werther*, reste constante chez Goethe, mais elle se module différemment avec le temps. Le « démonique » est d'abord individuel. Purement subjectif chez *Werther*, il s'infléchit en autodestruction. Dans le caractère d'Egmont, il demeure encore individuel mais s'investit dans l'histoire : face aux ruses, au machiavélisme exigés par la politique, Egmont se pose en pure force intègre, bravant le destin et le despotisme au nom de sa puissance intrinsèque, dût-il en mourir ; la mort individuelle n'étant ici qu'*épisode* dans la marche irrésistible de la Liberté ; toutefois on peut penser qu'Egmont compromet lui-même cette marche en refusant la position de repli ou de mauvaise foi qui l'aurait certes contraint à désavouer pour un temps son énergie « démonique » mais aurait conservé un chef au parti de la Liberté.



Enfin Torquato Tasso offre, poussé à un extrême de sensibilité nerveuse, le « démonique » propre au créateur qui fait concurrence à la Nature en substituant son monde au sien, le monde de l'art au monde réel.

Mais il semble que cette volonté purement subjective soit « variée » dans la fin de l'œuvre de Goethe et que surgisse une nouvelle figure de Prométhée – différente de celle du démiurge purement révolté et purement « humain » de l'ode de jeunesse –, une figure productrice d'un « démonique » *prométhéen*.

C'est dans *Pandora* (1807-1808) qu'apparaît le Prométhée attaché à la transformation tenace de la matière, lancé dans de grands et durs travaux pour la maîtrise matérielle et matérialiste de la Nature. Ce monde prométhéen, dominé par la figure titanesque, violente et surpuissante du Père-Démiurge, est centré sur la production physique et élimine le rêve, la réflexion intellectuelle, la subjectivité et l'art, – domaine réservé à Épiméthée, le frère, le symétrique et le contraire de Prométhée, vieil idéaliste soucieux, amoureux de la beauté parfaite représentée par Pandora (et incarnée en la fuite éperdue de celle-ci), bercé par l'espoir de son retour. Prométhée soumet toutes les subjectivités individuelles à la Loi d'airain de la puissance collective, vouée à la transformation du monde, car le « démonique » qu'il promet désormais est avant tout collectif voire collectiviste et n'admet pas de diversion, pas d'échappatoire, pas d'envolée : il est une pure force à investir, sans en perdre une miette, dans l'action *technique*.

L'autre face – épiméthéenne – de ce « démonique » renouvelé pourrait être illustrée par Faust en personne au début du drame : la force, la volonté de puissance appliquées au seul *savoir* d'abord, pour en parcourir le monde tout entier sans laisser là non plus de reste (si possible). Mais, dans le *Faust*, le « démonique » va voisiner avec le démoniaque sans jamais toutefois se confondre avec lui... (*à suivre...*)

13.

Tasso :	<i>Erlaubt ist, was gefällt.</i>	Permis est ce qui plaît.
La princesse :	<i>Erlaubt ist, was sich ziemt.</i>	Permis est ce qui sied.

Le caprice opposé à la décence, la fantaisie à la convention ? Mais cette limite ne saurait être purement sociale, arbitraire, liée à la tournure extérieure qu'il est convenable de montrer. Ce sentiment profond du *decet*, du *il convient* est un mode de régulation intime, intérieur, qui se doit de maîtriser d'abord la part morale et

métaphysique de l'individu et de lui permettre d'atteindre, de retrouver ou de préserver un état qui est son implicite *idéal*. C'est peut-être là quelque chose qui ressemble au « *daimon* » de Socrate (mal traduit par « démon »), qui lui disait toujours où il devait borner son action ; c'est sans doute ce sentiment du *il faut* ou plutôt du *il ne faut pas* qui nous pousse ou nous arrête dans telle ou telle circonstance de la vie, comme un impératif individuel intériorisé, à peine concient parfois, mais qui maintient notre vie sous le signe de la concorde, de l'unité intérieures. Ce « *daimon* » serait le régulateur souverain de la puissance « démonique » ; il représente la loi intériorisée qui, par ses impulsions, doit préserver le sens du *respect* : respect de soi et des autres à travers l'harmonie maintenue du moi.

Pourtant Goethe ne condamne pas la fantaisie, le caprice, ce qui gratifie les pulsions individuelles ; il en loue et apprécie la puissance dynamique. La volonté de puissance « démonique », avec ses désirs égoïstes, violents, excessifs, absolus est le moteur de toute vie, de toute action (*Im Anfang war die Tat !* Au commencement était l'action !), mais livrée à soi, sans frein, cette force se détruit elle-même, il lui est nécessaire de trouver *en elle-même d'abord* sa limite : cette limite seule lui confèrera beauté et grandeur, fécondité et noblesse. (D'où l'importance pour Goethe du *renoncement*.)

## 14.

Le *renoncement*, par delà son sens propre de renonciation intime, personnelle, s'apparente, à notre sens, à ce que l'on a appelé, depuis, « sublimation ». Goethe, lui, se serait attaché d'emblée au sens alchimique du terme : « épuration d'un corps solide qu'on transforme en vapeur en le chauffant ». On pourrait paraphraser ainsi : « *épuration du moi sous l'effet d'une flamme intérieure qui a pour essence de monter et qui sauve la force "démonique" tout en la supprimant* ».

## 15.

*Avatars du « démonique » : le cas de Faust*. Le personnage de Faust représente, sans aucun doute, l'analyse la plus complète et la plus complexe du « démonique ».

Son « démonisme » est d'abord épiméthéen, c'est-à-dire tourné vers l'idéal subjectif : volonté de savoir tout ce que contient l'être universel, volonté d'expérimenter toute la gamme des sentiments humains, volonté de posséder pour soi la Beauté la plus

parfaite. Au début de la pièce, Faust constate l'échec de la volonté de science, puis l'épisode de Gretchen lui fait connaître le cœur humain et sa capacité de souffrance, ensuite, avec Hélène, il possède, pour un instant seulement, l'idéal de la Beauté classique ; mais à chaque étape, il reste insatisfait. Son pari avec le *démoniaque*, avec Méphisto, est fondé sur cette insatisfaction : si, une seule fois, il acquiesce à l'instant présent au point de souhaiter l'éterniser, il est perdant et perdu. Faust ne vit donc jamais au présent, il est dans le regret ou dans le projet, et l'instant n'est rien par rapport à la réalisation plus complète qui va venir et vers laquelle il faut tendre. Faust est celui qui ne s'installe pas, il vit dans le passage, tendu vers un but toujours plus élevé : il est l'homme de l'entre-deux. Mais contrairement à ce que professe le *démoniaque* Méphisto : « Je suis l'esprit qui toujours nie... » — esprit du passage destructeur voué à l'errance des ruines —, Faust, le « démonique », est *l'esprit qui toujours affirme l'à-venir* et qui, en fait, accumule sans cesse pour faire croître l'édifice — son édifice toujours inachevé et inachevable...

Et c'est dans l'ultime phase d'accumulation, que le « démonisme » de Faust se tourne vers l'action concrète, la transformation matérielle du monde : à force de grands travaux, il se conquiert un royaume sur l'Océan et son aspiration démonique se fait prométhéenne. Mais Faust reste un égoïste, il n'échappe pas encore au processus forcené de la capitalisation personnelle et *démoniaque* du pouvoir et il détruit, sans le vouloir vraiment, l'harmonie qui préexistait à son entreprise en la personne et par la vie paisible des vieillards Philémon et Baucis.

Arrivé à ce comble de puissance, sera-t-il enfin possible d'être satisfait, de dire à l'instant : « Arrête-toi ! tu es si beau ! » ? Non, parce qu'il reste encore à *faire* et parce qu'il faut passer à un stade supérieur de la conscience. Faust, de fait, ne se sauve *absolument* des griffes de Méphisto et de son maître que par le contenu de sa toute dernière tirade : il y accède à une vision nouvelle de la communauté humaine en envisageant l'aventure de la vie comme une expérience collective totale et non plus individuelle. Il souhaite forger ainsi une nouvelle image de l'humanité au travail : celle d'hommes libres, capables de s'oublier pour préserver en commun le bien de la communauté, la survie et l'expansion du groupe.

C'est là le dernier avatar de la conscience « démonique » ; le renoncement, le sacrifice de soi, de la volonté égoïste de puissance et de jouissance doit contribuer à l'affranchissement de tous afin que

chacun assume, pour lui et pour tous les autres en même temps, les risques inhérents à une vie libre et active, prométhéenne. (Le type dictatorial du Prométhée de *Pandora* est ici transcendé par une volonté de liberté, individuelle et collective...).

16.

Mais l'énorme poème dramatique qu'est le *Faust* pose plus d'un problème d'interprétation. Le beau schéma, si simple en apparence, dessiné ci-dessus est perturbé par des éléments disparates qui brouillent quelque peu les pistes de la pensée : il s'agit, entre autres, de la question du panthéisme et du rapport de Faust à la Nature à travers la vision de l'*Erdgeist*, — de l'intervention de la transcendance divine, fort chrétiennement conçue, telle qu'elle culmine dans le chœur mystique du finale où la Vierge-Mère, Reine des Cieux sauve *définitivement* l'âme de Faust.

L'Esprit de la Terre (*Erdgeist*) apparaît sous la forme d'une flamme aux yeux de Faust qui l'a invoqué après avoir déploré la vanité de tout savoir humain ; il se présente comme le principe vital qui passe en les traversant dans tous les cycles naturels pour assurer la pérennité de l'existence et aussi de la divinité. Cette étincelle de l'être qui en est comme la racine indestructible, est donc aussi la racine propre au Divin, l'esprit élémentaire de la divinité élaborée et transcendante : l'esprit immanent et total qui anime l'univers, de la molécule à l'Être suprême.

Mais Dieu et la Vierge sont également présents dans le Drame. Ils assistent à toute l'action depuis les « balcons du ciel » et leur double intervention ouvre et ferme le poème. Le *Prologue au ciel* présente tout le drame comme la conséquence d'un pari entre Dieu et Méphisto : le premier sait que Faust restera pour lui, quoi qu'il arrive, un serviteur fidèle et le Diable jure de le détacher de son maître. De même les toutes dernières scènes voient l'intervention des Anges et de la Vierge (ainsi que de Gretchen) pour arracher l'âme de Faust aux griffes des démons, et le *Chœur mystique* qui clôt l'ouvrage évoque la puissance infinie et rédemptrice de l'Éternel-Féminin. Ce qui peut sembler étrange, c'est que le processus de rédemption entamé par Faust lui-même par son labeur et par son renoncement prométhéen fondés sur la vision d'une humanité régénérée, s'achève en une envolée purement mystique, exprimée en termes chrétiens.

Contradiction ? Sans doute, plutôt, la vision d'une unité supérieure. Car il ne faut pas prendre les personnages divins du

Drame à la lettre de leurs orthodoxies respectives : ils sont de commodes repères symboliques, sans plus, qu'il s'agisse du Dieu chrétien et de la Vierge catholique, du Diable, de l'Esprit de la Terre, ainsi que de tous les démons, demi-dieux, incubes, succubes, centaures, sorciers et sorcières, etc. issus des mythologies grecque, latine ou nordique. Il faut penser, je crois, qu'à travers cette multiplicité protéiforme et plastique Goethe vise ce que l'on pourrait appeler, plus sobrement, *le Divin*. Goethe tente ainsi de promouvoir une religion (ou une religiosité) universelle comme il conçoit par ailleurs une littérature universelle : ne s'est-il pas fait tout aussi bien mahométan que parsi dans le *Divan occidental-oriental* ?

17.

*Sacrifice d'amour, renoncement et mysticisme*. Il faut reconnaître également que l'ultime avatar de la pensée goethéenne du *Divin*, et, à travers lui, de la vie humaine dans son essence est résolument mythique et mystique.

L'esprit de Goethe semble aspirer à se fondre dans l'Unité cosmique qui transcende toute limite et excède toute nomination humaine : toute mythologie (le christianisme est *aussi* une mythologie) est un symbole commode pour désigner le but et dénommer les étapes de cette expérience.

Et, pour Goethe, le principal moyen de réaliser cette expérience est le sacrifice d'amour ou renoncement, dont Gretchen fut dans *Faust* le modèle (comme Odile dans *Les Affinités électives*).

Version mystique du *Stirb und Werde!* : anéantir l'individualité dans le dépassement absolu que réalise l'amour renoncé. La loi d'amour, loi des « affinités électives », régit les éléments et les hommes, mais il n'y a de salut mystique que pour celui qui renonce à la part égoïste, *individuannte*, de cet amour pour ne conserver de lui que la flamme absolue, celle qui le consumera comme individu pour le fondre avec le Tout. Et le médium essentiel de cette transmutation amoureuse est, bien-sûr, la femme ou plutôt l'Éternel-Féminin qui permet à la part virile, plus égoïste, moins ouverte aux flux cosmiques, de trouver la voie du renoncement qui va subsumer son individu agi par la volonté de puissance sous la loi universelle de l'amour vital.

18.

*Goethe et la pensée du technique*. Goethe a clairement pressenti la spécificité de l'activité technique de l'homme transformant le monde.

Cette activité prométhéenne dont il a pu, au cours de son existence, constater l'émergence universelle, vise à assurer un avenir à la communauté humaine élargie et accrue, et Goethe sent que cette nécessité nouvelle va s'appuyer sur des lois nouvelles, plus rigides, assujettissant l'homme à d'inflexibles contraintes : c'est « la loi d'airain » du Prométhée de *Pandora* soumettant ses ouvriers à des horaires, à des cadences, à une discipline morale qui déterminent toute leur vie, même en dehors du travail proprement dit. Loi d'airain de la production matérielle et industrielle qui assure la maîtrise de l'homme sur la Nature, accroît son bien-être au prix d'une dépossession, celle du sentiment intime de communion avec le cosmos dans l'effusion vitale. Cette aspiration essentielle et idéale risque d'être méprisée au profit de l'utilité immédiate et abandonnée, avec un certain mépris, au poète, à l'artiste ou au religieux, à un idéaliste rêveur et vain comme l'est le frère de Prométhée dans *Pandora*, Épiméthée.

C'est pourquoi, dans la seconde et dernière partie du *Faust*, Goethe tente une mise en équilibre des deux postulations « démoniques » en les subsumant sous la loi mystique du renoncement absolu : Faust mourant n'ignore en rien la capacité matérielle qui lui a permis d'imposer sa puissance à l'Océan, mais il n'en a pas renié pour autant son idéal subjectif du début dont les leçons sont entrées dans son trésor intellectuel et moral et, par son renoncement ultime à l'égoïsme du pouvoir solitaire, il projette, au-delà de ses réalisations actuelles et même à venir, l'idéal d'un monde équilibré, non seulement entre « démonique » prométhéen et « démonique » épiméthéen, mais encore entre expansion colonisatrice et limite, loi et liberté, individuel et collectif, subjectif et objectif, temps et éternité... À un tel monde seul, il pourrait acquiescer pour toujours, mais il sait bien que cet idéal sera toujours devant, à réaliser.

L'aspiration mystique doit ainsi devenir moteur cosmique à égalité avec la volonté « démonique » de l'homme. Renoncement et volonté de puissance, dont le commun dénominateur est qu'ils interdisent de se satisfaire de l'instant présent, propulsent l'homme et le monde vers l'idéal. En cela Goethe se montre *idéaliste* et tout rempli d'une très classique et très spiritualiste exigence, mais c'est sans qu'on puisse dire qu'il ait jamais négligé, ou ignoré, l'activité et la puissance matérielles des hommes ; au contraire, il les a constamment honorées et, pour sa part, leur a dignement sacrifié comme écrivain, comme chercheur et comme ministre.

19.

Qu'apprend donc Wilhelm Meister si ce n'est à perdre avec profit ? Dans *Les Années d'apprentissage*, il semble, en effet, que tout ce qui lui est donné lui soit retiré juste après une expérience aussi intense que brève ; ce qui entraîne désillusion et errance. Mais il se trouve que *Les Années de voyage* s'emploient à rémunérer cette perte comme si une figure collective et omnisciente du Destin (représentée par la société maçonnique de la Tour) avait machiné toute cette série d'expériences démystifiantes pour éduquer le jeune homme et s'ingéniait à rétribuer le renoncement assumé à la fin de l'apprentissage par une restitution différée des biens évanouis. Par exemple, l'amour de Marianne lui est rendu en la personne de Félix, l'enfant inconnu de ses amours défuntes... De même les objets les plus symboliques se perdent et se retrouvent à point nommé : le hasard est aboli pour l'idéale communauté rêvée par Goethe. Rien ne s'y perd et beaucoup s'y peut créer. Et ce que chacun a perdu individuellement, la communauté doit le retrouver pour le salut commun. Ainsi *Les Années de voyage* comme le second *Faust* prennent une tournure allégorique, un double sens porteur de leçon qui promet le côté prométhéen de l'aventure humaine.

20.

Il apparaît que Mignon *doive mourir* pour libérer Wilhelm de l'immaturité, pour le faire entrer dans l'âge adulte. L'étrange garçon-fille s'est fait le double de l'adolescent en croissance et accompagne son mûrissement comme l'ombre ambiguë de sa figure virile : la part plus ou moins bien assumée de la féminité en chaque homme.

La mort de Mignon s'accomplit, elle aussi, comme un sacrifice d'amour qui profite à Wilhelm et le délivre de cette petite ombre blessée qui a supporté pour lui tout le deuil du renoncement. La mort d'Odile (dans *Les Affinités électives*) ne servait finalement personne, celle de Mignon est utile.

Le renoncement propre à Wilhelm prend ainsi une allure toute bougeoise : d'autres se sacrifient pour lui et pour le bien commun ; lui, il ne renonce en fait qu'à ses illusions avec toutefois l'heureuse surprise de retrouver beaucoup des choses qu'il croyait perdues. Comme si la vie qu'on lui avait retirée des mains lui était rendue épurée, éclaircie, dégagée des doutes et des contingences, des atteroiements opposés à la jouissance positive par la matière brute.

21.

Goethe tient à achever le livre de Wilhelm par un effet de symétrie significatif. L'acte ultime du récit, accompli par un Wilhelm devenu chirurgien, consiste à sauver d'un opportun coup de lancette un beau jeune homme à demi noyé que des pêcheurs viennent de sortir de l'eau et qui n'est autre que *son* Félix.

Cette scène de salut répond point par point à la scène d'enfance décrite par Wilhelm dans la lettre à Nathalie qui clôt le livre II des *Années de voyage*. Dans la même journée, Wilhelm enfant découvre en la personne d'Adolphe, jeune fils d'un pêcheur, la beauté du corps nu rehaussée par le ruissellement et l'horreur de la mort. La nage aisée et souple du jeune garçon lui révèle la plénitude solaire du corps humain : une chair ferme et lisse, pleine et active, une forme éblouissante par sa netteté mate et finie, le sentiment de la perfection appelé à la conscience en un amoureux transport et confirmé par le coup d'œil réciproque jeté par Adolphe sur sa nudité à lui ; communion et échange de preuves dans et par le soleil. Mais cette vision éblouie de l'intégrité charnelle va immédiatement s'accompagner de son revers : l'effusion mortifère, la dilacération des forces vives au fil du courant jusqu'à la noyade. L'accident mortel conclut la découverte même du corps vivant : le don gratuit, relevant presque du miracle, est offert et repris en un seul mouvement, — souvenir des inextinguibles sanglots répandus sur le long corps blanc désormais inerte. D'où, sans doute, le rêve d'apprendre le geste qui aurait pu préserver la splendeur du vif, la vocation du chirurgien s'origine ici...

Et ce premier sauvetage, celui de son propre fils, se veut — bien que placé *in extremis* — le premier acte d'une vie nouvelle qui rende à Wilhelm ce qu'il a jadis perdu. Toutefois nul ne peut se faire d'illusion sur l'irréversible déport du temps : ce qu'il retrouve ainsi n'a presque plus de rapport avec ce qu'il a initialement perdu mais cette apparente rémunération tentera seulement de prévenir les pertes futures.

C'est là l'image du prestige comme de la servitude propres à la *médiation* (qui pourrait bien être un autre terme — philosophique — pour *renoncement* !) : se priver des splendeurs éphémères de l'immédiat versatile pour tracer l'orbe du détour, de la métamorphose qui éloigne d'abord du but afin de mieux amener au but — *presque le même*... L'expérience de la pondération régulatrice des forces et des formes accompagnant si possible



l'impulsion dès son émergence car le bien, le beau, le vrai se tiennent sous la ligne, *sous la limite*. C'est là aussi une leçon de classicisme !



#### BIBLIOGRAPHIE

- HEGEL (G.W.F.), 1976, *Esthétique*, VI : *L'art romantique*, — Traduction de S. Jankélévitch, Paris : Aubier-Montaigne.
- MEITINGER (S.), 1983, « Johann Wolfgang von Goethe. *Divan occidental-oriental* (florilège) », *Poésie*, 26, p. 31-46 — précédé d'un essai : « Le cœur vacant », p. 23-30.
- MEITINGER (S.), 1984, « Idéalisme et poétique », *Romantisme*, 45, « Paradoxes », p. 3-24.