

Devenir ce que l'on est : Goethe en Italie

par Jean Lacoste

- 46 -

« Je sais à présent qui je suis, – qui je serai surtout, si je vis. – Jusqu'à présent, je n'avais fait que le soupçonner, le désirer, l'espérer. – C'est au renouveau de vie puisé dans l'art et la nature italienne [...] que je le dois. »

Romain Rolland, Retour au Palais Farnèse (Rome, 30 décembre 1890).¹

Pourquoi ? Pour quelles raisons Goethe, le 3 septembre 1786, avant l'aube, quitte-t-il seul Carlsbad sans crier gare, sans même avertir son souverain, le duc Carl August de Saxe-Weimar-Eisenach, et son amie de cœur Charlotte von Stein, qui en concevra un durable dépit et une tenace rancune ? Sous l'influence de quelles forces le poète-ministre de Weimar a-t-il pris cette décision imprévue ? Le récit qu'il donne de toute cette aventure de dix-huit mois, dans son *Voyage en Italie* – publié en 1816 et 1817, et en 1829 pour le « Second séjour à Rome de juin 1787 à avril 1788 » – donne quelques indications et il n'est pas difficile de pointer les raisons particulières qui peuvent expliquer cette soudaine disparition : depuis son arrivée à Weimar en 1775, Goethe avait assumé d'innombrables tâches administratives, en véritable « factotum » du duché, selon le mot cruel de Herder, des tâches allant de l'assainissement des finances et la relance de la mine d'Ilmenau à l'organisation de masques et de redoutes pour les anniversaires de la cour. A cela pouvait s'ajouter la frustration des relations avec Charlotte von Stein, qui en étaient restées, semble-t-il, sur un plan platonique et mystique, sans aller jusqu'à la complétude physique. Enfin, conséquence peut-être de cet excès d'occupations et de ces frustrations personnelles, Goethe avait sans nul doute le sentiment d'être victime d'une certaine impuissance littéraire, de ne pouvoir offrir depuis plus de dix ans aucune œuvre d'envergure. Le drame de Faust dont il avait fait avec succès la lecture à son arrivée à Weimar – la première version, celle, d'inspiration *Sturm und Drang*, que l'on a longtemps appelée l'*Urfaust* – demeurait inachevé. Quelle que soit la part de chacun de ces facteurs, il n'est pas contestable que Goethe traverse à ce moment une grave crise personnelle qui l'incite, pour échapper à la tentation du sort de Werther, à partir sans tarder, à chercher la guérison et le salut « là-bas » (« *dabin* »), dans cette Italie dont il a si souvent rêvé. Il parle à ce propos d'une « évasion » le 13 décembre et d'un *salto mortale*, un « saut périlleux »². Son départ est présenté comme une question de vie et de mort, mais avec une nuance. « Si je n'avais pas pris la résolution que j'exécute maintenant, j'étais un homme perdu ; tant le désir de voir ces choses de mes yeux était arrivé dans mon cœur à sa maturité. »³

« Maturité » ? Ce voyage impromptu viendrait donc à son heure, comme un geste préparé de longue date et de ce point de vue nécessaire. Cette crise est-elle un accident dans l'existence de Goethe, ou n'est-elle qu'une

1 Romain Rolland, Choix de lettres à sa mère, in *Cahiers Romain Rolland*, n° 8. Paris : Albin Michel, 1956, p. 135.

2 Goethe, *Voyage en Italie*. Paris : Bartillat, 2011, p. 172.

3 Goethe, « Venise, 12 octobre », *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 111.

nouvelle manifestation d'une tendance profonde et récurrente de sa personnalité ? Une tendance qui le conduit à se présenter et à se représenter comme un *Wanderer*, un voyageur, un errant, arrivant à l'improviste et repartant tout aussi rapidement.

L'existence de Goethe, en fait, est riche en de telles ruptures, en transformations soudaines, en métamorphoses radicales : quand, à Francfort, en 1770, il met brutalement fin aux entretiens avec la pieuse Suzanne de Klettenberg, cette amie piétiste de sa mère, proche des frères Moraves ; quand, l'année suivante, il rompt tout aussi soudainement avec la fille du pasteur de Sesenheim, Friederike Brion lors de ses études à Strasbourg ; quand il met un terme tout aussi brusquement à ses fiançailles avec la belle « Lili » Schönemann de Francfort.

Le voyage en Italie s'ouvre tout aussi brutalement, soudainement, brusquement quand Goethe indique qu'il quitte Carlsbad sans même annoncer son départ à Charlotte von Stein, « l'âme sœur » avec laquelle depuis dix ans il avait noué une relation, qui pour être sans doute platonique, était d'une profonde intensité.

Ces ruptures soudaines, ces départs précipités, ces fuites récurrentes font qu'on pourrait parler à propos de Goethe d'un complexe d'Ulysse. Il se voit en voyageur errant qui séduit une jeune fille comme Nausicaa avant de repartir. Il s'identifie à Enée, abandonnant Didon, la reine de Carthage, pour suivre sa destinée qui est de bâtir Rome. Il est significatif que Charlotte von Stein ait écrit ultérieurement une pièce intitulée Didon.

Ce qui pourrait apparaître comme une lubie contingente, une « fuite » précipitée, sans réflexion, une fugue presque, en tout cas un geste arbitraire, se révèle donc être la manifestation d'une force irrésistible, d'un caractère permanent, étranger au bien et au mal, d'une impérieuse pulsion. Un destin qui impose sa marque, et cette marque est l'apparente imprévisibilité et de la vie. Imprévisibilité et aussi irresponsabilité de la vie. C'est l'interrogation fondamentale que pose la relation entre Faust et Marguerite.

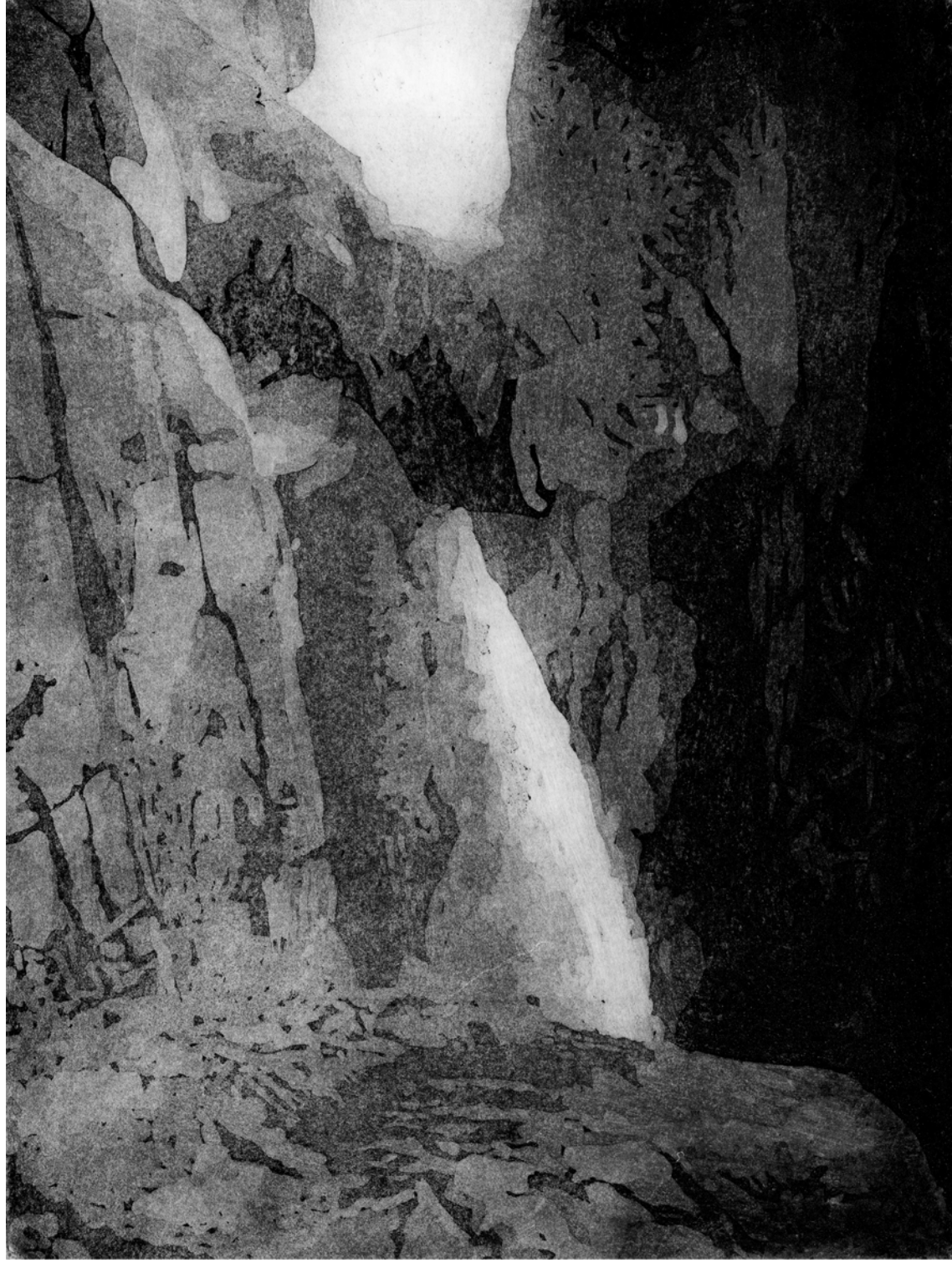
Ah ! Ne suis-je pas le fugitif, l'exilé ?
Le monstre sans but et sans repos,
Qui, comme un torrent mugissant, de rochers en rochers,
Aspire avec fureur à l'abîme ?⁴

C'est à cette même interrogation sur la part du destin et de l'arbitraire dans l'existence que Goethe tente de répondre quand il écrit son *Voyage en Italie*. Ce fragment d'autobiographie « tiré de ma vie » (*Aus meinem Leben*) fait deviner en plusieurs endroits que ce voyage a été ordonné par une puissance mystérieuse à laquelle Goethe ne pouvait résister.

D'une manière générale, qu'en est-il de la permanence de la personnalité au travers des circonstances ? Goethe se veut un *Aufklärer*, un homme des Lumières, indifférent, sinon hostile à la religion établie, sensible aux hérésies, et l'on sait que les Lumières allemandes, avant même le romantisme, admettent plus que les françaises une part d'ombre et une obscurité féconde. Le message le plus constant de la *Farbenlehre* goethéenne, de sa « théorie des couleurs », ne sera-t-il pas que les couleurs naissent du jeu, ou plutôt de la confrontation de la lumière et de l'ombre ? Plus que d'autres, Goethe a conscience de l'énigme ténébreuse que pose toute existence, le « démonique », qu'il

4 Goethe, *Faust*. Paris : Bartillat, 2009, p. 114 (*Urfaust*).

Nicole Guézou, *Cascade du Bras-Rouge*. Aquarelle.



faut se garder de confondre avec le démoniaque, même si l'on peut considérer qu'une présence diabolique comme Méphistophélès peut être conçue comme la simple projection de la fatale part d'ombre de Faust.

Le voyage en Italie de 1786 à 1788, tel qu'il est relaté bien ultérieurement dans *Voyage en Italie*, se caractérise pour Goethe par la découverte du classique comme réalité archéologique et comme principe esthétique. Il s'enthousiasme dès l'automne 1786 de fouler enfin « le sol classique » qui ne peut que lui inspirer la sérénité et l'équilibre qu'il cherche. Naît en Italie la légende du Goethe « olympien » que certains commentateurs s'obstineront à privilégier. Il peut donc sembler paradoxal de chercher l'influence du *daimôn* dans une œuvre comme le *Voyage en Italie*, qui tend apparemment à justifier la conversion de Goethe au classicisme et décrit sa transformation en écrivain rêvant de rétablir les canons de l'art grec dans l'Allemagne de 1800. Pourtant un élément chronologique doit nous interpeller. Les deux premières parties du *Voyage en Italie*, celles relatives au voyage de Carlsbad à Rome, au premier séjour à Rome et au voyage en Sicile, qui rassemblent des pages encore tout imprégnées de l'enthousiasme de la découverte des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance, ont été tout d'abord publiées en 1816 et 1817, sous le titre *Aus meinem Leben*, et ainsi replacées dans le cadre plus général des écrits autobiographiques de Goethe. C'est par le récit de la vie que passe la proclamation esthétique. Ce qui signifie aussi que ces pages ont été écrites à la même période que les *Urworte*, ces poèmes, où le *daimôn* trouve sa plus claire définition (poétique). Cette poésie « orphique » fournit peut-être les clefs de l'entreprise autobiographique qui se déploie dans *Poésie et vérité* comme dans *Voyage en Italie*.

Certes, le fait que ces ouvrages sont contemporains ne peut servir d'argument. Mais l'on sait que la question du démonique apparaît dans une réflexion sur la manière de raconter une vie, sa vie. Eckermann, dans ses conversations avec Goethe, en janvier et février 1831, fait part à ce dernier de son sentiment d'étonnement devant la quatrième partie de *Poésie et vérité*, celle qui est censée raconter la dernière année à Francfort, avant le départ pour Weimar (1775). Le célèbre *famulus* de Goethe a un sentiment d'inachèvement ; il voit dans cette quatrième partie le tableau d'une vie qui n'a plus de « tendance » claire, la saisie d'un moment où plusieurs choses s'achèvent et d'autres se nouent. Goethe, en fuyant au dernier moment la perspective d'un beau mariage avec « Lili », la séduisante fille d'un banquier de Francfort, et en choisissant de se rendre à Weimar sans vraiment savoir quel serait là-bas son rôle, donne bien l'impression de se livrer au hasard, de céder à l'impulsion, de prendre un risque à peine calculé. Comme il aime à dire : un *salto mortale*. La dernière page de *Poésie et vérité* – avec sa citation d'Egmont – est bien significative, qui présente le jeune poète entraîné par les « chevaux solaires du temps » (*die Sonnenpferde der Zeit*) vers une destination qu'il ne connaît pas. « Où va-t-on ? On ne sait pas. » On se rappelle à peine d'où l'on vient. Manière originale de s'abandonner à son « destin » tout en laissant sa part au hasard et à la contingence.

Aussi Goethe présente-t-il plus tard ce revirement de 1775, cette péripétie dans le drame de sa vie, comme la manifestation de cette « ineffable énigme » qu'est une existence humaine. Il faut, dit-il, pour justifier après coup son étrange comportement, avoir une vision élargie, une vision d'ensemble qui n'est pas dans les habitudes des êtres humains. Comment avoir cette vision élargie de la psyché humaine ? Comment rendre compte de cette complexité ? Les huit *Urworte* sont en quelque sorte les catégories de cette rencontre entre l'âme et l'existence.

Une des clefs de « l'âme » a pu sembler se cacher dans les études physiognomoniques du Suisse Lavater, que Goethe pratique un temps avec passion – en 1774-1776 – et qui ont eu au moins le mérite d'attirer l'attention de Charlotte von Stein sur la figure du poète, et inversement. Goethe se détachera facilement de cette psychologie bien trop liée à l'apparence physique.

Fallait-il accorder davantage de crédit à l'astrologie, à l'influence de la conjonction des astres sur l'être qui vient de naître ? Quand il entreprend le récit de sa vie dans *Poésie et vérité*, Goethe ne manque pas de rappeler l'heureuse conjonction astrale qui a présidé à sa naissance, le 28 août 1749 : « La constellation était heureuse : le soleil était dans le signe de la Vierge et à son point culminant ce jour-là ; Jupiter et Vénus le regardaient avec amitié et Mercure sans hostilité ; Saturne et Mars se montraient indifférents. »⁵ Il ajoute une précision qui éclaire sur la place si importante de la lune, à la clarté si souvent funeste, dans sa poésie et sa prose : « Seule la lune qui venait d'entrer dans son plein, déployait d'autant plus le pouvoir de son opposition que son heure planétaire (*Planetenstunde*) avait commencé dans le même temps. » Mais Goethe croit-il sérieusement que sa naissance soit due à sa « nativité »⁶, c'est-à-dire à l'heureuse conjonction des astres qui, comme autant de bonnes fées, auraient veillé sur son berceau ? Il s'empresse d'ajouter qu'il a failli périr du fait de la « maladresse de la sage-femme » : « je vins au monde comme mort » et « ce ne fut qu'au prix de beaucoup d'efforts que je vis la lumière ». Des ténèbres à la lumière, voilà le chemin difficile de l'existence que le jeu avec l'astrologie permet de tracer. Goethe, en réalité, accorde peu de crédit à ces spéculations⁷ – ces « chimères astrologiques selon lesquelles le ciel étoilé régirait les destinées humaines » –, mais, avec beaucoup d'art, il met ainsi en place discrètement les éléments qui vont dominer son récit autobiographique et qui détermineront sa vision de la personnalité humaine : d'un côté la conviction qu'un destin obscur pèse sur la vie de chacun, auquel il est vain de vouloir échapper : ce sera le *daimôn*.

Quel phénomène Goethe cherche-t-il à saisir avec la notion de *daimôn* ? « Ce quelque chose n'était pas divin puisqu'il semblait irraisonnable ; il n'était pas humain, puisqu'il n'avait pas d'intelligence (*Verstand*) ; ni diabolique, puisqu'il était bienfaisant ; ni angélique, puisqu'il faisait souvent paraître de la méchanceté (*Schadenfreude*). Il ressemblait au hasard, car il ne montrait aucune suite ; il avait un peu l'air de la Providence, car il dénotait un enchaînement (*Zusammenhang*). (...) Il semblait en agir arbitrairement avec les éléments nécessaires de notre existence. »⁸

Goethe a essayé, comme on sait, de rendre poétiquement sa vision complexe de l'existence humaine dans un ensemble de cinq strophes de huit vers, intitulé *Urworte*, et dont la première est intitulée « Daimôn ».

Tel était, en ce jour qui t'a donné au monde,
Le soleil quand eut lieu le salut des planètes.
Tel aussitôt tu t'es développé sans cesse
Au gré de cette loi qui réglait ta venue.
Il te faut être ainsi, tu ne peux pas fuir,
C'est ce qu'ont dit déjà sibylles et prophètes ;
Et nul temps, nu pouvoir ne morcelle la forme
Marquée d'un sceau et qui, en vivant, évolue.⁹

5 Goethe, *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie*, trad. Pierre du Colombar. Paris : Aubier, 1941, p. 13.

6 La « nativité » désignait la naissance considérée du point de vue de la date.

7 Goethe, *La forme des nuages d'après Howard*, suivi de *Essai de théorie météorologique*, tr. Claude Maillard. Charenton : Premières pierres, 1999, p. 39.

8 Goethe, *Poésie et vérité*, *op. cit.*, p. 493.

9 Goethe, *Poésies. Gedichte*, 2, *Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, traduites et préfacées par Roger Ayraut. Paris : Aubier, 1982, p. 599.

Ces vers, gnomiques à défaut d'être véritablement obscurs, et, comme dit Goethe lui-même, d'inspiration « orphique », ont été composés en octobre 1817 ; ils ont été publiés tout d'abord dans les *Cabiers de morphologie* de 1820 (qui relèvent des écrits scientifiques), puis repris dans la revue *Über Kunst und Altertum* la même année, assortis d'un commentaire de Goethe lui-même. Mais pour éclairer davantage cette notion citons le critique Charles Du Bos qui, dans son admirable Goethe de 1949, écrit à propos de ce thème même :

En fait, pour Goethe le *Daimôn* est bien plus qu'une notion, plus qu'une force, plus même qu'une Mutter, qu'une Mère : il est – et la phrase de Dante peut lui être appliquée « en toute véracité » et à la lettre – cet « esprit de la vie qui demeure dans la chambre la plus secrète de [son] cœur » ; – et rien ne le prouve mieux que les termes du commentaire, que ces accents vigoureux, convaincus, qui, en leur chaleur concentrée, aspirent à remonter jusqu'à l'indestructible de la strophe : « L'individualité nécessaire, immédiate, proférée à la naissance même, et limitée, de la personne... Un caractère individuel aussi prononcé peut bien en tant que limité être détruit, mais, aussi longtemps que son noyau tient ensemble, il ne peut pas voler en éclats ni être morcelé, et ceci à travers toutes les générations de sa vie... Cet être solide, tenace, qui ne se développe que de lui-même... »¹⁰

Mais, de l'autre côté, il faut tenir compte de l'intervention toujours possible des « efforts » (« *Bemühungen* ») de l'individu, autre nom du *Streben* qui est une des notions-clefs de Goethe, comme le suggère le prologue de Faust : « *Es irrt der Mensch solange er strebt.* » L'être qui tend vers un but ne peut manquer de s'égarer, de se fourvoyer. Et c'est cet effort constant, ce *Streben* de chaque instant qui justifie et excuse tout, même, *in fine*, le comportement de Faust, qu'il s'agisse des relations avec Marguerite ou, dans le Second Faust, le désir tragique de s'approprier par la violence le petit domaine de Philémon et Baucis.

Il y a là un paradoxe : la présence en lui de cette puissance mystérieuse entrave-t-elle l'action de l'individu, l'empêche-t-elle d'agir librement ? Tout au contraire, Goethe semble considérer que la présence de ce *daimôn*, loin d'être une entrave, donne du charisme et de la volonté à certains, qui exercent ainsi une influence considérable sur les autres et deviennent des hommes d'action. Parmi les contemporains mentionnés dans les *Conversations avec Eckermann*, figurent Napoléon qu'il a rencontré à Erfurt, en 1808, mais aussi le grand-duc Carl August, son mécène, son ami décédé en 1828 et dont il loue l'énergie ; il ajoute Byron, auquel aucune femme ne résiste, mais aussi Schiller.¹¹ Mais il se pourrait que la présence, surprenante, dans la seconde partie du *Voyage en Italie*, d'un texte sur Philippe Neri, « le saint humoriste », soit là pour donner un autre exemple de cette capacité d'influence due au *daimôn*.

Il a été – écrit-il à propos de ce saint – un homme tout à fait éminent, qui s'efforçait de dominer l'humeur altière propre aux natures comme la sienne et de dissimuler l'éclat de son existence par le renoncement, l'abnégation, la bienfaisance, l'humilité et l'avalissement. Paraître insensé au monde et se plonger ainsi encore mieux en Dieu [...], telle était l'idée qu'il aspirait sans relâche à mettre en œuvre. C'est en ce sens qu'il entreprit de s'éduquer soi-même et, ensuite, d'éduquer soi-même.¹²

10 Charles Du Bos, *Goethe*, Paris : Éditions Corrêa, 1949, p. 52.

11 *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville. Paris : Gallimard, 1988, p. 287.

12 Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 521.

Le plus troublant est que la décision en apparence libre et arbitraire de Goethe – comme les libres associations de l'inconscient – semble obéir à une autre logique, à une nécessité impérieuse. L'Italie est pour Goethe une destination que le destin lui impose. Une première fois, en 1775, il a failli s'y rendre et au dernier moment il a rebroussé chemin, pour retrouver Lili et la perspective d'un beau mariage, en apparence, et, en réalité, pour s'engager dans la carrière ouverte à Weimar.¹³ Un dessin de Goethe garde le souvenir de ce moment décisif, de cet instant de balance du 22 juin 1775 où s'exprime pleinement le *daimôn* : « *Scheideblick nach Italien vom Gotthard* », écrit-il Goethe sur son dessin, « dernier regard vers l'Italie depuis le Saint-Gothard ».

« Il me semble – explique Goethe à Eckermann à ce propos – que l'homme, en de pareils moments, ne sent en lui aucune force de décision mais qu'il est régi et déterminé par des impressions antérieures. La Lombardie et l'Italie m'apparaissaient comme quelque chose de tout à fait étranger, l'Allemagne comme quelque chose de connu, d'aimable, de plein de perspectives gracieuses et familières. »¹⁴ Pourtant, finalement, même Lili ne pourra pas le retenir non plus que la cour de Weimar et il faudra qu'il s'enfuit, à plusieurs reprises.

Le voyage en Italie de septembre 1786 à juin 1788, tel qu'il est relaté dans *Voyage en Italie*, se caractérise pour Goethe par la découverte de l'art antique, nourrie par la lecture d'Homère : il se dit persuadé que « le sol classique » ne peut que lui apporter sérénité et équilibre et mettre fin à la grave crise existentielle qu'il traverse. C'est en Italie, nous l'avons dit, que naît la légende du Goethe « olympien ». Il peut donc paraître surprenant de chercher dans cet épisode de la vie de Goethe des éléments « démoniques » et l'influence même du « *daimôn* ». Une fatalité semble pourtant peser sur ce voyage qui semble contraindre Goethe, alors homme fait et ministre d'un duché, à reproduire les voyages de son père, à mettre ses pas dans ceux de Johann Caspar Goethe en suivant son *Viaggio per l'Italia* de 1740. A peine est-il par exemple arrivé à Venise qu'il sent tout le poids de cette répétition, faut-il dire de cette résurgence ?

Quand la première gondole s'est approchée du coche d'eau (...), je me suis rappelé un jouet de mon enfance, auquel je n'avais pas songé peut-être depuis vingt ans. Mon père possédait un joli modèle de gondole, qu'il avait rapporté d'Italie : il y attachait beaucoup de prix, et il était sûr de me faire une grande faveur quand il me permettait de m'en amuser. (...) J'ai senti une aimable impression d'enfance qui m'avait fui longtemps.¹⁵

Même s'il s'agit, en apparence, d'un jouet aussi trivial – aussi kitsch – qu'une simple gondole miniature, on devine de quel poids pèse encore sur l'adulte Goethe le souvenir de l'autorité paternelle, dont il fallait l'autorisation pour jouer avec le petit objet si symbolique (quand il s'agit d'aborder la ville la plus maritime du monde, la ville-mer...) Goethe semble doublement soumis au *daimôn* : par le destin qui le conduit à répéter le voyage que son père a fait, et par le charisme même de ce père formidable. Le grand poète est obligé de suivre l'exemple de son père. Le

13 « Le démonique accompagne chaque passion et trouve dans l'amour son véritable élément. Dans mes rapports avec Lili, le démonique fut singulièrement agissant. Il fit prendre à mon existence une tout autre direction et ce n'est pas trop dire lorsque j'affirme que ma venue à Weimar (...) en [a] été la conséquence. » *Ibid.*, p. 588.

Goethe, *Poésie et vérité*, op. cit., p. 475.

14 Goethe, *ibid.*, p. 475.

15 Goethe, « Venise, 28 septembre 1786, « au soir ». *Voyage en Italie*, op. cit., p. 72.



Nicole Guézou, *Les Bans*. Aquatinte.

départ mystérieux de septembre 1786 est comme aimanté par des destinations prédestinées : Venise, en raison de cette gondole miniature qu'il avait vue dans son enfance, puis Rome, considérée comme la capitale du classicisme antique et moderne, Rome dont les *vedute* rapportées par le père ornaient les murs de la maison de Francfort, Rome si attirante que Goethe ne consacre à Florence que quelques heures, en passant, pressé qu'il est d'arriver Porta del Popolo.¹⁶ « Mon désir de voir ce pays était mûr depuis trop longtemps. »¹⁷ Une lettre, de Rome, à sa mère du 4 novembre 1786 précise même : « Je ne saurais vous dire la joie que j'éprouve à voir se réaliser tous ces rêves et tous ces vœux de ma vie, à regarder aujourd'hui face à face toutes ces choses que je connaissais par des gravures de mon enfance et dont mon père parlait si souvent. »¹⁸

Mais la puissance du *daimôn* qui s'exerce sur le poète n'agit pas sans qu'il intervienne lui-même, la métamorphose à laquelle elle prélude doit être assumée et comprise. C'est tout ce travail sur soi de transformation que Goethe décrit dans le *Voyage en Italie*. Comme Philippe Néri qui veut « s'éduquer » et éduquer les autres, installé « sur le sol classique », il s' imagine un temps pouvoir devenir un artiste dans le domaine des beaux-arts ; il dessine, il peint, il étudie le jeu des couleurs, il réfléchit au motif. Il croit pouvoir décrire au duc Carl August ses progrès dans ce domaine en dressant avec une grande inconscience le bilan de son séjour, sans imaginer les réactions de ceux restés à Weimar devant ce cursus de libre artiste.

Comme j'étais entièrement libre, comme je vivais entièrement comme je le souhaitais et le désirais, je ne pouvais pas invoquer l'excuse des circonstances ou des contraintes ou de la situation, tout dépendait directement de moi et j'ai ainsi appris à me bien connaître. [...] Lorsque je suis arrivé pour la première fois à Rome j'ai tôt fait de saisir que je ne comprenais rien à l'art et que je n'avais jusqu'ici admiré et apprécié que le reflet général de la nature dans les œuvres d'art ; rapidement, une autre nature s'est révélée ici, un plus large domaine artistique, voire un abîme de l'art dans lequel je plongeais d'autant plus volontiers les yeux que j'avais habitué mon regard à plonger dans les abîmes de la nature. Je m'abandonnai tranquillement (*gelassen*) aux impressions sensibles, j'ai vu ainsi Rome, Naples, la Sicile et je suis revenu à Rome pour la Fête-Dieu. Les grandioses scènes de la nature avaient élargi mon esprit et aplani tous les plis, j'étais parvenu à une certaine notion de la dignité de la peinture de paysage, j'ai vu Claude et Poussin avec d'autres yeux, j'ai passé quatorze jours à Tivoli avec Hackert, qui était revenu à Rome, ensuite la chaleur m'a enfermé deux mois dans la maison, j'ai achevé Egmont et j'ai commencé à pratiquer la perspective et à jouer un peu avec les couleurs. Septembre est arrivé, je me suis rendu à Frascati, de là à Castello et j'ai dessiné d'après nature et j'ai facilement pu remarquer ce qui me faisait défaut. Vers la fin octobre, je suis revenu en ville et une nouvelle époque a commencé. C'est la figure du corps humain qui a désormais attiré mes regards et, alors qu'auparavant j'avais détourné les yeux d'elle, comme devant l'éclat du soleil, je pouvais maintenant la contempler avec ravissement et m'attarder dans sa contemplation. Je me suis mis à l'école, j'ai appris à dessiner la tête dans toutes ses parties et j'ai compris alors les œuvres antiques. J'y ai consacré novembre et décembre tout en écrivant entre-temps Erwin et Elmire ainsi que la moitié de Claudine. [...]. Mon intention est maintenant de copier en février quelques dessins de paysage, de dessiner et de colorier quelques *vedute* d'après nature et d'être ainsi plus sûr de moi. J'ai souhaité consacrer mars à une nouvelle révision des points les plus importants, voir quelques personnes, [...] et prendre cette fois congé de Rome.¹⁹

16 Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 143 (« 1^{er} novembre 1786 »).

17 *Ibid.*, p. 144

18 Goethe, *Briefe*, Band 2. Briefe 1786-1805. Munich : Hamburger Ausgabe, C. H. Beck, 1988, p. 18.

19 Goethe, « Rome, 25 janvier 1788 », in *ibid.*, p. 79.

Le séjour en Italie est marqué par un paradoxe : Goethe est parti à la recherche d'une existence plus authentique, plus conforme à ce qu'il croit être son démon propre, son destin, son *Streben* légitime, mais il se fourvoie et cherche à être ce qu'il n'est pas, un « artiste » – au sens d'un praticien des beaux-arts, d'un dessinateur ou d'un peintre. Autre paradoxe : lui qui a toujours attaché le plus grand prix à sa liberté et refusé souvent les attachements amoureux, se rend en Italie pour trouver un maître, un mentor un peu inquiétant comme ce Behrig qu'il rencontre à Leipzig et dont il se serait inspiré pour Méphistophélès. Mais ceux qu'il rencontre à Rome dans la petite communauté allemande ne sont pas à la hauteur de la tâche qu'il leur assigne secrètement : ni Tischbein, qui s'installera à Naples, ni Hackert, qui peint des paysages, ni Angelika Kauffman, dont les portraits ne sont guère fidèles, ni, *a fortiori*, le dogmatique et, disons-le, assez médiocre J. H. Meyer ne peuvent répondre à cette attente. Aussi bien Goethe, après de longs mois, doit-il se rendre à une double évidence : s'il est effectivement lui aussi un artiste, un *Künstler*, ce n'est qu'en tant qu'écrivain, et pas dans le domaine des beaux-arts. Dans sa lettre du 18 mars 1788 Goethe, sommé de rentrer à Weimar, répond au duc avec toutes les marques de la déférence en lui demandant de lui accorder un nouveau congé et de le décharger de ses fonctions administratives au service du duché, pour qu'il puisse se consacrer entièrement à la littérature. « Je réponds à votre amicale et cordiale lettre par un joyeux : 'j'arrive'. Ainsi mes espérances et mes souhaits sont exaucés, ma première intention remplie. » Il prend soin d'ajouter : « Je peux bien le dire, durant cette année et demie de solitude, je me suis de nouveau retrouvé ; mais comme quoi ? – Comme artiste ! Ce qu'autrement je suis encore, vous en jugerez et en ferez bon usage. »²⁰

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. A Rome, lors de deux séjours successifs (du 1er novembre 1786 au 21 février 1787, puis du 8 juin 1787 à avril 1788), Goethe va découvrir, lentement, et avec bien des déceptions, sa vraie vocation : il est un artiste, sans doute, au plein sens du terme, mais un artiste dont le talent (le génie ?) réside dans le domaine des lettres, de la poésie, du théâtre, et non dans le dessin ou la peinture. Il finit par comprendre à Rome, surtout lors du « Second séjour », qu'il est « un artiste des mots et du langage », et non des couleurs et du marbre. Tout au plus peut-il s'inspirer de la pratique des peintres qu'il fréquente dans ses propres spéculations sur les couleurs.

Aussi travaille-t-il à la versification d'*Iphigénie*, tout en reprenant des œuvres anciennes (*Egmont* et le premier *Faust*) qu'il transforme, complète ou relance. La production poétique du voyage en Italie – un seul poème, « Cupidon, fripon ... »²¹ – semble faible, en volume, mais la signification du voyage est ailleurs. Ce périple représente une crise qui est aussi un pari. Et Goethe remonte vers le Nord et la triste et sombre (*trüb*) Allemagne, à contrecœur, mais assez résolument, avec en tout cas la conscience de sa vocation authentique et de la vraie tâche à venir. La leçon du Carnaval romain, de cette brève et intense chevauchée dans le Corso, est bien différente de l'austère et marmoréen message supposé de l'art néo-classique : « les plus vifs et les plus grands plaisirs ne nous apparaissent qu'un moment [...], nous émeuvent et laissent à peine une trace dans notre souvenir ; [...] on ne peut jouir de la liberté et de l'égalité que dans le vertige de la folie et [...] le plus grand plaisir n'a tous ses charmes pour nous que lorsqu'il touche au péril, et qu'il fait éprouver dans son voisinage une douce et voluptueuse angoisse. [...] En somme la vie est comme le Carnaval romain »²².

20 Goethe, « Rome, 17 mars 1788 », in *ibid.*, p. 85

21 Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 534

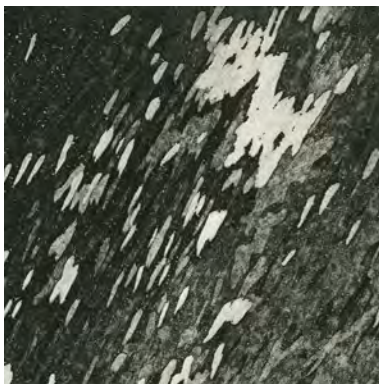
22 Goethe, *ibid.*, p. 570.

Goethe sait qu'il n'a plus besoin de la présence effective de la beauté romaine dans les arts plastiques pour forger sa propre esthétique littéraire ; en avril 1788 il dit adieu à la Rome classique sous la clarté mélancolique de la lune. A telle enseigne qu'il travaille à Rome aux scènes les moins classiques de l'*Urfaust*.

Si Goethe renonce à cette vocation illusoire d'artiste qu'il a trop longtemps crue sienne, qui a rendu inévitable la rupture avec l'aristocratie Charlotte von Stein, lasse d'attendre que son amant ait fini d'étudier l'anatomie et la perspective, les questions qui agitaient le milieu des peintres allemands autour d'Angelika Kauffmann n'ont pas perdu de leur intérêt à ses yeux et il va les aborder d'une manière originale en les posant à nouveau, sur un autre plan, celui des études scientifiques, de la théorie des couleurs, de cette future *Farbenlehre* de 1810 qui repose sur les expériences vivantes de la perception subjective des couleurs et sur les pratiques des peintres. Changement considérable de champ (de bataille) qui va conduire Goethe à engager un combat controversé avec l'optique scientifique incarnée par Newton. Ce qui, d'une certaine manière, prolonge l'errance et les fourvoiements.

Mais c'est en reprenant le vieux manuscrit de *Faust* que Goethe reste fidèle à sa vocation. C'est lorsqu'il séjourne à Rome, capitale de la chrétienté et de l'art antique, qu'il se tourne de nouveau vers un texte qui évoque la vieille Allemagne, la magie noire et les diableries. C'est en effet dans le jardin de la villa Borghese que Goethe reprend son vieux manuscrit pour y insérer la moins classique des scènes de son *Faust*, la « cuisine de sorcière »²³.

Bien après le printemps 1788, mais pleinement encore dans le souvenir de la lecture de Herder et de son livre panthéiste, donc spinoziste, *Dien*, Goethe explique à Eckermann ce qu'est, finalement, le démonique. Qui peut connaître les desseins de Dieu, l'Être suprême, dont on devine qu'il se confond avec la nature ? Et Goethe d'esquisser au bénéfice d'Eckermann une rapide histoire des religions considérées comme des œuvres humaines, historiques. Il évoque les Grecs qui ont découvert la Fatalité inconnaissable, puis le christianisme qui instaura un lien de confiance avec l'au-delà, enfin Spinoza. « Le Grand être que nous appelons divinité ne s'exprime pas seulement dans l'homme, mais aussi dans une riche et puissante nature. »²⁴ C'est Spinoza qui aurait mis en lumière cette puissance, cette « force » étrangère à nos pensées conscientes, à laquelle nous sommes malgré nous soumis et qui en même temps semble donner la plus authentique traduction de notre liberté : devenir ce que l'on est.



23 Goethe, *Faust*, op. cit., p. 280.

24 *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 393.