Scanned with CamScanner

Cet ouvrage accompagne l'exposition «De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann» organisée au musée du Louvre, hall Napoléon, du 28 mars au 24 juin 2013.

Cette exposition est organisée par le musée du Louvre avec la collaboration scientifique du Centre allemand d'histoire de l'art.

LOUVRE

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

Commissariat général
Henri Loyrette et Andreas Beyer

Commissariat scientifique
Sébastien Allard, Danièle Cohn et Johannes Grave

Elle s'inscrit dans le cadre de l'«Année franco-allemande – cinquantenaire du Traité de l'Élysée».

ÉLYSÉE-VERTRAG
TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE
50 JAHRE ANS

L'édition du catalogue a été rendue possible grâce au mécénat de la Rudolf-August Oetker Stiftung.

RUDOLF-AUGUST OETKER STIFTUNG
FÜR KUNST, KULTUR, WISSENSCHAFT UND DENKMALPFLEGE

Le papier de ce catalogue est fabriqué par Arjowiggins Graphic, et distribué par Antalis.

ARJOWIGGINS GRAPHIC
antalis™ Just ask Antalis

Cette exposition a bénéficié du soutien du CERCLE INTERNATIONAL DU LOUVRE, avec la collaboration des AMERICAN FRIENDS OF THE LOUVRE, et du concours de BMH AVOCATS.

Cercle International du Louvre
International Council of the Louvre
BMH AVOCATS

La scénographie de cette exposition a été réalisée grâce au soutien de **Deloitte.**

L'œuvre d'Anselm Kiefer a bénéficié du soutien de la Galerie Thaddaeus Ropac.

© Hazan, Paris, 2013
© Musée du Louvre, Paris, 2013

www.editions-hazan.com
www.louvre.fr

ISBN Hazan : 978-2-75410-690-0
ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-424-2
Imprimé en Italie
Dépôt légal : mars 2013

En application de la loi du 11 mars 1957 [art. 41] et du Code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet égard que l'usage abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

Scanned with CamScanner

L'exposition «De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann»
est placée sous le haut patronage de

Monsieur François Hollande
Président de la République Française

Madame Angela Merkel
Chancelière fédérale d'Allemagne

Scanned with CamScanner

Auteurs

Sébastien Allard
Conservateur en chef au département des Peintures, musée du Louvre, Paris

Andreas Beyer
Directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Werner Busch
Professeur émérite d'histoire de l'art, Freie Universität, Berlin

Danièle Cohn
Professeur des universités, directrice du Centre d'esthétique et philosophie de l'art, université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Gudrun Fritsch
Commissaire d'exposition au Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin

Thomas W. Gaehtgens
Directeur du Getty Research Institute, Los Angeles

Boris Roman Gibhardt
Chargé de recherche au Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Marie Gispert
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Johannes Grave
Professeur d'histoire de l'art, université de Bielefeld

Cordula Grewe
Professeur associée en histoire de l'art, Columbia University

Jean Lacoste
Agrégé de philosophie, docteur ès études germaniques, traducteur et essayiste

Jacques Le Rider
Directeur d'études à l'École pratique des hautes études, Paris

Marcella Lista
Programmatrice Architecture et Art contemporain, Auditorium et Manifestations culturelles, musée du Louvre, Paris

France Nerlich
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université François-Rabelais, Tours

Julie Ramos
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Bénédicte Savoy
Professeur d'histoire de l'art, Technische Universität, Berlin

Pierre Wat
Professeur d'histoire de l'art contemporain, université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Catherine Wermester
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Scanned with CamScanner

SOMMAIRE

Préfaces 15

Lettre à Henri Loyrette 21
Anselm Kiefer

De l'Allemagne 29
Sébastien Allard et Danièle Cohn

L'Allemagne et ses centres 112

«Comme dans un ciel étoilé». Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne 114
Bénédicte Savoy

Weimar : sobriété formelle et richesse des idées 126
Andreas Beyer

Goethe à Weimar : politique artistique et histoire de l'art 136
Johannes Grave

Apollon et Dionysos

Introduction 149
Sébastien Allard et Danièle Cohn

Le *Voyage en Italie* de Goethe, un programme artistique allemand 150
Andreas Beyer

Goethe et Schiller : littérature universelle et éducation esthétique 162
Boris Roman Gibhardt

Religion, romantisme et dimension politique de l'image 168
Cordula Grewe

Art et identité. La crise de la peinture d'histoire allemande au XIXe siècle 194
France Nerlich

Le Cas Böcklin de Julius Meier-Graefe et les débats sur l'art moderne dans l'Empire allemand 210
Thomas W. Gaehtgens

L'hypothèse de la nature

Introduction 225
Sébastien Allard et Danièle Cohn

La peinture de paysage en Allemagne de la fin du XVIIIe siècle à la Seconde Guerre mondiale 226
Werner Busch

Une vivante image de la nature : Goethe et la peinture de paysage 254
Johannes Grave

Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande 272
Pierre Wat

«Ramener les hommes de tous les tourments de la dispersion à leur centre paisible» : Philipp Otto Runge et l'unité des arts 290
Julie Ramos

Goethe et les sciences de la nature 298
Jean Lacoste

Paul Klee : la nature et la création après l'histoire 314
Marcella Lista

Ecce Homo

Introduction 335
Sébastien Allard et Danièle Cohn

Faust, humain trop surhumain et Allemand trop allemand 336
Jacques Le Rider

Le *Second Faust*, fantasmagorie du XIXe siècle 348
Boris Roman Gibhardt

Vision(s) du monde ? Peinture et gravure chez Max Beckmann et Otto Dix, de la Première Guerre au début des années 1920 358
Marie Gispert

Käthe Kollwitz, le cycle de gravures sur bois *La Guerre*, genèse et impact 374
Gudrun Fritsch

Derrière les choses. Réflexions sur quelques natures mortes de la Nouvelle Objectivité 382
Catherine Wermester

Annexes

Notes 397

Œuvres exposées 405

Bibliographie 412

Index 424

Scanned with CamScanner

Le *Second Faust*, fantasmagorie du XIXe siècle

Boris Roman Gibhardt

Traduit de l'allemand par
Laurent Cantagrel et Virginie de Bermond

En mémoire de Gert Mattenklott, penseur du *Second Faust*

« *Car l'époque du beau est révolue*[1]. »
Johann Wolfgang von Goethe

« Nous serons les derniers d'une époque qui ne reviendra pas de sitôt[2]. » Goethe écrit ces mots à Carl Friedrich Zelter, l'un de ses rares amis encore en vie, alors qu'il vient de se remettre au *Second Faust*, en 1825. Il estime que la fin du XVIIIe, siècle de Winckelmann et de Voltaire, est aussi celle de l'époque des grands talents. Le XIXe siècle est une ère d'« hommes rapides à comprendre », sachant conquérir les masses. « La richesse et la vitesse, voilà ce qu'admire le monde et ce que chacun désire ; chemins de fer, courrier express, bateaux à vapeur, et toutes les facilités imaginables de communiquer, voilà ce à quoi aspire le monde cultivé, à se dépasser, à se cultiver à l'excès, et par là même, à persévérer dans la médiocrité[3]. » Toujours selon Goethe, cette culture juste moyenne se veut « ultra » en toute chose, exagérée, exaltée, uniquement soucieuse de l'effet. Pourtant, le poète chargé d'ans ne contemple pas du tout les phénomènes modernes de la vitesse croissante et de l'accélération des échanges du point de vue de l'« Olympien » solitaire, de l'ermite de Weimar isolé du « tourbillon du temps ». L'actualité du XIXe siècle, les risques inhérents à la disparition de toutes les inégalités et le penchant à l'hystérie et à une fausse « transcendance » ne sont traités nulle part dans l'œuvre de Goethe avec autant de virulence que dans la seconde partie de son *Faust*, qu'il achève en 1831, soixante ans après en avoir commencé la première partie, et un an seulement avant sa mort.

« Tu l'as détruit, ce beau monde[4] ! »

Ses amis eux-mêmes – et ses exégètes jusqu'à la fin du XXe siècle – furent déroutés par l'intérêt que portait Goethe à toute nouveauté. Wilhelm von Humboldt écrit ainsi à sa femme en décembre 1823 : « L'idée me vient souvent qu'il est en fait étrange que Goethe vive sur ses vieux jours presque exclusivement au milieu des produits de son temps. [...] Si je croyais ma fin aussi proche que lui, vu son âge et son état de santé, cela me serait impossible. Je ferais bien plutôt un retour vers les temps anciens et chercherais à réunir autour de moi tout ce par quoi la nature humaine s'est exprimée sous la forme la plus pure et la plus simple[5]. » Mais dès avant 1800, au moment où il est confronté aux événements historiques qui suivent la Révolution française, Goethe s'est détaché de l'antique pour faire de la matière moderne le support de sa création littéraire, même s'il le fait dans une forme fidèle à la tradition : « Si l'exemple de mon *Hermann et Dorothée* n'était pas là pour me prouver que les sujets modernes, pris d'une certaine manière, peuvent se prêter à la forme de l'épopée, je me refuserais à prêter la moindre attention à toute la banalité pratique de l'existence[6]. » L'affaire du collier de la reine, chant du cygne de l'Ancien Régime, les succès de l'alchimiste Alexandre de Cagliostro, incarnation des pouvoirs nouveaux de la magie malgré la philosophie des Lumières, mais aussi l'exil, « l'esprit de parti » et la disparition de toute sociabilité, conséquence de l'hystérie révolutionnaire, ce sont là les phénomènes qui préoccupent Goethe dans ses œuvres autour de 1800.

Trente ans plus tard, sur le fond du retour dramatique des bouleversements historiques de 1789, la toute-puissance de la communication, l'artificialité de l'être humain et les excès d'un savoir purement spéculatif sans application possible sont les motifs « nouveaux » par lesquels le *Second Faust* est peut-être plus proche du XXIe siècle que du siècle précédent – ce qui pourrait expliquer le manque d'intérêt persistant des philologues pour la phénoménologie goethéenne de la perte du

Scanned with CamScanner

sujet. Lorsque Méphistophélès, abusant du système de crédit, abandonne le sort de plusieurs États à des financiers obsédés par le profit, lorsque sa domination absolue sur la nature conduit Faust à entrevoir une catastrophe naturelle imminente et à être aveuglé comme par une sorte de radiation atomique et lorsque, enfin, ce n'est plus la poupée (dont est issu le robot) qui fonctionne comme image de l'homme artificiel, mais l'homunculus, fruit physiologique et génétique d'une éprouvette, alors la scène de théâtre semble tendre un miroir à notre époque actuelle – et la fin sera tragique. Car le diable sait bien que « Les éléments sont conjurés avec nous, / Et tout concourt à l'anéantissement[7] ». C'est au plus tard avec l'apparition de la peur que le destin personnel de Faust acquiert une dimension humaine universelle par laquelle le diagnostic posé sur l'époque rejoint l'anthropologie générale. Dans le *Second Faust*, en effet, les « quatre femmes grises » préfigurent l'effrayant scénario final. La dernière de ces messagères de mort, Souci, parvient à pénétrer elle-même, sous forme allégorisée, jusqu'à l'esprit aveuglé de Faust. Le renoncement au sensible et la rationalité qui avaient permis à Faust de tenir en échec les trois autres messagères funèbres – Indigence, Détresse et Dette – sont impuissants face à Souci, qui accompagne toutes nos actions et fait ainsi partie des aspirations humaines telles qu'elles avaient été caractérisées, dans une escalade faustienne, par le pacte avec le diable dans la première partie de la tragédie.

Selon Faust, l'homme est condamné à une privation permanente et à se contenter de ce qu'il a, alors que son esprit aspire sans cesse à l'accomplissement. Homme de la modernité, Faust ne maudit pas simplement tout ce par quoi l'homme essaie d'obtenir le bonheur ici-bas – la foi, l'amour, l'espoir, mais aussi la possession, la beauté, la jouissance, perçues comme aveuglement et illusion –, il maudit aussi la condition de la possibilité même du bonheur, la patience[8]. Faust met « l'aspiration de toute sa force » au service d'une « activité sans trêve » par laquelle le désir humain recevra enfin l'accomplissement surhumain, connu ici-bas uniquement sous la forme du miracle. « Il ne vous est assigné aucune limite, aucun but », telle est la promesse de Méphistophélès. Mais l'aspiration de Faust à dépasser le sensible en vue de la réalisation du suprasensible ne conduira pas à la connaissance du

Fig. 81 Johann Wolfgang von Goethe
Apparition de l'esprit de la Terre,
vers 1810-1812 ou 1819
Crayon sur papier blanc, H. 22 ; L. 17,1 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
Direktion Museen

Scanned with CamScanner

divin. C'est l'aspect humain au contraire qui ressort avec d'autant plus de pureté de cette entéléchie – le principe d'après lequel se réalise le donné spirituel de la vie.

Dans *Faust*, Goethe élève la «vieille légende de la noble humanité dans son aspiration éternellement déçue[9]» au rang de «tragédie philosophique absolue», pour reprendre les termes par lesquels Hegel caractérise le parcours de Faust de «tentative tragique de concilier le savoir et l'aspiration subjectifs avec l'absolu[10]». Même si dans son hybris, il se rend aussi criminel à l'égard des hommes, Faust, être de désir, reste toujours un homme et non pas un démon; il est une partie du progrès que par ailleurs il incarne héroïquement en tant que vainqueur de son destin. Et pas seulement du sien: dans la seconde partie, Faust cherche à annuler les déterminations historiques de l'être et les contraintes de la nature afin de conquérir de nouvelles terres sur la mer, pour le bien de l'humanité. S'opposant aux simples promesses de jouissance par le pouvoir et les sens, faites par Méphistophélès, cette noble vision n'ambitionne rien moins que de sauver le monde. Dans cette approche ontologique du monde se manifeste en même temps la dimension platonicienne du désir, comme élan vers l'accomplissement, mais aussi comme nature passionnée, comme amour (*eros*), qui, dans un revirement chrétien, aspire au ciel et peut de ce fait être racheté. Car la nature pousse l'homme à un combat perpétuel contre des obstacles – un combat qui caractérise justement la *raison d'être* d'une vie libre.

Certes, le constat de Goethe sur le temps présent est à distinguer de cette *condition humaine*. En effet, il se rapporte au «vélocifférien» – néologisme du poète, construit avec «vélocité» et «lucifférien» – de toute «activité absolue» qui, étant à elle-même sa propre fin, ne peut conduire qu'à la perdition[11]. Pour Goethe, cette fin en soi a pris la place des vertus chrétiennes; «l'arbitraire du vouloir tout-puissant» des machines et de la concurrence a pris celle d'une «existence» paisible dans le continuum de l'histoire[12]. Au terme de ce processus d'aliénation, l'identité ne peut plus subsister que comme un succédané de ce que l'industrie et l'impératif de plaisir mettent à notre disposition. Pour Goethe, le changement, voire la négation, fait sans doute partie de l'histoire. Mais la dynamique historique n'est créatrice qu'à condition de rester consciente du passé. Il en va de même pour la forme poétique qui, elle aussi, doit toujours rester mémoire des formes passées. L'époque de la réflexion, que Friedrich Schiller avait constatée dans la distinction du naïf et du sentimental, semble être précisément aussi celle de l'oubli, qui menace dès lors que l'on substitue des concepts spéculatifs à l'expérience sensible. Là où la confiance dans le sensible fait place à l'aspiration au suprasensible, comme dans le combat de Faust avec l'esprit de la terre dans la première partie (fig. 81 et 82), commence l'erreur de se croire surhumain[13]. Face à l'aveuglement technologique, au renoncement au sensible, au refoulement du passé et à l'hystérie des masses, quelle place Goethe donne-t-il à la beauté dans sa vision du présent, à cette beauté qui, selon la pensée classique, fournit l'image de ce qui est moral et convenable, et doit, grâce au plaisir donné, guider les hommes vers la vérité?

Abstraction et sensibilité

Faust détruit le «beau monde[14]», mais aussi la belle forme que le théâtre classique avait su maintenir dans la «noble action» jusqu'au XIXe siècle. Le beau, également soumis à l'histoire, non dans son essence mais dans la condition de son renoncement, doit de même faire l'expérience du déclin des formes. Goethe n'aurait pu mieux «transcender» – terme qu'il emploie pour désigner l'amplification caricaturale de toute expérience dans l'exubérance et la spéculation – le classicisme, pour lequel le sens compréhensible et la totalité organique au centre de laquelle se trouve l'homme sont ce qui compte, qu'en supprimant son répertoire formel. Or pour *Faust* justement, qui, en particulier dans la seconde partie, renonce à la belle action et la remplace par une suite moderne de simples «tableaux fugitifs», Goethe emploie le genre de la tragédie, absent du reste de son œuvre. Il confère ainsi aux tragiques précipitations de la modernité la forme antique héroïque dont il compose un théâtre du futur, en recourant à la matière faustienne médiévale, à l'allégorie baroque et au conte de fées romantique et oriental.

Les mythes et les faits historiques peuvent être juxtaposés ici, parce qu'ils renvoient pour Goethe aux mêmes forces de l'imagination humaine, lesquelles ne se déploient que dans la

Fig. 82 Rembrandt
Faust, vers 1652
Eau-forte, H. 21; L. 16 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

diversité. Dans cette métamorphose, qui contient toute la possibilité des formes dans une unité progressive, la nature et l'histoire s'expliquent mutuellement. À côté du retour pour ainsi dire naturel de motifs issus de la tragédie de l'érudit (scène de l'homunculus) et du drame de Marguerite (dans l'acte d'Hélène), cette notion vaut surtout pour l'idée goethéenne de l'Antiquité. Dans la «Nuit de Walpurgis classique» de la seconde partie, l'Antiquité, avec ses monstres mythiques, ne semble pas moins insondable que le Moyen Âge dans la nuit de Walpurgis romantique de la première partie. Sous cette nouvelle forme, l'Antiquité est un présent intensifié, tourné vers le passé. En effet, le combat des esprits antiques après l'explosion volcanique provoquée par le dieu Séismos met en scène le passé immédiat: du démon de la Révolution au titanisme napoléonien, en passant par la profusion inattendue de nouveautés et de beautés qui se manifeste dans l'éruption de l'histoire comme événement naturel d'un ordre supérieur.

Aux yeux du naturaliste qu'était Goethe, la suppression et la destruction de ce qui a vieilli ne signifient rien d'autre qu'un engendrement et un recommencement. La dimension «incommensurable[15]» de *Faust* est à chercher dans cette imbrication des aspects historiques, fictifs, mythiques et élémentaires. Les siècles que parcourt Faust lors du tour du monde effectué en compagnie de Méphistophélès se rétrécissent aux dimensions de l'espace de la scène de théâtre, médium des apparitions les plus fugitives, dont il est en même temps la mémoire la plus sensible. Pendant ce temps, les décennies passées par Goethe à donner forme à cette matière génèrent ces formes monstrueuses, qui à leur tour constituent une mémoire de l'expérience esthétique du poète. Si Schiller a déjà reconnu dans la première partie de *Faust* un «sujet philosophique» dont plus aucun «anneau poétique» ne saurait assurer la cohésion, Goethe en 1827, au moment donc où il travaille à la seconde partie, incomparablement plus immatérielle que la première, insiste encore auprès d'Eckermann sur les nombreuses «impressions sensibles» fournies par son imagination. Car la tâche du poète ne saurait être de «donner corps à des abstractions». Par rapport à la première partie, Goethe entendait représenter dans la seconde «un monde plus haut, plus vaste, plus lumineux, moins soumis aux passions[16]». L'universel doit apparaître dans le singulier sensible, par une médiation anthropologique ou historique, afin que la littérature tienne ce que Goethe attendait d'une telle «collection», «un infini en mouvement».

Reflets répétés

Le poète a en effet conçu l'esthétique du *Second Faust* en se fondant moins sur un discours philosophique que sur une pensée scientifique, comme celle de Kant où Goethe vit pour la première fois, dans les *Critiques*, les «préoccupations les plus disparates juxtaposées» sans que cela nuise à l'intégrité de la pensée[17]. Le motif de l'interdépendance graduelle de tous les phénomènes découle également d'un esprit scientifique. Goethe conclut de son analyse des couleurs entoptiques, dans une formulation symbolique, que les impressions reçues une fois, par la lecture ou par l'empirisme, reviennent toujours dans un tout autre domaine, dans un «reflet répété[18]». Donc, la nature et l'histoire ne présentent pas d'oppositions qui ne puissent être résolues à un niveau supérieur, par des phénomènes de répulsion et d'attraction. La figure concrète relève ainsi d'une structure et non pas seulement de phénomènes de surface. Dans cette métamorphose, principe de transformation d'une forme originelle, les rangs de ce qui est conforme à la loi et les reflets de polarités s'accroissant ont par conséquent la même valeur. Si Goethe insiste sur l'apparence sensible de ses figurations, c'est sur la base de cette intuition empirique qui lui fait reconnaître dans un phénomène la réunion de ce qui était originairement divisé et dans la division l'unité originelle, comme l'alternance de la systole et de la diastole, de l'inspiration et de l'expiration du monde[19]. Sa pensée qui procède par des analogies avec la nature rend Goethe étranger à toute théorie spéculative. Elle lui permet de prendre en considération ce qui est transcendant dans le sensible. L'œil humain en est le symbole: capable de percevoir la lumière divine, il obéit en même temps à des lois objectives (cat. 136).

On ne peut saisir les phénomènes, telle la lumière du soleil dans l'arc-en-ciel, que dans le déploiement de l'«éclat de leur reflet coloré», c'est-à-dire par la médiation. Faust paie par son aveuglement physique son désir aveugle d'un absolu qui ne puisse plus évoluer. Goethe oppose à l'absolu

Scanned with CamScanner

le sens esthétique, la «vision» issue des sciences naturelles, comme le déploiement des pôles et des transitions. Le *Second Faust*, monde «moins passionné», plus objectif, naît de ce «reflet» de la matière historique et de la genèse formelle organique. L'action habituelle du drame bourgeois cède la place à une représentation structurée par les sciences naturelles. De ce fait, les figures poétiques ne possèdent plus de vie illusoire : elles sont sciemment présentées comme des produits de l'intellect et de l'imagination. Elles appartiennent à la nature dans la mesure où elles se développent conformément à des lois ; elles appartiennent à la poésie dans la mesure où elles se meuvent au-delà de toute réalité saisissable.

Fêtes du mal

Cette assimilation de la nature et de l'art atteint un sommet inquiétant dans la scène de la mascarade (*Mummenschanz*), défilé d'allégories placé sous le signe de la modernité. Faust se présente sous les traits de Plutus, divinité de la prodigalité dans laquelle on croit reconnaître un Napoléon démultiplié, accompagné du garçon conducteur de char, personnification du génie poétique. L'art le plus élevé, dans cette image du poète, est lié au pouvoir, à l'économie et à la prodigalité. Goethe ne profane pas tant la poésie qui, sous les traits du jeune guide, se retire dans la figure idéale de l'androgyne, qu'il ne démasque les attentes des masses rêvant en vain d'être bercées dans les apparences séduisantes de l'art. Pourtant, à l'époque «vélociférienne», loin du beau naturel, le beau artistique fait aussi partie du monde des apparences artificielles qui semblent dévorer leurs enfants. En effet, les autres allégories de la poésie échoueront à cause des conditions de leur réalisation. Dans ces saturnales, les masques deviennent le vrai visage des masses, l'or devient phallus, le danger, un jouet luxurieux. Associé au déchaînement monstrueux du désir de liberté de la Révolution française, l'esprit de l'Ancien Régime conduit à une catastrophe face à laquelle l'art ne peut pas rester indifférent.

En apparence seulement, le repos fait suite au chaos. Des agences économiques du faux-semblant – papier-monnaie, emprunts, crédit – voient le jour et, grâce aux suggestions murmurées par les conseillers impériaux, par Faust et Méphistophélès,

Cat. 136
Christoph Erhard Sutor
(Erfurt, 1754 – Weimar, 1838), d'après Goethe
Vignette [représentant un œil],
dans *Jeu de cartes optiques (27 cartes)*, 1791
Xylographie, H. 5,8 ; L. 10 cm (chaque carte)
Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
Direktion Museen, GFz 007

Scanned with CamScanner

plongent le pays dans la guerre et le désastre. Quand l'argent n'est plus couvert par les biens produits, mais se multiplie de lui-même, les apparences deviennent une réalité autonome qui ne correspond plus à des prestations réelles. L'enthousiasme avec lequel Goethe suit les réalisations novatrices de son temps, parmi lesquelles on compte aussi de grands projets capitalistes comme le percement du canal de Suez, ne l'empêche pas d'envisager qu'elles puissent mal tourner. Dans le dernier acte, Faust ordonne ainsi à ses assistants de creuser un profond fossé pour gagner de nouvelles terres, sans soupçonner qu'il va devenir sa propre tombe. Dès les années 1800, Goethe note que la destruction de maisons entières par les spéculateurs fait doubler la valeur des terrains, ce en quoi il anticipe les mécanismes financiers du XIXe siècle[20].

L'inconstance des valeurs suscite un désir d'apaisement et de beauté qui ne soient pas soumis au temps, tels que les incarnent les personnages antiques de Pâris et d'Hélène, ressuscités pour la cour par une lanterne magique après la mascarade. Mais au lieu de parvenir à trouver la paix dans les images lointaines de la beauté antique, la société moderne, toujours animée d'ardents désirs, prend les produits artificiels qui lui permettent de satisfaire sa luxure pour la vraie nature, qu'elle soumet par la violence. Dès lors que l'on ignore la valeur de médiation du support, de l'appareil technique, le produit prend des traits monstrueux ; l'Antiquité est rabaissée au rang de divertissement sexuel. Goethe emprunte à l'univers des lanternes magiques le concept alors courant de « fantasmagorie », lequel, en 1827, est encore le titre donné à l'acte d'Hélène. Il fut supprimé, tout comme l'« interlude », pour ne pas conduire les spectateurs à mettre en doute l'égalité « rationnelle et esthétique » des différents actes [21]. En d'autres termes, les autres scènes ne sont pas moins des « interludes », car la totalité, ainsi que le montre la morphologie goethéenne, n'est saisissable que dans l'extrait, dans « l'existence » de « l'instant[22] ». Puisque dans la modernité « morcelée », l'homme ne peut saisir l'existant que dans les apparences, l'éternel que dans l'éphémère, il a besoin de la combinatoire du beau telle qu'elle est ici mise en pratique dans la succession des « interludes ». L'inconstance comme essence du temps modifie la forme poétique pérenne.

Contrainte économique et « impénétrables cercles magiques »

La fantasmagorie de l'interlude entoure en même temps le contenu de cette protection qui doit, selon Goethe, isoler l'œuvre d'art dans d'« impénétrables cercles magiques[23] ». Certes, le « plaisir des apparences » fait apprécier la pièce de théâtre, dont le « sens le plus haut », toutefois, ne se révèle que par la réflexion[24], dans le dépassement des apparences.

La fantasmagorie, aux yeux du vieux Goethe, est donc un concept approprié pour l'abandon de la rationalité éclairée par un public avide de merveilleux, mais aussi pour le jeune Karl Marx, lequel, une décennie plus tard, commence à décrire les relations économiques en recourant sciemment à la métaphore « vélociférienne » de Goethe. L'éloge de l'argent par Méphistophélès implique que chacun ne s'identifie plus qu'à son objectif social, exprimé dans sa valeur monétaire. Car, selon Marx dans *Le Capital*, la division du processus de production permet d'occulter le fait qu'un produit tire son origine de la transformation des matières données par la nature. Le produit ne fait son apparition dans le monde que sous forme de marchandise, comme un être autonome, « poétique » et « fantasmagorique », alors que les producteurs, objets d'un mécanisme de travail calculé, s'identifient eux-mêmes aux marchandises. La mascarade est une anticipation poétique de ce processus, dans la mesure où, ici, les transformations artificielles de formes naturelles poursuivent des objectifs concrets. Les « jardinières » semblent ainsi être des attributs des marchandises qu'elles vendent, plutôt que les personnes qui les ont produites, et les biens marchands finissent par s'animer d'une vie propre monstrueuse, choisissant leurs futurs propriétaires et non l'inverse[25]. Dans la fantasmagorie, tel que le montrent les images de Goethe, les belles apparences naissent d'une constellation violente qui n'a plus rien de naturel, mais qui présente son caractère de chose produite, et cela à la différence de l'allégorie, sans toutefois révéler la technique de sa transformation.

Dans une certaine mesure, Goethe procède de manière analogue quand il décrit sa résurrection poétique d'Hélène comme un acte « violent[26] ». Cette violence, que Theodor W. Adorno reconnaît dans « les cicatrices que la parole poétique a gardées du rejet de la parole communicative[27] », ne laisse presque pas de trace. Goethe n'a pratiquement pas

Scanned with CamScanner

laissé d'esquisses du *Second Faust* qui auraient permis d'en reconstituer la genèse technique. Et le rôle de transmission limpide que doit jouer la littérature en recourant aux enseignements de la nature n'est plus perceptible, dans le *Second Faust*, que sous une forme aussi éthérée que l'apparition d'Hélène dans le nuage décrit de manière quasiment scientifique qui, dans le regard de Faust vers le ciel au dernier acte, prend la forme de la belle en train de s'évanouir. Et, avec elle, le rêve de l'Antiquité disparaît à jamais. La fantasmagorie goethéenne n'est-elle pas la négation, dans le reflet intensifié du «cercle magique», de cela même qu'elle accomplit? Car, pour Goethe, la réalisation du poétique par une volonté violente, dépassant les forces humaines, caractérise la modernité[28]. L'écriture moderne des idées, dont l'aspiration à la perfection ignore tous les degrés intermédiaires, trouve son répondant dans la perfection de l'industrie qui adapte le processus de production au concept d'une marchandise toujours nouvelle, comme l'expose Goethe dans son essai *Art et artisanat* (*Kunst und Handwerk*, 1797). L'art ne peut contredire la réalité sans en même temps s'identifier à elle au moins dans sa forme, forcément contemporaine et donc miroir de son époque: c'est là un constat qui s'est imposé à Goethe en étudiant simultanément la nature et l'histoire.

Dans la littérature universelle en pleine éclosion au XIXe siècle, les idées circulent librement, pourtant sans être domestiquées, mais comme les phénomènes d'accélération et de circulation: certaines avancent, d'autres disparaissent. Et pourtant Goethe appelle de ses vœux et précipite ce «commerce des idées» qu'il annonce lui-même. Bien qu'étant le contraire de la guerre, ce commerce reste lié à elle comme à son «autre», car il ne parvient à en pacifier les voies de communication qu'en les utilisant lui-même et en donnant un sens spirituel au «sentiment des relations de voisinage[29]» que le conflit avait fait naître chez les nations. Cette dialectique de la perfectibilité humaine prend des traits symboliques dans l'expérience de Goethe, par exemple dans la *Campagne de France* (*Campagne von Frankreich*, 1822), au beau milieu de la campagne militaire, où une loi de la théorie des couleurs lui devient soudain claire, ou lorsque, d'après la *Théorie des couleurs* (*Farbenlehre*, 1810), la beauté du spectre chromatique est attribuée à la douleur provoquée par la lumière, ou encore lorsque, dans sa *Morphologie* (1824), la naissance du papillon entraîne la pulvérisation fatale de son enveloppe – apparitions du beau par des inversions aussi délicates que brutales, dont le caractère d'épiphanies éphémères a quelque chose de réel et de fantasmagorique à la fois, et qui se meuvent entre la poésie, la nature et la science, sans quitter pour autant le domaine du sensible.

Dans son drame moderne, Goethe peut ainsi donner encore une dernière représentation ontologique de la beauté, mais inversement, c'est-à-dire par la suppression ontologique de ses illusions dans les conditions de la modernité. L'acte d'Hélène en constitue la tragédie. Goethe s'est remis à travailler à cette partie après une interruption de vingt-cinq ans afin d'en faire une fable sur la beauté, au lieu de se contenter de développer un motif de la légende – l'évocation d'Hélène par Faust. Dans l'acte d'Hélène, «fantasmagorie classico-romantique», le caractère de fétiche des contraintes économiques modernes est poussé à l'extrême. En ce sens, le portrait intemporel de la beauté humaine suprême, Hélène – condamnée à se renouveler sans cesse dans les rêves du désir –, est en même temps celui d'une idole moderne qui n'a plus d'individualité propre, mais qui, aliénée et dépourvue d'histoire, ne peut jamais que renvoyer à ce que les autres projettent en elle. Lors de son retour de l'Hadès à l'instigation de Faust, Hélène, archétype de la beauté antique, ne revient à la vie qu'à titre transitoire, dans la fiction, comme une production violente et fantasmagorique. Bien que la beauté en tant qu'idéale ne se soumette à aucun pouvoir qui menacerait sa liberté de déchéance, elle a besoin de prendre une forme historique pour se manifester. Goethe a l'impression que l'historicisme esthétique de l'époque moderne consomme bien trop vite ces formes et, ce faisant, repousse d'autant vers l'idéal la beauté que nous aspirons à saisir.

Poésie de la poésie

La littérature ne peut donc exprimer l'ambition classique d'atteindre l'intemporel que sous forme négative, dans une réflexion sur sa perte. L'apparition de la lanterne magique avait déjà suscité plus d'envie que de vénération à la cour. Peut-être trouve-t-on ici un écho de l'expérience relatée par Goethe: les hommes ne vivent plus que pour s'amuser les uns les autres[30], et pour se divertir en surenchérissant

Scanned with CamScanner

sur la nature et en facilitant l'assouvissement sous toutes ses formes – ce qui rend impossible le retour de l'être antique dans l'époque moderne incarnée par Faust. Le fils né de l'union de Faust et d'Hélène, Euphorion, génie de la poésie *et* de la guerre, ne peut accomplir son don poétique que dans l'éclat de sa propre disparition. Goethe transpose ici le destin de son égal en poésie, lord Byron, qui lui apparaissait comme le plus grand génie du XIXe siècle[31] et qui, s'étant enflammé pour la guerre d'indépendance de la Grèce, mourut sur le champ de bataille de Missolonghi. C'est dans le choix entre deux formes d'évanouissement, le pur idéal de l'Antiquité et l'abstraction des modernes, que la littérature trouve sa voie. Poésie de la poésie, le *Second Faust* donne à voir le rôle dévolu à la représentation et l'autorité qui revient aux fictions, et c'est pourquoi ce théâtre doit renoncer à l'illusion du vivant. Face à ce renoncement au sensible, la fantasmagorie, qui se voit telle qu'elle est – contrairement à la vision romantique ou religieuse –, parvient à produire de la beauté dans l'espace. Le beau n'y est pas associé à des visions de déclin ; il n'est pas présent dans l'allégorie comme quelque chose de passé, de décomposé, contrairement à l'interprétation qu'en donne Heinz Schlaffer. Le beau chez Goethe n'appartient pas au passé, comme chez Hegel, mais il est saisi dans ses conditions de production. Celles-ci nuisent à une évolution quasi naturelle du beau, qu'elles conduisent à des objectifs étrangers tels que la possession, la politique, la consommation, qui font disparaître sa dimension naturelle et prendre une forme monstrueuse à son aspect artificiel.

La question de l'esthétique n'est plus ici celle soulevée par Gotthold Ephraim Lessing sur le mode de représentation du beau, mais plus fondamentalement : comment peut-on encore ressentir le beau ? Les paroles de Lyncée, le veilleur de la tour qui, ébloui par la beauté d'Hélène, néglige sa tâche, montrent que la beauté est l'«autre» du devoir et de la loi : «Devant la merveilleuse figure / Le soleil lui-même est terne et froid. / Auprès de la splendeur de ce visage, / Tout est vide, tout est néant[32].» Le beau moderne peut, lui aussi, de même que le beau antique, atteindre le degré suprême, mais il suit un autre destin. À la différence de l'Antiquité et de la Renaissance, il n'est plus tenu de se plier à aucune loi. Seul Lyncée le voit encore incarné dans ce qui est purement humain, divinisé par la beauté, comme dans les statues antiques ou la *Madone Sixtine* de Raphaël. Mais là où l'art se soumet à la technique déchaînée, celle-ci aussi doit revêtir l'apparence de l'art, de même que les spéculations de Méphistophélès, le projet faustien de conquête de terres sur la mer et la fabrication du premier homme artificiel. Goethe ne peut attendre que des conséquences funestes de la symbiose de l'art et de la technique laissant derrière eux la nature, puisque la technique est érigée en culte chez les modernes et que l'art devient la nouvelle religion des romantiques. Cette fusion culmine dans l'idéologie du travail de Faust, inspirée d'un saint-simonisme moderne, qui menace de sacrifier l'origine historique et l'autonomie de l'individu au profit de la masse et du progrès. La furie de Faust, par exemple, prend fin quand il s'accommode de la mort de Philémon et Baucis, le vieux couple dont l'existence idyllique faisait obstacle à sa volonté d'expansion. Libéré des traces de l'ancien, le nouveau pays resplendit comme une «œuvre d'art», dans une beauté qui est plus qu'une apparence. L'idée, dirigée contre les classiques, que le beau se situe en dehors de toute morale et que la transformation de l'humain en technique lui donne une forme fantasmagorique est un rappel du rôle problématique de l'art que le jeune conducteur de char radicalement ploutocratique symbolisait déjà lors de la mascarade.

Les joyeux adieux

«Le temps présent est l'arche du Seigneur[33].»

L'œuvre d'art ne semble-t-elle pas avoir été dévorée par la critique qu'elle a engendrée ? À cette réflexion s'opposent pourtant les nombreuses créations imaginaires qui transforment le *Second Faust*, véritable «opéra», en un vrai bazar oriental, pendant que le démoniaque de la fantasmagorie se raréfie au profit d'un joyeux musée imaginaire. Les images exposées ici font partie de l'ensemble des créations fictives humaines ; elles ne sont – d'après le chant du «*chorus mysticus*» qui conclut la pièce (fig. 83) – ni des représentations durables, ni des négations. La fantasmagorie finale – Marguerite intercédant pour Faust auprès de la Vierge Marie – est ainsi sans doute la contrepartie de l'étalage des marchandises dans la mascarade ; elle n'en constitue cependant pas un rectificatif à prendre au sérieux. Œuvre d'art totale, le *Second Faust* relativise et désacralise

Scanned with CamScanner

l'ambition de totalité qu'il manifeste seulement dans sa forme fantasmagorique. Pendant la célébration de la plénitude de la vie, le destin du protagoniste paraît encore épisodique. Cette ironie témoigne de l'absence de passion de Goethe, venue sur le tard et déjà évoquée. Méphistophélès a déclaré depuis longtemps que la plume avec laquelle Faust a signé le pacte avec le diable est désormais un objet de collection, comme si une nouvelle exposition, une nouvelle pièce allait bientôt commencer. Face à la vie, l'art lui-même doit se retirer. Le vieux Goethe le reconnaît : « Quant à ce qui pourrait être intéressant pour le présent vivant, c'est à la jeunesse cultivée d'en décider en premier[34]. » Au terme de soixante ans, il achève son *Faust*, scelle le manuscrit et se consacre à des choses plus légères. L'œuvre ne doit pas sembler être une révolte héroïque contre la mort, mais l'image de la vie. Publiée à titre posthume, elle n'appartient ni au XIXe siècle, dont pourtant elle décrit le matérialisme, ni au XVIIIe siècle, où elle fut commencée, mais seulement à l'« époque de Goethe », dont elle inverse les impératifs économiques pour émerger libre de toute contrainte, intemporelle et sans frontières, comme un don au XXIe siècle.

Parallèlement, le plaidoyer de Goethe, soumis aux conditions du temps, a la valeur d'un mode de connaissance intemporel, toujours susceptible d'être rajeuni dans la mesure où il renonce à l'absolu et qui, ainsi que le suggèrent les célèbres vers conclusifs (fig. 83), se contente de « ce qui est périssable », de « l'inaccessible ». Dans le défilé des antihéros, des idoles, des allégories, seul Lyncée, l'homme de la tour, personnage marginal, semble veiller sur ce sens esthétique goethéen. Son chant solitaire résonne dans une des dernières scènes de la pièce, tel un élément retardateur avant la catastrophe finale, la mort de Philémon et Baucis dans l'incendie universel, ce crépuscule du monde. Lyncée est le seul que la rencontre avec Hélène ait anobli, car il n'avait pas espéré posséder matériellement ce qui ne peut insuffler la vie qu'en restant un lointain idéal. En conséquence, son chant vespéral donne un exemple de l'unité du devoir et de l'inclination, sentiment classique de la vie que Goethe a maintenu comme un signe d'espoir jusque dans le monde ténébreux du dernier acte. Mi-joyeux, mi-mélancolique, le chant n'est plus dans la tragédie qu'un interlude supplémentaire.

Il est réservé à d'autres d'avoir à maîtriser ce qui va suivre. Dans la lettre à Zelter citée au début, Goethe formule l'exhortation suivante : « Se tenir le plus possible à l'état d'esprit que nous avions en arrivant[35]. » De même que dans le chant du veilleur de la tour, le poète ne conclut donc pas par un geste de déni, mais au mieux d'opposition esthétique, à l'instar de Lyncée, qui pressent la fin du bel ordre et se montre plein de gratitude rétrospective pour une vie tout entière concentrée dans le présent où s'unissent dans l'ici et le maintenant la perception consciente et l'ouverture à l'expérience, l'esprit scientifique et le sentiment vivant :

« Né pour voir,
Préposé aux regards,
Attaché par serment à la tour,
J'aime ce monde.
Je regarde dans le lointain ;
Je vois de près
La lune et les étoiles,
La forêt et le chevreuil.
Ainsi je vois partout
L'éternelle parure
Et, comme elle me plaît,
Je me plais aussi à moi-même.
Vous, heureux yeux,
Quoi que vous ayez vu,
Quel que cela puisse être,
C'était pourtant bien beau[36] ! »

Fig. 83 Johann Wolfgang von Goethe
Chorus mysticus
Transcription manuscrite du dernier vers de la deuxième partie de *Faust*, ill. HB 524
Düsseldorf, Goethe Museum (Kippenberg Stiftung)

Toute chose périssable
Est un symbole seulement,
L'imparfait, irréalisable
Ici devient événement ;
Ce que l'on ne pouvait décrire
Ici s'accomplit enfin
Et l'Éternel Féminin
Toujours plus haut nous attire.

Scanned with CamScanner

13. Au point que Klee, dans un passage mordant de son journal, compare un poulpe observé à l'aquarium de Naples à un marchand de tableaux lui faisant de l'œil. Klee, trad. Klossowski, [1959] 1992, p. 102.
14. Klee, trad. Klossowski, [1959] 1992, p. 205.
15. Klee, trad. Klossowski, [1959] 1992, p. 206.
16. Ce dessin et son explication sont repris par Klee dans ses notes de cours *Prinzipielle Ordnung* (*Ordre par principes*) du 27 novembre 1923, sur le thème « nicht Form sondern Formung » (non la forme mais la formation), publiées dans Klee, trad. Girard, 1977, p. 53.
17. Klee, 1924.
18. Klee, 1920, p. 40.
19. Klee, 1924, p. 29.
20. Klee, 1924, p. 29.
21. Klee, trad. Riehl, 2004, p. 78.
22. Klee, trad. Girard, 1977, p. 61.
23. Klee, trad. Girard, 1977, p. 45.
24. Klee, trad. Girard, 1977, p. 67.
25. Einstein, trad. Meffre et Staiber, 2011, p. 349.
26. Einstein, trad. Meffre et Staiber, 2011, p. 351.
27. Einstein, trad. Meffre et Staiber, 2011, p. 357.
28. Paul Klee, *Uhrpflanzen*, 1924, 261, et *Uhrpflanzen (mit h)*, 1924, 263.
29. Klee, 1923, p. 43.
30. *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n° 5, 1921. Revue fondée et dirigée pour deux années seulement par Florent Fels et Marcel Sauvage à Paris.
31. Cohn, 1999, p. 11.
32. Einstein, 1921.
33. Klee, éd. et trad. Gonthier, [1964] 1985, p. 18.
34. Voir la célèbre parabole de « l'Ange de l'Histoire » à travers l'*Angelus Novus* peint par Klee en 1920, développée par Benjamin dans « Sur le concept d'histoire », que l'auteur traduisit lui-même de l'allemand en français ; voir Benjamin, éd. Monnoyer, 1991.

Ecce homo

Faust, humain trop surhumain et Allemand trop allemand

Notes des pages 336 à 347

1. Bloch, trad. Kamnitzer, 1974, p. 63. Pour une bibliographie générale se rapportant au présent essai, voir Dabezies, 1973 ; Franceschini et Le Rider, 2010 ; Goethe, éd. et trad. Lacoste et Le Rider, 2009 ; Heine, éd. Grappin, 1998 ; Le Rider et Pouderon, 2010 ; Mattenklott, 2001 ; Reibel, 2008 ; Schmidt, 1999, p. 316-320.
2. Heine, éd. Grappin, 1998, p. 346 et suiv.
3. Dédéyan, 1954-1967 ; Dabezies, 1973.
4. Goethe, éd. Mandelkow, 1988, lettre n° 938, p. 155.
5. Le Rider, 2011, p. 135-140.
6. Heine, éd. Grappin, 1998.
7. Düntzer, 1850, p. 117.
8. Freud, trad. Cotet, Lainé et Stute-Cadiot, 1994, p. 307, n. 1.
9. Schelling, [1859] 1980, p. 83.
10. Grabbe, trad. Baatsch, 1996.
11. Gregor-Dellin, trad. Demange *et al.*, 1981, p. 78 et suiv.
12. Reibel, 2008, p. 85.
13. Lettre de Richard Wagner à Franz Liszt, 9 novembre 1852, citée dans Reibel, 2008, p. 85 et suiv. Le dernier état de la partition de cette *Ouverture de Faust de Goethe (première partie)*, qui tient compte des conseils de Liszt, sera publié par Wagner en 1855.
14. Richard Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, chapitres I à XII publiés dans le journal *Süddeutsche Presse* du 24 septembre au 19 décembre 1867 ; publication intégrale sous forme de livre, Leipzig, 1868 ; cité et trad. d'après l'édition *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (voir Wagner, [1871-1873] 1990-1994, p. 90 et suiv.).
15. Wagner, 1887, vol. I (1841-1853), p. 188 (lettre de Zurich, 8 septembre 1852).
16. Gervinus, 1844, p. 120.
17. Goethe, éd. Loeper, 1871.
18. Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 101 et suiv.
19. Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 103.
20. Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 30 et suiv.
21. *Naissance de la tragédie*, § 9, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 66 et suiv.
22. *Naissance de la tragédie*, § 18, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 101.
23. *Naissance de la tragédie*, § 18, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 103.
24. Lacoste, 2009, p. 23 et suiv.
25. *Le Banquet (Symposion)*, 211 et suiv.
26. « *It is not noon – the sunbow's rays still arch / The torrent with the many hues of heaven, etc.* »
27. Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 312.
28. Nietzsche, trad. Haar et Launay, 1982, p. 270 (fragment 35 [72]).
29. Heine, éd. Grappin, 1998, p. 370.
30. *Humain, trop humain*, II, § 124, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 879.
31. *Humain, trop humain*, I, § 408, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, I, p. 622.
32. *Le Gai Savoir*, II, § 86, « Du théâtre », voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, II, p. 104.
33. *Le Gai Savoir*, III, § 178, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, II, p. 148.
34. *Le Crépuscule des idoles. Flâneries d'un Inactuel*, § 30, « Le droit à la bêtise », voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, II, p. 1005 et suiv.
35. *Ecce homo. Pourquoi je suis si malin*, § 4, voir Nietzsche, éd. Lacoste et Le Rider, 1993, II, p. 1135 et suiv.
36. Eckermann, trad. Chuzeville, 1988, p. 443 et 137.
37. Campioni, 2001, p. 192.
38. Sombart, 1915, p. 84 et suiv.
39. Engelbrecht, 1933.
40. Spengler, 1972, p. 136 ; voir Merlio, 1982.
41. Chap. III, 2, *Les Âmes apollinienne, faustienne et magique*, Spengler, 1972, p. 239.
42. Chap. V, 2, *Bouddhisme, stoïcisme, socialisme*, Spengler, 1972, p. 445.
43. Chap. V, 2, *Bouddhisme, stoïcisme, socialisme*, Spengler, 1972, p. 445.
44. Blumenberg, 2006, p. 256.
45. Schmidt, 1999, p. 316-320.

Le *Second Faust*, fantasmagorie du XIXe siècle

Notes des pages 348 à 357

1. *Voyage en Italie*, dans Goethe, *MA* 3.1, p. 107.
2. Lettre de Goethe à Carl Friedrich Zelter, 6 juin 1825, dans Goethe, *MA* 20.1, p. 850.
3. Lettre de Goethe à Zelter, 6 juin 1825, dans Goethe, *MA* 20.1, p. 850.
4. *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, dans Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 1608. Face à la grande variété des contributions critiques sur *Faust II*, on ne citera que quelques titres sélectifs : Brandes, 2003 ; Jaeger, 2005 ; Mattenklott, 1996, p. 391-477 ; Mattenklott, 1999a, p. 35-46 ; Mattenklott, 1999b, p. 176-190 ; Schlaffer, 1981 ; Schneider, 2005.
5. Lettre de Wilhelm von Humboldt à sa femme, 1er décembre 1823, dans Humboldt, éd. Sydow, 1907-1918, vol. VII, p. 201.
6. Lettre de Goethe à Friedrich von Schiller, août 1797, dans Goethe et Schiller, éd. Roëls, 1994, vol. I, p. 423.
7. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 11550.
8. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 1606.
9. Lettre de Goethe à Schiller, septembre 1797, dans Goethe et Schiller, éd. Roëls, 1994, vol. I, p. 458.
10. Hegel, éd. Moldenhauer et Michel, 1993, p. 557.
11. Lettre de Goethe à Nicolovius, novembre 1815, dans Goethe, *MA* 17, p. 804.
12. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 11255.
13. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 490.
14. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 1607.
15. *Conversations avec Eckermann*, 6 mai 1827, dans Goethe, *MA* 19, p. 572.
16. *Conversations avec Eckermann*, 18 février 1831, dans Goethe, *MA* 19, p. 411.
17. Goethe, *MA* 12, p. 96.
18. Goethe, *MA* 14, p. 568.
19. Goethe, *MA* 10, p. 222.
20. Lettre de Goethe à Schiller, 17 août 1797, dans Goethe, *MA* 8.1, p. 390.
21. Lettre de Goethe à Zelter, 24 janvier 1828, dans Goethe, *MA* 20.2, p. 1089.
22. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 9318.
23. Lettre de Goethe à Schiller, 23 décembre 1797, dans Goethe, *MA* 28.1, p. 470.
24. *Conversations avec Eckermann*, 29 janvier 1827, dans Goethe, *MA* 19, p. 202.
25. Goethe, *MA* 18.1, p. 103-352, v. 5110 et suiv.
26. Lettre de Goethe à Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, 24 mai 1827, dans Goethe, *WA* IV, 42, p. 196-199.
27. Adorno, trad. Barthélémy et Moutot, 2004, p. 50 (édition allemande : voir Adorno, 1974).
28. Goethe, *MA* 11.2, p. 279.
29. Goethe, *MA* 18.2, p. 180.
30. Goethe, *MA* 17, p. 804.
31. *Conversations avec Eckermann*, 5 juillet 1827, dans Goethe, *MA* 19, p. 231.
32. Goethe, trad. Gide *et al.*, 1951, p. 1241, v. 9352.
33. Citation notée par Goethe pour *L'Art et l'Antiquité*, dans Goethe, *FA* I, 20, p. 556.
34. Goethe, *MA* 13.1, p. 537.
35. Lettre de Goethe à Zelter, 6 juin 1825, dans Goethe, *MA* 20.1, p. 850.
36. Goethe, trad. Gide *et al.*, 1951, p. 1311-1312, v. 11288 et suiv.

Vision(s) du monde ? Peinture et gravure chez Max Beckmann et Otto Dix, de la Première Guerre au début des années 1920

Notes des pages 358 à 373

1. Dix, [1963] 1979, p. 62.
2. Lettre de Max Beckmann à Minna Tube, 24 mai 1915, dans Beckmann, éd. Gallwitz, Schneede et Wiese, 1993, p. 136-137.
3. Avant-propos de Max Beckmann pour cat. exp. Berlin, 1917.
4. Beckmann, 1920, cité dans Beckmann, 2002, p. 192.

Scanned with CamScanner