

La revue des ressources

-- Magazine - Autres espaces --

Autres espaces



Le spleen de Venise, un Goethe baudelairien ?

Jean Lacoste
jeudi 25 janvier 2007

« Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance ». Cette confiance que Goethe croit pouvoir faire à Eckermann, le 18 septembre 1823, doit sans doute être comprise comme une provocation, comme un paradoxe. Mais elle exprime aussi une conviction profonde, celle que la diversité irréductible du monde, avec les Urphänomene qui l'organisent, doit fournir la matière même de la poésie. Le poète s'en explique : « le monde est si grand, si riche, et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais défaut ». Dès le premier recueil - le 8e volume des Schriften (Écrits) publiés chez l'éditeur Göschen entre 1787 et 1790 - l'ampleur du registre poétique de Goethe est apparu avec éclat : du chant populaire aux subtiles poésies anacréontiques, des impressions exaltées d'un voyage dans la tempête à la sérénité rêvée d'un paysage classique, des chants d'amour heureux à l'ironie de l'amant éconduit, de la révolte du génie à la résignation morale. Mais il existe, dans l'oeuvre immense de Goethe, un recueil souvent négligé, à cause de son ton caustique et de sa tonalité érotique, les Épigrammes vénitiennes de 1790[1] ; un recueil dépourvu à dessein de toute dimension lyrique, et qu'entoure une réputation d'obscénité, mais qui, pour des lecteurs attentifs à la question de la modernité et de la poésie, fait entendre chez Goethe un son nouveau et surprenant, amer, maussade, violent, mordant, voire sacrilège. Un ton en tout cas peu « goethéen », au sens conventionnel du terme, et plus proche de Baudelaire, en tout cas de Baudelaire tel que Walter Benjamin a pu le lire : une expérience moderne sous le masque d'une forme classique[2].

En 1790, Goethe part une nouvelle fois pour l'Italie, mais, cette fois-ci, l'exaltation qui avait accompagné la descente vers Rome, lors du premier voyage de 1786, a disparu. Il n'est plus question d'éprouver une « renaissance » depuis longtemps espérée. « Je pars cette fois à contrecœur de la maison » écrit-il à Herder. Le conseiller intime - Geheimrat, c'est son titre officiel à Weimar - doit se rendre à Venise pour y attendre la mère du duc, la duchesse douairière Anna Amalia, qui accomplit pour son propre compte un périple en Italie. Goethe est alors dans la force de l'âge - il va avoir 41 ans -, et, après une longue période de relative stérilité et d'occupations officielles, il a retrouvé, grâce au précédent séjour à Rome, sa véritable vocation d'écrivain-artiste (Künstler) ; il vient d'achever son essai sur La Métamorphose des plantes, et de publier Torquato Tasso ; il se prépare en outre à donner au public une première version de son Faust (Faust. Ein Fragment). Mais surtout, le 25 décembre 1789, la jeune Christiane Vulpius (son « eroticon ») lui a donné un fils, August, qui impose à celui qui se présente volontiers en Wanderer (Épigramme n°2), en voyageur inconnu, un sens nouveau de ses responsabilités. Ce voyage qui l'éloigne de sa famille pour une vaine fonction de représentation est un contretemps : « Je tourne par malheur le dos à cette joie unique de la vie » (n°3).

Parti à regret d'Iéna le 10 mars, il arrive (via Nuremberg, Innsbruck et le col du Brenner) le 31 à Venise. Mais « ce n'est plus l'Italie qu'il a quittée avec douleur » (n° 4). Nostalgique de son foyer weimarien et de « la petite créature en maillot » qu'il y a laissée, Goethe ne retrouve plus cette « ville des castors », cette « ville-île » dont il avait saisi si admirablement, quatre ans plus tôt, la lumière et les couleurs ; « je dois avouer en confidence, écrit-il au duc, que ce voyage porte un coup mortel à mon amour pour l'Italie ». En ce printemps particulièrement pluvieux, la ville des canaux et des palais n'est plus qu'un cloaque d'eau sale, « un nid de pierre et d'eau » (lettre à Herder du 15 avril) : Venise tout entière semble plongée dans l'ordure (in bragora, im Kot, n° 24). Les habitants drapés dans leur rouge manteau, le tabarro, se métamorphosent en grenouilles (« Je suis maintenant parmi les amphibies »), et Goethe, qui avoue au duc être devenu « un peu plus délicat », ne supporte plus ce qu'il décrit dans une lettre à Herder comme « la vie de bauge de cette nation » (das Sauleben dieser Nation) (lettre à Herder du 3 avril). En outre, dans cette grande ville moderne et maritime, Goethe éprouve avec une intensité nouvelle le sentiment jusqu'ici inconnu de la solitude : la solitude de l'homme désœuvré et impatient au milieu de la foule affairée et bruyante, et non plus cette solitude

bienfaisante et consolante que Werther allait chercher au sein de la nature dans la campagne autour de Wetzlar[3]. La solitude de Werther procure encore une manière de communion avec les autres êtres, voire avec une « multitude innombrable de vermisseaux et d'insectes » et le Tout de la nature, tandis que la solitude de celui qui se sent exilé dans la grande ville, parmi les autres, lui interdit toute communication ... « Si seulement j'avais eu un ami ou une amie auprès de moi ces dernières six semaines » écrit-il à Charlotte von Kalb, l'amie de Schiller, le 30 avril 1790.

Pour tromper l'ennui qui s'est emparé de lui, et pour donner malgré tout une expression poétique et formelle à l'expérience ingrate qu'il connaît, au spleen de Venise, Goethe va composer un ensemble de brefs poèmes, des épigrammes composées pour la plupart de quelques hexamètres, à la manière du poète latin Martial, comme il s'était inspiré de Properce pour les Élégies romaines. Il se félicitera, dans une élégie plus tardive intitulée « Hermann und Dorothea », d'avoir ainsi, par le recours à la forme chère à « l'insolent » Martial, eu le courage de « dédaigner le misérable masque de l'hypocrisie ». La forme antique de l'épigramme, avec ce qu'elle a de conventionnel, autorise une franchise nouvelle, et permet une liberté de ton dont les Élégies romaines, d'abord intitulées *Erotica romana*, avaient donné les années précédentes un premier et discret exemple.

L'épigramme (en allemand *das Epigramm*, au neutre) désigne, étymologiquement, une inscription, quelque chose qui va s'écrire et s'inscrire sur un support ; de fait ces poèmes sont présentés par Goethe comme des *Überschriften*, les titres d'un livre. Le poète les rédige, mais « c'est le monde qui a [écrit] les chapitres » et donne de la substance à ce qui est suggéré : ces poèmes, que l'on pourraient comparer à des instantanés (avant la photographie !), des esquisses, des crayons, sont bien, conformément à l'aveu fait à Eckermann, des « poèmes de circonstance », étroitement liés à une expérience particulière - celle de la grande ville et du désenchantement, de l'ennui et de l'agitation. Ils trouvent ainsi leur limite, avec la suppression volontaire de tout lyrisme, mais, en même temps, acquièrent ainsi, au sein de l'oeuvre poétique de Goethe, leur signification propre, et, disons-le, leur sèche modernité : Goethe trouve à Venise sa *waste land*. Comme il écrira de façon très significative, le 30 avril 1790, à Charlotte von Kalb en lui envoyant « une petite feuille d'épigrammes », « ce sont là des fruits qui mûrissent dans une grande ville [je souligne J.L], on trouve partout de la matière et l'on n'a pas besoin de beaucoup de temps pour les faire ».

La duchesse Anna Amalia finira par arriver à Venise le 6 mai et Goethe prendra avec elle le chemin du retour le 22 mai, pour regagner Weimar en juin. Pendant l'été un nouveau voyage (du 26 juillet au 6 octobre), qui le mènera cette fois en Silésie dans les fourgons de l'armée prussienne, l'obligera à quitter une nouvelle fois sa petite patrie et son foyer : nouvelle obligation pour le courtisan, nouveau contretemps pour l'amant et le poète, nouvelle occasion pour composer quelques épigrammes supplémentaires. Mais le savant a trouvé un champ d'expériences et d'investigations nouveau, avec la théorie des couleurs. Une autre histoire ...

Le recueil des épigrammes vénitiennes - « ce rouleau de feuillets qu'il [le poète] orna richement d'images de la vie » (n°1) - joue le rôle d'un journal intime auquel Goethe a confié des notations confidentielles, à usage privé, des expériences dont il était difficile de faire publiquement état. Il en dédicace cependant une copie à la duchesse douairière (24 octobre 1790) et 24 d'entre elles paraissent en juin et octobre 1791 sous le titre *Sinngedichte* dans le *Deutschen Monatsschrift* de Berlin. C'est pour répondre à une pressante demande de Schiller que Goethe lui propose en octobre 1794 de publier certaines épigrammes et il lui fait parvenir, le 17 août 1795, un choix de 103 épigrammes qui seront publiées en décembre - anonymement - sous le titre *Epigramme. Venedig 1790* dans le *Musenalmanach für das Jahr 1796* (L'almanach des Muses pour l'année 1796). Cet ensemble, complété par un célèbre éloge du duc Carl August, sera repris dans le volume 7 des *Neue Schriften* de 1800 chez Cotta. Il faudra attendre l'édition de Weimar, et notamment le tome 53

de 1914, pour avoir une vision d'ensemble de toutes les épigrammes, avec les épigrammes du Nachlass, qui avaient été écartées par Goethe en raison de leur teneur trop ouvertement sacrilège et érotique.

Que fait le poète à Venise ? Insistons sur ce point : pour Goethe, beaucoup plus que pour nous, qui percevons les « pierres de Venise » au travers des pages de Thomas Mann (La Mort à Venise), de Ruskin et de Proust, sous le signe de la décadence et de la mort, « la cité de Neptune » (n° 103) est d'abord une grande ville (plus de 200 000 habitants au XVIIIe siècle, contre 5 000 à Weimar), qui jouit encore, pour un Allemand de province, fût-il conseiller, du prestige de la modernité. Il suffit pour s'en convaincre de lire ce que Goethe écrit dans son Journal de voyage de 1786 au lendemain d'une visite à l'Arsenal : il veut à son retour « étudier la chimie et la mécanique, car l'époque du beau est révolue et seuls la nécessité et le besoin impérieux régissent notre temps ».

Plusieurs épigrammes suffisent ainsi à évoquer l'atmosphère du grand port, avec ses quais, ses mats, ses voiles, ses cordages et ses marchandises. Il observe en flâneur désœuvré « les navires / Qui sur le Grand Canal sont à quai, dont beaucoup avec leur cargaison » (« die Schiffe / Die in dem großen Kanal, viele befrachtete, stehn », n°5). Comme le Paris de Baudelaire, la Venise de Goethe met en scène le règne de la marchandise multiforme, du marché vivant, des échanges : « Pour des besoins divers tu trouves là de très diverses marchandises. » (Mancherlei Ware findest du da für manches Bedürfnis, n° 5). Une formule qui trouvera peut-être son écho baudelairien dans l'allitération d'une épigramme écartée : « Toutes les femelles sont une marchandise » (« Alle Weiber sind Ware »).

Mais, en même temps, Goethe semble deviner - comme le Gustav von Aschenbach du roman de Thomas Mann - que, d'une certaine manière, Venise s'épuise, que les racines de cette activité fébrile sont déjà coupées, et que les forces vives de la ville s'étiolent dans une agitation mortifère. Est-ce un symbole ? Quand le beau temps revient, Goethe observe qu'ici le printemps est sans verdure (nur das Grüne fehlt hier). Quant aux gondoles noires qui glissent sur les eaux, elles finissent - dans un fondu-enchaîné presque surréaliste - par se métamorphoser en berceaux et en cercueils : elles sont le symbole d'une vie qui passe :

Entre un berceau et un cercueil flottant et fluctuant.

Nous passons sur le Grand Canal, insouciant, à travers cette vie. (n°8).

A quoi, à qui faut-il attribuer cet épuisement vital ? Goethe, qui, sans être marié, a pour la première fois (semble-t-il) avec Christiane Vulpius une relation sexuelle durable et satisfaisante et qui consacre deux épigrammes charmantes à la grossesse de sa maîtresse (n°101 et 102), éprouve, dans la ville de Casanova, une étrange fascination pour les prostituées, qu'il désigne du nom de « lézards » (Lazerten) (n°67). Ces « petites bêtes » sont partout dans la ville, dans les ruelles de laquelle elles se glissent aussi rapidement que furtivement. « Le labyrinthe du sexe » dont parle Benjamin dans *Enfance berlinoise* a pour le poète des mystères inexplicables.

En parcourant Venise,

Dans la plus étroite des ruelles,

À peine si l'on pouvait passer entre les murs,

Je trouvais une fille en travers du chemin.

Elle était charmante, et bientôt je découvris

- en étranger séduit -

Que la place débouchait sur un canal.

Venise, si toutes filles étaient comme tes canaux,

Si tu avais autant de pucelles que de venelles,

Tu serais la plus splendide des cités[4] .

Goethe suggère pourtant à plusieurs reprises qu'il a su repousser (?) les sollicitations importunes de ces courtisanes qui, sous le nom de « boire le café » (zum Kaffee), proposent une spécialité qu'il résume, dans une épigramme écartée, par le terme allemand de branlieren.

Vous voulez savoir ce qu'est une gargote (Spelunke) ?

(...) La belle t'y conduit pour un café,

Et c'est elle qui se montre empressée -

Pas toi ! (n° 69, trad. Pierre Deshusses).

Une assez plaisante épigramme du Nachlass montre ainsi le poète aux prises avec deux « friponnes » qui veulent faire connaître à « l'étranger » les plaisirs de Venise. Goethe, parcouru d'un délicieux frisson d'horreur devant cette débauche universelle, se réfugie dans des considérations de physiognomie : « Vous devez alors savoir pourquoi le Vénitien / Est toujours pâle comme un pain » (O so wißt ihr warum blaß der Venetier schleicht).

*

Nous sommes, rappelons-le, en 1790, et Goethe, qui avant de partir pour Venise, a tenté de mettre fin aux troubles qui agitaient l'université d'Iéna, manifeste à plusieurs reprises qu'il est sensible au tremblement de terre qui a ébranlé la monarchie française. Sa vision politique, à cet instant de l'histoire, mériterait une étude particulière : la sympathie spontanée et la compréhension qu'il manifeste pour le bas peuple de Venise - comme, lors du premier voyage, pour les lazzaroni de Naples - le conduisent à des propos d'une singulière hardiesse, qui insistent sur la responsabilité des dirigeants : le peuple est un « pauvre métal » coincé entre l'enclume du pays et le marteau du souverain. Ici « ceux qui sont puissants dans l'État n'ont souci que d'eux-mêmes » (n° 4). La foule misérable de la cité italienne (n° 15) succombe trop facilement aux superstitions anciennes de la religion chrétienne, au culte des saints et des reliques, aux cérémonies vides de sens, mais elle n'est pas non plus insensible aux promesses fallacieuses des « exaltés » (Schwärmer) politiques et des démagogues, les « apôtres de la liberté » (n° 50), car « la foule ne parvient jamais à vouloir par elle-même » (Nie gelingt es der Menge für sich zu wollen). Déjà, lors le premier voyage en Italie, les considérations politiques au sens général, et en particulier les notations relatives au bon gouvernement des États italiens, ou plutôt à l'incurie des dirigeants, avaient été assez nombreuses pour corriger l'image d'un Goethe préoccupé uniquement d'esthétique. Mais ici le trait - à cause de l'inquiétante réalité de la Révolution française - devient plus acéré : les grands, mais aussi les

humbles doivent méditer la triste destinée de la France, dit l'épigramme 53 (dans la version de 1800), qui constitue une sorte de tractatus politicus goethéen en quatre vers. Certes, les premiers furent conduits à la ruine, « mais qui protégea la foule contre la foule même ? ». « La foule fut pour la foule un tyran. » Goethe, qui s'intéresse à la « constitution » vénitienne semble renvoyer dos à dos les grands qui ne semblent pas comprendre le cours du monde et qui trompent le peuple en faisant circuler de la fausse monnaie qu'ils ont eux-mêmes fabriquée à leur effigie, et les « exaltés » qui abusent de la crédulité de ceux qui prennent leurs promesses pour argent comptant. Ironie de l'histoire : les grands du XVIIIe siècle allemand ne juraient que par la langue française et méprisaient l'allemand ; le peuple les a pris au mot et commence à parler français, c'est-à-dire à penser français, en présentant des revendications révolutionnaires (n° 58).

Nous avons là l'expression fragmentaire, elliptique, d'une philosophie politique balancée, conservatrice, mais éclairée, en quelque sorte humaniste, et « raisonnable » (n°12), qui veut parier sur l'éducation de la « plèbe » (n° 58). Certes, cette vision peu audacieuse de la Révolution française, beaucoup plus réservée que celle de Kant, est en quelque sorte pimentée par la dénonciation violente du christianisme, en tout cas du catholicisme, de ses superstitions et de ses cérémonies, et de son ascétisme. Goethe, avant Nietzsche, établit un lien entre la figure du Christ (« le Nazaréen ») et les exaltés (Schwärmer) politiques et religieux, les « orateurs violents » de l'ère moderne. : « Mensonge et déraison, du cachet de l'esprit les exaltés les frappent » (n° 56). Les grands irresponsables et les révolutionnaires, les prêtres (Pfaffen) catholiques et les démagogues, tous font circuler de la fausse monnaie politique qui chasse « l'or authentique », et trompent et pervertissent la plèbe.

Goethe : un bourgeois solitaire au service des princes que la révolution inquiète, que la grande ville ennue ? Goethe, un poète conservateur qui, fuyant les plaisirs tarifés et la populace, ne cesse de penser à la « fille » (das Mädchen) qu'il a laissée dans sa confortable « patrie » allemande ? Un écrivain qui a, en toutes circonstances, la « certitude métaphysique », comme dit Thomas Mann dans son essai sur Goethe et Tolstoï, d'être un privilégié ? Nous sommes loin sans doute de Baudelaire, du poète héroïque des « Tableaux parisiens ». Mais - comme souvent - cette image est trop simple, et ne rend pas justice à l'ambiguïté profonde des attitudes (et des personnages) de Goethe, pour qui le maître-mot de l'univers était la polarité.

*

Il y a en effet la figure de Bettine. Tout un bloc d'épigrammes (n°36 à 47) que Goethe envoie dès le 23 avril 1790 à son ami Knebel évoque en effet les différentes facettes de la fascination qu'exerce alors sur lui une petite saltimbanque (Gauklerin) des rues, aperçue sans doute place Saint-Marc. Ce personnage énigmatique se trouve également au centre des épigrammes qui ont été écartées lors de la sélection opérée pour la revue de Schiller, sans doute à cause de leur caractère trop explicitement sexuel. S'agit-il d'une véritable rencontre, comme le suggèrent les lettres de Venise ? Est-ce une création littéraire, la synthèse de plusieurs personnages, voire la reprise du thème ou du fantasme éminemment goethéen de la femme-enfant et de la femme artiste qui apparaît dès la première version de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung, 1785) avec Mignon, la danseuse de corde ? Répondre à cette question n'a que peu d'intérêt. Nous sommes ici à la frontière toujours floue entre le fantasme et la réalité, là où les circonstances du réel acquièrent cette dimension imaginaire et symbolique qui rend possible ce que Goethe appelle la « poésie » (Dichtung).

« J'avais été saisi de fatigue à ne voir jamais que des tableaux (Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu sehen) » (n° 36). Lassé par la visite répétée des musées et le spectacle des

« splendides trésors de l'art », le poète éprouve le besoin de sortir, de marcher, de se mêler à la vie de la rue, de devenir ce que Benjamin eût peut-être appelé ici un flâneur ; mais, comme il en avait fait déjà l'expérience à Dresde, hanté par les tableaux, il retrouve dans les traits de la petite saltimbanque le modèle même, l'Urbild, des anges de Bellini et des servantes de Veronèse : loin d'échapper à l'art dont il se dit saturé, le poète découvre dans le plus humble des visages l'archétype de la beauté la plus pure, celle que seul l'art semble capable de produire. Le corps extraordinairement souple et gracieux de la petite figure (das liebe Figürchen) nous conduit au-delà de l'art, vers la nature elle-même dont l'art doit être le reflet :

« Comme il est là flottant, souple et sans ossature, au mollusque pareil !

En lui tout est organe, et tout s'y articule, et tout y plaît aux yeux ».

Goethe tombe en arrêt devant le spectacle de cet « adorable miracle » (n° 37) de la petite danseuse, bien supérieur à ce miracle du Christ (n° 36) qui a « trompé » les invités des Noces de Cana. Bettine, par une grâce qui lui a été donnée de surcroît, est aussi un ange (« und ein Engel dazu »). Mais l'ange appelle la bête : devant cette exhibition Goethe n'échappe pas à une forme de voyeurisme qui le trouble profondément. La « délicieuse enfant », en faisant innocemment la roue, montre son sexe au ciel : « Jupiter, ce coquin, te voit et Ganymède est pris d'inquiétude » (n° 38).

Plusieurs épigrammes offrent différentes scènes du petit spectacle de rue : la petite fille qui, avec son frère juché sur ses épaules, repousse les spectateurs qui se pressent pour dégager un espace (n° 42) : cela se dit far botteggha, en italien, « faire boutique », comme Goethe l'explique dans une lettre à son ami Knebel. Un trop bref instant l'adulte étranger peut ainsi être au contact de la jeune fille, Lolita qui s'ignore ... On entend les propos admiratifs d'une vieille femme effrayée par les contorsions de la petite artiste (n° 43), on suit le salto mortale avec le père (n° 44), on partage la joie unanime des spectateurs, « petit garçon, marinier, colporteur » (n° 45), qui oublie un instant « la lassitude, les soucis, la pauvreté », la quête, enfin, suscite chez l'adulte quelque rêverie érotique (« si tu avais quelques années de plus, jusqu'au chant du coq ... »)

Si Goethe fuit les Lazerten trop empressées, et trop expertes, qui l'abordent dans les ruelles de Venise, il se laisse séduire par le spectacle de cette petite fille qui, en toute innocence perverse, vend le spectacle de son corps aux badauds de la place. La souple Bettine, comme Tadzio, l'adolescent de la Nouvelle de Thomas Mann, introduit dans le monde de l'adulte respectable le trouble et la confusion, un trouble et une confusion dont certains tableaux de Breughel et Dürer fournissent des équivalents plastiques : confusion des genres, confusion des membres et des organes, confusion des identités et des âges, confusion des ordres naturels, de la réalité et du fantasme :

Tel un rêve perturbe un esprit inquiet qui pense s'avancer

Pour saisir quelque chose, alors que devant tout flotte et se transforme ;

Telle Bettine aussi nous trouble en confondant ses membres gracieux (n° 41).

La rencontre de la petite acrobate a été pour Goethe le catalyseur d'une interrogation sur son identité et son statut d'écrivain. Désœuvré, humilié par l'attente absurde, fatigué d'errer anonyme dans les rues boueuses, bousculé par la foule affairée et moqueuse, las de contempler jour après jour des oeuvres d'art et les « ossements épars » d'une Antiquité lointaine (n° 21), irrité par les cérémonies de la superstition populaire, troublé par les sollicitations des séduisantes Lazerten, le

poète a la révélation d'une étrange parenté entre lui et la saltimbanque. Dans une épigramme qu'on rapprochera du poème en prose du Spleen de Paris que Baudelaire a intitulé « Le Vieux saltimbanque », Goethe répond à ceux qui pourraient lui reprocher de consacrer trop de place à cette enfant des rues (« Vas-tu sur cette enfant écrire un livre ? ») que « le saltimbanque et le poète sont très proches parents » (Gaukler und Dichter / sind ganz nahe verwandt). C'est d'une certaine manière la formule clef de cet étrange recueil. Par ces mots, le Goethe des Épigrammes vénitiennes fait entendre un ton nouveau, une interrogation sur la place sociale du poète, obligé lui aussi, sinon de se vendre, du moins de se mettre en scène et de se donner en spectacle pour subsister à l'ombre des puissants et des riches. Le poète-courtisan, le conseiller écrivain qui vient d'achever Torquato Tasso sait le prix qu'il doit payer pour les biens qui lui sont chers, et cette existence bourgeoise, et même aristocratique qu'il mène à Weimar. Ces chaînes, Goethe, qui est tout sauf un poète maudit ou un « suicidé de la société », les accepte, comme une nécessité presque naturelle, mais les Épigrammes vénitiennes, jetées sur le papier dans une période de relatif exil, d'interrogation, d'impatience, montrent, s'il en était besoin, à quel point il n'était pas dupe. Comme Baudelaire, il pourrait s'avouer obsédé par la vision du « vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par la misère et l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer »[5].

Dans ce contexte, on comprend peut-être mieux l'adjonction dans l'édition des Neue Schriften des vers fort célèbres par lesquels Goethe remercie le duc Carl August d'avoir été son Mécène et de lui avoir donné les biens auxquels il aspiraient :

En Germanie parmi les princes, à vrai dire, il est petit le mien.

Exigu et étroit est son pays, modeste ce qu'il peut tenter (...)

[Mais]il m'a donné ce que les grands du monde accordent rarement :

Faveur née du penchant, loisir et confiance, et champs, jardin, maison.

Le geste est baudelairien : si l'auteur des Fleurs du mal est le premier poète à écrire avec lucidité pour les conditions nouvelles de la production littéraire, Goethe assume tout aussi lucidement, voire avec un certain cynisme, sa condition de poète de cour, sans pour autant se faire d'illusion sur son statut : le bourgeois de Francfort, même anobli, demeure un saltimbanque auquel est, parfois, donnée la grâce de transcender l'opposition de l'art et de la nature.

*

Ordre et désordre : pendant son séjour à Venise Goethe n'a pas oublié les investigations scientifiques qui occupent désormais dans sa vie une part croissante : certaines épigrammes font déjà allusion à sa nouvelle croisade contre Newton (n° 78 et 79) et c'est pendant ce séjour maussade, lors du promenade dans le cimetière juif du Lido, que le poète aurait eu l'intuition de la formation des os du crâne à partir des vertèbres ; l'anecdote est connue, elle est rapportée dans les Tag- und Jahreshäfte de 1805. Est-ce sans rapport avec la rencontre de la petite Bettine ? Dans l'un et l'autre cas, semble-t-il, se fait jour une interrogation sur la métamorphose : le corps souple, sans ossature, de Bettine est « au mollusque pareil » (n°37), « en lui tout est organe, et tout s'y articule ». On ne sait plus, en regardant la petite acrobate, ce qu'est tel membre, à quoi sert tel autre : elle « nous trouble en confondant ses membres gracieux » (So verwirrt uns Bettine, die holden Glieder verwechselnd, n° 42). L'artiste des rues séduit par les métamorphoses, par la plasticité de son corps, jusqu'au geste obscène dont il est question dans une épigramme écartée :

Elle devient de plus en plus agile, Bettine ;

Et cela ne cesse de me préoccuper.

Fléchissant toujours plus adroitement ses membres,

Elle va finir par plonger sa petite langue

Dans l'eau de sa fontaine.

Elle ne jouera plus alors qu'avec elle,

Sans plus se soucier des hommes (trad. Pierre Deshusses).

On peut même imaginer - de façon un peu arbitraire - que cette image de la saltimbanque « mollusque » qui introduit le trouble et la confusion dans l'ordre et l'organisation naturelle des membres, dans la composition des organes et des fonctions, a peut-être trouvé, fugitivement, un ultime écho dans l'esprit de Goethe lorsque, bien plus tard, en 1830 - une nouvelle fois pendant une période de révolutions - il a pris connaissance de la fameuse querelle entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, et notamment des considérations sur la « plicature » des céphalopodes. Selon Cuvier, dans ses « Considérations sur les Mollusques, et en particulier des céphalopodes » de la séance du 22 février 1830, Geoffroy Saint-Hilaire et ses élèves prétendaient trouver chez ces animaux marins un arrangement des viscères semblable à celui qu'on connaît chez les vertébrés, à condition de se représenter le céphalopode comme « un vertébré dont le tronc serait replié sur lui-même en arrière, à la hauteur du nombril, de façon que le bassin revienne vers la nuque »[6]. La petite saltimbanque de la place Saint-Marc devient ainsi, un bref instant, le symbole gracieux et troublant des métamorphoses multiples de la nature, d'un désordre naturel, donc divin, qui s'oppose à l'ordre fixe et figé des sociétés et des identités humaines, que Goethe, malgré tout, voudrait préserver.

Post-scriptum :

[1] Citées dans la traduction de Roger Ayrault (*Goethe, Poésies/Gedichte, 2, Aubier, Paris, 1982, p. 312 et suiv.*), mais dans la numérotation des *Sämtliche Gedichte, 1756-1799, herausgegeben von Karl Eibel, Deutscher Klassiker Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1987*. On trouve une traduction assez libre de certaines épigrammes du *Nachlass* dans *Goethe, Épigrammes érotiques secrètes, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Climats, Cahors 1999*.

[2] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Paris, Payot, 1982*. Ce rapprochement a déjà été fait par W. Rasch dans son bel article « *Die Gauklerin Bettine* », *Aspekte der Goethezeit, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977*.

[3] « *Je suis seul, et je goûte le charme de vivre dans une contrée qui fut créée pour des âmes comme la mienne* » (*Les Souffrances du jeune Werther, lettre du 10 mai*).

[4] Goethe, *Épigrammes érotiques secrètes, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Climats, Cahors 1999, p. 37*.

[5] Baudelaire, *Le Spleen de Paris, XIV*.

[6] Jean Lacoste, *Goethe. Science et philosophie, PUF, 1997, p. 73*.