

La construction du corps dans la pensée allemande de la fin du XVIIII ème siècle et sa modélisation idéologique

Daphné Vignon

▶ **To cite this version:**

Daphné Vignon. La construction du corps dans la pensée allemande de la fin du XVIIII ème siècle et sa modélisation idéologique. 2014. hal-03924449

HAL Id: hal-03924449

https://nantes-universite.hal.science/hal-03924449

Submitted on 5 Jan 2023

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

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

LA CONSTRUCTION DU CORPS DANS LA PENSEE ALLEMANDE DE LA FIN DU XVIII^{EME} SIECLE ET SA MODELISATION IDEOLOGIQUE.

Le corps en héritage : la recherche d'un modèle antique.

Lorsque Goethe publie son premier Faust en 1808, il sanctionne l'émergence d'un nouvel idéal que les penseurs allemands s'attachent à forger dès la dernière moitié du XVIII^{ème} siècle. Réinterprétant le corps antique, à la suite de Winckelmann, ceux-ci investissent le contour parfait du modèle grec de significations nouvelles afin de fonder une identité germanique originale, rompant avec la perfection formelle et contrainte promue par l'esthétique classique de l'absolutisme français. Exemplaire de cette démarche à mi-chemin de l'esthétique et du politique, Herder donne primauté à la sculpture sur la peinture, au toucher sur la vue. Il introduit ainsi dans l'appréhension du corps artistique la dimension de la chair. La parfaite représentation du corps, suppose dès lors une âme, la révélation d'une présence. Cette ambition excède largement les limites idéales qui président à la définition de la beauté grecque sans pour autant renoncer à fonder une unité. Lenz porte au théâtre ce corps ambigu, porteur d'une infinité globalisante et fragmentée. Déchiré de conflits intérieurs mais aspirant à l'absolu, il peut être le masque de l'hypocrisie sociale ou, au contraire, le garant de l'authenticité. Le *Faust* de Goethe, opérant une synthèse méphistophélique de ces aspirations, illustre dès lors exemplairement l'émergence d'un individu qui aspire à la totalité, d'un homme dévolu à la démesure, abstrait corps et âme.

Le retour aux Antiques n'est pas un trait spécifique de la pensée préromantique allemande. Bien avant cette période, la Renaissance italienne a fait de l'observation attentive des œuvres de l'Antiquité la condition préalable à l'émergence d'une nouvelle représentation du corps, particulièrement féconde. Moins que l'idée de recourir à ces modèles déjà fameux, c'est la motivation du regain d'intérêt qu'ils suscitent à la fin du 18ème siècle en Allemagne qui interroge. La virtuosité acquise par les Italiens et largement répandue en Europe, ne nécessite plus des artistes qu'ils réinventent des procédés techniques de figuration du corps, comme ce fut le cas à la fin du Moyen-Âge. Et d'évidence le néoclassicisme germanique, porté en particulier par Winckelmann, s'attache non à redécouvrir une technique artistique mais à réactiver une intention. Ce programme esthétique vise à comprendre comment l'art antique – et plus particulièrement l'art statuaire grec - a atteint un beau idéal jamais dépassé.

Winckelmann est l'instigateur de cette démarche qu'il développe dans un premier temps au sein de ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* publiées en 1755. Il ne se contente pas de donner

une analyse stylistique de la statuaire grecque mais retrace la généalogie de la parfaite représentation du corps qu'elle offre au regard. Il se fonde prioritairement pour ce faire, non sur des critères esthétiques, mais sur des données historiques et culturelles. Ainsi qu'Édouard Pommier le rappelle dans son article *Winckelmann l'art entre la norme et l'histoire*[1], celui-ci manifeste très tôt un intérêt marqué pour les sciences naturelles et la médecine dont il emploie, pour concevoir son discours esthétique, les principes d'ordre et de classification. Dans le droit fil des Lumières et de Montesquieu, il fait en particulier sienne la théorie des climats. Ainsi l'analyse de la supériorité esthétique de la statuaire grecque s'assoit, en premier lieu, sur l'exposé des conditions géographiques qui ont permis à la « belle nature » de s'exprimer pleinement sous le ciel méditerranéen.

Toutefois, Winckelmann ajoute à ces données naturelles l'influence déterminante de l'organisation sociale et politique – et plus précisément celle qui caractérise le siècle de Périclès. Les « exercices physiques précoces », grâce au sport et à l'entraînement militaire, le sens de la diététique, les vêtements conçus pour éviter « toute gêne », le soin mis « à engendrer de beaux enfants » et enfin la « belle nudité » des lutteurs ou des danseurs témoignent d'un souci général du corps[2] qui offre aux artistes grecs l'opportunité de saisir la « belle nature ».

Ce catalogue de principes, lu rétrospectivement, a de quoi effrayer. La glorification du corps sain et beau de « la belle race des habitants – bien que mélangée avec des races très différentes » doublée d'un eugénisme présenté comme très volontariste[3] nous apparaissent aujourd'hui de triste mémoire. Toutefois, il serait aussi abusif qu'erroné de prêter à Winckelmann une quelconque visée totalitaire. En effet, les mœurs grecques sont présentées, dans son œuvre, comme le produit d'une « florissante liberté » qui entretient vivants « des sentiments d'humanité » que Winckelmann considère disparus. Ainsi, Winckelmann construit moins un modèle artistique qu'il ne dresse une critique de la société contemporaine, opposant liberté et humanité à une société figée, engoncée dans des parures et des ornements vides de sens. Ces propos, à haute teneur politique, seront amplifiés au sein de *l'Histoire de*

---

[1] POMMIER Edouard, « Winckelmann l'art entre la norme et l'histoire », *in Revue Germanique Internationale Histoire et théories de l'art,* CNRS Editions, 1994 http//rgi.revues.org/449.

[2] « En règle générale, tout ce qui a été inspiré et enseigné par la nature et par l'art pour favoriser l'épanouissement du corps, pour le conserver, le développer et l'embellir depuis la naissance jusqu'à la pleine croissance a été mise en œuvre et employé à l'avantage de la beauté physique des grecs anciens, ce qui nous permet d'affirmer avec la grande vraisemblance la supériorité de leur beauté physique sur la nôtre ». WINCKELMANN Johann J. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* Traduction M.Charrière, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991. (Cité dorénavant *Réflexions*…) p. 20

[3] « Les grecs allèrent jusqu'à tenter de rendre noirs les yeux bleus » Ibid. p. 19

l'art chez les Anciens, éditée en 1764. Winckelmann déclare : « en ce qui concerne la constitution et le gouvernement, c'est la liberté qui est la plus noble cause de la prééminence de l'art (…) C'est grâce à la liberté que l'esprit du peuple tout entier s'est élevé comme une noble branche qui jaillit du tronc robuste »[4].

Winckelmann, inaugurant une pensée historique de l'art, ne prend donc pas appui sur des modèles pour formuler un jugement inactuel et normatif, pas plus qu'il ne crée une chronologie comme le firent les penseurs de la Renaissance[5]. Il inaugure au contraire une critique dynamique de l'art et de son inscription dans une civilisation. Ce faisant, il inscrit son discours théorique et esthétique, fondamentalement centré sur la représentation du corps humain, dans une historicisation de la beauté idéale afin de l'incarner dans le temps présent.

Norbert Elias, dans *La civilisation des mœurs,* analyse parfaitement la manière dont, à partir de la moitié du XVIII[e] siècle, les notions de civilisation et de culture, qui font le cœur de la pensée de Winckelmann, sont peu à peu problématisées, marquant une rupture nette entre la France, la Grande Bretagne et l'Allemagne. Cette dernière, nation en devenir, se saisit de la « culture » contre la « civilisation » pour promouvoir les différences nationales – et en particulier les siennes[6].

Pour asseoir les fondements de cette « culture » originale, l'Allemagne part en quête d'une généalogie différentielle, qui marquerait une rupture fondamentale avec l'absolutisme à la française. La constitution de cet héritage, qui donnera lieu à un intense travail archéologique et philologique[7]

---

[4] WINCKELMANN, Johann J. *Histoire de l'art chez les Anciens,* Paris, Saillant, 1766. p. 222 et sq. (cité dorénavant *Histoire…)*

[5] Intégrant la notion de modèle, Vasari systématise la terminologie de l'Antique entendue comme la "buona maniera antica", de l'ancien appelé "vecchio" et du moderne. Le "moderno", qui fait originalement référence à la période médiévale, ne tarde pas à désigner le présent au sens de « Renaissance » ainsi que l'analyse Erwin Panofsky dans son ouvrage *Les avant courriers de la Renaissance dans l'art italien***.** Dès lors, l'art du moyen âge est signifié par la locution "maniera tedesca". Ce glissement terminologique, objectivant l'Antiquité, entérine sa disparition.

[6] « C'est par (la culture) que l'Allemagne s'affirme face aux pays occidentaux qui se proclament les portes bannières de la civilisation... » ELIAS Norbert *La civilisation des mœurs*. Traduction Pierre Kammitzer, Paris, Pocket Agora, 2009.

[7] « Le programme de la Gesellschaft de Stein ne se bornait pas à rendre accessibles les sources de l'histoire allemande dans le Monumenta Germaniae Historica (…) il fallait d'abord dresser la liste des documents qui devaient être considérés comme des sources de l'histoire allemande (…) Les spécialistes qui s'attelèrent à cette tâche n'étaient pas des nationalistes (...) Néanmoins, leur travail alimenta les vastes ambitions des nationalistes. En effet, ces linguistes inclurent dans leurs monuments tous les textes écrits dans et au sujet des régions qui avaient été colonisées ou gouvernées par des peuples germanophones. (…) En définissant le corpus de l'histoire allemande, les Monumenta définirent les paramètres à l'intérieur desquelles l'Allemagne allait se lancer à la recherche de son passé ». GEARY Patrick J, *Quand les*

pendant plus d'un siècle, trouve précisément un point d'ancrage chez les Grecs anciens. L'étude de cette « culture » considérée comme première ne se résume pas ici à Aristote et Platon, ni, *a fortiori* aux disputes entretenues à leur sujet par les pères de l'Église. Au contraire, les Hellènes offrent à la toute jeune Allemagne un modèle avant tout corporel et esthétique qui, s'il n'a pas eu une influence majeure sur les productions artistiques, continuera d'inspirer les penseurs, Nietzsche le premier. Dans *La Naissance de la Tragédie*, publiée en 1872, il rend ainsi un hommage appuyé à Winckelmann[8].

Norbert Elias démontre par ailleurs la manière dont, sur la base de cette affirmation progressive d'un sentiment national et d'une généalogie particulière, les intellectuels et les écrivains du mouvement « Sturm und Drang » se sont saisis de cette opposition fondamentale dressée entre « culture » et « civilisation », entre Français et Allemands, opposition qui ne cessera de se creuser au fil du XIX^{e} siècle. Herder est précisément l'un des instigateurs de ce courant. *La Plastique*, ouvrage publié en 1778, délivre une théorie esthétique très originale en dialogue direct avec l'œuvre de Winckelmann. Herder défend sa thèse en analysant à son tour le modèle que représente la statuaire grecque – modèle qui sert, là encore, de prétexte à une critique de la société contemporaine et au développement d'une historicité de l'esthétique[9].

Herder se montre toutefois plus radical que Winckelmann dans son propos. Ainsi il déclare :

> « Quoi de plus rare de nos jours que de saisir un caractère humain tel qu'il est, de le respecter fidèlement et entièrement et de lui donner un prolongement ? Il faut toujours que notre chère raison et notre chère morale nous viennent en aide, telles la lumière et les couleurs, parce que notre personnage ne tient pas sur ses pieds et change selon l'angle dans lequel on le regarde, comme un fantôme. »[10]

---

nations refont l'histoire, L'invention des origines médiévales de l'Europe, Paris, Champs Flammarion, 2011 p. 41 et sq.

[8] « S'il nous faut un jour, au tribunal d'un juge impartial, disputer de savoir à quelle époque et dans quels hommes l'esprit allemand a consenti jusqu'à présent les plus vigoureux efforts pour se mettre à l'école des Grecs, nous admettrions sans l'ombre d'une réticence, pensant à l'incomparable noblesse du combat qu'ils menèrent pour la culture, que cet honneur insigne revient à Goethe, à Schiller et à Wincklemann. » NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*. Traduction M.Harr, P.Lacoue-Labarthe et JL. Nancy, Paris, Gallimard 2008, p. 118.

[9] « L'art vient du ciel : le respect, l'amour, une étincelle divine l'en ont fait descendre, lui ont donné une forme terrestre et l'ont conservé un temps en vie (…) Il est devenue idolâtrie, puis art, puis artisanat, et enfin, brouet du tout, prétention, fourre-tout, fatras artistique. » HERDER Johann Gottfried, *La Plastique.* Traduction P.Pénisson, Paris Cerf 2010 p. 115.

[10] Ibid. p. 97

Raison et Morale, les deux piliers des Lumières, sont donc directement attaquées. Le modèle grec doit permettre de les dépasser pour inscrire, dans le présent, une œuvre originale, reconnue historiquement.

Pour ôter aux fondements d'un esprit perçu comme éminemment français leur prééminence abusive, Herder tente, via une analyse de l'art de la sculpture, de démontrer la supériorité du toucher par rapport à la vue. Le toucher permettrait seul de garantir une saisie et une juste connaissance du réel car, « la vision est rêve et le toucher réalité ». La vue ne permet pas d'avoir accès à la « vérité vivante (de l'espace, de l'angle, de la forme et du relief) sans même parler de l'essence de la (sculpture), la forme belle, la belle constitution (…) qui est réalité exposée et palpable »[11]. Là où Winckelmann souhaitait la résurgence d'un « œil qui pense »[12], Herder espère restaurer un regard neuf, un regard aussi innocent que celui des enfants dont « l'œil voit comme leur main touche »[13], en un mot, un regard grec.

Le corps sculpté : vivant idéal

Comment le regard grec s'est-il donc posé idéalement sur le corps ? Ou du moins, de quelle manière Winckelmann et Herder le conçoivent-ils ? Louant la perfection des corps des statues grecques, leur pureté puissante, lisse et blanche (et commettant à ce titre, comme ses contemporains, une erreur archéologique majeure), Winckelmann voit dans les statues grecques des « archétypes » dont la principale qualité n'est pas seulement formelle. En effet, si la « belle nature (…) se montrait sans voile » aux artistes grecs, leur permettant de « saisir le mouvement des muscles », « la position des corps » et d'exprimer ainsi un « sentiment intérieur qui donne à l'œuvre son caractère de vérité », ils ont su dépasser la simple « imitation du beau dans la nature ». Ils ont conçu « des idées générales relatives à la beauté de certaines parties du corps aussi bien que de l'ensemble de ses proportions (…) une nature spirituelle conçue dans le seul entendement. » Ainsi, « la beauté sensible a apporté à l'artiste la belle nature ; la beauté idéale lui apporta les traits sublimes : à l'une il empruntera l'humain, à l'autre, le divin tout en conservant la vraisemblance[14]. »

Winckelmann fait de l'œuvre parfaite, qu'il appelle de ses vœux pour l'époque contemporaine, une œuvre duale, qui n'est ni purement spirituelle, ni purement sensible. Cette œuvre doit contenir ces deux composantes pour

---

[11] Ibid. p. 23
[12] *Description des plus remarquables tableaux de la Galerie de Dresde,* cité par Edouard POMMIER.
[13] *La Plastique* p. 98
[14] *Réflexions…* p. 24

atteindre la plénitude de la perfection. L'art n'est donc pas dévoilement total et immédiat. Il n'est pas un simple reflet – une pure et juste représentation de l'existant. Il est une suggestion qui doit stimuler l'intelligence en même temps qu'elle émeut. Une œuvre ne se fonde donc pas sur l'évidence mais sur le probable. Autrement dit, « la vérité, si aimable soit-elle, plaît et fait forte impression quand elle est habillée d'une fable[15]. »

Cette « synthèse » du beau contingent et du beau idéal, qui doit guider l'artiste dans sa représentation du corps, repose donc à la fois sur une exigence de « clarté » évitant « toute ambiguïté », sur l'instauration une certaine distance entre « le signifiant et le signifié » et sur la traduction d'une intention qui permet « au corps » et à « l'âme » d'être également présents dans l'œuvre. Au-delà de l'imitation des modèles, Winckelmann promeut donc « l'imitation de la nature » dont l'art consiste à « imaginer ce qu'elle exige ». Or, pour Winckelmann, l'exigence la plus haute de la nature est divine. En effet, la beauté suprême est placée en Dieu. Elle est à la fois unité et indétermination. Dans cette perspective, le corps le plus beau est évidemment celui de l'homme.

Trouver, en se rapprochant de la nature, une image de l'homme qui rende compte de sa dimension et vivante et spirituelle – pour ne pas dire religieuse, c'est là la véritable rénovation de l'art que Winckelmann défend, l'enjeu politique qui fait le cœur de son propos.

Herder s'inscrit dans un mouvement de pensée identique et défend une même dualité du corps dans l'art. Un corps qui n'est pas seulement contour et image mais plus fondamentalement présence. Ainsi, en Grèce, « la plénitude du corps, qui n'était pas une métaphore, qui fait l'essence de l'art, était et demeurait l'œuvre majeure[16] ». Toutefois, là encore, Herder radicalise les propos de Winckelmann. Le recours au modèle grec, proche de la nature, marqué par « la liberté, la jeunesse et la joie[17] » permet précisément à Herder de mettre l'homme – et son corps - au sommet de l'art. Celui-ci, « façonné de l'argile », est sorti des mains du « plus grand des sculpteurs » : « Dieu[18] ».

Dans cette perspective, la statuaire est le médium artistique le plus capable de rendre saisissable la présence vivante de l'homme. Autrement dit, le beau corps sculpté, cette « image d'une belle créature de Dieu », outrepasse raison et morale – grâce précisément à sa nudité parfaite. « L'innocence l'entoure » comme le précise Herder. Pour parvenir à ériger une telle *« présentation »* du corps, (le terme de « *représentation* » étant

---

[15] *Explication des Réflexions… et réponse à la lettre relative à ces Réflexions* p. 127
[16] *La Plastique* pp. 39, 40
[17] Ibid. p. 98
[18] Ibid. p. 87

explicitement référé, pour Herder à la vue et donc, dans l'ordre des beaux-arts, à la peinture[19]), pour parvenir à une telle présentation du corps donc, Herder réfute qu'il faille s'en remettre aux « règles de l'art » rejoignant ainsi Winckelmann. L'artiste doit parler la « langue naturelle de l'âme dans tout notre corps, les lettres premières et l'alphabet de tout ce qui est position, action, caractère et en fonde la possibilité[20]. »

Ceci étant dit, le chapitre Troisième de *La Plastique* est presque entièrement consacré à étudier les caractéristiques des belles proportions. Herder y décrit longuement la forme que le nez, les yeux, le front, les dents, les sourcils, les oreilles, les lèvres et le menton doivent avoir pour faire justice à la beauté « du visage de l'homme, portrait de Dieu et de l'âme ». Se défendant de toute physiognomie, il livre pourtant des propos catégoriques et délimite ainsi de manière très restrictive les contours du beau et du laid. Un paragraphe consacré au fameux profil grec donne la mesure de la défense passionnée du beau par Herder : « Qui ne sent qu'un nez dont la racine forme un creux profond sous le front prend pour ainsi dire un mauvais départ, et que le souffle de la vie, pour rejoindre l'âme, doit ici se frayer péniblement un chemin à travers des grottes et des latrines ?[21] »

La Plastique est donc porteuse d'une ambiguïté fondamentale, exemplaire de son époque. Ambiguïté que le romantisme ne cessera de creuser. En effet, les modèles choisis étant historiques, ils sont par définition révolus. Ils ont pour fonction d'inspirer une nouvelle histoire – une histoire contemporaine, qui se veut parfaitement originale, celle de l'Allemagne. En ce sens, les modèles ne peuvent être pris au pied de la lettre. De la sorte, si le beau grec, jugé indépassable, demeure une référence formelle de la représentation du beau idéal, il ne peut épuiser la beauté elle-même qui est aussi matérielle que spirituelle. La beauté est corps et âme[22]. Elle « n'est donc toujours que transparence, forme, expression sensible de la perfection par rapport à une fin, palpitation de la vie, santé humaine[23] » ainsi que le souligne Herder.

---

[19] « Comme la peinture n'est pas présentation du corps, mais seulement description, fantaisie, représentation, elle ouvre à notre imagination un vaste champ et l'attire dans son jardin de plaisirs, coloré et parfumé ». Ibid. p. 42

[20] Ibid. p. 92

[21] Ibid. p. 78

[22] « Nous prenons corps, pour ainsi dire avec la nature, ou celle-ci acquiert une âme avec nous » Ibid. p. 96

[23] « Toute forme du sublime et de la beauté, dans le corps humain, n'est jamais que la forme de la santé, de la vie, de la force, du bien-être dans tous les membres de cette créature construite avec tant d'art (…) chacun peut la saisir et la toucher, dès lors qu'il ressent en soi et chez autrui ce qu'est la forme de la vie, l'expression de la force dans le réceptacle de l'humanité (…) La beauté n'est que *la signification d'une perfection interne.* » souligné par l'auteur ». Ibid. p. 89

Le lien établi entre corps sain et beau corps, l'idéalisation de la beauté et sa nécessaire incarnation comme manifestation de la vie, sont autant de conceptions d'une étonnante modernité qui rompent avec toute appréhension purement matérielle du corps. Le paradoxe veut donc que, suivant la voie mesurée ouverte par Winckelmann contre le baroque et le rococo, Herder investisse le modèle grec d'une visée inédite. À partir d'un corps de pierre, favorisant le toucher contre la vue, il ouvre la dimension charnelle du corps, sans rien lui enlever de sa spiritualité.

Unité – Totalité/Discontinuité

Dès lors, l'unité promue par le programme esthétique de Winckelmann change de tonalité. Là où celui-ci juge que la beauté grecque, « nous frappe davantage parce qu'elle est moins dispersée », Herder souligne sa nécessaire corporéité. La saisie du réel, à tâtons, à partir de la plus aboutie des formes, l'homme, est lente. Mais de fragment en fragment, le toucher atteint peu à peu l'exhaustivité. La raison classique, qui se présente comme un point de vue idéal sur un monde extérieur de pures représentations, a modelé un œil qui « voit à la vitesse de l'éclair, d'un seul coup[24]… ». Toutefois, cette efficacité est trompeuse. En effet, Herder le souligne, « le sens de la vision agit superficiellement. Il joue et glisse à la surface avec l'image et avec la couleur : de surcroît, il a devant lui tant de choses et si rassemblées, qu'on ne peut jamais vraiment le ramener à son fondement[25]. »

Au contraire, la main permet une découverte progressive et intime du corps. Elle tient dans sa paume ce qui se présente, si ce n'est en chair et en os, au moins une allégorie jamais trompeuse par laquelle l'âme se révèle à travers le corps. Ainsi, « le toucher, modeste, tâte lentement, mais sans parti pris, ce qu'il trouve est peut-être peu de chose, mais c'est ce qui est. Il ne juge point avant d'avoir saisi une totalité[26]. »

En quoi la « *totalité* » d'un corps diffère-t-elle de son idéale et belle unité ? C'est là toute la question que pose le romantisme allemand. Le corps grec, absolue limite, parfaite mesure d'un idéal fini, se pose maintenant comme le juste contour d'une infinité une et diverse. L'âme, et avec elle la conscience, dont le corps est l'incarnation, n'est plus réductible à la contemplation d'une « idée » génératrice de reflets et d'images. Elle n'est plus non plus un pur regard objectif et critique qui amène devant soi la matière. En l'âme et en la conscience, l'imagination comme le sentiment

[24] « On ne saurait nier que depuis une telle hauteur, on pourrait survoler bien des choses et les rendre très claires, lumineuses, distinctes. La vision est le sens le plus artistique, le plus philosophique. Elle épure et corrige par les exercices les plus subtils, les déductions, les comparaisons, elle découpe un rayon de soleil. » Ibid. p. 22

[25] Ibid. p. 22

[26] Ibid. p. 105

sont sollicités. Ne pouvant plus s'appuyer sur l'unité de la représentation visuelle, l'âme est donc confrontée à un sensible discontinu et mouvant qu'elle cherche néanmoins à réunir, à travers un rapport charnel, en une totalité.

Cette tension, aussi ambiguë qu'extrême, se résoudra moins dans le champ plastique que dans le champ littéraire. *La Plastique* demeure un ouvrage atypique, y compris dans l'œuvre de Herder. Ce penseur est passé à la postérité grâce à ses théories historiques et linguistiques, dont la tonalité nationaliste fera couler beaucoup d'encre, et non grâce à ses traités d'esthétique. Pour autant, les principes d'exposition du corps qu'il théorise trouvent une résonance dans les œuvres littéraires du mouvement « Strum und Drang ».

La production théâtrale de Jacob Lenz, en témoigne. Celle-ci, pour intéressante qu'elle soit au chercheur, n'est pas à proprement parler un monument littéraire. Si le style de Lenz n'est pas aussi exalté que celui de Schiller, les principes de mise en scène dont il use ont pour objectif affiché de contrecarrer le principe des trois unités fixé par Aristote, dont il fait une critique mordante, et réinvesti dans la tragédie française classique qu'il brocarde sans pitié. Les scènes qui se succèdent se déroulent dans des lieux parfois distants de plusieurs centaines de kilomètres. Les personnages apparaissent et disparaissent, voire changent de nom au gré des intrigues. Les professionnels du spectacle ne peuvent qu'être effrayés d'un tel foisonnement choral et le lecteur y perd le fil de l'histoire[27].

La séduction de jeunes filles par des hommes peu scrupuleux fait l'argument principal des pièces les plus fameuses de Lenz, telles que *le Précepteur*, *le Nouveau Menoza* et *les Soldats*. Cette thématique récurrente permet à Lenz d'illustrer la critique sociale qui traverse les œuvres de Winckelmann et d'Herder. Les intrigues se nouent, alimentées par les mesquineries des mères, les hypocrites ambitions des pères, la lâcheté des hommes, l'inconséquente frivolité des femmes et les vanités de tous.

Ce dispositif narratif se double de la mise en scène particulièrement explicite de corps malmenés. Fidèle au manifeste qu'il livre dans ces *Notes sur le théâtre* introductives à la représentation des *Peines d'amour perdue* de Shakespeare, Lenz ose tout porter au regard des spectateurs : attentats à l'arme à feu, tentative de suicide par noyade et même castration. Loin du parfait modèle grec, lisse, plein et serein promu au sein des théories

---

[27] Lenz pourrait satisfaire pleinement le Directeur de théâtre mis en scène dans le *Prologue sur le Théâtre* du *Faust* de Goethe :
« Mais, à notre public tout en cherchant à plaire,
C'est en osant beaucoup qu'il faut le satisfaire.
Ainsi, ne m'épargnez machines ni décors,
A tous mes magasins ravissez leurs trésors… »

esthétiques du tout jeune romantisme allemand, le théâtre de Lenz propose donc une représentation fragmentée, ironique et violente du corps. Pourtant, l'auteur se réclame d'un principe identique à celui proposé par Winckelmann et Herder : il ambitionne en effet d'imiter la nature, nature à laquelle le poète est en quelque sorte enchaîné puisqu'elle est la création insurpassable de Dieu. En effet, « Comme il n'est pas de chemin pour sortir de l'univers, et que nous devons bien nous contenter des choses telles qu'elles sont, nous ressentons du moins un accroissement de notre être et une félicité à le singer et à refaire sa création dans le détail. »[28]

Ce souci du « *détail* » éloigne précisément Lenz du modèle allégorique promu par Winckelmann pour rapprocher son écriture du tâtonnement prôné par Herder. Ainsi, Lenz précise que

> « le poète véritable n'associe pas arbitrairement dans son imagination les éléments de ce qui plaît à ces messieurs d'appeler la belle nature, mais qui, avec leur permission, n'est que la nature manquée. Il adopte un point de vue – puis associe nécessairement de telle ou telle façon. ».

S'éloignant de l'idéal de « belle nature » qui guidait la pensée de Winckelmann et d'Herder, le poète s'impose, non plus comme un « écho »[29] fidèle de la création divine, mais comme un créateur à part entière. Il plonge dans la multiplicité du réel pour construire une œuvre originale dont le sujet principal est l'homme – ou pour être plus précis l'individu, avec ce qu'il porte d'arbitraire, de sentiments, de conventions, de faiblesse et d'exaltation[30].

L'ambition de Lenz est donc de fouiller l'intime du corps pour le présenter au grand jour. Son Prince, héros du *Nouveau Menoza*, l'affirme clairement, l'homme doit tomber les masques.

> « Tout ce vous glanez à droite à gauche reste à la surface de votre intelligence, devient ruse et non point sentiment, mot que vous ne connaissez même pas ! Ce que vous appelez sentiment, c'est tout simplement la luxure qui se camoufle. Ce que vous appelez vertu, c'est un fard dont vous maquillez votre brutalité. Vous êtes des masques merveilleux, bourrés de vices et de bassesses (…) on cherche en vain le cœur et les entrailles… »[31]

---

[28] LENZ Jakob, *Notes sur le théâtre*, traduction R.Girard et J.Lefèvre, Paris, L'Arche 1994 p. 24

[29] « *(...) la faculté d'imiter (...) n'est pas mécanisme ou écho.* » Ibid p. 25

[30] « *L'important est maintenant de savoir ce qui, dans le spectacle théâtral, est au juste l'objet principal de l'imitation. Est-ce l'homme ou bien le destin de l'homme ?* » Ibid p. 27

[31] *Le Nouveau Menoza* Acte II scène 4 p. 174

Cette recherche viscérale de l'individu véritable, - oserait-on dire authentique ? - fait un sort à la théorie du modèle, qu'il soit antique ou non. « Car il faut dix fois plus de talent pour représenter un personnage avec l'exactitude et la vérité que le génie emploie à le connaître, que pour élaborer au compas, dix ans durant, un idéal de beauté qui, tout compte fait, n'en est un que dans la cervelle de l'artiste qui l'a produit »[32].

Cet éclatement du cadre théorique du modèle, qui pourrait être entendu comme contradictoire avec les théories esthétiques forgées par le premier romantisme, en est pourtant la conséquence quasi inévitable. La recherche de l'unité ne peut plus, comme chez les Grecs, se résumer à la production d'une forme parfaite et close sur elle-même. Ouverte vers l'infini, elle devient au contraire une aspiration à la totalité et impose de composer avec les fragments du divers, à la fois spirituels et sensibles, qui, envisagés sur un même plan et avec la même attention, ne font plus système. La mise en valeur du corps de l'homme, la plus haute création de Dieu, vise précisément à réduire ces oppositions irréductibles. Ainsi, le corps n'est plus uniquement une affaire de proportions. Il met en jeu des « sentiments », des « vertus ». Il devient corps de chair en tant qu'il donne à voir une individualité qui doit, par conséquent, garantir l'unification du réel et la validité du sens.

Il est évident que cette responsabilité ne peut être assumée que par une individualité exemplaire à défaut d'être archétypale. Dans cette perspective, l'individualité la plus haute est à celle du créateur. Celui-ci devient une figure centrale, nécessaire et absolue. Goethe le rappelle dans le *Prologue sur le théâtre* de *Faust,* faisant dire au Poète : « La puissance de l'homme (est) en nous seuls déclarée. » Mais cette puissance qui s'affirme, qui cherche ses origines mythiques tout en traçant un chemin vers l'infini, se confronte à sa propre démesure. Vouloir s'en emparer, c'est céder à la damnation. Faust en est le symbole lorsqu'il expose à Méphisto les termes de leur accord :

> « Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine, à la paix qui sent le désespoir. Mon sein, guéri de l'ardeur de la science, ne sera désormais fermé à aucune douleur : et ce qui est le partage de l'humanité tout entière, je veux le concentrer dans le plus profond de mon être, je veux, par mon esprit, atteindre à ce qu'elle a de plus élevé et de plus secret ; je veux entasser sur mon cœur tout le bien et tout le mal qu'elle contient, et, en me gonflant comme elle, me briser aussi de même. »[33]

---

[32] *Notes sur le théâtre* p. 31

[33] GOETHE Wolfgang, *Faust*, (Première Partie. Cabinet d'étude), traduction Gérard de Nerval, Editions Baudelaire 1965 p. 63.

Sitôt que l'individu absolu se met en scène, il se désincarne. Le corps allégorique cède la place à une individualité qualitative et investie de valeurs dont elle doit fonder la légitimité. Cette ambiguïté fondamentale traverse le romantisme et l'idéalisme allemands qui auront ainsi effectivement créé un nouveau modèle et un nouveau mythe. Elle s'exacerbera à mesure que, face à l'individu tout puissant mais incapable de faire communauté, les *masses* seront théorisées en lieu et place du corps social. Le personnage de Faust a ainsi une longue carrière devant lui jusqu'à devenir, dans l'œuvre de Klaus Mann, *Méphisto* lui-même.

Et par un étrange retournement qui n'a malheureusement rien de dialectique, l'individu idéal redeviendra pur corps – caricature de lui-même. On se souviendra, pour s'en convaincre, que la dernière exaltation du modèle idéal grec fait l'introduction du film *Les Dieux du Stade. La fête des Peuples*, documentaire que Leni Riefenstahl produisit à la gloire des jeux olympiques de Berlin de 1936.

Daphné VIGNON
Université de Nantes, Doctorante sous la direction de Jacques Athanase Gilbert