

Stephan Stockmar

De l'avenir dans la conception de l'art de Goethe

À propos de l'ouvrage de Christa Lichtenstern : « *Je suis un plasticien* »*

* Christa Lichtenstern : « *Ich bin ein Plastiker. » Goethes ungeschriebene Skulpturästhetik* [“Je suis un plasticien”. L'esthétique de la sculpture non écrite de Goethe], Deutscher Kunstverlag, Berlin & München 2022, 215 pages avec de nombreuses illustrations, la plupart en couleur ; 38 €.

« *Je suis un plasticien* », s'exclama Goethe, âgé de 77 ans, dans une conversation avec son ami Sulpiz Boisserée, en colère contre un critique, tout en montrant ostensiblement son cher moulage d'un buste antique monumental de Junon (p. 18). Christa Lichtenstern saisit l'occasion de cette auto-proclamation étonnante pour un poète pour, non seulement reconstruire « *l'esthétique sculpturale non écrite de Goethe* », mais aussi pour mettre en évidence son potentiel orienté vers l'avenir. En conséquence, sur la couverture de son livre on peut voir une sculpture moderne en acier, qui reprend les principes polaires de Goethe en les géométrisant : contraction et expansion, calme dans le mouvement. L'œuvre du sculpteur espagnol Andreu Alfaro (1929-2012), créée en 1982, est intitulée *El Olimpo de Weimar* et se trouve à Francfort-sur-le-Main, la ville natale de Goethe.

Ce livre est l'essence d'une longue existence de recherches dans le domaine de l'histoire de l'art, en particulier de la sculpture du 20^{ème} siècle, et de ses racines à l'époque de Goethe.¹ Il révèle en outre une familiarité intime avec Goethe lui-même — en tant qu'amateur et créateur d'art, mais aussi en tant qu'artiste, collectionneur d'art antique avec un talent artistique propre, en tant que poète génial, théoricien de l'art, scientifique et en tant qu'homme en pleine évolution. En dépit de leur concision, les textes accompagnés d'une riche iconographie sont compréhensibles et émouvants, même pour le profane ! Grâce à ses explications sur la sculpture néoclassique, par exemple celle de Christian Daniel Rauch, qui s'est souvent inspiré de Goethe en lisant et en discutant directement avec lui, et qui a réalisé un important buste-portrait de lui, j'ai pu pour la première fois surmonter l'étrangeté que j'éprouvais à l'égard de ce type de sculpture : elle n'a pas seulement une valeur symbolique, mais déploie jusque dans les drapés mouvementés des vêtements une vie propre entre contraction et « ouverture mouvante ». Elle dépasse ainsi la belle apparence des formes antiques et devient un lien avec la modernité.

Il est donc tout à fait cohérent que Lichtenstern commence par de brèves analyses d'œuvres de plasticiens modernes qui se sont explicitement référés à Goethe : Andreu Alfaro, Joseph Beuys, Emil Cimiotti, Eduardo Chillida, Ewald Mataré et Henry Moore. (À part Mataré et Beuys,

elle les a tous rencontrés personnellement, a été commissaire d'exposition et a rédigé des textes de catalogue). Ainsi, Lichtenstern ouvre d'emblée un espace de développement passionnant qui se remplit de plus en plus de l'intérieur au fil du livre.



Après avoir étudié les drapés des six victoires en marbre de Rauch, réalisées dans les années 30 et 40 du 18^{ème} siècle pour le Walhalla près de Ratisbonne (une autre se trouve à la *Nationalgalerie* de Berlin, voir illus. 1), je ne vois plus dans le bronze abstrait en mouvement de Cimiotti, *Respirer* (2014), un événement isolé (voir illus. 2). La *Tête de femme* de Mataré en bois de bouleau (1922) semble bien sûr beaucoup plus abstraite, mais aussi plus intériorisée, face aux bustes-portraits dont Goethe s'est entouré. Mais la comparaison avec les bustes de Johann Gottlieb Schadow, Rauch et David d'Angers, montre comment une « forme endogène est déjà présente dans ces derniers, alors que dans l'Antiquité, la « forme empreinte » (Goethe), le type idéal, prédomine (p. 129).

Plastique et langage

Lichtenstern met en évidence comment, précisément grâce à Goethe, l'élément du mouvement accompli et le motif de développement agissant de l'intérieur ont été introduits dans la sculpture — en partant de sa pensée du développement, telle qu'elle est à la base de sa théorie des métamorphoses et de sa morphologie. Il a toujours compris la « formation », la « sculpture » ou la « vertu de formation » à partir du verbe : comme un processus que

1 La thèse d'habilitation de Christa Lichtenstern était déjà consacrée à ce sujet : *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* [La métamorphose dans l'art des 19^{ème} et 20^{ème} siècles], volume 1 : *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre. Goethes. Von Philipp Otto Runge zu Joseph Beuys* [L'histoire de l'impact de la théorie des métamorphoses de Goethe. De Philipp Otto Runge à Joseph Beuys], Weinheim 1990.

l'être humain, sur la base de ses expériences avec lui-même, peut également découvrir dans la nature et l'art en y participant. De là s'infèrent les « parallélismes » du langage et de la plastique. Goethe considérait déjà le langage comme un événement plastique — comme plus tard Beuys, qui a suivi la parole jusque dans le mouvement des organes du langage humain.² Goethe a mis le langage en mouvement plastique grâce à sa métrique, en s'appuyant sur Johann Gottfried Herder, sur sa « philosophie des origines d'un chemin initié par l'homme » (p. 114), qui le conduit d'une part à la plastique en créant des formes, et d'autre part à devenir un « façonneur de langage (Herder, cité *ibid.*) : « Avec le concept de « force d'imagination », plus fréquemment utilisé à l'époque, Herder opère avec la force de formation comme une force sui generis » (p. 115). Elle cite Herder : « *Nous avons une capacité propre à mettre en jeu cette vertu créatrice d'images en nous et chez les autres. Les poètes le font, les peintres, les musiciens, les orateurs.* »(ibid.). — Beuys universalisera plus tard cette préoccupation par sa phrase programmatique « *Chaque être humain est un artiste* ».

Ce qui s'exprime encore de manière plutôt statique chez Herder trouve, grâce à Goethe, une perspective de développement à la base de toute sa vision de la vie et du monde et qui culmine dans la formulation de la « forme empreinte qui se développe de manière vivante » : « Cette insistance sur la perspective de devenir de l'instinct de formation devrait essentiellement remonter à Goethe ». (p. 116) Lichtenstern inclut également dans le *Conte du serpent vert et du beau lys* de Goethe les quatre statues royales d'or, d'argent et d'airain, d'abord palpées dans l'obscurité par le serpent vert, ainsi que leur mélange, le roi composite, qui confèrent au prince « *sagesse, apparence et violence* » (cité à la p.100) et lui permettent ainsi de devenir un être humain. Ces sculptures se relevant de leur siège — et parlant à présent — illustrent la « *compréhension spirituelle du matériau* » (p. 100) de Goethe, tout comme — dans le quatrième roi composite — le rapport entre forme réussie et « informe ». Dans ce contexte, Lichtenstern cite *Wilhelm Meisters Wanderjahre [Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister]* : « Le sculpteur se trouve directement aux côtés des Elohim, qui ont su transformer l'argile informe et répugnante en l'objet le plus magnifique [le bel être humain, Ch. L.] » (p. 127), ce qui lui permet de prendre conscience de l'ensemble du processus de création en tant qu'acte plastique.

Goethe a abordé la question des matériaux dès 1788, dans son article *Zur Theorie der Bildenden Künste [Théorie des arts plastiques]*. Il y faisait remarquer que l'artiste « *a beau se rendre maître de la matière dans laquelle il travaille, il ne peut en changer la nature* ». Seul, l'artiste « *le plus excellent sera toujours celui dont l'imagination et l'invention s'unissent pour ainsi dire directement à la matière dans laquelle il a à œuvrer* » (cité p. 25). Avec cette déclaration, qui doit être vue dans le contexte de l'intérêt de Goethe pour les différentes matières terrestres comme le granit, Goethe anticipait, comme le remarque Lichten-

stern, la maxime moderne de la "légitimité matérielle", telle qu'elle conduit finalement à Beuys, qui dit de lui-même : « *Je ne travaille pas avec des symboles, mais avec des matériaux* ». ³



Illus. 1 – Christian Daniel Rauch (1777–1857): *Victoire lançant une couronne*, 1837 (Marbre 1843/44), Nationalgalerie Berlin

« Conditions artistiques » pour les futurs sculpteurs

Un autre élargissement des frontières, au milieu du classicisme fixé sur l'Antiquité, résulte de l'intérêt de Goethe pour l'art chrétien médiéval. En 1817, le sculpteur de la cour ducale, Johann Peter Kaufmann, réalisa à Weimar, en compagnie de Goethe, une statue grandeur nature du Christ, en geste de bénédiction. Enfin, en vue des 300 ans de l'affichage des thèses de Luther, Goethe conçut lui-même un monument à la mémoire de Luther, avec des motifs chrétiens et élabora en même temps une cantate de la Réforme avec son ami Carl Friedrich Zelter. Il écrivit à ce dernier : « Je commencerais ces conceptions [...] par le tonnerre sur le Sinaï, par le « Tu dois ! » mais en terminant par « Tu feras ! ». (cité p. 92) — Ces deux projets sont restés sans suite.

Jusqu'à un âge avancé, Goethe a poursuivi sa préoccupation d'un développement vivant à partir du moment du mouvement, lorsqu'en 1830, il recommandait aux sculpteurs un moment de mouvement actif pour la représentation du Ressuscité. Il ne s'agissait pas en premier lieu d'un contenu déterminé, mais de la saisie du devenir humain en tant que tel, comme il se manifeste dans la figure du Ressuscité en tant que « divin, animé d'une nouvelle vie dans une nature d'homme glorifiée » (Goethe, cité p. 96) — donc dans la pénétration de l'être humain avec le divin jusque dans la corporéité. — Là encore, on peut trouver un parallèle chez Beuys : le renouvellement de la terre, à laquelle il ajoutait le corps humain vivant (*Leib*), par le

2 Les références faites ici à Joseph Beuys, et dans la suite de l'article, sont des ajouts de ma part, inspirés par les présentations de Christa Lichtenstern.

3 Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987 bzw. München 2004, S. 171.

principe du Christ. « *La forme sous laquelle cette incarnation du Christ s'accomplit à notre époque est l'élément de mouvement par excellence. Celui qui se meut* »⁴. En conclusion, Christa Lichtenstern met en évidence l'orientation vers l'avenir qui réside dans six notions que Goethe, dans son essai sur le *Laocoon* (1797), recommandait aux futurs sculpteurs comme « conditions artistiques » : « Nature vivante, hautement organisée / Caractères / Au repos ou en mouvement / Idéal / Grâce / Beauté » (cité p. 133). Les deux premières se réfèrent à la nature extérieure et intérieure donnée de l'homme, les deux dernières à l'apparence sensitive (grâce) et suprasensible de l'objet, « soumise à la loi de la beauté spirituelle » (Goethe, cité p. 140) — c'est-à-dire à la visualisation de son potentiel intérieur qui, à son tour, rend l'homme capable de « produire l'être humain formé de la beauté » (p. 141). Les deux concepts intermédiaires contiennent, me semble-t-il, le principe de polarité et d'intensification : le mouvement dans l'apparence immobile conduit à l'« idéal » d'élever l'objet « hors d'une réalité limitée et de lui donner mesure, limite, réalité et dignité dans un monde idéal » (Goethe, cité p. 140).

Lichtenstern souligne à juste titre le principe du repos et du mouvement, tel que Goethe l'a vécu en regardant le groupe du *Laocoon*, en fermant et en rouvrant les yeux — pour voir ainsi « tout le marbre en mouvement, on craindra, en ouvrant les yeux, de trouver tout le groupe changé. Je voudrais dire que, tel qu'il se tient maintenant, c'est un éclair fixé, une vague pétrifiée à l'instant où elle s'élançait vers le rivage » (cité à la page 139). Une telle perception participative d'une œuvre d'art l'élève au-dessus de la simple condition d'objet et donc de la « réalité limitée ». Ce n'est pas seulement le sculpteur, mais aussi le spectateur qui participe à l'élévation d'une œuvre dans le monde de l'idéal !

Selon Lichtenstern, l'idéal artistique de Goethe exprime un désir de « perfectionnement de « l'art de la sculpture », qui dépasse l'établissement antique des normes du classicisme ». Il doit « dépouiller l'homme de tout ce qui ne lui est pas essentiel » (p. 141), « afin qu'il agisse, croisse toujours et redevienne et produise à nouveau » (Goethe, cité *ibid*).

Pour revenir une dernière fois à Beuys, c'est finalement cet idéal qu'il voit dans l'art de Wilhelm Lehmbruck comme étant arrivé à la fois à un point culminant et à une fin - « où il [Lehmbruck] a fixé un point culminant qui, apparemment, ne pouvait plus être dépassé au-delà de cette hauteur, après cette sorte de « mesure contre mesure » dans l'espace, ne pouvait plus être développée », car « ses sculptures ne sont en fait pas du tout saisissables visuellement. On ne peut les saisir qu'avec une intuition qui ouvre la porte intuitive à tout autre organe sensoriel, et c'est avant tout l'ouïe, l'audition agissante, la volonté, c'est-à-dire qu'il y a dans sa sculpture des catégories qui n'ont jamais été présentes auparavant ». De ce point de vue,

« Wilhelm Lehmbruck a vécu un tournant tragique »⁵ — Beuys lui-même s'est souvent référé à Goethe, qui était prêt à franchir sans cesse de nouvelles frontières, aussi bien en tant que scientifique qu'en tant que poète.

D'un autre point de vue, Rudolf Steiner caractérise également Goethe comme un sculpteur, en ce qui concerne sa compréhension de l'essence végétale : « *Goethe était en quelque sorte sur le point de devenir sculpteur, et il me semble que ce qui est le plus caractéristique chez Goethe, c'est justement que la force sculpturale se trouvait dans son état d'âme, mais qu'elle restait dans cet état d'âme comme un être intime et caché, qui ne s'exprimait pas en sculpture vers l'extérieur, qu'il était en quelque sorte un plasticien intérieur dans l'élaboration de ses conceptions psychiques, mais qu'il ne cherchait pas le moyen d'incorporer à la matière extérieure ce qui se présentait spirituellement à son âme comme une vision plastique intérieure.* »⁶

Le livre de Christa Lichtenstern montre clairement que Goethe tenait à ce que « ce qui se présentait spirituellement à son âme sous la forme d'une vision plastique intérieure soit également incorporé dans la matière extérieure ». En effet, Goethe a lui-même modelé à Rome, même s'il n'en reste rien. Goethe était avant tout un homme de l'œil, et il s'efforçait, de par sa conception de l'être humain, de réunir concrètement les différents arts. La sculpture, en tant qu'art qui représente le mieux la forme humaine joue le rôle le plus concret et elle jouait pour lui un rôle saillant. Tout à fait dans l'esprit de Steiner, il disposait d'une pensée plastique orientée vers le noyau évolutif de la nature humaine.



Illus. 2 – Emil Cimiotti (1927–2019): *Atmen* [*Respiration*], 2014, Bronze (Unikat), possession privée.

Die Drei 4/2023.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Stephan Stockmar, est né en 1956, étudia la biologie et la géographie, de 2000 à 2015 rédacteur en chef de **Die Drei**, *Scientifique de la culture et journaliste*.

4 Joseph Beuys à Friedhelm Mennekes le 30. mars 1984, dans Franz-Joseph van der Grinten & Friedhelm Mennekes : *Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst* [Image de l'être humain - image du Christ. Confrontation avec un thème de l'art contemporain], Stuttgart 1984, p. 103-117, resp. dans Friedhelm Mennekes : *Joseph Beuys. Christus DENKEN* [PENSER le Christ], Stuttgart 1996, S. 23-79.

5 Joseph Beuys : *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede* [Mes remerciements à Lehmbruck. Un Discours], Munich 2006, p. 19 et 18.

6 Conférence du 1er septembre 1921 dans : Rudolf Steiner : *Anthroposophie, ihre Erkenntniswurzeln und Lebensfrüchte* [L'anthroposophie, ses racines de connaissance et ses fruits de vie] (GA 78), Dornach 1986, p. 76.