



Portrait de Goethe en Werther : la fabrique de l'artiste en héros moderne, 1774-1850

Laetitia Pierre

► To cite this version:

Laetitia Pierre. Portrait de Goethe en Werther : la fabrique de l'artiste en héros moderne, 1774-1850. Le culte des grands hommes, 1750–1850, 2010. <hal-03198690>

HAL Id: hal-03198690

<https://hal.science/hal-03198690v1>

Submitted on 1 May 2021

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.



HAL Authorization



Le culte des grands hommes

1750-1850

sous la direction de
Thomas W. Gaehtgens
et Gregor Wedekind

Éditions de la
Maison des sciences
de l'homme, Paris

- dans *l'Antiquité* [1764], éd. par Daniela Gallo, Paris, 2005, p. 273-277.
- 41 Webb, 1954 (note 25), p. 78 et 81.
- 42 Abbé Castel de Saint-Pierre, « Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre », préface de *l'Histoire d'Epaminondas* de l'abbé Séran de La Tour, 1739, p. LVI- LVII ; cité par Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France 1680-1789*, t. II, Oxford, 1995, p. 1087. Voir aussi Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, 1998, p. 34.
- 43 La statue en marbre fut exposée au Salon de 1777. Voir *Pajou sculpteur du roi*, 1997 (note 9), p. 318-320.
- 44 *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, éd. par Anatole de Montaiglon, t. VIII, Paris, 1888, p. 177.
- 45 Furcy-Raynaud, 1927 (note 6), p. 402.
- 46 Bonnet, 1998 (note 42), p. 72.
- 47 « Éloge de René Descartes », dans *Œuvres diverses de M. Thomas, de l'Académie française, et ci-devant Professeur en l'Université de Paris au Collège de Beauvais*, nouvelle édition, troisième partie, Amsterdam, 1768, p. 285-286, 367-369. Le décret n° 1646 de la Convention nationale des 2 et 4 octobre 1793 ordonna que la statue de Pajou soit extraite de la salle des Antiques du Louvre (le dépôt des sculptures des collections royales) « pour être placée au Panthéon le jour où les cendres de ce grand homme y seront transférées » : voir Serge Bianchi, *La révolution culturelle de l'an II. Élitisme et peuple (1789-1799)*, Paris, 1982, p. 169.
- 48 Critique des *Mémoires secrets* : *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, éd. par Bernadette Fort, Paris, 1999, p. 186.
- 49 Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, p. 370 ; Luisa Passeggia, « The Marble Trade. The Lazzarini Workshop and the Arts, Crafts and Entrepreneurs of Carrara in the Early Nineteenth Century », dans *The Lustrous Trade. Material, Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700 - c. 1800*, éd. par Cinzia Sicca et Alison Yarrington, Londres et New York, 2000, p. 161.
- 50 La statue est parfaitement visible sur une gravure de William Birch, *The Library Company at Philadelphia*, 1799, Philadelphie, Historical Society of Pennsylvania. Voir Wayne Craven, « The Origins of Sculpture in America : Philadelphia, 1785-1830 », dans *The American Art Journal*, novembre 1977, p. 12, fig. 9.
- 51 Une copie orne aujourd'hui l'ancien bâtiment reconstruit de la Library Company, à l'angle de la Cinquième rue et de la Chestnut Street. Le marbre originel de Lazzarini, en fort mauvais état car ayant été exposé longtemps aux intempéries et pollutions diverses, est exposé derrière une protection vitrée au siège actuel de la bibliothèque, 1314 Locust Street, ornant à nouveau la façade mais au rez-de-chaussée.
- 52 Charles Coleman Sellers, *Benjamin Franklin in Portraiture*, New Haven et Londres, 1962, p. 204. Jean-Jacques Caffieri exécuta le buste de Franklin à Paris en 1777, d'après nature (Paris, bibliothèque Mazarine : voir Guilhem Scherf, *Houdon 1748-1828. Statues, portraits sculptés*, Paris, 2006, p. 105, fig. 47). Il donna à son modèle des plâtres qui furent envoyés aux États-Unis. Le portrait fut rapidement célèbre, et ardemment copié (notamment en marbre).
- 53 Franklin aurait donné son accord pour être représenté en toge (« gown ») et tête romaine (« Roman head ») : voir Craven, 1977 (note 50), p. 15.
- 54 Selon William Temple, petit-fils de Franklin, le savant tenait dans sa main droite un sceptre renversé, emblème de ses principes anti monarchiques, et dans sa main gauche un rouleau de papier : voir Craven, 1977 (note 50), p. 15.
- 55 Voir Edouard Pommier, « La notion de la grâce chez Winckelmann », dans *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, éd. par Edouard Pommier, Paris, 1991, p. 55, fig. 5.
- 56 Charles Rollin, *Histoire ancienne*, t. XI, première partie, Paris, 1737, p. 81-82.

Portrait de Goethe en Werther : la fabrique de l'artiste en héros moderne 1774-1850

Laëtitia Pierre

Le nom de Goethe en Allemagne est un des premiers auxquels s'attache sans conteste la terminologie française de « grand homme ». Ce paradigme littéraire et esthétique franco-allemand associe la renommée écrasante d'une personnalité à laquelle s'est identifiée la mémoire nationale allemande durant plusieurs décennies au modèle de la pensée esthétique et politique des Lumières en France. Si les travaux récents de Jean-Marie Valentin ont questionné les sources de l'édification nationale du mythe de Goethe au cours du XIX^e siècle, nombre de questions se posent encore quant à l'estime dont firent l'objet l'œuvre et la personnalité de l'auteur outre-Rhin. Cette figure emblématique du génie universel envers lequel les littérateurs français ne manquent jamais de rappeler la dette de la pensée philosophique des Lumières surgit dans l'historiographie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme le rappelle l'ouvrage ancien mais toujours essentiel de Fernand Baldensperger, l'œuvre de Goethe est diffusée intégralement pour la première fois en France à partir de 1825¹. Les conflits politiques entre les deux pays cristallisèrent dès avant 1870 les animosités nationales et repoussèrent encore la réception de l'auteur. Malgré la Légion d'honneur reçue de Napoléon, Goethe n'aurait jamais pu prétendre à la panthéonisation – et ce, par le simple fait de sa naissance². Pourtant l'auteur ne fut jamais négligé en France. Bénéficiant d'une diffusion littéraire continue dès 1776, la figure de Goethe fait l'objet d'un phénomène inédit dans le champ de la réception esthétique au cours de la première moitié du XIX^e siècle – phénomène qui découle sans doute de l'amalgame des personnalités de l'auteur et de l'un de ses héros,

Werther, dont la postérité fut largement diffusée grâce à une abondante iconographie. Dès la fin du XVIII^e siècle, la figure de Werther engendre en effet une typologie caractéristique de l'évolution graphique, des conditions de la diffusion de l'image imprimée et de l'élaboration de modèles artistiques apparus entre 1776 et 1850. Au sein de ce phénomène propre à la pensée esthétique du XIX^e siècle, lequel confond délibérément les disciplines artistiques, littéraires et musicales, la créature de Goethe devient l'un des modèles qui font l'objet d'un culte en parallèle des programmes monumentaux dédiés à l'institutionnalisation des hommes illustres. Nous discuterons de cette réception du modèle dit « werthérien », de la valeur qu'il incarne aux yeux de l'artiste moderne dont l'idéal se confond avec les aspirations profondes de Goethe : révéler l'artiste à sa propre individualité.

L'assimilation de Goethe/Werther en France

Au début du XIX^e siècle en Allemagne, Goethe fait l'objet d'une monumentalisation comparable à celle mise en œuvre en France autour de la figure de Voltaire et de Rousseau³. Largement soutenue par une intense activité littéraire dédiée à la glorification de sa personnalité, cette entreprise est rendue remarquable par l'attitude de Goethe lui-même qui se montrait très critique à l'égard du processus de monumentalisation dont il faisait l'objet de son vivant. L'auteur jugeait en effet ces manifestations incapables de fixer de manière pérenne la postérité d'un artiste et devait, à l'instar de Friedrich Schlegel, préférer la reconnaissance du public et l'immortalisation de sa pensée par le biais d'une mémoire collective qui désigne l'œuvre de l'artiste comme un des aspects structurants de sa culture⁴ :

« Comme je vis à l'échelle des millénaires, je suis toujours étonné quand j'entends parler de statues et de monuments. Je n'arrive pas à me représenter une statue érigée en l'honneur d'un homme méritoire sans la voir en esprit déjà renversée et brisée par des guerriers futurs⁵. »

À l'instar de Fernand Baldensperger, on reste étonné par le manque de réceptivité du public et de la critique française à l'égard de la notoriété grandissante de Goethe à la même période en Allemagne et en Angleterre. En effet, si *Les Souffrances du jeune Werther* sont traduites et diffusées en France

deux ans après la première édition allemande du roman – soit en 1776, les comptes rendus critiques ne témoignent guère d'une véritable notoriété de Goethe, qui demeure au-delà des deux premières décennies du XIX^e siècle « l'auteur de Werther »⁶. En Angleterre, sa personnalité se détache plus distinctement de l'aura de son héros Werther et devient le centre d'intérêt des lecteurs et critiques. La fortune de Goethe doit sans doute beaucoup à Thomas Carlyle, traducteur en 1824 de *Wilhelm Meister*, qui rédige en 1827 une apologie des écrivains allemands intitulée *German Romance*. Si l'objet de notre étude n'est pas à proprement parler la diffusion de l'œuvre de Goethe en Angleterre, nous nous devons d'en relever un aspect significatif : la réception de l'écrivain s'exerce en France par le biais de son anglomanie. Thomas Gaehtgens avait déjà mis en évidence que l'illustration du *Faust* par Delacroix était liée à la représentation anglaise de l'œuvre sur la scène du Drury Lane de Londres⁷. À l'époque de la diffusion de *Werther*, l'influence de la critique artistique en Angleterre accapare également le public français. La pénétration de ses œuvres et de sa critique littéraire assure à l'auteur une audience attentive et plus réceptive qu'à toute autre littérature allemande avec laquelle les Français semblent développer une relation plus distendue⁸. L'Angleterre importe notamment le genre de l'Héroïde qui sera, avant et après la Révolution, l'introductrice de l'élégie en France. L'exemple le plus explicite est encore la diffusion d'*Héloïse et Abélard* de Pope, traduite par Colardeau en 1758, laquelle suscite une popularité immédiate et une diffusion accompagnée de vignettes et de figures⁹. À cette occasion, Madame de Staël rapproche *Héloïse et Abélard* du roman de Werther :

« L'Héroïde qui célébrait des amours mythologiques, historiques et romanesques se prêtait à la poésie de la nature, de l'amour et de la mort, les trois thèmes par excellence des lyriques romantiques¹⁰. »

Aux yeux de Staël, le sentiment amoureux dans l'Héroïde se traduit par une « vibration totale de l'âme dans l'unité de la passion » telle que la conçoit et l'éprouve Werther¹¹.

Il faut relever (tout en rappelant l'importance de la filiation littéraire entretenue par le *Werther* avec des modèles tel que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau), que cet aspect précis du contexte littéraire a largement contribué à introduire l'œuvre de Goethe en 1776 par le biais d'un genre en vogue auprès du public français. Si l'on peut déplorer le fait de ne pas disposer en France de biographe de la force de Carlyle, un des aspects

caractéristiques de la réception française de Werther constitue justement en son assimilation volontaire avec la personnalité de Goethe, laquelle sert d'ancrage fondateur à la représentation de l'artiste moderne. C'est ce que résume clairement l'auteur anonyme de la *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, publié à Paris en 1847, qui rédige une notice consacrée à la réception de Goethe en France, illustrée par un portrait gravé représentant l'écrivain de profil, décoré de la Légion d'honneur :

« Cependant ce génie plus promptement apprécié en Angleterre, est resté longtemps à peu près inconnu à la France. Pendant près d'un demi-siècle, nous n'avons guère su de Goethe autre chose sinon qu'il était l'auteur de Werther; ce n'est qu'en 1826 qu'on a publié pour la première fois une traduction française de ses principaux ouvrages dramatiques. À la vérité, il s'est trouvé alors parmi nous une école littéraire qui a essayé d'introduire en France le culte, l'adoration de Goethe à la manière allemande. Il est résulté de cette tentative quelques travaux distingués et des résultats utiles; l'attention a été excitée, le cercle des idées a été un peu élargi, le public a admiré avec des réserves un génie étrange qui le touchait, le choquait et le déroutait en même temps; mais en somme le culte n'a pas pris, et je doute qu'il prenne jamais, bien que je voie dans une notice récente Goethe qualifié de *mont Blanc* qui attend encore un *Saussure*; et dans une autre, l'indifférence égoïste du Chambellan de Weimar présentée comme *la concentration en soi de la divinité*¹². »

La réception du *Werther* de Goethe en tant que mythe fondateur d'une redéfinition du créateur a déjà fait l'objet du questionnement d'Yves Chevrel. Quel intérêt y a-t-il à faire de Goethe un prototype, voire un archétype capable de structurer tout un pan de la conscience collective européenne¹³ ? La préface de l'édition de *Werther* en 1852 de George Sand¹⁴ puis l'article de Sainte-Beuve consacré à Goethe en 1855¹⁵ établissent la filiation étroite qui lie l'écrivain et son héros et résument la portée signifiante de l'œuvre devenue un véritable manifeste esthétique. Sainte-Beuve, qui voit en *Werther* « un des livres qui ont eu le plus d'influence et qui ont le plus excité la curiosité publique en tout le pays », interprète l'ouvrage comme une adaptation poétique de l'expérience esthétique vécue par son auteur¹⁶. On constate en France comme en Allemagne que le phénomène de panthéonisation du grand homme par le procédé littéraire a conditionné la figure de Goethe et son mythe au même titre que sa

monumentalisation. George Sand et Sainte-Beuve réintègrent la portée de l'œuvre de Goethe par le biais de son héros Werther. L'incorporation de Goethe au panthéon des écrivains illustres s'effectue par le biais de cette figure à même de transcender les champs artistiques et d'éveiller la conscience et l'idéal des artistes qui érigent un modèle du créateur habité par cette dimension universelle. Mieux encore, cette translation est véhiculée par le biais d'une illustration quasi systématique de *Werther*.

Définition et élaboration de la typologie werthérienne

Parmi les travaux consacrés à l'élaboration du grand homme, l'étude de synthèse menée par Baldine de Saint-Girons définit l'emploi terminologique et la réception de ce phénomène dans l'histoire des idées de la Renaissance à la première moitié du XIX^e siècle. L'auteur détermine cinq typologies caractéristiques du grand homme en s'appuyant sur une trame chronologique ainsi que sur l'évolution de la pensée philosophique. Saint-Girons démontre que la figure du grand homme échappe partiellement à la sphère d'élaboration théorique de son propre concept et génère en parallèle de son élaboration d'autres modèles étroitement liés à l'évolution organique et sensible d'une société adaptant sans cesse les nouveaux référents auxquels elle s'identifie. Chacune des typologies mises en évidence dans son analyse « s'enchevêtrent, donnent naissance à des mixtes et débordent les époques dans lesquelles on voudrait les enfermer¹⁷ ». En parallèle de l'élaboration des grands hommes s'épanouit donc une nouvelle typologie de personnages souvent issus de la littérature, lesquels occupent progressivement une place dans l'imaginaire des lecteurs et des amateurs. Cette distinction des genres ne détermine pas pour autant des catégories étanches, les adaptations formelles de ces modèles se cristallisent brutalement durant les années 1820, déterminant un renouvellement de l'iconographie et de l'esthétique. Comme l'explique Daniel Fabre :

« À la différence de ce que les décennies précédentes ont formulé et expérimenté – soit l'invention du grand homme, la communion dans l'héroïsme civique ou l'apothéose du chef – le premier siècle démocratique va articuler diverses expériences de l'héroïsme sur les aménagement nouveaux et aussi sur les tensions inhérentes à la nouvelle organisation socio-politique en train de s'affirmer. [...] Il serait donc légitime de parler d'une *culture de l'héroïsme*¹⁸. »

Et Daniel Fabre de revenir sur la question des mutations de l'imaginaire du grand homme dans la société moderne, en constatant le désaveu généralisé des anciens modèles de grandeur éthique par cette génération qu'anime un autre idéal, d'inspiration esthétique, et découlant de la célébration de la grandeur de l'individu. Désormais, il paraît donc « impossible de réduire l'esprit du siècle au culte romantique de l'énergie, à la lecture providentielle d'une histoire des grands hommes ou à la promotion romanesque de l'anti-héros... Toutes ces dimensions existent [...] mais elles ne l'auraient pas été si elles ne tenaient pas compte ensemble¹⁹ ».

À partir de ce cadre de réflexion, nous proposons d'établir l'évolution et la réception du modèle littéraire et iconographique inspiré par la figure de Werther qui doit en grande partie sa pérennité durant près de sept décennies en Allemagne, en France et en Angleterre au questionnement critique et esthétique de la notion de grandeur dans son rapport à la définition de l'individu moderne.

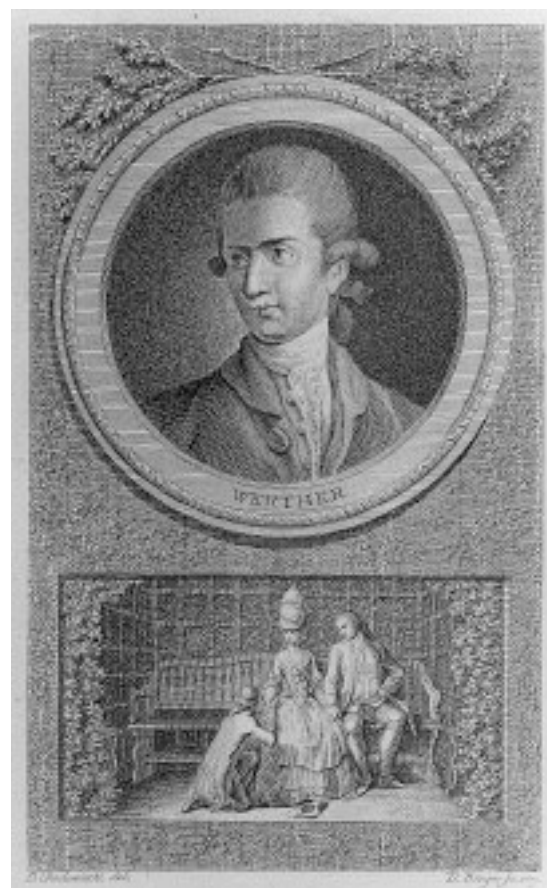
Les études récentes consacrées à la réception des *Souffrances du jeune Werther* en Allemagne, en France et en Angleterre s'efforcent de replacer l'œuvre dans le contexte de réception de la critique littéraire. Elles examinent les influences de l'œuvre et l'importante production littéraire qui se définissent elles-mêmes comme les héritières du modèle werthérien²⁰. Ces recherches ont en commun l'ambition d'analyser le phénomène de culte collectif constitué autour du personnage de Werther, lequel s'étend à la figure vivante de Goethe. Au-delà de la puissance évocatrice de l'œuvre elle-même, les auteurs et traducteurs de Goethe inscrivent le roman dès la fin des années 1770 en Allemagne et en France dans le cadre d'une narration semi-autobiographique. Les études de Louis Hermenjat²¹ et de Louis-Paul Betz²² relevaient déjà certaines caractéristiques qui stigmatisèrent les principaux personnages werthériens de la littérature moderne.

Au-delà de cette littérature ressortissant à ce qu'en Allemagne on a appelé le *Wertherfieber* ou la *Wertherkrankheit* (inspiré par la *Wertherkrankheit in Europa* de Karl Hillebrand), les travaux récemment menés en Allemagne tentent de cerner l'impact sociologique de ce phénomène au cours de la première moitié du XIX^e siècle. On distingue notamment l'étude de Klaus Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert* (1970)²³, celle de Bruno Hillebrand, *Goethes Werther – ein deutsches Thema* (1982)²⁴ et plus récemment encore celle de Béatrice Dumiche, « Le jeu de la nature et le refoulé féminin

dans *Les Souffrances du jeune Werther* » (2004)²⁵. En revanche, la réception iconique et plus généralement artistique du thème reste cependant négligée par les études de Pierre Grappin (1972)²⁶, de Johannes Höslé (1976)²⁷, ainsi que par la thèse d'Ingrid Engel, *Werther und die Wertheriaden, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte* (1986)²⁸. L'étude de Renate Krüger²⁹ relative aux illustrations de Daniel Chodowiecki exécutées pour l'édition leipzigoise des *Souffrances du jeune Werther* (1775), ainsi que celle de Philippe Bordes³⁰ portant sur une illustration d'Antoine-Jean Gros, démontrent l'influence des images dans la propagation du phénomène de culte collectif, quoiqu'elles n'abordent pas la question des illustrations dans cette stricte perspective.

La promotion de la figure de Werther dans les ouvrages illustrés en Allemagne puis en France s'inscrit dans l'histoire allemande des idées et des mentalités au cœur de la formation d'un discours utopique – cet « ailleurs allemand » qui s'invente pour compenser l'extinction politique du Saint Empire romain germanique, entre l'avènement de Joseph II en 1780 et la paix d'Amiens de 1802. Palliant l'inexistence relative d'un réseau d'échanges intellectuels structuré à la fois par les instances sociales d'une capitale culturelle et politique (cercles et salons) et par des périphéries mises en émulation, ce discours utopique élabore plusieurs concepts redéfinissant la notion de grandeur. Dans le cadre d'une quête de modèles éthiques et esthétiques qui sont fondamentalement et nécessairement liés à l'exercice de la lecture, la réception de *Werther* apparaît comme un cas exemplaire pour l'argumentaire de Jean-Paul Barbe, lequel s'interroge sur la nature proprement allemande de cet état de fait :

« [...] qu'y a-t-il d'allemand dans ces tours et détours de la réflexion sur "l'héroïsme socialisé" ? [...] On soulignera tout d'abord le caractère très livresque de tout cela [...]. Car il semble bien que la lecture et celle de la fiction tout particulièrement, s'accompagne en pays de langue allemande à la fin du XVIII^e siècle d'une identification beaucoup plus intense avec un héros que par exemple de ce côté-ci du Rhin. C'est toute la différence entre le succès de *La Nouvelle Héloïse* et *Werther* qui prend les dimensions d'une gigantesque opération commerciale avec confusion, fusion des limites entre fiction et réalité. Être grand, aussi grand que le héros en lisant l'histoire cela a sans doute été plus fréquent et/ou plus intense de l'autre côté du Rhin que de celui-ci³¹. »



71 Berger d'après Chodowiecki :
Portrait idéal de Werther, au-dessous
Werther, Charlotte et Albert, 1779,
gravure en taille-douce,
Francfort-sur-le-Main,
Freies Deutsches Hochstift,
Frankfurter Goethe-Museum

À l'appui de ce point de vue, il faut revenir sur la réception de Werther en France, où l'on assiste comme en Allemagne durant les années 1770 et jusqu'à la fin des années 1790 à ces phénomènes d'identification à outrance qui voient les lecteurs assidus de l'œuvre s'abîmer dans un comportement mélancolique et pousser la similitude en s'habillant à la Werther (frac bleu, gilet et culottes jaunes) et à la Charlotte (robe blanche ornée de rubans rose pâle). Si l'accueil de la critique française de l'œuvre est mitigé, tous célèbrent l'avènement d'un roman exacerbant une sensibilité digne des récits de Rousseau. La question de l'incitation au suicide, déjà obsolète à cette période, s'inscrit dans une sensibilité caractéristique de la fin du XVIII^e siècle que n'intéresse plus le questionnement moral de l'acte fatal de la *Didone abbandonata* de Metastase ou encore celui du *Corésus* de Lafosse (1704). Place nette a en effet été faite pour une lecture plus laïque de la figure de



72 Berger d'après Chodowiecki :
Portrait idéal de Charlotte, au-dessous
La Remise des pistolets des mains
de Charlotte, 1779, gravure
en taille-douce, Francfort-sur-le-
Main, Freies Deutsches Hochstift,
Frankfurter Goethe-Museum

Werther, martyr sentimental et victime des excès de son enthousiasme. Peut-être plus tardivement qu'en Allemagne mais de façon décisive au début du XIX^e siècle, la réception de l'ouvrage s'inscrit en fait dans le paradigme du *Märtyrer* décrit par Herder comme «grands dans la velléité déçue, dans l'échec». Et à cet égard, les types iconographiques que l'illustration forge pour les héros de Goethe sont particulièrement éloquents.

L'iconographie werthérienne débute grâce aux illustrations de l'œuvre de Goethe durant le dernier tiers du XVIII^e siècle. Il incombe à des artistes réputés en tant qu'«hommes d'images» – le terme d'illustrateur ne sera employé qu'à partir du XIX^e siècle – d'élaborer l'imaginaire visuel de l'œuvre³². Les publications et rééditions de *Werther* en Allemagne, en France et en Angleterre sont nombreuses. On compte en France plus de

vingt-cinq éditions différentes entre 1776 et 1865 et la plupart d'entre elles sont rééditées au moins une fois. Au cours de nos recherches, nous avons distingué plusieurs artistes dont la diffusion des estampes ainsi que les plagiats explicites réalisés par d'autres graveurs alimentent le plus souvent le marché de l'édition à petit budget, qui ont d'ailleurs fortement contribué à leur célébrité. Ainsi les séries gravées de Daniel Chodowiecki, Johann David Schubert, Johann Heinrich Ramberg (1785, Londres et Paris) et Jean Duplessi-Bertaux feront encore l'objet de rééditions et de copies durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Trois autres graveurs connaîtront la même postérité au début du XIX^e siècle : Louis Leopold Boilly, William Kaulbach et Tony Johannot. On voit également se multiplier en Europe et notamment en Angleterre un certain nombre de vignettes de qualité moyenne, lesquelles démontrent que les personnages dramatiques de Goethe ont largement dépassé les codes de l'appartenance nationale et se sont dès lors intégrés dans l'imaginaire du quotidien de chaque société européenne.

En Allemagne, le succès fulgurant de *Werther* publié pour la première fois en 1774 lui permet de bénéficier d'une édition illustrée par Konrad Weygand, publiée à Leipzig³³. En 1775, les illustrations sont confiées à un artiste distingué : le dessinateur et graveur Daniel Nicolas Chodowiecki. Il retranscrit l'univers de ces nouveaux héros de la sensibilité dans le palmarès scénographique et stylistique propre à ce genre littéraire. Chodowiecki conçoit une série de compositions qui comportent chacune, dans la partie supérieure de l'image, un médaillon cernant un portrait et au bas de la composition un tableau illustrant l'une des scènes du récit. Les médaillons présentent respectivement les portraits de Werther et de Charlotte. Le dictionnaire Portalis et Beraldi indique que Chodowiecki réalisa trois épreuves du médaillon représentant Charlotte. Pour le portrait de Werther, on a retrouvé par ailleurs deux versions, actuellement conservées au musée Goethe de Düsseldorf. Gravées par le Français Berger, les compositions ont été imprimées en 1775, 1777 et 1779. Chodowiecki introduit pour chaque nouvelle édition une illustration représentant une scène différente du récit de l'ouvrage (ill. 71 et 72). Deux figurations sont ainsi associées par les premières « mises en image » du récit de *Werther* : l'une figure des scènes décrites par l'ouvrage et l'autre se consacre uniquement aux héros du récit – Werther et Charlotte – objets principaux de l'illustration. La personification des héros se révèle être aussi importante que la narration de l'histoire. À l'appui de ces portraits idéaux, l'illustration consacre les modèles auxquels le lecteur s'identifie et se révèle



73 Jean Massard d'après Greuze : *Étude du tableau de la Dame de Charité*, 1773, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

d'emblée comme un support explicite du culte werthérien. Il faut souligner que ce type caractéristique de mise en page s'apparente notamment à une estampe de Jean Massard d'après l'œuvre de Greuze *La Dame de Charité* datée de 1773 (ill. 73). La disposition du médaillon en regard de l'action vertueuse de la jeune femme qui, dans le dénouement, porte secours à un gentilhomme, focalise l'attention du lecteur sur le portrait physique du détenteur de la bravoure. Dans la *Correspondance littéraire*, François de La Harpe relève la portée signifiante de cette disposition, qui permet de caractériser une figure idéale en lui accordant une dimension morale³⁴. Si le portrait idéal de Werther est mis en relation avec les scènes qui caractérisent ses élans passionnels envers Charlotte, la figure de cette dernière se distingue à son tour par ses actions vertueuses³⁵. Chodowiecki accorde à la moue piquante de la jeune femme la dimension morale de la dame de charité qui, à l'instar de la figure de Greuze, adresse ses soins aux faibles et aux démunies : « Tout ce que Charlotte doit être pour un malade, je le sens à mon pauvre cœur, plus souffrant que tel qui languit malade dans

un lit³⁶. » Les représentations de Charlotte ont ainsi pour objet de rendre plus explicites les motifs de l'élan passionnel de Werther envers la jeune femme. Cet aspect de la réception du portrait de Charlotte double en quelque sorte la relation que Saint-Preux entretient dans *La Nouvelle Héloïse* avec le portrait de Julie, lequel suscite tout d'abord les effusions charnelles de son possesseur, avant d'être rapidement transcendé par ce dernier en un véritable « portrait de l'âme » de Julie³⁷. Cette dimension symbolique du portrait ne peut avoir échappé à Goethe – dont on requit le consentement préalable avant la publication des œuvres de Chodowiecki – ni à ses illustrateurs. L'intention didactique de ces illustrations révèle la volonté de la part de l'artiste et de Goethe d'accorder à ces figures une personification prégnante. La visualisation parallèle des portraits et des actions de Werther et de Charlotte a pour finalité première de soutenir l'identification du lecteur aux héros du roman.

Les premières illustrations de *Werther* révèlent explicitement leur dette stylistique envers les modèles français, comme en atteste encore l'œuvre de Jean-Michel Moreau le Jeune, qui domine l'illustration littéraire durant les années 1767 à 1785, date de son départ pour l'Italie. Sa popularité est en partie due aux dessins réalisés pour *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau en 1774. Il met en scène l'univers des romans moraux et sentimentaux qui accaparent l'intérêt des salons littéraires depuis l'introduction des œuvres de Richardson en France, en 1760. Chodowiecki réalise en 1775 et 1777 de petites saynètes où les protagonistes sont replacés dans l'univers naïf de la vie domestique. Les illustrations plus tardives privilégient le cadre dans lequel se déroulent les péripéties de *Werther*. Le récit, à l'instar de celui de *La Nouvelle Héloïse*, se prête volontiers à la satire morale de la société. Dans l'édition publiée en 1779 chez Himburg et illustrée par les dessins de Chodowiecki gravés par Geyser, une scène représente Werther dans la société mondaine. Il est entouré d'hommes-pantins pliés sous le joug de maîtresses de salon aux visages grimaçants et gâtés par l'âge. La composition de la scène, ouverte à l'arrière-plan par une porte monumentale, laisse s'échapper la foule du salon et agit comme un pendant à la scène dessinée quelques années auparavant par Moreau le jeune (ill. 74 et 75). Chodowiecki a en effet choisi de représenter la scène dans une formule inversée : à la sortie d'une maison cossue, Saint-Preux échappe à l'emprise de femmes voluptueuses. L'illustration met ici en avant les travers d'une société placée sous l'égide de femmes corrompues par le lobby et la luxure. Dans une gravure mettant en scène le départ du couple pour le

bal destinée à l'édition de 1779, Chodowiecki entérine cette opposition en présentant l'environnement bucolique de Wetzlar/Wahlheim, où règne la douce autorité de Charlotte entourée de ses frères et sœurs³⁸.

L'illustration révèle les scènes-clés du roman : Wilhelm Kaulbach (1836) propose ainsi de la distribution des tartines une mise en image exemplaire, gravée par Edward Finden³⁹. Pareillement, le couple au piano représenté pour la première fois en 1831 par Johann Heinrich Ramberg d'après Francesco Bartolozzi acquiert une dimension théâtrale inédite⁴⁰. La scène centrale de la lecture d'Ossian devient l'exutoire des passions du jeune couple, tout comme la remise des pistolets des mains de Charlotte, cette dernière scène illustrée par Bartolozzi sera réinterprétée par Robert de Saint-Amand puis diffusée en France en 1797⁴¹. Pour la première fois en 1782, une aquarelle de Johann David Schubert met en scène Werther prêt à se donner la mort. Cette image sera ensuite l'objet de multiples variantes (la plupart réalisées par ses élèves) et connaît une diffusion ininterrompue durant la première moitié du XIX^e siècle⁴². Les modèles les plus appréciés sont souvent réinterprétés par différents graveurs et opèrent une circulation entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre. L'étude des différentes représentations de Werther permet d'envisager un aperçu caractéristique de cette diversité⁴³.

La typologie figurative de *Werther* découle d'une adaptation systématique de son héros au gré de l'évolution des modèles véhiculés par l'illustration. Elle est notamment influencée par les courants stylistiques développés dans la peinture d'histoire et la peinture de genre. La diversité typologique ainsi que la transcription de l'œuvre de Goethe par ces différents courants attestent l'empreinte significative de la personnalité du principal protagoniste du roman auprès des artistes et des littérateurs. L'iconographie werthérienne devient l'espace d'une mise à jour radicale du modèle mélancolique. L'exacerbation de ce tempérament est au cœur de la réflexion esthétique de Goethe, lorsqu'il rédige les *Souffrances*. L'influence de la littérature anglaise et des auteurs tels que Young, Goldsmith et Ossian ont profondément marqué la génération de Goethe, à l'appui d'ouvrages induisant fortement une relation mimétique entre l'auteur et son héros⁴⁴. Goethe justifiera par différents biais les raisons qui l'ont déterminé à construire Werther comme son alter ego, soulignant que les maux qui accablent l'artiste en quête de son individualité ne peuvent être transcendés poétiquement qu'ainsi. Et l'auteur de définir au cours de la décennie 1820 la mélancolie comme l'ensemble des troubles qui annoncent l'émergence de la conscience d'un individu⁴⁵. La figure de Werther reste



74 Geyser d'après Chodowiecki :
Werther in Gesellschaft, 1779,
gravure en taille-douce,
Düsseldorf, Goethe-Museum

donc tout au long de sa vie un ancrage réflexif qui permet de juger des conséquences de l'émergence de l'homme moderne dans la société du XIX^e siècle – ce positionnement s'inscrivant dans la droite ligne des définitions des dictionnaires français de Furetière (1690) et de Trévoux (1771), lesquelles faisaient déjà état d'une figure complexe, accablée par la douce mélancolie et qui « [trouve] un plaisir [...] dans la solitude, pour méditer, pour songer à ses affaires, à ses plaisirs ou à ses déplaisirs. Les poètes, les amants entretiennent leur mélancolie dans la solitude. Des vers plaintifs sont le fruit d'une douce mélancolie⁴⁶. »

Un autre aspect caractéristique du tempérament de Werther est rendu en Allemagne par la notion de *Furor Wertherinus* empruntée à Georg Christoph Lichtenberg⁴⁷. Ce motif et bien d'autres connaissent une consécration littéraire et artistique de part et d'autre de la Manche et du Rhin.



75 N. de Launay d'après
Jean-Michel Moreau le Jeune :
La Fuite de Saint-Preux, 1774, gravure
en taille-douce dans J.-J. Rousseau,
Julie ou la Nouvelle Héloïse, O.C.,
Londres, 1774, t. I, lettre XCI, p. 279

Le profil comportemental de Werther est à l'image de ces définitions : méditatif et créateur, il réinvente un univers à l'image de son fantasme par l'écriture et la pratique du dessin. Passionnel et compulsif, il laisse alors libre cours aux débordements de ses actes.

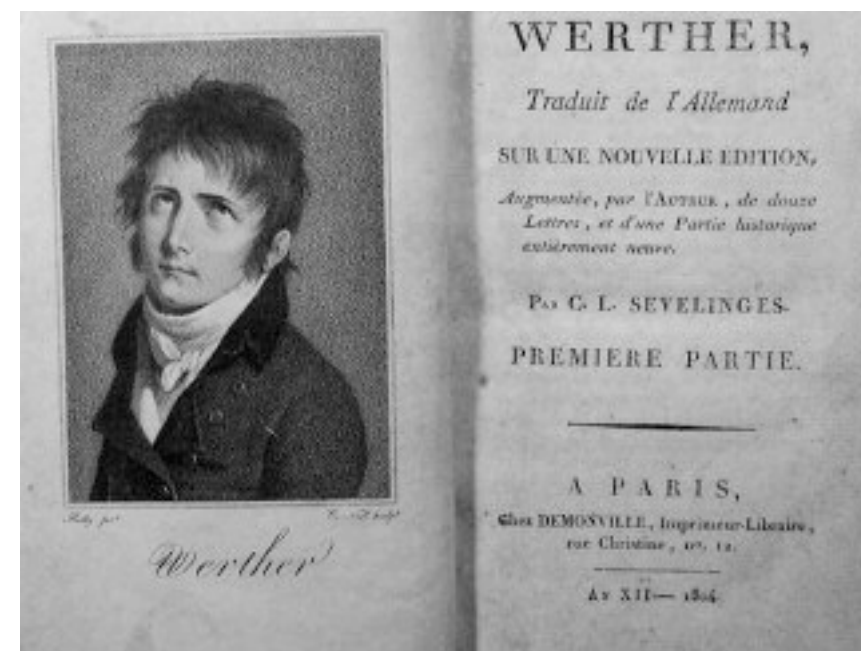
Mais avant d'atteindre à ce paroxysme, les premières éditions allemandes de *Werther* s'inspirent des motifs de la douce mélancolie. La page de couverture dessinée par Weygand à Leipzig, et celle publiée chez Himburg en 1777 par Meil, représentent Werther ravi des charmes de la nature et des mœurs candides de la campagne. Dans la première scène, Werther, Charlotte et ses deux sœurs Amélie et Marianne sont à la fontaine⁴⁸. La seconde scène montre Werther dessinant de jeunes enfants à Wahlheim⁴⁹. Les héros de *Werther* sont régulièrement situés dans un cadre naturel. L'illustration replace le fil de la lecture au cœur des réflexions philosophiques du jeune



76 John Walker : Portrait gravé de Werther, 1784, gravure, Düsseldorf, Goethe-Museum. Inscription au bas de la gravure : *From a picture painted by Mr. Walton, after the original portrait by Werther himself. On the back of the portrait was written : « the shadow of a shade ».*

homme durant ses promenades solitaires. Le tempérament artistique de Werther acquiert alors une dimension significative et même symbolique pour ses illustrateurs, lorsqu'en 1785 est publiée à Londres une gravure de Sedgwick dessinée par Miller représentant la scène des jeunes enfants réalisée par Werther et désignée comme étant de la propre main du héros⁵⁰. Au dessin s'ajoute un portrait « original » de Werther gravé en 1784 à Londres par John Walker avec la mention : « From a picture painted by Mr. Walton, after the original portrait by Werther himself » (ill. 76). Au bas du portrait la mention « The shadow of a shade » achève de confondre Werther avec une personnification vivante du tempérament artistique.

En France, on peut constater un phénomène très comparable, quand Gabriel-Marie Legouvé associe en 1798 le portrait physique de Werther à celui de la mélancolie dans son ouvrage intitulé *Les souvenirs, la sépulture et la mélancolie*⁵¹. Le héros n'est plus seulement un modèle – il s'incarne. Charles Nodier, apologue du culte werthérien, présente à son tour Werther



77 C. Noël d'après Louis-Leopold Boilly : *Werther*, estampe gravée dans Charles-Louis Sévelinges, *Werther, traduit de l'allemand sur une nouvelle édition augmentée de l'auteur de douze lettres et d'une partie historique entièrement neuve*, Paris, 1804

comme le porte-parole de toutes les souffrances intimes et voit en son héros – auquel il rend hommage en 1803 lorsqu'il publie le *Peintre de Salzbourg* – la source d'une régénération de ses propres capacités créatrices. En 1804, l'édition nouvelle de Sévelinges, laquelle se pare d'un portrait de Werther réalisé par Louis-Leopold Boilly abonde encore en ce sens : l'expression dépeinte par la figure caractérise au plus haut point l'incarnation d'un personnage désormais palpable pour ses lecteurs (ill. 77). Mais cette incarnation a-t-elle rendu la figure de Werther indépendante de la personnalité de son créateur, ou bien sommes-nous toujours dans la problématique du portrait de Goethe en Werther ?

Deux portraits de Goethe sont connus pour être des transpositions explicites de l'amant mélancolique : le premier, réalisé en 1775-1776 par Georg Melchior Kraus, représente Goethe assis dans une pose alanguie, absorbé dans la contemplation du portrait de Charlotte Buff⁵². D'autres versions de l'œuvre adaptent cependant cette représentation de Goethe, sans doute jugée trop réductrice, en remplaçant le portrait par des feuillets

manuscrits ; Goethe redevient alors l'écrivain inspiré. En 1787, Angelika Kauffmann réalise un portrait intime de Goethe, confondu intentionnellement avec les *Werther-typus* pour mieux évoquer la relation platonique entre l'artiste et l'écrivain (pl. VI). S'il arrive donc à Goethe d'emprunter les traits du mélancolique dans les illustrations datant de la fin du XVIII^e siècle, la distanciation volontaire que Goethe prit plus tard à l'endroit de son héros a été généralement annoncée par la dichotomie physionomique. En effet, les traits respectifs de l'auteur et de sa créature sont clairement distingués dans les éditions illustrées de la première moitié du XIX^e siècle en Allemagne, lesquelles furent rapidement diffusées en Angleterre. Certaines gravures publiées dans les journaux allemands durant la seconde moitié du XIX^e siècle adaptent encore les épisodes de la jeunesse de Goethe en s'inspirant des scènes populaires du roman de Werther. Il est notamment représenté aux pieds de Charlotte Buff jouant au milieu de sa fratrie⁵³. Mais ces illustrations, telles des images d'Épinal, participent avant tout de la légende d'un Goethe dont la physionomie est dorénavant clairement identifiable. Éluant tout rapport avec le caractère dépressif de Werther, la figure du jeune héros devient un double de celle de l'artiste tandis que la confusion du récit avec la vie de Goethe permet de mieux appréhender l'écrivain dans une réalité plausible. Ce phénomène souligne l'un des aspects fondamentaux de la réception du modèle de Werther en France : la relation de Goethe au héros est fondée sur la véracité de son expérience esthétique. Dès lors le modèle iconographique de Werther, en plus de s'enrichir de la *fama* goethéenne, se construit comme un véritable idéal de la sensibilité artistique.

Dans les années 1820, à Leipzig, paraît un nouveau type de recueil gravé, le *Vergissmeinnicht*, qui se compose de miscellanées littéraires illustrées. Ces éditions sont certainement à l'origine du *keepsake* qui connaîtra jusque dans les années 1850 en Angleterre et en France une grande popularité. Les illustrateurs anglais adaptèrent très tôt ces éditions allemandes gravées. La physionomie des héros littéraires, et plus particulièrement celle des figures féminines, donne lieu à des portraits raffinés qui expliquent sans doute en grande partie le succès du genre⁵⁴. L'œuvre de Goethe compte parmi les recueils les plus appréciés. Pour distinguer clairement le portrait de Goethe de celui de Werther, les *keepsakes* identifient la figure du héros à celle de l'idéal romantique du mélancolique, plongé dans la lecture déchirante d'Ossian. Cette personnification à outrance constitue l'un des modèles les plus aboutis du tempérament werthérien. La *Goethe-Galerie*.

Charaktere aus Goethe's Werken, publiée en 1864 à Leipzig, présente également les portraits de Goethe et de ces héros gravés sur bois par Arthur von Ramberg et Friedrich Pecht⁵⁵. Les textes rédigés par ce dernier accentuent encore la personnification des héros qui semblent s'extraire de leur cadre narratif pour rejoindre une dimension réelle. Aux yeux de Pecht, Werther n'est plus seulement un individu mélancolique mais l'incarnation du génie poétique et la figure de l'artiste idéal pleinement accomplie⁵⁶. De son côté, la figure de Goethe, si elle échappe à tout drame, n'en recourt pas moins à la théâtralité propre à l'iconographie des grands hommes : ici le régénérateur des temps anciens se tient debout sur un balcon et s'absorbe dans la contemplation d'un buste de femme à l'antique sur fond de panorama méridional.

On retrouve cet aspect non-werthérien de l'iconographie goethéenne dans la *Goethe-Galerie* du Verlag Friedrich Bruckmann, laquelle présente un portrait gravé de Wilhelm von Kaulbach en 1860⁵⁷. Adaptée et diffusée à Londres dès 1867, sous forme de *keepsake* intitulé *Goethe's Female Character*, l'édition rend compte de la dissociation que l'iconographie opère le cas échéant entre l'auteur et son héros mimétique. Mais on n'ignorera pourtant pas que si la figure de Werther peut être momentanément éclipsée par le lieu commun d'un Goethe méditant auprès d'un buste antique (modèle de Pecht), l'ensemble de l'iconographie goethéenne reste subsumée par un principe werthérien de sensibilité extrême, lequel rend seul possible l'accès à l'empyrée poétique. En témoigne bien la *Goethe's Muse* assortie d'un commentaire par Friedrich Spielhagen, laquelle représente Goethe agenouillé devant un précipice et couronné de lauriers par une muse ailée suspendue au-dessus du vide (ill. 78). Cette illustration a l'avantage de présenter un des aspects du panthéon illustré à la gloire de Goethe et d'introduire une monumentalisation du poète consacré non par son intellect mais par sa dévotion à l'inspiration poétique. À l'appui d'un lent travail d'assimilation de la sensibilité esthétique au sein de laquelle Werther joue un rôle déterminant, l'iconographie goethéenne atteint à une dimension allégorique et à une puissance d'évocation inédites.

En France, durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, un autre aspect de la mélancolie de Werther s'institue au sein du corpus iconographique inspiré des interprétations allemandes et anglaises. La dimension du désordre intérieur du héros est en effet un thème progressivement introduit par les artistes français. Autour de 1765, Diderot examine la question de



78 Wilhelm von Kaulbach : *Goethe and the Muse*, 1860, estampe, signée et datée en bas à droite, planche non numérotée, dans *Goethe's Female Characters*, 1867, Londres, Institute of Germanic and Romance Studies

la portée expressive de l'œuvre, qui doit avant tout établir une relation directe avec le spectateur et l'amener à s'impliquer intimement dans l'action dépeinte⁵⁸. La relation empathique d'une figure avec le public prime sur l'attraction mimétique d'un personnage. Durant les années 1770, l'interprétation de la scène du baiser de Werther et Charlotte n'annonce pas

encore le point de non-retour qui décide le héros au suicide. Les scènes de Daniel Chodowiecki et François Marie Quéverdo illustrent la catharsis de la passion des deux amants portée par les vers d'Ossian. L'univers introspectif s'intègre progressivement à la reformulation de l'imaginaire antique qui s'est opérée au cours des deux dernières décennies. Jean Duplessi-Bertaux réalise en 1797 une série d'estampes en taille-douce, l'une d'elles montre Werther assis près de la fontaine. Il observe des jeunes femmes remplissant leurs récipients d'eau. L'artiste transpose la scène dans le cœur d'une caverne voûtée ouverte sur un escalier monumental. La source souterraine s'écoule aux pieds de Werther, adossé au fût grossier d'une colonne. Le héros adopte la pose des philosophes, le coude appuyé sur un genou et la tête soutenue par une main. Le héros, replié sur lui-même, entame une méditation, ce qui confère à la rêverie de Werther une dimension ténébreuse⁵⁹. Cette mise en scène apparaît alors que se multiplient les réflexions sur l'idéalisation de la nature et les fonctions poétiques de la ruine. Les idées de Goethe développées durant les années 1780 rejoignent la philosophie de la nature introduite par Diderot dès le début des années 1760. L'un comme l'autre considèrent la fragilité des sociétés humaines et méditent, à l'instar de Werther, sur l'ordre moral imposé par sa condition sociale. Et Werther d'être rapidement interprété chez de nombreux littérateurs comme l'incarnation de cet *ethos* intellectuel et artistique qui dénonce l'oppression morale, sur fond de méditation générale des idées de Burke⁶⁰.

« L'expression du sublime, telle que la décrit Diderot, n'est pas seulement [...] une recherche d'intensité, une fin en soi, elle est aussi le moyen de découvrir les forces créatrices ou destructrices qui excluent les systèmes et les idéologies qui conditionnent l'existence de l'individu et l'ordre social⁶¹. »

Le désespoir amoureux éprouvé par Werther est intimement lié au déni existentiel qui le tourmente. Or, la mise en scène de la faiblesse du héros courbé sous le poids de ses maux devient au cours des années 1820 un objet d'émulation parmi les artistes et les littérateurs. Tandis que Delacroix décrit la faiblesse comme source des émotions le plus funestement poétiques⁶², Balzac dresse dans *Les Illusions perdues* le portrait physique et psychologique de la grandeur artistique qualifiée de « mélancolie ardente »⁶³. L'image semble témoigner de cet amalgame ou, dirions-nous, de cette impossible distinction entre les deux natures de ce désespoir. La repré-



79 Tony Johannot : *Le Désespoir de Werther et de Charlotte*, 1844, eau-forte, pl. 2 dans Goethe, *Werther*, Paris, 1845, Bibliothèque nationale de France

sensation du héros accablé par la souffrance qui succède aux emportements de la lecture d'Ossian est dorénavant préférée à la scène du baiser. Les interprétations de Moreau le Jeune et Duplessi-Bertaux montrent un être au comble de sa douleur morale, à genoux devant Charlotte fuyante, les mains couvrant son visage. Au cours de la même période se multiplient les scènes de la découverte de Werther agonisant au pied de son bureau. Tony Johannot s'inscrit stylistiquement dans la veine de Moreau le Jeune et Duplessi-Bertaux lorsqu'en 1844 il illustre l'édition préfacée par George Sand⁶⁴ (ill. 79). La précision du trait, inspirée par ses prédécesseurs, saisit avec une extrême finesse chaque élément du décor et cerne avec minutie la gestuelle expressive des figures. L'interprétation de Johannot illustre clairement la tension poétique du désespoir de Werther et non plus seulement la déshérence amoureuse. Charlotte, restée auprès du jeune homme au lieu de prendre la fuite (ce qui contredit la lettre de Goethe), lui tient la main ; elle est associée au désespoir de Werther par un sentiment d'empathie qui désigne chez la jeune femme le dépassement des

pulsions amoureuses auxquelles elle ne craint plus de céder. Le tourment de Werther prend une dimension plus cérébrale. L'accent du dessin se concentre sur la tension et le mouvement de la tête de Werther. Le visage tourné vers le ciel, une main posée sur les yeux, il n'ose plus adresser ses regards vers cette ultime source de réconfort.

La scène de la lecture d'Ossian est peu à peu transcendée par une série d'interprétations s'instituant en parentèle iconographique. De même que le culte werthérien produit une imagerie renouvelée de son héros, l'œuvre de Goethe a également introduit en France un nouvel imaginaire mythologique autour des figures d'Ossian et de Sapho. Une œuvre de Bordier du Bignon intitulée *Gros s'élançant dans l'éternité* rend hommage à son maître peu après son suicide en 1835⁶⁵. Cet hommage transfigure l'artiste au travers du modèle qui lui offrit la célébrité : *Sapho à Leucate* (1801). Du Bignon célèbre l'intégrité de son génie créateur : l'artiste s'élance héroïquement dans l'espace à la quête de son absolu, derrière lui s'agite en vain une furie. Il tourne le dos à ces tourments et s'élance, un faisceau de pinceaux à la main, vers son idéal esthétique. L'allusion saphique renvoie sans doute au passage de *Werther* :

« Voir de la cime d'un roc, à la clarté de la lune, les torrents rouler sur les champs, les prés, les haies inonder tout [...]. Et lorsque la lune reparait, et qu'elle demeurerait au-dessus du nuage noir [...] alors il me prenait un frissonnement, et puis bientôt un désir... Ah ! les bras étendus, j'étais là devant l'abîme, et, haletant, je brûlais de m'y jeter, de m'y jeter⁶⁶ ! »

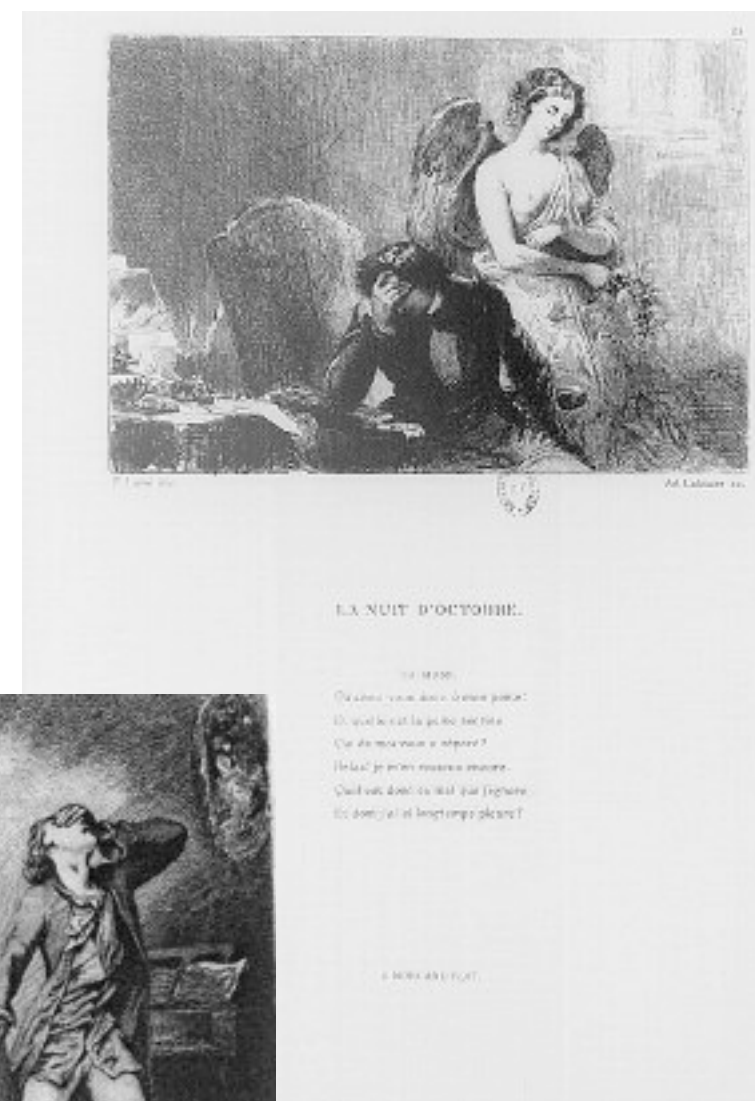
Ce passage est encore mobilisé par une aquarelle de Johann Heinrich Ramberg réalisée en 1830 et transposée en gravure en 1831. Elle représente Werther exprimant devant Charlotte et Albert ses émotions poétiques devant le clair de lune⁶⁷. Gros engage à ses côtés une génération de peintres dans la quête de l'idéal esthétique. Lamartine n'hésite plus à nommer le peintre suisse Leopold-Louis Robert (1794-1835), élève de Gros, le *Werther des peintres* après avoir admiré une série de trois tableaux exposés au Salon de 1831 illustrant le thème des Brigands⁶⁸.

L'imagerie de Werther produit encore une corrélation révélatrice entre les nouvelles mises en scène de Tony Johannot et celles qui consacrent les souffrances des artistes modernes. Si les scènes représentant Werther à son bureau et notamment son agonie semblent inspirées de modèles proches de Greuze, Johannot projette dorénavant ses spectateurs dans l'espace d'une

narration entièrement neuve. Le personnage de Werther est conditionné par l'expression des souffrances morales qui l'accablent⁶⁹. L'illustration représentant Werther dans sa chambre, prostré dans la posture du mélancolique, entraîne auprès d'elle une série de représentations de l'artiste et de l'écrivain maudit qui se place volontairement en retrait du monde et médite sur la condition de l'artiste. Après la magistrale introduction consacrée par Alfred de Musset à Werther dans ses *Mémoires d'un enfant du siècle* (1836) – exemplaire en guise de réception française de ce que l'on peut nommer le *complexe werthérien* –, on ne s'étonnera guère de constater la corrélation iconographique qui s'établit rapidement entre Musset et le héros de Goethe. Le tableau d'Armand-Constant Mélicourt-Lefevre intitulé *Alfred de Musset dans sa mansarde* illustre la légende de Musset qui se constitua du vivant même de l'écrivain⁷⁰. Musset avait mené comme Werther une existence d'étudiant hésitant entre la musique, le droit, la médecine et la peinture – hésitation confinant à un drame existentiel que figure le désordre de la mansarde du quai d'Orsay, au sein de laquelle l'artiste, plongé dans un grand désarroi, semble habité par les vers de *La Nuit de décembre* : « À l'âge où l'on croit à l'amour ; j'étais seul dans ma chambre un jour ; pleurant ma première misère⁷¹. »

Ici, il semble intéressant de mettre en regard les illustrations de Johannot et celles réalisées en 1883 par Eugène Lami à l'occasion de la parution des œuvres complètes d'Alfred de Musset⁷². À l'instar de ce qui lie Goethe à Werther dans l'imaginaire littéraire européen de la fin des Lumières, la légende de l'artiste se confond désormais étroitement avec la vie de ses personnages – et c'est d'autant plus le cas depuis la publication en 1826 des *Lettres* de Kestner et Goethe en France. Musset tend donc à être représenté comme le protagoniste de ses propres poèmes et récits, dont l'argument est considéré par de nombreux exégètes comme semi-autobiographique. Les *Nuit d'octobre* et *Nuit de mai* illustrent le désespoir artistique et amoureux qui accable le poète (ill. 80). Cette quête désespérée le conduit comme on le voit dans le dernier tableau de la *Nuit de décembre* vers l'agonie et la mort. La figure de l'artiste et au-delà celle de Musset entrent dans un panthéon illustré et rejoignent la production des œuvres qui célèbrent les artistes de renom à l'heure de leur mort⁷³. À la figure de Werther, se substitue progressivement celle du poète-martyr incompris et qui, à l'instar du personnage d'August Klingemann⁷⁴ dans les *Nachtwachen des Bonaventura* (1804), choisit la mort⁷⁵.

L'acte suicidaire de Werther n'a à première vue pas la même valeur que l'immolation antique dont le sujet est devenu un modèle de repré-



80 Ci-dessus : Adolphe Lalauze d'après Eugène Lami : *La Nuit d'octobre*, gravure, pl. 23 dans *Illustrations pour les œuvres d'Alfred de Musset*, 1883, Paris, Bibliothèque nationale de France

Ci-contre : Tony Johannot, *Le désespoir de Werther et de Charlotte*, 1844, eau-forte, dans *Goethe, Werther*, Paris, Hetzel, 1845, pl. 2, Bibliothèque nationale de France





81 Anonyme : Charlotte couronne la devise de Werther, s.d., gravure en taille-douce.

sensation iconographique dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Werther ne se tue pas pour défendre une cause patriotique ou morale. Il met fin à son existence car il sait que la réalisation de son amour est impossible, son acte atteste cependant de la véracité d'une autre forme d'intégrité morale : celle que Werther élabore durant ses études et ses voyages autour de Wahlheim, fondée sur la perception esthétique et sensible du monde. Fidèle à sa conviction, il met fin à une existence soustraite à sa raison d'être. Si Werther ne se suicide pas pour la cause du plus grand nombre, son acte sonne l'éveil de l'émancipation de l'individu par la production exemplaire d'un modèle auquel s'identifie toute une génération animée par la quête de la découverte de soi. Goethe traduit dans ce sens l'un des



82 Anonyme : Charlotte au tombeau de Werther, s.d., gravure en taille-douce, Francfort-sur-le-Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum.

leitmotiv du *Sturm und Drang*. Les supports d'édification de grandes figures telles que Napoléon mettent en scène les actes qui révèlent l'affirmation de leur moi et les distinguent par le biais de cette nouvelle forme de mérite : l'avènement d'une personnalité hors du commun⁷⁶.

Alter ego de Werther, la représentation de Charlotte n'échappe pas à la méditation mélancolique mais emprunte une formulation qui l'associe de manière significative à l'hommage rendu à la mémoire du héros. Le dessinateur anglais W.H. Bunbury représente Charlotte recueillie devant un monument funéraire en hommage à Werther. Publiée une décennie environ après le dessin de Chodowiecki connu par une illustration dessinée sur un éventail, qui représente Charlotte au pied de la tombe du héros. L'illustration de Bunbury gravée par J.R. Smith et publiée à Londres en 1783 fait l'objet de plusieurs réinterprétations : deux d'entre elles sont conservées au musée Goethe de Düsseldorf, l'une gravée par Angelika

Kauffmann et l'autre par Bartolozzi avant le début du XIX^e siècle. Elles mettent en scène une jeune femme portant le deuil et qui se tient debout devant une urne dressée sur un piédestal au milieu d'une frondaison dense d'arbres. Le monument est délicatement couvert par les branches d'un saule pleureur. Sur l'urne couronnée d'une flamme ondoyante est gravé le nom de Werther en majuscules. Le Freies Deutsches Hochstift de Francfort conserve également deux gravures à destination du public français, formant pendant et intitulées *Charlotte couronne la devise de Werther* et *Charlotte au tombeau de Werther* (ill. 81 et 82). Quoique l'auteur de ces deux scènes ne soit pas connu (et celles-ci ne font d'ailleurs l'objet d'aucune mention de la part de Goethe), on a pu penser que les modèles figuratifs des jeunes femmes renvoyaient au style ou à l'école de Joseph-Marie Vien. Après avoir réintroduit dès 1757 le thème de la « douce mélancolie », Vien s'était fait une spécialité de l'univers aimable de la célébration des cultes antiques : des jeunes femmes vêtues à la grecque déposent des offrandes et pratiquent le culte des dieux et héros mythiques. En recourant à ces modèles, l'illustrateur anonyme n'en appelle donc plus directement à la figure de Werther mais au culte littéraire transfiguré en devoir de mémoire. Loin de rejoindre l'agglomérat des supports qui entretiennent la *Wertherkrankheit* populaire, ces images de grande qualité et culture artistiques intègrent la figure de Werther au sein du *Gedächtniskult* allemand et rendent compte du degré de sophistication des panthéons littéraires dans les mentalités françaises.

Translation poétique et esthétique de Werther, figure de l'artiste moderne

Dès les années 1760, la culture esthétique devient en France une nouvelle voie d'expression de l'homme sensible, notamment grâce à la réception de l'esthétique kantienne⁷⁷. Celle-ci a joué un rôle prépondérant et a contribué peu ou prou à l'adaptation du modèle werthérien. Hans Robert Jauss a relevé la fonction essentielle et même fondatrice que les œuvres de Rousseau avaient jouée dans la réflexion de Kant et dans celle de Goethe. La sensibilité de ce dernier se serait élaborée à l'appui d'une profonde méditation de *La Nouvelle Héloïse*. C'est dans le cadre de ces études sur la réception des modèles littéraires que Jauss a perçu dans l'esthétique werthérienne la revendication d'un autre postulat qui dépasse celui de l'autonomie morale. Selon lui, Werther incarne l'homme en quête de son individualité, et exemplifie à ce titre l'un des caractères

fondamentaux de la pensée goethéenne qui seul rend possible la construction idéologique du culte du grand homme que n'accapare aucune responsabilité collective :

« L'image de l'homme totalisante que postule Herder pour l'individualité des peuples et des cultures, et à la même époque Lavater dans ses *Fragments physiognomoniques* pour l'individualité de l'homme, peut être considérée en liaison étroite avec les débuts du culte du génie et les drames du *Sturm und Drang* où le grand homme se tire d'affaire lui-même, comme la première réponse allemande à la séparation entre existence naturelle et existence civile, déjà diagnostiquée par Rousseau⁷⁸. »

La réception de la figure de Werther en France perçoit clairement la relation mimétique qu'il entretient avec Goethe. Le créateur est ainsi consacré par l'incarnation individuelle et sensible de sa propre philosophie et s'offre par là même comme un modèle universel à toute une génération :

« Lorsque je veux exprimer ce que je suis devenu pour les Allemands en général et pour les jeunes poètes en particulier, je puis bien me permettre de me qualifier de libérateur, car ils ont à mon exemple pris conscience que, de même que l'homme doit vivre à partir de ses forces intérieures, l'artiste doit agir à partir de lui-même, puisque quel que soit son comportement, il ne révélera jamais que son individualité⁷⁹. »

En France, la réception de la figure de l'artiste, assimilé à un comportement cérébral et méditatif, s'amplifie au cours des années 1830-1850. La construction de la figure de Watteau par le biais des écrits de Théophile Gautier, Gérard de Nerval et des frères Goncourt est caractéristique de cette élaboration idéologique qui fait désormais de l'artiste le modèle de la sensibilité esthétique⁸⁰. Dans l'espace littéraire, la publication illustrée du *René* de Chateaubriand introduit le héros parmi les plus brillants protagonistes de la filiation werthérienne, au point que l'auteur adoptera à la fin de son existence le même parti que Goethe envers son œuvre et regrettera d'avoir « exposé une infirmité de [son] siècle⁸¹. » Durant les mêmes années, Goethe trouve cependant parmi les artistes français tels que Delacroix de nombreux défenseurs qui, dépassant le premier degré de réception (auquel s'arrêtent volontairement ou non certains littérateurs), défendent la vocation esthétique de l'ouvrage et entérinent définitivement une polémique morale :



83 Eugène Delacroix : *Portrait de l'artiste en Ravenswood*, 1821, huile sur toile, 41 × 33 cm, Paris, musée Eugène Delacroix, dépôt du musée du Louvre

« Quelques personnes ont prétendu que, tout remplis de beautés que pouvaient être ses ouvrages, ils risquaient de corrompre le goût. On peut dire à cela qu'un grand artiste n'a jamais été considéré comme devant répondre de toutes les sottises qui peuvent se faire à propos de ses écrits ou de ses peintures. On aurait le plus grand tort d'en vouloir à l'illustre Goethe, par exemple, pour tous les Allemands doués d'une sensibilité trop vive, que la lecture de *Werther* a fait jeter à la rivière ou se pendre. Quand même encore il serait démontré qu'un bon ouvrage peut perdre le goût, il resterait à décider jusqu'à quel point il est convenable de préférer le bon goût aux bons ouvrages⁸². »

Si la réception littéraire place finalement la personnalité de l'artiste sur le même plan que celle de l'homme illustre, la riche typologie iconographique à laquelle donne lieu la figure de Werther entre 1750 et 1850 rend compte d'une mutation notable dans l'histoire du culte rendu aux grands hommes : car pour devenir un grand homme, l'artiste, l'écrivain ou le musicien des premiers temps de la modernité doit tolérer (et même favoriser) l'identification à son héros fictif, à l'appui d'une analogie que nourrissent l'illustration ou la critique de ses œuvres. Le héros fictif devient transfuge de son créateur, dans le même temps que ce dernier voit sa propre existence transfigurée ou parasitée par la réception littéraire et son œuvre même modifiée dans son essor par un attendu autobiographique toujours plus prégnant. À cet égard, l'exemple de *Werther*, avec son réseau complexe de références stylistiques, philosophiques et littéraires, se présente comme un paradigme du genre, contribuant au culte de Goethe mais plus encore : il permet d'inscrire le héros de Goethe aux côtés des représentations renouvelées de Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Rousseau, Byron, Young, Shelley, René de Chateaubriand, Chatterton de Vigny, sans oublier Delacroix et son autoportrait en Hamlet (ill. 83).

L'évolution de la figure de Werther contribue donc à la connaissance du modèle protéiforme de l'artiste moderne. Dépositaire d'une sensibilité esthétique qui est le propre de son individualité, il n'est plus un objet de la société d'Ancien Régime distingué par l'arbitraire de son appartenance nationale et collective. La quête de cette reconnaissance nous semble aujourd'hui subjective tant elle paraît aller de soi. Mais c'est pourtant une lutte de longue haleine que les artistes de l'ère romantique ont menée pour qu'advienne ce nouvel idéal humain, indexé sur la sensibilité et la reconnaissance de l'intériorité individuelle, qu'au seuil du ^{xx}e siècle Oscar Wilde identifia, non sans ironie, avec rien de moins que le Christ ou Jules César :

« Scientifically speaking, the basis of life – the energy of life, as Aristote would call it – is simply the desire for expression, and art is always representing various forms through which this expression can be attained. Life seizes on them and use them, even if they be to her own hurt. Young men have committed suicide because Rolla did so, have died by their own hand because by his own hand Werther died. Think of what we owe to the imitation of Christ, of what we owe to the imitation of Caesar⁸³. »

- 1 Fernand Baldensperger, *Goethe en France* [1920], Genève, 2000.
- 2 Goethe reçoit cette décoration de Napoléon au cours de son séjour à Erfurt en 1808, voir notamment Fernand Baldensperger, «Goethe et la Légion d'honneur», dans *Revue de Paris*, 15 mars 1932.
- 3 De récents travaux alimentent la bibliographie concernant le culte de Goethe : *Johann Wolfgang Goethe : l'un l'autre et le tout : année Goethe*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, 2000 ; Klaus Hurlbusch, *Klopstock und Goethe oder die «Erweckung des Genies» : eine Revision ihres geistigen Verhältnisses*, Halle, 2000 ; Ernst Cassirer, *Freiheit und Form : Studien zur deutschen Geistesgeschichte / Liberté et forme : l'idée de la culture allemande*, Paris, 2001 ; *Goethekult und Katholische Romantik : Fritz Schlösser, 1780-1851*, éd. par Helmut Hinkel et al., Mainz, 2002.
- 4 Marie-Claire Hooch-Demarle, «De l'homme à l'homme. L'invention de Goethe par les femmes de son temps», dans Valentin, 2000 (note 3), p. 389-406.
- 5 *Ibid.*, l'auteur cite p. 390 un extrait des entretiens de Goethe avec Eckermann le 5 juillet 1827, *Gespräche mit Goethe*, éd. par Paul Stapf, Berlin et Darmstadt, 1958, p. 260.
- 6 Le compte rendu des critiques publiées en France depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle fut publié par Fernand Baldensperger, *Bibliographie critique de l'œuvre de Goethe en France*, Paris, 1907.
- 7 Thomas Gaetgens, «Goethe et le Faust de Delacroix», dans Valentin, 2000 (note 3), p. 681-695.
- 8 La réflexion de George Sand sur la réception du *Werther* en France avant qu'il ne bénéficie de la traduction de Pierre Leroux en 1852 est sur ce point éclairante : «Plusieurs traductions de Werther nous étaient passées sous les yeux, et ce livre sublime nous était tombé des mains. Avec grands efforts de conséquences, et en nous condamnant pour ainsi dire, à reprendre cette lecture à bâtons rompus, nous avions réussi à nous faire l'idée de cette pure conception et de ce plan admirable ; mais la force, la clarté, la rapidité et la chaude couleur du style nous échappaient absolument. Nous disions avec les autres : c'est peut-être beau en allemand ; mais la beauté du style germanique est apparemment intraduisible ; et ce mélange d'emphase obscure ou de puérile naïveté choque notre goût et rebute l'exigence de notre logique française.» Johann W. Goethe, *Werther*, traduction nouvelle, précédée de considérations sur Werther et en général sur la poésie de notre époque, par Pierre Leroux, accompagnée d'une préface de George Sand, dix eaux-fortes par Tony Johannot, Paris, 1852, p. V-VI.
- 9 Louis Morel, «Les principales traductions de *Werther*», dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1907, t. CXVIII, p. 352-370, extrait p. 379 : «Parmi les traducteurs et les imitateurs qui se piquant de rivaliser avec Colardeau, livraient leurs vers à l'impression en les accompagnant de vignettes et de figures, le *Journal encyclopédique* de juillet 1774 institue un parallèle entre les poèmes de Saurin et de Mercier qu'il rapproche de l'original anglais. [...] Saurin s'y révèle disciple de Rousseau et de Goethe [...]»
- 10 *Ibid.*, p. 379.
- 11 *Ibid.*
- 12 Anonyme, *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, Paris, 1847, p. 68-69.
- 13 Yves Chevrel, «De Werther à René, ébauche d'un mythe?», dans *Dix-huitième siècle européen*, éd. par Claude de Grève, 1990, p. 146.
- 14 Goethe, 1852 (note 8).
- 15 Charles-Augustin Sainte-Beuve, «Werther», dans *Revue contemporaine*, 4^e année, 1855, t. XX, p. 148-165.
- 16 *Ibid.*, p. 148.
- 17 Baldine de Saint-Girons, «Grand homme, génie, sublime», dans *Le culte des grands hommes au siècle des Lumières*, éd. par Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Nantes, 1998, p. 139-151, ici p. 150.
- 18 Daniel Fabre, «L'atelier des héros», dans *La fabrique des héros*, éd. par Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, Paris, 1999, p. 266.
- 19 *Ibid.*, p. 266.
- 20 Baldensperger, 1907 (note 6).
- 21 Louis Hermenjat, *Werther et les frères de Werther*, Lausanne, 1892.
- 22 Louis-Paul Betz, *La littérature comparée : essai bibliographique*, s.l., Trübner, 1900, p. 12 et suivantes.
- 23 Klaus Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg et Zürich, 1970.
- 24 Bruno Hillebrand, *Goethes Werther – ein deutsches Thema*, Wiesbaden, 1982.
- 25 Béatrice Dumiche, «Le jeu de la nature et le refoulé féminin dans *Les Souffrances du jeune Werther*», dans *Fest und Spiel im Werk Goethes*,

éd. par Denise Blondeau, Gilles Buscot et Christine Maillard, Strasbourg, 2000, p. 275-294.

- 26 Pierre Grappin, «Aspekte der Rezeption Werthers in Frankreich im 18. Jahrhundert», dans *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, éd. par Walter Müller-Seidel, 1974, p. 411-421.
- 27 Johannes Hösle, «Die französische Wertherrezeption», dans *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 1976, t. XI, p. 113-125.
- 28 Ingrid Engel, *Werther und die Wertheriaden, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*, St. Ingbert, 1986.
- 29 Renate Krüger, «Daniel Chodowiecki als "empfindsamer" Illustrator», dans *Buchillustration im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, 1980, p. 53-64.
- 30 Philippe Bordes, «Eine Werther-Illustration von Antoine-Jean Gros», dans *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, t. 1 : *Inszenierung der Dynastien*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael Zimmermann, Cologne, 2000, p. 290-301.
- 31 Jean-Paul Barbe, «Du statut des grands hommes en utopie. Analyse du discours utopique allemand à la fin du XVIII^e siècle», dans Pigeaud et Barbe, 1998 (note 17), p. 86.
- 32 Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur. 1830-1880*, Genève, 2005, p. 43.
- 33 Les illustrations de *Werther* publiées en 1774 et 1775 à Leipzig par Konrad Weygand sont situées sur la page de garde de l'ouvrage. Une édition de 1775 conservée au musée Goethe de Düsseldorf met en scène *Werther et Charlotte à la fontaine*, gravure en taille douce, H.o.058, L.o.054, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 34 Jean-François de La Harpe, *Correspondance littéraire*, Paris, 1804, t. I, p. 268.
- 35 L'illustration de l'édition Himburg en 1777 réalisée par Berger d'après Chodowiecki met en relation le portrait idéal de Charlotte avec une scène représentant la jeune femme assise auprès du pasteur et de sa famille (gravure en taille-douce, H.o.114, L.o.07, Düsseldorf, Goethe-Museum).
- 36 Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, 1973, lettre du 1^{er} juillet, p. 60.
- 37 Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998, p. 356-357. Pommier intègre l'étude chez Rousseau du portrait de Julie (*La Nouvelle Héloïse*) dans le cadre d'une réflexion sur la réception de ce genre pictural durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.
- 38 Geyser d'après Chodowiecki, *Aufbruch zum Ball*, 1779, gravure en taille-douce, H.o.111, L.o.061, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 39 Wilhelm Kaulbach, *Erste Begegnung*, 1836, gravé par Edward Linden, coll. part.
- 40 Johann Heinrich Ramberg d'après Francesco Bartolozzi, *Lotte au clavier*, gravure en taille-douce en couleur, H.o.202, L.o.159, 1787, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 41 Morange d'après Robert de Saint-Amand, *Le Pressentiment de Lolotte*, gravure en couleur, H.o.333, L.o.267, 1797, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 42 Johann David Schubert, *Werther à son bureau saisissant les pistolets*, aquarelle, H.o.335, L.o.2, publiée par Wolfgang Pfeiffer, *Die Wertherillustrationen des Johann David Schubert*, Weimar, 1933.
- 43 Les limites de notre étude nous permettent seulement de donner un aperçu des diverses contaminations que multiplient les illustrations de *Werther* au fil des éditions circulant entre l'Allemagne, l'Angleterre et la France entre 1774 et 1850.
- 44 Fernand Mossé, *Histoire de la littérature allemande* [1959], Paris, 1995, p. 401-403.
- 45 La figure de Werther condense aux yeux de Goethe différents aspects du tempérament mélancolique. En 1812 il considère son héros atteint par une maladie morale appelé *taedium vitae* puis il considère en 1813 les manifestations cliniques de ce tempérament regroupées sous le terme de *Lebensekel*. Voir l'article de Roland Krebs, «Les souffrances du jeune Werther lues par Goethe», dans *Revue germanique internationale*, n° 12, 1999, p. 47-62.
- 46 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant les vieux que les modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts divisés en trois tomes*, La Haye et Rotterdam, 1690, t. II, s. p.
- 47 Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen, Essays, Briefe*, éd. par Kurt Batt, Cologne, 2000, p. 231.
- 48 Konrad Weygand, *Werther et Lotte à la fontaine*, 1775, gravure en taille-douce, page de garde du chapitre 2, Leipzig, H.o.058, L.o.054, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 49 Meil, *Werther dessine les enfants*, 1777, gravure en taille-douce, page de garde du chapitre 2, éd. Himburg, diamètre 4,7 cm, Düsseldorf, Goethe-Museum.

- 50 Sedgwick d'après Miller, *A View of Wahlheim with the schoolmaster's daughter and her children, drawn by Werther*, 1785, estampe, H.o,368, L.o,315, Düsseldorf, Goethe-Museum.
- 51 Gabriel Legouvé, *Les souvenirs, la sépulture et la mélancolie*, Paris, 1798, s. p., voir le chapitre sur le portrait de la mélancolie.
- 52 Georg Melchior Kraus, *Goethe, 1775-1776*, huile sur toile, H.o,465, L.o,385, Weimar, Stiftung Klassik.
- 53 Woldemar Friedrich, «Goethe bei Charlotte Reitner», dans *Goethes Leben in Bildern*, Munich, 1885.
- 54 *Histoire de l'édition française, le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, éd. par Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, 1985, p. 507-508.
- 55 *Goethe-Galerie. Charaktere aus Goethe's Werken*, dessiné par Friedrich Pecht et Arthur von Ramberg, Leipzig, 1864.
- 56 *Ibid.*, Friedrich Pecht, *Werther*, 1864, estampe gravée sur bois par L. Sichling, H.o,12, L.o,157, planche non numérotée.
- 57 *Goethe-Galerie*, nach Original-Cartons von Wilhelm von Kaulbach mit erläuterndem Text von Friedrich Spielhagen, Munich, s. d.
- 58 Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages*, éd. par Else Marie Bukdhal, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, 1995, p. 8 : «[...] l'œuvre d'art doit interpeller le spectateur, stimuler chaque aspect de sa personnalité, le faire participer activement au processus d'appréhension et de compréhension.»
- 59 Jean Duplessi-Bertaux, *Werther à la fontaine*, 1797, gravure en taille-douce, H. o,093, L. o,053, Francfort-sur-le-Main, Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum.
- 60 Cette dimension revendicatrice est révélée par les appréciations de Madame de Staël et Benjamin Constant sur Werther dans leurs analyses de la réception du roman et de son personnage. Voir Baldensperger, 2000 (note 1), p. 25-32.
- 61 Else Marie Bukdahl, «Diderot entre le modèle idéal et le modèle sublime», dans Diderot, 1995 (note 58), p. 13.
- 62 Eugène Delacroix, *Journal, 1822-1863* [1931-1932], éd. par André Joubin, Paris, 1996, 25 avril 1824.
- 63 Honoré de Balzac, *Les illusions perdues*, éd. par Philippe Berthier, Paris, 1990, p. 232.
- 64 Goethe, 1852 (note 8).
- 65 Bordier du Bignon, *Gros s'élançant dans l'éternité*, 1801, huile sur toile, H.2,41, L.1,825, Toulouse, musée des Augustins.
- 66 Johann Wolfgang Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* [1954], Paris, 1973, p. 142.
- 67 Johann Heinrich Ramberg, *Lotte, Werther et Albert devant le clair de lune*, 1830, aquarelle, H.o,121, L.o,084, Düsseldorf, Goethe-Museum. Une épreuve gravée par F.Wagner datant de 1831 est également conservée au musée Goethe de Düsseldorf.
- 68 Alphonse de Lamartine, «Léopold Robert», dans *Littérature*, t. VI., 1858, p. 476.
- 69 À défaut des illustrations, les scènes choisies par Johannot restent éloquentes, page de garde : «Werther et Charlotte assis dehors pleurant»; «Werther au comble du désespoir quitte Charlotte devant le piano»; «Werther à son bureau»; «Agonie de Werther» dans Goethe, 1852 (note 8).
- 70 Armand-Constant Mélicourt-Lefevre, *Alfred de Musset dans sa mansarde*, 1840, huile sur toile, H.o,22, L.o,27, signé et daté Mélicourt L. 1840, coll. part.
- 71 Alfred de Musset, «La Nuit de décembre» [1835], dans *id.*, *Poésies nouvelles*, éd. par Jacques Bony, Paris, 2000, p. 85.
- 72 *Illustrations pour les œuvres d'Alfred de Musset*, Paris, 1883, Eugène Lami, peintre, Adolphe Lalauze, graveur.
- 73 Citons à titre d'exemple *La Mort du Titien* de Pierre Bergeret, 1832; *La Mort du Corrège* par Octave Tassaert, 1834; François Granet, *La Mort de Poussin*, 1834, tandis que lui-même sera représenté sur son lit de mort par l'un de ses élèves, Baptiste Martin, après 1849 puis gravé par Mouilleron.
- 74 August Klingemann (1777-1831), ancien directeur du théâtre national de Brunswick (1817).
- 75 Barbe, 1998 (note 31), p. 87.
- 76 Voir sur ce point l'étude de Nathalie Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, 1999.
- 77 Hans Robert Jauss, «La Nouvelle Héloïse de Rousseau et le Werther de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'idéalisme allemand», dans *id.*, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, 1988, t. I, p. 308.
- 78 *Ibid.*, p. 314.
- 79 Johann Wolfgang Goethe, «Noch ein Wort für junge Dichter», dans *id.*, *Werke* [1833], Munich, Eckermann, édition posthume, 14 vol., t. XII : *Schriften zur Literatur*, 1989, p. 360.
- 80 Donald Posner, «Watteau mélancolique : la formation d'un mythe», dans *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1974, p. 345-361.

- 81 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. par Jean-Claude Berchet, Paris, 1992, p. 49; voir également l'étude de Robert Kopp, «*Les limbes insondés de la tristesse*. Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre», dans *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, éd. par Jean Clair, Paris, 2005, p. 328-340.
- 82 Eugène Delacroix, «Écrits sur l'art, Portrait de Pie VII par Thomas Lawrence», dans *La Revue de Paris*, juin 1829, p. 6-7.
- 83 Oscar Wilde, «The Decay of Lying» [1889], dans *Critical Theory since Plato*, éd. par Hazard Adams, Fort Worth, 1992, p. 666.

Un changement profond dans la conception des modèles moraux s'est opéré en France au XVIII^e siècle. La gloire est alors devenue une distinction attribuée publiquement à un individu pour ses bienfaits envers la société. C'est dans ce processus que se développe aussi une reformulation du rôle des nouveaux héros qui de façon croissante sont moins militaires que civils. En 1688 La Bruyère avait déjà observé : « Peut-être qu'Alexandre n'était qu'un héros, et que César était un grand homme. » On passe des hommes illustres aux grands hommes, parmi lesquels bientôt les hommes de lettres prédominent. La tradition littéraire qui remonte à l'Antiquité de présenter à la société des modèles d'action morale subit ainsi une actualisation et une transformation révélatrices. Les beaux-arts en particulier vont développer de nouvelles représentations qui correspondent aux éloges littéraires. Avec le culte des poètes et des penseurs en Allemagne se dessine une évolution parallèle.

Les contributions de ce volume analysent la façon dont l'idée moderne des grands hommes s'est imposée depuis ses débuts au XVIII^e siècle jusqu'à l'inflation et l'épuisement au XIX^e siècle et offrent des cas exemplaires de l'histoire de l'art française et allemande. Aussi bien le rôle pionnier de l'Angleterre dans ce processus que l'importance particulière des discours littéraires sont pris en considération. L'histoire de l'art des grands hommes qui s'esquisse ainsi est en même temps une histoire de ses propres espaces et lieux : bibliothèques et galeries, jardins paysagers et places publiques, édifices de culte ou temples comme le Panthéon ou la Wälschalla, bâtiments publics comme des théâtres, des hôtels de ville, des établissements scolaires ou enfin le musée. Une histoire, de surcroît, de ses manifestations médiatiques sous la forme de bustes, de statues en pied, de monuments funéraires, mais aussi de portraits ou de peintures murales, de gravures dans des livres illustrés et de caricatures.

ISBN : 978-2-7351-1222-7

Prix : 48 €

