

L'ARDINGHELLO DE HEINSE.

L'AUTRE RETOUR À L'ANTIQUÉ

par

*Jean-Paul BARBE**

C'est du parenthesis, cet "excès" fustigé on le sait par Winckelmann, que peut s'autoriser la présentation de cette "autre approche" de l'Antiquité qui fut celle de Heinse. Un tel blâme fut très tôt relativisé et par Lessing et par Klopstock : Lessing déniait à Winckelmann le droit d'appliquer ce concept à la peinture et l'accusant de s'être appuyé sur le très incertain Junius ; Klopstock, en relevant innocemment en 1755 dans le *Jugement sur les pensées de Winckelmann* qu'il y a beaucoup plus à craindre que le parenthesis : l'ennui distillé par certaines "sereines tranquillités"¹. Heinse, écrivain fort connu et fort diversement apprécié de son temps, soit une génération après le déclenchement de la discussion sur le *Laocoon*, s'est inscrit en faux contre l'éthique et l'esthétique de la retenue, popularisée par Winckelmann. Il l'a fait sans citer nulle part le mot de parenthesis, mais toute son œuvre, depuis les cahiers du journal de voyage jusqu'au roman le plus connu *Ardinghello et les Iles Bienheureuses*, paru en 1786, entend infirmer l'idée du beau idéal qui confinerait au stoïcisme.

Cette esthétique de l'excès s'exerce dans le cadre, assez lâche au plan de la technique narrative, d'un roman d'artiste ("Künstlerroman"), roman de cape et d'épée si l'on veut aussi, roman utopique et philosophique enfin, le tout se déroulant dans l'Italie du 16^{ème} siècle, plus précisément en 1575. Les temps forts de l'excès sont amenés par une technique générale du décentrement à l'œuvre dans le récit. Avant d'étudier de plus près ces moments de plus grande polémique ou de plus grande identification, à travers les héros de l'histoire ou les grandes œuvres décrites, constatons d'abord que la discussion sur l'art qui constitue un fil directeur, sinon le fil directeur du récit, amène en fait le lecteur à rompre constamment le cadre d'abord présenté, à le dépasser pour se retrouver dans un nouveau système.

C'est tout d'abord l'architecture qui est exclue non du champ de la discussion, mais du royaume des arts. Elle n'a, nous affirme Heinse, rien à voir avec l'imitation de la nature ; en outre elle est purement fonctionnelle. Et, expression pure de besoins spécifiques, elle est entièrement liée à la société qui l'a vue naître et donc pas susceptible d'être imitée correctement à moins qu'on ne ressuscite la civilisation antique toute entière. Puis se développe une longue polémique sur les attraits respectifs de la peinture et de la sculpture. Cette dernière est déclarée battue, parce que trop liée à un mode de vie précis : celui des gymnases et des thermes, à un statut social de la nudité, tandis que la peinture est plus libre et susceptible d'une plus large expressivité. Mais à peine arrivé là, le lecteur apprend qu'il faut abandonner en fait la plus grande partie de la peinture ancienne ou moderne, inadéquate : toute la peinture historique par

* Université de Nantes. Directeur du CRINI.

¹ *Beurteilungen der Winckelmannschen Gedanken* (Jugement sur les pensées de Winckelmann), 1755, cité d'après *Meisterwerke der Literaturkritik* (ed. H. Mayer), Berlin 1956, vol. I, p. 217.

exemple, puisqu'elle ne peut montrer qu'un instant alors que l'histoire est succession. Le roman ne laisse en définitive plus subsister que la peinture de paysage, promise au plus bel avenir puisqu'on n'aura personne à y imiter... à moins que ce ne soit là un but complètement inaccessible. De même, la couleur est censée l'emporter sur le dessin. Mais tous ces arts de la représentation spatiale se retrouvent ensuite mis au même plan, obligés de céder la place à la poésie et à la musique. La poésie, entendons la littérature, l'emporte sans conteste par l'emploi de "signes arbitraires" (*Willkürliche Zeichen*)². Le lecteur n'en a pas fini pour autant : il apprend que tous les arts sont apparentés, y compris dans la dépendance totale où ils sont par rapport à l'artiste. C'est l'artiste plus que l'art qui est important, ou à défaut l'amateur d'art qu'a décidé d'être Ardinghella après les différentes crises qu'il parcourt.

Avant-dernier stade atteint dans ces dépassements successifs : l'adieu à l'art au profit de la vie et de la nature. Les obstacles se cumulent : absence de vraie vocation ("Se séparer de l'art absolument. Ce n'est pas ma vocation"³) ; impossibilité de faire renaître authentiquement l'art antique puisque presque plus rien ne subsiste de l'environnement qui l'a vu naître (gymnases, thermes, statut social de la nudité, canons de la beauté) ; impossibilité structurelle, essentielle pour tel ou tel art, de représenter et d'exprimer la réalité physique et mentale au delà de certaines limites.

Il existe des succédanés, qui ont nom si l'on veut, "chef d'oeuvre total" avant la lettre : un événement où tous concourent et tous les arts pour quelques instants. Une forme sociale plus généralisée en est la *fête*, en particulier la fameuse bacchanale qui, imprimée dès 1785 dans le *Merkur* de Wieland, c'est-à-dire le principal périodique culturel allemand de l'époque, frappa le public quand il ne le choqua point. Mais c'est aussi le *spectacle naturel* (cataracte, volcan) dont la beauté est incommensurable à toute production humaine.

Cependant tous ces adjuvants ne doivent pas faire perdre de vue *le bond ultime : celui de l'utopie*. Le héros Ardinghella — Florentin exilé et peintre vénitien avant qu'il n'achète des antiquités pour des grands de ce monde — finit par se faire pirate et créateur d'une utopie néo-païenne dans deux des Cyclades, à lui (en fait elles le furent à la Sérénissime) concédées par les Turcs, Paros et Naxos. Certes, l'échec surviendra, il est programmé mais donné dans le récit comme encore à venir, si bien que le lecteur peut très sommairement il est vrai goûter l'instant de la réalisation utopique. On est loin du suicide de Werther, d'un Wilhelm Meister acteur-amateur choisissant de devenir un citoyen utile à l'État comme chirurgien ou d'un Hyperion désespéré. On voit bien plutôt cohabiter de jeunes hommes bien nés, devenus pirates, et des artistes, mais cette fois-ci vivant entre eux : tous les artistes déçus par le statut social de leur métier dans la société européenne occidentale.

En outre, à chacune de ces étapes, une sorte d'*hybris* interne à chacune des longues discussions dialoguées, artistiques ou philosophiques qui jalonnent le roman, fait que les arguments échangés se juxtaposent et s'accumulent pour atteindre un paroxysme — avant que l'on ne s'aperçoive que les choses n'avaient été poussées aussi loin que pour aviver la réflexion ("C'est une gymnastique de l'entendement et un profit pour les deux parties")⁴, et jouer du sens en l'outrepasant. Sans oublier que les comportements intellectuels ont leurs contradictions (ainsi Fiordimona, après avoir fait un virulent plaidoyer en faveur de l'égalité sociale des femmes, revient sur ce qu'elle a dit pour en abandonner la plus grande partie), sans oublier non plus que le philosophe

²*Ardinghella und die glückseligen Inseln*, p. 171. Nous citons l'édition Reclam, Stuttgart 1975.

³*Op. cit.*, p. 213.

⁴*Ibid.*, p. 316.



Johann Heinrich Füssli (1741-1825).
L'artiste ému par la grandeur des ruines antiques.

En matière esthétique aussi, l'accent est mis sur le grandiose et le démesuré. C'est le Monte Testaccio où se déroulent de longues discussions, lieu paradoxal puisqu'éminence faite de tessons, de vestiges ; c'est le Colisée, le "plus grand lieu de plaisir de l'univers"⁹, c'est même une fois la cathédrale gothique dont la démesure est fonctionnelle et où rugit l'orgue-tonnerre, mais ce n'est point l'église néoclassique imitant le temple grec car rien n'est moins adapté à sa fonction. Seule est belle et vraie la forme ronde ou amphithéâtrale, la seule qui soit démocratique et qui théâtralise ce qu'on y dit. Le plus bel exemple en est la Rotunda, le Panthéon, où se déroulent des scènes-clef du roman et qui est lui-même l'objet d'un vigoureux dithyrambe où concourent la féminité des formes rondes accueillantes, embrassantes et la jouissance de la lumière par l'*oculus* central¹⁰.

Tout ceci détermine donc une atmosphère générale paroxystique où viennent se placer de *grands moments ou personnages* propres à fournir une identification. Évoquons d'abord des personnages créés par l'art et dont on parle dans le récit, puis ceux du roman qui y parlent. Nous sommes là au cœur des relations conflictuelles entre Heinse et Winckelmann.

Le Laocoon inaugure la série des *Heiligtümer* ("choses sacrées") comme dira un peu désobligeamment Ardinghello à la fin du passage. Heinse s'étend d'abord sur l'âge supposé du groupe, puis il s'interroge : est-il d'une pièce ou composé et quels en sont les auteurs ? Sur tous ces points, il suit Winckelmann. Plus intéressant est ce qui est dit ensuite sur la valeur de l'œuvre d'art, sa fonction primitive et son interprétation moderne, enfin les conséquences théoriques qu'on peut en tirer en esthétique.

S'agissant de la valeur, l'éloge absolu de Pline ne suffit pas à établir le premier rang de l'œuvre ; encore faut-il, et c'est le cas, qu'elle remporte la palme à l'intérieur du système formé par toutes les œuvres traitant de la mort et de la douleur.

Parmi les nombreuses opinions circulant dans l'Antiquité et depuis, sur la raison de la mort de Laocoon, Heinse en choisit d'abord deux qui ont trait à la sexualité. L'une, plus modérée, celle de Hygin, dit qu'Apollon lui reproche de s'être marié, lui son prêtre, et d'avoir procréé des enfants (donc punition pour non-respect du célibat) ; l'autre proposée ensuite et plus radicale, qui vient de Servius lui-même interprète de Virgile et d'après laquelle Laocoon est puni pour avoir par impatience eu commerce charnel avec sa femme dans l'enceinte du temple d'Apollon. Dans les deux cas, il y a transgression de la limite juridique ou de l'espace (comme d'ailleurs dans une autre hypothèse plus connue qui voit Laocoon sacrifier à Neptune, roi des tempêtes), on a la même figure de violence et de démesure, sous la figure paradoxale de l'apollinien dionysiaque. Cette tension extrême se retrouve en son centre et origine, sous la forme d'un détail anatomique mis en valeur par Heinse et qui frappa le bon public allemand : "Même les parties honteuses de cet homme de l'Antiquité se dressent dans cette tension

⁹*Ibid.*, p. 159.

¹⁰*Ibid.*, p. 257.

générale, scrotum et membres contractés. Mains et pieds sont crispés”¹¹. Mais l’auteur a mieux à nous proposer : c’est l’hypothèse de la “tragédie naturelle”(Naturtrauerspiel). Laocoon nous présente la situation humaine sur le mode existentialiste avant la lettre, le désespoir d’être frappé par un destin aveugle, même si l’on est bon et juste¹².

On en arrive enfin à la bouche de Laocoon, point d’exaspération de toutes les discussions menées en cette seconde moitié du 18^{ème} siècle. Heinse s’inscrit en faux contre l’hypothèse winckelmannienne du soupir, expression de la douleur retenue par une morale stoïque. Il n’évoque pas le raisonnement de Lessing selon lequel l’expression violente de la douleur n’est pas moralement laide et qui prétend (théorie des *Schranken und Bedürfnisse*) que premièrement, il est impossible de représenter un visage fortement affecté par la douleur sans le défigurer; deuxièmement, qu’il est nécessaire de laisser en aval l’espace mental et esthétique nécessaire pour que l’imagination puisse faire son travail et accéder seule au sommet de cette douleur — variante externe et esthétique de la retenue observée intérieurement chez Winckelmann par la morale stoïque. Heinse dans le long passage qu’il consacre au Laocoon, fortement comme jamais, chante, lui, la gloire du paroxysme. Il ne dit point comme Goethe plus tard qu’il n’y a pas encore d’agonie, que la morsure vient de se produire (“Der Biss erfolgt erst”), que le venin n’a pas encore fait ses effets et que donc le Bernin fantasme quand il voit les convulsions musculaires de l’empoisonnement¹³. Pour Heinse, le cri de douleur ou d’extase est légitime dans la réalité comme dans l’œuvre d’art (c’est ce qu’il dira aussi, ailleurs, de la musique de Gluck). Mieux, ce que l’on a devant soi, au Belvédère, c’est le calme d’après le cri, le cri dépassé : “Er hat ausgeschrien” (“ses cris se sont évanouis”)¹⁴. Et cette louange si déterminée s’exprime dans une image parallèle, celle de la tempête : “Tous les muscles surgissent de l’intérieur, comme les vagues lors d’une tempête”¹⁵, là même où Winckelmann parlait de la mer qui en ses profondeurs est éternellement calme, là où Goethe, plus tard et en Normand, parlera de tempête pétrifiée, de vague figée en l’instant, les mots lui manquant pour dire l’instantané¹⁶.

Au total Laocoon n’est pas un saint, ni laïque et/ou païen, ni non plus comme la préfiguration du martyr chrétien, ainsi qu’on se plut à l’interpréter dans le cadre de la Contre-Réforme, Heinse nous le dit clairement. C’est un égoïste hédoniste qui souffre comme il a joui : “un homme intelligent qui ne connaît guère d’autre loi que son avantage et son plaisir et a choisi pour ce faire la meilleure des conditions sociales”. Plus largement encore, c’est “un magnifique criminel”, “un puissant ennemi et rebelle de la société et des Dieux”¹⁷.

La pan-érotisation s’accomplit encore plus nettement dans l’éloge qui suit du Torse du Belvédère. Observons ce que dit Winckelmann en 1764 (en 1759, il est plus exalté et se répand en fantasmes homosexuels sur le “paysage de montagne” qu’offre le dos du Torse). Il note alors : “A en juger par l’attitude du torse, Hercule était assis, le bras droit par dessus la tête et représenté dans l’état de repos après tous ses travaux”. “Son regard va vers le ciel”, ajoute-t-il en en imaginant la tête. Cette attitude est nourrie “par le

¹¹“Varianten der Nachlaßaufzeichnungen”, *ibid.* p. 412.

¹²*Ibid.*, p. 241.

¹³Goethe, *Über Laokoon*, p. 61-62. Nous citons d’après l’édition de Hambourg (Hamburger Ausgabe) 1959 (4^{ème} éd.), vol. XII.

¹⁴*Ardinghello*, p. 240.

¹⁵*Ibid.*, p. 240.

¹⁶Goethe, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷*Ardinghello*, p. 240.

contentement que lui inspire le souvenir de ses grand exploits. C'est ce que semble aussi indiquer la manière sublime dont son dos est courbé, comme celui d'un homme occupé de méditations profondes"¹⁸.

Face à ce tableau, Heinse, après avoir abondé dans le sens de Winckelmann, celui de l'équilibre et de l'harmonie, formule brutalement une hypothèse tout autre quant à l'activité ou repos de l'Hercule qu'il y voit lui aussi. Cette activité était déjà suggérée chez Winckelmann dans le début d'érotisation qui s'y trouvait (évocation de la perpétuelle jeunesse d'Hercule sous la forme des noces avec Hébé)¹⁹. Heinse est plus explicite, il deviendra même carrément pornographe dans une variante du manuscrit non retenue. La contemplation des trous laissés pour les tenons sur la surface supérieure des deux cuisses l'amène à rêver du reste de l'assemblage qui pouvait s'y trouver. Et s'il s'agissait d'un des travaux sexuels d'Hercule ? La créature féminine (devenue pudiquement simple "sphère" dans le texte définitif) repose, sans reposer, dans un équilibre délicieux, nous assure Heinse, sur l'axe que constitue le demi-dieu²⁰.

L'atmosphère érotique sera complétée par ce qui est dit de l'Hercule du Palais Farnèse, dont la force évoque aussitôt pour Heinse le désir qui lui fit ravir Iole en semant la mort autour de lui. Il n'est pas jusqu'au taureau du même palais qui ne contribue à renforcer cette impression de violence et d'excès. Non seulement par le spectacle de sa croupe, mais aussi par l'évocation du combat mené par Hercule contre le dieu-fleuve Acheloos qui avait pris la forme d'un taureau pour conquérir Déjanire. Quant à Antinoüs, son éloge est rapidement troussé, mais on apprend au passage qu'il serait l'idéal qu'une femme puisse tenir dans ses bras. Reste l'Apollon du Belvédère : certes Heinse en fait l'éloge en reprenant beaucoup d'expressions de Winckelmann, mais il exprime aussi des critiques qui contribuent à le déprécier; l'épithète de "néronien" est même utilisé.

Le dionysiaque s'autorise ainsi — au delà du ton général tempétueux — de ses figures tutélaires peintes aux couleurs d'Eros et d'Hercule. Mais il se nourrit aussi bien sûr du caractère affiché par les différents personnages, démesurés dans leur recherche d'un idéal holistique, englobant tous les stades par lesquels ils sont passés, du peintre et agent commercial en antiquités jusqu'au pirate et prêtre néo-païen pour Ardinghello. Il est en chemin vraiment *l'uomo universale* de la Renaissance, s'essaie à tout avec succès. C'est le cas aussi de son partenaire intellectuel, le Grec moderne épris des présocratiques qu'est Démétri. Du côté des femmes, si Lucinde représente une tendance, celle de l'idéalité, de la vertu, si Fulvia est de son côté la bacchante à l'état pur toujours prête à jouer les Aspasies, en revanche Fiordimona, l'ultime amante de Ardinghello est elle aussi une femme universelle, de savoir comme de comportement. Ces personnages principaux et les autres ajoutent aussi leurs propres figures d'identification, tels que Bacchus et Hannibal, pour Ardinghello. De ce dernier il recherche partout les traces historiques et le souvenir partout l'en poursuit. Mais d'autres figures de grands politiques violents sont présentes : ainsi le Pape Jules, "sauvage et hardi", "Le Coléreux"²¹, Attila²² ou encore le Christ qui se voit assimilé à la série de grands capitaines ou rebelles : "Le Christ est, dans sa passion, un Alexandre, un Hannibal, un César"²³!

¹⁸Winckelmann, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹*Ibid.*, p. 57.

²⁰W. Heinse, "Varianten der Nachlaßaufzeichnungen", in *Ardinghello* p. 415.

²¹*Ibid.*, p. 204.

²²*Ibid.*, p. 209. A ce sujet, on notera que dans son premier ouvrage, les *Dialogues Musicaux*, le héros Waldmann veut, tel Hannibal ou Attila, fonder une colonie utopique dans les steppes hongroises.

²³*Ibid.*, p. 167.

En outre, les personnages du roman, déjà fortement typé, se retrouvent et conjuguent leurs exceptionnels caractères, ainsi dans la bacchanale d'artistes, qui fut le clou des extraits publiés dans le *Merkur* et où l'on brandit fort le thyrses avec, dans le discours, des audaces qui vont bien au delà de ce que représentaient des bacchanales, sur leur toile, du temps de la Régence, les Natoire. Ainsi aussi sur les deux îles de Paros et Naxos où la violence est constitutive et codifiée : par exemple, les femmes, égales en sentiments et sensations, n'ont légalement qu'un dixième du poids politique des hommes et leur île ne disposant pas de port en eau profonde, on n'y aborde qu'en barque ; on est libre ainsi sur ces îles mais aux prix de déporter le reste de la population grecque qui s'y trouve et d'exploiter des esclaves faits sur mer (pratique il est vrai courante y compris chez les Chrétiens puisque Bonaparte en 1799 libéra plusieurs milliers d'esclaves musulmans en prenant Malte d'assaut).

Enfin, dernier aspect et non des moindres, les noms mêmes qui sont attribués aux principaux personnages vont dans le sens de la confrontation brutale : Ardinghello, celui qui arde au sein même de la glace, porte en lui la marque de l'affrontement violent de l'oxymore. Quant à Fiordimona, c'est un nom non moins heurté ! Aucun commentateur allemand n'a su ou n'a voulu noter qu'il y avait là une contrefaçon provocatrice ô combien, à partir des noms d'héroïnes d'épopées du type de Fiordiligi. "Fior di" reste donc du côté de l'idéal, tandis que "mona", le mot le plus obscène du vocabulaire vénitien détaillant la femme, renvoie au corps et aux plaisirs vénaux de la métropole lacustre.

ooo0ooo

Il convient maintenant de *replacer l'épisode Ardinghello dans un ensemble plus vaste*. Jusqu'à présent, la recherche a beaucoup disserté sur la parenté de son auteur avec Wieland, sur l'influence que lui-même a exercé sur Hölderlin, sur la préfiguration de la pensée nietzschéenne que pourrait constituer sa vision du monde. On a, semble-t-il, plus rarement tenté de juger de son degré d'originalité, d'exceptionnalité, à l'échelle de la production littéraire d'alors prise dans son ensemble, et encore plus rarement à celle de l'histoire des arts et de l'histoire des mentalités. Prenons donc quelques repères concernant l'état de l'imagination artistique, sociale et politique applicable à l'Italie ou mieux s'en nourrissant.

Il y a de fait dans les années 80 un courant d'attrait pour l'Italie et l'Antiquité qu'on pourrait, en faisant bref, qualifier de dionysiaque. Ce même courant, interrompu quelques années par la Révolution française, elle-même gigantesque convulsion, et modifié par elle, s'exprime à nouveau dans la seconde moitié des années 90, pour une part en fonction directe d'un événement très ardinghellien : le début de l'épopée bonapartiste et l'enthousiasme qu'elle déclenche en Allemagne.

L'esprit du *Sturm und Drang* se prête bien à une application italienne. La vitalité exubérante d'un Maler Müller, par exemple dans le poème *Le faune* de 1775, les apophtegmes de Hamann dans l'essai inachevé de 1777 *Schürze von Feigenblättern* (*Tablier de feuilles de vigne*) où l'on peut lire que "Le sexe est la racine de feu de l'univers", conviennent bien à l'expression d'une néopaganité à laquelle adhère Heinse. Goethe donne, lui aussi une triple preuve de cette adhésion dans le *Carnaval Romain* d'abord, puis dans les *Elégies Romaines* et les *Epigrammes Vénitiennes* qui seront toutes deux publiées dans la seconde moitié des années 1790.

Dans le *Carnaval Romain*, publié en 1788, de nombreuses phrases ont un caractère théâtral et définitif. "Le carnaval romain est une fête qui n'est point à proprement

parler donnée au peuple mais que le peuple se donne à lui-même” écrit Goethe se souvenant de Rousseau. Ou encore : “Le cercle des joies s’y meut de lui-même”²⁴, n’entraînant pas d’investissements matériels considérables de la part de la société puisqu’un signe, un seul, suffit, pour que tout ou plutôt presque tout (sauf les coups de poing ou de stylet) soit permis. Et aussitôt “la différence entre haut et bas semble supprimée un instant; tout se rapproche de tout” dans un exercice de la “gegenseitige Frechheit” (“impertinence mutuelle”) parent de la fraternité tandis que la “Freiheit” (“liberté”) qu’on y revendique procède aussi du “libertinage”²⁵. Les différents épisodes rapportés (en particulier le chapitre crûment intitulé “Aufgehobene Ordnung”, soit : “Ordre aboli”), y compris la célèbre scène des chevaux montés à cru, qui inspirera plus tard Géricault, aboutissent à une métaphore où l’ensemble de la vie est considéré comme la rue tortueuse elle-même où se déroule le carnaval²⁶. Les conclusions sont claires : Goethe sait déjà en 1788 — et le dit — qu’on ne peut jouir (dans tous les sens du terme) de la liberté et de l’égalité que dans le vertige exceptionnel de la folie contrôlée. Extase et instant ne sont qu’une même forme de réalisation de l’utopie. Goethe conclut son texte par un souhait clair, celui que “chacun, à notre exemple, et étant donné que la vie dans son ensemble, telle le carnaval romain, est confuse (“unübersichtlich”), indigeste (“ungenießbar”), voire sujette à caution (“bedenklich”), puisse par l’intermédiaire de cette insouciantة fête masquée, se voir rappeler à quel point est importante toute “jouissance de la vie” (“Lebensgenuß”) dans l’instant, aussi infime qu’elle puisse paraître²⁷.

Les *Élégies romaines*, publiées en 1795 hormis la priapée finale qui ne parut qu’en...1914, sont de leur côté une œuvre que définit assez son titre initial d’*erotica romana*. Elles expriment un franc enracinement dans le réel vivant, un amour de la jouissance bien païen et que Heinse n’a pas dû fort désavouer.

Il en va de même pour les *Epigrammes vénitiennes* issues du voyage de 1790 (publiées mais aux deux tiers et seulement en 1796 dans le *Musenalmanach* de Schiller). Le poème initial place d’emblée l’ouvrage sous le signe d’un art dionysiaque. Statuaire et peinture antique sont destinées à combattre la mort. La précarité du bonheur dans l’instant, le contact fugitif, sont replacées dans une philosophie héraclitéenne plus vaste que connaît et apprécie Heinse. Dans ce monde la prostitution règne en maîtresse mais aussi l’homosexualité²⁸. Le “Ineinanderfließen” des muscles évoqué par Winckelmann est ici généralisé et érotisé. N’y dit-on pas de Bettine, la “mollusque”, que chez elle tout est muscle, articulation, qu’elle est pur jeu musculaire²⁹ ? Au reste, nous recommande Goethe : “Leben statt Malerei”: “A la peinture préférons la vie”³⁰ et : “Tibur est partout où l’on a femme au lit”³¹!

On le voit, Heinse n’est pas seul en littérature. Les arts et spécialement la peinture, le dessin, lui fournissent des alliés et parents de cœur et de mentalité. Comment ne pas penser à l’amour de la thématique de la catastrophe, génératrice de l’emploi de la couleur pure, chez un H. Robert, dans son *Incendie de Rome* de 1787 ou J. Wright of Derby dans son *Eruption du Vésuve* de 1774-5, thème maintes fois représenté dans les

²⁴*Der römische Karneval*, op. cit., p. 284.

²⁵*Ibid.*, p. 485.

²⁶*Ibid.*, p. 511.

²⁷*Ibid.*, p. 515.

²⁸*Venezianische Epigramme*, n° 142, 144. L’édition de Hambourg des *Epigrammes* étant très incomplète, nous citons d’après l’édition Deutscher Klassiker Verlag F.a.M. 1987, *Goethe Gedichte 1766-1799. Ibid.*

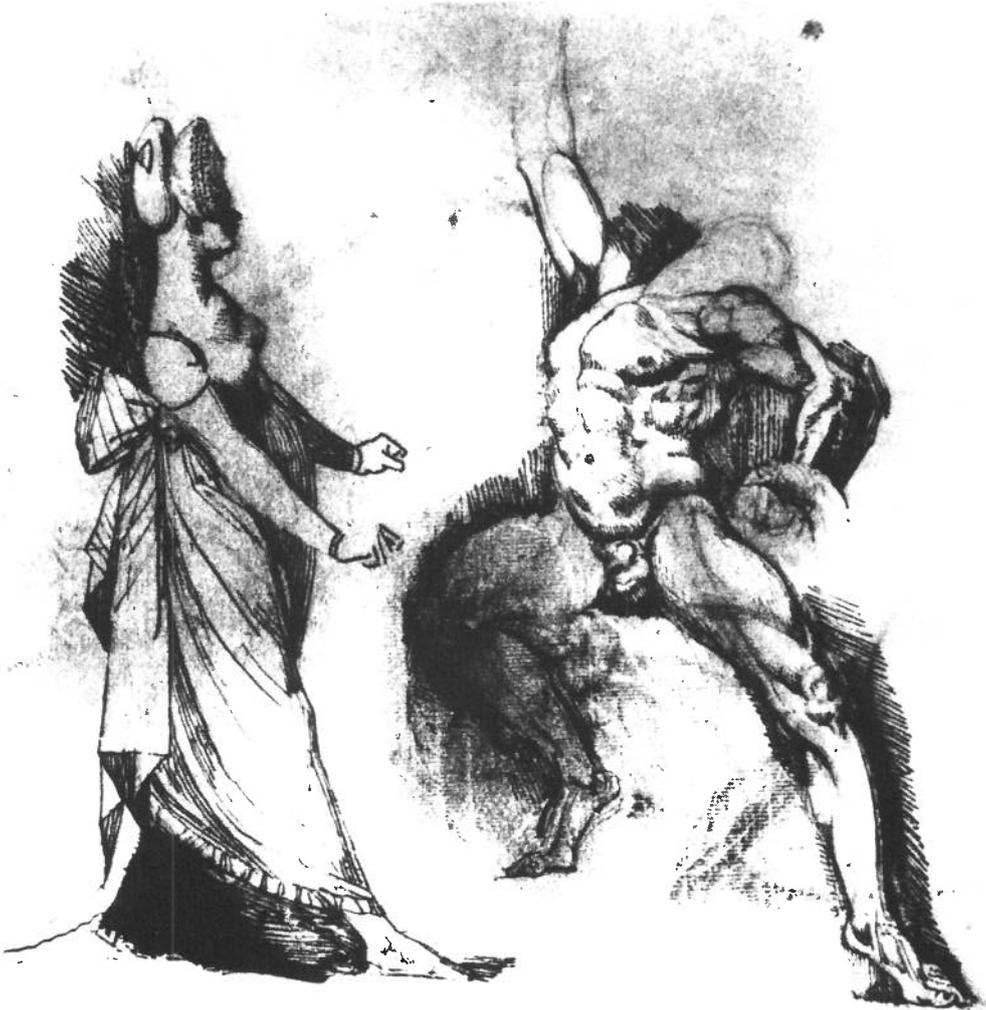
²⁹*Ibid.*, p. 471 n° 38.

³⁰*Ibid.*, p. 471, n° 37.

³¹*Ibid.*, p. 471, n° 26.

années qui suivent, ainsi par Voltaire vers 1780. Ceci alors que Winckelmann opinait que la couleur contribue à la beauté mais ne la constitue pas (ce que d'ailleurs les praticiens de l'attitude contraire continuent à affirmer dans leurs théories, ainsi J.-H. Füssli).

Il y aurait beaucoup à dire sur les considérations et discussions contemporaines concernant le primat du dessin ou de la couleur. Ce que l'on peut toutefois retenir ici et relier immédiatement à la perception et l'expression "italiennes" chez Heinse, c'est l'existence d'une manière "paroxystique" de dessiner et de peindre dans le groupe entourant Füssli à Rome dans les années 1780. Les thèmes gréco-romains y sont souvent conservés mais ils donnent lieu à une exploitation souvent érotique, quelquefois sadique, toujours étrange. On citera les membres longs et fluides et la violence des œuvres de James Jefferies (l'incurvation de la poutre qui crève l'œil du Cyclope y est bien celle du Priape de bois chanté par Goethe) ou encore l'élongation et



J.-H. Füssli, *Femmes devant le Laocoon*, 1801-05.

la violence dont sont faits certains dessins de Füssli lui-même. Ils rejoignent un Sergel, un Runciman, un Abilgaard, un Romney, dans la recherche d'un "stupore" maniériste.

Je vous le dis, c'est là le second voyage de Bacchus aux Indes, hormis le fait qu'il n'a pas duré un *triennum*; c'est le même héros. Bimater - celui qui est né deux fois, en Corse et en France, de Jupiter et Sémélé³⁵.

Paroles du héros qu'on rapprochera de l'ode alcaïque de Hölderlin :

Les rives du Gange entendirent du Dieu de la Joie
Le triomphe lorsque conquérant tout depuis l'Indus
Arriva le jeune Bacchus d'un vin sacré
Éveillant de leur sommeil les peuples³⁶.

Sur ce parcours qualifié de "Taumelreise" ("voyage-trance"), les vins goûtés et les femmes aimées n'arrivent pas à consoler de l'horrible déception qu'est la conclusion du traité de Campoformio (en cela l'ouvrage est à rapprocher de ce que l'événement inspire à un U. Foscolo). Le voyage se termine au milieu des troubles contre-révolutionnaires dans le royaume de Naples, plus précisément sous la forme d'une bacchanale dans la salle hypogée d'un couvent dont on nous dit qu'elle fut cul de basse-fosse et cellier. L'ivresse de l'exaltation est devenu la compagne de l'oubli et de la résignation.

ooo0ooo

Tel est l'exemple ultime que je donnerai de mon propre Taumelreise de 1787 à 1800 où j'ai simplement voulu jalonner le parcours d'un autre retour à l'antique et à l'Italie, concurrent du premier et peut-être son frère.

Car il ne manque pas de paradoxes qui rapprochent Winckelmann et Heinse. On a beaucoup parlé de tempête et de calme, de profondeur et de γαλήνη, mais il faudrait y ajouter les variantes du schéma de réception. On peut être spectateur calme d'une nature déchaînée (selon le schéma du "Suave mari magno") ; on peut aussi — c'est parfois le cas chez Winckelmann — chanter avec agitation (ἐκπληξις) le calme qui soit est dans l'objet, soit est censé gagner le spectateur. Le thyse n'est jamais bien loin quand on *crie* silence !

D'un autre côté, qui ne voit que Heinse, bien que chantant l'individualité, le caractéristique, est attiré par l'imitation, même si sont autres les maîtres qui président à ses propres noces avec l'Italie — ancienne (c'est ainsi qu'il traduit le *Satiricon*)³⁷ ou moderne (il traduit également l'Arioste et le Tasse)³⁸ ! Il se situe — et il ne s'agit pas d'une alliance de mots — dans une *tradition de rupture* .

Avant-dernier élément d'une possible rencontre : à un Winckelmann qui n'est point insensible au trouble du nocturne, on le sait, répond et/ou s'allie un Heinse conscient qu'il faut régler le dérèglement : code d'inconduite de la bacchanale (jusqu'où ne pas aller trop loin)³⁹ qui se double d'une mise en garde, dans la seconde édition, à ne pas lire son livre comme une incitation à la révolution, 1789 s'étant produit entre temps.

Dernier élément de rapprochement: celui du point de fuite. Concret, réel : c'est l'extase de la contemplation de l'œuvre d'art, dit Winckelmann ; l'ivresse de la bacchanale, ajoute Heinse. Chair, marbre, papier: jeux de contours et de contacts. Point

³⁵ *Adelstans* (...) p. 5.

³⁶ Traduction (par nos soins) du début du poème cité note n° 32.

³⁷ *Die Begebenheiten des Enkolp. Aus dem Satiricon des Petron übersetzt*, 2 vol. 1773.

³⁸ *Das befreyte Jerusalem von Torquato Tasso*, 4 vol. (trad. en prose) 1781 ; *Roland der Wüthende. Ein Heldengedicht von Ariost dem Göttlichen*, (trad. en prose) 1782-1783.

³⁹ *Ardinghello*, p. 196.

de fuite théorique : le discours totalisateur. L'histoire de l'art chez Winckelmann ; l'utopie esthétique-sociale chez Heinse.

A moins que pour l'un et l'autre, *καίρως* aidant, le hasard et l'histoire ne leur fassent prendre un instant la pose qui immortalise, les organisant en un "tableau vivant arrêté". Pose de l'échec : qu'on songe aux suicides théâtraux de conventionnels, à Bonaparte à Ancône disant tourné vers l'Orient : "je suis à vingt-quatre heures de la Macédoine" ; à Eleonora Pimentel assassinée en août 1799 par les sanfédistes napolitains et qui meurt avec sur les lèvres les vers de Virgile : "Forsan et haec olim meminisse juvabit". L'outrance de la mort dans l'auberge vénitienne pour l'un, l'outrance de la solitude et de son discours déchaîné pour l'autre (cf. ses œuvres posthumes, en particulier les aphorismes)⁴⁰.

Pour les autres, à Rome ou à Paris, les masques suffiront. Le 25 février 1800 est le premier mardi-gras depuis bien longtemps : Bonaparte autorise la réouverture du bal masqué de l'Opéra...

⁴⁰Un choix des Aphorismes de Heinse a été récemment réédité par H. Hirsch ; W. Heinse, *Die Hitze des Einfalls. Aphorismen*, Eulenspiegelverlag Berlin, 1986. L'édition intégrale par A. Leitzmann date de 1924/25 (vol. 8 des œuvres complètes : *Sämtliche Werke*, Leipzig).