

Extrait du Site de l'Association Adéquations

<http://www.adequations.org/spip.php?article74>

# Le Processus d'individuation chez Goethe

- Membres et partenaires - Anna Griève - Etude sur Goethe -

Date de mise en ligne : 2008

## **Description :**

Extrait d'une étude non publiée d'Anna Griève



---

Site de l'Association Adéquations

---

**Rapprochant Goethe et Jung, ce texte décrit le parcours de Goethe comme un "processus d'individuation". Il montre que la pensée de Goethe présente une première élaboration, dans un langage différent, moins psychologique, de cette notion jungienne fondamentale. Partant du premier grand texte de Goethe, "Les Souffrances du jeune Werther" (1774), Anna Griève commente dans la perspective de ce processus la plupart des oeuvres majeures, poèmes, théâtre (Iphigénie en Tauride, Faust) et romans (Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister, Les Affinités électives, Les Années de voyage de Wilhelm Meister).**

**A noter qu'Anna Griève revient sur la pensée et l'oeuvre de Goethe dans la [conclusion](#) de son récent ouvrage [Les Trois corbeaux, ou la science du mal dans les contes merveilleux](#), éditions Imago, février 2010.**

## Les Souffrances du jeune Werther

1 - Lorsque Goethe écrit *Les Souffrances du jeune Werther*, l'amour et le désir amoureux, dont l'expression, après l'éclosion merveilleuse du douzième siècle, avait - en littérature du moins - acquis droit de cité sous leurs diverses formes, ne constituaient certes pas un thème nouveau, comme en témoignent la poésie lyrique française du seizième siècle, le théâtre élisabéthain, le théâtre du dix-septième siècle français, puis des romans comme *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, et, quinze ans avant le *Werther* (1775), *La Nouvelle Héloïse* (1761). Ce n'est donc pas dans le sujet du roman qu'il faut en chercher la nouveauté radicale, la portée d'avenir, c'est-à-dire la puissance d'ouverture d'une voie intérieure qui se découvre et se trace au plus sombre, au plus inextricable et au plus effrayant des profondeurs mortellement dangereuses de la matière terrestre - même si c'est bien le désir amoureux qui y attire Goethe-Werther et l'y abandonne à lui-même. L'affirmation que ce roman ouvre avec puissance une voie intérieure nouvelle, plus exactement un mode nouveau du processus d'individuation, paraît d'ailleurs tout d'abord sans fondement : car enfin Werther se suicide, et le désespoir qui le mène à cet acte semble bien être la négation de la fécondité de ce déferlement d'énergie qu'est son amour. Mais s'il est vrai que la plupart des grandes oeuvres doivent être considérées en elles-mêmes, chacune comme un tout organique, complet en lui-même, qui ne requiert pas, pour être compris, d'être replacé dans l'évolution de son auteur - même s'il peut être intéressant de l'envisager aussi de ce point de vue - il en va tout autrement du *Werther* (nous désignerons ainsi le roman, pour abrégé). Car le *Werther* n'est pas encore véritablement une oeuvre d'art, en ce que ce roman n'est pas complet en lui-même, il n'est que la première phase, même si c'est la phase essentielle, de la résolution d'une crise terrible, dans laquelle Goethe a pensé disparaître. On sent bien, par une intuition aussi immédiate que vague, qu'il fallait que Werther meure pour que Goethe survive, et que Goethe s'est en quelque sorte tué en effigie pour n'avoir pas à se tuer en réalité. Mais les choses, exprimées ainsi, sont presque fausses. Car Werther n'est pas Goethe, mais une partie, ou plutôt un aspect de lui-même dont Goethe fait le deuil par le suicide auquel il le soumet dans le roman ; et Goethe par cette oeuvre ne survit pas seulement, plus ou moins le même, plus ou moins changé : Goethe naît à lui-même en l'écrivant, il devient le poète qu'il n'était pas encore. Ceci ne se réduit pas à signifier qu'il prend conscience du pouvoir qu'« un dieu lui a donné de dire ses souffrances » et d'échapper par là aux périls de folie et de mort qui menacent celui qui vit sans cesse, comme lui, "d'un extrême à l'autre". Il ne s'agit pas seulement d'un don d'expression salvateur : ou plutôt, si ce don est salvateur, c'est qu'il est infiniment plus qu'un don d'expression, il est un don de passage au plan du symbole, un don de naissance du sens. Car c'est le symbole, c'est le sens qui sauvent ; le simple dire allège, et peut, de diverses manières, favoriser l'accès au symbole, ou du moins à l'archétype, mais il ne sauve pas par lui-même. En écrivant le *Werther*, Goethe ne dit pas seulement ce qu'il sent, ce qu'il souffre, il laisse se creuser en lui un espace de pur jeu psychique, comme une scène intérieure où les aspects opposés de sa personnalité se font face, entrent en tension et en relation sous son regard, s'affrontent et se transforment sous l'action du feu qui brûle en lui, et qui peut ainsi brûler jusqu'au bout, jusqu'à ce que disparaisse ce qui doit mourir et jusqu'à ce que les contraires s'unissent d'une union juste dans l'avènement du symbole. Mais le

roman correspond seulement à la phase la plus douloureuse, la plus aiguë du processus, quand celui-ci se déroule jour après jour, heure après heure, sans que celui qui le vit - qui écrit - comprenne ce qui se passe en lui, vers où il est porté, éprouvant seulement qu'il est porté, qu'un mouvement est là, que la vie est là. Goethe, pendant les six semaines intenses que dura la rédaction du roman, n'avait pas le recul nécessaire pour mettre en scène le personnage le plus important - lui-même écrivant - l'alchimiste attisant le feu sous l'athanor, participant passionnément à toutes les modifications des substances. C'est pourquoi le *Werther* est un texte incomplet, à deux égards incomplet, et qui, pour être compris, doit être doublement complété.

Le lecteur du *Werther* doit avoir présent à l'esprit Goethe écrivant le roman, il doit nécessairement réintégrer au texte, s'il ne veut pas en perdre radicalement le sens, ce quatrième personnage : Goethe comme Conscience archétypale ; et il doit, en second lieu, remarquer combien la poésie lyrique de Goethe change après le *Werther*, comme elle passe, ainsi que nous espérons être en mesure de le montrer un peu plus loin, du plan de la création charnelle au plan du symbole, comme l'amour même est désormais vécu par Goethe à ce plan, ce qui n'est absolument pas le cas dans le *Werther*, ni, bien sûr, dans l'expérience vécue qui y correspond, laquelle ne trouve son sens qu'en devenant la matière de l'expérience transformante que constituent, non le roman en lui-même et réduit à lui-même, mais sa soudaine conception dans l'esprit de Goethe, sa rédaction brûlante, d'un seul jet : premier moment, décisif et dramatique, du passage à un autre niveau, à la fois plus profond et plus élevé, du sentiment et de l'être, puis, dans les années qui suivent, affermissement progressif de Goethe dans la perception de la réalité symbolique et dans le processus de la création pneumatique, c'est-à-dire de la croissance de l'être intérieur, de la "personnalité", selon le terme employé par Goethe. Ce processus passe chez lui par la création littéraire, mais la création littéraire n'est jamais pour lui le but, elle est le lieu et le mode d'une réalisation qui ne se confond pas avec elle, et qui est la manifestation de l'infini dans le fini, l'incarnation de l'archétype du Soi dans les limites de l'être humain, c'est-à-dire l'individuation, que Goethe appelle la "personnalité", "jouissance la plus haute des enfants de la terre". Par rapport à la modalité chrétienne du processus d'individuation - décrite d'ailleurs par Goethe dans "Les confessions d'une belle âme" (sixième livre des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), et qui témoigne d'une compréhension profonde, "alchimique", c'est-à-dire symbolique, du christianisme - la modalité proprement goethéenne de ce processus est nouvelle en ceci que le travail d'individuation ne s'effectue plus dans un éloignement du monde, en quelque sorte à mi-chemin entre ciel et terre, mais au contraire dans toute la densité et la complexité de la matière terrestre, où toutes les énergies psychiques, et en particulier les énergies passionnelles, s'engagent entièrement. Il reste à essayer de comprendre ce qui rend la passion amoureuse, chez Goethe, susceptible d'orienter l'être vers un processus de transformation que les histoires d'amour des siècles précédents, représentées au théâtre ou racontées dans les romans, ne semblaient pas même pressentir - à l'exception des contes merveilleux, mais ceux-ci sont à part. Et il reste à tenter, non pas d'expliquer le mystère de la transformation, mais de le décrire dans cette modalité nouvelle que Goethe n'invente pas, mais qu'il découvre, qu'il sert, et dont il témoigne. ++++

**2** - Ce qui frappe, dès les derniers paragraphes de la première lettre écrite par Werther - c'est-à-dire dès la première page du roman, puisque celui-ci consiste en la succession des seules lettres de Werther à un ami - c'est l'expression très spontanée d'un sentiment de la nature tout à fait indépendant du sentiment amoureux - il n'a pas encore été, si peu que ce soit, question de Charlotte - et qui s'épanouit en même temps que la luxuriance printanière dans la "région paradisiaque" où séjourne le jeune homme. On se souvient alors que l'expression lyrique du sentiment de la nature est apparue, avec celle des émotions en général et tout particulièrement des émotions de l'amour et du désir amoureux, vers la moitié du dix-huitième siècle, dans *La Nouvelle Héloïse* en particulier, qu'il n'en allait nullement de même moins d'un siècle plus tôt, dans *La Princesse de Clèves*, où la nature n'a point de part, et où la passion même "la plus tendre et la plus violente" ne s'exprime que dans un comportement et une langue corsetés de rigoureuse bienséance, ne glissant vers l'épanchement que pour aussitôt être ramenée sous le plus étroit contrôle. Il apparaît clairement que le théâtre de la même époque, dans son expression très libre des sentiments les plus passionnés, voire les plus coupablement passionnés, était à la fois le moyen de laisser parler l'amour et de le maintenir à distance, hors de la sphère de l'intimité du cœur, où il devient, dès qu'il y est reçu, tellement immaîtrisable et à tant d'égards si dangereux. C'est seulement dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, avec l'avènement politique de la notion d'individu, que le sentiment de la nature et le sentiment amoureux se mêlent dans une liberté

d'expression nouvellement acquise. Avec la pensée de situer le roman de Goethe dans l'évolution générale vers une expression de plus en plus personnelle et immédiate du sentiment, des émotions, et de comparer, chez Goethe et chez Rousseau, le lien entre sentiment amoureux et sentiment de la nature, il est intéressant de rouvrir *La Nouvelle Héloïse* à la fin du quatrième livre, et de relire le récit de la promenade-pèlerinage que Saint Preux fait avec Julie jusqu'au "lieu chéri", "retraite isolée" dans la montagne, où il avait passé autrefois, "tout occupé d'elle", des jours à attendre la permission de retourner près d'elle. La nature y est d'une part décrite dans sa beauté, par un spectateur extérieur à elle, comme le cadre magnifique d'un magnifique amour. Et d'autre part, lorsque Saint-Preux s'adresse à Julie pour évoquer les souvenirs liés à ce lieu, la nature est constamment mise, de façon d'ailleurs très rhétorique, en rapport de sympathie et ici surtout d'opposition aux sentiments violents qui l'agitaient alors : c'est-à-dire qu'elle n'est pas, là non plus, considérée en elle-même, mais en quelque sorte annexée par la subjectivité. Elle est donc ou bien admirée de l'extérieur, ou bien incorporée au sentiment subjectif. Ce n'est pas que Rousseau n'ait pas connu une autre manière encore, beaucoup plus profonde, de ressentir la nature : les *Rêveries du promeneur solitaire* le montrent assez, mais le sentiment amoureux est absent de ce texte. Nous nous en tenons ici au lien, en réalité aux deux formes du lien entre sentiment de la nature et sentiment amoureux dans le roman de Rousseau.

Si, après la lecture de ces quelques pages de *La Nouvelle Héloïse*, on revient à la lettre qui ouvre le *Werther*, où le sentiment de la nature, comme il a été dit plus haut, s'exprime indépendamment du sentiment amoureux, qui naîtra un mois plus tard, on se trouve aussitôt transféré tellement au delà de la contemplation, même exaltée, de la beauté de la nature printanière, et ce mouvement jubilatoire s'inverse tellement en écrasement, que l'on pressent d'emblée une tout autre dimension du sentiment. Après avoir écrit quel "baume délicieux" la solitude est pour son cœur dans ces collines sur lesquelles le printemps répand sa chaleur et son abondance, Goethe-Werther écrit en effet ceci : "Chaque arbre, chaque haie est un bouquet de fleurs, et on voudrait devenir scarabée pour pouvoir se perdre dans cette mer de parfums et y trouver toute sa nourriture." Cependant, afin de ne pas laisser à ces lignes le caractère d'un passage isolé et insuffisamment significatif, afin également d'éviter les répétitions et de pouvoir donner en une fois toute son ampleur au commentaire, nous souhaitons citer ici in extenso la deuxième lettre du roman, datée du 10 mai, qui pour être extrêmement connue n'en est pas moins essentielle, tout le roman y étant contenu en puissance - avec l'espoir que le lecteur ne dédaigne pas ce texte comme le délire facile d'un romantisme désuet et ridicule, mais en perçoive le souffle immense, le brûlant désir d'union immédiate et infinie, ce caractère à la fois absolument sain et extrêmement dangereux, aussi éloigné du morbide que du conforme et de l'insignifiant.

"Une joie merveilleusement calme s'est emparée de mon âme tout entière, pareille aux doux matins de printemps que je goûte de tout mon cœur. Je suis seul et savoure ma vie dans cette région, créée pour des âmes comme la mienne. Je suis si heureux, mon ami, et tellement abîmé dans un sentiment de paisible existence, que mon art en souffre. Je ne pourrais pas dessiner en ce moment, pas un seul trait, et n'ai jamais été si grand peintre qu'en ces instants. Lorsqu'autour de moi la brume s'exhale de cette chère vallée, que le soleil repose sur l'obscurité impénétrable de ma forêt bien-aimée, où seuls quelques rayons parviennent à se glisser au cœur du sanctuaire, et qu'étendu alors dans l'herbe haute près de la cascade du ruisseau, tout contre la terre mille brins d'herbe de toute sorte attirent mon attention ; lorsque, percevant le fourmillement du petit monde qui vit parmi ces tiges, les formes innombrables, insondables, de tous ces moucherons et vermisseaux, je les sens tout contre mon cœur et sens la présence du Tout-puissant, qui nous a créés à son image, le souffle du Tout-aimant qui nous porte et maintient dans une félicité éternelle ; mon ami ! quand alors mes yeux s'obscurcissent et que le monde autour de moi et le ciel reposent tout entiers dans mon âme comme la forme d'une bien-aimée, un désir immense et sans but souvent me saisit et je pense : Ah ! si tu pouvais exprimer, si tu pouvais insuffler au papier ce qui vit en toi avec tant de chaude plénitude, de sorte que ce papier devienne le miroir de ton âme comme ton âme est le miroir du Dieu infini ! - mon ami - Mais tout cela me détruit, je succombe sous la puissance de cette splendeur."

On comprend, après avoir lu ce texte, qu'il est vain de parler ici, comme on peut le faire à propos de *La Nouvelle Héloïse*, du lien qui unit, ou des liens qui unissent - dans un éveil général à la beauté, dans une recherche d'écho des émotions, ou même dans une sensation de participation au mouvement de la vie - le sentiment de la nature et le sentiment amoureux, car le propre du texte de Goethe est justement que le sentiment qui s'y exprime est en deçà de la différenciation de ces deux formes du sentiment. Ici l'amour, le désir, comme une masse instable d'énergie

originelle sans objet constitué, défini, eux-mêmes porteurs du tout en eux-mêmes prennent le tout pour objet, qui ne peut être qualifié, comme dans certaine théologie, que négativement : il est "in-fini", "in-nombrable", "in-sondable". Mais plus que l'immensité, plus que la multiplicité et la surabondance, qui n'en sont que les manifestations extensives et quantitatives, c'est cet in-sondable, c'est le mystère intime du monde, et dans le monde, du vivant, qui est fondamentalement l'objet du désir. "Je les voyais agir et créer les unes par les autres dans les profondeurs de la terre, toutes ces forces insondables", écrit Werther, se souvenant de la lettre écrite le 10 mai, dans la lettre du 18 août. Et Faust veut connaître "ce qui tient le monde ensemble au plus intime". De façon extrêmement remarquable, le texte ci-dessus, tellement prodigue en adjectifs, dans son ivresse d'amour ne présente pas une seule fois l'adjectif "beau", ni d'ailleurs le mot "beauté", ni aucun terme qui marque une appréciation esthétique. Le mot "splendeur" seul apparaît, à la dernière ligne du texte, mais tout ce qui précède transforme justement le sens du mot, et y fait entrer bien autre chose que la seule émotion causée par la beauté. En rapport avec non pas exactement cette absence d'émotion esthétique, mais cette latence de l'émotion esthétique, comme diffuse encore au sein de l'émotion primordiale, centrale, et non encore constituée comme telle, il est frappant de constater combien le regard joue un rôle secondaire, à la fois élémentaire et transitoire, dans un texte dont la majeure partie consiste en une description. Le paysage ne présente aucune ligne précise : c'est un creux couvert d'arbres, au sein duquel le texte se situe d'emblée, une vallée humide qui fume sous le chaud soleil de midi, lequel est su, mais non pas vu, car Werther est comme enfoui dans un creux plus profond encore, dans l'obscurité impénétrable de la forêt, dans le "sanctuaire intérieur", où il est allongé parmi l'herbe haute, tout contre la terre, près du ruisseau, là où ne parviennent que quelques rares filets de lumière. Ce printemps plein de feu, il le perçoit surtout par ces vapeurs qui montent du sol autour de lui, où il baigne plus encore qu'il ne les voit, et son regard, sans espace où se déployer, sans formes où se poser, se trouve ramené au plus proche, à ces herbes et ces insectes qui entrent en contact avec son corps, et dont la vie lui devient plus sensible par cette proximité immédiate, comme si le regard, privé de la distance qu'il est son propre d'établir, devenait une modalité du toucher, était comme réintégré dans une perception diffuse du monde par le corps tout entier, comme si le voir perdait son autonomie, devenant un des modes du sentir, du sentir premier, direct, par la peau, par toute la surface du corps. Et ce sentir lui-même se trouve tout à coup quasi aboli, ou plutôt résorbé dans un sentir antérieur à tous les organes des sens, absolument originel, principe de toutes les différenciations des organes concrets : Werther en effet ne dit pas qu'il sent tout ce monde multiple d'herbes et d'insectes tout contre son corps, ni même tout contre lui, ni même tout contre sa poitrine, mais, par un glissement aussi hardi qu'il est naturel : qu'il "les sent tout contre son coeur". Et dans le même instant, par une rupture de construction de la phrase allemande qui la rend grammaticalement incorrecte, juxtaposant le verbe sentir au verbe sentir de sorte que le second prenne appui sur le premier (ce que le français ne permet pas de rendre ; voir ligne 11 de notre traduction de la lettre du 10 mai), Goethe, dans la droite ligne de ce qui précède, mais dans un mouvement plus audacieux encore, vaste et souverain, outrepassant toutes les limitations, s'élance de la perception immédiate de l'invisible dans le visible, de l'infini dans le fini, jusqu'à la perception de l'Infini lui-même. A ce point d'apogée du texte, le regard, sous l'intensité d'une émotion de contact direct avec la force qui crée, qui porte et maintient le tout, se brouille, et, devenu tout à fait superflu, s'efface entièrement : "quand alors mes yeux s'obscurcissent...", écrit Werther. Et le coeur, dans ce texte consacré à la nature, et descriptif, reste le véritable et finalement le seul organe du sentir, source de tous les modes du sentir et leur réceptacle ultime, centre brûlant de l'espace intérieur désigné à plusieurs reprises dans cette lettre par le mot "âme".

Le texte se compose d'un prélude en quatre phrases...

---

### 3 - Lettre du 18 août (Première partie du roman)

"Un rideau s'est comme tiré devant mon âme, et la scène où se déployait la vie infinie se transforme devant moi en l'abîme de la tombe éternellement ouverte. Peux-tu dire : ceci est, alors que tout passe, alors que tout se perd à la vitesse de l'orage, épuisant si rarement la force entière de son être, alors que tout est emporté par le courant, englouti et fracassé contre le roc ? Pas un instant qui ne te dévore et ne dévore les tiens autour de toi, pas un instant où toi-même ne détruise et ne puisse faire autrement que de détruire ; la promenade la plus innocente coûte la vie à mille malheureux vermisseaux, un seul pas dévaste les constructions laborieuses des fourmis et précipite un petit univers dans une tombe indigne. Ah ! ce qui me touche, ce ne sont pas les grands et rares malheurs du monde, ces inondations qui emportent vos villages, ces tremblements de terre qui engloutissent vos villes ; ce qui me ronge le

coeur, c'est la force dévorante cachée dans le grand tout de la nature ; qui n'a rien formé qui ne détruise son voisin, qui ne se détruise soi-même. Je vais saisi de vertige et plein d'angoisse. Autour de moi le ciel et la terre et leurs forces sans cesse agissantes : je ne vois rien qu'un monstre éternellement occupé à dévorer, à broyer éternellement."

Il a donc fallu à Goethe-Werther l'expérience de l'amour refusé, de l'amour infini refusé, pour que devienne sensible à son coeur le double aspect contradictoire, créateur-destructeur, de la création charnelle. Il a fallu que les énergies archétypales se prennent et le prennent au piège des liens de l'existence terrestre pour qu'il découvre le Destructeur dans le Créateur, l'indifférence parfaite et donc parfaitement cruelle de la nature au plan charnel. On voit ici plus clairement que jamais que le *Werther* n'est pas à proprement parler un roman d'amour, puisque l'amour est ici non pas un sentiment d'où naît une histoire, un destin personnel, il est le lieu où surgit de façon non intellectuelle, mais existentielle, brûlante, la question de la finalité de la nature. Comment l'image d'une nature toute caressante et nourricière, comment l'image d'un Père tout-aimant, comment le sentiment de confiance filiale envers l'origine pourraient-ils subsister après l'expérience du refus opposé à l'élan des énergies les plus profondes, les plus puissantes, éveillées dans une extase d'amour ? La destruction engloutit la création comme si elle en était la négation : elle engloutit le sens qui paraissait inhérent à la création, le sens s'avère une illusion de sens. L'être est "saisi de vertige et plein d'angoisse" : car si le ciel et la terre sont bien toujours là, entrelaçant leurs forces dans une perpétuelle activité, le lien au Père et à la Mère, le lien à l'origine est rompu, il s'est révélé un mensonge. Il n'y a pas de Père ni de Mère au plan de la création charnelle. Celle-ci se montre doublement destructrice pour l'être humain, l'on peut même dire : triplement destructrice. En effet, lorsque l'être humain entre en rapport (non pas en relation !) - ce que ne fait pas l'animal - avec les énergies archétypales, celles-ci constituent pour lui, même dans leur aspect créateur, vivifiant, un danger psychique d'implosion ou d'écrasement, ainsi que le montre la lettre du 10 mai ; et lorsqu'il voit la puissance de ces énergies, brutalement arrêtées dans leur élan vers la vie, refluer sur lui en destruction, l'effet dévastateur s'augmente de toute la douleur d'une perte totale de confiance et de sens, d'un total déracinement et esseulement affectif et moral. L'immatunité de Werther, c'est au début du roman le déséquilibre provoqué en lui par le pressentiment d'abord, puis par le contact de l'infini dans l'expérience de l'origine ; puis, vers la fin du premier livre, c'est le déracinement et l'esseulement produits par la rupture de l'illusion de lien confiant à l'origine. Cette immatunité n'est pas la conséquence d'une enfance difficile qui a laissé l'être infantile et fragile ; elle est au contraire la conséquence directe et inévitable, chez un être particulièrement libre et différencié, du surgissement massif d'énergies très puissantes et brutalement arrêtées dans leur cours : la personnalité consciente n'est pas et ne peut jamais être en état de faire face, telle qu'elle est au moment où il se produit, à un phénomène psychique d'une telle ampleur et d'une telle violence. Ce phénomène ne peut que l'arracher à la forme et au sol qui étaient les siens jusque là. Les énergies montées de la profondeur et contrariées dans leur poussée vers l'existence terrestre ne sont d'ailleurs pas intégrables, si peu que ce soit, dans cet état brut de forces élémentaires. Tant la personnalité consciente que les énergies archétypales ne peuvent entrer en relation que par et dans l'expérience du symbole, qui implique justement la transformation tant de la première que des secondes. Alors seulement la personnalité consciente recouvre une stabilité et une forme, car l'expérience du symbole signifie le lien rétabli à l'origine, une confiance nouvelle fondée au plus intime par le mystère vécu de la transformation, c'est-à-dire par la révélation de la capacité créatrice de la nature à un plan jusque là insoupçonné et comme inexistant, où les contradictions effrayantes et psychologiquement dévastatrices de la création charnelle deviennent - si elles sont supportées et portées - la condition de la naissance d'un mouvement de structuration et de croissance intérieures, qui est le processus de l'incarnation : le processus d'individuation. Cette expérience signifie l'enracinement de la personnalité dans le sens, dans l'origine en tant que capable de créer par le sens, d'être Père et Mère dans et par le sens, dans et par le symbole. Ce lien rétabli à l'origine n'est pas un retour, car il ne peut y avoir de retour qu'à l'origine contingente, concrète, aux parents réels et aux figures archétypales telles qu'elles transparaissent - parfois horriblement dénaturées par le sacrifice - à travers eux. Ce lien rétabli à l'origine n'est pas non plus le contact direct avec les forces de la vie infinie, tel que Goethe-Werther le décrit dans la lettre du 10 mai et dans *Ganymède* : car ce contact direct, pour "mystique" qu'il soit, ne sort pas, comme nous l'avons vu, de la sphère de la création charnelle, et c'est bien pour cette raison qu'il s'inverse en son contraire et se nie par là lui-même, destructeur d'une illusion de sens et d'une confiance mal placée, comme le montre la lettre du 18 août. Il n'y a de sens solide et de confiance juste qu'au plan du symbole. Le lien retrouvé à l'origine s'établit au plan de la création pneumatique, c'est un lien à l'origine en tant qu'elle est capable du mystère transformant, créatrice du symbole et du sens. Goethe-Werther se

trouve, dans une urgence, une violence, avec une brutalité qui justifie peut-être l'emploi d'un terme aussi cru, acculé au passage au symbole, sans même savoir que ce passage existe. Comment, dans le vertige et l'angoisse où il se trouve - et qu'il paraît maintenant si mesquin et presque ridicule de désigner comme son "immaturité" - ne crierait-il pas du plus profond de lui-même, au moment où il va se tuer, vers un Père ("Père que je ne connais pas, qui as détourné de moi ton visage, appelle-moi à toi. Ne garde pas plus longtemps le silence..." Lettre du 30 novembre, Livre II), comment surtout ne chercherait-il pas dans la femme aimée la mère véritable, la Mère symbolique, le symbole de la Nature-Mère dont tout son être pressent aussi intensément qu'obscurément l'immense besoin qu'il en a ? Comment la mère de la bien-aimée, morte et montée par là au séjour des archétypes, ne deviendrait-elle pas l'image vers laquelle il se tourne d'une façon qui n'est si sentimentale que parce que ni le sentiment ni la pensée en lui ne sont encore capables de concevoir ce qu'il en attend véritablement.

++++

4 - Dans la première lettre du deuxième livre, datée du 20 octobre 71, et qui suit immédiatement la séparation que Werther s'est imposée en acceptant un poste dans une autre ville, il exprime à la fois la plus juste compréhension et la plus totale incompréhension de la situation intérieure qui est la sienne : "Quoi ! alors que d'autres parodent devant moi, étalant avec complaisance le peu qu'ils ont de force et de talent, je désespère de ma force, de mes dons ? Dieu bon, qui m'a donné tout cela, pourquoi n'en as-tu pas gardé la moitié et ne m'as-tu pas donné confiance en moi et modération des désirs ?" Werther voit bien sa fragilité, il en voit bien la cause, qui est sa soif d'infini, mais s'il est bien conscient de la dimension non commune de son être, il ne voit pourtant pas du tout ce qu'il peut en advenir de bon, et ne sait qu'aspirer, de façon aussi sincère qu'insincère, vaine de toute manière, à être justement ce qu'il n'est pas. Totalement orphelin de tout sens depuis qu'il sait que Charlotte ne répond pas à son amour, brisé dans le sentiment de sa valeur depuis qu'il sait que tout ce qu'il est n'est rien pour elle, vulnérable comme jamais, entièrement à la merci des marques d'estime ou de mépris de ceux qui l'entourent, tour à tour empli par les premières d'une joie délirante et d'une amertume corrosive et meurtrière par les secondes, Werther donne dans toute la première partie du deuxième livre du roman, c'est-à-dire pendant les dix mois qui s'écoulaient avant qu'il ne retourne près de Charlotte, l'impression d'un enfant complètement dépendant de l'attention, de l'indifférence, du jugement d'autrui, toujours en situation de réaction, dominé par une émotivité dont il finit par apparaître comme le jouet. Ce n'est pas pourtant que les choses qui le jettent dans ces états extrêmes soient sans portée ou mal interprétées par lui. Werther ne sent ni petit ni faux. Il sent juste, mais de façon destructrice. L'incident très pénible qui l'amène à donner sa démission illustre bien ce que nous voulons dire. Un jour, Werther, qui n'est pas noble, se trouve, sans l'avoir voulu et sans y prendre garde, mais sans avoir prévu ce qui était très prévisible, encore présent en un lieu où ne sont conviés, à partir d'une certaine heure, que des aristocrates. Les préjugés de classe commencent à rendre l'atmosphère très électrique, sans que Werther, pris par une conversation, s'en aperçoive. L'hôte, qui estime et aime Werther, agit envers lui de la façon la plus obligeante et prudente à la fois, et tout serait bien, si les mauvaises langues ne répandaient le bruit que Werther a été chassé. Or Werther n'a certes rien d'un révolutionnaire : il est capable d'écrire (24 décembre, livre II) qu'il sait aussi bien que n'importe qui que la distinction de la noblesse et du tiers-état est nécessaire et qu'il en tire lui-même des avantages. Ceci cependant est une concession préalable au portrait d'une aristocrate très désagréable. Et dans toute cette partie du roman prévalent un sentiment et un comportement qui soulignent une égalité entre les hommes si naturelle et évidente, si établie, au delà de toute possibilité de la moindre discussion, que ces pages mériteraient autant et plus que beaucoup d'autres, celles-là françaises et polémiques, d'être citées en relation avec la Révolution française et la suppression des privilèges. Mais le sentiment si noble de l'universalité humaine qui est comme l'élément même où se meut Goethe-Werther se tourne chez Werther, dès lors qu'il est blessé, en poison brûlant. Werther voudrait que quelqu'un vienne l'insulter en face, pour pouvoir lui passer l'épée au travers du corps (lettre du 16 mars) ; il voudrait voir du sang, il s'en trouverait mieux ; il a déjà mille fois saisi un couteau, "pour donner de l'air à ce cœur oppressé". "On dit qu'il existe une noble race de chevaux, qui, lorsqu'ils sont terriblement échauffés..., se déchirent d'instinct eux-mêmes une veine, pour recouvrer la respiration. Je suis souvent ainsi, je voudrais m'ouvrir une veine, et trouver la liberté éternelle."

Cette vulnérabilité exacerbée n'est pas faiblesse de caractère : Werther n'est pas faible, il est confronté à des énergies très puissantes qu'il ne sait comment affronter et auxquelles il ne peut faire autrement que de s'identifier.

Ce n'est pas non plus susceptibilité malade, ou du moins la maladie ne doit pas être considérée comme un état chronique, mais comme une crise où l'être ou bien succombe ou d'où il sort transformé. Il n'est pas facile d'avoir une lecture juste du *Werther* ; ni l'adhésion immédiate de l'époque à l'expression impétueuse des sentiments les plus passionnés, les plus extrêmes, ni le recul comme instinctif d'aujourd'hui non seulement devant cette expression ardente, mais devant la seule existence de tels sentiments, ne sont propres à comprendre avec justesse le personnage de Werther. Cela ne se peut, ainsi qu'il a été dit plus haut, qu'en replaçant le roman, au lieu de le réduire à lui-même, dans la crise d'individuation - la première et la plus terrible - traversée alors par Goethe. Mais cette mise en perspective ne peut se faire et n'a de sens qu'à partir de l'expérience personnelle du symbole, ou du moins à partir d'une intuition des processus de la création pneumatique. La juste compréhension tant du personnage de Werther que du roman requiert du lecteur non seulement une réceptivité particulièrement élevée à ce plan de l'être, mais un travail actif sur les textes écrits par Goethe avant et après cette crise, pour y saisir les manifestations d'une transformation intérieure qui n'est décrite comme telle nulle part. Dans d'autres oeuvres de Goethe, le mystère transformant est parfois le sujet même de l'oeuvre, ou d'une partie de l'oeuvre : c'est le cas pour *Iphigénie en Tauride* , pour les "Confessions d'une belle âme", pour *Les Affinités électives*. Il n'en va pas de même pour le *Werther*. Dans ce roman, Goethe ne décrit pas un processus de transformation dont il serait, pour l'avoir déjà vécu antérieurement, le témoin en même temps que l'acteur, qu'il pourrait donc représenter en tant que tel, de façon synthétique, à partir d'un lieu en lui situé hors de la zone des tempêtes, justement parce qu'il saurait désormais que le processus de la transformation existe, que le sens est en train de naître. Lorsqu'il écrit le *Werther*, l'être de Goethe est tout entier dans la tempête. On ne peut dire exactement qu'il est immergé dans le processus, puisqu'en écrivant le roman, il se trouve dans une position qui justement lui permet de se désidentifier de Werther. Mais Goethe ne sait pas encore ce qui est en train d'advenir, de lui advenir. Il découvre cette position qui permet à la fois de vivre la tempête et de n'en être pas le jouet, de la traverser et de renaître d'elle plus vrai, plus ferme, plus vivant, car à la fois plus total et plus différencié. Parce que Goethe en écrivant le *Werther* a fait l'expérience de la crise transformante, de la crise d'individuation, mais sans être en mesure de se représenter lui-même à côté de Werther, par un autre personnage vivant la transformation - puisqu'il était justement en train d'acquiescer l'assise et la distance qui lui permettraient, plus tard, de décrire synthétiquement le processus - c'est le lecteur lui-même qui se trouve requis d'être à la fois assez réceptif et actif pour se former cette vision synthétique. Goethe ici ne peut le guider, puisqu'il ne peut encore lui offrir, comme dans ses oeuvres ultérieures, cette vision synthétique. Et dans cette vision, le personnage de Werther n'apparaît ni faible ni infantile ni morbide, il apparaît tragique. Au prix de ce tragique, Goethe connaît le salut.

++++

## La "Bildung" selon Goethe

L'expérience du mystère transformant est la clé qui donne accès au plus intime, au noyau de l'être de Goethe. Il n'en parle jamais directement, toujours de façon allusive ou voilée, ou indirecte. C'est sans doute le journal d'Odile dans *Les Affinités électives* qui contient sur ce sujet les pensées les plus révélatrices. Le poème *Désir bienheureux*, composé en 1814 (donc 40 ans après le *Werther*) et qui fait partie du *Divan occidental-oriental*, décrit l'étrange mouvement qui arrache le papillon à la génération charnelle et le pousse, avide de lumière, à se consumer dans la flamme de la bougie. Voici la première strophe :

Ne le dites à personne qu'au sage,  
Car la foule aussitôt raille,  
Je veux chanter le vivant  
Qu'attire sa mort dans la flamme.

Voici la dernière strophe :



Et tant que tu ne le possèdes pas,  
Ce "Meurs et deviens !"  
Tu n'es qu'une ombre  
Sur la terre obscure.

Si l'oeuvre de Goethe reste toujours, dans sa puissance, si profondément mystérieuse et si infiniment délicate, c'est que, même là où il n'est apparemment pas du tout question du mystère de la transformation, celui-ci reste pourtant la source vivante et secrète qui féconde et unit l'ensemble, lui donnant cette insaisissable densité symbolique qui est sa marque propre et la distingue de tout ce qu'ont pu écrire ses grands contemporains pour qui la "Bildung" est un idéal : intensément, noblement, magnifiquement vécu, comme chez Schiller, mais cependant seulement un idéal, alors que la "Bildung", chez Goethe et pour Goethe, est, là où l'on approche sa réalité la plus intime, l'expérience d'un mystère.

## Les figures féminines dans l'oeuvre de Goethe

Il n'est pas un roman ou une pièce de théâtre de Goethe qui ne présente, à côté parfois d'autres figures féminines très différentes, une figure féminine centrale. Cette place centrale n'est pas nécessairement liée au fait que la figure en question joue dans l'action le rôle principal, bien que ce puisse être le cas, comme dans *Iphigénie en Tauride* ou dans *Les Affinités électives*, mais ce n'est absolument pas le cas, par exemple, dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, où la figure que nous appelons centrale, celle de Nathalie, n'apparaît que vers la fin du texte et ne joue, dans la constellation dessinée par toutes les figures et dans l'ensemble de l'action, que sa propre partition. Cependant elle est centrale, parce qu'elle est dans le roman la plus haute image de l'humain, parce qu'en elle se manifeste le sens accompli du texte, ce vers quoi se dirige la "Bildung". Or, dans l'oeuvre de Goethe, si fortes et si individuées que puissent être certaines figures masculines, c'est toujours à travers une telle figure féminine centrale, présente dans chaque oeuvre, qu'est rendu sensible le point vers lequel tend plus ou moins ouvertement, plus ou moins secrètement, tout le texte, et qui est le plus haut degré d'incarnation. Toutes ces figures féminines centrales se ressemblent : elles ont toutes, de la façon la plus indéniable, une douceur mariale, qui apparaît comme l'intégration chez Goethe de l'héritage chrétien. Cette douceur invincible réside en effet dans une sensibilité aussi profonde et délicate qu'elle est étrangère au passionnel ou du moins capable, non de le dominer, mais de l'engager dans le processus de la transformation. C'est même justement cet au delà du passionnel qui confère à ces figures une telle profondeur et délicatesse de sensibilité, et l'influence bénéfique, voire salvatrice, qu'elles exercent involontairement sur ceux qui les entourent. C'est là parler, bien sûr, de façon trop générale, qui s'applique inégalement à toutes ces figures, mais il sera possible, quand l'une, puis l'autre d'entre elles retiendront l'attention, d'apporter les corrections et les compléments nécessaires. Ce qui est essentiel ici, c'est de voir qu'à cette figure d'anima, qui intègre l'héritage chrétien, allait l'amour le plus profond de Goethe, la vénération fervente et secrète de son coeur d'homme, que cette figure, en laquelle vit le mystère transformant, a centré et orienté sa vie, et est présente dans chacune de ses oeuvres : c'est déjà la Charlotte de *Werther* (plutôt en deçà qu'au delà du passionnel, il est vrai : nous y reviendrons), c'est la soeur-épouse du poème : *Pourquoi nous donnas-tu ce regard pénétrant*, c'est Iphigénie, c'est la princesse de *Torquato Tasso*, c'est Nathalie dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, c'est, dans *Les Affinités électives*, la figure d'Odile ; c'est, à la fin du second *Faust*, la Vierge Marie elle-même ; c'est enfin, dans *Les Années de voyage de Wilhelm Meister*, la très rare et très mystérieuse, très attirante figure de Makarie, qui, tout en étant bien le point culminant de toute cette lignée, est en même temps, comme nous le verrons, tout à fait nouvelle : ce que Goethe a pu livrer, sans se livrer, de l'accomplissement en lui du processus d'individuation.

## Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister

(Le passage qui suit est repris, non de l'étude "*Le Processus d'individuation chez Goethe*" mais de la conclusion de l'ouvrage d'Anna Griève [La Science du mal dans les contes merveilleux](#), où le commentaire du roman de Goethe est à la fois plus bref et plus synthétique).

Au dix-huitième siècle, les contes merveilleux ainsi que l'alchimie cessèrent d'être vivants. L'affirmation de plus en plus marquée du rationalisme et de la pensée scientifique rendait désormais impossible la projection de processus psychiques dans la matière, impossible aussi d'entrer de plain-pied dans un monde tout peuplé de figures étrangères à la réalité tangible, et où l'enchaînement des événements ignore la causalité. Ces récits furent dès lors éprouvés comme ressortissant au domaine du "purement imaginaire", dénué de substance, et la mentalité générale les estima tout juste bons à enchanter les enfants et les coeurs "naïfs", c'est-à-dire puérils. Ils devinrent, comme l'alchimie, les vestiges d'un état révolu de la psyché, et s'il est vrai qu'ils suscitèrent en tant que tels, dans certains mouvements et cercles littéraires, un regain d'intérêt, qui poussa heureusement à les recueillir, cet intérêt ne s'accompagna que rarement d'une appréhension juste de leur nature, d'une compréhension de leur objet véritable, et ne pouvait de toute façon leur rendre une vie qui se retirait d'eux. Les contes, comme l'alchimie, avaient cessé d'être ce que, selon Jung, ils avaient été pendant des siècles : des manifestations de l'esprit compensatrices de l'unilatéralité lumineuse du christianisme historique, restauratrices, par la réintégration du "quatrième", du jeu naturel des contraires dans la psyché, et par là des vecteurs du processus d'individuation.

Or, à la fin du dix-huitième siècle, en 1796, parut le roman de Goethe *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, que Frédéric Schlegel (*Fragments* 1797 - 1798) déclare égal l'importance à la Révolution française, non sans exprimer clairement son mépris pour ceux qui ne sont capables de concevoir une révolution que "bruyante et matérielle".

Et en effet, ce roman marque un moment capital dans l'histoire de l'individuation et par là dans l'histoire de la psyché occidentale. Non qu'il doive être considéré isolément, en dehors du contexte où il est né. Tout au contraire, il est le témoignage le plus achevé du grand mouvement spirituel qui se produisit, très approximativement entre 1770 et 1820, dans l'Allemagne d'alors, et dans la seule Allemagne. Délaissant ses propres formes mourantes ou déjà mortes, parfois depuis longtemps (la légende du Graal s'était éteinte quelques décennies après son apparition), le processus d'individuation "émigra" en quelque sorte et se régénéra en investissant spontanément, de façon évidemment progressive mais qui parut soudain au grand jour, le nouvel état de la psyché et ses productions vivantes. Après des siècles d'introspection et après tant d'oeuvres littéraires, surtout théâtrales, mais déjà aussi romanesques, qui avaient présenté depuis la Renaissance, dans toute l'Europe, tant de peintures de la psyché, le processus d'individuation se saisit pour la première fois, dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, très au-delà d'un projet précis ou d'une volonté délibérée de l'auteur, de sa matière propre, c'est-à-dire de la matière psychique enfin pleinement constituée comme telle, dans toute sa densité, sa complexité, dans la variété et la force de tous les liens terrestres, dans l'étoffe même de l'existence quotidienne. Et ce faisant, il se saisit ipso facto de la forme qui lui est consubstantielle, c'est-à-dire de la forme romanesque. Pénétrant plus avant qu'il ne l'avait jamais fait dans l'épaisseur psychique et terrestre, le processus d'individuation réalisait ainsi une nouvelle incarnation de lui-même, il parvenait à un degré plus profond d'incarnation.

*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* sont en effet l'équivalent romanesque d'un conte de quête, qui y reste lisible en filigrane dans la riche peinture psychologique et sociale de personnages qui ne sont plus les différents aspects d'une même psyché, mais des êtres concrètement réels. En premier lieu, l'histoire garde toutes les caractéristiques du récit type d'un conte de quête : situation initiale de manque, d'absence, de stagnation ; éloignement de la maison familiale ; entrée dans le vaste monde ; orientation du désir et, de plus en plus nettement, de tous les événements vers une figure d'anima lointaine, qui n'est rejointe qu'à la fin du récit ; épreuves, errances, erreurs, tours et détours qui mènent finalement à la réalisation de l'union amoureuse. En second lieu, si la figure d'anima (qui, comme c'est le cas dans certains contes, n'apparaît que dans le cours du récit) se révèle progressivement être une femme bien réelle, clairement située dans un milieu social et dans tout un réseau de

parenté et d'amitiés, elle n'est cependant d'abord pour Wilhelm qu'une vision fugace et insaisissable, qui, dans l'état de semi-inconscience où il vient de sombrer après avoir été dangereusement blessé, lui semble quasi surnaturelle, et c'est bien en tant que vision infiniment lointaine qu'elle cristallise chez Wilhelm ce même désir qui dans un conte de quête jette le porteur de conscience vers l'inconnu et le guide comme un talisman jusqu'à l'inaccessible. Parce que cette figure d'anima reste longtemps comme flottante à l'horizon du récit et ne s'incarne vraiment que dans sa toute dernière partie, elle exerce pendant tout son déroulement sur le coeur de Wilhelm et sur l'enchaînement des événements cette même action d'aimant qui est celle de la figure d'anima dans les contes de quête. Enfin et surtout, lorsque dans les dernières pages du roman il n'y a plus d'inconnu autour de cette figure, lorsqu'elle est présente en personne et se comporte à chaque instant avec le plus grand naturel, elle n'en reste pas moins étrangement indéfinissable, pareille à une eau dont on ne sait pas l'origine et dont la transparence est justement le mystère, un mystère agissant, dont on ne cesse de ressentir l'effet vivifiant. Ce mystère est d'autant plus fortement ressenti que rien n'est caché. Ainsi le roman préserve-t-il, dans une matière désormais dense et toute terrestre, le caractère "merveilleux", ici au sens littéraire du terme, de la figure d'anima des contes de quête, c'est-à-dire sa dimension archétypale, ce qui maintient cette figure, et de tous les personnages du récit elle seule de façon évidente, dans une double appartenance indécidable, appartenance à la fois à la réalité extérieure, concrète, et à la psyché de Wilhelm.

Au-delà de l'insistance sur le caractère archétypal de la figure d'anima, c'est beaucoup plus profondément que ce roman est "merveilleux", au sens où le sont les contes ainsi appelés et qui a été défini plus haut dans ce travail. En effet, la figure d'anima n'y est pas seulement perçue dans sa dimension archétypale (rappelons que cette perception est commune aux contes merveilleux et aux contes et légendes d'échec), mais, à travers et au-delà de sa qualité propre d'archétype de l'Amante-épouse, comme porteuse de l'archétype du Soi. C'est-à-dire qu'elle éveille le désir non en tant que simple aspiration à la possession et au bonheur, mais en tant que dynamisme de la réalisation intérieure par la mise en relation et l'union des opposés psychiques, elle suscite la quête, elle ouvre la voie de l'individuation. Cette qualité d'anima porteuse du Soi est suggérée par Goethe en touches successives, d'une délicatesse pleine d'amour. C'est ainsi que la femme apparue à Wilhelm est d'abord évoquée à travers ce que rapportent ses proches de l'enfant qu'elle a été. Elle est décrite, dès ses jeunes années, comme établie par naissance "au-delà du bien et du mal" en quelque sorte, au-delà des contraires, dans une adéquation immédiate à ce que la vie requiert à chaque instant, l'éthique étant tellement devenue un instinct, une nature, qu'elle n'est même plus discernable en tant que telle. C'est cette qualité d'être que saisit et qui saisit Wilhelm dès la première apparition de la figure d'anima, c'est ce qui cristallise son désir, sa "Sehnsucht", et c'est cette "Sehnsucht" qui, comme dans un conte de quête, de façon moins évidemment, moins directement "miraculeuse", mais d'autant plus persuasive, régit les événements et les fait peu à peu converger, par des voies attendues et inattendues, vers celle qui est à la fois l'horizon et le centre discret du récit. Ainsi le roman se meut-il lui aussi dans cet unus mundus qui est proprement le "merveilleux" des contes ainsi désignés, leur élément même. Une finalité organique est à l'oeuvre, qui se réalise très en-deçà ou au-delà de toute volonté ou action conscientes, qui tisse les uns aux autres événements et rencontres selon un motif imprévisible et si plein de sens que le hasard, sans cesser de se présenter comme un hasard, est nécessairement perçu comme "synchronicité", c'est-à-dire comme "coïncidence signifiante", voire comme aide magique. Un dessein agit mystérieusement, qui tourne à son accomplissement l'erreur même qui semble devoir le ruiner. Il est possible de l'entrevoir à de rares instants, qui en sont comme les signes, possible même parfois de le favoriser en allant dans la direction indiquée par ces signes, mais c'est rétrospectivement seulement qu'on peut en lire, l'esprit confondu, le coeur pénétré d'une gratitude sans objet, l'in vraisemblable continuité et cohérence. C'est là l'expérience du Soi, ou du sens, c'est là le mystère transformant qui fait passer Wilhelm, à la fin du roman, du plan de la perception charnelle au plan de la perception pneumatique. Et ce mystère "merveilleux" est d'autant plus intimement et fortement ressenti comme merveilleux qu'il ne se présente justement pas comme tel.

La "Sehnsucht" imprègne la littérature allemande de l'époque, aussi bien certaines oeuvres du Sturm und Drang, au premier rang desquelles le *Werther*, que des oeuvres dites "classiques" - comme *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* - ou "romantiques" - comme le *Henri d'Ofterdingen* de Novalis ou *Le Vase d'or* de Hoffmann (la distinction entre classicisme et romantisme recouvrant en littérature allemande et en littérature française quelque chose de fondamentalement différent). Dans son essai *Sur le caractère grec*, Wilhelm von Humboldt définit la "Sehnsucht" (Cf. Deuxième chapitre, I, page 59) en l'opposant au "Streben". Le "Streben", écrit-il, qui "part d'un

concept clair et se dirige vers un but précis, peut se trouver affaibli et même ruiné par les difficultés et les obstacles" ; la "Senhsucht" implique au contraire tant "le caractère incompréhensible de sa propre origine" que "le caractère inaccessible de son objet" et "devant elle, comme devant une magie qui lui est inhérente, toute chaîne tombe brisée sur le sol". On ne saurait mieux définir à la fois le sentiment et le mouvement qui portent dans les contes de quête comme dans le roman de Goethe le personnage principal et le récit lui-même, ni mieux saisir la contradiction dont vit la "Sehnsucht", orientation de tout l'être vers un inaccessible finalement atteint, mais selon un accomplissement avant tout intérieur, vécu dans cet entre-deux entre réalisation concrète et réalité archétypale qui est justement l'espace du symbole.

++++

## Les Affinités électives

1 - Dans l'expérience de la transformation telle que nous l'avons décrite jusqu'ici, une tension extrême entre les opposés psychiques était toujours la situation de départ, indispensable à l'expérience ; cette tension extrême pouvait prendre, quand elle se rapportait à un agir précis, le caractère d'un conflit moral, comme dans *Iphigénie en Tauride*. Or, il n'y a pas de conflit chez Odile, il n'y a pas même de tension entre les opposés. Dans la première partie du roman, elle se met à aimer Edouard sans même se rendre compte de ce qui lui arrive, dans une sorte d'ignorance, de naïveté encore enfantines. Il y a chez elle une réceptivité, une sensibilité inconsciente même à l'inanimé, qui se traduisent dans la folle agitation du pendule qu'on lui fait déplacer sur des morceaux de divers métaux, alors que le pendule reste parfaitement immobile lorsque Charlotte le tient ; c'est comme s'il n'y avait pas d'écrans qui la séparent des choses et des êtres, comme si son corps entraînait sans même qu'elle le sache en vibration avec ce qui l'entoure ; c'est pourquoi le "démonique" qui l'attire vers Edouard et lui vers elle joue de façon si pure et forte entre eux, comme entre des substances chimiques : c'est le même "phénomène primordial" que rien ne vient obscurcir, freiner, arrêter. Elle ne peut s'y soustraire, elle est, dans son amour, toute nature : recopiant pour Edouard des textes qu'il a écrits et voudrait posséder en deux exemplaires, son écriture au fil des pages devient de plus en plus pareille à celle d'Edouard et dans les dernières pages ne s'en distingue plus - sans bien sûr qu'elle ait un instant songé à imiter cette écriture, ce qui d'ailleurs n'aurait jamais pu, par une attention et une habileté volontaires, atteindre la même perfection. Mais lorsque, dans la deuxième partie du roman, après avoir appris que Charlotte est enceinte et avoir survécu, heure après heure, à la disparition d'abord incompréhensible d'Edouard et à la totale absence de tout signe de lui, elle commence à prendre conscience d'elle-même et de l'ensemble de la situation, ce n'est nullement la raison ni la loi morale qui se mettent à parler en elle, et elle n'entre dans aucune sorte de conflit, il n'y a pas en elle de questions ni d'arguments ; elle est seulement plus recueillie encore qu'avant, si possible, maintenant qu'elle doit aussi contenir en elle son amour, plus douloureuse aussi ; elle sort de l'enfance comme un enfant grandit, son être croît intérieurement, elle perçoit et écoute le murmure de cette croissance. Les mêmes images végétales apparaissent que dans *Iphigénie en Tauride*. Dans le troisième chapitre de la seconde partie, Goethe écrit : "Nous considérons avec un respect profond ("Ehrfurcht") un coeur où a été semée la semence d'un grand destin, qui doit attendre le développement de ce qui a été ainsi conçu et n'a pas plus le droit que la possibilité de hâter ni le bien ni le mal, ni le bonheur ni le malheur qui doivent en advenir." L'exigence éthique de la liberté de l'esprit est donc en Odile, tout comme le "démonique" et autant que lui, pure nature. On ne peut parler chez Odile d'une opposition de la nature et de l'esprit, car l'esprit chez elle est tout autant nature que le passionnel, que le "démonique". C'est, aux deux plans de l'être, la même réceptivité, la même délicatesse, la même saisie intime et invincible : comme si le deux en elle était déjà un en puissance, tout proche de révéler son unité essentielle, et de porter, au sommet d'une seule tige, la fleur merveilleuse de la nature une et double, le rebis de l'alchimie. Rien chez Odile ne se fige jamais en opposition, en tension, tout est pur mouvement créateur sans nulle interruption, avec une force qui va toujours s'augmentant et finit par la soustraire au regard.

---

2 - Lorsqu'Odile avait exprimé le désir de retourner à la pension, Charlotte lui avait rappelé qu'un des jeunes maîtres qui y travaillaient nourrissait un amour profond pour elle et qu'elle allait, par son retour, lui donner des espoirs qui ne

feraient, dans la disposition d'esprit où elle était, que le rendre ensuite encore plus malheureux. "Le destin n'a pas procédé avec douceur envers moi", avait répondu Odile, "et quiconque m'aime ne doit sans doute pas s'attendre à beaucoup mieux". Par sa mort volontaire, Odile poignarde Edouard, et le sait ; cependant, tout en le regardant toujours avec amour, elle ne perd pas une parole là-dessus : preuve justement qu'elle est sur un chemin d'individuation, où on ne porte pas seulement sa propre douleur, mais aussi celle d'infliger la douleur à qui sans doute ne la comprend pas, et où vouloir épargner autrui revient à s'épargner soi-même, à glisser dans le mensonge, à se perdre soi-même et l'autre avec soi. Ce qu'Odile accomplit ici, c'est exactement ce que dit Rilke dans un passage déjà cité plus haut de la première élégie de *Duino* :

"... N'est-il pas temps qu'aimant  
Nous nous libérions de l'aimé et vainquions, dressés frémissants,  
Comme le trait vainc la corde pour être, concentré dans le bond,  
Plus que lui-même ?"

Il n'y a pas de plus juste ni de plus haut commentaire des *Affinités électives*. L'amour, parce qu'il est un engagement des énergies les plus profondes et de toutes les énergies, est ce par quoi la nature en l'homme vise à atteindre le plan supérieur de l'être, celui de la création pneumatique. Plus l'amour est grand, mieux l'arc est bandé, plus loin va le trait, c'est-à-dire : celui des deux amants qui se libère de l'aimé et vainc en frémissant. Que devient, si lui-même ne bande pas l'arc de son propre cœur, celui ou celle dont l'autre s'est libéré ? Celui qui se libère n'a pas le droit de se le demander, car dès lors qu'il a lui-même été saisi par ce destin en lui qui le dépasse infiniment et qui pourtant est le sien, dès lors qu'il a été saisi lui-même avec une brutalité, qui si elle n'est pas égale à celle du destin d'Odile, est égale à sa mesure à lui, il n'a pas le droit de se retourner, il n'a pas le droit de s'attarder, car être abandonné par ce destin infini, lorsqu'il s'est une fois manifesté, c'est la mort intérieure, et être abandonné par ce destin infini en sachant que l'on porte la responsabilité de cet abandon, ce serait - si pareille faute peut jamais être commise - très exactement l'enfer. Mais s'il n'y a, dans les actes d'un être saisi par le processus d'individuation, dans l'éventuelle brutalité de ces actes, et quel que soit le jugement porté sur ces actes par les autres, aucune culpabilité, s'il y a là uniquement l'inévitable effet de la brutalité de son propre destin, dont la responsabilité ne lui incombe pas, il en va évidemment autrement de ses actions en un temps où il n'avait pas encore été saisi par son destin d'individuation : alors ses brutalités étaient des fautes, pareilles à celle de Faust envers Marguerite, à travers laquelle Goethe a travaillé sur sa propre culpabilité à l'égard de Frédérique Brion, dont il a été brièvement parlé plus haut dans le commentaire du *Werther*. Cependant ces fautes elles-mêmes, sans que la gravité puisse en être niée ni la responsabilité éludée, apparaissent rétrospectivement, lorsque le processus d'individuation s'est constitué comme tel, c'est-à-dire lorsqu'il est devenu un mouvement perçu par l'être conscient et auquel celui-ci participe, comme des phases nécessaires de l'émergence de ce processus. Ainsi, de même que les brutalités d'un processus d'individuation devenu conscient ne peuvent être imputées comme faute à la personne qui s'individue, mais doivent être imputées au processus lui-même, donc à la nature elle-même, de même les fautes commises lorsque ce processus était encore inconscient, et qui en étaient des phases, rétrospectivement reconnues comme telles, sont un destin en même temps que des fautes, et doivent être vues à la fois sans complaisance et pourtant de façon aimante, c'est-à-dire à la lumière du destin qui s'est accompli aussi à travers elles. Celui qui est lié à un tel destin, et qui en subit les conséquences, n'en est pas seulement la victime, il est placé par là face à lui-même : Marguerite abandonnée par Faust refuse d'être sauvée par lui de la mort lorsqu'il revient pour la faire évader, se séparant ainsi non de son amour pour lui, mais de l'asservissement à cet amour, et par là de l'asservissement au mal qui accompagne Faust comme son ombre ; et c'est seulement après la mort d'Odile qu'Edouard, jusque là faible, inconscient et entêté dans son amour, révèle, par l'absolu de son sentiment pour elle alors même que son existence est brisée, sa capacité de relation à l'infini à travers elle. ++++

## **Les Années de voyage de Wilhelm Meister**

1 - Nous arrivons maintenant à la dernière figure d'anima créée par Goethe, moins visiblement extraordinaire mais

plus mystérieuse encore qu'Odile. En Makarie (l'adjectif "makarios" s'applique en grec ancien en premier lieu aux dieux et désigne leur état "bienheureux"), qui est à la fois le centre intime et le pôle d'aimantation lointain, astral, comme nous le verrons, des *Années de voyage de Wilhelm Meister*, culminent l'être et l'oeuvre de Goethe : en une figure féminine donc, à la fois centre et sommet, comme Iphigénie dans la pièce du même nom, comme Nathalie dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, comme Odile dans *Les Affinités électives*. Une ligne ascendante continue unit ces quatre figures, les deux premières correspondant au moment "classique", en quelque sorte, de l'incarnation, lorsque les énergies archétypales inconscientes, reçues dans la psyché à travers le symbole et dans l'existence terrestre par le déploiement de la fécondité du symbole, ont en ce monde leur demeure pneumatique, les deux dernières correspondant à ce qui est le but ultime de l'incarnation : la réalisation de l'essence de conscience de l'individu en une entéléchie qui se dégage de la matière et des liens terrestres, continuant son chemin et poursuivant son activité au delà de la mort ; c'est pourquoi Odile est une création du début de la vieillesse de Goethe, et Makarie de sa vieillesse avancée, alors que Nathalie, qui est l'épanouissement spontané du terrestre dans le symbole, est une création de la maturité de Goethe ; nous ne savons quelle expression proposer pour désigner, par opposition au moment "classique" de l'incarnation, ce moment où l'entéléchie commence à se libérer, ou se libère en une fois, de l'attraction terrestre ; il faut bien voir en tout cas qu'il s'agit de la poursuite du mouvement de l'incarnation, et que cette spiritualisation - il est difficile de trouver un autre terme - en est l'accomplissement, non la fin ni la négation, et en prépare la continuation au delà de la mort. Avant même de présenter les textes essentiels relatifs à Makarie, nous tenons à souligner que nous ne dépassons pas ici la pensée de Goethe, expressément exprimée dans le roman, comme nous le verrons, et dans une lettre à Zelter du 19 mars 1827, et donc contemporaine de la création de la figure de Makarie : "Il suffit que la monade entéléchique ("die enteleshische Monade") se maintienne en activité incessante ; si cette activité lui devient une seconde nature, elle ne saurait manquer d'occupation pour l'éternité." Makarie est toute divine en même temps que toute humaine et familière : si on la transposait dans le *Faust*, ce ne pourrait être que dans la dernière scène, lorsque l'entéléchie de Faust, échappant à l'attraction de la matière et de la terre, s'élève de degré en degré jusqu'à la figure mythique de la "Mater gloriosa", pure force d'amour ; de toutes les figures féminines qui accompagnent Marie dans cette scène, Makarie serait la plus proche de la reine des cieux. Cette scène est d'ailleurs la seule en laquelle se rejoignent les deux oeuvres achevées par Goethe dans les années qui précédèrent immédiatement sa mort. Mais si la figure de la "Mater gloriosa" est encore au delà de Makarie, elle ne nous apprend rien, ou très peu de chose, sur la vie pneumatique de Goethe, car elle est une figure traditionnelle, et qui n'apparaît que brièvement, alors que Makarie est une création de Goethe, la plus lumineuse et la plus mystérieuse, la plus confondante et la plus attirante, la plus hermétique - au sens propre du terme - des figures créées par Goethe.

C'est aussi la plus tardive. Dans la première version des *Années de voyage de Wilhelm Meister*, publiée en 1821, Makarie reste tout à fait à l'arrière plan, une tante aimante et bienfaitrice. C'est dans la version définitive, publiée en 1829, que Goethe, en créant ce mythe de l'espace intérieur - et du mouvement de l'individuation dans cet espace - dont Makarie est la porteuse, donne à cette figure une dimension et une profondeur de sens toutes nouvelles, car ce mythe est tout à fait absent de la première version. C'est dans la toute dernière période de travail sur le roman que Goethe a écrit les deux chapitres consacrés à ce mythe (le dixième chapitre du Premier livre, et le quinzième chapitre du Troisième livre), c'est-à-dire à l'être intérieur de Makarie, dont le mystère est caché à presque tous, même à ses proches, et n'est révélé qu'à de rares initiés. Il travaillait encore au chapitre dix quand tout le reste du roman était déjà prêt pour l'impression. On ne sait si Goethe n'a effectivement conçu ce mythe que tout à la fin de son travail, ou si, l'ayant conçu, il ne souhaita pas peut-être, ou ne se sentit pas en mesure, ou n'osa pas livrer tant de lui-même au jour et au public, exposer son propre mystère au jour et au public. Aussi en entoure-t-il la présentation de toutes sortes de formules de distanciation...

---

**2** - Makarie est habitée par un système solaire intérieur, redoublement exact du système solaire extérieur, et toute sa vie intérieure consiste en ces visions qu'elle en a, en la perception de cet ordre immense dont les divers éléments sont en mouvement constant, et en les sensations toujours nouvelles et délicieuses qui accompagnent cette perception, en même temps que dans le sentiment général de grandeur, de splendeur, de clarté souveraine, de calme et de sérénité inébranlables qui en naissent. Il n'y a pas en Makarie d'autre sentiment personnel que celui-là, qui est relation immédiate, saturée de lumière de conscience, à l'originel, à l'universel, au fondement. Nulle sphère

de subjectivité en elle : aussi loin qu'elle se souvienne d'elle-même, son intérieur n'a été que cette contemplation bienheureuse ; non seulement elle ne connaît pas le passionnel, mais elle n'a ni mari, ni enfants, elle est solitaire à un degré extrême, sans en souffrir ; elle est parmi les hommes comme le soleil au centre de l'ordre qu'il crée ; elle est enracinée directement dans l'universel, comme si elle n'était née que pour manifester parmi les hommes la présence de l'universel et pour les y relier. Cet originel universel est la structure archétypale de la psyché : ce sont les archétypes gravitant autour du Soi dans leur mouvement régi par le Soi, archétype central. Le Soi est le soleil intérieur, et puisque, comme nous l'avons vu, l'expérience du Soi signifie l'accès véritable à l'éthique, non plus le pressentiment et le désir de l'éthique, mais, par la montée des énergies profondes vers la conscience et leur émergence à la conscience dans le symbole, le passage de tout l'être au plan de l'éthique et par là même un degré de conscience beaucoup plus lumineux et puissant que la conscience ordinaire, le Soi est le soleil de l'éthique, de la relation de la personne à la personne, de cet amour désintéressé, substantiel, invariable qui est comme la pâte dorée dont est formé l'être de Makarie. Le Soi n'est pas comme le soleil ; le commentaire de l'édition de Hambourg souligne à juste titre avec insistance qu'il ne s'agit pas d'une allégorie. Les visions de Makarie ne sont pas des allégories, mais une saisie directe du réel fondamental, originel, non seulement de la psyché, mais de toute la nature : le soleil en elle, les astres, leur mouvement circulaire, son propre mouvement en spirale dans cet espace centré sont la présence, virtuelle en tout homme, consciente au plus haut degré chez Makarie, et par là pleinement réelle et agissante, de ce même "ordre en mouvement" ("bewegliche Ordnung", *Métamorphose des animaux*, vers 51) qui régit aussi la nature extérieure, sous la forme de la polarité, c'est-à-dire d'un équilibre entre les contraires, dans la nature inanimée (par exemple, selon la théorie de Goethe, dans la production des couleurs à partir du blanc et du noir), et sous la double forme de la polarité ("Polarität") et de l'intensification ("Steigerung") dans tous les règnes du vivant, végétal, animal et humain. Ces deux notions de polarité et d'intensification sont les notions-clés que Goethe a forgées dans son étude de la nature ; elles disent à la fois la nature centrée, le mouvement circulaire, la différenciation et l'élévation. De cet "ordre en mouvement" le système solaire est en quelque sorte l'image première, la plus simple, la plus visible, la plus impressionnante, et lorsque s'y adjoint, comme dans les visions de Makarie, le mouvement d'élévation en spirale, alors c'est la force créatrice agissante dans toute la nature vivante qui est à l'oeuvre, une en elle-même et une dans ses processus sous la multiplicité de ses manifestations. C'est pourquoi Makarie ne contemple pas seulement la réalité intérieure, mais LA réalité, pas seulement la nature de la psyché, mais LA nature. Et elle ne la contemple pas seulement : elle a sa place propre dans cette structure immense et son mouvement propre : nous reviendrons plus loin sur ce point essentiel. ++++

Nature à l'extérieur, nature à l'intérieur : une même nature, une même structure centrée, un même mouvement autour du centre - si nous nous limitons dans un premier temps, très bref, car les deux notions-clés sont intimement liées, à la notion de polarité. L'idée très ancienne, et très alchimique, très présente chez Paracelse, de l'analogie entre microcosme et macrocosme est fréquemment exprimée par Goethe. Dans le poème *Que serait un Dieu qui n'agirait que de l'extérieur*, écrit en 1812, la deuxième strophe commence par ce vers : "A l'intérieur aussi s'ouvre un univers". On ne peut s'empêcher de penser ici au septième sermon aux morts de Jung, dans lequel il compare l'homme à une porte par laquelle on passe du "grand infini", extérieur, au "petit infini", tout aussi infini, mais intérieur, au fond duquel brille une étoile. Dans le poème *Testament*, écrit et publié en 1829 en même temps que la version définitive des *Années de voyage de Wilhelm Meister*, Goethe écrit dans la troisième strophe, après avoir parlé dans les deux premières du soleil extérieur et du cours des astres :

"Tourne-toi aussitôt vers l'intérieur,  
Et tu y trouveras le centre..."

C'est de la même façon que s'exprime Wilhelm lorsque, dans sa méditation face au ciel étoilé, il se demande, en une question déjà citée plus haut, comment il pourrait se tenir debout dans cet "ordre éternellement vivant", si ne surgissait en lui aussi "quelque chose de vivant, animé d'un mouvement persévérant, se déplaçant en cercle autour d'un centre pur". Mais même lorsque la formulation, comme dans les deux poèmes cités à l'instant, semble s'orienter vers l'analogie, le lien entre macrocosme et microcosme n'est plus chez Goethe fondamentalement analogique, comme par exemple chez Paracelse, chez qui les organes du corps humain et les humeurs qu'ils sécrètent sont en correspondance avec les planètes. Goethe n'est plus dans la projection, dans ce que Jung appelle "la participation

mystique". L'analogie chez Goethe n'est pas première : elle est, là où elle apparaît, fondée dans la perception de la force créatrice une en elle-même comme en tous ses processus et elle mène à cette perception. Ce que Goethe recherchait dans son étude de la nature à travers tous ses règnes, humain compris, le plus élevé, mais pas pour autant séparé d'elle et ne devant jamais être considéré en dehors d'elle, c'est l'Un. Faust avait certes renoncé, dès le début de la tragédie du même nom, à comprendre cet Un dans une formule magique, comme il l'avait espéré un instant en contemplant le "signe du macrocosme", à l'atteindre directement, à saisir directement "ce qui tient le monde ensemble" - et Goethe y avait renoncé avec lui. Mais toute son activité dans tous les domaines visait à saisir l'Un à travers le singulier, non pas comme loi, ou du moins pas d'abord comme loi, mais comme force et principe d'organisation et de croissance. \*Dans cette quête de l'Un, l'expérience intérieure ne se séparait pas pour lui de la recherche scientifique : au contraire elle guidait cette recherche et la couronnait. L'Un est présent dans la polarité. Depuis que l'unité divine s'est ouverte en une dualité qui a produit tous les contraires, tous ces contraires sont dans un état non symétrique, instable et mouvant, mais pourtant constamment maintenu, de tension et d'équilibre, ce qui implique, dans l'inanimé et surtout dans l'organique, la présence agissante d'un centre où le Un premier, quoique de façon cachée, est toujours perceptible. Dans les règnes non humains, ce centre est immanent à la matière elle-même, et témoigne déjà, au sein de la matière, de la présence de l'esprit, qui se manifeste avant tout, dans les règnes de la nature animée, par "l'intensification" ("Steigerung"), un des "deux grands ressorts" de la nature, ainsi que l'écrit Goethe en mai 1828 dans une lettre au chancelier von Müller : "la notion de polarité appartient à la matière, dans la mesure où nous la pensons matérielle, la notion d'intensification appartient à la nature dans la mesure où nous la pensons spirituelle ; la polarité consiste en un rapport constant d'attraction-répulsion, l'intensification consiste en une tendance constante à s'élever toujours davantage. Parce que la matière ne peut jamais exister sans l'esprit, ni l'esprit exister et agir sans la matière, la matière a la capacité de s'intensifier (ou de "s'élever"), de même que l'esprit ne renonce jamais à attirer et repousser ; tout comme celui-là seul a le pouvoir de penser qui a suffisamment séparé pour unir, et suffisamment uni pour pouvoir à nouveau séparer." On voit à quel point alchimique, et peu cartésienne, est la conception de la nature chez Goethe. La polarité de l'esprit et de la matière est constitutive de la matière elle-même, comme l'attraction-répulsion de tous les autres contraires en elle. Et l'intensification elle-même est une polarité en elle-même, puisqu'elle vainc la tendance de la matière à se maintenir sur un plan horizontal et à répéter perpétuellement le même, mais remporte cette victoire au sein de la matière. On pourrait même dire que l'intensification est une double polarité croisée au centre et selon un axe : elle reste un ordre centré de tous les contraires, comme dans le plan purement horizontal, et en même temps elle est une tension entre une lourdeur et une rigidité de la matière d'une part, et d'autre part une poussée vers la différenciation et l'élévation, qui est elle aussi inhérente à la matière, l'esprit en elle "dans la mesure où nous la pensons spirituellement". C'est là, sans doute, une pensée paradoxale, qui laisse l'intellect insatisfait, parce qu'il veut des séparations nettes et absolues ; mais on peut passer avec un sourire sur son insatisfaction, car cette pensée paradoxale rend seule compte du réel, c'est-à-dire du mystère qui est le fond du réel et qui est l'identité des contraires ; leur identité dans le "plérôme", avant la manifestation, puis au sein de la manifestation, dans le virtuel en tout être, dans l'inconscient en l'homme, qui sont encore le plérôme, l'indifférenciation première des contraires persévérant dans le déploiement de la différenciation, et qui est comme le réservoir d'une différenciation toujours croissante, jusqu'à cette différenciation la plus haute appelée par la Conscience archétypale, et qui mène dans l'existence du symbole à l'union de contraires parfaitement distincts, à la révélation de leur identité intime dans leur parfaite distinction : ce qui est la naissance de l'Esprit à lui-même au sein de la matière au travers de laquelle il s'est si longtemps cherché, et en même temps l'accomplissement de la matière, la production de la Pierre.

Ce dernier développement n'est pas expressément dans Goethe, mais il est parfaitement fidèle à son esprit, et fait ressortir à quel point il se situe dans la ligne qui mène de l'alchimie à Jung. Afin d'éclairer un peu mieux la notion d'intensification, nous voudrions citer ici un passage d'une note de Goethe qui figure dans ses œuvres complètes et que reproduit l'édition de Hambourg dans son commentaire (tome 13, page 560) : "Ce qui entre dans la manifestation, doit se séparer pour pouvoir y entrer. Ce qui a été séparé se cherche à nouveau, et peut (ou veut ?) se retrouver et s'unir ; à un niveau inférieur, en se mélangeant à son contraire, en s'assemblant à lui, et la production est alors nulle ou du moins indifférente. Mais l'union peut se faire aussi à un niveau et dans un sens supérieurs, ce qui a été séparé commençant par s'intensifier et produisant alors, par l'union de ses aspects intensifiés, un troisième : un être nouveau, plus élevé et inattendu." Dans le paragraphe immédiatement précédent de la même note, Goethe écrit que par l'intensification la nature peut multiplier ses productions "à l'infini et jusqu'au plus incomparable". Ce



dernier mot rappelle le passage déjà cité du journal d'Odile dans *Les Affinités électives* : "Ce qui est parfait dans son genre doit dépasser son genre, doit devenir autre chose, quelque chose d'incomparable." C'est alors la métamorphose à son plus haut degré d'accomplissement, et c'est bien, pour Goethe, cette métamorphose qui est le véritable sujet du roman. Chez la plante, l'intensification se manifeste dans la métamorphose de l'organe premier, la feuille, qui conduit de l'informe de la racine à la différenciation extrême de la fleur, unité centrée, splendeur et fécondité nouvelle, la polarité produisant à travers l'intensification le couple d'opposés à la fois le plus fortement opposés et le plus intimement et efficacement unis : celui des racines et du sommet. Chez l'animal supérieur, l'intensification se manifeste dans la métamorphose de la vertèbre qui conduit du bout de la queue jusqu'aux os du crâne, Goethe ayant formulé dès 1790 la première théorie de leur origine vertébrale. Mais la métamorphose, qui s'opère de façon entièrement inconsciente chez la plante et l'animal, c'est-à-dire là où la matière et l'esprit ne sont pas encore constitués comme contraires, la conscience n'étant pas née ou n'existant qu'à un degré encore très bas, ne s'opère plus de cette façon toute spontanée lorsque la conscience a atteint un niveau supérieur - nous dirions : lorsque la conscience a atteint un niveau tel qu'elle est mûre pour prendre sa dimension archétypale et pour jouer par là son rôle dans le processus de la création. La métamorphose d'Odile est bien un processus qui s'éveille spontanément en elle, mais ce processus demande, pour s'accomplir, qu'Odile en prenne pleinement conscience et y adhère de toute sa volonté : la conscience et la volonté doivent ici, en vue de l'accomplissement du processus, épouser le mouvement de la nature.

La conscience chez l'homme, aux deux sens du terme (capacité de différenciation et Conscience archétypale), doit entrer dans la polarité la plus forte avec l'inconscient - Goethe n'emploie évidemment pas ce mot, mais l'inconscient est présent dans *Les Affinités électives* dans la passion d'Odile et d'Edouard, dans le "démonique" - car sans cette polarité de tension extrême il n'y a pas en l'homme d'intensification, pas de métamorphose. Chez la plante et l'animal, l'intensification n'a pas besoin, pour se produire, de cette tension extrême : il y suffit de la seule tendance de l'esprit présent dans la matière - "dans la mesure où on la considère spirituellement" ! - à s'élever. Goethe à notre connaissance n'a jamais exprimé la pensée que, chez l'homme, l'énergie nécessaire à la transformation naît de la tension extrême entre les contraires ; c'est chez Jung que cette pensée se trouve exprimée, sur la base d'un constat psychologique, que les contes traduisent à leur façon imagée par la distance immense qui sépare le lieu d'où part celui qui entreprend la quête et le pays qu'il cherche à atteindre, comme aussi par le caractère radicalement étranger l'un à l'autre de ces deux lieux psychiques. Mais toujours, lorsque Goethe décrit une métamorphose, il montre une tension extrême entre les opposés, aussi bien dans les "Confessions d'une belle âme" que dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Les Affinités électives*... ++++

## La figure de Méphistophélès dans *Faust*

C'est bien le mal radical que représente Méphistophélès si on le considère isolément, et toute l'obscurité de la tragédie consiste justement en ce qu'il est impossible de le considérer isolément, c'est-à-dire séparément de Faust. Dans les actes qu'il commet au service de Faust, Méphistophélès ressortit au mal transformable. Mais si on prend en compte certaines de ses paroles, il s'y révèle comme une figure de la dé-création. Dans son premier entretien avec Faust, il exprime la démence de destruction qui le possède. Ce qu'il veut, dit-il, c'est que "tous les corps périssent", qu'il cesse d'y avoir de la vie. Il se plaint que tous les moyens de détruire qu'il peut inventer ne viennent jamais à bout "de l'engeance animale et humaine" :

"Combien n'en ai-je pas déjà enterrés !  
Et sans cesse circule un sang frais, un sang neuf.  
Ça continue toujours, c'est à devenir fou !  
De l'air, de l'eau et de la terre  
Naissent et croissent mille germes  
Dans le sec et l'humide, dans le chaud et le froid !  
Si je ne m'étais réservé la flamme,

Je n'aurais rien qui soit à moi."  
(Vers 1371 - 78)

Il s'agit bien là d'une démente dé-créatrice, tout comme est dé-créatrice l'obscène grimace de dérision par laquelle Méphistophélès défigure et dénature toute manifestation du haut désir, qu'il ravale avec application au niveau du besoin ou des divers appétits, dans la volonté évidente d'avilir et d'aveilir l'être humain, Faust en particulier. Il est clair que Méphistophélès hait le vivant justement parce qu'il est vivant, tant au plan de la création charnelle qu'au plan de la création continuée, qu'il veut de façon obsessionnelle la destruction de tous les corps et l'avortement spirituel de l'être humain. Dans les instants où Faust, cessant d'être impétueusement entraîné dans l'action, entrevoit la véritable nature de Méphistophélès, ce n'est pas seulement du mépris qu'il lui manifeste, c'est de la répulsion. Mais cette nature essentielle de Méphistophélès n'entre pas en action dans la tragédie, parce qu'il n'y a pas chez Faust la volonté d'inconscience à n'importe quel prix qui ferait de lui l'instrument du mal radical et permettrait au mal radical d'agir selon sa nature propre.

Ainsi il y a dans le *Faust* à la fois présence et effacement de la différenciation entre mal transformable et mal radical. Il y a présence, et même présence structurante de cette différenciation dans la mesure où le Méphistophélès qui est au service de Faust et qui commet les actes mauvais liés aux passions et à l'orgueil de Faust n'est pas le même que le Méphistophélès qu'on pourrait appeler essentiel, tel que le définissent non des actes qu'il ne commet pas, mais certaines de ses paroles. Il y a effacement de cette distinction dans la mesure où Méphistophélès est une seule et même figure, qui en outre ne peut pas être considérée séparément de Faust. Il y a donc la une ambiguïté et une obscurité constitutives de l'oeuvre, qui ne peuvent être éclaircies. La seule chose qui apparaisse sans aucune ambiguïté ni obscurité, c'est, comme nous l'avons dit plus haut, que Méphistophélès représente enfin le mal non fantasmatique, le mal réellement mal, qui a toujours à voir avec l'insuffisance, la blessure, ou la négation, relative ou absolue, de la relation à l'autre - même si ce mal, en dépit d'un commencement de différenciation de ses deux natures, reste finalement conçu comme un.

C'est d'ailleurs bien cette conception du mal qui ressort de la déclaration cosmique-métaphysique par laquelle Méphistophélès répond à la question de Faust sur son identité :

"Je suis une partie de cette part, qui au commencement fut tout,  
Partie de ces ténèbres qui s'enfantèrent à elles-mêmes la lumière,  
La fière lumière, qui maintenant dispute à sa mère la nuit  
Le rang qui est le sien dès l'origine, et l'espace."

Ces vers disent bien que pour Goethe, Méphistophélès appartient à l'obscurité primordiale, alors qu'il appartient selon nous à cette obscurité ou inconscience que nous appelons du "second degré", et qui ne consiste donc pas en un état d'inconscience première, mais au contraire en la volonté absolue de refuser le saut qualitatif vers la conscience que représente l'expérience fondatrice (sur la notion d'expérience fondatrice, voir Première partie). En tant que ce qui - selon Goethe - a subsisté des ténèbres originelles, Méphistophélès se sent trahi par la "fière lumière" et s'oppose à elle selon une polarité qui est en même temps celle de l'immobilité et du mouvement, ou celle de la négation et de l'affirmation. "Je suis l'esprit qui toujours dit non", se définit également Méphistophélès (Il faut évidemment entendre ici par "négation" non pas un manque et un vide, mais une volonté et une énergie de destruction). Cependant la réponse pour notre propos la plus décisive à la question de Faust : "Qui es-tu donc ?" est la première que Méphistophélès lui donne :

"Une partie de cette force  
Qui toujours veut le mal et toujours opère le bien."

Cette réponse paraît l'écho des paroles prononcées par Dieu lui-même au sujet de Méphistophélès dans le

"Prologue au ciel". Après s'être entretenu avec lui - à la façon de Yahvé avec Satan dans le Livre de Job - Dieu évoque la paresse de l'être humain ("sa passion la plus profonde", dit Jung) à laquelle il n'est d'autre remède que justement Méphistophélès : l'être humain, dit Dieu,

"se complaît très vite dans l'absolu repos ;  
C'est pourquoi il me plaît de lui donner ce compagnon  
Qui le stimule, agit et doit se rendre utile comme diable."

De toutes les définitions successives que Méphistophélès à données de lui-même, Faust tire cette conclusion :

"Je connais maintenant tes dignes devoirs !  
Tu n'as pas le pouvoir d'anéantir en grand,  
Tu le fais en petit."

Ces dernières citations vont toutes dans le même sens, et une chose au moins en ressort très clairement : c'est que Méphistophélès agit dans le cadre de la polarité. Limité par son contraire, la lumière, il est nécessaire à l'action de ce contraire. Ainsi voit-on que pour Goethe, le caractère absolu de la volonté de mal en Méphistophélès est compatible avec sa participation à l'oeuvre de création. Selon Goethe, voulant toujours le mal, Méphistophélès, ainsi qu'il le dit lui-même, "opère toujours le bien", à terme du moins et dans l'ensemble. Dans une lettre ouverte écrite par Goethe lorsqu'il était encore très jeune, en 1771, à l'occasion d'une commémoration de Shakespeare, on lit cette phrase : "Ce que nous appelons le mal n'est que l'autre côté du bien." C'est donc la pensée constante de Goethe qu'il n'y a qu'un seul mal, et que tout le mal, si on le considère en grand et à l'échelle du temps de l'humanité, est indispensable au bien, notion ici très vague mais qui recouvre nécessairement chez Goethe l'idée de création éthique. Il s'agit là à notre avis de spéculations qui outrepassent la mesure de l'expérience humaine. Autant en effet l'être humain peut expérimenter que le mal transformable participe à l'oeuvre de création, autant le mal radical est éprouvé comme principiellement dé-créateur, et l'idée de sa participation à l'oeuvre de la création continuée n'a aucune racine dans le vécu concret. D'ailleurs, nous avons vu que Faust, après avoir été méprisé par l'esprit de la terre, cette grandiose puissance créatrice qui régit la vie à travers la polarité, n'interroge pas Méphistophélès sur les mystères de l'être. Ce n'est pas que Méphistophélès ignore que ces mystères existent, puisqu'il voudrait les éradiquer. On ne voit donc pas du tout comment, en tant que mal radical qu'il est si on le considère séparément de Faust, il pourrait participer au travail de création. C'est du reste contraint et forcé par son obligation de service qu'il donne à Faust, lorsque celui-ci veut évoquer Hélène de Troie, la clé du monde archétypal, du "royaume des Mères", dont "nous n'aimons pas prononcer le nom", dit-il parlant de lui et de ses pareils. Il apparaît bien, non pas ignorant de l'existence du mystère créateur, mais extérieur et étranger à ce mystère, que toute son énergie, qui lui tient lieu d'être, vise à anéantir, tout en enrageant de n'y parvenir que partiellement. Il reste donc dans la conception goethéenne de Méphistophélès une contradiction qui ne peut être résolue. On peut dire que Goethe finalement continue la ligne de pensée des alchimistes, pour lesquels le mal est un et tout entier transformable. Dans le langage poétique de l'image, Méphistophélès est chez Goethe à peu près ce que le concept d'ombre est chez Jung : ainsi avons-nous une fois de plus l'occasion de constater l'extrême proximité de Goethe et de Jung.

Cette vision du mal comme un et comme tout entier intégrable - fût-ce "au dernier jour" - à l'oeuvre de création, même s'il s'agit enfin du mal réellement mal, laisse à quiconque a pressenti l'existence et la nature du mal radical un sentiment d'insatisfaction profonde, et suscite en lui une inquiétude inapaisable, qui est à la fois le signe d'un travail de conscience inachevé et le prélude à son achèvement. Aussi longtemps en effet que le mal reste conçu comme un, et tout entier transformable, tout entier intégrable à l'oeuvre de création, le mal radical n'a encore subi aucune défaite décisive... ++++

## Goethe, la quête et l'enquête, Jung

1 - Un être qui a subi les destructions psychiques du sacrifice peut aimer passionnément l'oeuvre de Goethe et les figures de cette oeuvre ; l'amour qu'il leur porte est à la mesure de la distance qui le sépare d'une humanité si libre et si hautement différenciée. Mais si cette révélation peut lui faire sentir la beauté profondément attirante de cette grandeur naturelle de l'humain, elle peut aussi le désespérer, en lui donnant l'impression qu'il est d'une race sous-humaine, un avorton d'humanité : effet sur lui du sacrifice, certes, mais en même temps sentiment de l'effrayante vérité de son état intérieur présent. Car ce qui caractérise Goethe et les figures essentielles de son oeuvre est la capacité d'engagement total des énergies archétypales et le mode végétal, organique, harmonieux, de la croissance intérieure ; mais chez celui qui est détruit par le sacrifice, les énergies archétypales sont sous l'emprise du mal radical ; non seulement elles ne peuvent librement s'engager, mais leur orientation a été inversée, elles ont été engagées dans une perversion dé-créatrice, qui se poursuit sourdement, inlassablement ; comment pourrait-il y avoir croissance végétale, harmonieuse, de ce qui est dénaturé ? Il ne peut y avoir, et justement dans le meilleur des cas, qu'une entreprise de libération aussi acharnée que l'est le mal radical, une lutte longtemps menée au bord de la folie et du suicide, dans des lieux de cauchemar. C'est pourquoi l'être qui a subi les destructions du sacrifice ne peut pas faire son chemin à travers l'oeuvre de Goethe, et ne doit surtout pas le tenter, car il s'enfermerait dans ce qui ne pourrait être pour lui qu'une imitation, dans un monde pour lui artificiel, et s'interdirait par là d'entrer dans la guerre de libération hors de laquelle il n'est pas pour lui de salut. Cela d'autant plus que si l'oeuvre de Goethe, consubstantielle à lui-même, est l'espace intérieur créé en lui par l'émergence du symbole et où le symbole s'est constamment renouvelé, la voie qu'il ouvre et continue à ouvrir durant toute son existence avec tant de puissance paraît liée à ce génie créateur que le lecteur n'a pas en partage, si bien que ce dernier ne trouve pas chez Goethe une possibilité pratique d'accès direct à son être propre et au mouvement de son être. Même le lecteur qui n'a pas été victime du sacrifice, qui donc est psychiquement sain, qui sent que la vie et l'oeuvre de Goethe offrent la modalité nouvelle, moderne, de l'expérience intérieure, ne trouve en lui qu'une orientation générale, non une aide concrète et immédiate. Une telle aide ne pouvait venir que d'une attention portée à l'étude des phénomènes psychiques, ce qui s'est réalisé ou plutôt a commencé à se réaliser une cinquantaine d'années après la mort de Goethe (1832) à travers la prise en considération des rêves, l'importance accordée à leur signification et à leur interprétation, par Freud dans un premier temps, puis par Jung. La vie et l'oeuvre de Goethe ne pouvaient atteindre leur pleine fécondité qu'à travers cette démocratisation de l'accès à l'être intérieur profond que permettent à chacun les images de ses rêves et le travail sur ces images, équivalent pour lui de ce que fut pour Goethe la création littéraire. C'est ce qui devint possible lorsque, les images des rêves ayant été prises en compte par Freud mais interprétées par lui dans le cadre d'une théorie générale réductrice, Jung les fit accéder à la profondeur de leur sens et à la pleine liberté du mouvement de ce sens dans un espace de dimension archétypale. L'incalculable bienfait que constituent la description dans un langage simple et adéquat de la voie intérieure authentique, de la voie des contraires, ainsi que son "balisage" à l'aide de quelques notions-clés ne signifie pas que cette voie ait perdu son caractère d'aventure intérieure, son mystère et ses périls. Mais l'accès en est cependant moins caché et plus largement offert.

Un nouveau développement a en outre été rendu possible par là, auquel ne pouvait en aucune façon conduire l'oeuvre de Goethe. Comme la voie des rêves consiste en effet, non pas uniquement, mais principalement, en une cohérence dynamique qui se dégage peu à peu d'images nombreuses, recueillies et méditées jour après jour, une difficulté féconde n'a pas tardé à surgir : lorsqu'après un temps de travail assez long aucune cohérence ne s'est dégagée, ou lorsque, s'étant dégagée, elle se trouve brutalement interrompue ; ou lorsqu'apparaissent des rêves obstinés, récurrents, de destructions terribles, de menaces mortelles, de menées perfides, ou quelques rêves de ce genre suivis d'une totale stagnation, ou encore des souvenirs longtemps refoulés ou tenus secrets, alors le psychothérapeute non dogmatique et la personne en travail finissent par comprendre qu'ils sont confrontés à un mal d'une autre nature que celui dont parle Jung, à un mal non transformable, ennemi haineux et sournois de tout sens et de toute relation, et ils prennent conscience que le concept d'ombre de Jung est tout à fait imprécis et insuffisant. La mise en oeuvre psychothérapeutique des conceptions de Jung amène inéluctablement à constater qu'elles sont remarquablement éclairantes et opérantes dans certains cas, mais étrangement inadéquates et totalement inopérantes dans d'autres cas, ces derniers présentant toujours des traits communs essentiels, en relation avec l'une ou l'autre forme de la maltraitance systématique de l'enfant. L'intuition s'éveille alors d'un mal radical, de nature sacrificielle, et l'esprit se trouve amené à concevoir la pensée de la double nature du mal, en même temps que la nécessité, pour les êtres victimes de cette maltraitance, d'un travail orienté non vers la transformation, mais vers la libération, c'est-à-dire d'un travail dans l'esprit de l'enquête et non dans l'esprit de la quête. Si le travail de Jung se

révèle si précieux lors même qu'on se heurte à ses limites, c'est parce que l'enquête féconde, c'est-à-dire libératrice, se meut comme la quête dans la dimension archétypale où s'enracine toute l'oeuvre de Jung et dont elle est le déploiement. La reconnaissance de ces limites invite à poursuivre la réflexion de Jung au niveau où elle se situe, c'est-à-dire à explorer dans la dimension archétypale les chemins propres de l'enquête, et à réaliser la jointure entre la quête, que Jung a si puissamment pensée, et l'enquête, qu'il n'a pas intégrée à son oeuvre.