

La première journée consacrée au projet s'est déroulée à Toulouse, le 18 décembre 2009. Elle était co-organisée par le CIERA, l'IRPALL et le CREG.

Pour commencer, **Wolfgang FINK (Lyon 2) a présenté les grandes lignes du programme** de formation et de recherche conduit conjointement avec Françoise KNOPPER (Toulouse) et Thomas NICKLAS (Reims) et intitulé *Raison, religions, croyances populaires : les débats entre savants dans l'espace culturel germanophone aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Compte tenu de l'ampleur du sujet, un fil conducteur a dû être trouvé, en l'occurrence la sorcellerie qui sera considérée comme indice révélateur des rapports entre la raison, les religions et les croyances populaires.

De prime abord, l'histoire de la sorcellerie semble incompatible avec l'Occident « sécularisé et rationnel » tel qu'il a été façonné par le siècle des Lumières. Force est cependant de constater que pendant un millénaire – y compris l'époque de l'*Aufklärung* – l'Occident a partagé l'imaginaire populaire avec d'autres espaces culturels pour stigmatiser le pouvoir maléfique attribué aux « sorcières ». La singularité de l'Occident réside cependant dans le fait que, contrairement à la plupart des autres civilisations, il tire sa dynamique et son identité aussi de la lutte contre ce type de croyances et de pratiques sociales. Mais cette lutte intervient tardivement avec les prises de position de Friedrich von Spee en 1631, de Johann Matthäus Meyfahrt en 1635 et de Christian Thomasius en 1701, et elle ne sera ni univoque ni continue ; les progrès en la matière seront comme tous les progrès, à savoir partiels et fragmentaires. Les raisons majeures de cette discontinuité résident sans doute dans la différenciation moderne des discours et du savoir : les discours religieux, juridiques et politiques ne coïncident que rarement et même quand il convergent comme dans les années quarante du XVIIIe siècle, marquée – aux lendemains de la « querelle des diables » ayant opposé, en 1772, Teller, Hesse et Semler à Heinrich Köster – tout autant par la fin des procès en sorcellerie, la première historisation des procès et des pratiques sociales associées (G.C. Voigt, W. Bachmann, J. Schwager), les croyances populaires, légitimées pendant des siècles par les discours dominants, constituent un vecteur de résistance redoutable.

Pour illustrer les enjeux du projet de recherche, Wolfgang FINK a ensuite rappelé « la guerre des sorcières » déclenchée à Munich par Ferdinand Sterzinger en octobre 1766 qui domine les débats politiques et théologiques en Bavière pendant plus de deux ans et se matérialise dans un corpus de traités et de pamphlets évalué par les spécialistes à plus de 1600 pages. Lors de ce débat, qui trouvera des échos aussi bien en Autriche et en Suisse qu'à Hambourg et à Berlin, l'échiquier politique semble limpide : les défenseurs des procès en sorcellerie sont aussi ceux qui refusent toute politique de réformes allant dans le sens du despotisme éclairé. Mais le débat n'oppose pas pour autant les mondes séculier et ecclésiastique étant donné que de nombreux ecclésiastiques étaient, depuis une génération au moins, sensibles aux thèses défendues par le jansénisme et le fébronianisme. Il s'agit donc plutôt de la confrontation entre les représentants des intérêts de l'Etat bavarois et une fraction de l'Église catholique (entre autres les jésuites et les ordres mendiants) soucieuse de préserver, par le biais de la défense des dogmes séculaires, le statut particulier de l'Église catholique (le poids des jésuites dans l'enseignement, l'Église en tant que propriétaire foncier, les privilèges tels que l'exemption fiscale).

Tout commence le 13 octobre 1766 avec le discours de Ferdinand Sterzinger à l'Académie des Sciences de Munich – où les débats d'ordre religieux étaient interdits – intitulé *Akademische Rede von einem gemeinen Vorurteile der wirkenden und thätigen Hexen*. Le titre révèle à lui seul l'énorme enjeu puisque le préjugé invoqué n'est rien d'autre que l'un des vecteurs de l'enseignement orthodoxe tel qu'il remonte à saint Thomas et tel qu'il est encore prodigué par certains des théologiens présents dans la salle. Or Sterzinger attribue ce genre de préjugé à « la populace », parle de « chimères », de choses « inventées ». Autrement dit, il ne se place nullement sur le terrain théologique mais établit une opposition foncière entre une certaine forme de croyances et la raison : il s'agit d'un préjugé que défendent « des âmes mal pensantes », la sorcellerie n'est

qu'un « rien, vide et vain », une « faribole » inventée par « des têtes folles » en général, Heisterbach en particulier. Par ailleurs, Sterzinger cite explicitement Muratori et Tartarotti pour construire ainsi un lien entre les Lumières italiennes, l'affaire Maria Renata Singerin et les prises de position du jésuite Georg Gaar, bref pour établir une dichotomie nette entre le présent et le passé, entre le catholicisme éclairé et l'état des mentalités en Bavière.

Le discours de Sterzinger fait des ravages (une troisième édition en sera publiée dès 1767) ; et le clergé se mobilise doublement : par des traités et des appels à la base grâce à d'innombrables prêches déclenchant à leur tour une effervescence populaire à Munich pour déboucher sur un débat public comme les *Aufklärer* l'avaient souhaité mais dont ils n'avaient pu espérer l'ampleur. Parmi les adversaires de Sterzinger, un auteur se distingue particulièrement : Agnellus Merz (1727 - 1784), Augustinien et membre de l'Académie. Disposé à écouter les arguments avancés, il lui est toutefois impossible d'admettre que des pans entiers de la révélation avaient été mal interprétés par toute une tradition remontant jusqu'à saint Thomas, que les aveux avaient arrachés par la force, que les sorcières brûlées avaient été des femmes innocentes et que le code pénal en vigueur repose sur des erreurs tant juridiques que théologiques (le code pénal bavarois de 1751, élaboré par Kreittmayr, lui-même sceptique envers la sorcellerie, connaît toujours les crimes de magie et de sorcellerie et la dernière exécution d'une sorcière bavaroise remonte à 1756 seulement). Le comportement de Merz sera alors avant tout stratégique : ayant saisi les véritables enjeux du débat, il se dit d'accord pour renoncer à la chasse aux sorcières, mais refuse de toucher aux dogmes fondamentaux à savoir l'existence incarnée du diable, sa capacité d'intervenir dans le monde - et de conclure des pactes avec les hommes.

Sterzinger, de son côté, va plus loin, brise un tabou supplémentaire en citant Christian Wolff et laisse entendre que la révélation doit se défendre devant le tribunal de la raison, que son authenticité n'est pas toujours avérée et qu'elle doit donc être remise en question. L'intervention de Jordan Simon permettra de hausser encore le niveau des débats et d'explicitier ce qui jusque-là n'était que sous-jacent : étant donné que la raison interdit d'accréditer l'existence des sorcières, les femmes condamnées dans le passé avaient été innocentes et la responsabilité en incombe à l'Inquisition. En 1769, Osterwald intervient à son tour et se prononce ouvertement contre toute forme de superstition. Mais son intervention exprime avant tout la volonté officielle d'en finir avec le débat, de profiter du discrédit qui accable l'Église catholique et d'en tirer les conséquences politiques. Dans la foulée, les services fiscaux s'abattront sur les revenus ecclésiastiques, la réforme de l'enseignement sera confiée à Heinrich Braun et Joseph Kollmann, deux auteurs qui s'étaient illustrés dans « la guerre des sorcières », l'interdiction des jésuites sera prononcée en 1773.

La « guerre des sorcières » bavaroise se singularise ainsi par la violence des débats et l'enchaînement spectaculaire entre les prises de position théoriques et les mesures politiques. Or c'est précisément cet enchaînement qui permet de saisir, à l'exemple de la Bavière réformatrice, les incidences multiples de l'histoire de la sorcellerie sur :

- l'enjeu majeur, à savoir le discours théologique catholique et l'un de ses dogmes structurant depuis saint Thomas
- le code pénal bavarois de 1751, la nécessité ou non de le réformer, la question de la « sorcière » renvoyant à l'inéluctable séparation entre le droit, la morale et la religion
- l'avènement de l'État moderne et le futur statut de l'Église catholique
- l'identité des États territoriaux en train de se constituer ; en Bavière, le concept de nation bavaroise émerge dans le dernier tiers du XVIII^e siècle ; mais de quelle nation bavaroise s'agira-t-il ? De celle de Sterzinger, Osterwald et plus tard Montgelas ou de celle de Merz ?
- les croyances populaires enfin, leur inadéquation avec la rationalisation des modes de vie ;
- les rapports entre ces croyances et l'État moderne : une convergence sera-t-elle possible ? L'opposition de la population rurale bavaroise aux réformes de Montgelas semble indiquer le contraire.

Le premier exposé a été fait par **Thomas NICKLAS** (Reims) sur « **Le Faust historique. Approches politiques, juridiques et théologiques** ».

Que nous apprennent les sources, certes rares et contradictoires, qui attestent de son existence, sur le personnage historique de Faust ? Pourquoi un tel homme a-t-il impressionné à ce point ses contemporains qu'il a ensuite donné lieu à tant de légendes et de mythes ? C'est à ces questions qu'a tenté de répondre Thomas Nicklas lors de son intervention.

1. D'après les archives, le personnage de Faust apparaît comme un nomade qui a laissé peu de traces. C'est le *Volksbuch vom Doktor Faust*, paru en 1587 sous le titre de *Historia von D. Johann Fausten* qui fixa le mythe.

Faust serait né en 1478 ou 1480 (selon les versions) à Helmstadt-Bargen, près de Heidelberg ou plus probablement à Knittlingen près de Maulbronn, dans le pays de Bade.

Vers 1565, *Die Chronik der Grafen von Zimmern*, *Die Zimmersche Chronik*, tient lieu d'acte de décès : Faust mourut seul, à Staufen en Brisgau, en 1540 ou 1541. Le comte de Staufen en Brisgau prit possession de l'héritage de Faust en confisquant sa bibliothèque, qui contenait entre autres ses nombreux livres de magie.

2. Faust mena une vie d'« apatride solitaire », parcourant toute l'Allemagne centrale, sans avoir un attachement particulier pour une ville. On le signale entre autres dans les villes de Kreuznach, Gelnhausen, Erfurt, Wittemberg, Würzburg, Nuremberg, Bamberg, Rebdorf, Ingolstadt, Cologne.

C'est un libre penseur, soupçonné d'entretenir des liens particuliers avec le diable – « son beau-frère », selon les dires de Luther. Dans sa jeunesse, il fut un personnage sulfureux, comme en témoigne la lettre adressée de Würzburg par l'abbé de Sponheim Johann Trithemius, un humaniste bénédictin, au mathématicien Johann Virdung de Heidelberg, le 20 août 1507.

Peu avant 1507, Faust, prétendant être le plus grand des alchimistes, s'était installé à Kreuznach où il avait obtenu un poste de maître d'école. Il dut prendre la fuite après la découverte de son comportement scandaleux vis-à-vis des élèves qui lui étaient confiés.

Trithémius détestait Faust qui avait de très grandes connaissances en alchimie, mais qui selon lui était un écervelé qu'il ne fallait pas prendre au sérieux. Il lui reconnaissait un grand talent en publicité et en relations publiques, mais il le traitait de « vagabond, de bateleur de foire et d'hérétique ».

Le 12 février 1520, on trouve Faust à Bamberg où il réalise pour l'évêque Georges III un horoscope pour lequel il reçoit la coquette somme de 10 florins.

Dénoncé comme voyant en 1528, il fut expulsé de Ingolstadt et, en 1532, son entrée à Nuremberg lui est refusée par le conseil de la ville, le qualifiant de « grand sodomite et nécromancien ».

Pour atténuer ces diatribes, il faut citer la lettre de Philipp von Hutten écrite à Coro au Venezuela, datée 16 janvier 1540, où il louait les talents de prédictions de Faust. Il lui avait prédit en 1534 la mauvaise fortune de son expédition au Venezuela.

3. Georg Faust : docteur, philosophe et voyant ?

« Docteur » : Bien que ses contemporains aient assigné à Faust des compétences particulières prouvant qu'il avait bien mérité ce titre, ses détracteurs l'accusaient d'abus de titre, soulignant qu'il n'avait pas passé d'examen pour y prétendre. En 1539, Philipp Begardi, médecin de la ville de Worms dans son *Index sanitatis*, qui tient lieu de

nécrologie de Faust, traite celui-ci d'imposteur dans l'exercice de la médecine. Il est à noter cependant qu'au XVI^{ème} siècle, le titre de docteur est avant tout une question de reconnaissance sociale : le terme docteur pouvait alors également désigner un savant.

« Philosophe » : Ce titre fit également planer sur l'homme des soupçons d'athéisme.

« Voyant » : Tandis que la voyance naturelle, intuitive, est tolérée par l'Église - : l'Écriture sainte en donne divers exemples, il suffit de penser aux prophètes -, la mantique est artificielle, inductive et est réprouvée par l'Église. L'astrologie n'est pas vraiment fréquentable pour tout bon chrétien.

Il a pratiqué les arts divinatoires, or si la magie blanche est qualifiée de sainte magie, la magie noire, à laquelle il est soupçonné de s'adonner, est illégale et illégitime.

Faust se trouve ainsi toujours sur la limite de la légalité. Il est régulièrement chassé, expulsé, sans pour autant subir de véritable procès. Ingolstadt l'expulse ainsi en 1528, Nüremberg lui refuse l'accès de la ville en 1532.

Quant aux accusations de sodomie et de nécromancie, ce sont les plus graves. Selon l'art. 116 du Code pénal du Saint Empire de Charles Quint de 1532, «Unkeuschheit gegen die Natur», la sodomie est passible de la peine de mort et il faut rappeler qu'il fut accusé de ce méfait (doit-on, dans le souci d'utiliser le vocabulaire historiquement adapté, employer le mot « crime »?) en 1507, à Kreuznach.

Nécromancien, enfin, parce qu'il se vantait d'avoir fait revenir Hélène d'entre les morts. Or cette faculté n'appartient qu'à Dieu. Selon Romain Minucchi, vers 1530, Faust est un blasphémateur qui « passe outre aux règles de la nature que la Providence a sagement établies ».

Faust est donc un fugitif dont on trouve des traces dans de nombreuses villes, un personnage qui s'adonne à la magie illicite dans son désir de surmonter la nature. Qui plus est, c'est un hérétique, un magicien, un « bateleur de foire », un voyant, un astrologue, un dangereux novateur qui rend public le mystère des sciences secrètes. Et comment survivre autrement, lorsque l'on n'appartient à aucun ordre, que ce soit la noblesse, le clergé, le tiers-état, ni à une quelconque communauté scientifique ? Il ne peut donc être défendu par aucun ordre. De surcroît, il n'a pas laissé d'écrits comme Tritheim (Trithemius), Agrippa von Nettesheim ou Paracelse.

Pour Melanchthon, ce personnage à mi-chemin entre science et magie a été emporté par le diable. De même, Luther s'est érigé contre Faust, « qui a bien mérité d'être emporté par le diable », en critiquant la dimension icarique du personnage qui a essayé de s'élever en s'appuyant sur ses forces naturelles.

4. Formation du mythe

Dès la mort de Faust, son cas intrigue et suscite réactions et enquêtes. Ainsi paraissent :

Johannes Gast : *Sermones convivales*, Bâle, 1548

Johannes Manlius : *Locorum communium collectanea*, Francfort, 1562

Die Zimmersche Chronik 1565

Johannes Wierus, Bâle, 1568

Sigmund Feyerabend, dans *Theatrum Diabolorum*, Francfort, 1569, où est évoqué le motif du pacte avec le diable.

Des *Historiettes de Faust* paraissent à Nuremberg vers 1570 et à Erfurt vers 1580.

Faust est mentionné dans des ouvrages de référence de l'époque comme la *Sanctissima Theologia problemata* de Benedict Aretius, 1574

Il s'agit la plupart du temps d'approches scientifiques, comme dans le cas de Conrad Gesner, qui présente, dans ses *Epistoliae medicales libri III*, parues à Zürich en 1577, chaque péché comme un pacte infernal, qui éloigne chaque fois un peu plus l'âme de Dieu. Par là, Gesner, dont il a cependant été précisé au cours du débat qu'il n'était pas spécialiste des questions théologiques, entendait apporter une réponse scientifique aux soupçons de pacte avec le diable qui planaient sur Faust. Il fait ainsi du destin de Faust la parabole de l'existence humaine.

Enfin, ce n'est qu'en 1587 que paraît le *Volksbuch*, première représentation littéraire du mythe, qui a continué à imprégner la conscience collective allemande jusqu'au vingtième siècle. Sur une brochure (nationale-socialiste) de 1940, on pouvait en effet lire : « Faust, c'est l'Allemagne ». Reste à savoir quel Faust et, sans doute, quelle Allemagne...

*

Après avoir demandé à Jean-Louis Breteau, angliciste, de bien vouloir rappeler quelles sont les spécificités du Faust de Marlowe, la parole a été donnée au professeur **Jean MONDOT** (Bordeaux 3) dont l'exposé portait sur « **La critique des savoirs dans Faust I** ». M. Mondot précise d'emblée qu'il évoquera plus particulièrement la « Gelehrtragedie » et laisse de côté ce que l'on appelle la « Gretchentragödie ». Goethe traite d'une rupture, il s'était d'ailleurs souvent intéressé à des périodes de rupture. Dans *Götz von Berlichingen*, il s'agissait du passage du monde féodal au monde de l'absolutisme des princes. Dans *Egmont*, du passage de la tolérance qui avait cours dans les Pays-Bas protestants en 1567 à la toute puissance de l'inquisition. C'est une semblable rupture que vit Faust, qui oscille entre les savoirs anciens (philosophie, droit, médecine, théologie) et les savoirs alternatifs et nouveaux (alchimie, magie blanche développées en particulier par J. Böhme et Paracelse, cf. pansophie, théosophie et néo-platonisme).

La première partie a traité de la critique des savoirs académiques. Dans le premier monologue de Faust (*Nacht*), Faust dénonce les savoirs académiques et universitaires tels que la philosophie, le droit, la médecine et la théologie (vers 354-58, p 37). Ils sont propagés sous la forme d'un enseignement qui ne débouche sur rien, ne permet pas de comprendre la réalité mais seulement de mener les étudiants par le bout du nez (vers 360-64). Faust affirme ne rien savoir même s'il s'estime plus intelligent que « les gens de savoir » (« Laffen », « Pfaffen », v. 366, 367). Faust est certes parvenu à la science supérieure mais sans allégresse, sans associer son savoir à une réelle conscience morale, d'où un certain cynisme chez lui. Faust fait le constat de son impuissance, d'un échec moral, scientifique et social (v. 374-76).

Si l'on étudie ces critiques dans le détail, on voit que les sciences académiques sont décrites comme des sciences enfermées, recluses, cloisonnées (cabinet d'étude comme « Kerker » et « Mauerloch », v 398, 399, cf. aussi le « mur » de livres, v. 656, p 63) ; comme des sciences étrangères à la vie qui ne leur parvient qu'à travers des vitres colorées ou vitraux qui filtrent la lumière (v. 400-401) ; comme des sciences usant d'instruments inutiles (v. 406-408, « Gläsern », « Büchsen », « Instrumenten », « Hausrath »). Faust souligne avec force sarcasmes la stérilité repoussante de ce monde mort (v. 414-417 « Rauch und Moder » « Thiergeripp » und Todtenbein »). Le savoir livresque apparaît ainsi comme une longue série de tourments qui ne permet pas de percer les secrets de la nature.

A la différence de Faust, Wagner est l'incarnation du savoir universitaire mais aussi une caricature de celui-ci. Wagner ne doute aucunement de la valeur du savoir, il est éloigné du monde, rappelle la figure du bouffon, du « Narr », fait songer à un savant fou. Il en devient risible par son inadaptation à la vie réelle. Wagner ne vit que dans le monde du papier, il correspond à tout ce que Faust critique dans son premier monologue car il se contente de recycler et réutiliser des savoirs existants, il dispose seulement d'un savoir compilatoire. (v. 538-539 « Leimt zusammen / Braut ein Ragout von andrer Schmaus », image du « copié-collé »). Wagner est en quelque sorte un érudit stérile.

Wagner fait l'éloge de la science historique (v. 570-573, « es ist ein gross Ergetzen/ Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen »), mais Faust se moque des récits des historiens qui sont pour lui (v. 577-585) de grands drames creux (« Haupt-und Staatsaktion », v. 583) joués par des marionnettes (v. 585) et ne permettent pas, à l'inverse de ce qu'affirmait Herder, de retrouver la substance vivante de l'histoire, c'est-à-dire l'esprit du temps, la singularité de chaque civilisation, le « Zeitgeist ». Faust se moque de la prétention de Wagner à accéder à un vrai savoir, car ce savoir se contente de « broutilles », de « Regenwürmer » (v. 605). Selon Faust, la science telle que la pratiquent Wagner et lui-même est impuissante et vaine, ou alors ceux qui ont découvert des connaissances originales ont été brûlés ou crucifiés (v. 590-593, Faust rejoint ici ce que Gottfried Arnold analyse dans son *Histoire impartiale des hérésies*).

Mais l'image de Faust est ensuite infléchie dans la pièce. Dans la scène *Vor dem Thor* conçue tardivement dans la dernière phase de remaniement de l'œuvre entre 1797 et 1803, Goethe nuance ici le personnage de Faust dont l'image était si critique dans le premier monologue (*Nacht*). En effet, l'auteur montre dans *Vor dem Thor* que Faust jouit aussi d'une certaine autorité, qu'il est respecté du peuple. Il apparaît comme un grand homme, pas seulement aux yeux de Wagner, car il a, avec son père, mis son savoir médical au service du peuple en temps de peste au péril de sa vie (v. 981-1008, cf. le qualificatif élogieux « Als ein so Hochgelahrter », v. 984). Wagner défend pour sa part le progrès scientifique alors que Faust n'est convaincu ni de sa réalité, ni de ses bienfaits. Faust prend le contre-pied de son premier monologue et souligne la vanité des pratiques de l'alchimie, cet « océan d'erreur » (v. 1064-65, « Meer des Irrtums »). Après la promenade pascalle, de retour dans son cabinet d'étude, Faust tient de même des propos qui sont proches de ceux de Wagner (V.1198) et témoigne d'un certain réconfort, de courte durée.

La critique des savoirs universitaires est aussi opérée à travers Méphistophélès qui, dans la deuxième scène dans le cabinet d'étude de Faust (v. 1868-2072), endosse le rôle du professeur d'université et s'entretient avec un nouvel élève : il critique sévèrement la philosophie, la métaphysique, la théologie, le droit, la médecine. L'élève réagit de manière plutôt négative mais il évoque son appétit de savoir. Méphistophélès parle du cursus universitaire comme d'un dressage (v. 1912), d'une pédagogie desséchante, d'une « fabrique de pensées » (v. 1922). Il a recours à la métaphore du tissu pour montrer que ce qui manque fondamentalement à cet enseignement est le lien, la cohésion profonde entre les savoirs (v. 1939, « Fehlt leider ! nur das geistige Band ») qui leur donnerait leur sens. Ainsi ce « lien spirituel » qui fait tenir le monde n'est pas disponible par l'analyse. Le fait de nommer ne permet pas une connaissance intime des phénomènes. Le savoir taxinomique (activité de classification, v. 1944-46) ne suffit pas (Goethe fait ici implicitement allusion au savant suédois Carl von Linné (1707-78), auteur d'une célèbre classification des espèces en botanique et zoologie). Il faut au contraire rechercher dans les sciences naturelles l'organique, l'origine, le fonctionnement des organes et leur téléologie

puisqu'ils sont eux qui assurent la vie. Ainsi la pédagogie exposée par Méphistophélès ne forme, au sens métaphorique, aucun élève à devenir « tisserand » (v. 1034-1035, Weber, ici = détenteur ou créateur potentiel d'un savoir organique et riche de sens).

Méphistophélès évoque ensuite la métaphysique comme un savoir creux. Il critique la science juridique en se référant à la théorie du droit naturel, élaborée au XVIII^{ème} siècle, donc après l'époque de Faust, et la théologie, qui est selon lui source d'erreur et d'hérésie (v.1985-87). Ces sciences sont comme un théâtre d'ombre ou de mots (v. 1995-2000), elles ne permettent pas d'atteindre la réalité. La médecine est la science la plus accessible au jugement du profane, elle est source de reconnaissance sociale même injustifiée, elle est proche du charlatanisme, mais est avantageuse (argument de Méphistophélès), car les femmes notamment sont sensibles aux charmes du médecin.

Tous les savoirs académiques sont critiqués. Cependant, tout savoir n'est pas voué à l'échec. D'autres démarches existent pour accéder à la vérité, par exemple celle des savoirs alternatifs. Faust se consacre donc à la magie blanche (v. 377, la magie blanche est l'alchimie), pratique qui parfois rejoint la magie noire, celle des sorcières. La magie est une forme de savoir opérative parce qu'elle donne à la connaissance le pouvoir d'agir directement sur la réalité. Faust veut voir les choses, il ne veut plus se contenter des mots. Il mise sur un face à face avec les mystères de la nature, sur une confrontation avec les esprits issus de la nature, dont il veut pénétrer les secrets. (cf. motif de la « nature vivante » V. 414-15). Il tente de comprendre le monde sans la médiation de la science classique, veut désormais regarder, contempler, apercevoir l'esprit de la matière (v. 382-85, thèmes du « schauen », observation directe et intense, et du « wirken », action profonde des forces de la nature, cf. aussi v. 440-41) et adopte en cela une posture que l'on pourrait qualifier de piétiste.

Dans la pièce, Faust fait par trois fois l'expérience de ces connaissances alternatives :

- Avec le livre de Nostradamus > Faust a recours à ce livre dans son invocation du macrocosme (dans ce passage allusions à Paracelse, J. Böhme, Swedenborg). Faust tombe dans une extase quasiment hallucinée lorsqu'il se confronte à l'énergie de la nature (au sens de *natura naturans*). On assiste à une communion, une contemplation absorbante, une harmonie. La démarche de Faust se rapproche alors de l'ésotérisme – évocation de la chaîne d'or d'Homère, *aurea catena homeri* (v. 447-450) qui relie les êtres de haut en bas – et de l'hermétisme. Mais tout ceci reste une vision, un spectacle qui se dérobe. Faust n'a pas saisi les sources de la vie, il ressent donc une frustration certaine.
- Avec le « Erdgeist », Faust se rapproche d'autres figures titanesques telles Prométhée et Hercule (v. 461-67). Mais les forces telluriques sont plus fortes que lui, il n'est pas le surhomme (cf. remarque ironique de l'esprit de la terre, v. 490) qu'il voudrait être, il est repoussé et fait l'expérience de ses limites humaines. L'homme ne peut sortir du périmètre des représentations (v. 512, « Du gleichst dem Geist, den du begreifst »). Faust n'a en définitive pas la force de retenir l'esprit de la terre (V.625), seulement de l'appeler.
- Avec la mort. Suite à ce second constat d'échec, Faust décide de se suicider afin d'accéder ainsi à la connaissance de l'au-delà (v.712-719) mais il est tiré de son rêve suicidaire par les chants de Pâques qui lui rappellent son enfance.

A cela s'ajoute la critique des savoirs alternatifs : Faust est entouré du peuple dans *Vor dem Thor* et dément le premier monologue en donnant une image critique de l'activité de l'alchimiste. Faust exprime des remords et atteste l'échec des méthodes de son père face à l'épidémie de peste. Il critique les pratiques de celui-ci, qui tenta d'user de recettes alchimiques contre la peste (v. 1034-1052), recettes qui firent plus de mal que de bien et tuèrent plus d'hommes que la maladie elle-même. Lorsque le peuple fait son éloge, il est tenaillé par la mauvaise conscience (v. 1030, « Der Menge Beifall tönt mir nun wie Hohn »), et par le sentiment de sa culpabilité (v. 1053-1055, « ich muss erleben, / Dass man die frechen Mörder lobt »). La limite entre la magie noire et magie blanche est ténue – ce que pratiquait le père de Faust dans sa « cuisine noire » était assez proche de la magie noire (v. 1038-1041) - et on a affaire à une condamnation sans appel de ces savoirs alternatifs (cf. chiasme et vers raboteux, v. 1051-52, 1054-55). Goethe s'était intéressé au mouvement des rose-croix et à la franc-maçonnerie, auxquels il fait ici allusion, et par rapport auxquels il prend ses distances.

En définitive Faust se détourne du savoir des choses et se consacre à la connaissance des hommes et du vivre-avec-eux. Il est frustré parce que la science l'a isolé des hommes, mais aussi solitaire ce qui le pousse à rechercher d'autres voies, notamment celle du « Gefühl », pour accéder à la vie. Il passe donc de l'expérience scientifique à l'expérience vécue, de l'« Experiment » à la « Erfahrung ».

*

La séance de l'après-midi a débuté par l'exposé de Wolfgang Fink, Dans son exposé, **Wolfgang FINK a présenté une variante catholique de l'histoire de Faust : Johann Faust de Paul WEIDMANN (1744-1801).**

La question que pose ce texte est débord : alors que, dans le *Volksbuch*, Faust est un personnage qui s'est affranchi des codes religieux de l'époque, et qui par conséquent mérite d'être damné, est-il possible pour un écrivain de briser un mythe littéraire et de sauver Faust?

Paul Weidmann, qui a étudié chez les Jésuites, est à cheval entre l'enseignement scolastique et les Lumières. Il a écrit des pièces de théâtre et des épopées. Son *Faust* date de 1775. Il fut mis en scène pour la première fois en 1776 à Munich, et aussitôt interdit par les autorités parce que Faust n'y était plus damné. Lors de la procédure d'appel, en revanche, le censeur considéra Faust comme un personnage littéraire et accorda à l'auteur la liberté de déterminer le sort de son protagoniste. C'est du reste cette liberté qui explique pourquoi la critique littéraire de l'époque (Schubart, entre autres) attribua la pièce de Weidmann à Lessing.

La présence du diable sur scène est présentée par Weidmann comme étant susceptible d'égarer le peuple en confirmant certaines formes de superstition. La pièce fait donc une différence nette entre les croyances populaires et la vraie religiosité. Le premier acte notamment va dans ce sens: Wagner s'enrichit en monnayant ses dons de voyance (magie blanche) pour aider les petites gens qui font appel à lui. Faust, quant à lui, connaît les tourments chrétiens et la mélancolie, il se rend compte qu'il a succombé à tous les vices (ambition, avarice, volupté...).

Il existe un drame bourgeois à l'intérieur du drame de Faust. La pièce est composée de cinq actes, les unités de temps et de lieu sont respectées. Le drame bourgeois réside dans l'intégration d'Hélène au sein de la famille vertueuse des parents de Faust. Faust vit avec

Hélène, qui le mènera à sa perte. Elle se vengera de lui, le croyant infidèle. Méphistophélès suggère à Hélène de tuer le père de Faust pour sauver celui-ci, ce qu'elle fera au cinquième acte. Le drame bourgeois semble ici dépolitisé et se déroule entre la famille constituée par Hélène et Faust, et celle des parents de celui-ci. Pour qu'Hélène vienne vivre dans leur foyer, les parents de Faust avaient posé une condition: elle devait renoncer à toutes les richesses qu'elle avait accumulées grâce au pacte avec Méphisto.

On peut faire un parallèle entre la famille vertueuse des parents de Faust et l'Etat, parallèle qui renvoie au Jansénisme alors dominant à Vienne. La critique moralisatrice est certes dominante, Faust étouffe sous les clichés moralisateurs, mais c'est par ce biais que l'on retrouve l'influence des Lumières autrichiennes, que l'on retrouve la volonté janséniste de rationaliser la conduite des individus.

Chaque péché est un crime, et chaque crime est un pacte avec le diable, comme dans la conception janséniste. Immédiatement après le parricide, la tragédie se termine. Comprendant qu'elle a été abusée par Méphisto, Hélène se suicide, le père de Faust leur pardonne ; la pièce s'achève sur le sacrement de Faust. La clémence divine est plus forte que la justice divine.

Faust a fait le bien, là où il a essayé de faire le mal. En privant de sa richesse un homme opulent, il l'a rendu heureux. (*Faust* : « va, je le reconnais, tu es plus riche et plus heureux que je ne l'ai jamais été. ») Et à l'inverse, lorsqu'il veut faire le bien, c'est le mal qu'il fait. Il rend un personnage véreux en l'aidant à prospérer, un autre sanguinaire... Ces événements de l'acte 2 constituent une humiliation pour Faust. Tout ce qu'il entreprend pour les autres se retourne contre eux, le code moral défendu par Weidmann rappelle d'ailleurs la littérature didactique des années 1740-1750 (Hagedorn et Gellert), qui essayait de réconcilier la morale chrétienne et l'économie capitaliste.

Weidmann retombe derrière les positions défendues par les Lumières protestantes. Dans un dialogue entre Méphistophélès et l'archange Ithuriel, Méphisto dit que des rébellions se produisent tous les jours, mais que Dieu continue d'aimer tous les hommes malgré tout. L'univers est clos et statique chez Weidmann, il est loin des préoccupations majeures des Lumières allemandes.

Il est également loin de Lessing en ce qui concerne la dynamique sociale, mais pas en ce qui concerne la fin de l'homme : « l'homme est libre, car Dieu n'aime pas les machines dépourvues de volonté (...) ». Engel et Blanckenburg ont dit, dans des témoignages à propos du projet de Lessing, que le diable ne l'emporterait pas, que l'humanité serait sauvée. Or, si des anges venaient sauver Faust, comme le suggèrent les amis de Lessing, cela irait à l'encontre du projet initial. Chez Weidmann, Faust disparaît dans les brumes de la grâce divine. La notion d'émancipation est définie de façon différente et rapportée exclusivement à l'émancipation de l'Etat autrichien. Comment a-t-on pu alors attribuer cette œuvre à Lessing ?

Seulement parce que Weidmann est le premier auteur allemand à avoir essayé de sauver Faust (et donc, d'aller dans le sens des Lumières allemandes). Weidmann a sauvé Faust, mais à quel prix ! Le catholique Weidmann a en fait illustré les apories des Lumières protestantes avant que celles-ci ne s'attaquent au dogme du pêché originel et combattent un système de pensée qui postule la dégénérescence de l'homme. Or, dorénavant, l'homme ainsi libéré deviendra accusateur et accusé en même temps.

*

Mme Mazellier a ensuite traité la question des « **éléments de christianisme dans le *Faust I de Goethe*** », rectifiant ainsi le titre qu'elle avait initialement prévu (« La vision

chrétienne dans le *Faust* de Goethe ». Il s'agit de mettre ici en avant la notion de sécularisation et du traitement des éléments chrétiens. En un mot : comment les éléments chrétiens ont-ils été sécularisés ? Quelle est la nature des éléments du christianisme et leur fonction ? En somme, on peut poser à Faust la « Gretchen Frage » v.3415 « ' nun sag', wie hast du's mit der Religion ? »

Säkularisation als sprachbildende Kraft : Le processus de sécularisation consiste à opérer le transfert d'un vocabulaire religieux (biblique de surcroît) vers le contexte linguistique de l'œuvre littéraire, qui se retrouve ainsi partiellement sacralisée. C'est-à-dire que Goethe est sensible au potentiel que renferme la pensée chrétienne, et la valeur chrétienne devient première.

Dans un premier temps il s'agira d'observer comment s'expriment, dans le *Premier Faust*, le rejet de l'institution chrétienne, sa critique, et de voir comment le parcours existentiel de Faust peut se lire comme un parcours culturel de la sécularisation, comme émancipation de la pensée à l'égard du religieux. Sera ensuite examiné ce que devient l'élément religieux, quelle place la religion chrétienne occupe dans la tragédie de Goethe, avant d'explorer les voies qu'emprunte la quête du divin chez Faust.

I.- Critique de l'institution ecclésiale :

Cette critique, qui prépare la sécularisation littéraire, revêt deux formes : la **satire**, en tant que raillerie de certains vices observés chez les contemporains, et la **parodie**.

***La satire :**

Nous trouvons des exemples dans la scène « Nacht » : le dialogue entre Faust et son Famulus Wagner v. 527 ss : « Wagner: Ein Komödiant könnt'einen Pfarrer lehren.“ / „Faust : Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist“. Ce jeu de mots est fondé sur les effets rhétoriques, les « effets de manche », donc purement extérieurs. Il y a là le rejet d'une pratique culturelle.

Ou encore l'exemple de l'épisode du bijou : c'est la satire de l'avidité de l'Eglise (qui est un clin d'oeil à la critique que Luther faisait à l'Institution chrétienne). Cette pointe anticléricale de Mephisto se poursuit un peu plus loin par le discours que Mephisto place ensuite insidieusement dans la bouche même du prêtre qui s'approprie le bijou : V. 2836.

D'un point de vue dramatique il s'agit d'une satire à double couverture :

- a) Mephisto en tant que diable et bouffon
- b) Le curé qui a prononcé ces paroles

***La parodie :**

- Elle touche aux éléments de la foi avec une inversion satanique dans la scène « Walpurgisnacht ». Pour cette scène Goethe avait au départ prévu de faire une parodie du Jugement Dernier mais il voulait mettre Satan à la place de Dieu, cf. le paralipomène 50 où Goethe a prévu un jugement dernier qui place les boucs à la droite, les chèvres à la gauche de Satan, de sorte que Satan prend la place du Christ (*Böcke zur Rechten, Ziegen zur Linken*). Ressort ici toute l'animalité liée à ce Jugement Dernier

Quel rapport Faust entretient-il avec la foi ?

Le christianisme reste le cadre de référence, cadre religieux et culturel. Faust en appelle à Dieu devant le paysan qui vante les mérites du médecin. Il renvoie au Dieu guérisseur. On pourrait y voir l'expression de l'orthodoxie mais on peut aussi y voir la forme du dicton, de la maxime populaire qui laisse à penser que Faust se met à la portée du peuple et se coule dans le moule des croyances et de leur expression aphoristique.

De même, dans la nuit pascale, Faust entend les cloches et les chants qui le rappellent à la vie et sont suffisamment puissants pour le retenir de se suicider, mais pas suffisamment pour susciter la foi.

Il se remémore la piété de sa jeunesse ; le terme « Erinnerung » (v. 781) est le terme central : „*Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle*“. C'est une sorte de piété curative qui évoque la jeunesse de Faust et peut se lire à plusieurs niveaux

- 1) évolution de Faust comme piété de coloration piétiste, marquée par la confiance en la valeur curative et eschatologique des larmes. Le piétisme propose précisément une religiosité personnelle et immédiate, méfiante à l'égard de l'institution ecclésiale et de toute forme de dogmatisme. La thérapie par les larmes est également présente dans la scène « Vor dem Thor », où Faust évoque pour Wagner l'époque où il pensait pouvoir obtenir la fin de la peste par des prières d'intercession
- 2) le terme « Kind », génitif antéposé d'où un rapprochement linguistique et sémantique qui suggère la piété comme un stade premier dans l'évolution vers un individu plus autonome
- 3) on peut également y lire une description du processus de sécularisation, qui laisse subsister un cadre à l'état de traces (« Erinnerung »), vidé du contenu religieux. Faust le dit lui-même v.764: „*Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube*“.

C'est l'absence de foi qui, après cette brève résurrection pascale, va conduire Faust à replonger dans la mélancolie et refuser l'acceptation de la Création.

La scène « Studirzimmer I » reprend en effet, dans son ouverture, la trilogie des vertus théologiques, en consacrant deux strophes à l'amour et à l'espérance, sur le modèle métrique des strophes chantées par les archanges dans le Prologue au Ciel, mais c'est pour mieux faire ressortir en creux l'absence de la troisième vertu (la foi), l'impossibilité à réaliser cette trinité divine. A travers la lecture de la Bible et la traduction de l'évangile (de Jean) il cherche à accéder à la divinité. Faust cherche l'accès à la révélation divine dans la traduction de la Bible. Or cela ne suffit pas à soulager l'insatisfaction qui gronde en lui, laquelle est relayée par les grognements du caniche.

II.- Quelle place revient alors à la pensée chrétienne et au matériau biblique dans la tragédie du *Faust I* ? Quelle sont leurs fonctions dans l'œuvre dramatique ?

A. Fonction esthétique et aspiration à la totalité

- A ce sujet nous évoquerons la note de Goethe sur la religion chrétienne en 1806 dans laquelle il voit la religion comme l'expression d'un besoin humain. (*Menschenbedürfnis*). Cela renvoie à la totalité de la création qu'il transfère à la création artistique. Il y a correspondance entre l'ici-bas et l'au-delà qui correspond

à la volonté de Goethe de créer cette totalité. Pour cela il reprend la trame du *Livre de Job*. Cette trame va lui permettre d'inscrire la tragédie dans une superstructure et de lui assigner une finalité. Le salut chez Job est donc repris en tant que but. Dans *Faust* il annonce le salut de celui-ci dès le *Prologue au Ciel* v. 328, tout en faisant chapeauter ce prologue par le prélude ou « prologue sur le théâtre », donc en inféodant la dimension téléologique aux impératifs dramaturgiques : « *Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt* ».

B. La fonction symbolique:

- Elle est particulièrement sensible dans la nuit pascale que l'on pourrait qualifier de « leçon des ténèbres » pour Faust, en référence à cette liturgie de la semaine sainte où l'on éteint progressivement les bougies pour figurer l'abandon du Christ par les apôtres, avant que la lumière ne ressurgisse. Dans la scène « Nacht », Goethe a renforcé les ténèbres, celles dans lesquelles est plongé Faust, en proie au désespoir, à la mélancolie (« *die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen* », V. 644), douloureusement conscient des limites de son humanité, que la science ne lui permet pas de repousser : La mort du Christ, représenté par l'abandon, prédit la quasi mort de Faust. Mais il est sauvé par les chants. A la nuit et au désespoir succède la résurrection et la lumière. C'est le mouvement printanier et l'acceptation de la vie.

C. Fonction dramaturgique :

- Les chants (ceux des archanges, chœur des anges, des apôtres...) rythment la tragédie en introduisant une autre dimension. De même que l'on peut attribuer au « Prologue au Ciel » une fonction proleptique, le rapprochement entre Faust et le Christ dans « Nacht », ainsi que ces mots prononcés par le vieux paysan dans « Vor dem Thor » - « *Gar manche Leiche trug man fort, / Ihr aber kamt gesund heraus, / Bestandet manche harte Proben* » - préparent sans doute l'issue de la tragédie et le salut de Faust. Si « *streben* » est l'anagramme de « *sterben* », on peut dire que la fonction rythmique des chants, la résurrection de Faust, sa victoire sur la mort réside dans son désir de vie : „*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.*“

Quelle « religion » pour Faust, qu'est-ce qui, littéralement, le relie au divin ?

III. Lien de Faust avec le divin :

➤ Faust choisit une voie résolument individualiste, qui aspire à s'élever au-dessus du commun des mortels et à rejoindre le divin. Il aspire à s'élever vers le divin (par le macrocosme et l'esprit de la terre). Les termes « *Ebenbild der Gottheit* », ou encore « *Ich, mehr als Cherub* » (« Nacht », V. 618, montrent son désir d'avoir part à la divinité.

D'autre part, si l'abandon de la foi dans le Dieu des chrétiens est le péché majeur du Dr Faustus dans *l'Historia*, le Faust de Goethe aspire au contraire à trouver Dieu et à s'unir à lui (pas Dieu trinitaire, mais plutôt Dieu comme substance à l'origine de tout et à l'œuvre dans tout, qualifié dans le jardin de Marthe de celui qui contient tout, qui maintient tout : « *Allumfasser, Allerhalter* », V. 3438). Cette quête s'effectue sur fond de pansophie.

Goethe s'éloigne du *Volksbuch* par le fait que Faust veut trouver Dieu, alors que dans le *Volksbuch* il s'en éloigne. Dieu est la substance à l'origine de tout et à l'œuvre de tout. Ici

c'est l'errance et le désarroi de l'individu en quête de religiosité mais ne sachant pas comment y accéder.

Vient ensuite la sacralisation du sentiment (corrolaire de la sécularisation) : l'important n'est pas le dogme, mais le sentiment : « Gefühl ist alles » (3456), credo des « Stürmer und Dränger », même si dans toute cette scène, Faust cherche aussi à séduire Gretchen.

Enfin, la conséquence dramaturgique : l'inscription du pacte (ou du pari) avec Méphisto dans une quête du divin a pour effet de rendre positif, contrairement au *Volksbuch*, le recours aux pouvoirs de Méphistophélès parce qu'il participe alors de l'aspiration de Faust, et de présenter la religiosité de l'individu non comme un cadre dogmatique figé, mais comme une aspiration toujours remise en question (« *der Geist, der stets verneint* »), soumise au doute, comme une errance perpétuelle qui est le propre de la condition humaine : « *Es irrt der Mensch, solang er strebt.* » En un mot, le désarroi de l'individu quant à sa quête du divin rend plus fort encore le recours au pouvoir de Méphistophélès. L'aspiration au divin a pour conséquence une errance perpétuelle, laquelle génère l'esprit qui nie, car toujours soumise au doute.

Conclusion : l'évolution du personnage de Faust dans ses errances et ses doutes peut se lire comme une allégorie de la sécularisation, une correspondance entre ontogenèse et phylogenèse, entre microcosme et macrocosme, et présente un déplacement de notions chrétiennes comme le diable ou l'enfer, qui deviennent des éléments structurants de la psyché humaine.

A la suite de cette contribution ont été soulevées plusieurs questions :

« Wunder » est à interpréter à plusieurs niveaux :

« Wunder » comme miracle de la religion

« Wunder » comme synonyme de magie

mais « Wunder » au fond ne serait-ce pas un clin d'œil aux miracles dans le *Volksbuch* ?

Faust est-il réellement torturé par une absence de foi ?

La relativisation de la religion constitue-t-elle une attaque de la religion ?

La liturgie divine correspond-t-elle à une liturgie religieuse ?

*

Dans la dernière intervention de la journée, **Mme KNOPPER (Toulouse)** a présenté « **Le motif de la sorcière et quelques usages de l'anachronisme dans le Premier Faust de Goethe** ».

Dans le *Premier Faust*, les sorcières apparaissent dans quatre scènes résultant de différents ajouts effectués dans les années 1788-1806 ; elles se comportent conformément aux descriptions qui en furent données entre le XVe et le XVIIe siècle et aux croyances dites populaires. La documentation de Goethe est connue, et ce à partir de la bibliothèque de son père et des ouvrages qu'il a empruntés à Weimar. Une de ses sources principales a été le texte de l'Inquisition : *Malleus maleficarum (Hexenhammer)* de 1487.

Mme Knopper précise que ce motif conserve toujours un caractère énigmatique et continue d'intriguer les critiques. Et que, même secondaire, ce motif n'est pas sans intérêt puisque les sorcières ont une fonction dramatique majeure dans la pièce, leur apparition se situant à des moments charnières et accélérant l'enchaînement des péripéties. Leur fonction dans *Faust I* est-elle ornementale ou symbolique ? Les critiques ont apporté des réponses contrastées, mais la majorité leur confère une fonction symbolique.

Dans le cadre du programme soutenu par le CIERA, une question qui sera privilégiée dans cet exposé sera le lien entre ce motif ancien et les clins d'oeil aux contemporains de Goethe (tels que les agissements ridicules des animaux dans la cuisine de la sorcière qui font allusion aux turbulences de la Révolution ; ou encore le « proctofantamiste », alias le libraire berlinois F. Nicolai, qui surgit au milieu du sabbat). Pourquoi ces irruptions de l'actualité dans la fantasmagorie ? S'agit-il de suggérer que la question de fond, la possibilité de dépasser la rupture entre matière et esprit, n'a pas été évacuée même une fois que les procès de sorcellerie sont révolus ?

De premiers éléments de réponse résident dans **la théâtralisation du motif**. Une autre réponse découle de l'utilisation de ce motif dans la **construction de la connaissance** : en tant qu'«élément», les sorcières accompagnent Faust dans son exploration de l'univers et manifestent la relation au feu, à l'air, à la matière en fusion. Enfin, ce motif invite à examiner **le statut de Faust** lui-même.

Ces quatre scènes assurent l'enchaînement des péripéties, nouent l'intrigue, contribuent à la logique de l'ensemble. D'abord Faust rajeunit grâce à un aphrodisiaque. Puis c'est au beau milieu des festivités du sabbat qu'il entrevoit la silhouette de la malheureuse Gretchen dont l'innocence contraste avec la lubricité des êtres diaboliques et dont les péchés se différencient ainsi du règne du Mal. Ensuite, s'inscrivant dans la tradition de Shakespeare puis de Wieland qui ont célébré les amours d'Oberon et Titania, Goethe a inséré un « intermezzo » où défilent des caricatures de ses contemporains et où des propos circonstanciels renforcent la dialectique présent/passé. Enfin, tandis que Faust et Méphisto fendent les airs pour se rendre vers le cachot de Gretchen afin de la délivrer, Faust est intrigué par un ballet de sorcières qu'il aperçoit de loin autour du mont du gibet, mais Méphistophélès détourne son attention, l'empêchant d'interpréter ce signe de la damnation. La construction dramatique repose aussi sur un réseau d'allusions en écho. Ces scènes sont annoncées à l'avance par un vers qui les précède. De plus, des parallélismes (laboratoire de la sorcière et bureau de Faust ; fiole de Pâques et philtre magique ; mines du Harz, bijoux offerts à Gretchen, marque rouge sur son cou) connotent positivement le motif de la sorcière. Ainsi, alors que la fiole de Faust contenait un poison, le philtre de la sorcière rajeunit-il. Et le sabbat correspond à un rite de mort et de renaissance.

La théâtralisation du motif repose aussi sur la transposition scénique et épique de représentations iconographiques. La magie noire et l'éveil de la libido **dans la cuisine de la sorcière** rappellent des dessins du jeune Goethe, encore placés sous le signe de la négativité et de l'effroi et exprimant sa fascination pour l'unité mystérieuse du microcosme et du macrocosme. Mais, dans le *Premier Faust*, l'effroi est relativisé du fait de la satire politique présente, laquelle accentue la dimension caricaturale de cette scène. Dans le **sabbat des sorcières**, Goethe relève un défi poétique et théâtral : il compose des dialogues cocasses reflétant les contrastes, la confusion, les déformations, les disproportions et traduisant l'idée que des principes animent la matière ; une telle virtuosité poético-épique rappelle la « fortschreitende Nachahmung », l'écriture progressive vantée par Lessing dans le *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*. **Le rêve**, par essence sans consistance et virtuel, qui fait suite dans l'intermezzo, est satirique de sorte que,

paradoxalement, cette fiction, ce théâtre dans le théâtre, apporte des informations réalistes, esthétiques, philosophiques, politiques.

Confronté au dispositif de la sorcellerie et aux forces universelles dont les sorcières participent, le présent semble trivial. Le comique incite à se libérer des idées toutes faites, qu'elles soient tournées vers le passé ou à la mode du temps.

Le motif de la sorcière est aussi au service de la construction de la connaissance. Il illustre le lien entre le matériel et le spirituel, entre corps, âme et esprit.

Les sorcières servent en effet de supports à l'imagination, l'aident à se régénérer, accompagnent la renaissance des facultés. Il faut apprendre à tirer les enseignements du rire (vers 2536-2537 : « Ey, Possen ! Das ist nur zum Lachen »).

Le processus de la connaissance implique une mobilité constante : un feu follet sert de guide de montagne ; les sorcières cherchent à identifier un maître mais ont du mal à le reconnaître ; elles ne sont jamais isolées et, comme des feux de saint Elme, sont toujours en mouvement. Même sans pouvoir par elles-mêmes, elles lancent des avertissements « telles des sibylles », maugrée Méphistophélès, et font pressentir l'unité universelle. Tel était déjà le message donné par Goethe dans une lettre envoyée de Rome à Mme de Stein : „Wie mir die Hexen beym Magnetismus einfallen, ist eine etwas weite Ideen Association, die ich auf diesem Blättchen nicht ausführen kann“ (4 août 1787).

La table de multiplication ensorcelée, Hexen-einmal-eins, instaurant la remontée dans le temps, les trente années retranchées à Faust, a fait l'objet d'innombrables interprétations, notamment runiques, cabalistiques, mathématiques. Mais comme Goethe a rejeté en bloc toutes les hypothèses, il semble que cette formule fonctionne comme un « Witz », au sens du XVIIIe siècle, elle stimule la réflexion sans fournir de réponse. Elle interroge l'énergie de la matière et la place de l'homme dans l'univers. Cette formule est à qualifier de performative.

Le cercle de la sorcellerie, où Faust est enfermé le temps que la magie s'opère, peut illustrer l'unicité du principe de la création, et, lui aussi, rappeler qu'une approche possible de la connaissance se fait autrement que par la raison, à savoir également par le sentiment, l'intuition. Mais l'objet de la connaissance n'est qu'entrevenu par le truchement du miroir, symbole néo-platonicien des limites du savoir des hommes qui ne peuvent percevoir la vérité que par une médiation. Le reflet du miroir signale aussi la nécessité d'éveiller ses ressources intérieures pour progresser sur les chemins de la connaissance et relier le microcosme au macrocosme.

Faust ne devient pas pour autant un sorcier.

Malgré la sensualité exacerbée et endiablée du sabbat, Méphisto échoue puisque Faust n'entre pas dans une totale dépendance du diable. **C'est bien plutôt une découverte scientifique qu'il fait car, dans les profondeurs de la montagne**, Faust peut se confronter au « magnétisme » signalé dans la lettre à Charlotte von Stein, partager l'émerveillement de Goethe à Ilmenau, son ardeur de minéralogiste à fouiller les entrailles de la terre. La montagne peut certes être destructrice, nordique, obscure, mais l'exacerbation de l'imagination permet d'explorer les secrets de la nature et de l'intelligence.

Le détour par le monde des sorcières a été néanmoins nécessaire pour justifier pourquoi Faust ne **s'adapte pas au milieu philistin**. Il partage le rêve de Paracelse d'allonger la vie humaine, mais l'ascèse, la seule hygiène de vie, le rationalisme empirique préconisés par Nicolai ou Hufeland lui semblent mesquins. Pourtant, il ne se contente pas non plus du sabbat de sorcières lubriques : c'est précisément la silhouette de Gretchen, donc un autre

type de la féminité, du rôle social féminin tel qu'il pouvait se concevoir à la fin du XVIII^e siècle, qui se dessine en contre modèle de ce contexte orgiaque. Si bien que le jeu de l'imagination lubrique a permis à Faust de dépasser ses limites mais, conjointement, de prendre conscience de ces limites et d'élaborer alors d'autres dispositifs. Faust, lors du sabbat, sort de la danse, c'est lui qui brise le cercle. D'ailleurs sa libido s'était en fait éveillée indépendamment du philtre, Faust regardant le miroir avant de boire. En somme, la formule de la sorcière ne suffisait pas à damner, Méphistophélès le sait si bien qu'il ne fabrique pas le philtre lui-même.

En conclusion, la coprésence du passé (mythologie nordique) et du présent (satire des contemporains) transforme ce qui relève de la magie noire en objet de réflexion et non plus en objet d'effroi. Le motif de la sorcière incite à oser explorer les limites de la raison tout en gardant ses distances. Il épargne une moralisation de la situation de Faust, le recours au philtre évitant toute confusion avec le péché originel.

Lors de la discussion, on s'est demandé si un rapprochement pourrait se faire avec les sorcières du peintre Francisco de Goya. La réponse est négative car les sorcières de Goya sont violentes (déchirement des corps) et associées à un chaos grotesque alors que chez Goethe il n'y a pas de violence apparente, elles évoquent plutôt le redéploiement de la connaissance. Il n'y a ni effroi ni condamnation mais esthétisation. Il faut également souligner la part de farce qui accompagne cette esthétisation. La discussion a aussi fait ressortir le jeu relationnel des figures chez Goethe et la possibilité d'appliquer la peinture à l'écriture.

*

Cette journée du 18 décembre 2009 a pu se poursuivre le 5 janvier 2010 à l'université de Toulouse : le *Faust* de Murnau a été projeté et accompagné au piano par le musicien et musicologue M. Michel Lehmann, directeur de l'IRPALL, qui a commenté la sélection des morceaux qu'il a joués ; puis, dans la conférence qui a suivi, Mme Raphaëlle Costa de Beauregard, angliciste et spécialiste de cinéma, a établi une comparaison entre le film de Murnau et le texte de Goethe.

La prochaine journée aura lieu, le 10 avril 2010, à Lyon (contact : wolfgang.fink@wanadoo.fr).

Ces comptes rendus ont été respectivement rédigés par Viviane Rouquier, Etienne Lapalus, Birgit Iehl, Pauline Landois, Marine Bernard, Virginie Pedurand, Nawelle Rouibi.

*