Compagnie Gilles Bouillon

URFAUST

De Goethe

Traduction de Jean Lacoste et Jacques Le Rider
Texte publié aux Editions Bartillat

Mise en scène : Gilles Bouillon

Avec

Frédéric Cherboeuf, Vincent Berger, Marie Kauffmann, Juliette Poissonnier, Etienne Durot et Baptiste Chabauty

Dramaturgie : **Bernard Pico**, Scénographie : **Nathalie Holt**, Musique : **Alain Bruel,**
Costumes : **Hélène Kritikos**, Lumières : **Marc Delamézière**, Vidéo : **Arthur Colignon**,
Assistants à la mise en scène : **Albane Aubry** et **Etienne Durot**,
Peintures: **Thierry Dalat**, Régisseur général: **Nicolas Guellier**,

Production : Compagnie G. Bouillon,
En coréalisation avec la Scène Nationale d'Angoulême et le Théâtre de la Tempête

Création à la Scène Nationale d'Angoulême du 5 au 9 décembre 2016
Reprise au Théâtre de la Tempête du 11 janvier au 5 février 2017

Dossier pédagogique

URFAUST

***Urfaust* est une œuvre de jeunesse.**

La version la plus ancienne du premier *Faust*, puisant joyeusement dans le théâtre de Shakespeare et dans l'esprit du théâtre de foire. Par son mélange de rires et de larmes, son montage abrupt, sa rapidité, la compression explosive de la fable, la crudité du langage, *Urfaust* nous paraît aujourd'hui comme la forme la plus intense du drame, la plus proche de notre sensibilité.

***Un chef d'œuvre jeté sous la forme d'une esquisse admirable,* dira Brecht**.

Ici pas de pacte signé avec le sang, pas de nuit de Walpurgis, ni de cuisine de sorcière. Le diable n'avance que masqué : Méphisto n'est sans doute qu'un alter ego, notre bouche d'ombre. Pour la première fois se présente sur la scène l'homme moderne dans toutes ses contradictions.
Faust cristallise les fantasmes de possession d'une âme insatisfaite, au risque de confondre le bien et le mal.
Seul l'amour de Marguerite saura muer la volonté de puissance en connaissance du cœur avant de se fracasser tragiquement contre la violence d'une société, la faiblesse et l'impuissance. Jusqu'à la folie, jusqu'au meurtre.

WANDERER

Faust, c'est l'homme debout, l'homme qui marche. Qui trébuche, qui erre, qui s'enfuit ; il fuira aussi Marguerite, séduite, aimée puis abandonnée à une solitude tragique, détruite au terme d'un des plus beaux romans d'amour du théâtre.
Ce *wanderer*, trait d'union entre l'errant du romantisme et l'ombre du voyageur de Nietzsche, tombe parfois - mais il ne cesse d'aller, de parcourir le monde, impatient d'expérimenter in vivo ce qu'il n'a étudié qu'in vitro, pressé de savoir, de pouvoir, de jouir. Il court *comme un rasoir ouvert* !
Toujours dans le mouvement et toujours dans l'action, se débattant dans l'arène des ténèbres ou sous la lumière crue d'un sarcastique théâtre des opérations ; disséqué, manipulé en surplomb par un Méphisto joueur, rieur, metteur en scène de toutes les fantasmagories ; Faust reste le sujet et l'objet d'un pari entre le ciel et l'enfer…
Urfaust, la géniale esquisse de Goethe, est un théâtre d'ombres et de lumières. Comme sur la scène des mystères médiévaux : 19 «séquences»,
19 tableaux, morcellent le temps et l'espace de la représentation, sans jamais ralentir la course effrénée dont la trajectoire va venir se fracasser dans l'obscurité qui baigne les dernières scènes : jour sombre et noirceur d'un cachot où rougeoie l'une des plus belles proses de la littérature dramatique : *le beau n'y est que le commencement du terrible.*

Gilles Bouillon

GOETHE, URFAUST
Dossier pédagogique

Sommaire

1 – Faust le vrai

2 – Faust la légende

3 – L'étrange fruit ou l'œuvre d'une vie

4 – *Urfaust* à Weimar : le manuscrit retrouvé

5 – Fragment d'une grande confession

6 – Le modèle shakespearien

7 – Les deux blocs

8 – Lacunes ?

9 - La part du fantastique

10 - Urfaust, la version la plus ancienne et la plus proche de nous

Annexe 1 – La traduction de jean Lacoste

Annexe 2 – Eléments bibliographiques

Annexe 3 – Points de vue critiques (textes de Bertolt Brecht, Jean Lacoste, Henri Heine, Georges Steiner, Bernard Lortholary)

Annexe 4 – Faust aujourd'hui ? (textes de Peter Sloterdijk, Claudio Magris)

1 - Faust le vrai

Trois Faust en un !

- un **Faust réel**, prénommé Georg, vagabond à l'origine de nombreux scandales qui serait mort vers 1539-1540 à Staufen in Brisgau, la nuque brisée, assassiné par le diable (*on voit que la légende sinon le diable s'est emparée du personnage déjà de son vivant !)*, et qui aurait été l'exact contemporain de Luther (1483-1546)
- un **Faust fictif**, sujet d'innombrables anecdotes divertissantes et édifiantes de style conte de fée.
- Un Faust métamorphosé en **figure littéraire**, promis à un brillant avenir car il anticipe la figure du héros de roman et cristallise les composantes du mythe portant sur la question métaphysique de la condition humaine.

Faust a effectivement existé. Il serait né vers 1480 à Knittlingen dans le Wurtemberg, et mort vers 1540 à Staufen. Certains ont cru l'identifier à un certain Georgius de Helmstadt, inscrit en 1483 à Heidelberg. On peut suivre sa trace à travers l'Allemagne : en 1520, il reçoit des honoraires pour horoscope de l'évêque de Bamberg ; en 1528, il est chassé d'Ingolstadt ; en 1532 on refuse de le laisser entrer à Nuremberg. L'astrologue semble suspect. Se livrait-il à différentes pratiques magiques – chiromancie, nécromancie, cristallomancie ? Aucun document historique ne permet d'en savoir plus. Il faut dire que l'on distingue souvent difficilement, à l'époque, science et magie, astronomie et astrologie, mystique et alchimie. Les intellectuels de la Renaissance se passionnent alors pour toutes les traditions hermétiques héritées de l'antiquité (sciences occultes), et dans lesquelles le monde est perçu comme un organisme immense, animé d'une vie mystérieuse où tout se tient. L'université de Cracovie elle-même dispense des cours de magie ! Quant au célèbre médecin Paracelse (1493-1541), au début du XVI° siècle, en même temps astrologue et philosophe mystique, il est le premier théoricien de l'Homonculus en laboratoire ! L'imagination populaire associe à la sorcellerie diabolique ces pratiques mêlant

de façon confuse naissance de la science moderne et substrat de croyances archaïques. La réputation sulfureuse de Faust suffit donc à focaliser les craintes. En un siècle hanté par les guerres de religion, par l'Inquisition et les bûchers de sorcières, les esprits s'enflamment. On imagine sans peine le commerce de ce charlatan hâbleur et peut-être impie avec le diable. Une mort violente aurait effrayé les esprits qui se seraient mis à élaborer toute une série d'anecdotes, notamment ce fameux « pacte » signé d'une goutte de sang, autour duquel va s'articuler toute la logique du mythe. (*Reibel*)

2 – Faust : la légende

Faust, c'est donc d'abord une légende. Et une légende qui voyage !

Elaborée et diffusée dans les cercles luthériens de Wittenberg, la légende se constitue à travers mille récits moralisants qui s'articulent autour du pacte démoniaque.
Dans les milieux cultivés, on a déjà lu de nombreux récits de pactes – le motif remonte à la kabbale - et le personnage du chiromancien est un type littéraire bien connu. Dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, recopié, traduit et glosé durant des décennies à partir du XIII° siècle, un diacre destitué vendait son âme au diable par l'intermédiaire d'un magicien juif…

Or la Réforme luthérienne revalorise au XVI° siècle le personnage du diable : la hantise à son égard n'a jamais été aussi forte. L'histoire de Faust brodée par l'imaginaire populaire et métissée de sources anciennes peut devenir dans les cercles luthériens le support d'une excellente leçon de théologie pratique. A commerce maléfique, damnation terrible. (*Reibel)*

a) *Historia von D. Johann Faustus.* Le volksbuch

Cette légende, recueillie en 1587 dans un livre populaire (*Volksbuch*) anonyme, réédité 22 fois jusqu'en 1599, varié et augmenté de nouvelles histoires et commentaires, au cours des XVII° & XVIII° siècles par toute une littérature de colportage. Entre autres : *Faustbuch*, Hambourg 1599, traduit en français en 1603, « corrigé » et publié à Nuremberg en 1674 : le rédacteur y ajoute l'épisode de la belle jeune fille pauvre dont Faust tombe amoureux. Cette version sera rééditée de 1695 à 1726
En 1725 elle est remplacée par un *digest* d'une cinquantaine de pages (le « petit Faust » dont parle Brecht) qui connaîtra 33 éditions successives et qui serait, vraisemblablement, le texte que Goethe a eu entre les mains et dont il se serait inspiré…

Historia von D. Johann Georg Faustus

Un opuscule d'édification chrétienne issue des milieux luthériens : Faust comme un anti-Luther, contre les papistes, contre les pratiques occultes, contre l'entêtement dans le péché de celui qui poussé par son désir, ose transgresser les limites que tous les autres respectent. I La sorcellerie est le plus grand de tous les péchés. Le sous-titre du *volksbuch* est : *soyez soumis à Dieu, résistez au diable, qu'il s'enfuie de vous*

L'intrigue ne fait qu'accumuler et juxtaposer de manière hétéroclite, le plus souvent sans lien logique, des savoirs fantaisistes, des représentations éculées des enfers ou du cosmos, des anecdotes divertissantes au surnaturel typique des contes de fées, des situations cocasses, dans une débauche de détails qui va à l'encontre du but recherché : la peur du diable. Au contraire les ruses du diable comme les tours de magie de Faust sont tout aussi séduisants et amusants que les descriptions de l'enfer, du ciel et de la terre vue d'un char volant tiré par deux dragons !

L'ouvrage est composé en quatre mouvements :

1 – Faust docteur en théologie, est très vite attiré par la magie, l'alchimie, la médecine par les plantes. Il invoque le diable, qui se moque de lui, lui envoie un subalterne : Méphostophilès (celui qui n'aime pas la lumière !). La signature du pacte avec le diable d'une goutte de sang

2 – Voyages : ne pouvant poser de questions à son démon, il décide de sortir de son cabinet. Il devient astronome et astrologue (almanachs, calendriers, horoscopes), voyage aux enfers, dans le cosmos, sur terre, au sommet du Caucase pour voir le Paradis…

3 – aventures rocambolesques et cocasses. Faust fait apparaître les héros antiques, Alexandre le Grand (idéal de puissance) et Hélène de Troie (idéal de beauté)

4 – « sa fin lamentable et sa disparition » : la dernière année d'une vie dépravée, le châtiment

L'*Historia* d'une vie énigmatique et contre-exemplaire, devient le « livre du peuple ». Le texte suscitera une foule de versions théâtrales et d'adaptations populaires pour des pantomimes, des comédies, des chansons, etc.

b) *The Tragical History of Doctor Faustus,* de Christopher Marlowe. Le théâtre.

Dès la fin du XVI° siècle le récit est traduit en français et en anglais. Marlowe s'inspire de cette traduction …

(et sans doute aussi d'une ballade élisabéthaine sur ce thème du pacte, des prodiges, de la mort terrifiante de Faust, âme damnée qui d'outre-tombe interpelle l'auditeur et, racontant sa vie d'une voix à faire se dresser les cheveux sur la tête, se repent)

…pour écrire *La Tragédie du Docteur Faustus.* Le grand monologue de Faust dans son cabinet d'étude, c'est lui ; l'alternance tragique/burlesque caractéristique du théâtre élisabéthain, c'est déjà lui.

Un Faust épique et baroque, révolté, qui parle et raisonne comme un intellectuel de la fin du XVI° siècle, épicurien et aventurier, mais également savant passionné de débats sur la logique ou la cosmologie, las des sentiers battus de la connaissance. La quête de savoirs nouveaux se double d'un désir de puissance qui l'incite à employer la magie. Après un pacte lui assurant 24 ans de profits et de délices, d'honneur et de toute-puissance, Faust meurt de ses contradictions entre l'élan irrépressible de l'homme et les exigences de la morale et de la religion, mais surtout de son absence de repentir et de sa certitude que la grâce divine lui est refusée.

Et c'est sans doute sous cette forme que la légende revient en Allemagne (XVII-XVIII) grâce aux troupes de théâtre ambulantes que décrit Goethe dans *Wilhelm Meister* et qui font connaître le répertoire élisabéthain. Et déjà par la multiplication, à Londres et même à Dublin, des spectacles de marionnettes sur Faust ! (Swift)

c) Marionnettes

Henri Heine : « Ce fut ce Faust de marionnettes qui passa d'Angleterre sur le continent, traversa les Pays-Bas, visita l'Allemagne des baraques de foire, et là, traduit en un grossier patois et lesté de bouffonneries du cru, fit les délices des classes inférieures du peuple. »

Avec les canevas pour le théâtre de marionnettes et les adaptations pour le théâtre de tréteaux, la légende connaît alors un très grand succès et conquiert sa dimension populaire vigoureusement comique, avec son patois typiquement allemand et ses bouffonneries. Faust y est alors accompagné d'un personnage comique qui improvise *a gusto* : Hanswurst ou Casperle (une sorte de Scapin) qui tend à prendre le premier rôle pour amuser le public… Les plus anciennes pièces de marionnettes commencent par le fameux monologue… traité de manière burlesque vraisemblablement.

> Voir aussi Nerval, *L'opéra de Faust à Francfort* in *Loreley* P.46 sqq (il y parle aussi du « diable très rouge de figure, c'est ainsi qu'on le représente en Allemagne, et cela est d'un bon effet. » Rouge « comme un as de cœur » !

A la Noël de 1753, Goethe, qui a quatre ans, reçoit en cadeau un théâtre de marionnettes : « Ce spectacle inattendu entraîna violemment les jeunes sensibilités ; sur le petit garçon surtout, il fit une impression très forte, qui eut un grand et durable retentissement » (Poésie et Vérité)
D'autre part il a vraisemblablement pu assister à un Faust de marionnettes, à Francfort en 1768 ou à Strasbourg en 1770, et faire ainsi connaissance avec le mythe devenu spectacle.

> La pièce de Goethe va universaliser en Allemagne la tradition du théâtre de marionnettes, partagée jusque là entre divertissements aristocratiques et pochades populaires des villes et des campagnes. Après lui explosion de nombreux Faust pour marionnettes, mais aussi des opéras, ballets, pantomimes, romans, et même des scénarios pour théâtre d'ombres !

On le voit, la légende de Faust est elle-même « voyageuse », le Faust de légende est aussi un *wanderer* ! Son identité même « voyage » Georg devient Johannes puis Heinrich, chez Goethe !

d) Sturm und Drang

Tout vient du bouleversement littéraire qui se joue au cœur des années 1770 en Allemagne, bien connu sous le nom de *Sturm und Drang* (Orage et élan), du titre d'une pièce de Friedrich Maximilian Klinger. Face à une quête accrue d'identité, les écrivains partent à la recherche de l'esprit germanique en valorisant un art indépendant des influences étrangères (notamment de la France) ; ils se ressourcent alors de façon nouvelle à l'inspiration populaire. Et Faust, sujet diffusé par la tradition orale et par les théâtres de marionnettes, va investir la littérature de façon inattendue, en assumant alors les aspirations nouvelles de cette génération.

Lessing substitue au magicien suspect et condamné l'image du personnage assoiffé de connaissance et de raison. Le terrible châtiment de Faust disparaît au profit d'un salut que les légendes primitives n'auraient pas imaginé

Le héros de la révolte et des fortes passions apparaît dans le monumental roman de **Klinger** : *Vie, hauts faits et voyage aux Enfers de Faust* (1791) , où l'ancien charlatan devient l'inventeur de l'imprimerie ! L'image traditionnelle du magicien impie fait place à celle du scientifique et, plus généralement, de l'homme épris de l'irrésistible désir de connaissance. (Reibel)

Henri Heine :
« Faust a-t-il réellement existé ? Comme maint faiseur de miracles, Faust a été réduit à l'état de simple mythe. Il lui est arrivé pire encore : les Polonais l'ont réclamé comme leur compatriote… Il est vrai, les recherches les plus récentes le prouvent, que Faust a étudié la magie à l'université de Cracovie, où cette science, chose singulière, était librement et publiquement enseignée… Mais notre *Docteur Faustus* est une nature si consciencieuse, si vraie, si profonde, si naïve, si altérée de l'essence des choses et même si érudite jusque dans la sensualité, que ce ne peut être qu'une fable…ou un Allemand ! (…) C'est une erreur très répandue dans le peuple que celle qui identifie Faust le magicien et Faust l'inventeur de l'imprimerie *Faust déformation de Fust*), erreur bien expressive et qui contient un sens profond ; le peuple a identifié ces deux personnages parce qu'il sentait confusément que la direction intellectuelle, dont les magiciens étaient le symbole, avait trouvé dans l'imprimerie son plus terrible instrument de propagande. Cette direction intellectuelle n'est autre que la pensée même dans son opposition à l'aveugle credo du moyen-âge, à cette foi qui tremblait devant toutes les autorités du ciel et de la terre, à cette foi qui comptait sur les dédommagements de là-haut en échange des privations d'ici-bas, à cette foi du charbonnier enfin, telle que la commandait l'Eglise. **Faust commence à penser**…

Personnage mal famé, et qui frappe l'imagination, saisi par la tradition orale, puis personnage de brochures de colportage, Faust devient un héros de la contestation : son besoin de savoir plus que son appétit de plaisirs, le met au côté d'un Paracelse, au dessus du vulgaire charlatan, porte-drapeau de la liberté de conscience et de l'esprit de libre examen.

Devenant *a posteriori* l'archétype de l'intellectuel de la Renaissance, la figure de Faust incarne progressivement la condition de l'homme moderne.

La nouvelle génération ne voit plus en lui le pécheur rejeté par les autorités religieuses et les institutions sociales, mais le héros aux aspirations titanesques, injustement brisé par les lois humaines. Un personnage mû par le désir – trop humain – du dépassement de soi-même. En cette fin de XVIII° siècle, l'histoire de Faust n'est plus guère utilisée à des fins édifiantes, morales ni même burlesques : elle est réceptacle d'un nouvel idéal héroïque et philosophique : « un excellent paradigme du génie voué au mal et à une catastrophe grandiose » (Dabezies) – car même s'il meurt *in fine* le personnage est investi d'une charge positive. Le contre modèle luthérien devient le modèle par excellence du *Sturm und Drang* et du romantisme frémissant. (Reibel)

C'est précisément le moment où le jeune Goethe commence à songer à ce qui deviendra le projet d'une vie.
Il termine ses études de droit à Strasbourg et subit l'influence du poète Herder qui est à l'affût, au travers des légendes populaires, d'une nouvelle identité culturelle. Mais sans doute aussi parce que lui-même, faisant une expérience décevante du savoir, il s'identifie au personnage de Faust :

> « Je lui (Herder) cachais avec le plus grand soin l'intérêt que je prenais à certains sujets qui s'étaient enracinés chez moi et qui, peu à peu, tendaient à se transformer en figures poétiques. Il s'agissait de Goetz de Berlichingen et de Faust (…) Le conte significatif qui a donné lieu à la pièce de marionnettes, où paraît Faust, résonnait et bourdonnait dans ma tête sur tous les tons. Moi aussi, j'avais vagabondé dans tout le domaine du savoir et j'en avais reconnu assez tôt la vanité. J'avais aussi essayé de tout dans la vie, et j'étais revenu toujours plus insatisfait et plus tourmenté. Je portais tout cela en moi, et bien d'autres choses encore, et j'en faisais mes délices dans mes heures solitaires, toutefois sans en rien écrire… » Goethe, *Poésie et Vérité,* Aubier

Note : « je lui cachais etc. ». Relation étrange et « perverse » entre Goethe et Herder, à la fois attirance et répulsion, qui aurait pu inspirer ou nourrir la relation entre Faust et Méphisto (positivement et négativemet)

3 - *L'étrange fruit* ou l'œuvre d'une vie

a) La statue du commandeur

Goethe (1749 – 1832) meurt à 83 ans ! Durant toute sa vie, d'une longévité exceptionnelle pour l'époque, le patron des lettres allemandes n'a cessé d'écrire : l'édition complète de ses œuvres compte cent cinquante volumes !
Traversant et travaillant tous les courants littéraires, esthétiques et philosophiques du temps (Aufklärung, Sturm und Drang, Classicisme…) avec une impressionnante boulimie de savoir, d'expérimenter, de créer, il a été à la fois : poète, romancier, dramaturge, mémorialiste, mais aussi administrateur, ministre, savant, botaniste, minéralogiste, acousticien, anatomiste, peintre,

directeur de théâtre et de revues, amateur de lettres étrangères, de femmes et de bon vin !

Dans l'œuvre monumentale (colossale !) de ce génie universel, l'un des sommets : *Faust*. La recherche et l'histoire de toute sa vie : il met la dernière main à ce qu'il appelle « l'étrange fruit », peu de temps avant de s'éteindre, réclamant, jusqu'au bout, encore « plus de lumière ».

b) Fragments

A ce *Faus*t, Goethe travaille pendant plus de soixante ans, de 1773 à 1832. Le temps de sa conception s'est calqué sur le temps réel de la vie créatrice de l'auteur. L'œuvre ne sera d'ailleurs livrée au public que par fragments, espacés dans le temps de cette vie, chaque livraison restant *fragment* d'un grand tout à venir.

Comme si la légende réagissait chez Goethe comme une bombe à fragmentation ! L'œuvre se fragmentant en quatre moments, chaque pièce elle-même « fragmentaire » et fragmentée en éclats plus ou moins hétérogènes, et enfin le personnage de Faust profondément dédoublé, clivé : « un et double » (eins und doppelt).

Goethe parlera toujours de *Faust* comme d'une « composition barbare », comme une œuvre de style épique, un ensemble hétérogène, comportant ellipses, ruptures, silences, retards, etc. « La vie de l'homme est pareille à ce poème (Faust), /Elle a un début, elle a une fin, /Mais elle ne forme pas un tout. » (Poème de 1797) Le *Second Faust* ne fera que renforcer le sentiment d'hétérogénéité de cette œuvre « qui ne sera jamais qu'un fragment » aux yeux de Goethe. « Le torse d'Hercule !», appréciera son ami Schiller.

Fragment du fragment, *Urfaust,* au fond, n'est qu'un premier état de cette composition qui ne trouve sa forme que dans la « bigarrure », une version encore plus elliptique du « fragment », et qui correspond à une période précise de l'évolution des idées et de la dramaturgie de Goethe. Quand il reprend la pièce il note : « c'est autre chose d'achever la pièce à présent ou de l'avoir

achevée il y a 15 ans » même s'il ajoute : « je crois avoir retrouvé le fil… J'ai écrit une nouvelle scène, je ne crois pas que personne pût la démêler parmi les anciennes » (Lettre à Herder)

Mais dans son « inachèvement » même, *Urfaust* trouve d'emblée sa beauté fulgurante : « L'*Urfaust* a une vie tout à fait à lui. Il appartient, avec *Robert Guiscard* de Kleist et *Woyzeck* de Büchner, à un genre particulier de fragments qui sont non pas imparfaits, mais au contraire des chefs-d'œuvre, jetés sous une forme d'esquisses admirables (…) » (Brecht)

c) Faust se met en quatre

L'œuvre comporte quatre éléments, hétérogènes et pourtant apparentés.

- Urfaust

La première mention de *Faust* apparaît dans une correspondance en 1773. L'année suivante Goethe est à Weimar. Il a avec lui le manuscrit d'une œuvre dramatique : *Faust*
C'est une version de la tragédie (inédite) qui date sans doute des tous premiers temps de Goethe à Weimar et qui est connue sous le nom d'*Urfaust.* La version la plus ancienne, la version antérieure à la version publiée :

> « *Faust* est né dans le même temps que mon *Werther*. Je l'ai apporté avec moi à Weimar dès 1775. Je l'avais écrit sur du papier à lettres, sans une rature, car je me gardais d'y coucher un seul vers qui n'eût pas été au point et destiné à durer. » *Conversations avec Eckermann 272*

On reviendra en détail sur les circonstances de la composition et sur la publication du texte de cette version « inachevée »

- Faust. Ein Fragment. Le fragment de 1790

A l'occasion d'une publication de ses œuvres complètes, il entreprend, au cours d'un séjour à Rome, d'achever son *Faust*. Mais le « fragment du vieux codex » ne correspond plus à sa vision

du monde et il se résigne à publier l'œuvre sous une forme encore inachevée, encore ouverte, amputée même de certaines scènes présentes dans *Urfaust* (monologue de Valentin, scène du cachot). A ce moment la pièce est tout entière en vers (y compris la scène de la cave d'Auerbach, très remaniée). Le dialogue entre Méphisto et l'étudiant trouve la forme qu'il gardera dans *Faust I*.

- Faust I. Première partie de la tragédie

Le « premier Faust » daté de 1808 est universellement connu et très apprécié, en France notamment grâce à la très belle traduction qu'en donne Gérard de Nerval en 1826 (qu'appréciait Goethe lui-même), et plus tard par l'opéra de Gounod. C'est la « première partie », enfin achevée, « de la tragédie » : tel est en effet son sous-titre..

- Le second Faust. Deuxième partie de la tragédie en cinq actes…

…paraît après la mort de l'auteur. Faust parcourt le vaste monde et le temps long. C'est une œuvre polyphonique d'une ampleur considérable et d'une puissante portée métaphysique. Il contient l'épisode central de la rencontre avec Hélène de Troie.
LE chef d'œuvre de Goethe ? Son testament poétique et philosophique ?

4 - *Urfaust* à Weimar : le manuscrit retrouvé

A la cour de Weimar, Goethe fait des lectures de son manuscrit. Un auditeur enthousiaste parlera de ce « *Faust* inachevé » comme d'une « pièce magnifique ». Le même enthousiasme poussera une jeune femme de la Cour d'Anna Amalia, Luise von Göchhausen, à demander à Goethe de lui confier son manuscrit, et à recopier « à la lueur des chandelles » la pièce qu'elle a entendue. C'est ce manuscrit qui a été miraculeusement conservé (*celui de Goethe est perdu, détruit sans doute après que l'auteur en eut « transformé la matière » dans les versions successives).* Cette copie n'a été retrouvée (miraculeusement) qu'en 1887 et publiée sous le titre

d' *Urfaust* : le *Faust* de Goethe sous sa forme originale, originaire, primitive. On préfère aujourd'hui parler de « version antérieure ». (Dans la traduction de Jean Lacoste, que nous adoptons : *Première version du Faust I*)

Jean Lacoste, dans son *Introduction à la traduction de l'Urfaust* : « Ce texte est incontestablement le plus proche du projet initial, du *Faust* dont Goethe commence à rêver sans doute vers 1769 à Strasbourg, quand il se lie d'amitié avec Herder »

> ***Ur*** *en allemand est le préfixe qui désigne ce qui vient de l'origine, ce qui sert de modèle, ce qui est premier et primitif.*

Avec *Urfaust*, Goethe (il n'a pas 25 ans quand il commence à l'écrire – c'est la période *Sturm und Drang*, celle des *Souffrances du jeune Werther*) s'empare de la légende pour en donner une version théâtrale d'une grande force et déjà marquée par **l'innovation majeure qu'est le personnage de Marguerite**. L'action se concentre en effet sur la tragédie du savant et surtout sur le drame de Marguerite, sans diablerie ni sabbat de sorciers, mais avec Méphistophélès. De l'esprit du *Sturm und Drang*, il garde la violence, la critique sociale, l'insolence, le mépris des conventions, tout en puisant à la fois dans le théâtre de Shakespeare et dans l'esprit du théâtre de foire et du théâtre de marionnettes.

Urfaust offre une image de la matrice shakespearienne de l'œuvre, mêlant la comédie au tragique, la prose et les vers ; il rassemble les scènes primordiales, essentielles, « germinales », à partir desquelles la tragédie de Faust va prendre toute son ampleur, balisant déjà tout le champ symbolique qui sera celui du premier et du second *Faust*, mais de manière ouverte. La violence et l'éclat de la langue n'y sont pas encore « tamisés par le voile de gaze » de la maîtrise classique dont rayonnera l'œuvre à venir. On est dans une épure à la manière noire, dans l'intuition et l'urgence du premier mouvement, d'une plume acérée.

> «Je préfère *Urfaust* au *Faust 1*. Cette œuvre - qui n'est pas un brouillon du *Faust 1*- est un texte vivant et autonome. Une œuvre

qui a gardé toutes les traces de son origine, une légende populaire. J'ai eu l'impression de traduire pour la première fois un texte qui est une sorte de miracle, puisqu'on l'a retrouvé près d'un siècle après la mort de Goethe (…)
Urfaust a conservé un caractère sacrilège du théâtre populaire ; on voit tout le plaisir de Goethe de s'être donné comme porte-parole du diable. » *Jean Lacoste*

5 - Fragment d'une grande confession

*Urfaus*t – comme *Werther* – se nourrit directement d'épisodes très intimes de la vie de Goethe lui-même. Dimension autobiographique de l'œuvre :

- La prise de conscience de la vacuité du savoir enseigné lors de ses études de droit à Leipzig et à Strasbourg (1765-1771). Goethe ne pouvait que se reconnaître dans le monologue initial de Faust – une des constantes des spectacles de marionnettes, dont la source d'inspiration se trouve chez Marlowe (texte que Goethe ignora jusqu'en 1818). Faust, en proie à la mélancolie, y critique l'inanité du savoir universitaire

- Le sentiment de culpabilité d'avoir abandonné Frédérique Brion, fille du pasteur de Sessenheim, rencontrée et aimée lors de son séjour à Strasbourg.

- Ce sentiment de culpabilité ravivé par le procès et la condamnation à mort, le 11 janvier 1772, d'une jeune fille, Margarethe Brandt, qui, séduite puis abandonnée, avait tué son nouveau-né. Le procès eut lieu à Francfort, sa ville natale, alors qu'il venait d'y obtenir un poste d'avocat.

En août 1771, à Strasbourg, Goethe obtenait la licence en droit en défendant publiquement les 56 thèses de son mémoire sur les relations entre l'Eglise et l'Etat. Dans celles-ci figurait une réflexion sur l'application de la peine capitale aux mères infanticides !

Noter aussi que le premier amour de jeunesse de Goethe s'appelait aussi Marguerite et que la première fois qu'il vint

chez elle, il la vit à son rouet, lire une lettre qu'il lui avait écrite en vers (Schmidt 43)

Ainsi Goethe développe et interprète la liaison malheureuse de Faust avec une servante à la lumière de son histoire personnelle et du drame dont il vient d'être témoin indirect et spectateur.

Stimulé par cette identification, Goethe esquisse la première ébauche d'une œuvre qui ne cessera de prendre de l'ampleur : il imagine et juxtapose des scènes de nature et de forme différentes, sans véritable lien logique, et **finit par associer deux tragédies : celle du savant et celle de la jeune fille abandonnée et criminelle**.

6 - Le modèle shakespearien

Urfaust, comme matrice théâtrale de l'œuvre à venir, répond à une inspiration (et une imitation ?) shakespearienne plus marquée, par :

- **Le mélange des tons** comique / dramatique

Farce et cauchemar

La singulière adoption (et adaptation) de la légende par le théâtre de tréteaux et de marionnettes, inscrit, on l'a vu, la fable de Faust dans la tradition populaire allemande. Notamment en ce qui concerne la représentation traditionnelle (et grotesque !) du diable. Même la première scène inventée par Marlowe (Faust invoquant les esprits) devient sur ce théâtre une scène de comédie ! Du moins l'utilisation de vers archaïques (Hans Sachs) ancre la scène dans la distance du spectacle de marionnettes : le Faust qui revient en Allemagne est un Faust qui fait rire.

Dans le projet initial de Goethe, la légende de Faust « devait » être la matière d'une comédie, farce de carnaval, œuvre parodique et satirique en vers populaires. *Urfaust* garde des traces précises de cette première conception. Et Schelling verra encore dans le destin tragique de Faust « une gaîté propre à une comédie supérieure ».

Brecht : « La scène de l'élève et la scène de la taverne sont des scènes de personnages grossiers de Goethe, et elles sont des joyaux dans sa grande œuvre et dans la littérature allemande en général. C'est assurément la misère allemande de sinistre réputation qui nous a coûté les comédies que Goethe aurait pu écrire… Entre la dignité et l'humour il n'y a pas d'oppositions. Aux grandes époques, des rires retentissaient du haut de l'Olympe. »

La dimension comique est nettement revendiquée (et le sera encore dans le prologue de *Faust I*) :
- Faust seul. Les enjeux philosophiques et lyriques l'emportent très largement sur le comique (si comique il y a, c'est dans le souvenir du théâtre de marionnettes et les vers populaires à la Hans Sachs – ou encore la peur de Faust devant l'Esprit, la dispute avec l'Esprit de la Terre, où Faust prend conscience qu'il n'est qu'un mortel…)
- Faust –Wagner : idem, malgré le côté « ridicule » du famulus, les enjeux philosophiques et esthétiques dominent.
- Méphisto – Etudiant : comique satirique marqué, Méphisto d'emblée comme personnage burlesque.
-Cave d'Auerbach : scène de farce
-Dans l'intrigue avec Marguerite, de nombreuses scènes (ou fragments de scènes entre Marthe et Méphisto, ou entre Faust et Méphisto) qui sont des moments de pure comédie. Méphisto assume souvent cette dimension du RIRE. Le rire de Méphisto.

Le *Faust I* portera pourtant le sous-titre de *Première partie de la tragédie*.
La mélancolie de Faust évoque celle d'Hamlet, l'innocence de Marguerite, Desdémone ou Ophélie. Faust, avec Goethe devient le héros d'une tragédie qui s'inspire plus de la dramaturgie shakespearienne avec son mélange des tons et des genres que du modèle « classique » des tragiques grecs.

Cependant, il est clair que c'est autour de Marguerite que véritablement se fait la bascule entre la légèreté et la gravité, entre le comique et le tragique.
Grand écart : on est passé de la farce burlesque à des scènes d'une rare intensité émotionnelle et d'une violence tragique inouïe (Cathédrale, Jour sombre, Cachot).
Bascule brutale (bien plus manifeste que dans *Faust* I) essentielle à la définition de l' *Urfaust.*
Métamorphose, comme si la légende de Faust ne pouvait se réaliser pleinement que dans la tragédie.

- La composition par **tableaux** et non par actes et scènes.

- **L'absence d'unité de lieu, et d'unité de temps**, revendiquées par le romantisme contre l'esthétique classique.

  19 tableaux qui s'enchaînent avec une très grande liberté temporelle -les nuits s'enchaînent aux jours- et spatiale – les didascalies appartiennent quasiment à l'ordre du roman, visualisent, inscrivent chaque scène dans un « paysage », pittoresque et mental, une scénographie qui interagit avec l'événement, les personnages, etc. Le paysage comme état d'âme romantique : inquiétude, effroi, passion, obscurité, nature, solitude, foule en fête, etc.

  Une liberté qui transcende même celles que s'octroie la dramaturgie romantique

- L'intrigue plurielle (La tragédie du savant, le drame de Marguerite

- **L'alternance entre vers et prose**, qui marque selon Georges Steiner une étape importante vers une dramaturgie moderne de la tragédie :

* Prose de la Cave d'Auerbach : comme nombre de scènes comiques dans Shakespeare (sera versifiée dans Faust I)
* Prose de la dernière séquence (cachot) dont la violence et l'intensité dramatique seront terriblement affaiblies par la versification de Faust I !
* La seule scène, scène initiatique, germinale, emblématique, et qui restera en prose dans Faust I, (Jour sombre) est sans doute la plus ancienne des scènes écrites par Goethe. On rêve d'un Faust écrit entièrement dans cette « prose » là !

- La très grande liberté dans l'enchaînement des scènes : la rapidité, la brièveté, les **ellipses** dont on ne sait pas si elles sont la conséquence d'un projet concerté - sur modèle shakespearien -, des « lacunes » » dues à un inachèvement de la pièce ou des oublis dans la copie d'un manuscrit ?

- Surtout l'absence de logique narrative, absence de transitions, de liens logiques (asyndètes), alliée à la rapidité, à la brièveté, crée une nouvelle dramaturgie, qui ne serait plus fondée sur le développement logique (aristotélicien) de la fable, mais sur la **juxtaposition d'intensités**, de figures ou de structures essentielles (éliminant le secondaire, l'anecdotique, le contextuel, etc.) aboutées l'une à l'autre non par la progression logique de la fable, mais par des analogies, des échos, des contrastes de nature essentiellement émotionnelle et poétique. Déjà une esthétique du fragment, à prendre en compte en tant que telle, malgré les « lacunes dont on parlera plus bas. Déjà loin de Shakespeare ! Après il n'y aura guère que Büchner…

« Phénomènes discontinus qui peuvent apparaître au milieu de phénomènes continus. En mathématique on nomme ces évènements d discontinuité « catastrophe ». la catastrophe n'a rien à voir avec ce que nous entendons par là couramment : la catastrophe n'est pas un fléau – elle est une rupture (…) L'accident ne saurait être compris comme un événement temporel mais comme une rugosité de surface (les accidents de la route VS une route accidentée) (…) L'accident suppose une rupture moins de la continuité (il y a déformation) que de la contiguïté (on sépare ce qui était joint), le passage d'un état lisse à un état strié… »
La rupture du continu (…) Le trou, l'intervalle, la pliure, la striure, le froissé, le débord sont en effet les moyens actifs et péjoratifs destinés non pas à salir la scène, à y installer du désordre pour le seul plaisir d'y voir du désordre, mais à la secouer de l'intérieur, à la faire imploser (et voir ce qu'il en restera), souvent avec des riens, moins que rien en apparence, à l'inquiéter en effet, à la scinder d'énigmes… Voir jusqu'où ça tient, jusqu'où ça dira encore, jusqu'où ça racontera encore (…)
La continuité dramaturgiquement parlant et un alibi parfait pour dire ce qu'on a à dire. Continuité chronologique, des dialogues, narrative, remplissage en continu du cadre, lignes situationnelles non brisées, seule la fragmentation en actes opérant cette illusion d'une discontinuité possible (…)
Mettre ensemble ce qui ne va pas ensemble, forcer les bouts à s'unir, quand ils ne sont pas du même métal (discours descriptif et discours théâtral), séparer ce qui se marie (fiction et situation, acteur et personnage), pratiquer

l'omission (manques narratifs, ellipses, cuts), creuser les écarts (durées contradictoires, dilatation ou restriction des espaces), faire en sorte que tout ce qui n'entre pas physiquement sur un plateau y soit d'une manière ou d'une autre… »
***Accident*, Noëlle Renaude, Barbara Métais-Chastanier**

7 - Les deux blocs

Deux blocs hétérogènes

1 - La tragédie du savant qui désespère de savoir (ce premier bloc lui-même très hétérogène, elliptique, énigmatique).

2 - Le drame de la jeune fille séduite et abandonnée, qui est l'innovation majeure de Goethe par rapport à la vieille légende du *Volksbuch*. (C'est cette intrigue qui fera par la suite le succès et la célébrité de l'œuvre).

Si, à partir de la séquence 4 (Rue) et de la rencontre avec Marguerite, l'action du deuxième bloc s'enchaîne, à peu de choses près, continument et logiquement, bien que de manière fragmentaire - en revanche les séquences du premier bloc (plus précisément les séquences à l'intérieur du premier tableau : Nuit, ainsi que la progression de1 à 3) sont juxtaposées sans logique apparente :

- Faust seul invoque les esprits
- Faust et Wagner : il semble que ce soit un « autre » Faust qui s'adresse alors à son famulus, et les thèmes « magiques » du monologue initial semblent oubliés
- Irruption non préparée et énigmatique de Méphistophélès (qui n'est pas nommé) avec un étudiant, aucune relation entre Faust et Méphisto, thématique encore différente sans lien avec ce qui précède. Comme *enter the clowns* au terme d'une exposition « sérieuse ». *Comic releaf* ?
- La Cave d'Auerbach : « tours » de prestidigitation sans commune mesure avec les ambitions du début. Scène grotesque.
- Route de campagne : scène en deux répliques, énigmatique, scène de mouvement : la fuite des deux personnages

Cette composition en mosaïque cubiste (ruptures, asyndètes) qui crée des images violemment colorées, surprenantes, hétérogènes voire hétéroclites, est le résultat d'une dramaturgie qui rompt avec les conventions classiques, aristotéliciennes de l'intrigue théâtrale, et se fonde sur une logique moins dramatique que « poétique » : si les scènes se répondent, c'est par un jeu thématique d'analogies, d'échos, de contrastes : « la première partie (Faust I) est presque tout entière subjective, tout y est sorti d'un individu plus impulsif, plus passionné. » (G. Lukacs)

Absence de transitions. Les scènes s'enchaînent *cut*, les personnages apparaissent et sont pris d'emblée *in medias res*, sans être ni annoncés, ni présentés. Les jointures sont visibles, les raccords abrupts.
Travail d'acteur : faire exister, dessiner, « présenter » ces personnages : sorte de prologue joué, importance du visuel, moments de liaison joués sans paroles, etc.

Quel est le lien entre les deux blocs ?

Jean Lacoste (179-181) met en évidence : « … le lien profond entre la tragédie du savant (qui s'achève en fait quand Faust renonce au savoir) et le drame touchant de Marguerite (…) Faust ne parvient pas à retenir l'esprit de la terre et se trouve humilié, il est renvoyé à sa propre image, à une subjectivité dont il ne peut s'échapper (…) {*Il découvre*} un sentiment nouveau pour lui, de la nature et de la vie, une philosophie naturaliste, en se réjouissant d'avoir en quelque sorte percé les secrets de cette force qui maintient et anime le monde : l'amour (…)
Une faculté nouvelle de connaissance : l'amour. C'est grâce à l'amour qu'il a porté à Marguerite que Faust a pu entrevoir les secrets de la nature qui se dérobaient jusqu'ici à lui, qu'il a pu déchiffrer en partie l'énigme du monde et faire enfin cette expérience de la condition humaine à laquelle il aspirait et qu'il désespérait de vivre (…)

Goethe (Lettre) : « On ne connaît que ce qu'on aime, et plus cette connaissance doit devenir profonde et intégrale, et plus forts, plus puissants et plus vivants doivent être l'amour et la passion… »

Il s'agit de **la connaissance du cœur** dont parle Faust à Wagner

Ce sentiment d'une œuvre éclatée, en fragments disjoints, est renforcée par ce qu'il est convenu d'appeler « les lacunes » de Urfaust : les épisodes développés dans *Faust I* mais absents de *Urfaust*.

8 - Lacunes ?

Les « blancs » laissés, les « lacunes », ne sont pas simplement les indices d'un état d'inachèvement, ou d'une rédaction « provisoire » du futur *Faust I*, mais nous orientent vers une esthétique *Sturm und Drang*, au-delà même de l'inspiration shakespearienne et des emprunts au théâtre de tréteaux.
Et donc vers l'invention d'une nouvelle dramaturgie, d'un sens renouvelé du tragique : « Scènes isolées, toutes autonomes mais toutes essentielles à l'action et existant chacune comme un plan-séquence de cinéma, parfaitement réussi, cadré et inoubliable. » (H.A.Baatsch à propos de *Woyzeck*)

Deux lacunes problématiques pour la compréhension de l'intrigue

1 – La scène du meurtre de Valentin, qui « justifie » la fuite de Faust, et l'abandon de Marguerite au moment où elle va traverser les plus terribles épreuves.

2 – Mais surtout l'absence de la scène du pacte signé d'une goutte de sang et des scènes préparatoires qui introduisent le personnage de Méphistophélès comme un démon.

Du coup Méphistophélès apparaît étrangement dans la scène avec l'étudiant (sorte de parodie de la scène qui précède entre Faust et son *famulus* Wagner) : déguisé (dans *Faust I,* il est même déguisé en Faust lui-même). Le diable avance masqué : *larvatus prodeo.* Parce qu'on ne peut pas contempler le démon en face, pas plus que la divinité, sans terreur ? Ce n'est que par une indication indirecte en cours de scène qu'on apprend qu'il est un « diable ». La dimension surnaturelle de son rôle est comme minimisée (et rendue comique), ce qui nous invite à interpréter le personnage

complice de Faust, plutôt comme un « double », la part d'ombre de Faust, une pulsion refoulée et qui martyrise le personnage (comme ce dernier cherche aussi à le rabaisser).
Sans doute peut-on se passer de l'imagerie naïve, médiévale, folklorique de Méphisto, pour creuser davantage les contradictions internes au personnage de Faust (et celui de Marguerite)

Manquent dans *Urfaust* les grandes scènes « fantastiques », et ce n'est que par quelques notations éparses que la nature diabolique de Méphisto est indiquée.

9 - La part du fantastique

La part du fantastique (alchimie, magie, diableries) appartient à la dimension folklorique de l'œuvre : revendication de Goethe d'inventer une culture nationale (comme il le fait avec l'architecture Gothique et la cathédrale de Strasbourg), par un retour aux sources, aux fondements de la culture germanique(la versification de Hans Sachs, par exemple séquence 1). C'est « La tendance moyen-âge de nos romantiques », dira Heine.
Cette tonalité « fantastique » sera développée génialement dans *Faust I*.

En comparaison, dans *Urfaust*, elle est bien moins présente. Pas de « prologue dans le ciel », pas de métamorphose du démon en chien puis en Méphisto pas de « cuisine des sorcières », pas de « Nuit de Walpurgis ». Et surtout, on l'a vu pas de pacte avec le diable.
Est-ce dû à l'inachèvement de la pièce ?
Est-ce que la géniale esquisse de 1773 ouvre d'autres perspectives, qui seront abandonnées ou reniées par le Goethe de la maturité ?

C'est comme si Goethe avait voulu dans son geste inaugural garder à l'aventure de Faust sa dimension purement terrestre, humaine. Une histoire à « ras de terre ».
La pièce ouvre directement sur le monologue de Faust : un homme seul qui prend d'emblée la parole, qui dit crûment ses doutes, ses désirs et son désespoir, un homme éloigné de Dieu.

Il n'a pas besoin des tours de Méphisto pour s'engager sur les chemins du mal et du malheur. La part du surnaturel y est réduite : autour de Marguerite, des ruses dont serait capable tout amoureux, sans l'aide du diable !

Faust traverse des drames très humains. L'action de *Urfaust* peut tout à fait se passer des oripeaux du grand guignol.

Méphisto apparaît sans crier gare, inexplicablement, sans que sa nature diabolique soit révélée. Je suis comme tout le monde, dira Méphisto à l'étudiant. Et Faust à Marguerite : « c'est un oiseau comme il y en a beaucoup. » (12) La dimension diabolique ne semble pas essentielle, même et surtout si la question du Mal est une de celles qu'agite violemment le Faust de Goethe.
Le diable = l'autre = le miroir = reflet dans un œil d'or = image déformée de soi (je suis comme tout me monde).
Le diable c'est le double, l'alter ego, la face obscure de la psyché, la part qu'on refoule et qui vous martyrise.
On le verra plus en détail, *Urfaust* invite à une interprétation des personnages qui se passe du « surnaturel ».

10 - Urfaust, la version la plus ancienne et la plus proche de nous

Œuvre inachevée ? Peut-être.

« L'Urfaust pourrait être considéré, à certains égards, simplement comme une variante du *Faust* de 1808, dans la mesure où un certain nombre de scènes – notamment celles qui décrivent les relations entre Faust et Marguerite – se retrouvent telles quelles dans la version définitive de 1808. Mais loin de faire double emploi avec cette dernière, l'*Urfaust*, plus resserré et d'un style plus dru, est une œuvre à part entière, d'une force singulière, qui mérite sa place à côté de la « tragédie » de 1808. » Jean Lacoste, *Introduction à Urfaust*

Urfaust n'est pas un brouillon du premier *Faust,* c'est une œuvre à part entière, comme l'affirme le traducteur.

Ou comme le dit Brecht : « *un genre particulier de fragments qui sont non imparfaits, mais, au contraire, des chefs-d'œuvre jetés sous la forme d'esquisses admirables.* »

En 1953, en effet, le Berliner Theater produira *l'Urfaust* : Brecht recherche justement un ressourcement, un moyen de lutter contre « l'intimidation des classiques », de leur redonner leur grandeur humaine et non pas une grandeur « extérieure », faite de coquetterie décorative et de gesticulation ampoulée. La mise en scène, avec la part belle qu'elle donne à la comédie et au théâtre de marionnettes, souligne « l'admirable humour de Goethe », autant que le caractère contradictoire et grandiose du *Faust* : « son humanité, son radicalisme dans ses pensées et ses sentiments, sa dimension intérieure… »

Et comme Brecht, on pense au *Woyzeck* de Büchner qui s'en rapproche étrangement, par sa forme fragmentaire, le personnage de Marie, « double » de Marguerite, et la transposition, dans la fiction, d'un fait-divers tragique : ici le meurtre d'une femme, là un infanticide.

Etonnante modernité de ce texte qui fait signe au théâtre épique de Bertolt Brecht, avec ses songs, son montage *cut*, sa vitalité. Qui entre en résonnance avec les esthétiques contemporaines du fragment, de l'accident, du discontinu

Etonnante modernité d'une dramaturgie qui doit beaucoup à la lecture passionnée de Shakespeare, aussi bien dans le mélange des genres (comédie, tragédie, tragicomédie, mystère médiéval, satire réaliste, farce burlesque) que dans le mélange des tons et des styles (plaisanterie et sérieux, humour et tragique, farce et philosophie la plus élevée) dans une langue libérée, qui joue sur tous les registres, de la versification des chansons populaires à la prose la plus crue et la plus brutale.
Goethe comparait ses poésies, nées d'états passagers et révolus, aux peaux quittées par le serpent qui mue. Il disait encore : des fruits qui tombent, l'arbre ne se soucie point.
C'est cette mue particulière, et déjà « étrange fruit », *Urfaust,* qui nous intéresse en tant que tel, une œuvre où brule encore le feu de la jeunesse, où Goethe n'abuse pas encore de « sa tendance à tout

tourner au symbolisme ou à l'enseignement qui refroidit tant d'œuvres de l'âge mûr. » (Pierre du Colombier)

Urfaust n'est qu'un moment du « grand œuvre ».
Un moment, particulier sans doute, de la recherche de Goethe et de la création de *Faust*. Reflet d'un « moi » ancien, obscur, tourmenté, et que le « grand classique » qu'il sera devenu reniera plus tard, comme il refusera toujours de relire *Les souffrances du jeune Werther*…
Mais c'est ce moment précis, ce qui bout dans la marmite goethéenne des années 1770 que nous voulons explorer, les années *Sturm und Drang*, ardentes, inquiètes, agitées.

Par son mélange de rires et de larmes, son montage abrupt, sa rapidité, par le resserrement, **la compression explosive de la fable dans un petit nombre de scènes et de personnages**, *Urfaust* nous paraît aujourd'hui comme la forme la plus intense du drame, parle le plus immédiatement à notre sensibilité contemporaine.

C'est cette version du mythe que nous choisissons de faire entendre. « Inachevée » peut-être, mais qui, à nos oreilles modernes, « bourdonne d'essentiel » !

BP, juin 2016

Annexe 1 - La traduction de jean Lacoste

«J'ai traduit l'Urfaust et Faust 1. Il s'agit de la première véritable traduction en français de l'Urfaust. Je suis parti de celle de Gérard de Nerval datée de 1828, qui est la plus utilisée, mais je me suis vite rendu compte qu'elle était imparfaite et que des points pourtant essentiels du texte original avaient été détournés de leur véritable signification. Voulant rester le plus fidèle possible au texte, ma traduction finalement n'a plus grand-chose à voir avec celle de Nerval.
Le plus difficile dans ce travail fut, tout en respectant la poésie de Goethe, de la rendre abordable pour les troupes de théâtre contemporain. Donc de restituer un Faust avec sa problématique intellectuelle et un langage venant d'une traduction qui coule, de façon à être comprise par le lecteur.

Ce que je retiens de mon travail : la satisfaction et la fierté d'avoir donné l'ensemble des Faust dans une version moderne et pourvue de toutes les annotations nécessaires de manière à ce qu'on le comprenne. D'avoir montré le Faust de Goethe dans toute sa splendeur.» » *Jean Lacoste*

«Je préfère *Urfaust* au *Faust 1*. Cette œuvre - qui n'est pas un brouillon du *Faust 1*- est un texte vivant et autonome. Une œuvre qui a gardé toutes les traces de son origine, une légende populaire. J'ai eu l'impression de traduire pour la première fois un texte qui est une sorte de miracle, puisqu'on l'a retrouvé près d'un siècle après la mort de Goethe (…)
Urfaust a conservé un caractère sacrilège du théâtre populaire ; on voit tout le plaisir de Goethe de s'être donné comme porte-parole du diable. » *Jean Lacoste*

Annexe 2 - Eléments bibliographiques

Goethe et Faust

- Goethe, *Faust*, édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, éditions Bartillat (*voir notamment les introductions et commentaires)*
- Goethe*, Poésie et Vérité,* Aubier
- Goethe, *Conversations avec Eckermann,* Gallimard
- Henri Heine, *De l'Allemagne*, Gallimard
- Bertolt Brecht, *La représentation du fragment est-elle justifiée ?* in *Ecrits sur le théâtre 2,* L'arche éditeur
- Marie-Anne Lescourret, *Goethe, la fatalité poétique*, Flammarion
- Joël Schmidt, *Goethe*, Folio Gallimard
- Elisabeth Brisson, *Faust : biographie d'un mythe*, Ellipses
- Emmanuel Reibel, *Faust : la musique au défi du mythe*, Fayard
- Jean Dabezies, Le mythe de Faust, Colin
- Jean Lacoste, Goethe : la nostalgie de la lumière, Belin
- Charles Magnin, Histoire des marionnettes en Europe, 1852 (consulté sur Gallica.bnf)

Autour de l'œuvre

- Ludwig Tieck, *Contes* (Amour et Magie), José Corti ,
- Théophile Gautier, *Récits fantastiques* (Deux acteurs pour un rôle, Le chevalier double), Garnier-Flammarion
- R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde,* Libretto
- R.L. Stevenson, *La maître de Ballantrae,* Folio Gallimard

D'autres « Faust »…

- Marlowe, *La tragique histoire du Docteur Faustus*, Imprimerie nationale
- Lord Byron, *Manfred,* éditions Allia
- Honoré de Balzac, *Melmoth réconcilié,* ebooks gratuits
- Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, Albin Michel
- Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, Le livre de poche
- Klaus Mann, *Méphisto*, Grasset
- Paul Valéry, *Notre Faust,* Pléiade Gallimard
- Pessoa, *Faust,* Christian Bourgois
- Jean Giono, *Faust au village*
- Michel Butor, *Votre Faust,* (opéra à choix multiples)

Annexe 3 : Points de vue critiques

1
Un chef d'œuvre jeté sous la forme d'une esquisse admirable

Il est permis de demander si l'on doit représenter l'esquisse d'une pièce qui existe sous une forme particulièrement accomplie. On a le droit de répondre que déjà la grande importance du cycle faustien justifie une représentation de l'archétype, mais il y a encore une autre justification. L'*Urfaust* a une vie tout à fait à lui. Il appartient, avec *Robert Guiscard* de Kleist et *Woyzeck* de Büchner, à un genre particulier de fragments qui sont non pas imparfaits, mais au contraire des chefs-d'œuvre, jetés sous une forme d'esquisses admirables (…)

Cette fable, quel coup de maître ! L'idée seule de combiner le sujet d'une actualité brûlante de l'infanticide au vieux « Jeu de marionnettes du docteur Faustus » ! Cette langue : le vers à la Hans Sachs de type grossier associé à la prose nouvelle, humaniste ! Ces personnages ! Ils avaient été des personnages populaires et sont redevenus des personnages populaires ! Quelle idée de base : la tragédie de Marguerite comme épisode dans l'humanisation et le plus grand développement de l'individu Faust !

Il est plus facile au théâtre avec l' *Urfaust* qu'avec l'œuvre achevée de se défendre de l'intimidation par le classicisme et de s'assimiler la fraîcheur, l'esprit de découverte, le plaisir de la nouveauté de ce texte étonnant. (…)

A présent seulement, on a tenté de tenir compte du caractère contradictoire si grandiose du Faust de Goethe et de lui donner ce qui est chez lui positif : son humanité, son radicalisme dans ses pensées et sentiments, sa dimension intérieure par lesquels il a pénétré profondément dans la conscience des Allemands.

Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre 2, L'arche éditeur.

2

Un homme libre qui s'aveugle

Si le mal est présent dans ce drame, avec la figure en demi-teinte de Méphistophélès, « le Malin cauteleux et subtil », Faust est un homme seul, dont les actions ne sont ni prévues, ni déterminées, ni secondées, ni jugées par une puissance supérieure. Un homme libre qui s'aveugle.

Ce dépouillement, d'une grande efficacité dramatique a pour intéressante conséquence de n'accorder qu'un rôle subordonné à Méphistophélès dont on ne connaît guère les motivations (…) Son intervention se limite alors à favoriser les amours de Faust, dans une perverse relation maître-serviteur (…) Faust est sans conteste le protagoniste de l'*Urfaust*. Il prend l'initiative d'évoquer les esprits, dont celui de la Terre, et il berne par ses tours les buveurs de Leipzig ; il tombe amoureux de Marguerite, sans l'intervention d'un philtre et sans le mirage d'une femme, et c'est librement qu'il cède aux suggestions érotiques de Méphistophélès. Le Faust de cette première version est encore le jeune Titan, le Prométhée, l'homme révolté qu'était Goethe dans ces années –là, « l'homme de Rousseau », dira Nietzsche : « *L'homme dans sa misère en appelle à la sainte nature et s'aperçoit soudain qu'elle est aussi éloignée de lui que n'importe quel dieu (…) Il rejette avec mépris les parures multicolores qui, il y a peu de temps encore, lui paraissaient précisément constituer son humanité, les arts et les sciences, (…) il frappe des poings contre les murs, à l'ombre desquels il a à ce point dégénéré ; il réclame de la lumière, du soleil, des bois et des rochers. Lorsqu'il s'écrie : « La nature seule est bonne, seul l'homme naturel est humain », c'est qu'il se méprise lui-même et qu'il aspire à se dépasser. Dans de semblables conditions, l'âme est prête aux décisions les plus terribles, mais aussi à appeler de ses propres*

profondeurs ce qu'il y a de plus noble et de plus rare » (Considérations inactuelles III)

Jean Lacoste, Introduction à *Urfaust*, éditions Bartillat

3
Il veut savoir, pouvoir, jouir

Faust commence à penser ; sa raison impie se révolte contre la sainte croyance de ses pères ; il se refuse à errer plus longtemps dans les ténèbres et à croupir dans l'indigence ; il aspire à la science, aux pompes terrestres, aux voluptés mondaines : il veut savoir, pouvoir, jouir ; - pour nous servir enfin des termes symboliques du moyen-âge, sa chute s'accomplit. Rebelle à Dieu, il renonce à la béatitude éternelle ; il sacrifie à Satan et à ses pompes terrestres. Cette révolte et la doctrine (…) Si cette légende de Faust a un attrait si mystérieux pour nos contemporains, c'est parce qu'ils y voient représentée, et avec la clarté la plus naïve, la lutte dans laquelle ils sont engagés eux-mêmes : cette lutte des temps modernes où se trouvent face à face la religion et la science, l'autorité et la discussion, la foi et la raison humaine, l'humble résignation à toutes les souffrances et la soif effrénée des joies de ce monde ; lutte à mort, au bout de laquelle nous finirons par tomber dans les griffes du diable, à l'instar de ce pauvre docteur Faust…

Henri Heine, *La légende de Faust,* in *De l'Allemagne*, Gallimard

4
Au bord des ténèbres

« Le dénouement de *Faust* renferme toute la vision créatrice du poète. Mais cette plénitude n'est obtenue ni par une prise de position dogmatique, ni en traitant à la légère la crise morale et intellectuelle. Dans le cas de Goethe, on a la preuve manifeste du doute et de l'aridité surmontés avec acharnement. Nous savons tout ce que ses premières œuvres contiennent d'aventure personnelle mal dirigée et de remords transposé en thème poétique : il y a dans la vie de Goethe des zones d'ombre et des périodes où cet esprit incroyablement fécond demeure en jachère

sous l'effet du découragement. Et parce que la sérénité créatrice dont jouit Goethe de la maturité a été chèrement payée, nous voyons le poète se méfier de l'abîme ; la tragédie s'avance délibérément au bord, là où l'esprit doit contempler les ténèbres, au risque d'être pris de vertige. Goethe était résolu à marcher sur les hauteurs, aussi a-t-il tenu son regard fixé sur la lumière. »
Georges Steiner, *La mort de la tragédie*, Gallimard

5
La tragédie du savant et la tragédie de Marguerite

« Dans cette première version du *Faust,* la scène clé du pacte avec le diable manque. On voit d'abord le docteur Faust contester la science et chercher dans les arts magiques une vérité qu'elle n'a pu lui apporter (…)
Un savoir autre mais aussi une autre vie. Une conversation avec son assistant Wagner, scientiste avant la lettre, fait ressortir la puissante insatisfaction du génie. Il s'agit encore de science quand un Méphisto, surgi l'on ne sait d'où, éclaire un étudiant venu prendre conseil, sur la réalité de la science universitaire, puis se charge, dans une taverne, de facéties démoniaques qui ne procurent à Faust qu'un piètre amusement. Il a soif d'autres émotions comme d'autres connaissances.
C'est là que Goethe innove, qui fait suivre ces quelques scènes décousues, de la fameuse « tragédie de Marguerite ». L'intrigue amoureuse entre Faust et Marguerite va fournir à *Urfaust* son intrigue qui restera le nœud de l'action dans les versions ultérieures et dans l'imagination populaire. Opéra et films privilégieront cette aventure, que déjà les années 1770 ressentirent comme actuelle et significative. Goethe la raconte en quelques tableaux brefs qui renoncent aux scènes faciles et mélodramatiques pour mettre plus volontiers en lumière l'ambiguïté des sentiments : Faust agit en vulgaire séducteur, mais éprouve un amour sincère ; Marguerite pense en petite bourgeoise, amis vit son don de soi avec une totale générosité. Elle court à sa perte, au crime et à la folie avec un élan de tout l'être et une probité radieuse. »
Bernard Lortholary, *Préface à la traduction de Faust I & II,* Flammarion

Annexe 4 : Faust aujourd'hui ?

Le trajet le plus rapide du désir à la jouissance

La fascination qu'a exercée des siècles durant le personnage original du docteur Faustus – et dont seul un reflet affiné reste visible dans les sublimations de Goethe – tient à une promesse extensive et intramondiale de gâterie. Comme cette promesse avait une adresse indéfinie, une bonne partie de l'intelligentsia bourgeoise, dans toutes les générations suivantes, pouvait se sentir interpelée. L'élément fascinant est encore sensible des siècles plus tard : Faust est l'homme qui découvre au cœur de la vie, le truc de tous les trucs : le chemin court vers une richesse libérée du travail, et donc le trajet le plus rapide du désir à la jouissance. Il est le protagoniste de la prétention bourgeoise à l'accès aux moyens de gâterie du présent et de l'avenir. Sa légèreté métaphysique, ou plus exactement le fait qu'il mette au deuxième plan l'intérêt du salut de son âme, est ce qui lui ouvre l'accès à des sources illimitées de bien-être et de jouissance. Il fournit ainsi un modèle contagieux de la manière dont le triste travail de conservation de soi pourrait s'achever d'un seul coup. Grâce aux méthodes magiques, il bondit vers les résultats sans avoir à subir la longue marche passant par la production et l'acquisition honnêtes. Sa découverte – le pacte avec le diable en est le symbole – tient au fait que même au niveau du désir adulte, on peut postuler et trouver des satisfactions tellement complètes qu'elles ne seraient possibles, d'ordinaire, que dans la symbiose du petit enfant avec sa mère – à supposer qu'il dispose d'un partenaire de gâterie doté d'un potentiel élevé. Faust exige la régression globale, qui n'en mènerait pas moins à l'objectif adulte.

Le scandale de l'existence de Faust a donc un nom : la démesure dans le bien-être. Elle provoque la rupture ouverte avec les traditions de l'ancienne Europe, celle de la vie modérée et sérieuse qui se limite elle-même, telles qu'elles ont été exprimées par mes concepts de la *sophrosynè* et de la *moderatio*. S'il existe un péché faustien, il est le péché constitutif des temps modernes, dans la mesure où celui-ci consiste à sortir du système des proportions morales de l'ancienne Europe. Avec elle ne débute pas seulement l'infiltration du désir infini dans des situations finies, mais aussi l'abolition pratique des limites de la circulation et de la consommation. Dans l'un comme dans l'autre s'imprime déjà la dynamique du processus du capital, reflétée dans les

qualités subjectives d'une recherche sans répit et d'un appétit insatiable de vécu.
Peter Sloterdijk, *Ecumes*, Maren Sell Editeurs, 2005

L'homme de l'illimité

Faust se rebelle contre la finitude, il est l'homme de l'ouvert et de l'illimité, il est l'antithèse de l'homme grec, de sorte que Spengler a pu voir en lui l'incarnation de la civilisation occidentale moderne. Il voudrait être simultanément sa propre réalité et toutes les potentialités que chaque objet exclut, devenant sa propre limite dans l'acte même de prendre forme. Faust défie le temps parce qu'il est la limite de la vie, et il veut rajeunir pour outrepasser toute finitude, pour vivre dans le présent et dans l'Antiquité aussi bien, pour aimer à la fois Marguerite et Hélène. Il est en quête d'un instant où la vie se présenterait à lui pleine et entière, sans confins, mais dans sa fébrile nostalgie il brûle les minutes et les heures et accélère le triomphe du temps, car à tout moment son souci et sa coupable angoisse lui font éprouver la déception de la limite. Faust cherche l'amour car l'amour est la seule possibilité de vivre en harmonie avec le flux du temps, de s'identifier à son passage, de reconnaître dans son débit le rythme de son propre souffle.
Claudio Magris, in *Les métamorphoses de Faust*, publié dans *Itaca e oltre*, Garzanti, 1980