



HAL
open science

Le bric-à-brac faustien : formes hétéroclites et inspirations fantastiques dans le répertoire pour marionnettes

Jean Boutan

► **To cite this version:**

Jean Boutan. Le bric-à-brac faustien : formes hétéroclites et inspirations fantastiques dans le répertoire pour marionnettes. *Otrante : art et littérature fantastiques*, 2022, 52, pp.23-35. hal-04038368

HAL Id: hal-04038368

<https://hal.science/hal-04038368>

Submitted on 17 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Le bric-à-brac faustien : formes hétéroclites et inspirations fantastiques dans le répertoire pour marionnettes¹

Dans une remarque souvent citée, le poète autrichien Nikolaus Lenau (1802-1850), lui-même auteur d'un Faust, contestait à Goethe sa mainmise sur le sujet : « Faust a certes été écrit par Goethe, mais n'est pas son monopole pour autant [...]. Ce Faust est le patrimoine de l'humanité tout entière². » Avec près de 430 mentions dans la littérature publiée entre 1600 et 1790³, c'est en effet un des sujets les plus répandus, les plus populaires, dans l'espace germanophone des XVII^e et XVIII^e siècles – qui couvrait alors plus de la moitié de l'Europe, jusqu'à Saint-Petersbourg et Moscou⁴. Les affiches conservées et les archives municipales attestent également de très fréquentes représentations sur la scène des théâtres ambulants qui sillonnent la région, notamment après la guerre de Trente ans⁵. C'est d'ailleurs une version pour marionnettes – un support privilégié des troupes itinérantes – qui inspira à Goethe l'écriture de *Faust*⁶. C'est à cette forme de spectacle, en tant qu'elle sert de principal relai à la circulation du mythe faustien à l'époque moderne, qu'est consacrée la présente étude.

On ne peut établir la généalogie du sujet rendu célèbre par Goethe qu'à grands traits. Le livre de lecture populaire imprimé par Johann Spiess en 1587, *Historia von D. Johan Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* [Histoire du Dr. Johan Faust, le très-renommé magicien et sorcier], est assurément la source de ces nombreuses réécritures, à commencer par la pièce de Christopher Marlowe (1564-1593). Le sujet ne tarde pas, cependant, à s'émanciper de cette compilation d'épisodes merveilleux et légendaires – ne serait-ce que par son adaptation à la forme dramatique, alors que l'*Historia* était composée en prose. Le sujet fut sans doute introduit dans le répertoire des compagnies itinérantes d'Europe centrale par les comédiens anglais, en même temps que d'autres pièces du répertoire élisabéthain⁷. Les versions connues du *Faust* pour marionnettes au XIX^e siècle conservent ainsi des traits vraisemblablement empruntés à la pièce de Marlowe.

Le détail de cette circulation reste pourtant mal connu, dans la mesure où tous les textes qui nous sont parvenus sont postérieurs aux deux drames de Goethe⁸ : la première édition d'un *Faust* pour

¹ Les recherches présentées ici ont été réalisées dans le cadre du projet PuppetPlays, financé par le programme de recherche et d'innovation de l'Union européenne Horizon 2020 (ERC-GA 835193). Une partie des textes abordés dans cet article ont été décrits par nos soins sur la base de données du projet PuppetPlays, accessible en ligne : <https://puppetplays.eu> (consulté le 30 septembre 2022).

² Nikolaus LENAU, *Sämtliche Werke und Briefe* [Œuvres et correspondance complètes], II, Francfort-sur-le-Main : Insel-Verlag, p. 262 (lettre du 27 novembre 1833) : « *Faust ist zwar von Goethe geschrieben, aber deshalb kein Monopol Goethes [...]. Dieser Faust ist Gemeingut der ganzen Menschheit.* »

³ Hans HENNING, *Faust in fünf Jahrhunderten: ein Überblick zur Geschichte des Faust-Stoffes vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* [Faust en cinq siècles : un aperçu de l'histoire de la thématique faustienne du XVI^e siècle à nos jours], Halle : Verlag Sprache und Literatur, 1963, p. 29.

⁴ Jaroslav BARTOŠ, *Loutkářská kronika: kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích* [La Chronique des marionnettes : chapitres de l'histoire de la marionnette en pays tchèques], Prague : Orbis, 1963, p. 31.

⁵ Hans Richard PURSCHKE, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas* [L'Évolution du théâtre de marionnettes dans ses pays d'origine en Europe], Francfort : autoédition (consulté d'après l'exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung, sous la cote PA 430), 1984, p. 39-42. Porschke date de 1688 la première représentation attestée de *Faust* en marionnettes (p. 42).

⁶ Wilhelm CREIZENACH, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust* [Essai d'une histoire de la pièce de théâtre populaire du docteur Faust], Halle : Max Niemeyer, 1878, p. vii-x.

⁷ Ralf MÖSER, « Faust », in Henryk Jurkowski et Thieri Foulc (dir.), *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps, 2009, p. 270.

⁸ *Ibid.*

marionnettes par le philologue romantique Karl Simrock en 1846 se présente d'ailleurs seulement comme une reconstitution des textes de la tradition populaire qui ont pu inspirer Goethe, auquel Simrock fait explicitement référence⁹. Les pièces de tradition populaire du XIX^e siècle ne se contentent pas de relayer sans le transformer un état antérieur du texte, mais adaptent sans cesse le sujet « à leur public [...] et aux possibilités d'expression de leurs acteurs de bois¹⁰ ». Il ne s'agit donc pas de s'attacher ici à la question des origines – à celui d'un « Faust originel » (*Urfaust*) – mais à celle du processus de réécriture, auquel *Faust* semblait se prêter tout particulièrement.

De la vanité au romantisme noir

La longue histoire et l'ampleur de la circulation du sujet faustien à l'échelle européenne expliquent qu'il ait été soumis à des influences hétéroclites depuis l'âge classique. On relève ainsi dans la tradition tchèque une version de *Faust* inspirée de l'œuvre mystique du Morave Jan Amos Komenský (Comenius), *Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur*¹¹, récit d'un pèlerinage dans le monde et de la quête du paradis, qui n'entretient pas avec *Faust* le moindre rapport d'intertextualité. Côté du répertoire religieux des *Haupt- und Staatsaktionen*, ces représentations théâtrales de l'âge baroque mêlant des pièces à sujet grave avec des morceaux de divertissement, voire de farce, *Faust* se prête de manière privilégiée à la mise en scène des motifs de la vanité qu'on trouve dans le théâtre d'édification de l'époque. Ces motifs trouvent tout particulièrement à s'exprimer dans le monologue initial du personnage éponyme, véritable morceau de bravoure depuis Marlowe jusqu'à Goethe.

Cette première scène n'est pas non plus absente des pièces pour marionnettes, où il est en général très courant que des monologues introductifs tiennent lieu de scène d'exposition. Les différentes versions de la pièce proposent en revanche de nombreuses variations sur les méditations de Faust, allant de considérations « existentielles » sur la condition humaine à des remarques plus satiriques sur la société contemporaine. Le texte du célèbre marionnettiste allemand Johann Georg Geisselbrecht (1762-1826) associe ces deux aspects dans un même mouvement :

« *Siste Mortalis, Concuritu Vos ; et attentite mecum Veritatum*. Arrêtez-vous, ô mortels, et considérez avec moi, vous autres citoyens de cette ville, cette vérité claire comme le jour, selon laquelle rien ne vit sous le soleil, rien sous l'horizon qui puisse jamais se flatter d'avoir atteint l'objet de sa satisfaction, encore moins de but de la perfection.

Que me chaut, quand je considère le nombre, ou la foule, de ces messieurs les docteurs d'aujourd'hui, j'en conçois presque quelques scrupules de porter encore ce titre, c'est pourquoi j'ai résolu de me consacrer à la nécromancie, ou magie noire, pour me faire un nom immortel auprès de la postérité¹². »

⁹ Karl SIMROCK, *Doctor Johannes Faust*, Francfort : H.L. Brönnner, 1846, p. v.

¹⁰ Henryk JURKOWSKI, *Écrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette, 1991, p. 99.

¹¹ Jaroslav BARTOŠ, *Loutkářská kronika*, op. cit., p. 32.

¹² Texte reproduit dans Gerd EVERSBERG, *Das Marionettenspiel vom Doktor Faust: Georg Geißelbrecht und seine Faust-Version um 1800* [La pièce pour marionnettes du Docteur Faust : Georg Geisselbrecht et sa version du *Faust*, vers 1800], Göttingen : Wallstein-Verlag, 2012, p. 40 : « *Siste Mortalis, Concuritu Vos ; et attentite mecum Veritatum. Stehet stille ihr Sterblichen, und betrachtet mit mir ihr Bürger dieser Stadt, meine sonnenklare Wahrheit, nämlich, daß nichts unter der Sonne, nichts unter dem Horizonte lebt, das sich je schmeicheln könnte, den Zweck seiner Zufriedenheit, vielweniger den seiner Vollkommenheit erreicht zu haben. / Was nutzt es mich, wenn ich auch die Numeröse, oder Menge, der heutigen Herrn Doctores betrachte, so trag ich fast ein Bedenken,*

Il n'est pas rare que le texte des pièces compose méditation sur la vanité et critique sociale. On retrouve encore ces deux éléments dans la version de l'écrivain tchèque Kamil Bednář *Johanes Doktor Faust* (1959), qui compile différentes sources décrites dans le sous-titre de l'œuvre sous l'appellation générique de « traditions populaires » (« *podle lidových tradic* ») : dans le monologue de Faust, Bednář cite aussi bien la version de Marlowe que des versions plus populaires qui motivent le pacte avec le diable, de manière plus pragmatique, par la pauvreté, la vieillesse et l'absence de reconnaissance sociale de la recherche universitaire. Dans les pièces du répertoire traditionnel, le monologue se termine par une séquence où deux voix hors-scène – dans la version de Bednář ce sont des spots lumineux, dans l'adaptation pour ombres du texte de Simrock par Otto Kraemer en 1933, des silhouettes d'anges – tentent soit de dissuader Faust, soit de l'encourager à poursuivre dans la voie de l'occultisme : ce dilemme faustien est généralement rapidement tranché, ce qui, dans bien des cas, n'est sans doute pas sans conférer une portée comique à la scène.

En dépit de la dimension morale du sujet, le motif démoniaque n'est d'abord pas sans poser problème dans un monde où on est prompt à suspecter les marionnettistes eux-mêmes de sorcellerie¹³. Au début du XVIII^e siècle, une plainte est déposée devant les autorités ecclésiastiques de Berlin contre le marionnettiste Sebastiano di Sio, également actif dans les Pays tchèques entre 1703 et 1705, parce que son Faust vendait son âme au diable et reniait Dieu sur la scène¹⁴. Le sujet moral n'est d'ailleurs souvent qu'un prétexte : sur la scène des théâtres itinérants, la problématique humaniste du texte de Marlowe est remplacée par l'élément sensationnel¹⁵. Ainsi le commerce de Faust avec les démons et sa damnation finale sont-ils l'occasion de mettre en scène des apparitions, des voleries dans les airs ou encore de faire usage de la pyrotechnie avec des feux de Bengale ou des feux d'artifice (par exemple chez Geisselbrecht, qui était lui-même un « *mechanicus* » [mécanicien] réputé).

On a pu relever, dans la réécriture du sujet faustien depuis le XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle, une transition des motifs de la sorcellerie et de la thématique baroque de la vanité à une approche plus critique des éléments merveilleux à l'époque des Lumières¹⁶. Le théâtre de marionnettes, s'il n'intègre que peu à peu les apports de la modernité – et pour autant que nous puissions en juger d'après les textes plus tardifs qui ont été conservés – pourrait néanmoins refléter cette tendance, par la propension des marionnettistes à augmenter la part de divertissement dans le spectacle, entre autres celle des scènes comiques qui tournent souvent en dérision les motifs démoniaques du drame. Il faut attendre le romantisme, en revanche, pour que le motif fantastique soit réhabilité et que de premières pièces pour marionnettes soient imprimées, d'abord avec le manuscrit de la pièce *Doctor Faust, oder: Der große Negromantist* [Doctor Faust, ou : le grand nécromancien] reproduite en 1832 à un tirage confidentiel de vingt-quatre exemplaires, puis avec la version de Simrock en 1846.

C'est cependant la publication par l'éditeur et libraire de Stuttgart Johann Scheible (1809-1866), en 1847, d'un recueil de pièces pour marionnettes sur Faust dans la série *Das Kloster*, dédiée à la littérature ésotérique, à l'occultisme et au folklore, qui achève d'intégrer le sujet à la mouvance du romantisme noir. Scheible avait commencé par faire paraître, dès 1846, une édition de l'*Historia* de Johann Spies assortie d'études sur la magie noire et suivie par des pièces pour marionnettes sur le personnage de Don Juan, et regroupait les deux personnages sous le titre : « les sorciers de différentes

diesen Titel länger zu führen, daher bin ich entschlossen, mich der Negromantie, oder Schwarzkunst zu widmen, um der Nachwelt, meinen Namen unsterblich zu machen. »

¹³Jaroslav BARTOŠ, *Loutkářská kronika, op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁴*Ibid.*, p. 15.

¹⁵Henryk JURKOWSKI, *Écrivains et marionnettes, op. cit.*, p. 103.

¹⁶Hans HENNING, *Faust in fünf Jahrhunderten, op. cit.*, pp. 29-30.

nations, conjurant l'enfer et le ciel pour obtenir d'eux richesse, puissance, sagesse et plaisirs de la chair¹⁷. » La réception du drame de Goethe, auquel Scheible ne manque pas de faire référence¹⁸, ainsi que l'intérêt des écrivains et éditeurs romantiques pour le sujet, inscrivent progressivement Faust parmi les grands motifs de la littérature fantastique.

Du pot-pourri baroque au grotesque romantique

L'interprétation romantique du mythe de Faust sur la scène des marionnettes ne pouvait cependant ignorer le comique souvent trivial de ces pièces, et de fait, la page de titre de *Das Kloster* mentionnait également, à côté des motifs populaires ou bizarres, ceux du registre comique : « Avec des textes principalement issus de la littérature populaire, merveilleuse, curieuse et principalement comique¹⁹. » Cette tradition comique principalement incarnée dans le théâtre de marionnettes par la figure du domestique Hanswurst ou plus tard Casperle (chez Simrock notamment), que Goethe avait pour sa part écartée de sa propre réécriture de la pièce, remonte à des formes théâtrales anciennes, puisqu'on la trouvait déjà chez Marlowe avec le personnage de Clown. À partir de 1730, cette forme de comique trivial devient, dans l'espace germanophone, la cible de la réforme du théâtre menée par le critique Johann Christoph Gottsched (1700-1766) en Allemagne ou encore l'homme d'État Joseph von Sonnenfels (1732-1817) dans l'Autriche habsbourgeoise, et se réfugie, avec le personnage comique, sur la scène des marionnettes.

La nécessité pour les troupes itinérantes de s'adresser à un public varié constitue le théâtre de marionnettes en une forme éminemment mixte. Au besoin, les soirées théâtrales alternent plusieurs langues : c'est ainsi que la plus ancienne affiche de marionnettiste tchèque que l'on connaisse, celle d'un spectacle donné en 1804 par Jan Jiří Brát (1724-1805), le fondateur d'une importante dynastie de marionnettistes du début du XIX^e siècle, annonce la représentation d'un *Doktor Faust* en allemand (avec le personnage de Pimperl dans le rôle comique), suivie d'un « postlude » en tchèque (« *ein böhmisches Nachspiel* ») : *Kmotr Mrdjlek a Kmotr Čžuchálek*²⁰ [Compère Mrdílek et compère Čžuchálek]. La forme même de la représentation rappelle les *Haupt- und Staatsaktionen* de l'époque baroque, mêlant un sujet sérieux et un ou plusieurs postludes farcesques ou divertissants pour conclure la soirée. Le théâtre de marionnettes de tradition populaire gardera longtemps trace de ces pratiques spectaculaires – comme le « pot-pourri » pour les pièces en musique, faites d'un assemblage de différents airs connus – à travers notamment le mélange des genres et des registres : en général, même la pièce principale était entrecoupée d'interludes et de scènes de pur divertissement. Le *Faust* de Brát n'y échappait pas : on y voyait par exemple Pimperl exécuter la danse des cosaques.

On retrouve dans le texte des pièces pour marionnettes consignées à partir des débuts du XVIII^e siècle le registre burlesque hérité de l'âge classique, en particulier de la littérature héroïcomique des Lumières. Le corpus met sans cesse en regard le registre tragique faustien et le registre trivial du

¹⁷ Johann SCHEIBLE, *Das Kloster: weltlich und geistlich* [Le Couvent : profane et sacré], III, Stuttgart : J. Scheible, 1846, p. iii : « *die Schwarzkünstler verschiedener Nationen und die Beschwörer von Hölle und Himmel um Reichthum, Macht, Weisheit und des Leibes Lust.* »

¹⁸ *Ibid.*, p. 665.

¹⁹ *Ibid.*, page de titre : « *Meist aus der ältern deutschen Volks-, Wunder-, Curiositäten- und vorzugsweise komischen Literatur.* »

²⁰ Alice DUBSKÁ, *Dvě století českého loutkářství* [Deux siècles de théâtre de marionnettes tchèque], Prague : Akademie múzických umění v Praze, 2009, p. 33-35.

personnage comique²¹. Au monologue de Faust répond celui de son domestique, qui prend traditionnellement en charge les moments de transition par des lazzi ou des propos comiques²². Dans la version de Geisselbrecht, le monologue de Hannswurst propose des variations sur des thèmes scatologiques :

« [...] et comme j'avais le babeurre dans le ventre et que j'ai continué à marcher comme ça un bout de temps, alors les prunes se sont lancées dans une vraie rébellion au fond de ma panse, au point que, de rage, je ne savais plus quoi faire pour m'en sortir ou rentrer, mais mes prunes n'ont pas perdu de temps, les voilà qui attrapent le babeurre par la perruque, le babeurre de son côté, il se met à empoigner les prunes par la courbe, et voilà que c'est un bruit dans mon ventre, pas autrement que s'il y avait un régiment de tambours à l'intérieur ; et ils se mettent à battre à la rébellion, et à la fin je suis devenu fou de colère et j'ai dit, qu'est-ce que c'est que tout ce bruit dans ma panse ? – Vous ne me payez pas de loyer avec ça, j'ai ouvert la porte arrière du bâtiment, et je les ai tous mis à la porte²³. »

De même, le moment du pacte entre Faust et Méphistophélès est presque toujours suivi d'une scène où un diable cherche à gagner l'âme de Hanswurst-Casperle et échoue bien sûr devant la naïveté parfois obtuse du personnage : dans certaines versions, il finit même par déclarer qu'il n'a pas d'âme à céder, puisqu'il est en bois. Quant au *Doktor Faust* tchèque publié en 1862 parmi les pièces attribuées au marionnettiste Matěj Kopecký (1775-1847), on y voit le personnage de Kašpárek, dès son entrée en scène, s'asseoir sur un des grimoires de Faust pour en apprendre le contenu, pour ainsi dire, par le fondement²⁴. La pièce déjà évoquée de Kamil Bednář reprendra d'ailleurs à Kopecký cette scène, en l'assortissant d'expressions macaroniques : « KAŠPÁREK : Attention, attention ! C'est que ça doit être en train de rentrer ! / J'ai comme l'impression que je vais parler en latin ! » Le reste est au mieux du latin de cuisine, les formules de Kašpárek évoquent du fromage, du foie et des légumes : mais Kašpárek soutient néanmoins devant Wagner, le *famulus* (apprenti) de Faust, que c'est du latin²⁵.

Le macaronisme et tout particulièrement le latin de cuisine se prêtent bien à l'interprétation burlesque des motifs de la sorcellerie dans les pièces de *Faust*. Ces procédés comiques contribuent aussi à l'impression d'hétérogénéité que laissent les pièces du répertoire populaire et portent parfois la trace de leur circulation à travers l'espace centre-européen : ainsi dans le texte de *Doctor Faust, oder: Der*

²¹ Ralf MÖSER, « Faust », art. cit., p. 270 : « Ces personnages devinrent ainsi le miroir ou le double comique de la figure centrale. »

²² Dans certaines adaptations pour marionnettes de pièces à sujet sérieux, Casperl a un rôle tout à fait adventice, il n'intervient pas dans l'action mais se contente de la dédramatiser, assurant la fonction de divertissement à côté des éléments spectaculaires : ainsi dans la pièce *Johann von Nepomuk, der Verschwiegene* [Jean Népomucène le Mutique], qui se termine par des feux de Bengale. Voir Hans NETZLE, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele* [Le théâtre de marionnettes itinérant du Sud de l'Allemagne et ses pièces, 1938], Francfort : Puppen & Masken, 2005, p. 155-156.

²³ Cité dans Gerd EVERSBERG, *Das Marionettenspiel vom Doktor Faust, op. cit.*, p. 43-44 : « wie ich die Buttermilch im Leib gehabt habe, und bin so a weil fort g'marschirt bin, so fangen die Zwetschgen in meinem Bauch a G'rebellion an, daß ich für Grimmen nicht g'wußt hab, wo ich nauß oder na soll, meine Zwetschgen waren aber nicht faul, die kriegen meine Buttermilch bei der Parück, die Buttermilch aber, kriegt die Zwetschgen bei der Parabel, und das war a Lärm in meinem Bauch drin, nicht anders als ob a Regiment Tambour drinnen wären; und thäten a Rebell schlagen, und endlich bin wildfuchs g'worden, und hab g'sagt, was habt's für an Lärm in meinem Bauch? – Ihr zahlt ja doch keinen Hauszins, hab meine Hinterhaus Thür aufg'macht, und hab's zur Thür nausg'schmissen. »

²⁴ Matěj Kopecký, *Komedie a hry* [Comédies et pièces], Prague : Vilímek, 1862, p. 114.

²⁵ Kamil BEDNÁŘ, *Johanes Doktor Faust*, Prague : Státní nakladatelství dětské knihy, 1959, p. 22 : « KAŠPÁREK: Pozor, pozor! Už to snad do mě leze! / Mně se zdá, že ted' spustím latinsky! / Sýrecrozhuda šmakujemi zhusta. / Játra rád, zeleninu ne. »

große Negromantist, imprimé en 1832, où le personnage de Kasper entre en scène avec une chanson où il mêle des strophes en latin certes, mais aussi en tchèque et en croate. Il est enfin possible que l'élément dialectal ait eu une place plus importante dans les représentations des marionnettistes du début du XIX^e siècle que dans les textes qui nous sont parvenus par l'entremise d'éditeurs comme Simrock ou Scheible, qui tendent à corriger parfois l'expression pour rendre le texte accessible à un large public. Le Kasper de 1832, quant à lui, s'essayait également au dialecte styrien.

Les romantiques ont assurément été sensibles, dans ces pièces, à la congruence du bizarre et du comique, voire du populaire : elle définissait une esthétique grotesque de la marionnette, en rupture avec les canons de la dramaturgie classique. Mais l'idée d'une littérature nationale, qui s'impose à la même époque, aura aussi pour conséquence de constituer le personnage comique, dans ses différentes variantes régionales et avec son propre dialecte, en figure d'identification populaire. L'association du personnage comique typique du théâtre de marionnettes – Kašpárek chez les Tchèques, Vitéz László chez les Hongrois – avec une culture nationale explique peut-être que ce même personnage ait pris une telle importance dans un certain nombre de versions non allemandes de la pièce : dans une pièce jouée en hongrois à Budapest dans les années 1940, c'est László qui joue le premier rôle, et il finit même par sauver le « médecin » (*orvos*) Faust de la damnation²⁶.

Du merveilleux au fantastique

Si l'*Historia* imprimée par Johann Spiess en 1587 et maintes fois rééditée par la suite fournissait aux réécritures ultérieures une abondante réserve de motifs merveilleux et rocambolesques, la popularité toute particulière de *Faust* sur la scène des marionnettes tient sans aucun doute aux effets spectaculaires que le sujet permet de mettre en œuvre. C'est pour ces effets que la pièce était connue dans toute l'Europe. Dans son roman *Simplius Simplicissimus*, Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676) explique le succès du docteur Faust par les apparitions de diables et de monstres sur la scène²⁷. C'est aussi ce que Voltaire semble en avoir retenu, quand il écrit à Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig :

« Je ne connais votre fameux docteur Faustus que par la comédie dont il est le héros et qu'on joue dans toute vos provinces de l'empire. Votre docteur Faustus y est dans un commerce suivi avec le diable. Il lui écrit des lettres qui cheminent par l'air au moyen d'une ficelle : il en reçoit des réponses. On voit des miracles à chaque acte et le diable emporte Faustus à la fin de la pièce²⁸. »

On sait par les témoignages de témoins oculaires combien le public appréciait les apparitions de diable et les scènes de damnation pour les effets scéniques qui leur étaient liés²⁹, et qui provenaient pour la majorité d'entre eux de l'ancien théâtre à machinerie. Dans un spectacle des Comédiens de Haute-Saxe donné à Brême en 1688, on pouvait par exemple voir la figure de Pluton volant sur un dragon, un combat du personnage comique Pickelherring avec des oiseaux magiques et un corbeau qui annonçait la mort de Faust en soufflant sur le feu³⁰. C'est le même répertoire mêlant démons et dieux antiques qu'on retrouve encore au début du XIX^e siècle dans la pièce du marionnettiste colonais Johann

²⁶ Texte reproduit dans Elinor HLAVÁTS, *Német bábjátékosaink* [Nos marionnettistes allemands], Budapest: Német nyelvészeti és néprajzi intézete, 1940, p. 126-130.

²⁷ Jaroslav BARTOŠ, *Loutkářská kronika*, op. cit., p. 11.

²⁸ Cité dans Wilhelm CREIZENACH, *Versuch einer Geschichte*, op. cit., p. 146.

²⁹ Voir Arthur WEBER, « Don Juan en Hongrie », *Revue des études hongroises et finno-ougriennes*, n°3, 1925, p. 40.

³⁰ Ralf MÖSER, « Faust », art. cit., p. 270.

Christoph Winters (1772-1862), avec un prologue aux Enfers qui met en scène le nocher Charon revendiquant auprès de Pluton un meilleur salaire.

Ces scènes relèvent sans doute plus des genres merveilleux et héroïcomique – ici encore – prisés à l'époque des Lumières que de la littérature fantastique. Elles n'en fournissaient pas moins un support tout indiqué à l'interprétation romantique du motif, à commencer par la réécriture de Goethe, qui envisageait d'utiliser des moyens popularisés par les « mécaniciens » de l'époque afin de mettre en scène les apparitions surnaturelles de la pièce, par exemple la lanterne magique pour l'Esprit de la Terre³¹. La version de la pièce de Karl Simrock rend également compte des effets spectaculaires qu'on pouvait trouver dans les représentations de pièces pour marionnettes, en mettant en scène des tableaux sous la forme de scènes de théâtre dans le théâtre : là où, chez Marlowe, le nécromancien Faust faisait revenir Alexandre le Grand d'entre les morts, chez Simrock, il montre au duc et à la duchesse de Parme des scènes de l'Ancien Testament. Récemment encore, les réécritures et adaptations du texte ont exploité ces scènes d'apparitions avec différents moyens techniques, les ombres chez Kraemer ou encore les projections de lumière chez Bednař.

Les voyages proprement fantastiques du docteur Faust à travers les airs sont encore un motif qui joue sur le goût du merveilleux et la faculté d'imagination du spectateur. Selon les versions, Faust s'envole pour Parme, Milan, la Perse la Mésopotamie, ou bien il fait le tour du monde. Des pièces qui prennent pour sujet Christoph Wagner, l'apprenti de Faust, font voyager le personnage éponyme d'Allemagne en Italie, en Espagne et même en Laponie³² – ce dernier motif n'est pas sans évoquer les voyages jusqu'aux pôles de Peter Schlemihl, chaussé des bottes de sept lieues, dans la nouvelle d'Adelbert von Chamisso. L'écrivain silésien Klabund (1890-1928), dans une pièce écrite à Breslau (Wrocław) en 1925, tourne en dérision cet exotisme bon marché : « Le décor [est] un pays exotique lointain, du nom de Mexique, avec de vrais palmiers, des bananes et des noix de coco³³. »

À travers ces motifs, les différentes versions de la pièce se plaisent à cultiver le goût du bizarre et la fatrasie : plusieurs versions tchèques de la pièce, à commencer par celle de Kopecký, nous montrent Faust jouant aux quilles sur la mer. Les évolutions plus récentes du corpus conduisent enfin à une mise en scène de l'artificialité inhérente au théâtre de marionnettes. À mesure que la tradition du théâtre itinérant se perd³⁴, les réécritures du xx^e siècle insistent davantage sur les aspects patrimoniaux de ce type de théâtre, dont elles reproduisent les pratiques scéniques et les procédés spectaculaires. Dans le texte de Klabund, c'est Kasperle qui ouvre la pièce avec un prologue où il s'adresse directement au public, comme le voulait la tradition. Bednař recourt à un procédé similaire en mettant en scène un bonimenteur de foire qui commente des images à la façon d'un *Moritat*, ces « ballades sanglantes³⁵ » chantées sur les places publiques à l'appui de grands placards illustrés. L'univers de la foire et des gens du voyage réactualise ainsi le merveilleux, mais dans un monde désenchanté.

³¹ Voir Bernd MAHL, *Goethes Faust auf der Bühne 1806-1998* [Le Faust de Goethe sur la scène], Stuttgart/Weimar : Metzler, 1998, p. 4-16.

³² Carl ENGEL, *Deutsche Puppenkomödien*, V, Oldenbourg : Schulze, 1876, p. 7-8. Les pièces sur Christoph Wagner attestées dans le répertoire de marionnettes sont des variations sur le motif faustien. Très peu de versions en ont été conservées (*ibid.*, p. 6-8).

³³ KLABUND, *Das lasterhafte Leben des weiland weltbekannten Erzzaubers Christoph Wagner* [La Vie dépravée du grand magicien autrefois mondialement connu Christoph Wagner], Berlin : I.M. Spaeth, 1925, p. 12 : « *Der Schauplatz eines fernen exotischen Landes, Mexiko genannt, mit echten Palmen, Bananen und Kokosnüssen* ».

³⁴ Hans NETZLE, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater*, *op. cit.*, p. 21-24.

³⁵ Nous reprenons la traduction proposée par Xavier Galmiche pour Bohumil HRABAL, *Ballades sanglantes et légendes*, Paris : L'Esprit des Péninsules, 2004.

Les textes du xx^e siècle manifestent souvent une intention de retour aux sources, en inscrivant parfois explicitement le sujet dans la tradition du théâtre baroque qui, pour de nombreux commentateurs, semblait s'être conservée dans le théâtre de marionnettes³⁶. Les pièces de Klabund et de Kraemer, par exemple, imitent dans leur page de titre la langue et le style des annonces de représentations des comédiens itinérants des xvii^e et xviii^e siècles. Le recours aux traditions populaires devient aussi un moyen de contourner l'œuvre de Goethe et de proposer un nouveau *Faust*. Le prologue de la pièce de Klabund formule ainsi la volonté de renouveler un sujet déjà éculé :

« On dira peut-être que c'est une pièce déjà ancienne et bien connue qui est donnée ici, mais nous vous en assurons, nous souhaitons nous voir déprivés de toute grâce si le traitement du sujet n'a pas été mené d'une façon toute nouvelle et particulière, ainsi qu'avec des embellissements bienvenus, comme on n'en a encore jamais vu dans aucune des représentations de cette pièce³⁷. »

Nul doute que Klabund songe aussi aux pièces devenues classiques du répertoire pour marionnettes, notamment la version de Simrock, qui reste certainement la plus largement diffusée dans toute l'Europe centrale. La pièce de Klabund n'est pas explicitement destinée aux marionnettes et quelques allusions au jeu des acteurs présentent à cet égard une certaine ambiguïté, mais le prologue donné sur la scène d'un « *Kasperle-Theater* » (théâtre de Kasperle) devant lequel sont assis de nombreux petits garçons et petites filles situe clairement la pièce dans ce contexte. Le sujet, quant à lui, est bien emprunté au répertoire du théâtre de marionnettes, même si les éditeurs des premières pièces déplorent le peu de versions qui en ont été conservées. En composant une pièce sur Christoph Wagner plutôt que sur Faust, Klabund choisit donc d'explorer une veine en déshérence de la tradition faustienne, et c'est par ce détour qu'il entreprend de renouveler le motif.

Pourtant, le corpus des différents textes sur Faust depuis le xix^e siècle relève moins de la tradition populaire en elle-même, que de la représentation que s'en font les auteurs des différentes réécritures qui le composent. Geisselbrecht s'était déjà vu reprocher par la génération romantique d'avoir trop modernisé, littérisé un répertoire qui perdait ainsi de sa naïveté et de son authenticité³⁸. Simrock, quant à lui, ne cachait pas que ce qu'il proposait à son lectorat était une reconstitution du *Faust* pour marionnettes à partir de différentes sources. L'intérêt croissant dont témoignent les réécritures de la pièce à partir de l'époque romantique pour l'hétérogénéité du répertoire pour marionnettes, mêlant les motifs de la vanité baroque à ceux de la sorcellerie et de la magie noire, le grotesque au merveilleux, ainsi que l'attrait du bizarre et de l'artificialité montrent bien comment la réinterprétation fantastique du mythe de Faust, aux xix^e et xx^e siècles, est née de d'une synthèse réfléchie de sources diverses et hétéroclites : le cabinet de Faust était un bric-à-brac où les auteurs pouvaient trouver matière à un traitement nouveau du sujet galvaudé par Goethe.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷ KLABUND, *Das lasterhafte Leben des weiland weltbekannten Erzzauberers Christoph Wagner*, op. cit., p. 13 : « *Es wird vielleicht heißen, man führe ein altes, bekanntes Werk auf, wir versichern aber und wollen uns aller Gnade entzogen wissen, wenn die Ausarbeitung nicht auf eine neue und besondere Art eingerichtet, auch mit guten, bei keiner Vorstellung dieses Stückes noch gesehenen Auszierungen versehen.* »

³⁸ Lars REBEHN, « Poets of the Puppet Booth. Johann Georg Geisselbrecht and the beginnings of literary puppetry in the German-speaking area », premier colloque international PuppetPlays : « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest », 16 octobre 2021, session 5 : <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/ses-sion-5-samedi-matin/poets> (consulté le 15 février 2022).

Jean Boutan, PuppetPlays, université Paul Valéry-Montpellier 3