

Le Processus d'individuation chez Goethe

Extraits d'une étude non publiée d'Anna Griève

2008, par Anna Griève

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

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

Les Souffrances du jeune Werther

1 - Lorsque Goethe écrit *Les Souffrances du jeune Werther*, l'amour et le désir amoureux, dont l'expression, après l'éclosion merveilleuse du douzième siècle, avait – en littérature du moins – acquis droit de cité sous leurs diverses formes, ne constituaient certes pas un thème nouveau, comme en témoignent la poésie lyrique française du seizième siècle, le théâtre élisabéthain, le théâtre du dix-septième siècle français, puis des romans comme *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, et, quinze ans avant le *Werther* (1775), *La Nouvelle Héloïse* (1761). Ce n'est donc pas dans le sujet du roman qu'il faut en chercher la nouveauté radicale, la portée d'avenir, c'est-à-dire la puissance d'ouverture d'une voie intérieure qui se découvre et se trace au plus sombre, au plus inextricable et au plus effrayant des profondeurs mortellement dangereuses de la matière terrestre – même si c'est bien le désir amoureux qui y attire Goethe-Werther et l'y abandonne à lui-même. L'affirmation que ce roman ouvre avec puissance une voie intérieure nouvelle, plus exactement un mode nouveau du processus d'individuation, paraît d'ailleurs tout d'abord sans fondement : car enfin Werther se suicide, et le désespoir qui le mène à cet acte semble bien être la négation de la fécondité de ce déferlement d'énergie qu'est son amour. Mais s'il est vrai que la plupart des grandes œuvres doivent être considérées en elles-mêmes, chacune comme un tout organique, complet en lui-même, qui ne requiert pas, pour être compris, d'être replacé dans l'évolution de son auteur – même s'il peut être intéressant de l'envisager aussi de ce point de vue – il en va tout autrement du *Werther* (nous désignerons ainsi le roman, pour abrégé). Car le *Werther* n'est pas encore véritablement une œuvre d'art, en ce que ce roman n'est pas complet en lui-même, il n'est que la première phase, même si c'est la phase essentielle, de la résolution d'une crise terrible, dans laquelle Goethe a pensé disparaître. On sent bien, par une intuition aussi immédiate que vague, qu'il fallait que

Werther meure pour que Goethe survive, et que Goethe s'est en quelque sorte tué en effigie pour n'avoir pas à se tuer en réalité. Mais les choses, exprimées ainsi, sont presque fausses. Car Werther n'est pas Goethe, mais une partie, ou plutôt un aspect de lui-même dont Goethe fait le deuil par le suicide auquel il le soumet dans le roman ; et Goethe par cette œuvre ne survit pas seulement, plus ou moins le même, plus ou moins changé : Goethe naît à lui-même en l'écrivant, il devient le poète qu'il n'était pas encore. Ceci ne se réduit pas à signifier qu'il prend conscience du pouvoir qu'« un dieu lui a donné de dire ses souffrances » et d'échapper par là aux périls de folie et de mort qui menacent celui qui vit sans cesse, comme lui, "d'un extrême à l'autre". Il ne s'agit pas seulement d'un don d'expression salvateur : ou plutôt, si ce don est salvateur, c'est qu'il est infiniment plus qu'un don d'expression, il est un don de passage au plan du symbole, un don de naissance du sens. Car c'est le symbole, c'est le sens qui sauvent ; le simple dire allège, et peut, de diverses manières, favoriser l'accès au symbole, ou du moins à l'archétype, mais il ne sauve pas par lui-même. En écrivant le *Werther*, Goethe ne dit pas seulement ce qu'il sent, ce qu'il souffre, il laisse se creuser en lui un espace de pur jeu psychique, comme une scène intérieure où les aspects opposés de sa personnalité se font face, entrent en tension et en relation sous son regard, s'affrontent et se transforment sous l'action du feu qui brûle en lui, et qui peut ainsi brûler jusqu'au bout, jusqu'à ce que disparaisse ce qui doit mourir et jusqu'à ce que les contraires s'unissent d'une union juste dans l'avènement du symbole. Mais le roman correspond seulement à la phase la plus douloureuse, la plus aiguë du processus, quand celui-ci se déroule jour après jour, heure après heure, sans que celui qui le vit – qui écrit – comprenne ce qui se passe en lui, vers où il est porté, éprouvant seulement qu'il est porté, qu'un mouvement est là, que la vie est là. Goethe, pendant les six semaines intenses que dura la rédaction du roman, n'avait pas le recul nécessaire pour mettre en scène le personnage le plus important – lui-même écrivant – l'alchimiste attisant le feu sous l'athanor, participant passionnément à toutes les modifications des substances. C'est pourquoi le *Werther* est un texte incomplet, à deux égards incomplet, et qui, pour être compris, doit être doublement complété.

Le lecteur du *Werther* doit avoir présent à l'esprit Goethe écrivant le roman, il doit nécessairement réintégrer au texte, s'il ne veut pas en perdre radicalement le sens, ce quatrième personnage : Goethe comme Conscience archétypale ; et il doit, en second lieu, remarquer combien la poésie lyrique de Goethe change après le *Werther*, comme elle passe, ainsi que nous espérons être en mesure de le montrer un peu plus loin, du plan de la création charnelle au plan du symbole, comme l'amour même est désormais vécu par Goethe à ce plan, ce qui n'est absolument pas le cas dans le *Werther*, ni, bien sûr, dans l'expérience vécue qui y correspond, laquelle ne trouve son sens qu'en devenant la matière de l'expérience transformante que constituent, non le roman en lui-même et réduit à lui-même, mais sa soudaine conception dans l'esprit de Goethe, sa rédaction brûlante, d'un seul jet : premier moment, décisif et dramatique, du passage à un autre niveau, à la fois plus profond et plus élevé, du sentiment et de l'être, puis, dans les années qui suivent, affermissement progressif de Goethe dans la perception de la réalité symbolique et dans le processus de la création pneumatique, c'est-à-dire de la croissance de l'être intérieur, de la "personnalité", selon le terme employé par Goethe. Ce processus passe chez lui par la création littéraire, mais la création littéraire n'est jamais pour lui le but, elle est le lieu et le mode d'une réalisation qui ne se confond pas avec elle, et qui est la manifestation de l'infini dans le fini, l'incarnation de l'archétype du Soi dans les limites de l'être humain, c'est-à-dire l'individuation, que Goethe appelle la

"personnalité", "jouissance la plus haute des enfants de la terre". Par rapport à la modalité chrétienne du processus d'individuation – décrite d'ailleurs par Goethe dans "Les confessions d'une belle âme" (sixième livre des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), et qui témoigne d'une compréhension profonde, "alchimique", c'est-à-dire symbolique, du christianisme – la modalité proprement goethéenne de ce processus est nouvelle en ceci que le travail d'individuation ne s'effectue plus dans un éloignement du monde, en quelque sorte à mi-chemin entre ciel et terre, mais au contraire dans toute la densité et la complexité de la matière terrestre, où toutes les énergies psychiques, et en particulier les énergies passionnelles, s'engagent entièrement. Il reste à essayer de comprendre ce qui rend la passion amoureuse, chez Goethe, susceptible d'orienter l'être vers un processus de transformation que les histoires d'amour des siècles précédents, représentées au théâtre ou racontées dans les romans, ne semblaient pas même pressentir – à l'exception des contes merveilleux, mais ceux-ci sont à part. Et il reste à tenter, non pas d'expliquer le mystère de la transformation, mais de le décrire dans cette modalité nouvelle que Goethe n'invente pas, mais qu'il découvre, qu'il sert, et dont il témoigne.

La "Bildung" selon Goethe

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

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

Voici la dernière strophe :

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

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

Les figures féminines dans l'œuvre de Goethe

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

Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister

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

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

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

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

Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister sont en effet l'équivalent romanesque d'un conte de quête, qui y reste lisible en filigrane dans la riche peinture psychologique et sociale de personnages qui ne sont plus les différents aspects d'une même psyché,

mais des êtres concrètement réels. En premier lieu, l'histoire garde toutes les caractéristiques du récit type d'un conte de quête : situation initiale de manque, d'absence, de stagnation ; éloignement de la maison familiale ; entrée dans le vaste monde ; orientation du désir et, de plus en plus nettement, de tous les événements vers une figure d'anima lointaine, qui n'est rejointe qu'à la fin du récit ; épreuves, errances, erreurs, tours et détours qui mènent finalement à la réalisation de l'union amoureuse. En second lieu, si la figure d'anima (qui, comme c'est le cas dans certains contes, n'apparaît que dans le cours du récit) se révèle progressivement être une femme bien réelle, clairement située dans un milieu social et dans tout un réseau de parenté et d'amitiés, elle n'est cependant d'abord pour Wilhelm qu'une vision fugace et insaisissable, qui, dans l'état de semi-inconscience où il vient de sombrer après avoir été dangereusement blessé, lui semble quasi surnaturelle, et c'est bien en tant que vision infiniment lointaine qu'elle cristallise chez Wilhelm ce même désir qui dans un conte de quête jette le porteur de conscience vers l'inconnu et le guide comme un talisman jusqu'à l'inaccessible. Parce que cette figure d'anima reste longtemps comme flottante à l'horizon du récit et ne s'incarne vraiment que dans sa toute dernière partie, elle exerce pendant tout son déroulement sur le cœur de Wilhelm et sur l'enchaînement des événements cette même action d'aimant qui est celle de la figure d'anima dans les contes de quête. Enfin et surtout, lorsque dans les dernières pages du roman il n'y a plus d'inconnu autour de cette figure, lorsqu'elle est présente en personne et se comporte à chaque instant avec le plus grand naturel, elle n'en reste pas moins étrangement indéfinissable, pareille à une eau dont on ne sait pas l'origine et dont la transparence est justement le mystère, un mystère agissant, dont on ne cesse de ressentir l'effet vivifiant. Ce mystère est d'autant plus fortement ressenti que rien n'est caché. Ainsi le roman préserve-t-il, dans une matière désormais dense et toute terrestre, le caractère "merveilleux", ici au sens littéraire du terme, de la figure d'anima des contes de quête, c'est-à-dire sa dimension archétypale, ce qui maintient cette figure, et de tous les personnages du récit elle seule de façon évidente, dans une double appartenance indéfinissable, appartenance à la fois à la réalité extérieure, concrète, et à la psyché de Wilhelm.

Au-delà de l'insistance sur le caractère archétypal de la figure d'anima, c'est beaucoup plus profondément que ce roman est "merveilleux", au sens où le sont les contes ainsi appelés et qui a été défini plus haut dans ce travail. En effet, la figure d'anima n'y est pas seulement perçue dans sa dimension archétypale (rappelons que cette perception est commune aux contes merveilleux et aux contes et légendes d'échec), mais, à travers et au-delà de sa qualité propre d'archétype de l'Amante-épouse, comme porteuse de l'archétype du Soi. C'est-à-dire qu'elle éveille le désir non en tant que simple aspiration à la possession et au bonheur, mais en tant que dynamisme de la réalisation intérieure par la mise en relation et l'union des opposés psychiques, elle suscite la quête, elle ouvre la voie de l'individuation. Cette qualité d'anima porteuse du Soi est suggérée par Goethe en touches successives, d'une délicatesse pleine d'amour. C'est ainsi que la femme apparue à Wilhelm est d'abord évoquée à travers ce que rapportent ses proches de l'enfant qu'elle a été. Elle est décrite, dès ses jeunes années, comme établie par naissance "au-delà du bien et du mal" en quelque sorte, au-delà des contraires, dans une adéquation immédiate à ce que la vie requiert à chaque instant, l'éthique étant tellement devenue un instinct, une nature, qu'elle n'est même plus discernable en tant que telle. C'est cette qualité d'être que saisit et qui saisit Wilhelm dès la première apparition de la figure d'anima, c'est ce qui cristallise son désir, sa "Sehnsucht", et c'est cette "Sehnsucht" qui,

comme dans un conte de quête, de façon moins évidemment, moins directement "miraculeuse", mais d'autant plus persuasive, régit les événements et les fait peu à peu converger, par des voies attendues et inattendues, vers celle qui est à la fois l'horizon et le centre discret du récit. Ainsi le roman se meut-il lui aussi dans cet unus mundus qui est proprement le "merveilleux" des contes ainsi désignés, leur élément même. Une finalité organique est à l'œuvre, qui se réalise très en-deçà ou au-delà de toute volonté ou action conscientes, qui tisse les uns aux autres événements et rencontres selon un motif imprévisible et si plein de sens que le hasard, sans cesser de se présenter comme un hasard, est nécessairement perçu comme "synchronicité", c'est-à-dire comme "coïncidence signifiante", voire comme aide magique. Un dessein agit mystérieusement, qui tourne à son accomplissement l'erreur même qui semble devoir le ruiner. Il est possible de l'entrevoir à de rares instants, qui en sont comme les signes, possible même parfois de le favoriser en allant dans la direction indiquée par ces signes, mais c'est rétrospectivement seulement qu'on peut en lire, l'esprit confondu, le cœur pénétré d'une gratitude sans objet, l'in vraisemblable continuité et cohérence. C'est là l'expérience du Soi, ou du sens, c'est là le mystère transformant qui fait passer Wilhelm, à la fin du roman, du plan de la perception charnelle au plan de la perception pneumatique. Et ce mystère "merveilleux" est d'autant plus intimement et fortement ressenti comme merveilleux qu'il ne se présente justement pas comme tel.

La "Sehnsucht" imprègne la littérature allemande de l'époque, aussi bien certaines œuvres du Sturm und Drang, au premier rang desquelles le *Werther*, que des œuvres dites "classiques" – comme *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* – ou "romantiques" – comme le *Henri d'Ofterdingen* de Novalis ou *Le Vase d'or* de Hoffmann (la distinction entre classicisme et romantisme recouvrant en littérature allemande et en littérature française quelque chose de fondamentalement différent). Dans son essai Sur le caractère grec, Wilhelm von Humboldt définit la "Sehnsucht" (Cf. Deuxième chapitre, I, page 59) en l'opposant au "Streben". Le "Streben", écrit-il, qui "part d'un concept clair et se dirige vers un but précis, peut se trouver affaibli et même ruiné par les difficultés et les obstacles" ; la "Senhsucht" implique au contraire tant "le caractère incompréhensible de sa propre origine" que "le caractère inaccessible de son objet" et "devant elle, comme devant une magie qui lui est inhérente, toute chaîne tombe brisée sur le sol". On ne saurait mieux définir à la fois le sentiment et le mouvement qui portent dans les contes de quête comme dans le roman de Goethe le personnage principal et le récit lui-même, ni mieux saisir la contradiction dont vit la "Sehnsucht", orientation de tout l'être vers un inaccessible finalement atteint, mais selon un accomplissement avant tout intérieur, vécu dans cet entre-deux entre réalisation concrète et réalité archétypale qui est justement l'espace du symbole.

Les Affinités électives

1 - Dans l'expérience de la transformation telle que nous l'avons décrite jusqu'ici, une tension extrême entre les opposés psychiques était toujours la situation de départ, indispensable à l'expérience ; cette tension extrême pouvait prendre, quand elle se rapportait à un agir précis, le caractère d'un conflit moral, comme dans *Iphigénie en Tauride*. Or, il n'y a pas de conflit chez Odile, il n'y a pas même de tension entre les opposés. Dans la première partie du roman, elle se met à aimer Edouard sans même se rendre compte de ce qui lui arrive, dans une sorte d'ignorance, de naïveté encore enfantines. Il y a chez elle une réceptivité, une sensibilité inconsciente même à l'inanimé,

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

2 - Lorsqu'Odile avait exprimé le désir de retourner à la pension, Charlotte lui avait rappelé qu'un des jeunes maîtres qui y travaillaient nourrissait un amour profond pour elle et qu'elle allait, par son retour, lui donner des espoirs qui ne feraient, dans la disposition d'esprit où elle était, que le rendre ensuite encore plus malheureux. "Le destin n'a pas procédé avec douceur envers moi", avait répondu Odile, "et quiconque m'aime ne doit sans doute pas s'attendre à beaucoup mieux". Par sa mort volontaire, Odile poignarde Edouard, et le sait ; cependant, tout en le regardant toujours avec amour, elle ne perd pas une parole là-dessus : preuve justement qu'elle est sur un chemin d'individuation, où on ne porte pas seulement sa propre douleur, mais aussi celle d'infliger la douleur à qui sans doute ne la comprend pas, et où vouloir épargner

autrui revient à s'épargner soi-même, à glisser dans le mensonge, à se perdre soi-même et l'autre avec soi. Ce qu'Odile accomplit ici, c'est exactement ce que dit Rilke dans un passage déjà cité plus haut de la première élégie de *Duino* :

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

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

Les Années de voyage de Wilhelm Meister

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

C'est aussi la plus tardive. Dans la première version des *Années de voyage de Wilhelm Meister*, publiée en 1821, Makarie reste tout à fait à l'arrière plan, une tante aimante et bienfaitrice. C'est dans la version définitive, publiée en 1829, que Goethe, en créant ce mythe de l'espace intérieur – et du mouvement de l'individuation dans cet espace – dont

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

2 - Makarie est habitée par un système solaire intérieur, redoublement exact du système solaire extérieur, et toute sa vie intérieure consiste en ces visions qu'elle en a, en la perception de cet ordre immense dont les divers éléments sont en mouvement constant, et en les sensations toujours nouvelles et délicieuses qui accompagnent cette perception, en même temps que dans le sentiment général de grandeur, de splendeur, de clarté souveraine, de calme et de sérénité inébranlables qui en naissent. Il n'y a pas en Makarie d'autre sentiment personnel que celui-là, qui est relation immédiate, saturée de lumière de conscience, à l'originel, à l'universel, au fondement. Nulle sphère de subjectivité en elle : aussi loin qu'elle se souvienne d'elle-même, son intérieur n'a été que cette contemplation bienheureuse ; non seulement elle ne connaît pas le passionnel, mais elle n'a ni mari, ni enfants, elle est solitaire à un degré extrême, sans en souffrir ; elle est parmi les hommes comme le soleil au centre de l'ordre qu'il crée ; elle est enracinée directement dans l'universel, comme si elle n'était née que pour manifester parmi les hommes la présence de l'universel et pour les y relier. Cet originel universel est la structure archétypale de la psyché : ce sont les archétypes gravitant autour du Soi dans leur mouvement régi par le Soi, archétype central. Le Soi est le soleil intérieur, et puisque, comme nous l'avons vu, l'expérience du Soi signifie l'accès véritable à l'éthique, non plus le pressentiment et le désir de l'éthique, mais, par la montée des énergies profondes vers la conscience et leur émergence à la conscience dans le symbole, le passage de tout l'être au plan de l'éthique et par là même un degré de conscience beaucoup plus lumineux et puissant que la conscience ordinaire, le Soi est le soleil de l'éthique, de la relation de la personne à la personne, de cet amour désintéressé, substantiel, invariable qui est comme la pâte dorée dont est formé l'être de Makarie. Le Soi n'est pas comme le soleil ; le commentaire de l'édition de Hambourg souligne à juste titre avec insistance qu'il ne s'agit pas d'une allégorie. Les visions de Makarie ne sont pas des allégories, mais une saisie directe du réel fondamental, originel, non seulement de la psyché, mais de toute la nature : le soleil en elle, les astres, leur mouvement circulaire, son propre mouvement en spirale dans cet espace centré sont la présence, virtuelle en tout homme, consciente au plus haut degré chez Makarie, et par là pleinement réelle et agissante, de ce même "ordre en mouvement" ("*bewegliche Ordnung*", *Métamorphose des animaux*, vers 51) qui régit aussi la nature extérieure, sous la forme de la polarité, c'est-à-dire d'un équilibre entre les contraires, dans la nature inanimée (par exemple, selon la théorie de Goethe, dans la production des couleurs à partir du blanc et du noir), et sous la double forme de la polarité ("*Polarität*") et de l'intensification ("*Steigerung*")

dans tous les règnes du vivant, végétal, animal et humain. Ces deux notions de polarité et d'intensification sont les notions-clés que Goethe a forgées dans son étude de la nature ; elles disent à la fois la nature centrée, le mouvement circulaire, la différenciation et l'élévation. De cet "ordre en mouvement" le système solaire est en quelque sorte l'image première, la plus simple, la plus visible, la plus impressionnante, et lorsque s'y adjoint, comme dans les visions de Makarie, le mouvement d'élévation en spirale, alors c'est la force créatrice agissante dans toute la nature vivante qui est à l'œuvre, une en elle-même et une dans ses processus sous la multiplicité de ses manifestations. C'est pourquoi Makarie ne contemple pas seulement la réalité intérieure, mais LA réalité, pas seulement la nature de la psyché, mais LA nature. Et elle ne la contemple pas seulement : elle a sa place propre dans cette structure immense et son mouvement propre : nous reviendrons plus loin sur ce point essentiel.

La figure de Méphistophélès dans *Faust*

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

"Combien n'en ai-je pas déjà enterrés !
Et sans cesse circule un sang frais, un sang neuf.
Ça continue toujours, c'est à devenir fou !
De l'air, de l'eau et de la terre
Naissent et croissent mille germes
Dans le sec et l'humide, dans le chaud et le froid !
Si je ne m'étais réservé la flamme,
Je n'aurais rien qui soit à moi."
(Vers 1371 - 78)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cette vision du mal comme un et comme tout entier intégrable – fût-ce "au dernier jour" – à l'œuvre de création, même s'il s'agit enfin du mal réellement mal, laisse à quiconque a pressenti l'existence et la nature du mal radical un sentiment d'insatisfaction profonde, et suscite en lui une inquiétude inapaisable, qui est à la fois le signe d'un travail de

conscience inachevé et le prélude à son achèvement. Aussi longtemps en effet que le mal reste conçu comme un, et tout entier transformable, tout entier intégrable à l'œuvre de création, le mal radical n'a encore subi aucune défaite décisive...

Goethe, la quête et l'enquête, Jung

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

ait perdu son caractère d'aventure intérieure, son mystère et ses périls. Mais l'accès en est cependant moins caché et plus largement offert.

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