

L'universalité du mythe et le rôle de la traduction, ou le paradoxe de l'impossible transmission culturelle : étude comparée de quelques Faust français

*Thomas Jonas
Université Lille 3*

Résumé

En comparant plusieurs traductions françaises du premier *Faust* de Goethe, prises à des époques différentes, nous nous apercevons que les différences de détails livrent un esprit général du texte sensiblement différent : une Marguerite plus coupable chez Nerval, un Méphistophélès plus bouffon chez Lichtenberger, un Faust plus révolté chez Malaplate. Traduire consiste à passer un texte dans une langue, mais aussi une culture d'arrivée, qui est elle-même un système de signes mis en commun. Influencées par ces signes (la redécouverte du *Docteur Faustus* de Marlowe, le topos romantique de la pécheresse repentante), nos traductions témoignent du paradoxe de l'impossible transmission culturelle d'une œuvre et d'un mythe qui se veulent universels. Ce caractère universel ne tient dès lors pas d'une composante invariable à travers le temps et l'espace mais au contraire d'un logos toujours fuyant, dont chaque traduction révèle une nouvelle facette, miroir de sa culture et de son époque. Lieu originaire de ce logos perdu, l'universalité de l'œuvre apparaît ainsi dans ce dynamisme infini de retraduction et réappropriation, dont le seul élément invariable, transmissible, se cristallise autour d'un pur signifiant, le nom mystérieux et à jamais fascinant de Faust.

Abstrakt

Die Universalität des Mythos und die Rolle der Übersetzung oder das Paradox der unmöglichen kulturellen Übersetzung: Vergleichende Untersuchung einiger Faust - Übersetzungen ins Französische

Im Vergleich verschiedener französischer Übersetzungen des ersten Teils von Goethes *Faust* lassen die Unterschiede im Detail einen merklich unterschiedlichen Gesamtblick hervortreten: ein in stärkerem Maße schuldiges Gretchen bei Nerval, einen komischeren Faust bei Lichtenberger und einen stärker aufbegehrenden Faust bei Malaplate. Übersetzen besteht darin, einen Text in eine

andere Sprache, aber auch in eine andere Kultur zu überführen, die selbst als ein gemeinsames Zeichensystem zu verstehen ist. Unter dem Einfluss dieser Zeichen (wie die Wiederentdeckung des Doktor Faustus durch Marlowe sowie der romantische Topos der reuigen Sünderin) zeugen die analysierten Übersetzungen vom Paradox der unmöglichen kulturellen Übertragung eines Werks und eines Mythos, die universelle Geltung beanspruchen. Dieser universelle Charakter ist jedoch nicht in einer zeitlichen und räumlichen Konstante begründet, sondern ganz im Gegenteil in einem stets flüchtigen *logos*, von dem jede Übersetzung als Spiegel ihrer Kultur und ihrer Epoche einen Teil zu erkennen gibt. Als ursprünglicher Ort dieses verlorenen *logos* erscheint die Universalität des Werks somit in der unaufhebbaren Dynamik aus Neuübersetzung und Wiederaneignung, dessen einziges unveränderliches und somit übertragbares Element sich um einen reinen Signifikanten herum auskristallisiert: den geheimnisvollen und stets faszinierenden Namen Faust.

Il nous reste à protester contre ceux qui, après la lecture de cette traduction, s'imagineraient avoir acquis le droit de porter un jugement touchant le mérite de l'original ; car, s'il n'existe point d'ouvrage sur lequel une traduction puisse donner un tel droit, celui-ci se trouve dans ce cas moins encore qu'aucun autre, à cause de la perfection continue du style. Qu'on lui suppose le naturel exquis de versification de l'*Amphitryon* de Molière, joint à ce que les poésies de Jean-Baptiste Rousseau offrent de plus lyrique, celles de Parny de plus tendre et de plus gracieux ; alors seulement on pourra se croire dispensé, pour le juger, d'être en état de lire l'original lui-même.¹

Ainsi se termine la préface à la première traduction française complète du premier *Faust* de Goethe, parue en 1823 et due à Albert Stapfer. Étrange préface, où le traducteur, après la remarque pertinente de l'impossible fidélité traductive, présente la connaissance véritable de l'œuvre originale comme ce qui semble être son exact contraire, à savoir la non-traduction et même la non-lecture de l'œuvre, remplacée par une représentation mentale alignée sur des références culturelles françaises. Étrange et pourtant... rester confinée dans son aire culturelle d'origine et ne permettre que des appropriations du mythe par la réécriture, tel semble bien être le sort de cette œuvre complexe, dont le style « parfait », dit Stapfer, les inventions du système versifié, la profondeur de la réflexion philosophique et métaphysique ont souvent amené les contemporains français de Goethe à la qualifier d'intraduisible, bien qu'elle ne soit pas restée intraduite, loin s'en faut. À partir des années 1820 jusqu'à aujourd'hui, nous assistons en effet à une succession continue de traductions et retraductions dont le mouvement suit en parallèle celui des réécritures du mythe, adapté pour la mise en scène, l'opéra, la production musicale ou encore romanesque. Deux motifs expliquent ce flot ininterrompu de traductions : le premier est la conscience que le *Faust* de Goethe est une grande œuvre et qu'il est nécessaire de la rendre accessible au public français ; le second est que cette

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. Albert Stapfer, Paris, Ch. Motte Éditeur, 1828, p. iv (désormais : Stapfer).

accessibilité pose problème, tant du point de vue de la culture que de la langue d'arrivée. Sur la difficulté de la compréhension par une autre culture, ici la culture française, l'opinion du critique M. Chauvert est emblématique, lui qui écrit en février 1828 dans *La Revue encyclopédique* que l'œuvre de Goethe est caractérisée par « l'obscurité, le vague et le décousu », « les divagations de la pensée et les bizarreries du style », avant d'ajouter : « le public français s'obstinera encore longtemps à vouloir comprendre avant d'admirer »².

Cette question du sens problématique a pour corollaire celle du langage qui doit l'exprimer : à la volonté de transmettre le signifié correspond le choix du signifiant adéquat. À ce sujet, citons à nouveau Chauvert : « Peut-être le traducteur a-t-il poussé trop loin son système de fidélité littérale et de traduction complète ; car ce système l'a entraîné à faire beaucoup de vers baroques, à employer des expressions qui répugnent à la délicatesse de notre langue »³. Nouveau paradoxe donc, car, par la voix du critique, le public français semble réclamer une traduction qui ne soit pas trop fidèle, trop littérale, sous peine d'en devenir illisible. Et à côté des traductions dites complètes, apparaissent en effet un certain nombre de belles infidèles qui élaguent les passages perçus comme trop obscurs, ainsi la première traduction de *Faust*, parue également en 1823 et due à M. le comte de Sainte-Aulaire. Un cas extrême de cette attitude est sans doute l'ouvrage de Mme Élise Voïart, paru la même année que la traduction de Gérard de Nerval, et qui, pour faire connaître le *Faust* de Goethe, remplace la pièce elle-même par un résumé analytique étayé de nombreuses gravures, choix qu'elle justifie ainsi :

L'auteur a trop cédé à l'envie de peindre des scènes infernales où il plaçait sur la cour de Weimar des allusions politiques et autres que les Allemands eux-mêmes ne comprennent déjà plus : ce qui est de circonstance a passé, ce que dicta le génie est immortel.⁴

Cette remarque ajoute à la question de la transmission culturelle une autre composante, celle de l'éloignement, non plus spatial, mais temporel, avec l'œuvre : qu'est-ce qui, en effet, est « de circonstance », et qu'est-ce qui est « immortel » ? À travers ces remarques, le processus de traduction nous apparaît donc comme le lieu d'une tension fondamentale entre une vocation de transmission et de médiation culturelle, de découverte de l'Autre dans ses spécificités et sa différence, et la tentation de rendre l'œuvre traduite accessible et compréhensible pour tous, en la « fondant » pour ainsi dire dans la langue et la culture d'arrivée. Car toute culture étant elle-même un système de signes mis en commun, la traduction comme vecteur de transmission semble vouée à subir des perturbations induites par ces signes, ces référents culturels, perturbations de plus en plus

2. M. Chauvert, « Bulletin bibliographique n°216 », *Revue encyclopédique*, t. 37, Paris, Bureau Central de la Revue encyclopédique, 1828, p. 525.

3. *Ibid.*

4. Moritz Retsch, *Faust, vingt-six gravures*, éd. Élise Voïart, Paris, Audot, 1828, p. 8.

grandes à mesure que l'on s'éloigne dans le temps et l'espace, comme si, dans le cadre de cette communication entre deux cultures, le récepteur du message et le canal de transmission, ici le processus de traduction, changeaient la nature même du message.

Afin d'étudier les mécanismes et la nature de ces perturbations, nous allons comparer plusieurs traductions françaises du premier *Faust*. D'époques différentes, il ne s'agit pas de belles infidèles, mais bien de traductions reconnues pour leur plus grande fidélité et faisant autorité. Nous posons ici la question de ce qui rend l'œuvre « immortelle », comme l'écrit Élise Voïart, c'est-à-dire ce qui, en elle, et c'est là une question qui touche à la nature même du mythe, apparaît comme universel, ce qui est immédiatement accessible et compréhensible à toute époque et en tous lieux ; en un mot en nous demandant s'il est possible, pour un Français, de lire *Faust* sans se référer à l'*Amphitryon* de Molière et aux poésies de Parny.

Gérard de Nerval fait tout naturellement partie des traducteurs que nous avons retenus, poète français contemporain de Goethe, dont la traduction en prose a reçu les éloges de l'auteur lui-même. Nous mentionnerons également la traduction d'Henri Lichtenberger, parue un siècle plus tard, en 1932, traduction universitaire prévue pour l'édition bilingue, qui suit l'allemand vers à vers et corrige Nerval, ainsi que celle de Jean Malaplate, plus proche de nous, parue en 1984, et privilégiant à rebours des deux autres un système versifié et rimé équivalent à celui de l'original, chacun de ces textes nous montrant d'ailleurs comment les traductions successives semblent s'acheminer vers la plus grande fidélité possible, tenter de se rapprocher au plus près de l'original, chacun d'eux suivant et corrigeant ses prédécesseurs.

Notre premier exemple est tiré de la fameuse scène du pacte diabolique : après avoir signé ce pacte, Faust demande à Méphistophélès de concentrer en lui toutes les joies et toutes les douleurs de l'humanité, tout le mal et tout le bien qui est son partage ; le diable se moque alors de cette ambition, Faust insiste, et Méphistophélès le raille dans une tirade pleine d'ironie, du moins selon les traductions. Chez Nerval, Faust insiste posément⁵ : « Mais je le veux. », et son acolyte prend alors un ton enjoué, « c'est entendu ! » s'exclame-t-il, ton dont l'ironie va se révéler au fur et à mesure de la tirade : « je suis encore inquiet sur un point » ajoute en effet aussitôt Méphistophélès, l'adverbe « encore » induisant une concession du diable quant au projet de Faust, tandis que le « je pense que vous devriez vous instruire » qui suit amène une opinion qui a valeur de conseil, sur un ton amical donc, Méphisto semblant tout à coup prêt à aider Faust, presque avec zèle. Son conseil, « associez-vous avec un poète », qui serait donc plus efficace que le diable, annonce l'ironie du discours et l'évocation de l'imagination qui suit, « laissez-le se livrer à son imagination », se

5. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust*, trad. Gérard de Nerval, texte établi par Maurice Allemand, préface par Henri Clouard, Paris, Garnier Frères, « Chefs-d'œuvre étrangers », 1962, p. 74 pour les citations (désormais : Nerval).

présentant comme l'éloge de cette faculté, apparaît dans la pointe finale comme une raillerie du diable : « je voudrais connaître un tel homme ; je l'appellerais Monsieur Microcosmos », le poète apparaissant ici comme le dieu d'un « petit monde » (d'un microcosme), dieu bourgeois comme l'indique la marque de déférence « monsieur ».

Si l'on passe dans le texte de Lichtenberger, on constate que Faust impose son projet en s'exclamant : « Mais je le veux moi ! »⁶, se montrant ici plus capricieux que chez Nerval, avec le redoublement du pronom personnel par sa forme tonique qui insiste sur son ego et l'adversatif « mais » qui l'oppose à Méphistophélès. Ce dernier se moque alors ouvertement de son ton puéril : « fort bien dit ! » réplique-t-il, avant d'ajouter : « mais j'ai peur d'une seule chose », reprenant l'adversatif de Faust pour lui signaler un obstacle à son projet, là où il feignait la concession chez Nerval. Son ironie est ici au contraire clairement affichée, comme le montre encore l'interjection à valeur phatique « voyons » : « voyons, laissez-vous donc instruire » (renforcée par la surenchère du « donc » et sa connotation d'évidence). Prenant un ton faussement raisonnable et pédagogue, ce Méphistophélès-là n'évoque pas l'imagination du poète fictif, mais s'exclame : « laissez ce monsieur divaguer en pensée ». Si le groupe verbal « divaguer en pensée » est clairement péjoratif, Méphisto se moquant ouvertement de Faust, sans même faire l'effort d'être ironique, cette injonction annonce déjà la pique finale⁷ par la marque de civilité « monsieur », dont le démonstratif « ce » désamorce dans le même temps la déférence et la renverse en une marque de mépris.

Si nous nous référons à présent à la version de Malaplate, nous remarquons que Faust impose son désir de façon péremptoire, mais non puérite⁸ : « Mais je veux ! ». L'absence de complément d'objet, rendant le verbe « vouloir » intransitif, fait valoir ici la suprématie de sa volonté, effective d'après le pacte qu'il a signé. Méphistophélès ne prend alors pas un ton moqueur ou hypocrite, mais au contraire compatissant et quelque peu mélancolique : « oui c'est un beau rêve ». Il désigne ici sans détour la chimère de Faust mais sans la railler, le concessif « oui » et l'adjectif mélioratif « beau » induisant même un regret de la part de Méphisto. Cela donne un ton sincère à l'adversatif « pourtant » qui amène son objection : « Un point pourtant me fait appréhender : / L'art est long et la vie est brève ». Ici Malaplate inverse les propositions par rapport à Nerval et Lichtenberger, qui mettent tous deux : « le temps est court, l'art est long ». Le vers se termine ainsi par le constat de la brièveté de la vie, de son caractère éphémère, ce qui lui donne un tour plus mélancolique, d'autant plus que « le temps est court » dans les autres traductions est beaucoup plus neutre, tant par le substantif que par l'adjectif. Remarquons encore que l'adjectif

6. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Éditions Aubier Montaigne, « Bilingue des classiques étrangers », 1976, p. 57 pour les citations (désormais : Lichtenberger).

7. *Ibid.*, p. 58 : « Je voudrais bien moi-même connaître un pareil personnage, / Je l'appellerais monsieur Microcosme ».

8. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate, présentation par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, « G.F. », 1984, p. 82 pour les citations (désormais : Malaplate).

« brève » rime ici avec « c'est un beau rêve » (puisque Malaplate est le seul à avoir conservé un système versifié et rimé), la réalité rattrapant ainsi le projet idéaliste et chimérique de Faust de façon plus nostalgique que dans les autres versions, sans ironie aucune. Il s'agit bien là d'un fait du traducteur, car l'original fait rimer *bang* et *lang*, soit « inquiet » et « long » (le temps est long). Dans ce contexte, le « j'aimerais bien connaître une telle personne », plus affectif que le « je voudrais » de Nerval et Lichtenberger, prend une teinte purement mélancolique, Méphisto semblant ici exprimer un regret, déplorer le manque de pouvoir de l'art poétique sur le monde, ce qui anticipe déjà sur le discours esthétique et philosophique tenu dans le *Second Faust* (une telle annonce étant bien sûr impossible chez Nerval qui traduit en 1828, soit quatre ans avant la parution du *Second Faust*).

Sans nous poser la question de savoir quel texte est le plus proche de l'original, puisqu'ils le sont tous à leur façon, notons que nos trois traducteurs nous livrent ici trois représentations de Méphistophélès ayant leurs propres spécificités : celui de Nerval paraît plus hypocrite et manipulateur, se révélant un maître de la rhétorique et correspondant en cela à l'image romantique par excellence du diable ; celui de Lichtenberger est plus railleur, plus bouffon, rappelant la nouvelle image comique du diable qu'ont donnée les opéras dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; celui de Malaplate est quant à lui plus grave, plus mélancolique, et en cela plus complexe, plus ambigu, marqué par la vision moderne de l'homme inconnaissable, par le personnage de fiction sans étiquette, et annonçant déjà sa valeur philosophique au sein du cheminement qui va conduire Faust vers la rédemption, voire peut-être, au bout de cette dialectique cosmique, le diable lui-même.

Notre second exemple concerne le personnage de Marguerite, qui connaît les mêmes variations que ses acolytes d'une traduction à l'autre. Un point intéressant autour duquel divergent nos traductions est celui de la mort de la mère de Marguerite : s'il semble probable que ce soit le somnifère que lui faisaient prendre Faust et sa fille qui l'ait tuée, cela n'est jamais clairement dit dans le texte. Un vers toutefois évoque les circonstances de sa mort dans la pièce, celui prononcé par le mauvais esprit qui se tient derrière Marguerite lorsqu'elle est à la messe et la tourmente en lui rappelant ses péchés. Dans la traduction de Nerval, celui-ci lui souffle à l'oreille : « Pries-tu pour l'âme de ta mère, que tu fis descendre au tombeau par de longs, de bien longs chagrins ? »⁹ ; chez Lichtenberger : « Pries-tu pour l'âme de ta mère qui, / Par ta faute, s'est endormie pour de longs, longs tourments ? »¹⁰ ; chez Malaplate enfin : « Pries-tu pour l'âme de ta mère qui, par ta faute, lentement, / S'endormit dans un long martyre ? »¹¹. Deux différences majeures apparaissent entre ces trois versions : l'image de la mort, partagée entre la descente au tombeau et la métaphore du

9. Nerval, p. 153.

10. Lichtenberger, p. 127.

11. Malaplate, p. 177.

sommeil, et le complément circonstanciel, qui, selon la préposition qui l'introduit, « par », « pour » ou « dans », nous indique que le chagrin (ou la douleur) de la mère constitue la cause, la conséquence ou encore la manière de sa mort. La distinction n'est pas anodine, car elle livre trois interprétations différentes : chez Nerval la mère de Marguerite est morte « *par* de longs chagrins », ce qui sous-entend qu'elle avait découvert le péché de sa fille, son amant, et peut-être son enfant à naître, et que la honte l'a faite mourir de chagrin. Chez Lichtenberger les « tourments » sont réservés à la mère après sa mort, ce n'est donc qu'au ciel qu'elle apprendra la vérité, à moins que l'enfer ne soit sa punition pour n'avoir pas élevé une bonne chrétienne ; quant à la métaphore de l'endormissement, elle privilégie sans ambiguïté l'interprétation du somnifère meurtrier. La version de Malaplate est plus ambiguë, à l'instar de l'original : même métaphore du sommeil qui rappelle le somnifère, mais le « martyr » désigne la douleur dans laquelle est morte la mère, dont on ne sait au bout du compte si elle est physique (thèse du poison et donc de la mort dans l'ignorance du péché de sa fille) ou morale (thèse de la honte, et donc de la connaissance mortifère). Ainsi, chez Nerval la culpabilité de cette mort pèse tout entière sur Marguerite, fille pécheresse, tandis que chez les deux autres elle est en partage avec Faust, qui a eu l'idée du somnifère, et bien sûr Méphistophélès, qui l'a fourni.

Ces variations de traductions-interprétations sont particulièrement représentatives du poids des référents de la culture d'arrivée sur le processus de traduction, sur les « choix de traduction », pour reprendre l'expression de Laure Bataillon¹², auxquels tous nos traducteurs sont confrontés, mais qu'ils orientent différemment. Nous pouvons en effet constater que chaque variation dans les traductions, chaque mouvement de sens, s'inscrit dans un ensemble de signes qui est celui d'une culture donnée, ici la culture française, à une époque donnée. Dans les années 1820-1830, le public français n'a ainsi d'yeux que pour Marguerite, selon lui la véritable héroïne de la pièce, dans laquelle il reconnaît la figure topique de la pécheresse repentante, l'image d'Épinal d'une nouvelle Marie-Madeleine très présente dans le premier romantisme qui s'extirpe à peine du roman gothique, et qu'incarnera par exemple Violetta dans *La Traviata* de Verdi en 1852. C'est pourquoi la traduction de Nerval accentue sa culpabilité, explicite la honte et le déshonneur de la mère et fait la part belle à la folie comme châtiment expiatoire. Les premiers commentaires français de *Faust* sont d'ailleurs très révélateurs à ce sujet ; nous lisons ainsi dans la préface à la traduction du comte de Sainte-Aulaire : « La pièce n'était qu'une œuvre métaphysique, sans action, par conséquent intéressant peu le cœur [...] Marguerite paraît sur la scène, et dès lors l'intérêt dramatique ne cesse

12. Laure Bataillon, *Traduire, écrire*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 58.

de croître jusqu'à la fin »¹³ ; ce jugement explique sans doute les coupes que Sainte-Aulaire a crues bon d'apporter dans « l'ennuyeuse » première partie de la pièce.

Par la suite, au fil des adaptations de l'œuvre pour l'opéra, ce n'est plus tant Marguerite que le personnage de Méphistophélès qui intéresse le public français. Ainsi l'écrivain Félicité de Lamennais affirme en 1840, dans son *Esquisse d'une philosophie* : « pas une combinaison, pas un incident qui n'ait pour but de mettre en relief le véritable héros du poème, Méphistophélès, le mal incarné »¹⁴. Que devient alors Marguerite ? Lamennais ajoute : « un contraste était nécessaire ; de là Marguerite, la jeune fille innocente et simple »¹⁵. Contraste soit, pour ainsi dire, faire-valoir. Mais ce diable-là prend une dimension particulière sur les scènes d'opéra, par exemple dans le *Faust* de Gounod, où, en raison du caractère léger du genre, qui ramène l'histoire à sa dimension de drame bourgeois, Méphistophélès devient un personnage comique et filou, tout droit sorti d'une comédie de Molière (et, pourquoi pas, de l'*Amphitryon* évoqué par Stapfer). Balzac écrit à ce sujet, dans la *Revue Parisienne* du 25 septembre 1840 : « assurément le Méphistophélès de Goethe est un pauvre personnage dramatique, il n'est pas de valet de la Comédie Française qui ne soit plus spirituel, plus éveillé, agissant avec plus de logique et de profondeur que ce prétendu démon »¹⁶. Perçu comme un « valet » de comédie vecteur de la dimension comique de la pièce, cette représentation du personnage s'accroît tout au long du XIX^e siècle alors que l'on redécouvre, suite au succès de la pièce de Goethe, le *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe, traduit pour la première fois en français en 1850 par Jean-Pierre Antoine Bazy, et dans lequel Méphistophélès tient véritablement un rôle de serviteur bouffon, dont les farces et l'humour piquant contrastent avec la fatalité dramatique du sort de Faust. En 1932, la version de Lichtenberger est encore marquée par ce Méphistophélès de farce, comme nous l'avons vu par ses discours railleurs au ton débonnaire et au langage familier, beaucoup moins rhétoricien que chez Nerval.

En préface à sa traduction du *Docteur Faustus*, Jean-Pierre Antoine Bazy écrit : « quoiqu'ils diffèrent profondément quant au développement des caractères, en raison même des tendances de chaque siècle, le *Faust* anglais et le *Faust* allemand ont une origine commune »¹⁷. Et ce sont bien ces « tendances de chaque siècle » qui marquent les différences de détails et l'esprit général de chacune de nos traductions, à partir d'une « origine commune » qui est celle du texte de Goethe, nos *Faust* français étant, au fond, aussi dissemblables que le sont deux réécritures du même mythe.

13. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust : tragédie*, trad. Louis-Claire de Beaupoil comte de Sainte-Aulaire, Paris, Imprimerie de Fain, 1823, p. 15-16.

14. Félicité de Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, Paris, Pagnerre, 1840, p. 410.

15. *Ibid.*

16. Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts III », *La Revue Parisienne*, 25 septembre 1840, p. 365.

17. Jean-Pierre Antoine Bazy, *Études historiques, littéraires et philosophiques sur Christopher Marlowe et Goethe*, Paris, Garnier Frères, 1850, p. 2.

En 1835, commentant la soif d'absolu de Faust, dans son ouvrage intitulé *Au-delà du Rhin*, le juriste et journaliste Eugène Lerminier écrit :

En soi les actes des hommes sont indifférents ; ils ne contractent de valeur que dans la somme totale des destinées du genre humain ; ce qui est individuel n'est rien ; [...] l'intelligence ne peut se satisfaire que par l'universalité.¹⁸

Si c'est bien là le drame du docteur Faust, prisonnier de l'*hic et nunc* terrestre, n'est-ce pas aussi celui du traducteur ? Comment en effet satisfaire notre propre exigence « d'universalité » à l'égard de ce qui nous est transmis, alors que nous avons vu comment le processus de traduction est toujours tributaire de la culture d'arrivée, comment le monde de symboles qu'est une culture en un lieu et en un temps donnés, parasite, perturbe, altère le texte source, comment la traduction divise, « dissémine » pour reprendre le terme de Jacques Derrida¹⁹, le sens de l'œuvre ? Si aucune transmission culturelle n'est possible, si le geste traductif ne peut se déprendre du particularisme qui le circonscrit dans le temps et l'espace, qu'est-ce qui, dans l'histoire de Faust, est universel, qu'est ce qui, en un mot est *mythique* ? Si, selon la lecture de Lerminier, « les actes des hommes sont indifférents », la traduction elle-même, selon Jean-René Ladmiral, « appelle une théorie *en acte* »²⁰, c'est-à-dire se constitue comme un ensemble de gestes particuliers qui ne peuvent se référer à une méthode, à un schéma universel, et serait donc « indifférente », puisque incapable de livrer une connaissance véritable sur l'œuvre.

Lisons ainsi, d'un point de vue métalittéraire, la fameuse scène de la traduction biblique par Faust lui-même : dans celle-ci le docteur cherche à atteindre une illumination, un savoir absolu, que peut lui apporter le texte sacré du Nouveau Testament, mais qui doit d'abord être traduit pour être compris. Quatre traductions se succèdent alors du premier verset de l'Évangile selon Saint Jean : « Im Anfang war das *Wort* », « Au commencement était le *Verbe* » ou « la *Parole* » selon les traducteurs, devient, par la poursuite de l'effort de traduction de Faust : « Im Anfang war der *Sinn* », soit « Au commencement était l'*esprit* » chez Nerval²¹, « la *Pensée* » chez Lichtenberger²², ou encore « le *Sens* » chez Malaplate²³ ; puis « Im Anfang war die *Kraft* », « Au commencement était la *force* » ou « la *Puissance* »²⁴, et enfin « Im Anfang war die *Tat* », « l'*Acte* » ou « l'*Action* ». Le terme sur lequel achoppent tous nos traducteurs, et y compris Faust lui-même, est originellement le *logos* grec²⁵, lui-même interprétation, réécriture si l'on peut dire, par Saint Jean, de ce qui ouvre

18. Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin*, t. II, Paris, Félix Bonnaire, 1835, p. 238.

19. Voir Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1972.

20. Jean-René Ladmiral et Henri Meschonnic, « Poétique de... / Théorèmes pour... la traduction », Paris, *Langue française*, n°51, septembre 1981, p. 17 ; l'auteur souligne.

21. Nerval, p. 59-60 pour les citations ; le traducteur souligne.

22. Lichtenberger, p. 40-41 pour les citations en français et en allemand ; l'auteur et le traducteur soulignent.

23. Malaplate, p. 63 pour les citations.

24. Stapfer, p. 36.

25. Nerval, p. 59 : « J'ai envie [...] de traduire le saint original dans la langue allemande qui m'est si chère ».

la Genèse, de ce qui détermine la naissance de la Création, en vérité très discuté chez les exégètes. À travers cette impuissance à connaître ou à traduire (les termes deviennent synonymes), les retraductions successives opérées par le docteur Faust s'éloignent de plus en plus de Dieu comme source de connaissance et se rapprochent de ce qui est accessible à l'homme comme moyen de maîtriser la Création, « l'action » restant jusqu'à la fin le moteur de la quête faustienne, comme en témoigne le projet démesuré du savant, à la fin du second *Faust*, d'endiguer l'océan. Et de la même manière, chaque traduction est un nouveau « commencement » ou recommencement qui s'éloigne du Verbe originel du poète et présente une dialectique faustienne sensiblement différente, qui est celle de l'homme d'une culture et d'une époque. Au commencement était l'acte... de traduire.

Si l'action traductive consiste à faire passer l'œuvre à travers un filtre culturel, disséminant le sens de son *logos* originel, le texte d'arrivée, si le traducteur a été honnête, n'est cependant pas une complète trahison, une réécriture totale de l'œuvre. Les mouvements de sens opérés par la transmission vers une autre culture sont contenus, ou du moins permis par le texte lui-même, par ses potentialités sémantiques, la dissémination du sens relevant d'un travail du texte qu'active toute traduction, et au-delà toute lecture, comme il y a chez Freud un travail du rêve, qui ne livre son sens qu'après décomposition et recombinaison de ses symboles²⁶. Comme l'écrit Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* : « il n'y a pas de *logos*, il n'y a que des hiéroglyphes. Penser, c'est donc interpréter, c'est donc traduire »²⁷. La traduction, que sous-tend toujours une interprétation, naît de ce *logos* absent, de ce « culturellement intraduisible » qui la pousse, non pas à transmettre ou transcoder un message, mais au contraire à déchiffrer d'énigmatiques hiéroglyphes. Là où une compréhension immédiate figerait précisément l'œuvre dans la particularité du moment et du lieu où elle serait née, son universalité repose au contraire sur ce dynamisme de perpétuelle retraduction, l'impossible transmission culturelle entraînant son appropriation et sa réinterprétation, aussi bien que celle du mythe dans lequel elle s'inscrit, tant par le processus de traduction que par les nombreuses réécritures dont il a été l'objet, et auxquelles appartiennent les œuvres de Goethe, Marlowe, Gounod et bien d'autres encore.

L'œuvre à traduire, le *logos* originel toujours absent, peut ainsi se représenter comme un cristal au nombre infini de facettes, chaque culture, à chaque embranchement de son histoire, en privilégiant une comme pour s'y mirer, l'œuvre traduite et intégrée dans la culture d'arrivée se faisant toujours le miroir de cette dernière. Appréhender l'œuvre, et au-delà le mythe auquel elle contribue, chercher à les saisir comme Faust cherche à saisir la Création, exigerait alors la connaissance de ces innombrables *Faust*, la lecture babélique et infinie des multiples traductions et

26. Voir Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, éd. Denise Berger, Paris, P.U.F., 1971, chap. VI : « Le travail du rêve ».

27. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1998, p. 124.

adaptations passées, présentes et à venir, projet démesuré, faustien s'il en est, irréalisable bien sûr, mais que l'on peut toujours amorcer. Ainsi, en définitive, l'universalité du mythe réside dans son caractère de signifiant pur, de « hiéroglyphe » pour reprendre Deleuze, cristallisé ici par la troublante et énigmatique syllabe de « Faust », qui ne laisse personne indifférent, seul véritable invariant universel du mythe dont chaque culture et chaque lecteur se saisissent, dans sa constante et infinie transmission. Nous pouvons étendre cette considération au nom de son inséparable acolyte, Méphistophélès, héros de bien des œuvres, dont Balzac affirme, dans la suite de son article déjà cité : « chacun l'a revêtu de ses propres idées sur le diable, chacun s'est servi de lui pour donner un nom à ses terreurs, à ses doutes, à ses images. Le monde est venu vers le poète qui lui jetait ce nom, et Méphistophélès, en compagnie de Faust surtout, a existé »²⁸.

28. H. de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts III », *art. cit.*, p. 366.

Bibliographie :

Sources

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust : tragédie*, trad. Louis-Claire de Beaupoil comte de Sainte-Aulaire, Paris, Imprimerie de Fain, 1823

—, *Faust*, trad. Albert Stapfer, Paris, Ch. Motte Editeur, 1828

—, *Faust et le second Faust*, trad. Gérard de Nerval, texte établi par Maurice Allemand, préface par Henri Clouard, Paris, Garnier Frères, coll. « Chefs-d'œuvre étrangers », 1962

—, *Faust*, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Editions Aubier Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1976

—, *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate, présentation par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1984

RETSCH Moritz, *Faust*, vingt-six gravures, éd. Elise Voïart, Paris, Audot, 1828

Ouvrages critiques

BALZAC Honoré de, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts III », *La Revue Parisienne*, 25 septembre 1840

BATAILLON Laure, *Traduire, écrire*, Saint-Nazaire, *Arcane* 17, 1991

BAZY Jean-Pierre Antoine, *Études historiques, littéraires et philosophiques sur Christopher Marlowe et Goethe*, Paris, Garnier Frères, 1850

CHAUVERT M., « Bulletin bibliographique n°216 », *Revue encyclopédique*, t. 37, Paris, Bureau Central de la Revue encyclopédique, 1828

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1998

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1972

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, éd. Denise Berger, Paris, P.U.F., 1971

LADMIRAL Jean-René et MESCHONNIC Henri, « Poétique de... / Théorèmes pour... la traduction », Paris, *Langue française*, n°51, septembre 1981

LAMENNAIS Félicité de, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, Paris, Pagnerre, 1840

LERMINIER Eugène, *Au-delà du Rhin*, t. II, Paris, Félix Bonnaire, 1835