

Faust en France au vingtième siècle

André Dabezies

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500149ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500149ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dabezies, A. (1970). Faust en France au vingtième siècle. *Études littéraires*, 3(3), 373–388. <https://doi.org/10.7202/500149ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

FAUST EN FRANCE AU VINGTIÈME SIÈCLE

andré dabezies

L'étude de Faust en France au XX^e siècle soulève deux sortes de problèmes. Tout d'abord le problème bien connu de la « réception » d'un chef-d'œuvre étranger : comment *le drame de Goethe* a-t-il été lu, traduit, adapté pour le théâtre ou transposé, compris par les critiques et le public, quelle influence a-t-il exercée, etc. ? Sur tous ces points nous disposons de données fragmentaires, mais précises, grâce à des enquêtes auxquelles nous emprunterons largement ¹.

Mais l'histoire de Faust se réduit-elle à celle du chef-d'œuvre de Goethe ? D'autres œuvres étrangères, de nouveaux *Faust* écrits en français ont véhiculé en France *la figure mythique* de Faust. Les générations successives ont réagi diversement devant cette figure exemplaire comme devant un modèle à la fois fascinant et repoussant, bien connu et cependant étranger. Préciser le sens et la valeur de symbole qu'a pris Faust pour chaque génération, c'est un autre problème, qui suppose une étude très large des goûts du public, des réactions collectives, des choix personnels des écrivains, etc., dont nous ne pourrions donner ici que les premiers éléments.

Nous aurons donc continuellement à suivre la fortune de Faust en France à ces deux niveaux à la fois. Mais les événements qui rythment au XX^e siècle l'histoire de la France et de

¹ F. Baldensperger, *Bibliographie critique de Goethe en France*, Paris, 1907, 251 p. ; A. Grosser, « Bibliographie française sur Goethe, 1912-1948 », dans *Études Germaniques*, 1949, pp. 312-339 ; P. Lasserre, « Faust en France » dans *Faust en France et autres essais*, Paris, 1929, pp. 1-44 ; Ch. Dédéyan, *le Thème de Faust dans la littérature européenne*, 6 vol., Paris, 1954-1967 : le dernier volume (IV, 2) couvre la période de 1880 à nos jours. Nous renvoyons aussi, une fois pour toutes, à notre étude *Visages de Faust au XX^e siècle. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, 1967, 558 p., dans laquelle le lecteur trouvera toutes les justifications et explications de détail concernant les faits ou les auteurs cités ici.

l'Allemagne imposent à notre analyse le cadre de leur chronologie.

I

Au début de notre siècle, Faust est un personnage bien connu en France, il y est même tout à fait acclimaté, presque naturalisé. On sait que, signalée dès 1810 par un chapitre de M^{me} de Staël, la première partie du drame de Goethe avait été traduite dès 1823 (et en 1828 par Nerval) ; elle avait exercé une large influence sur les romantiques français et connu une série d'adaptations théâtrales fort applaudies à partir de 1825 et surtout de 1850. On a pu considérer comme une adaptation, la plus mémorable sans doute, l'opéra de Gounod (1859). C'est par cet opéra, longtemps le plus joué du monde, que Faust s'est imposé sur tous les théâtres, puis dans toutes les langues. En France surtout, au début du siècle, Faust, c'est le jeune amoureux de Marguerite, flanqué de son affreux compère en pourpoint cramoisi, dont la basse profonde (immortalisée par Chaliapline) commente ironiquement les duos d'amour ou de désespoir . . .

Sans doute le public cultivé n'ignore-t-il pas le drame même de Goethe. Les traductions anciennes sont rééditées, celle de Nerval surtout. D'autres apparaissent, celle de Suzanne Paquelin (1903-1908, reprise plus tard pour le *Théâtre de Goethe* de la Pléiade) et celle de R.R. Schroppfr (1908). Parmi d'autres adaptations théâtrales, celle d'Émile Vedel (1913) montre plus de fidélité au texte original. Même un Lorrain au nationalisme ombrageux, comme Barrès, s'est laissé fasciner par Goethe et son héros : « Il y a des esprits qui peuvent se créer une vision du monde, des Faust . . . ». À Faust le penseur, Barrès ajoute Faust maître de l'inquiétude, « cette magnifique détresse de Faust et de Pascal ! »² Les germanistes français s'emploient de leur côté à présenter au public cultivé l'œuvre de Goethe (notamment le *Second Faust*, en général peu compris en France) : ainsi Alfred Bossert et Gaston Carraud dans deux longs articles de la *Revue des deux mondes* (1^{er} oct. 1902 et 1^{er} mars 1909), ainsi Ernest Lichtenberger ouvrant le premier cahier de la *Revue germanique* (1905) par une réflexion méthodique sur *Le Faust de Goethe, esquisse d'une méthode de*

² M. Barrès, *Mes cahiers*, VIII (1910), p. 148 et discours à la Chambre (1911) repris dans la *Grande Pitié des églises de France*, p. 62.

critique impersonnelle, prélude au volume qu'il fera paraître sous le même titre, à peine abrégé, en 1911³. Cette même année, une édition classique du *Premier Faust* (avec quelques scènes du *Second*) éditée par H. Massoul dans la collection Hachette et rééditée jusqu'en 1951, va permettre aux générations futures de lycéens de se familiariser avec le drame de Goethe.

Ces travaux sérieux n'atteignent toutefois qu'un public très limité ; il en est de même de la traduction du *Faust* de Lenau (1913). Au contraire la *Damnation de Faust* de Berlioz, jouée désormais en opéra, depuis 1893, et non plus en oratorio, attire le grand public. Plus encore l'opéra de Gounod, sans cesse rejoué à travers toute la France. L'évocation du grand Opéra de Paris appelle obligatoirement celle du *Faust* de Gounod (ainsi dans le célèbre roman policier de Gaston Leroux, *le Fantôme de l'Opéra* (1910). C'est un opéra réellement « populaire » comme en témoignent les parodies composées pour le guignol lyonnais par P. Rousset et par D. Valentin, publiées ensuite à Lyon en 1911 et 1921. La plus célèbre des parodies du passé, *le Petit Faust* (1869) de Florimond Hervé, est encore représentée à Paris en 1898, reprise en un « grand ballet pantomime » à Genève en 1905, avant d'inspirer le titre de l'un des premiers films de marionnettes connus, *le Tout Petit Faust* d'Émile Cohl (1911). En effet, au cinéma Faust triomphe⁴ : des dix-huit films tournés sur *Faust* dans les dix-huit premières années du cinéma, entre 1896 et 1914, dix sont réalisés en France, dont cinq par le seul Méliès : Berlioz fournit le thème de deux d'entre eux, Gounod de six ou sept. Voilà ce qui permet de mesurer exactement l'intérêt du public : outre les tours de magie diabolique, si facilités à réaliser sur l'écran, quelle histoire plus touchante que celle de Faust et de Marguerite, qui réveille

³ A. Bossert, « le *Faust* de Goethe, ses origines et ses formes successives », dans la *Revue des deux mondes*, 1^{er} oct. 1902, pp. 641-680 ; G. Garraud, « les Marionnettes du Docteur Faust », *id.*, 1^{er} mars 1909, pp. 85-115 ; E. Lichtenberger, « le *Faust* de Goethe, esquisse d'une méthode de critique impersonnelle », dans la *Revue Germanique*, 1905, pp. 1-36 et le « *Faust* » de Goethe, *essai de critique impersonnelle*, Paris, 1911, 224 p.

⁴ Sur Faust au cinéma, voir G. Sadoul, « Soixante années de Faust », dans *Cinéma* 1957, n° 21, pp. 33-43 ; K. Theens, « Geschichte des Faust-Motivs im Film », dans *Knittlinger Dr. Faust-Archiv*, XI, 1960, pp. 425-447 ; A. Estermann, *Die Verfilmung literarischer Werke*, Bonn, 1965, pp. 10-22.

dans la mémoire de chacun les mélodies familières — en attendant que Léon Gaumont, en 1906, utilise les disques de l'opéra pour accompagner la projection de son film.

Tel est le Faust du grand public. Quelques jeunes auteurs tentent de renouveler le sujet en replaçant Faust dans le monde moderne : désenchanté et vaguement nietzschéen chez Henri Focillon, Faust échappe au démon par la drogue (déjà . . .) chez Claude Farrère ou se retrouve agitateur socialiste et pionnier optimiste d'une humanité libérée dans l'utopie de Léon Blum⁵. Mais ces visions nouvelles de Faust passent tout à fait inaperçues.

II

Tout change avec la première guerre mondiale, moins peut-être à cause de la guerre elle-même que de l'ébranlement de toute la civilisation européenne. L'opéra qui faisait les délices de la « belle époque » apparaît maintenant vieilli, désuet. Est-ce parce que cette idylle, plus lyrique que tragique et jadis capable de sécuriser à bon compte les générations bourgeoises d'une époque sûre de sa stabilité et de son avenir, ne pèse plus le même poids d'humanité pour une civilisation qui se sait désormais mortelle ? Gounod tiendra longtemps encore le premier rang à la scène : 1911 a vu la 1500^e, 1934 verra la 2000^e représentation au grand Opéra de Paris. Il continuera à susciter des parodies, dont la meilleure reste celle d'Albert Carré, *Faust en ménage, fantaisie lyrique* (1923). Plus intéressant, c'est encore le *Faust* de Gounod que Pierre Mac-Orlan transpose dans le « milieu » de Pigalle en 1926 : sa *Marguerite de la nuit* fait le trottoir ; Faust, vieillard crasseux, se mue en marlou et se fait entretenir par elle grâce à un pacte qu'il signe avec Léon, trafiquant de drogue. Cette profanation déliée prend valeur de symbole : la jeune génération ne peut considérer sans ironie ni sarcasme cette idole de l'autre siècle !

Le public cultivé commence à se rendre compte que Faust est tout autre chose qu'un jeune premier amoureux de Mar-

⁵ H. Focillon, « Faust », fragments, dans *le Demi-Dieu, scènes et dialogues philosophiques*, Paris, 1908, pp. 113-175 ; Cl. Farrère, « la Fin de Faust », dans *Fumées d'opium*, Paris, 1904 (éd. 1937, pp. 29-37) ; L. Blum, *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, 1901, repris dans *l'Œuvre de Léon Blum*, t. I, Paris, 1954 : sur *Faust*, voir pp. 240-245.

guerite. Faust, c'est le personnage de Goethe, celui que les Allemands ont si souvent identifié au génie germanique lui-même. Or ce génie déjà menaçant apparaît aux Français depuis 1914 comme le génie du mal : aussi un Louis Bertrand a-t-il conclu pour sa part :

Si je relis *Faust* aujourd'hui, c'est l'Allemand, c'est-à-dire l'ennemi de ma race qui m'y intéressera par-dessus tout [...]. Cette Action que Goethe a mise à l'origine des temps, cette Force dévastatrice qui ne connaît d'autre règle et d'autre joie que son expansion sans limites et sans but, il l'a divinisée [...]. Les cadavres et les ruines sont là qui portent témoignage contre son œuvre : ceci est sorti de cela . . .⁶

Les polémistes toutefois ne seront pas nombreux à prendre Faust pour cible. Sur ce point le chauvinisme littéraire de 1870-1880 a fait long feu, les intellectuels français ont appris depuis longtemps à dissocier Goethe de l'Allemagne prussienne et du germanisme. Les plus sévères savent distinguer ce qui, dans l'œuvre du poète, prêtait à une exploitation nationaliste : ainsi Barrès, bien revenu de son admiration pour *Faust*, « légende de l'esprit humain égaré par l'orgueil » et portrait de l'Allemagne moderne, car « elle a vendu son âme contre la possession du monde : c'est toujours le drame de Faust » (*Mes Cahiers*, XII, 1919, p. 25 et 75). Goethe toutefois reste au-dessus de la mêlée et Barrès ne cessera de se référer à lui comme à Pascal, avec la même vénération : il a décidément choisi Goethe contre Faust. En 1929, Pierre Lasserre proposera, lui, le héros de Goethe comme le symbole de l'humanité moderne et de « l'inquiétude religieuse et métaphysique » de l'homme éternel. Il montrera combien de malentendus, en cent années, ont mutilé ou défiguré aux yeux du public *Faust en France* — mais ses réticences de maurassien anti-romantique marquent peut-être un malentendu de plus . . .

□ □ □

À partir de 1920, le public français va se trouver mieux à même d'accueillir et de comprendre Faust. De 1920 à 1939, vingt traductions, rééditions et adaptations du drame de Goethe

⁶ L. Bertrand, « Goethe et le germanisme », dans la *Revue des deux mondes*, 15 avril 1915, pp. 722 et 751.

sont publiées en France, dont neuf rééditions de la traduction de Nerval. Deux films sont tournés en 1922, un *Faust* de Gérard Bourgeois, avec musique de Gounod, un *Don Juan et Faust* de Marcel Lherbier, d'après Grabbe — mais où Méphisto est remplacé par Wagner et où Faust, revenu de ses erreurs, va finir ses jours dans un monastère. Des films étrangers paraissent aussi sur l'écran, tantôt transposant Faust dans la vie moderne (*À moi, Satan !*, film américain où l'on assiste à une représentation de Gounod, 1930), tantôt l'auréolant de légende comme le célèbre film allemand de Murnau qui fera, en 1927, une carrière honorable en France. Faust passe même sur les ondes de Radio-Paris, fin 1931, dans une parodie de guignol d'Alfred Crozière et se voit emporter en enfer pour avoir voulu jouer avec *le Sifflet de Méphisto* !

De la sorte, progressivement, Gounod cède à Goethe. Pour le public cultivé du moins, Faust prend peu à peu toute sa dimension — toute sa dimension, c'est peut-être trop dire, car une bonne partie des auteurs qui font la loi dans le monde littéraire enveloppent Faust dans le culte qu'ils vouent à Goethe et lisent surtout dans la tragédie romantique un « poème de lumière » qui exprimerait la contemplation sereine du destin de l'homme par le Sage de Weimar. Quelques-uns de ces hommes ont lu et médité le *Second Faust*, dont la conclusion « optimiste » évoque Goethe lui-même, « le plus bel exemple [...] de ce que, sans aucun secours de la grâce, l'homme de lui-même peut obtenir »⁷. À ce mot de Gide, à cette idéalisation de Faust et du poète de *Faust*, un Suarès, un Du Bos, un Rolland⁸ souscriraient volontiers, en renonçant toutefois au ton de polémique feutrée d'un Gide en mal d'apologie personnelle. Ces générations d'humanistes vont célébrer sans réticences en 1932 le centenaire de la mort de Goethe (et de l'achèvement du *Second Faust*), multiplier les conférences et les articles à la gloire de Goethe, notamment dans le riche

⁷ A. Gide, Préface au *Théâtre* de Goethe (Pléiade), 1942, p. XXIV. Gide apprécie particulièrement le *Second Faust*, qu'il relit notamment durant son voyage au Congo. Son journal mentionne maintes fois son enthousiasme pour *Faust*.

⁸ A. Suarès, « Goethe universel », dans *Hommage à Goethe*, N.R.F., 1^{er} mars 1932, pp. 378-413 et *Goethe, le grand Européen*, Paris, 1932, 200 p. ; Ch. du Bos, Conférences et essais, de 1932 notamment, réunis dans son *Goethe*, Paris, 1949, 235 p. ; R. Rolland, « Meurs et deviens », dans *Europe*, 15 avril 1932, repris dans *Compagnons de route*, Paris, 1936, pp. 92-120.

Hommage à Goethe de la *Nouvelle Revue Française*, qui contient une traduction par Gide du dialogue de Faust avec Chiron, ou dans le numéro spécial d'*Europe*, où Romain Rolland discerne dans le « meurs et deviens » le dynamisme profond du *Faust* . . . et de la « révolution permanente ».

Cette idéalisation généreuse ne va pas sans illusions ; il est urgent que les germanistes, eux-mêmes pénétrés du culte de Goethe, ramènent le public cultivé à une plus juste appréciation du drame. Trois livres importants se succèdent en quelques années : en 1932, Henri Lichtenberger assortit d'introductions et de notes érudites une édition bilingue complète de *Faust* qui fait encore autorité aujourd'hui ; Jean Chuzeville traduit (1932-1935) le maître ouvrage de Gundolf sur Goethe ; enfin, en 1935, Geneviève Bianquis donne la première synthèse française sur *Faust à travers quatre siècles*, remplaçant le drame de Goethe dans la lumière d'une longue tradition. Le grand public même, qui a pu voir donner les deux *Faust* en 1930 dans un théâtre d'essai parisien, aura l'occasion d'applaudir en 1937 une version française assez fidèle de Goethe par Edmond Fleg, mise en scène par Gaston Baty. Rien ne manque apparemment au triomphe de Goethe et de Faust.



Cette auréole goethéenne dont on coiffe Faust ne doit cependant pas faire illusion : Faust reste pour beaucoup, en France, une figure ambiguë, discutée, suspecte, et peut-être d'abord à cause de ce culte dont l'ont enveloppée les « grands anciens ». On voit ainsi les poètes de la jeune génération s'attaquer à l'idole et récrire l'histoire de Faust dans un style fort désinvolte. Passe encore pour les courts poèmes de Max Jacob ou de Jean Cocteau. Passe pour le mélodrame que Paul Demasy fait jouer en 1920⁹. Mais *Faust, tragédie pour le music-hall* de Michel de Ghelderode (1926) va transposer dans un milieu interlope (comme le fait, la même année, Pierre Mac-Orlan avec *Marguerite de la nuit*) un Faust assez

⁹ M. Jacob, « Poème dans un goût qui n'est pas le mien », dans *Le Cornet à dés*, Paris, 1923 ; J. Cocteau, « Soir glorieux », dans *Faire-part*, p. 68 ; la *Tragédie du Dr Faust* de P. Demasy, jouée en 1920 à Bruxelles et à Paris, n'a pas été publiée : voir un résumé dans K.H. Kube, *Goethes Faust in französischer Auffassung und Bühnendarstellung*, Berlin, 1932, pp. 169-174.

hésitant et misérable qui finit par un suicide. Même démythisation du personnage dans le drame d'Edmond Niox-Chateau (1929) où Faust alchimiste est entraîné dans le crime et dans de sombres intrigues politiques. La désinvolture est à son comble dans le *Faust* de Georges Ribemont-Dessaignes (1931) : celui-ci a trouvé son style, nerveux, brillant, et tout lui est bon, ironie, sophismes, détails sordides, parodies de Goethe, pour acculer Faust à la catastrophe. Quant au *Faust III* qu'Aragon et Breton préparaient ensemble comme libretto pour George Antheil, il en était au IV^e acte lors de leur rupture, qui mit un terme aussi aux mésaventures du Faust surréaliste . . . Que restera-t-il enfin du personnage dans le sombre itinéraire de *Faust aux enfers* de Roger Brien (1935) ? ¹⁰

Si les jeunes générations déboulonnent les idoles des ancêtres, certains de leurs aînés aussi soupçonnent en Faust une psychologie anormale, un exemple étranger, excessif : ainsi Claudel dans une diatribe où le drame de Goethe est réduit, à la lumière de Nietzsche et de Wagner, apparemment, à « une imagination lugubre » : « tout finit par les lémures fossoyeurs . . . » (*Figures et paraboles*, pp. 193-195). Quelques années plus tard, de rares voix dénonceront en Faust le symbole de cette Allemagne redevenue menaçante avec le nazisme ; Max Hermant recensera les *Idoles allemandes* (1935) : « L'Allemagne de 1930, c'est Faust sans Hélène et sans Marguerite. Alors le peuple allemand se mit à la recherche de son Dieu [. . .]. Il ne veut plus de raisonnement [. . .], il répond souverainement par un acte de foi ». Il faut donc s'attendre au même sombre dénouement : « on ne peut se défendre d'une sorte d'émotion tragique lorsqu'on découvre dans le *Second Faust* la sentence de mort du germanisme du XX^e siècle » (pp. 153, 155 et 314).

III

La contestation de Faust atteint son sommet chez Paul Valéry. La guerre avec l'Allemagne n'y est pour rien, sauf peut-être pour la solitude à laquelle elle réduit le poète réfugié à Dinard

¹⁰ M. de Ghelderode, *la Mort du docteur Faust, tragédie pour le music-hall*, jouée à Paris en 1928, texte dans son *Théâtre*, t. V, Paris, 1957, pp. 207-285 ; Niox-Chateau, *Faust*, Paris, 1929, 185 p. ; G. Ribemont-Dessaignes, *Faust*, publié dans *Commerce*, n^o 28, 1931, pp. 63-163 ; du *Faust III* d'Aragon et Breton, le texte est apparemment perdu ; R. Brien, *Faust aux enfers*, poèmes, Montréal, 1935, pp. 135-167.

en juillet 1940. Mais il y a longtemps qu'à travers Gounod ou Goethe, Faust est une figure familière pour Valéry, assez familière pour qu'il en fasse un scénario de marionnettes à l'usage de ses enfants, vers 1910. Par les notes de ses *Cahiers*, nous savons que, dès 1924, Valéry songeait à un « troisième Faust », attiré surtout, à vrai dire, par le « Mephistofelismus » et « la formidable figure du diable », incarnation de toute une part destructrice de l'intelligence critique. Mais quand, sous le coup d'une crise sentimentale et de la défaite de 1940, Valéry jette sur ses *Cahiers* les premières esquisses de *Mon Faust*, l'amour a fait son apparition et l'homme a relayé le diable pour la conduite du drame. Ainsi en arriverons-nous dans *Lust* à cette situation paradoxale : c'est Faust qui propose un pacte à Méphisto, c'est l'homme qui provoque et raille un démon ridicule et périmé, un démon qui s'attarde à machiner encore une fois « une nouvelle affaire Marguerite », alors qu'il s'agit avec *Lust* de tout autre chose.

Ce paradoxe sur *Faust* marque à sa manière l'intention iconoclaste de Valéry. Reprendre et parodier les grands thèmes traditionnels, c'est une manière de rejeter catégoriquement l'affabulation et les grands élans romantiques du modèle goethéen. Quand le poète voudra continuer *Mon Faust* et écrira le III^e acte, fin 1943 ou début 1944, il parodiera plus explicitement encore, dans le dialogue de Méphisto avec l'étudiant écervelé, les grandes scènes goethéennes. C'est qu'entre ces deux dates il a relu ces scènes et noté dans ses *Cahiers* ses hésitations critiques :

Tout le début du *Premier Faust* très embarbouillé. L'affaire du barbet, etc. [. . .]. Faust est remarquablement passif. Nulle initiative. Il est, au fond, une sorte de spectateur [. . .]. Le *Second Faust* — trad. Lichtenberger — ne me séduit pas énormément. L'arbitraire de toutes ces féeries. Et rien ne va très à fond. Mais fait visiblement semblant d'en revenir. Fabrication trop sensible et gaspillage de matériaux, dont beaucoup de carton. L'Éternel Féminin I
Les Mères ¹¹ I

Ce que Valéry refuse, ce n'est donc pas le cliché facile ; c'est la problématique de Goethe, désormais périmée. Il va en

¹¹ P. Valéry, *Cahiers*, XXIII, 894, nov. 1940 ; XXVII, 635, sept. 1943 ; XXIV, 265, début 1941.

prendre le contrepied pour esquisser un personnage et un drame modernes, à son idée, à son image. Faust est « par-delà », par-delà ce passé désuet, par-delà les grands élans et les découvertes, par-delà le bien et le mal et méphistophélès. Il a déjà vécu et laissé derrière lui toutes les aventures. Il conserve tout de même, avec l'expérience du Vieux âge et la lucidité glacée de Teste, quelque chose de l'humanité de Valéry. Faust, c'est Valéry lui-même avec son rêve de l'Instant de lucidité parfaite, dérangé par Lust et ramené au « cœur ».

Pour cette lucidité cruelle, visiblement héritée de Nietzsche, Faust est à son tour dépassé par *le Solitaire*. Le diable n'a plus sa place dans cette féerie symbolique, Méphisto s'es-souffle et quitte la partie : l'homme suffit à se rendre fou et à se détruire lui-même. Derrière la parodie des hymnes de *Zarathustra*, Valéry-Faust perçoit dans le Solitaire l'aboutissement caricatural de sa propre ambition poussée jusqu'à l'absolu, jusqu'à l'absurde¹². Mais alors le monde est maudit, la vie n'a pas de sens : notre Sage retrouve le pessimisme et les tentations de tous les Faust du passé et son « non » final n'est qu'une variante de leur réponse. Quant à *Lust*, seule une lecture superficielle peut réduire la comédie à une nouvelle idylle de Faust et de Marguerite ! Les brouillons du IV^e acte laissés par Valéry confirment qu'il y envisageait la quête d'une tendresse située très au-delà de l'amour ordinaire, pour figurer, au niveau du « cœur » et de l'Amour (c'est-à-dire du « consentement au réel » et à l'Autre, précise-t-il dans ses *Cahiers*, XV, p. 295), le rapport de l'intelligence avec le monde et avec autrui.

Malgré les dates, ce n'est donc nullement par nationalisme que Valéry répudie le modèle goethéen. Il le rejette comme romantiquement périmé, étranger (en ce sens chronologique) à notre esprit moderne, insuffisant à exprimer le vrai drame de Faust aujourd'hui : c'est donc qu'il prend au sérieux la figure de Faust, mais non le vague des passions, la fausse grandeur, l'auréole de carton-pâte dont on a affublé le personnage goethéen. D'où le jeu subtil d'une ironie suprêmement désinvolte aux accents parfois si profondément personnels . . .

¹² Le Solitaire garde plus d'un trait de M. Teste, ce reflet de Valéry. Le poète note sur un brouillon inédit : « Le Solitaire s'habille, met son chapeau et . . . est M. Teste ».

IV

Que représente Faust pour les Français depuis la fin de la guerre et le milieu du siècle ? Les éditions et rééditions multipliées sous l'occupation allemande continuent de se succéder, la version primitive du drame goethéen (dite « *Urfaust* ») est elle-même traduite en 1958 ainsi que *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann. Les théâtres et festivals ont offert plusieurs mises en scène du *Premier Faust*, et en outre du *Don Juan et Faust* de Grabbe (1965), de l'opéra *Doktor Faust* de Busoni (1963), sans compter *Mon Faust* et le *Faust* des marionnettes rajeuni par Marthe Robert, Maryse Potet, etc. L'opéra de Gounod continue sa carrière et tous les jeunes de sept à soixante-dix-sept ans qui lisent *Tintin* et retrouvent d'album en album la Castafiore et « l'air des bijoux » en retiendront au moins qu'il n'est d'opéra que le *Faust*¹³. Dans les quinze années qui suivent la guerre, la radio française a donné quatre adaptations différentes de Goethe (plus d'autres de Grabbe et des marionnettes), deux émissions-anthologies des *Faust* du passé, plus six comédies originales sur le même thème. Deux films enfin, *la Beauté du diable* de René Clair (1950) et *Marguerite de la nuit* de Claude Autant-Lara (1955) ont montré, le premier surtout, que l'histoire de Faust peut atteindre un large public.

Il ne s'agit plus uniquement du drame de Goethe, comme on le voit. Avec l'essor de la littérature comparée en France, les cours sur *Faust* se multiplient également ; celui du professeur Dédéyan offre l'étude d'ensemble la plus complète parue jusqu'à ce jour, à partir de laquelle nous avons pu dégager plus en détail, dans *la littérature, l'idéologie et le mythe*, les divers *Visages de Faust au XX^e siècle*. L'histoire est tellement adoptée et reconnue qu'un Franz Hellens la récrit presque comme une autobiographie (*l'Homme de soixante ans*, 1951), tandis que Michel Butor y trouvera le schéma dramatique type sur lequel on peut proposer toutes les variations (*Votre Faust, fantaisie variable*, 1962). Enfin, pour sortir de la littérature,

¹³ M. Robert, *le Jeu du docteur Faust*, texte dans *Théâtre populaire*, 1955, n° 12, pp. 31-63 ; M. Potet, *Docteur Faust*, joué au festival de marionnettes de Bayreuth en 1960 ; quant à *Tintin*, la Castafiore apparaît dans *les Sept boules de cristal* (1948), *le Sceptre d'Ottokar* (1953), *l'Affaire Tournesol* (1956), *Coke en stock* (1958), *les Bijoux de la Castafiore* (1963).

des boutiques de coiffeur ne se réclament-elles pas du patronage du « Docteur Faust », promesse de triomphes capillaires magiques, apparemment !



Les nouvelles versions de *Faust* se multiplient donc, comédies radiophoniques et drames, romans, poèmes, récits ou films. Quel est leur contenu ? Quelle figure donnent-elles à Faust et à son drame ? Il arrive assez souvent, sans doute, que des œuvres mineures en restent à des motifs mineurs, à une quelconque idylle ou à une cure de rajeunissement par exemple, sans autre magie, profondeur ni brillant. Il est vrai que des œuvres plus fortes s'inspirent aussi de ces motifs combinés, ainsi le roman de Hellens ou les films de R. Clair et d'Autant-Lara, au point que, pour une bonne partie du public, Faust est surtout l'homme qui a retrouvé une miraculeuse jeunesse. Incarné par Gérard Philippe, il est la jeunesse même ! . . .

Pour beaucoup d'autres, Faust, c'est le vieux savant dans son laboratoire. Il figure donc l'audace de la science en marche, qui a pris le relais de la magie dans le monde d'aujourd'hui. Sa silhouette mystérieuse, fascinante et inquiétante à la fois, symbolise les rêves et les espoirs de l'homme moderne, sa foi dans la science et dans le progrès, grevés du poids de ses angoisses, de ses amères expériences ou de ses noirs pressentiments :

Le personnage qu'est Faust s'éclaire étrangement à la lumière de notre époque. Le grand courant d'activité intellectuelle qui poussait les alchimistes à la recherche de la pierre philosophale et des secrets de la matière s'est continué jusqu'à l'âge des découvertes atomiques. Et nos contemporains ont eu le privilège d'assister au spectacle étrange d'une humanité qui, ayant vendu son âme à la Science, cherche à prévenir la damnation du monde vers laquelle l'entraînent ses propres travaux ¹⁴.

Cette conscience de l'ambiguïté de la science, de la technique, et donc du destin du Faust scientifique, a bien souvent disparu en même temps que la peur atomique de 1950 et des maga-

¹⁴ R. Clair, *Comédies et commentaires*, Paris, 1959, p. 47 ; texte écrit en 1949.

zines à grand tirage présentent les techniciens d'un centre de recherches nucléaires comme « 1859 docteurs Faust » (titre de *Planète*, nov. 1967) ou un Jean Rostand comme « L'homme qui dispute à la nature les secrets de la vie, le docteur Faust du XX^e siècle » (titre de *Paris-Match*, 20 fév. 1954).

« Faust » est ainsi devenu un nom d'espèce, ou presque. Il a en outre enrichi le vocabulaire français, dans les vingt-cinq dernières années, d'une épithète aussi évocatrice que vague, l'adjectif « faustien ». Déjà en usage en allemand (*faustisch*) depuis un siècle ou deux, cet adjectif a été popularisé outre-Rhin par le célèbre ouvrage de Spengler, *le Déclin de l'Occident* (1919-1922). Mais Spengler n'a rencontré en France qu'un accueil très réticent et il semble que son idéal de « l'homme faustien » n'ait commencé à être admis chez nous qu'après 1945, peut-être sous l'influence des historiens et essayistes anglo-saxons qui avaient accepté depuis longtemps le mot et l'idée : ce point serait à préciser. Comme chez Spengler, l'épithète représente un cliché simplificateur : du caractère et du destin de Faust, elle n'a retenu que les élans, le dynamisme, les désirs impérieux de domination, identifiant le héros de Goethe à l'homme d'après Nietzsche, celui de la volonté de puissance. « La promesse d'un avenir où l'homme sera maître et possesseur de la nature correspond au mythe faustien de la destinée humaine », diagnostique le philosophe Georges Gusdorf (*Mythe et métaphysique*, p. 272), tandis qu'un économiste comme Jean Marchal esquisse une théorie de « l'État faustien » :

De l'État-gendarme, on est passé au XIX^e siècle à l'État-providence. À son tour, l'État-providence va donner naissance à une nouvelle forme : l'État faustien [. . .]. Armé de sa souveraineté, il doit modeler la conjoncture, mettre fin aux crises, [. . .], changer les structures et agir sur les phénomènes économiques, [. . .], marquer une puissance, puissance limitée — l'homme ne saurait sans blasphème s'identifier à Dieu — mais puissance tout de même. C'est le vieux rêve de Faust que l'on tend, partiellement au moins, à réaliser¹⁵.

Ainsi défini, le faustisme s'identifie bien vite au prométhéisme et l'on verra dénoncer conjointement « l'exploit de Prométhée,

¹⁵ J. Marchal, Préface à H. Krier, *la Charge des impôts sur l'économie*, Paris, 1944, pp. XV et XVII-XVIII ; voir aussi son *Cours d'économie politique*, Paris, 1950, p. 321 ; et *Expansion et récession*, Paris, 1963, p. 11.

le mythe de Faust : l'univers qui se clôt, l'homme qui prétend se suffire » (Cardinal Suhard, *le Prêtre dans la cité*, 1949, p. 58). En fait ces expressions sont encore réservées à quelques cercles d'intellectuels, mais à travers elles Faust se trouve désormais porteur d'une nouvelle conception, assez schématique et fort peu goethéenne sans doute, de l'homme.

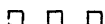
□ □ □

Les réticences à l'égard de cet idéal (ou de cette idéologie) de « l'homme faustien » restent cependant plus fortes en France, semble-t-il, qu'en d'autres pays. Il arrive que Faust soit suspecté d'irréalisme ou — accusation majeure ! — d'absurdité par des humoristes noirs, A. Dubeux ou Jean Tardieu, par exemple. Il arrive qu'on se rappelle son association avec le démon et sa fin sinistre comme une leçon terrible pour ceux qui voudraient jouer « Les super-Faust »¹⁶ et ne vont qu'à la destruction de la société et de leur propre existence. Pourtant nous n'avons guère vu de Faust héros existentialiste, sinon peut-être dans le roman de Pierre Fisson, *les Certitudes équivoques* (1950) : Faust reste en général un personnage romantique qui finit mal. Quant à la critique du héros national allemand, la France ignore à peu près le « procès » qu'on a intenté outre-Rhin au Faust nazi (ou annexé par la propagande nazie) entre 1945 et 1950. Les Français n'ont jamais fait une idole de Faust et n'ont guère à revenir sur leur admiration goethéenne. *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann ne sera lu et estimé que par une élite, qui peut difficilement saisir, à travers le « montage » compliqué du roman, les correspondances symboliques et la critique cruelle de l'Allemagne moderne.

Ce qui frappe dans les nouvelles versions scéniques ou romancées de l'histoire de Faust, c'est que souvent le pacte perd de son importance, ou du moins de son caractère inéluctable et définitif, tandis que le démon s'humanise, prend un visage assez sympathique, à peine ennemi ou parfois disparaît tout à fait. Les grands rêves de Faust, rêves de réussite, rêves d'amour idéal, continuent à renouveler, surtout quand ils sont

¹⁶ A. Dubeux, *le Visiteur*, paradoxe en un acte, 1950 ; texte dans *l'Avant-Scène*, n° 131, 1956, pp. 37-40 ; J. Tardieu, *Faust et Yorrick*, texte dans son *Théâtre de chambre*, t. I, Paris, 1955, pp. 107-116 ; Ph. Barrès, « Les Super Faust », dans *le Figaro* du 13 oct. 1967.

démentis par le dénouement, les grands rêves romantiques du siècle dernier. Les meilleurs témoins de ce *Faust* à la française sont peut-être deux films : en idéalisant *Marguerite de la nuit*, et le diable avec elle, au détriment de Faust, en introduisant une dimension religieuse assez inattendue, Autant-Lara a ramené le récit de Mac-Orlan de l'ironique et de l'interlope à la mélancolie romantique des amours impossibles. Plus soucieux de créer un personnage cohérent, R. Clair a élaboré avec A. Salacrou une dialectique subtile au terme de laquelle Faust échappe au diable en renonçant à ses vastes rêves de réussite et de conquêtes : mais ces rêves eux-mêmes, comme l'évasion finale avec sa Marguerite, respirent un romantisme ingénu, allégé par l'ironie et le cocasse des dialogues. Ce n'est pas un hasard si tout se passe dans un décor d'Italie romantique à l'époque de Stendhal . . .



Il n'est pas dit que ce Faust-là, s'il répondit un temps au goût du grand public, soit le dernier mot de Faust en France. Le contraire est même plus probable si l'on pense aux variations que nous avons dégagées. On peut dire en bref que, depuis le début de ce siècle, la connaissance du drame goethéen est allée sans cesse progressant chez les intellectuels comme, à un degré moindre, dans le grand public français. Mais, très vite, à mesure que l'horizon s'élargit, ce n'est plus seulement le personnage de Goethe qui atteint le public, mais avec lui « l'homme faustien », ou bien un Faust francisé, mi-romantique, mi-ironique, ou d'autres encore.

Faust en France, aujourd'hui, c'est un Protée aux visages contradictoires parce que chaque génération ou chaque groupe social a retrouvé dans cette figure mythique ses aspirations ou ses échecs : Faust, poète ou artiste, amoureux plein de jeunesse ou vieillard mélancolique ; Faust savant ou technicien, fort de sa patience inlassable et de sa confiance dans l'avenir ; Faust assoiffé de puissance, qui veut affirmer sa suffisance ou sa solitude ; Faust mené par ses ambitions démesurées à pactiser ténébreusement avec le Mal, à écraser, à ruiner ; ou Faust symbole de l'humanité qui doit passer entre les abîmes pour construire généreusement le monde de ses espérances — tous ces visages que nous avons rencontrés au passage reflètent chacun un aspect de leur ancêtre éponyme.

Nous les rencontrerions aussi, sans doute, en d'autres pays. Italie, Angleterre ou États-Unis, par exemple. Ce que nous ne rencontrerions peut-être pas aussi nettement ailleurs, ou pas aussi continuellement, c'est une certaine réticence critique devant les côtés excessifs du personnage, une certaine désinvolture ironique à le transposer, à le réacclimater, à le recréer, en jouant à la fois du dépaysement, de la poésie et de l'humour pour prendre Faust au sérieux sans s'en donner l'air.

Les critiques allemands ont toujours reproché aux Français de ne pas comprendre le *Faust* de Goethe (ni, plus tard, le dynamisme « faustien ») et de le déformer honteusement. À ce dernier adjectif près, leur jugement paraît juste : Faust en France n'est plus exactement le héros de Goethe, encore moins le Faust « germanique » — à vrai dire, qui s'en étonnerait ? Marlowe n'a-t-il pas aussi transposé dans son Angleterre élizabéthaine le Faust luthérien du *Volksbuch* ? Dans ce processus de « naturalisation » qui nous occupe, les méfiances nationales n'ont guère joué puisque, durant les deux guerres mondiales, Goethe et son *Faust* étaient maintenus au-dessus de la mêlée. Il s'agit donc moins de nationalisme littéraire que d'une incompréhension naturelle — et féconde ! La France a réellement accepté, adopté même le personnage, elle n'a *donc* pu le faire qu'en le recréant selon son génie propre, en tempérant d'humour et de raison la démesure, voire l'inhumanité romantiques ou nietzschéennes de Faust. Celui-ci y perd, certes, de sa grandeur épique, de sa prétention à symboliser l'humanité entière. Mais ni l'humanité ni Faust ne se laissent réduire à une seule formule, à une seule incarnation, fût-elle signée de Goethe. Les contemporains de celui-ci, Lenau, Heine, revendiquaient le droit de récrire chacun « son » *Faust* ; chaque pays, chaque génération doit à son tour réinventer le sien. La « réception » d'un chef-d'œuvre étranger se ramène souvent à l'histoire de malentendus féconds. L'histoire d'un mythe est faite de variations et de recommencements : d'où nous viendra la prochaine génération de *Faust* en France ?

Université d'Aix-en-Provence

