

AMBIVALENCES DU CLASSICISME : MAHOMET, DE VOLTAIRE À GOETHE

Bernard Franco

Klincksieck I « Études Germaniques »

| ' | • |
|--|---------------------------------------|
| 2006/3 n° 243 pages 367 à 3 | 880 |
| ISSN 0014-2115 ISBN 9782252035528 | |
| Article disponible en ligne à l' | adresse: |
| http://www.cairn.info/revue-el | tudes-germaniques-2006-3-page-367.htm |
| Pour citer cet article : | |
| Bernard Franco, « Ambivalences du classicisme : Mahomet, de Voltaire à Goethe » Études Germaniques 2006/3 (n° 243), p. 367-380. DOI 10.3917/eger.243.0367 | |

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck. © Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Ambivalences du classicisme : Mahomet, de Voltaire à Goethe

Since the end of the 18th century, the literary exchanges between French and German theatres are much more numerous. Lessing uses Diderots ideas in his Hamburgische Dramaturgie; the work is translated into French in 1785. French culture has a deep influence on Schiller; his work is very successful with the French stage. But the reaction against Kotzebues and Ifflands « historische und Familiengemälde » brings Goethe and Schiller towards classics, in order to promote ideal world and tragic fate. Schiller translates Racines Phèdre, Goethe Voltaires Mahomet. But the tiny alterations of his translation build a new interpretation of the hero and the story. The cynical and fanatic character becomes a dreamer and is a true prophet. He thus represents an image of the poet. And Goethe tries to create a new work from the « untranslatable » aspects of the drama.

Am Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt sich der Austausch zwischen dem deutschen und dem französischen Theater. Lessing übernimmt Diderots Ideen und seine *Hamburgische Dramaturgie* wird 1785 ins Französische übersetzt. Schiller, der von der französischen Kultur tief geprägt wurde, erfährt auf der französischen Bühne einen großen Erfolg. Aber gegen Kotzebues und Ifflands historische und Familiengemälde bevorzugen Schiller und Goethe das klassische Modell: die Weimarer Klassik zielt auf die Betonung der « Idealwelt » und des tragischen Schicksals ab. Schiller übersetzt Racines *Phädra*, Goethe Voltaires *Mahomet*. Die kleinen Veränderungen seiner Übersetzung stellen aber eine neue Interpretation des Helden und der Geschichte dar. Aus einem zynischen Fanatiker wird Mahomet zu einem Schwärmer und echten Propheten. So entwickelt Goethe eine Figur des Dichters und er versucht, aus dem Unübersetzbaren ein neues Werk zu schaffen.

Lorsque, en 1799, Goethe décide non seulement de traduire, mais de faire jouer sur la scène de Weimar le *Mahomet* de Voltaire¹, un an avant de faire de même avec *Tancrède*, la situation des relations entre la scène allemande et la scène française est plus qu'équivoque. Lessing repré-

^{1.} Une première traduction avait été publiée en 1768 à Leipzig, chez Heineck et Faber, dans : *Mahomet, der Prophet und die Scythen. Zwey Trauerspiele des Herrn von Voltaire*, [2]-154 p. La pièce de Voltaire, en fait intitulée *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, a d'abord été représentée à Lille en avril 1741, avant d'être jouée à Paris le 29 août 1742.

^{*} Bernard FRANCO est Professeur de Littérature Comparée à la Sorbonne, 2bis rue du Massingy, F-06000 NICE; *courriel*; Bernard.Franco@paris4.sorbonne.fr.

sente un point de départ : son entreprise de germanisation du théâtre allemand met fin à ce que l'on a appelé la « réforme gottschédienne », qui a consisté à édifier un théâtre allemand sur le modèle français. Le théâtre populaire, le traditionnel Volksschauspiel, s'est ainsi vu remplacé par la comédie à la française. Certes, les formes de ce théâtre sont bien plus empreintes de germanité qu'on a pu le dire ² : elles évitent le comique de farce, elles explicitent leur dimension didactique, et présentent par là les germes de ce que développera le drame bourgeois. Mais cette identité allemande se manifeste surtout dans le choix des sujets et les formes sont, à peu de choses près, celles du classicisme français. Lorsque Lessing a voulu affranchir la scène allemande de cette influence. l'entreprise n'était elle-même pas dépourvue d'ambiguïté, car la critique du classicisme par Lessing fait appel, au niveau critique cette fois, à une autre source française, celle de Diderot, à l'égard de qui Lessing reconnaît clairement sa dette dans la Dramaturgie de Hambourg. L'ouvrage de Lessing, publié en 1766, est traduit en français dès 1785³, et manifeste par là un retour d'une critique du classicisme français initialement entreprise par Diderot. La même année, 1785, voit l'achèvement de la publication du *Nouveau Théâtre allemand*, commencée en 1782. Dans cette anthologie de pièces éditée en 12 volumes par Bonneville et Friedel figurent plusieurs pièces de Lessing, mais aussi la première traduction des Räuber de Schiller sous le titre Les Voleurs 4.

Ces deux exemples manifestent, à partir de 1785, la circularité du rapport entre les deux scènes. Il n'y a plus simplement un rapport d'influence, comme à travers Gottsched dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il n'y a pas non plus, dans la période suivante, un simple transfert du domaine allemand vers le milieu récepteur que serait la scène française. Il s'agit plus exactement d'une relation croisée ⁵, prenant, de façon plus profonde, la forme d'un échange dynamique où les apports réciproques s'enrichissent par leur interaction. Cette relation complexe permet à chaque littérature de se réapproprier certains éléments pour les réexporter sous une forme différente. La situation simple d'échange révèle ici une première forme d'interaction, qui réside dans

^{2.} Voir à ce sujet Elsa Jaubert : *De la Scène au Salon. La Réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières (1741-1766)*, doctorat d'Études germaniques, Université de Paris IV, décembre 2005, 1041 p. (dactylographiée).

^{3.} Dramaturgie, ou Observations critique sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes. Traduction François Cacault, revue, corrigée et publiée par M. Junker, Paris : Junker, Durand et Couturier, 1785, 2 part. en 1 vol.

^{4.} Les Voleurs, tragédie en cinq actes et en prose, par M. Schiller, in : Friedel et Bonneville : Nouveau Théâtre allemand, ou recueil des pièces Qui ont paru avec succès sur les Théatres des Capitales de l'Allemagne, douzième volume, Paris : Vve Duchesne, 1785, 304 p., p. 5-244.

^{5.} La notion de « croisement », qui dégage une réciprocité dans un schéma dynamique, apparaît à cet égard comme un prolongement du « transfert culturel » (voir sur ce point les travaux de Michel Espagne et Michael Werner) qui ne présente toutefois pas ces deux aspects.

le retour, sous une forme altérée, du modèle initial, ce qu'illustre l'exemple de la traduction française de la *Dramaturgie de Hambourg*. Mais une seconde forme d'interaction, plus complexe, consiste à faire émerger, derrière la rupture apportée par le modèle étranger, des éléments de continuité qui résultent du croisement des transferts. D'une façon apparemment contradictoire sont alors rétablis des liens derrière d'apparentes discontinuités.

De ce fait, si les relations entre Lessing et Diderot, sont bien connues et en général associées à un rejet de la dramaturgie classique, la relation de Lessing à Voltaire, précisément perçu comme le représentant de ce classicisme, a été de ce fait moins explorée et révèle la complexité de ces échanges. Dès 1933 cependant, Fred Nolte 6 comparait Nathan le Sage à Mahomet, voyant dans la première une des sources probables de la pièce de Lessing. Il soulignait la proximité thématique des deux pièces, en insistant sur la reconnaissance du lien fraternel entre les amoureux, même si la relation n'est pas annoncée, chez Lessing, avant le dénouement. Mais cette péripétie se retrouve également dans Zaïre et, selon un schéma inversé, dans Les Guèbres ou la tolérance, où la relation fraternelle, posée au départ, se trouve au contraire démentie. Plus profondément le rapport entre la pièce de Lessing et celle de Voltaire reposait, pour Fred Nolte, sur un fond à la fois philosophique – le rejet, propre aux Lumières, de l'intolérance et de la religiosité – et esthétique - le goût pour l'orientalisme. Un tel rapprochement, déjà évoqué par l'ouvrage d'Erich Schmidt sur Lessing⁷, et surtout par Dilthey dans Das Erlebnis und die Dichtung⁸, faisait apparaître d'autres liens, estompés par le clivage autour de la notion de classicisme, clivage qui est demeuré dominant dans la critique depuis les Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ⁹ d'August Wilhelm Schlegel. Cette polémique sur la dramaturgie classique, qui a conduit à schématiquement opposer Voltaire et les adversaires de la dramaturgie classique, a laissé dans l'ombre quelques-unes des relations entre les auteurs et entre les formes dramatiques, de même qu'elle a masqué certains aspects des œuvres. Ainsi l'étiquette de « classicisme » a-t-elle longtemps occulté le renouvellement apporté par Voltaire à la dramaturgie racinienne. Dans *Mahomet*, ce renouvellement ne tient pas seulement au sujet, mais, de façon évidente, à la nature des personnages, en particulier celui de

^{6. «}Voltaire's Mahomet as a Source of Lessing's Nathan der Weise and Emilia Galotti », MLN, 1933 (Mar.), 48 (3), p. 152-156.

^{7.} Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Berlin: Weidmann, 1884-1892, 2 vol. Voir également G. E. Lessings Übersetzungen aus dem Französischen Friedrichs des Groβen und Voltaires. Im Auftrag der Gesellschaft für deutsche Litteratur in Berlin hrsg. v. Erich Schmidt, Berlin: W. Hertz, 1892, VII-273 p.

^{8.} Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, Leipzig & Berlin: B. G. Teubner, 10. Aufl., 1929, 482 p.

^{9. &}lt;sup>1</sup>1808-1811, in: *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Éduard Böcking, Bde. 5-6, Hildesheim / New York: G. Olms, 1971.

Mahomet, et à la complexité de leurs relations. Le sujet même n'était pas anodin, et Ronald W. Tobin ¹⁰ insiste sur la grande prudence avec laquelle Voltaire avait introduit sa pièce, entreprise dès 1736, et soumise au Lieutenant de Police Henry Feydeau de Marville qui autorisa sa représentation, malgré les objections de Crébillon père, sur la scène du Théâtre Français le 9 août 1742.

La fécondité des relations croisées entre les scènes allemande et française est illustrée de façon plus exemplaire encore par le cas de Schiller, imprégné de culture française et déclaré citoyen français par la Révolution, et par sa double postérité française, d'abord mélodramatique, puis tragique, en particulier avec *Wallenstein*. Ses *Brigands* illustrent la première voie. Ils sont tout d'abord traduits en français dans l'anthologie de Bonneville et Friedel, mais surtout par une pièce qui a eu une fortune bien plus grande, *Robert, chef de brigands* ¹¹ de Lamartelière, généralement tenue pour le premier mélodrame français.

Or, les Familiengemälde et les historische Gemälde d'Iffland et de Kotzebue reproduisent en Allemagne la situation du mélodrame en France. Et c'est la raison pour laquelle Schiller et Goethe s'y sont opposés, s'associant dans leurs critiques au romantisme d'Iéna dont ils étaient pourtant très éloignés. Or, comme l'a montré Roger Bauer 12, Goethe est, selon Schiller, le dramaturge qui, libérant la scène de l'emprise des règles, l'a ramenée « à la vérité et à la nature » (« zur Wahrheit und Natur ») ¹³. Schlegel le considère à cet égard comme partiellement responsable, avec Schiller, d'avoir ouvert la voie aux abus du drame sentimental et au tableau de famille, « d'avoir favorisé, par leur exemple ou leurs leçons, cette fausse direction du goût du public » (« von deren Begünstigung durch Lehre und Beispiel Lessing, Goethe und Schiller [...] nicht freigesprochen werden können ») ¹⁴. II reproche également à Lessing d'avoir dépoétisé le théâtre en portant sur la scène la réalité familière et quotidienne, « cette plate trivialité, décorée du nom de naturel »: « « Er ist dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unsrer dramatischen Schrifsteller » 15.

^{10. «}The Sources of Voltaire's "Mahomet" », *The French Review*, vol. XXXIV, n° 4, February 1961, p. 372-378, notamment p. 372.

^{11.} Robert, chef de brigands, drame en cinq actes, en prose, Paris: Barba, an VII, 63 p. 12. Voir « Du drame "bourgeois" au drame "romantique" », in: Miklós Szabolcsi, József Kovács with the assistance of Matild Gulyás (ed.): Change in Language and Literature. Proceedings of the 16th Triennal Congress of the FILLM (« Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes ») [Budapest, 1984], Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, XXII-499 p., p. 153-178. Lire enfin supra. p. 347-365. l'article de Jean-Marie Valentin.

XXII-499 p., p. 153-178. Lire enfin *supra*, p. 347-365, l'article de Jean-Marie Valentin.

13. Voir son poème « An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte ». La première strophe compare Goethe à un Hercule qui a terrassé le serpent de la fausse contrainte des règles (« der fasche Regelzwang »).

^{14.} Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (note 9), t. II, p. 284. Trad.: Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure (1814); nouvelle édition, revue et annotée par Eugène van Bemmel, 1865, Genève, Slatkine Reprints, 1971, 2 tomes en 1 vol., t. II, leçon 17, p. 396.

^{15. 36.} Vorlesung (note 9), t. II, p. 273. Trad. (note 14), t. II, p. 378.

Le naturel que Goethe avait promu, est ainsi repris par les naturalistes (Naturalisten) dont Serlo, dans Wilhelm Meister, est l'adversaire résolu 16. Le naturel dégénère alors en « naturalisme » (*Naturalism*), contre lequel Schiller, comme il s'en explique dans la préface de Die Braut von Messina, conçoit le chœur pour protéger l'art. L'esthétique du naturel dont ils s'étaient fait les défenseurs, Goethe et Schiller la rejettent finalement devant le constat qu'elle peut conduire à une esthétique du réel, évacuant la part de l'art, c'est-à-dire la place de la subjectivité dans la mimesis. Bien plus tard, Nietzsche à son tour, dans Menschliches, Allzumenschliches, considère que Lessing, en libérant la scène de la forme française, a détruit la seule forme d'art moderne en Allemagne, et a provoqué une chute de l'art « dans le naturalisme » qui est un retour aux prémices de l'art (« Sprung in den Naturalismus – das heißt in die Anfänge der Kunst zurück ») 17. L'antagonisme de l'art et de l'esthétique de la réalité est aussi souligné par Adam Müller. La douzième séance de ses cours de 1806 est consacrée au « théâtre allemand ». Et Adam Müller s'en prend vivement au Familiengemälde, auquel il oppose le vrai théâtre national allemand, représenté par Egmont, Tasso ou Wallenstein: « leur simple évocation nous rappelle [...] qu'une scène plus haute a été érigée » (« ihr bloßer Nachklang erinnert uns [...], daß eine höhere Bühne schon aufgebaut ist »). Il condamne, chez Kotzebue et Iffland, une dramaturgie trop proche de la réalité quotidienne, mettant en scène la vie bourgeoise et la famille. Les deux principes sur lesquels elle repose, l'effet de surprise et la recherche systématique de l'illusion, sont pour lui « les plus contraires à l'esprit de l'art » (« Die beiden Begriffe der Illusion und der Überraschung sind dem Kunstgeiste die widersprechendsten ») 18. L'absence d'art ne réside cependant pas pour lui dans les sujets, « mais dans la manière dont ils sont montrés » (« in der Art, wie sie gezeigt werden ») 19.

Cette dérive du théâtre allemand est donc ce qui a justifié chez Schiller et Goethe le paradoxe, et même la provocation que représentait un retour, certes partiel et en tout cas provisoire, au modèle classique français. Roger Bauer ²⁰ en fait la remarque : dans son poème « An

^{16.} Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke. hrsg. v. Erich Trunz, Josef Trunz, Benno von Wiese et alii [Hamburger Ausgabe], Hamburg: C. Wegner, 1949 sq., 11 Bde., Bd. VII, p. 246.

^{17.} Werke, hrsg. v. Karl Schlechta, München: C. Hanser, 1954-1965, 3 vol., t. I, p. 577. Voir également *Die Geburt der Tragödie*, où Nietzsche se réfère à *Die Braut von Messina* et évoque le problème du chœur.

^{18.} Adam Müller: *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, in: *Kritische, üsthetische und philosophische Schriften*, hrsg. v. Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied & Berlin: Luchterhand, 1967, 2 Bde, 2. Bd., « Zwölfte Vorlesung: Das deutsche Theater », respectivement p. 135 et p. 133.

^{19.} Adam Müller, « Über das deutsche Familiengemälde », in: Kritische, ästhetische und philosophische Schriften (note 18), 2. Bd., p. 289-291, citation p. 289.

^{20. «} Du drame "bourgeois" au drame "romantique" » (note 12), p. 162.

Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte ». Schiller compte en effet, par ce moyen, faire de nouveau triompher l'art, le monde idéal (*Idealwelt*) sur l'immoralité et la folie sensuelle (Sinnenwahn) qui ont profané la scène. Kotzebue, Iffland et leurs émules, visés ici de façon sous-entendue, sont explicitement condamnés dans les Xenien, qui leur reprochent de ne mettre en scène que la médiocrité de la vie quotidienne. Au théâtre de la banalité de la vie quotidienne promu par Kotzebue et Iffland, Goethe et Schiller opposent, dans ce recueil, le nœud tragique qui procède de la confrontation de l'homme à son destin, « le grand, le gigantesque destin, qui élève l'homme en l'accablant » (« [...] das große, gigantische Schicksal, / Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt »)²¹. C'est aussi au nom de ce principe artistique que, dès 1786-1787, Goethe et Schiller décident d'abandonner la prose, et même de réécrire leurs dernières pièces en vers, comme le fait Schiller avec Don Karlos et Goethe avec Iphigenie auf Tauris.

Cette rupture esthétique peut paraître étonnante. L'auteur anonyme d'un compte rendu sur la traduction de la *Phèdre* de Racine par Schiller, dans la *Neue Leipziger Litteraturzeitung* se répand en éloges sur la traduction, mais ne peut s'empêcher de s'étonner du retour sur la scène allemande de modèles depuis longtemps oubliés :

Wie mag es denn nun kommen, dass zwey unserer anti-französischen Tragiker, Göthe und Schiller, diese so lange bey uns schon zu Grabe erläuteten Entschlafenen, wieder in die Gesellschaft der Lebendigen bringen?

[Comment se peut-il que deux de nos détracteurs des tragiques français, Goethe et Schiller, aient rapporté à la société des vivants ces auteurs éteints, appelés chez nous depuis longtemps au tombeau?]²²

La gageure tenait aussi au choix d'un modèle tragique construit essentiellement sur le discours, et qui paraissait si peu compatible avec la scène allemande. Aussi bien par la forme tragique que par le problème de la traduction, le langage se trouvait au cœur de l'entreprise de Schiller, dans son audacieux projet de traduire la *Phèdre* de Racine (1805). Le choix du vers se comprend selon l'idéal d'une traduction comme recréation de l'œuvre au sein d'un univers culturel différent. Mais il s'éclaire aussi par la volonté de saisir non le sens, ni même la forme de l'œuvre, mais, selon un idéal organiste, son centre vital. C'est sur cet argument qu'August Wilhelm Schlegel a traduit en vers le théâtre de Shakespeare ou que Sismondi, par exemple, justifiait le vers :

les vers n'ébranlent nos âmes, n'éveillent ou ne captivent nos passions, que parce qu'ils sont quelque chose de plus intime encore que la prose,

^{21.} Schiller u. Goethe: *Xenien*, 1798, in: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, 5 Bde, München: Winkler-Verlag, 1968, Bd. III, p. 258.

^{22.} Neue Leipziger Litteraturzeitung, I. Bd., Jan.-März 1806, 75. Stück, p. 1190 sq.

quelque chose qui saisit notre être tout entier, par les sens comme par l'âme et qui nous porte des impressions plus complètes que le langage seul ne pourrait le faire. ²³

Ailleurs, Sismondi souligne cette quête de la totalité ontologique à laquelle participe la poésie ainsi conçue. Elle ouvre en effet à une rêverie, dont l'effet est « de suspendre l'existence et de donner en quelque sorte un avant goût du ciel » ²⁴.

Dans une lettre écrite à Goethe à l'occasion de la publication de la traduction de *Mahomet*, Schiller expose pourtant ses réserves à l'égard de la traduction, pour la scène allemande, d'une tragédie classique française ²⁵ et souligne le lien entre la forme de l'alexandrin et l'esprit de l'œuvre :

Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen.

[La propriété de l'alexandrin de se séparer en deux moitiés et la nature de la rime, de former un distique avec deux alexandrins ne déterminent pas seulement la langue, elles déterminent aussi tout l'esprit intérieur de ces pièces, les caractères, la manière de penser, la conduite des personnages]. ²⁶

De fait, cette structure double fait écho à la composition même de la pièce, au système des personnages où l'opposition entre Zopire et Mahomet est redoublée par le couple formé par Séïde et Palmire. De même la dualité de leur relation, amoureuse et fraternelle, ainsi que leur attachement double à Zopire et à Mahomet, correspond au même schéma. Mais Schiller considère ici que l'esprit même de l'œuvre disparaîtrait si on l'extirpait du contexte associé aux alexandrins. En même temps, l'alexandrin rend la pièce incompatible avec la scène, si l'on en croit l'essai *Über das Pathetische*:

Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Dezenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen

^{23.} De la Littérature du Midi de l'Europe, Paris : Treuttel et Würtz, 1813, 2 vol., t. I, p. 114.

^{24.} *Ibid.*, p. 559.

^{25.} Voir à ce sujet l'analyse que propose Inga Lemke : « Unübersetzbar', 'unspielbar'...? Racines "Phädra" als Exempel », in : *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart : Verlag J. B. Metzler. Eine Zeitschrift der Universität Gesamthochschule Siegen. Jahrgang 26, Heft 103, September 1996, *Stationen der Mediengeschichte*, 170 p., p. 35-51, p. 46-47.

^{26.} Lettre à Goethe, Iéna, 15 octobre 1799, in : Emil Staiger (Hrsg.) : *Briefwechsel Schiller-Goethe*, Frankfurt a.M. 1966, Bd. 2, p. 814.

[« le ton froid de la déclamation étouffe toute vraie nature et la décence adorée des tragiques français est rendue impossible par le tableau de l'humanité dans sa vérité »]. ²⁷

L'ensemble de cette analyse conduisait Schiller à conclure sa lettre à Goethe en ces termes : « Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsre deutsche Bühne schöpfen können » (« Je crains donc que nous ne puissions puiser à cette source que peu de choses nouvelles pour notre scène allemande »).

L'imitation des classiques français ne paraît donc guère féconde. En outre, dans la préface à sa traduction du Neveu de Rameau de Diderot, publiée en 1805, Goethe considère que le beau ne peut plus provenir des canons classiques, mais des « avantages barbares » (« die barbarischen Avantagen ») de la « tournure romantique de siècles incultes » (« durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte »); et l'année même où Schiller publie sa « tragédie romantique » Die Jungfrau von Orleans, il écrit à Goethe, le 26 juillet 1800, qu'il faut, loin de tout concept général, « réinventer la forme à l'aide d'une matière nouvelle » (« bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden »). Le retour en arrière pur et simple est en effet rendu impossible par l'association que Schiller établit, dans son poème « An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte », entre le théâtre et le monde. L'imagination débridée (Phantasie), selon lui, « veut enflammer la scène comme le monde » (« Die Bühne will sie wie die Welt entzünden »).

Le projet de Goethe peut à cet égard paraître étonnant, mais l'ensemble de l'entreprise du classicisme de Weimar se trouve par ailleurs éclairé par ce double constat : d'une part, la nécessité de tirer la scène allemande de ses excès mélodramatiques et de réhabiliter le destin tragique, d'autre part, l'impossibilité d'un retour pur et simple à l'inspiration classique française. C'est dans l'espace situé entre ces deux impératifs contradictoires qu'il faut comprendre l'entreprise de Goethe. De fait, le choix du sujet même est significatif. Voltaire y illustre la question de la culpabilité du héros et de son lien avec le destin, question œdipienne qui se trouve au cœur d'une redéfinition du tragique, sous la plume de Schiller comme, un an après la traduction de Goethe, sous celle de Schelling. Goethe retrouve par ailleurs dans le sujet de Mahomet son goût de l'Orient, manifesté dans son West-östlicher Divan, publié en 1819 mais rédigé au cours des années précédentes. Dès 1777, il propose, dans son « Chant de Mahomet » (« Mahomets Gesang »), un dialogue entre Ali et Fatima, qui prend toute sa dimension lyrique sous cette forme, mais qui était initialement conçu comme une partie du quatrième acte de la pièce dont il formait le projet. Le texte, qui avait

^{27.} In: Werke in drei Bänden, Tausend 1976, Bd. 2, p. 425.

été commencé en 1772, est aujourd'hui lu comme une célébration de Mahomet, le génitif de « Mahomet » devant être compris comme objectif (« le chant consacré à Mahomet »), non comme un génitif subjectif²⁸. Il s'ouvre par un monologue en vers où Mahomet s'adresse à Dieu dans une sorte de vision panthéiste. Ce monologue est suivi par un dialogue en prose avec Halima, sa mère adoptive, qui le met en garde. D'une part l'aspiration du héros sombre exprime, avec la solennité d'un monologue en vers, l'hybris tragique, d'autre part l'avertissement donné par la figure maternelle fait apparaître avec plus de force la nécessité de l'issue tragique, le caractère implacable de l'*ananké* : une telle structure met en place, avec insistance, un schéma tragique à la manière antique. Les dernières paroles de Halima sont d'ailleurs, dans une double énonciation appuyée, pour présenter le revirement subi par le personnage, revirement qui va mettre en marche le processus tragique : « Er ist sehr verändert. Seine Natur ist umgekehrt, sein Verstand hat gelitten » (« Il a beaucoup changé. Sa nature est renversée, son intelligence a souffert »).

L'image du prophète représentée dans ce texte irradiera la traduction par Goethe de la pièce de Voltaire ²⁹. Celle-ci s'éloignera de l'image, créée par Voltaire, du manipulateur froid, du pur calculateur qui fait passer l'empoisonnement de Séïde pour une mort surnaturelle. L'ensemble du texte de Voltaire est habité par ce décalage entre l'image divine de Mahomet et sa réalité trivialement humaine, décalage qui structure les deux hémistiches du dernier vers : « Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu » ³⁰. Goethe, au contraire, fait apparaître dans sa traduction un apôtre ardent, un personnage habité par le démon, reprenant le motif faustien de l'esprit qui dépasse les frontières humaines.

Ce décalage par rapport au texte de Voltaire est encore plus paradoxal si l'on considère les revendications de fidélité au texte original

^{28.} Voir Jonas Jolle : «The River and its Metaphors : Goethes "Mahomets Gesang" », *MLN*, 2004 Apr., 119 (3), n. 4. Sur la notion de « chant », l'inachèvement du drame que Goethe avait entrepris sur Mahomet et la question du genre dont relève ce texte, se reporter à Ludwig W. Kahn : «The Problem of Genre : A Note on Goethe's "Mahomets Gesang" », *The Germanic Review*, 49 (1974), p. 23-28. Sur la réception et la postérité de ce poème, lire Ingeborg H. Solbrig : « Die Rezeption des Gedichts "Mahomets-Gesang" bei Goethes Zeitgenossen und in der modernen persischen Adaptation Muhammad Iqbals (1923) », in : *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 100 (1983), p. 111-126.

^{29.} Dans son étude Das Weltbild des jungen Goethe, Zimmermann montre comment ce texte imprègne également deux textes que Goethe envisageait comme liés, son Prometheus inachevé et son Ganymed. Lire Inka Mülder-Bach: «"Schlangewandelnd". Geschichten vom Fall bei Milton und Goethe », in: Moritz Baßler, Christoph Brecht u. Dirk Niefanger (Hrsg.): Von der Natur zur Kunst. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung, Tübingen: Niemeyer, 1997, p. 79-94, notamment p. 81.

^{30.} Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète. Tragédie en cinq actes, in : Œuvres complètes de Voltaire, 52 vol., t. IV, Théâtre, t. 3, Paris : Garnier-frères, 1877, 618 p., p. 91-167, citation p. 162.

réitérées par Goethe. Cette conception toute moderne de la traduction rompt du reste avec la tradition dominante du temps, où la traduction est réécriture – tradition illustrée en particulier par Voltaire dans sa fameuse traduction du monologue de Hamlet dans les Lettres philosophiques 31. Contre l'avis de Schiller, Goethe a conservé, dans sa pièce, la structure de la tragédie de Voltaire; la répartition des rôles et la conduite de l'action demeurent totalement inchangées. Il s'agit bien, du moins en apparence, d'une traduction, non d'une réécriture, ce que montre de façon éclairante l'étude de Ruth J. Kilchenmann ³², qui souligne comment la traduction contient une véritable réinterprétation. De fait, les altérations sont de détail, mais elles affectent l'ensemble du sens de la pièce, et surtout le portrait fait du prophète. Tout tourne, chez Voltaire, autour d'une dénonciation du fanatisme, présente dès le titre. Si Goethe ne conserve pas « le fanatisme » dans le titre, pour se concentrer uniquement sur la figure de Mahomet, ce n'est pas simplement pour permettre au public une identification immédiate de la pièce. C'est aussi parce que le fanatisme y est estompé.

La traduction, apparemment proche, de deux vers de l'acte III, scène 5, est ici révélatrice :

L'amour, le fanatisme aveuglent sa jeunesse Il sera furieux par excès de faiblesse.

[In Lieb' und Schwärmerey schwebt seine Jugend Und seine Schwäche kehret sich in Wuth.] 33

Le mot « fanatisme » est ici remplacé par « *Schwärmerey* » (exaltation, rêverie, enthousiasme), notion qui s'associe à tout un type de personnages, de Schiller à Kleist, incarnant le sublime tragique. Le mot est du reste répété : il est employé à l'acte I, scène 4, dans la bouche de Sopir, tandis que « *Schwärmer* » est employé deux fois ; « *Schwärmer* » et « *Schwärmerey* » figurent également dans une longue tirade de Phanor, à la scène 1 de l'acte I. Dans nos deux vers de l'acte III, le « und » (« et »), absent chez Voltaire, est employé deux fois, et permet notamment de mettre les deux notions d'amour et d'exaltation sur le même plan, là où la virgule, chez Voltaire, soulignait une gradation. Enfin, dans les deux textes, le second vers opère un ralentissement du rythme selon des effets proches, mais avec des significations opposées : le « *e* » de « kehret » semble offrir, chez Goethe, un écho à la diérèse de « furieux », mais elle ralentit le passage de la faiblesse à la fureur et met en place un

^{31.} Dix-huitième lettre, « Sur la tragédie », in : *Lettres philosophiques*, édition critique Gustave Lanson, revue par André M. Rousseau, Paris : Marcel Didier, 2 vol., t. II, p. 82.

^{32. «} Goethes Übersetzung der Voltairedramen *Mahomet* und *Tancred* », in: *Comparative Literature*, 1962 (Fall), 14 (4), p. 332-340.

^{33.} Voltaire (note 30), p. 136; *Mahomet. Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Voltaire von Göthe*, Tübingen: J. C. Cotta, 1802, 102 p., citation p. 56.

adoucissement. Chez Voltaire au contraire, elle permet un centrage sur la fureur, et se combine avec une allitération en « f », associant « fureur » et « faiblesse ». Or c'est justement l'identification de la faiblesse et de la fureur qui contient la définition du fanatisme, ainsi que l'aveuglement, effacé lui aussi de la traduction de Goethe (« aveuglent » est traduit par « schwebt », qui signifie « flotter », et qui place « amour » et « exaltation » dans une sorte de bipolarité positive).

De fait, sous la plume de Goethe, l'ensemble de l'image de Mahomet, notamment telle qu'elle est véhiculée par les autres personnages, se trouve transformée. La figure du manipulateur, du trompeur est estompée. À l'acte I, scène 4, « imposteur » (qui compte quatre occurrences chez Zopire, p. 114-116) est traduit par « Verführer » (p. 18), qui signifie plutôt « séducteur », ou « corrupteur ». Mais « fier séducteur » (p. 115) est cette fois traduit par « dieser kühne Geist », « cet esprit téméraire ». À l'acte I, scène 1, « sédition » 34 devient « innern Sturm » (p. 4), « tempête intérieure », qui explicite cette ambivalence du personnage. Zopire lui-même, dans la même scène, souligne cette ambivalence. Alors que, chez Voltaire, il l'appelait « monstre, artisan de l'erreur » (p. 109), il devient avec Goethe « Lügenkünstler » (p. 7), c'est-à-dire « artiste du mensonge », presque une figure du poète, surtout si l'on considère que, dans son West-östlicher Divan, Goethe fait du prophète une des images du poète : la parole poétique y apparaît comme reprise du texte sacré, et un poème comme les *Ŝiebenschläfer*, illustration de la légende des Sept Dormants d'Éphèse, est une réécriture de la dix-huitième sourate du Coran.

Mahomet n'est plus alors chez Goethe simplement un manipulateur, il est aussi prophète, et son message n'est pas absolument négatif. À l'acte II, scène 5, lorsque Mahomet dit, chez Voltaire, « Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers » (p. 125), l'aspect terrible de l'association entre religion et absence de liberté est souligné par l'enjambement, qui met en valeur « fers ». Or le mot est effacé par Goethe, et le parallélisme qu'il établit présente ce nouveau culte sous un jour bien plus positif: « neuen Gottesdienst/ Bedürfen sie, bedürfen neue Hülfe » (p. 35). La répétition de « bedürfen » donne un sens bien plus altruiste au projet de Mahomet, tout comme l'archaïsme de « Hülfe » attire l'attention sur le mot qui remplace « fers », souligné aussi par le chiasme qui le retarde. Plus généralement, c'est tout le culte du moi qui est supprimé dans le personnage de Goethe, en particulier dans sa grande tirade de l'acte III, scène 6 (p. 137-138). Voltaire y accumule les références à la première personne : « né pour me croire », « ma loi » (p. 137), etc. Elles sont toutes effacées chez Goethe: « Zum Glauben ist der

^{34.} P. 108 : « Répand le fanatisme et la sédition » ; à la page précédente, Phanor l'appelait « un vil séditieux », expression reprise par Zopire à l'acte I, scène 4, p. 113 (il répète « séditieux » à la p. 114).

schwache Mensch berufen », « Ein neu Gesetz verkündige » (p. 58). Le lien même du prophète et de Dieu est effacé : « Ma voix vous a chargé des volontés de Dieu » (p. 137), est traduit par une tournure passive : « Des Himmels Stimme dir verkündet wird » (p. 58), dans le passage où Mahomet annonce à Séïde sa mission. L'élimination du « je » transforme ici le faux prophète obsédé par l'obéissance qui lui est due en un exalté de la foi.

Plus généralement dans le texte, le calcul que montrait Voltaire se mue en enthousiasme religieux, le manipulateur soucieux de ses intérêts personnels se fait personnage passionné, possédé par la foi. Le travail de Goethe sur l'interprétation du personnage apparaît sans doute plus nettement encore à l'acte IV, scène 1, où les transformations opérées sont plus amples que dans le reste de la pièce. Alors que Voltaire met en scène un politique matérialiste et cynique, tout occupé à manipuler Séïde pour le perdre (« On n'a point de parents, alors qu'on les ignore », p. 144) et à conquérir Palmire, Goethe étoffe le personnage en lui faisant exprimer une véritable griserie du pouvoir. Werner R. Lehmann souligne même, dans cette image complexe de Mahomet dans son rapport à la politique, la présence de Robespierre, proche de l'image qu'en donnera Büchner dans son *Dantons Tod*, image où Mahomet apparaît comme un combattant illuminé ³⁵. Le personnage est clivé, dominé par les contradictions.

Sans doute y a-t-il là un exemple de l'analyse que livrera Constant, en 1809, dans la préface de son adaptation du Wallenstein de Schiller 36, à propos du traitement dramatique des personnages propre à la tradition allemande. Selon Constant, la dramaturgie allemande répugne à réduire les personnages à une seule idée, à en donner une vision monolithique, et les éclaire d'une diversité de traits, voire de contradictions. Il s'agit également, pour Goethe, d'une humanisation des personnages qui ne concerne pas seulement la figure de Mahomet. Ainsi Zopire ne sacrifie-t-il pas ses enfants par pure intransigeance froide; il est au contraire persuadé, chez Goethe, de déjouer un piège de Mahomet, et prend bien plus les traits d'un père aimant. La modification est d'autant plus frappante que Bodmer, dans son *Noah* très inspiré de Voltaire, reprend à son modèle la situation : de même que chez Voltaire, Zopire préférait sacrifier ses enfants et « les immoler tous deux » plutôt que d'« asservir [s]a patrie », de même le personnage équivalent de Yarmouth répond au faux prophète Selima, qui lui propose de lui restituer

^{35. «} Robespierre – "ein impotenter Mahomet"? Geistes- und wirkungsgeschichtliche Beglaubigung einer neuen textkritischen Lesung », in : *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 57 (1963), p. 210-217, cf. p. 215.

^{36.} Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédé de « Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand », édition critique par Jean-René Derré, Paris : Les Belles Lettres, 1965.

son fils Asa en échange de sa soumission : « Nein! lieber nicht Vater als feiger Verräter » ³⁷. Goethe modifie l'ensemble et Palmire, pour sa part, ne reste pas inactive lors du meurtre de Zopire et tente de le sauver. Là encore, les modifications qu'il opère sur le texte sont minimes, mais elles conduisent à une interprétation sensiblement différente.

Si l'on sort du portrait fait de Mahomet et plus généralement du traitement dramatique des personnages, la modification la plus importante, et certainement la plus spectaculaire que Goethe ait fait subir à la pièce de Voltaire, concerne le traitement du tragique. La pièce de Voltaire s'achevait sur un monologue de Mahomet, le seul survivant, monologue qui a essentiellement trois fonctions : inscrire la possibilité de la chute de Mahomet, seul à demeurer indemne (« Je dois régir en dieu l'univers prévenu,/Mon empire est détruit si l'homme est reconnu », p. 162), mais affirmer aussi l'issue tragique de la pièce, dans un tragique qui s'exprime non par la mort d'un héros mais par la survie et le triomphe du personnage noir; enfin et surtout, adoucir l'effet tragique par une tonalité pathétique, à travers le remords du personnage amoureux (« J'ai trompé les mortels, et ne puis me tromper », p. 162). Or, Goethe supprime significativement ce monologue et fait achever la pièce par la mort de Palmire, qui est la plus frappante, d'autant qu'elle se tue en se jetant sur le poignard de son frère, faisant redoubler le parricide dans un fratricide et rappelant ainsi, notamment par l'évocation du motif œdipien, la violence du destin tragique. La mort de Palmire, en outre, contient l'échec de Mahomet. Cette initiative de Goethe a été celle qui a reçu les plus vives critiques. Elle privilégie l'effet dramatique mais élimine la leçon de morale, et écarte cet adoucissement du tragique dans le pathétique où l'on a le plus souvent cherché le côté novateur de Voltaire à l'égard de la dramaturgie classique. Goethe cherche bien à promouvoir un tragique classique, il y ramène même son propre modèle classique 38.

La traduction de *Mahomet* par Goethe, derrière des modifications en apparence minimes, a donc orienté la pièce dans deux directions : elle a d'une part rendu plus complexe le personnage de Mahomet, et effacé d'autre part toute tentation mélodramatique, ou du moins pathétique, au profit de l'effet dramatique le plus saisissant. C'est peut-être en ce

^{37.} Voir C. H. Ibershoff: « Bodmer's Indebtedness to Voltaire », in: *Modern Philology*, XXII, Number 1, August 1925, p. 83-87, citation p. 84.

^{38.} La dramaturgie classique semble alors se réapproprier le sujet de l'histoire de l'Islam, comme le note Baour-Lormian dans *Mahomet II*, tragédie en cinq actes, créée sur le Théâtre français le 9 mars 1811 (Paris : Latour, 1811, VII-66 p.) En outre, dès 1747, Marivaux avait entrepris une tragédie en prose sur *Mahomet Second*, tragédie inachevée, qui se réduit au premier acte, et dont on trouve le texte dans *Le Mercure de France* du mois de mars de cette même année. Voir Henri Lagrave : «"Mahomet Second". Une tragédie en prose, inachevée, de Marivaux », in : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXXI (1971), n° 4, p. 574-584.

sens qu'il a traduit cette pièce, comme il l'écrit dans une lettre à Humboldt, « pour les Allemands » plus encore qu'« en allemand » (« nicht allein ins Deutsche, sondern für die Deutschen ») ³⁹. Malgré l'apparence, il s'agit bien en définitive plutôt d'une réécriture que d'une traduction, sauf à envisager la traduction dans le sens qu'il donne dans une discussion avec Müller:

Beim Übersetzen muß man sich nur ja nicht in unmittelbarem Kampf mit der fremden Sprache einlassen. Man muß bis an das Unübersetzbare herangehen und dieses respektieren; denn darin liegt eben der Wert und der Charakter einer jeden Sprache. 40

[Dans la traduction, on ne doit pas seulement s'engager dans le combat immédiat avec la langue étrangère. On doit aller jusqu'à l'intraduisible et respecter celui-ci; car il recèle précisément la valeur et le caractère de cette langue.]

Cette recherche de l'intraduisible fait du traducteur un exégète. Et l'exégète est celui qui adapte le discours à son destinataire, en l'occurrence le public de Weimar. D'une façon générale, Goethe a éliminé de sa pièce l'explicite au profit d'un sentiment tragique, d'un effet destiné à être ressenti par le public. C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette phrase écrite à Schiller, à propos de Mahomet, le 23 octobre 1799, de Weimar: « Gerade das, was jetzt am Mahomet zu tun ist, darf am wenigsten mit dem bloßen Verstand abgetan werden » [« Précisément ce qu'il faut maintenant faire avec Mahomet, est ce qui doit le moins être déconstruit par l'entendement »] ⁴¹. Transposer l'intraduisible consiste aussi à faire émerger un sens au-delà des mots, qui ne peut être perçu simplement par l'entendement (« Verstand »), et sans doute est-ce là le propre du théâtre.

^{39.} Cité par Dieter Borchmeyer: « Der Weimarer "Neoklassizismus" als Antwort auf die französische Revolution. Zu Schillers Gedicht *An Gæthe, als er den "Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte* », in: Bauer, Roger (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer): *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen*?, Bern [etc.]: Peter Lang, 1986, p. 51-63, citation p. 59.

^{40.} Cité par Ruth J. Kilchenmann: « Goethes Übersetzung der Voltairedramen *Mahomet* und *Tancred* » (note 32), p. 340.

^{41.} Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hrsg. v. Manfred Beetz. In: Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter, Band 8.1, München: Carl Hanser Verlag, 1990, 1003 p., citation p. 761.