

Le *Faust* de Goethe dans la musique romantique

Hélène Cao

En 1587, Johann Spies imprima l'anonyme *Historia von D. Johann Fausten*, premier ouvrage littéraire consacré à un certain docteur Faust, mort vers 1540. Si le personnage inspira aussi Marlowe, Klinger, Chamisso, Lenau ou encore Heine, Goethe seul l'éleva au rang de mythe. Au milieu des années 1770, il commença à travailler sur ce qui allait l'obséder toute sa vie. En 1808, il publia son *Faust I*. En 1832, peu avant sa mort, il acheva le *Faust II*, édité à titre posthume.

La pièce fascina d'emblée les musiciens par sa concentration de thèmes romantiques (quête d'un idéal inaccessible, figure de « l'éternel féminin », folie, ton populaire, scènes fantastiques), sa dramaturgie non linéaire, mais aussi par l'importance qu'y occupe la musique : près d'un cinquième du *Faust I* consiste en chansons et chœurs, plus d'un quart dans le *Faust II*. Que faire cependant de ce drame dont les deux parties comportent respectivement 4 614 et 12 111 vers ? De cette intrigue discontinuée qui entrelace épisodes humoristiques, références mythologiques et réflexion métaphysique ? En incitant à l'art total, Goethe provoqua en fait la fragmentation et la mise en musique de passages isolés. Mais ce faisant, les compositeurs s'engagèrent sur des voies inédites.



MINIATURES FAUSTIENNES

En 1774, Goethe écrit *Es war ein König in Thule* (« Il était un roi de Thulé »), poème publié en 1782 puis inséré dans le *Faust I*, qui – juste retour des choses – inspira une centaine de lieder isolés (dont ceux de Reichardt, Zelter, Schubert et Liszt). D'autres « chansons » stimulèrent des musiciens, à un moindre degré : un peu plus de cinquante lieder sur le monologue de Marguerite à son rouet, une trentaine de « Chansons du rat » et une vingtaine de « Chansons de la puce ». Avec *Gretchen am Spinnrade* (1814), Schubert se confronta pour la première fois à Goethe et cristallisa les principes fondateurs du lied romantique : gradations expressives au sein d'une écriture homogène, unité reposant sur de brefs motifs, ligne vocale indissociable de l'environnement instrumental.

Traité séparément, un poème peut suggérer une situation dramatique et un état psychologique différents de ceux de la pièce. *Gretchen am Spinnrade* exprime la déréliction, tandis que chez Goethe la jeune fille chante cette plainte avant d'être la maîtresse de Faust. *Der König in Thule* de Schubert fusionne le choral, la ballade médiévale (trois strophes de forme AAB) et la marche funèbre. Liszt, lui, illustre pas à pas les différents épisodes de la légende avec des procédés rhétoriques qu'on n'imagine pas sur les lèvres de Gretchen (chevaliers associés à un ton héroïque, dégringolade spectaculaire dans le grave quand la coupe sombre dans les flots).

La frontière entre lied et musique de scène s'avère parfois ténue, comme en témoignent par exemple les vingt-deux *Gesänge* de Konradin Kreutzer (pour voix soliste ou chœur avec accompagnement de piano, achevés en 1834). Si le jeune Wagner pensa ses *Sieben Kompositionen zu Goethes 'Faust'* (1831) pour une représentation théâtrale, le projet ne se concrétisa jamais. Plusieurs morceaux restent connus parce qu'ils sont programmés dans des récitals de lieder.



FAUST EN SCÈNE

Certaines musiques accompagnèrent réellement des représentations théâtrales. En 1819, le *Faust I* fut partiellement créé à Berlin avec des compositions du prince Antoni Henryk Radziwiłł. En 1829, à l'occasion des quatre-vingts ans de Goethe, on le donna dans plusieurs villes d'Allemagne avec une musique de scène de Carl Eberwein. Tout au long du XIX^e siècle, bien d'autres compositeurs collaborèrent avec le monde du théâtre. Mais de là à convertir l'intrigue en livret d'opéra... Les Allemands craignaient-ils de profaner Goethe ? Le *Faust* de Spohr (1813), première partition lyrique marquante sur le sujet, puise l'essentiel de son substrat chez Klingner.

Les opéras virent donc le jour à l'étranger. Introduit sur la scène du Théâtre-Italien avec *Fausto* de Louise Bertin (1831), le drame de Goethe attendit toutefois 1859 pour inspirer une œuvre française d'envergure. Contraint d'élaguer cette pièce tentaculaire, Gounod négligea les interrogations métaphysiques et le fantastique au profit d'une histoire d'amour centrée sur le personnage de Marguerite. Il privilégia en outre un ton à la fois tendre et passionné et accorda à la dimension religieuse une place significative. Parmi les parodies qu'il suscita, on retiendra *Le Petit Faust* (1869), opéra bouffe d'Hervé dont Banville jugea la musique « vive, élégante, originale, ailée d'un bout à l'autre ».

En Italie, Luigi Gordigiani composa un *Fausto* représenté à Florence en 1837. En 1868, la Scala de Milan monta *Mefistofele* d'Arrigo Boito, également auteur du livret. Un échec cuisant, dû aux cinq heures de la représentation et à une tradition italienne malmenée : peu d'action, nombreuses ellipses, vastes tableaux hérités du grand opéra français, intrigue amoureuse réduite à la portion congrue. En dépit de nombreuses révisions, le public resta hermétique au seul opéra du XIX^e siècle qui emprunte au *Faust II*.



VERS UNE DRAMATURGIE ABSTRAITE

Gorgé de philosophie, *Mefistofele* tend à l'abstraction. *La Damnation de Faust* de Berlioz (1846), conçue pour le concert à partir du matériau des *Huit Scènes de Faust* (1828-1829), prend elle aussi ses distances avec la vraisemblance théâtrale. L'auteur modifie considérablement la pièce de Goethe (le dénouement tragique constituant le changement le plus évident) afin de réaliser une succession d'épisodes discontinus, riche en ellipses. Il associe méditation et action, s'appuie sur la matière symphonique pour « donner à voir » ce que dérobe l'absence de mise en scène. Sa « Légende dramatique en quatre parties » reste néanmoins compréhensible au spectateur peu familier de Goethe. D'autres partitions non scéniques évacuent en revanche la narration et affirment plus encore leur volonté d'abstraction. En composant un oratorio, Schumann put conserver la construction fragmentée de la pièce et les vers d'origine. Ses *Szenen aus Goethes 'Faust'* (« Scènes du *Faust* de Goethe », 1844-1853) suppriment le pacte avec Mephistopheles et la tentation de suicide du savant. Elles évacuent le caractère populaire et les aspects humoristiques pour privilégier la méditation spirituelle du *Faust II*. Seule la première des trois parties (un quart d'heure de musique environ), centrée sur le personnage de Gretchen, exploite le *Faust I*. Contrairement aux autres musiciens qui retiennent surtout l'histoire d'amour entre Gretchen et Faust, Schumann est davantage interpellé par la question de la dualité et de la rédemption. Il assimile la trajectoire de Faust à la Passion christique, dont la passion amoureuse de Gretchen représente le versant profane. À la fin des *Szenen*, l'amante abandonnée réapparaît dans le *Chorus mysticus* (conclusion du *Faust II*) sous les traits d'une Pénitente : double de la Mater Gloriosa et incarnation de l'Éternel féminin (*Ewig-Weibliche*) « qui toujours plus haut nous attire ».

C'est également le *Chorus mysticus* que Mahler met en musique dans la seconde partie de sa *Symphonie n° 8* (1910), dont la création attisa les derniers feux du romantisme. Pour le compositeur autrichien, seul ce texte pouvait répondre au *Veni creator spiritus* chanté dans le premier volet. Si sa partition ne résume pas le drame de Goethe, elle en assume l'ambition

totalisante par la juxtaposition de deux langues (latin et allemand), la fusion du sacré et du profane, l'hybridation des genres de la symphonie, de l'oratorio et de l'opéra.



FAUST SANS PAROLES

Les œuvres lyriques de Berlioz, Gounod et Boito exploitent magistralement les potentialités de l'orchestre. Bien que la symphonisation de l'opéra soit une tendance générale du XIX^e siècle, le drame goethéen participe intimement à cette évolution et, de façon plus générale, à la poétisation de la musique instrumentale. Rappelons la lettre de Berlioz à Humbert Ferrand en 1829 : « J'ai dans la tête depuis longtemps une symphonie descriptive de Faust qui fermente; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical. » L'idée abandonnée, il conserva néanmoins des traces de la scène au mont Brocken (*Faust I*) dans le finale de la *Symphonie fantastique*.

En 1839-1840, Wagner composa *Eine Faust-Ouverture*, prévue comme premier volet d'une *Faust-Symphonie* jamais achevée. Au même moment, Liszt écrivait à Marie d'Agoult : « Si je sens en moi la vie nécessaire et la force, j'entreprendrai une œuvre symphonique fondée sur Dante puis une autre sur Faust. » C'est seulement en 1854, à Weimar (ville de Goethe), qu'il composa *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (« Une Faust-Symphonie en trois portraits psychologiques »). Les trois mouvements, successivement consacrés à Faust, Gretchen et Mephistopheles, isolent les personnages et s'interrogent sur la condition spirituelle de l'homme. En ajoutant le *Chorus mysticus* (chanté par un chœur masculin et un ténor solo) pour couronner sa partition en 1861, Liszt l'infléchit vers l'oratorio sacré, d'autant que l'orchestre inclut un orgue.

Si sa *Sonate en si mineur* est parfois considérée comme une « *Faust-Sonate* », rien n'étaye cette interprétation. En revanche, Charles-Valentin Alkan fit allusion à Goethe dans sa *Grande Sonate* « *Les Quatre Âges* »

op. 33 (1847-1848), dont il intitula le deuxième mouvement « 30 ans – Quasi Faust ». Cette page d'une virtuosité transcendante, qui termine par une fugue monumentale à huit voix sur l'hymne *Verbum supernum*, exalte le dépassement de soi. En définitive, le drame de Goethe fertilisa la musique romantique parce qu'il invitait, à l'invention de formes et de sonorités inédites. Comme s'il appelait à faire de ces vers du *Faust I* une profession de foi : « Je me sens entraîné dans le vaste Océan,/ Le miroir des eaux marines brille silencieusement à mes pieds,/ Un jour nouveau m'attire vers des rives nouvelles. »



La Nuit de Walpurgis.
Archives Leduc.

Walpurgis Night.
Leduc Archives.