

Goethe et la musique : le cas de Berlioz

Alban RAMAUT

Les faits et les actes

Le vaste sujet de « Goethe et la musique » ramené au cas spécifique de « Berlioz et Goethe », oriente a priori la réflexion vers la question des deux « mises en musique » de *Faust* que le compositeur a réalisées à dix-sept ans de distance. Il s'agit d'une part des *Huit Scènes de Faust*¹ de 1829, puis d'autre part de *La Damnation de Faust*² de 1846. Deux autres pistes goethéennes existent néanmoins. « Le songe d'une nuit du sabbat » de la *Symphonie fantastique* et la mélodie « Le pêcheur³ » dans *Le Retour à la vie*.

Il convient également de souligner, à propos de la *Symphonie fantastique*, que le compositeur, au plus fort de sa vocation, confia le 2 février 1829 à Humbert Ferrand : « Écoutez-moi bien Ferrand ; si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrai un colosse en musique ; j'ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive de Faust* qui fermente ; quand je lui

¹ La partition est spécifiée « Œuvre 1 », mais après l'avoir fait éditer à compte d'auteur, Berlioz la retira cependant de la vente et attribua à la *Grande Overture de Waverley* le rang de première œuvre. Dans le sillage des *Huit scènes de Faust* Berlioz avait également pensé à composer un « ballet de Faust » pour l'Opéra, sur un argument de Victor Bohain. Voir lettre du 12 novembre 1828 au Vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, *Correspondance Générale* [CG], sous la direction de Pierre CITRON, Paris : Flammarion, 8 volumes, 1972-2003, vol. 1, p. 217-218.

² L'édition nomme *La Damnation de Faust*, « Œuvre 24 ».

³ « Der Fischer », *Balladen und Romanzen*, dans Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke*, 40 volumes, Herausgegeben von Karl EIBL, Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker verlag, 1987, tome 1, *Gedichte*, voir p. 663-664, 1021-1022 et 1218-1220.

donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical⁴ ». On sait cependant que plus d'un an après, Humbert Ferrand reçoit le plan de la symphonie en question. Il s'agit de la première version du « programme » de l'*Épisode de la vie d'un artiste* qui, s'il va effectivement saisir le monde musical rassemblé dans la salle du conservatoire le 5 décembre suivant, a néanmoins fait soigneusement disparaître toutes les références explicites à *Faust* et donc aussi toutes les références implicites à Goethe⁵.

L'olympien de Weimar est présent une autre fois, et semble-t-il de façon ultime dans *Le retour à la vie* – suite de la *Symphonie fantastique* –, ce qui ne laisse de réactiver l'ombre faustienne de cet ensemble. Le numéro 1 de la partition (sans titre dans la première version du livret) est entendu en effet de lointain, joué derrière le rideau de la scène. L'« artiste » qui tient lieu de récitant et qui deviendra en 1855 « Léléo », écoute le premier couplet et assure « Je ne me trompe pas c'est la ballade du pêcheur de Goethe, qu'Horatio traduit, et dont je fis la musique pour lui plaire, il y a quatre ou cinq ans ». Il convient de constater combien la filiation avec Goethe se dilue étrangement ici dans le contexte qu'organise le déroulement du mélologue. Certes l'artiste évoque bien « la ballade du pêcheur », mais il l'assujettit surtout à la présence consolatrice et bienveillante d'Horatio⁶. Ce prénom emprunté au théâtre de Shakespeare n'est autre que celui de l'ami confident d'Hamlet⁷. Dès lors Faust comme personnage est soudain confondu ou absorbé par l'évocation du jeune prince d'Elseneur, autre image plus en adéquation avec l'autobiographie que Berlioz expose dans sa partition. Quant au poème du pêcheur, il atténue en lui-même du fait qu'il n'appartienne pas aux « romances » intégrées à *Faust*, mais soit une ballade de 1778, la filiation faustienne et éloigne ainsi le théâtre de Goethe sur lequel la présence d'Horatio achève de jeter un voile.

Les deux dernières partitions citées – la *Symphonie fantastique* et *Le Retour à la vie* – relativement aux deux premières – les *Huit Scènes de Faust* et *La Damnation de Faust*, révèlent que Goethe figure autant dans l'œuvre de Berlioz de façon allusive que de façon auctoriale. Le grand poète outre sa suprématie, se voit associé soit à d'autres figures littéraires parfois plus prépondérantes ici presque toujours celle de Shakespeare. Il peut être également marginalisé, et recouvert par la puissance de récits fictionnels plus berlioziens qui s'orientent

⁴ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Humbert Ferrand le 2 février 1829, CG I, p. 232.

⁵ Lettre du 16 avril 1830, même référence, p. 319-320.

⁶ Dans le sens inverse les *Huit Scènes de Faust* comportaient des exergues parfois tirés de Shakespeare.

⁷ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Albert du Boys le 5 janvier 1833, qu'il termine par ces mots explicites : « Adieu, mon cher ami ; Tout à vous, vous ne m'en voudrez pas de vous avoir désigné dans le *mélologue* sous le nom d'Horatio, ami d'Hamlet », CG II, p. 61.

eux-mêmes vers d'autres images aux filiations plus directes, Hamlet à cause sans doute d'Ophélie qu'Hariett Smithson jouait à l'Odéon. Cette allusion non seulement est plus en phase avec l'amour obsédant du musicien pour l'actrice irlandaise, mais elle présente l'avantage de pouvoir ouvrir comme message, l'intelligence d'Hariett Smithson à une déclaration publique. Qu'elles soient poétiques ou théâtrales, les évocations de Goethe passent ainsi au second rang.

Le procédé qui fait alterner l'emprunt à l'effacement de l'emprunt révèle une technique à laquelle Berlioz recourt souvent dans sa musique comme dans ses propos littéraires et qu'il ne réserve absolument pas à Goethe. Il procède également entre 1828 et 1832 de cette manière notamment avec Shakespeare. Un lecteur exercé retrouve de même notamment dans le texte plus tardif des *Mémoires*, mais aussi dans nombre de ses articles, des citations détournées et soudain revendiquées comme des phrases de Berlioz lui-même... Le compositeur peut d'autant embrouiller les sources qu'il utilise, qu'il en laisse aussi certaines clairement identifiables. Ainsi le dédoublement de son comportement consiste à juxtaposer des citations ou des références déclarées, à côté d'autres dont il s'attribue implicitement la découverte ou l'invention⁸. Certes ces recouvrements étaient en leur temps sans doute moins lointains que de nos jours ; l'allusion et le non-dit représentent aussi, il ne faut pas l'oublier, une des grandes stratégies du charme romantique.

Il existe enfin une présence goethéenne plus discrète enfouie dans le paratexte des créations musicales non goethéennes de Berlioz, sous la forme plus simple d'exergue. Notons que cette habitude concerne Goethe, et là encore uniquement son *Faust*, dans la période en quelque sorte épiphanique du moment de sa découverte du *Faust* traduit par Nerval à la fin de l'année 1827 et de l'élan compositionnel des années 1828-1832. Ensuite, en dehors de la reprise pour *la Damnation*⁹, Goethe disparaît du champ des préoccupations de Berlioz, il sort de ce qu'il avait nommé son dialogue avec « les explicateurs de sa vie¹⁰ », tandis que Shakespeare y est confirmé de façon définitive pour ne pas dire exclusive.

Notons néanmoins aussi l'existence d'œuvres projetées et non abouties. Il ne reste rien de la musique projetée par Berlioz en 1832 sur un poème de Humbert

⁸ Les liens par exemple des affirmations de Berlioz avec les propos de Reicha ne laissent de surprendre. La question de l'*Art poétique* d'Horace, vient du *Traité de mélodie*, celle de la méfiance des amis qui ne sont pas musicien, de Shakespeare, provient de la *Musique comme art purement sentimental*, texte inédit certes mais très certainement paraphrasé en cours.

⁹ Reprise dont il faut souligner qu'elle reste fidèle au texte de 1828, le second Faust ayant pourtant été traduit depuis.

¹⁰ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Humbert Ferrand le 16 septembre 1828, CG I, p. 208.

Ferrand la *Noce des Fées*, intitulée « Les noces d'or de Titania et d'Obéron »¹¹. Il n'y eut pas davantage de suite à l'idée d'un ballet sur un argument de Théophile Gautier à partir de *Wilhelm Meister* commandé par Jullien lors des séjours de Berlioz à Londres¹². Souvenons-nous également de l'idée demeurée sans postérité de transformer *la Damnation* en un opéra qui aurait détourné l'attention du personnage de Faust vers le personnage de Méphistophélès afin justement de se démarquer des œuvres de Goethe et de Spohr¹³ et de confier le rôle à un chanteur alors particulièrement expressif. C'est à cela, si on excepte l'orchestration du *Roi des Aulnes* de Schubert de 1860, que se résume la contribution de Goethe à la musique de Berlioz.

Tout ou presque tout de la sensibilité de Goethe semble donc bien pouvoir être ramené à *Faust*. La radicalisation de l'œuvre d'un auteur aussi abondant que Goethe à une seule de ses tragédies est un point digne d'attention. Berlioz comprend *Faust* comme un espace, des éclairages, des situations, un univers, une manière de traduire le monde. Il va même jusqu'à penser en 1829 que le souffle poétique et la liberté de l'imagination sont suffisamment forts pour lui permettre de n'accorder aucune place à Faust comme personnage représenté¹⁴, dans les huit scènes dont il sera cependant le sujet essentiel. L'absence du Héros, devient l'une des manifestations du pouvoir de la musique à dépasser le tangible pour accéder au sensible. La fascination que décrit Berlioz pour *Faust* tient sans doute à cette prédisposition musicale de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire à son aptitude à appeler le transfert. Elle tient aussi au contact différé par le biais de la traduction, et de l'ignorance tout d'abord de ce qu'était la réalité de l'Allemagne. On sait à ce sujet que l'échange que Berlioz aurait pu avoir avec l'olympien de Weimar – puisque Goethe meurt en 1832 – s'est limité à une unique lettre de Berlioz accompagnée d'un envoi de deux exemplaires de la partition des *Huit Scènes de Faust*. Le compositeur qui pouvait certes alimenter ce qu'aurait été une rencontre avec Virgile ou un dialogue avec Shakespeare, espérait sincèrement une réponse de Goethe. La réalité fut plus forte que l'irréversible silence des siècles, Goethe si proche se fit inaccessible. Le silence, offert en réponse à un dialogue désiré, construit sans doute les conditions propices au transfert culturel. Berlioz face à la littérature d'une langue qu'il ne parle pas et

¹¹ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Humbert Ferrand du 8 janvier 1832, même référence, p. 520.

¹² Hector BERLIOZ, lettre adressée à Théophile Gautier le 12 novembre 1847, CG III, p. 465.

¹³ Il existe au sujet d'une adaptation de Faust pour l'opéra une correspondance de Berlioz avec Scribe de quelques lettres réparties entre la fin juillet 1847 jusqu'au mois le 10 décembre.

¹⁴ En 1839 les personnages de Roméo et Juliette ne donneront pas davantage lieu à des rôles vocaux dans la symphonie éponyme pourtant renforcée de solistes et de chœurs.

d'un pays où il n'a pas séjourné, imagine une musique dont la finalité sera de prolonger la direction offerte par l'œuvre inspiratrice. Les conditions du transfert sont donc rassemblées, elles sont même préservées, ou favorisées.

Définition(s) et exemples

Le transfert se définit littéralement comme l'action de « faire passer d'un lieu à un autre¹⁵ ». Le phénomène du déplacement occasionne une relativité et souligne la fragilité ou non de l'identité de ce qui est transféré. Ainsi, des « transferts de fonds », désignent le fait de déplacer une somme de quelque valeur qu'elle soit d'un compte vers un autre compte. Un « transfert de prisonnier » concerne le déplacement d'un détenu d'un lieu à un autre où il rencontrera des conditions différentes. Il s'agit dans ces divers cas, d'objets ou de sujets qui ne changent pas, mais dont les conditions de lisibilité évoluent. Si la spécificité de ce qui est l'objet du transfert demeure a priori intacte, le cadre, en revanche, en se modifiant peut transformer l'objet en question, dans sa réception et sa signification. Seuls le destinataire ou la destination par substitutions en altèrent la physionomie, parce qu'ils en peuvent modifier la perception. La nature des origines de l'objet du transfert se transforme dans la mesure où elle s'efface, mais est-ce à dire qu'elle se perd ? Ce sont donc les *déplacements* de l'objet ou de l'individu qui assignent en quelque sorte ceux-ci à leurs fonctions nouvelles. Ces dernières devraient néanmoins à leur tour être modifiées par cet apport nouveau et ainsi confirmer dans les originaux une part irréductible de leur valeur ou de leur état. L'objet d'origine risque bien souvent de perdre dans ce cheminement la raison originelle pour laquelle il avait été constitué ; il est conduit à abdiquer certains aspects de ses sources, ce qui le fait passer à une sorte d'épreuve de la vérité, qui sait d'objectivité. Il n'accède curieusement à une autre réalité que parce que le nouveau lieu l'associe, le confond ou le juxtapose à de nouveaux usages. Pourtant ce sont les mêmes propriétés, les mêmes sommes, les mêmes valeurs, les mêmes individus qui par le fait de leurs déplacements peuvent, même s'ils conservent une même apparence, devenir autres.

La notion de transfert appliquée moins parfois dans l'espace que dans le temps au domaine des objets, voire des idées, nécessite néanmoins quelques nuances lorsqu'elle touche les œuvres d'art, tant les œuvres de l'esprit s'expliquent aussi par leur contexte qu'elles cherchent certes le plus souvent à dépasser, mais dont elles se nourrissent également. Le musée et les choix interprétatifs qu'il implique

¹⁵ Définition de la première édition (1863) du *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré. Le verbe « transférer » à des sens plus riches d'où provient la citation, que le mot « transfert » qui ne concerne alors que des opérations financières.

relativement aux œuvres qu'il accueille fournissent à cet égard l'exemple de ce que peut être un lieu comme médium de transferts et de métamorphoses. Les œuvres déposées dans les musées deviennent des modèles d'une culture pour une autre. Là où l'on perçoit comment le *même* est aussi *autre*, puisque la dénaturation ou l'absence du contexte originel situe, la réalité de l'œuvre, dans un absolu que cherche à percer l'observateur d'une autre culture et qu'il croit pouvoir faire correspondre à ses propres intuitions. Le risque de départir l'œuvre de son ancrage est combattu par le souci de la consacrer, en somme hors temps, dans une sorte de hors lieu. Il subsiste par conséquent au musée un irréductible qui vise peut-être à la valeur révélée de l'œuvre. Ici le déplacement fait vivre d'une autre vie et assigne peut-être l'œuvre à sa place idéale.

Dans le cas d'un ouvrage littéraire – la tragédie en allemand de *Faust* –, le transfert consiste à traduire en français le texte pour le rendre accessible. Les particularismes de la langue et de la tournure d'esprit se heurtent à l'incompréhension. La traduction de Nerval, celle que lut Berlioz, ne se prive pas de montrer en cette différence, une perspective intéressante pour la sensibilité française. Lorsqu'ensuite Berlioz décide de tirer de ce texte français, une œuvre musicale, il poursuit un procédé de déplacement qui a certains égards peut aussi correspondre à une manière de se rapprocher du modèle allemand. On reprocha souvent au demeurant à Berlioz de son vivant d'être plutôt de l'école allemande que de l'école française. Berlioz pensait quant à lui que seule l'école allemande proposait un avenir à la révélation de la musique. C'est, semble-t-il à ce titre que le *Faust* de Goethe lui parut aussi être un moteur pour atteindre cet horizon ignoré notamment de l'école italienne. Par une intuition que l'on peut qualifier de « romantique », Berlioz trouvait dans le texte de Goethe l'occasion d'un retour à la vérité. Le mythe de l'âge d'or perdu se confond avec celui de l'indépendance et de la liberté, mais aussi d'une approche de la vérité.

À ce titre le « transfert des cendres d'un homme illustre » exemplifie aussi une forme d'action de l'histoire et de l'opinion qui achève de donner, par une consécration, un sens à l'Histoire à la fois comme mémoire et comme modèle. Le changement de lieu, si tant est qu'il s'agisse d'un changement, car en ce cas c'est surtout d'un retour qu'il est question, concerne moins l'usage qui sera fait des objets transférés, que la signification qu'on leur prête, dans leur nouveau décor où en principe ils doivent trouver leur accomplissement et leur place définitive : « tel qu'en lui-même l'éternité le change » dit avec tant de justesse Mallarmé au sujet de l'expérience de la mort du poète¹⁶. Le transfert des cendres concerne une démarche de réhabilitation, l'apothéose de l'état antérieur. Les Français de l'Empire vécurent le retour des cendres de l'Empereur comme

¹⁶ Stéphane MALLARMÉ, *Le Tombeau d'Edgard Poe*.

l'image chérie d'une justice rendue et d'une paix trouvée. Les cendres de l'Empereur tant qu'elles furent à Sainte-Hélène représentaient l'horreur d'un transfert culturel, d'un déplacement qui trouva réparation lors du retour. Les musiciens de Dresde vécurent de même le retour des cendres de Weber comme une justice qui était due au génie allemand. Retenues à Londres où leur présence n'avait d'autre signification que celle de l'opprobre de l'exil, le retour des cendres du compositeur à la ville où il avait conçu le *Freischütz* avait un sens évident¹⁷.

En revanche lorsque Louis XIV transféra la cour de Paris à Versailles il ne fit qu'affirmer son absolutisme si bien que le retour de Louis XVI à Paris, puis le transfert de la famille royale à la prison du temple marque bien le fait d'une volonté qui donne un sens et prend position en abolissant une décision qui était devenue un objet de critique et de mépris. Il faut remarquer que Louis XIV décida du premier transfert, tandis que le second échappa à la monarchie. La lecture de l'absolutisme comme règle du pouvoir monarchique avait donc perdu sa crédibilité en même temps que les auteurs de cette décision avaient perdu leur autorité. On doit percevoir dans le choix d'opérer un transfert, la décision de s'emparer d'une force et de la ramener à soi-même. Aussi Berlioz s'emparant de Faust a-t-il eu conscience d'usurper le génie de Goethe ! C'est sans doute pour cette raison qu'il fit tout d'abord publier comme œuvre 1 la partition de ses *Huit Scènes*, puis qu'il décida de les retirer de la vente et tenta de les faire disparaître. Le transfert avait eu lieu, mais il avait été au-dessus des forces du jeune créateur.

Le « transfert culturel » obéit quant à lui à une nécessité de transformation, parce qu'il est accompli en fonction d'une volonté de rendre la transmission intelligible comme si elle subissait en somme une conversion, voire une transfiguration. L'idée de naturalisation, celle d'acclimatation des objets culturels a été évoquée, mais ces idées ne comportent pas l'idée du suffixe « trans » qui sous-entend une lecture aiguisée, une compréhension totale de l'œuvre, de part en part qui la traverse et qui la transperce. Ainsi en va-t-il notamment dans le domaine de la traduction – qui signifie littéralement « conduire au-delà » – du choix des conversions donnant l'analogie du sens au-delà de l'exercice de translittération, puisque passer d'une langue à une autre nécessite des choix, des partis-pris, des aménagements, des subterfuges plutôt qu'une fidélité dépourvue d'élégance aux rythmes et aux syllabes.

¹⁷ Voir à ce sujet le discours prononcé par Richard Wagner, instigateur de ce retour, sur le dernier lieu de repos de Weber, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipzig : Fritsch, 1897, *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. française J.-G. PROD'HOMME, Paris : Delagrave, 1907, 12 volumes, tome 2, p. 14-17.

Il s'agit donc, dans l'action du transfert de donner à comprendre un objet en l'exprimant autrement, d'en transmettre l'idée et la saveur par les moyens propres à la nouvelle destination. Il est par conséquent naturellement question aussi d'adaptation.

C'est au niveau de la création que le transfert nous intéresse, car c'est là qu'il intervient essentiellement dans la spécificité de son énergie.

Histoire et frontières : le Berlioz de la fin du siècle

C'est plus particulièrement en France dans les années 1880, à peine vingt ans après la mort de Berlioz (le 8 mars 1869) que le compositeur devient une fierté nationale de la Troisième République. Adolphe Julien s'illustre alors – comme on sait –, par une fameuse biographie¹⁸ très richement documentée¹⁹. Autant cet ouvrage reste informatif sur les *Huit Scènes de Faust* de 1829, autant il fait de Berlioz l'auteur inspiré de *La Damnation de Faust*. Il faut rappeler qu'en 1888 cette partition a, au moins pour les Parisiens, acquis le statut d'œuvre symbole du compositeur²⁰. On perçoit aussi alors dans cette musique très française la manifestation d'une inspiration qui, par ce sujet venu d'outre-Rhin, rivalise en somme sur son propre terrain, avec la puissance créatrice du maître de Bayreuth... Aujourd'hui, il semble qu'un jugement cocardier s'empresse surtout de faire la leçon aux Prussiens que l'Histoire avait rendus trop arrogants. Mais le rapt culturel pratiqué en ce cas par Berlioz et monnayé tout soudain en article de propagande par la critique de la Troisième République nécessite de reconsidérer la question, car elle fausse l'image du transfert, proposant sans doute trop sommairement la réussite dans le fait qu'un Français ait composé sur un sujet allemand. Il faut revenir aux motivations de Berlioz avant 1830, face aux usages qu'en fit la situation politique de la France vis-à-vis de la puissance allemande après 1870, afin de dégager de quel transfert il s'agit.

L'intensité avec laquelle Berlioz, aussi bien dans sa correspondance que dans ses *Mémoires*, dit avoir été fasciné par la lecture de *Faust* affirme le choc que produisit l'œuvre jusqu'à le conduire à commettre un authentique transfert culturel. Les deux adjectifs rapprochés « Authentique » et « culturel » ont

¹⁸ Adolphe JULLIEN, *Hector Berlioz sa vie et ses œuvres*, Paris : Librairie de l'Art, 1888.

¹⁹ Jullien demanda entre autres à Fantin-Latour de représenter certaines œuvres par des lithographies dont une « Apparition de Marguerite », puis il adjoignit deux clichés illustrant notamment *La Damnation Faust*, la lithographie de Sorrieu sur le titre de la partition d'orchestre (1854) l'affiche par Fraipont pour un concert de 1878. La partition des *Huit Scènes de Faust*, bien expliquée et commentée (p. 39-42), ne fait quant à elle l'objet d'aucune illustration.

²⁰ C'est plus particulièrement grâce à la baguette de Colonne qui à compter de 1877 en dirigea 177 exécutions de plus en plus triomphales que *La Damnation* se met à représenter l'expression d'un génie tout français à opposer entre autres à celui de Richard Wagner.

quelque chose d'une antinomie proposant l'idée que l'œuvre résulterait, en dehors de tout dessein politique, d'appartenance et d'autorité, de la rencontre de deux génies autour d'un sujet qu'ils cherchent l'un et l'autre à faire vivre, et que l'un a déjà façonné pour l'autre dans un échange quasi fraternel. Tel devient donc l'objet du questionnement : cerner chez Berlioz l'identité reconnaissable d'un absolu du sujet, absolu que Goethe avait su rendre évident et que Nerval avait miraculeusement conservé. Trouver l'analogue – c'est-à-dire précisément les moyens du transfert – chez Berlioz, en raison du passage d'un médium artistique à un autre, d'une langue à une autre, d'une nation à une autre.

Adolphe Jullien semble lui-même avoir été sensible à ce niveau d'appréhension des œuvres d'art si l'on en juge par les nombreuses études qu'il a conduites sur les chefs-d'œuvre de l'Occident²¹. Mais chez lui la curiosité manifeste plutôt un phénomène d'acculturation que l'Europe des élites pouvait alors vivre et qu'il manifeste aussi par sa proximité avec les sources du romantisme²². Le critique combat le principe de nationalisme et se fait plus proche des enjeux que recouvre la notion de transfert culturel par sa curiosité des spécificités des autres pays d'Europe, qu'il identifie, semble-t-il, davantage comme un style européen international devenu perceptible, ainsi qu'en témoigne l'étude intitulée *Goethe et les musiciens*²³. La position de Berlioz diffère, en ce que Goethe contribue, comme Beethoven, à dicter pour sa génération la perspective créatrice. L'Allemagne de Berlioz telle qu'il la pressent au travers de Goethe n'est donc pas germanique, elle ne cherche pas des imitations, mais tend vers un art suprême.

Debussy et l'inviolabilité de l'œuvre

En deçà des études musicologiques d'Adolphe Boschot, Julien Tiersot, Guy Ferchault²⁴, ou des ouvrages de Jullien, l'école des comparatistes a, elle aussi, largement visité l'œuvre de Goethe au regard des arts et plus particulièrement de la musique. Malgré ce domaine de recherche tout tracé par les travaux

²¹ Nous pensons à *L'Opéra secret au XVIII^e siècle*, Paris : Rouveyre, 1880 ; *Histoire du costume au théâtre*, Paris : Charpentier, 1880 ; *Paris dilettante au commencement du siècle*, Paris : Firmin Didot, 1884 ; *La Comédie à la cour*, Paris : Firmin Didot, 1885.

²² Voir Adolphe JULLIEN, « Le Romantisme et l'éditeur Renduel », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1895, p. 650-672.

²³ Adolphe JULLIEN, *Goethe et la musique : Ses jugements, son Influence, les œuvres qu'il a inspirées*, Paris : Fischbacher, 1880.

²⁴ Adolphe BOSCHOT, *Le Faust de Berlioz, Étude sur la « Damnation de Faust » et sur l'âme romantique*, Paris : Les éditions musicales de la Librairie de France, 1927. Dix pages y sont consacrés aux *Huit Scènes de Faust*. Julien TIERSOT, *La Damnation de Faust de Berlioz, étude historique et critique, analyse musicale*, Paris : Mellottée, sd. [c. 1925] ; Guy FERCHAULT, *Faust, une légende et ses musiciens*, Paris : Larousse, 1948.

fondateurs de Charles Dédéyan, André Dabezies et plus récemment Emmanuel Reibel²⁵, encore confortés par les études sociales consacrées aux modalités du transfert culturel qui font référence en la matière de Michel Espagne et Michael Werner²⁶, c'est une autre source qui retiendra ici l'attention. Il s'agit, de la réaction de Claude Debussy à la mise en scène de *La Damnation de Faust* réalisée par Raoul Gunsbourg à Paris au printemps 1903 avec le concours de la Société des Grandes Auditions Musicales de France²⁷.

Le compositeur, également critique au *Gil Blas*, signe en effet un article indigné, qu'il intitule : « Berlioz et M. Gunsbourg²⁸ ». Ce fait est d'autant plus remarquable que Debussy n'est ordinairement que bien peu favorable à l'art de Berlioz, qu'il égratigne encore au demeurant dans ce même article. Cependant l'auteur de *Pelléas* s'emploie sans ambiguïté à défendre le projet musical berliozien face à l'annexion visuelle qu'en fait le metteur en scène. Debussy n'a de cesse de mettre en garde ses lecteurs contre une forme de commercialisation du projet artistique de tout créateur, par ceux que l'on appellerait aujourd'hui les « entrepreneurs de spectacles ». La situation qu'a créée Gunsbourg n'est selon Debussy plus celle d'un transfert, mais bien celle d'une transgression et d'un détournement. Voici la question posée par laquelle une distinction importante se dégage entre transfert et arrangement.

Or Richard Wagner avait déjà adopté une réaction semblable lorsqu'il avait fait pour les lecteurs français puis pour les lecteurs allemands une recension de la version française du *Freischütz* de Weber alors arrangée par Berlioz pour l'Opéra de Paris²⁹. On ne s'étonnera pas de ce que, dix ans après un tel éreintement, Berlioz ait lui-même cherché à se justifier notamment auprès de

²⁵ Charles DÉDÉYAN, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris : Lettres modernes, 1954 ; André DABEZIES, *Le Mythe de Faust*, Paris : Armand Colin, 1972 ; Emmanuel REIBEL, *Faust : la musique au défi du mythe*, Paris : Fayard, 2008.

²⁶ Michel ESPAGNE et Michael WERNER, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris : Éditions recherche sur les civilisations, 1988.

²⁷ Raoul Gunsbourg avait tout d'abord présenté sa mise en scène à l'Opéra de Monte-Carlo.

²⁸ Claude DEBUSSY, « Berlioz et M. Gunsbourg », *Gil Blas*, 8 mai 1803.

²⁹ Il s'agit de la version pour l'opéra avec des récitatifs, créée le 7 juin 1841. À noter que Wagner a rédigé deux articles l'un pour les parisiens, l'autre pour ses correspondants allemands. Tout en niant la validité de l'entreprise il reconnaît que Berlioz saura respecter au mieux, mais il regrette le transfert du singspiel à l'Opéra. « Le Freischütz », *Revue et gazette musicale de Paris*, 23 et 30 mai 1841, p. 277-279 et 285-287 qui présentent le projet et prépare le public de l'Opéra avant les représentations. Dans le tome 1 des *Œuvres en prose de Richard Wagner*, (voir *supra* note 17) les deux articles pour la *Revue et Gazette musicale* n'en font plus qu'un, « Le Freischütz » p. 250-270, qui est mis en regard avec « Le Freischütz compte rendu pour l'Allemagne » p. 271-298, issu de l'article que Wagner rédigea après les représentations parisiennes pour l'*Abend-Zeitung* de Dresde et Leipzig. Ces deux articles sont présentés sous le titre générique « Le Freischütz à Paris, 1841 ».

Robert Griepenkerl³⁰ des attaques de la presse locale de Dresde après l'exécution de sa *Damnation de Faust* dans la ville de Weber devenue désormais celle de Wagner. Voici ce que Berlioz donne en réponse, mais Berlioz pense transfert pour *Faust* tandis que Wagner constate un arrangement pour le *Freischütz* :

Je vous envoie un livret de *Faust* avec la préface que j'ai eu la faiblesse d'écrire pour répondre aux incroyables stupidités que certains journaux ont répandues à ce sujet. [...] Comment ! Je ne puis pas faire comme tous les autres compositeurs et prendre dans un poème Illustre [sic] *des situations musicales*, les arranger à ma fantaisie, sans exciter la fureur des hommes de lettres allemands ?
C'est de l'imbécillité pure³¹.

La chaîne complexe du devenir des sujets permet par conséquent de distinguer plusieurs types de comportements entre un modèle reconnu comme tel et ses adaptations plus ou moins fidèles. Il s'agit dans le cas de l'article de Debussy de préserver la ferveur du romantisme des déformations grossières qui cherchent à exploiter un sujet en en faisant en quelque sorte une vulgarité colorée et criarde. Il s'agit pour Wagner de consacrer un génie national inaliénable. Le seul fait d'orienter la lecture de l'œuvre sans respect pour son mystère et les sentiments qu'elle porte et qui relèvent de l'irréductible du « génie national », suffit à en ruiner la valeur intrinsèque. Il s'agit également pour Debussy d'un combat d'esthétique. Il veut éviter au naturalisme de s'infiltrer dans l'essence même de la sensibilité musicale de l'auteur de la *Fantastique*. Wagner, quant à lui, crie de même à la trahison et surtout à l'incompréhension du chef-d'œuvre de Weber dès lors qu'il passe aux mains des Français et s'alourdit de récitatifs qu'exige l'Opéra de Paris, et d'une mise en scène nécessitant un ballet et de luxueuses images dont la naïveté de l'âme allemande n'a que faire.

Ah ! si vous pouviez, si vous vouliez voir et entendre le véritable *Freischütz* allemand, peut-être seriez-vous initiés à cette vie intime et méditative de l'âme qui est l'apanage de la nation allemande [...] Peut-être comprendriez-vous cette horreur mystérieuse, ces sensations indéfinissables pour lesquelles votre langue n'a pas de nom, et que par de magnifiques décors, par des masques diaboliques, vous cherchez vainement à traduire³².

Wagner remarque aux derniers mots de son article préparatoire aux représentations : « Dans tous les cas, cela vaut la peine d'aller à la représentation que donnera l'Académie royale de musique, et de chercher à se transporter par

³⁰ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Robert Griepenkerl le 27 avril 1854, CG IV, p. 527-529.

Robert Griepenkerl était professeur de langue et de littérature à Brunswick.

³¹ Même référence.

³² WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, p. 270.

la pensée au milieu du monde merveilleux qui se révèle dans le *Freischütz* »³³. Propos auquel fait écho peu après un article d'Henri Blanchard qui constate avec chauvinisme en manière de conclusion : « Le *Freischütz* a pris ses lettres de Naturalisation en ce lundi passé, sur la scène de l'Opéra³⁴ ».

Wagner dans le compte rendu pour l'*Abend-Zeitung* de Dresde et Leipzig affirme néanmoins après avoir assisté aux représentations : « Nous ne devons nous faire aucune illusion là-dessus ; sur beaucoup de points, les Français seront toujours des étrangers pour nous, même s'ils portent les mêmes fracs et les mêmes cravates que nous³⁵ ». On retrouve peut-être en ces propos quelque chose de l'emportement que Berlioz lui-même manifesta à l'égard des arrangeurs de tout poil tels, Castil-Blaze, Lachnith et Fétis qu'il fustige dans *Lélio ou le retour à la vie*³⁶ ou encore dans ses *Mémoires*³⁷. Aussi ses propres justifications bien lisibles dans l'« Avant-propos » non signé de son édition musicale de *la Damnation de Faust*, ne sont-elles qu'une forme de défense parfois au demeurant peu crédible face à ce sujet complexe dont on comprend qu'il en mesure les risques.

Le transfert, comme solution de rechange à l'arrangement, sauve la situation et rejoint aussi bien l'idée d'« analogie » – maître mot de l'esthétique romantique – que la question de la musique comme art d'imitation³⁸ de l'indicible et de l'invisible.

Dans ce débat sans âge, Debussy demande de conserver à la musique sa spécificité expressive, et en somme d'interdire la manipulation que Gunsbourg entreprend sur l'œuvre de Berlioz³⁹. La seule solution face à l'arrangement est donc le transfert.

³³ Même référence. Il s'agit de la version pour la *Revue et gazette musicale*, qui est modifiée dans les *Gesammelte Schriften* comme suit : « Et cependant ! on essaye de respirer l'air vif de nos forêts à travers cette singulière atmosphère ; je crains toujours que, dans le cas le plus favorable, ce mélange antinaturel ne vous [public parisien] mette mal à votre aise. »

³⁴ Henri BLANCHARD, « *Le Freischütz*, opéra-fantastique en trois actes (première représentation) », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 juin 1841, p. 301-303.

³⁵ Même référence, p. 295.

³⁶ *Lélio* fait clairement mention de Fétis et de ses remarques concernant Beethoven, mais vise aussi dans son propos Castil-Blaze et Lachnith, « arrangeurs » de Weber et Mozart.

³⁷ Tout l'« Avant-Propos » non signé et sur un ton impersonnel de l'édition de *La Damnation de Faust* laisse également transparaître cette nécessité de justification.

³⁸ Hector BERLIOZ, « De l'imitation musicale », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1^{er} et 8 janvier 1837, repris dans Hector BERLIOZ, *Critique musicale*, sous la direction d'Yves GÉRARD, Paris : Buchet-Chastel, t. 3, 2001, p. 1-14.

³⁹ Nous écrivons « manipulation » et non « transfert », Debussy écrit lui « tripatouillage », Berlioz disait encore avec ironie, « corrections », mais Wagner, va plus loin il évoque le risque permanent du « faux-sens » voire du « contresens ».

Arrangement et transfert

Entre ressemblance et recreation, les comportements sont rigoureusement inverses. Comme souvent dans le débat romantique un sens de la littéralité et le sens de l'esprit distinguent le travail. La complexité des œuvres tient aux similitudes malgré les divergences qui unissent de façon trompeuse des démarches opposées, figuratives, mais aussi figurées. À ce titre la version française de 1841 du *Freischütz* avec les récitatifs de Berlioz pour l'Opéra, appartient bien à la première catégorie toujours très discutable et correspond à un anti-transfert, tandis que les *Huit Scènes de Faust*, la *Symphonie fantastique* et *La Damnation de Faust* relèvent à part entière de l'énergie du transfert. Or dans l'un des cas, le créateur s'est effacé devant son sujet autant qu'il a pu le faire afin de respecter la parole du maître, tandis que dans l'autre il s'est avancé de toute l'ampleur de sa personnalité.

Lorsque Debussy, comble de paradoxe à certains égards, dresse le visuel d'une mise en scène non désirée par le musicien contre la plénitude d'une œuvre symphonique, il oppose la personnalité créatrice du compositeur qui a inventé la musique à programme⁴⁰ à celle commerciale d'un homme qui cherche à faire du sensationnel. Debussy lorsqu'il s'élève contre la dépravation de l'identité du créateur par l'intrusion de l'arrangeur, ne considère plus le modèle antérieur dont s'est inspiré Berlioz qui a lui-même choisi de s'emparer d'une tragédie en vers allemands pour en faire une « légende dramatique » en prose musicale. Or c'est bien la question de la différence qui fonde le faux débat entre le *Freischütz* et les mises en musique de *Faust*, puisqu'elle propose de faire apparaître dans l'activité du transfert une forme de transgression parente néanmoins d'une pénétration du sujet, qui fait totalement défaut à la défiguration transposée que fournit l'arrangement. Dans le transfert, en changeant de propriétaire ou de destination le sujet s'est simplement déplacé, empruntant d'autres formes, d'autres modalités d'apparence afin de rester lui-même.

Le détournement de Gunsbourg n'est pas le fait d'une rencontre, mais d'un vol, ou d'un commerce. En revanche la découverte par Berlioz de l'art de Goethe est l'histoire d'une rencontre qui se prolonge en un transfert, soit une libération des forces créatrices du compositeur. En ce processus, ce que Goethe a fait avec excellence sollicite dans le jeune Berlioz l'autorité d'un phénomène plus immémorial dont Goethe n'est que le passeur. Il faut relire au sujet de ce cycle du transfert, la préoccupation première, sous laquelle doit aussi pouvoir se placer la tragédie de Goethe en tant qu'œuvre allemande, préoccupation dont

⁴⁰ On sait à quel point Debussy a plus souvent reproché non sans humour et sans malice à Berlioz sa « fumisterie » musicale, le montrant pris dans un processus descriptif larmoyant, voire celui d'un collectionneur de « vieilles fleurs séchées ».

Herder a peut-être mieux que quiconque, de l'école des philologues allemands, trouvé la formulation dans la « préface » de ses *Stimmen der Völker* ou encore dans son *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [*Traité sur l'origine des langues*], dès la fin des années 1770⁴¹.

Le transfert dans la conscience allemande entre les sons et les mots est perçu comme un moyen profondément culturel. Dans une certaine mesure ce que Goethe réussit avec son travail sur la langue dans le sujet de *Faust* en 1808, Weber l'a accompli en 1817 avec le sujet du *Freischütz* mué en singspiel. Le caractère irréductible de l'âme allemande et de la conscience romantique du temps a pu soudain s'incarner dans des œuvres ponctuelles exceptionnelles, car le temps du transfert entre le savant et le populaire est atteint dans ces deux œuvres qui fascinèrent quasi simultanément le jeune Berlioz jusqu'à lui inspirer des œuvres uniques, *Scènes*, *Symphonie fantastique*, *légende dramatique*.

La lettre de Berlioz envoyée à Goethe expose avec une simplicité désarmante le processus du transfert :

Monseigneur,

Depuis quelques années, Faust étant devenu ma lecture habituelle, à force de méditer cet étonnant ouvrage (quoique je ne puisse le voir qu'à travers les brouillards de la traduction) il a fini par opérer sur mon esprit une espèce de charme ; des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques, et, bien fermement résolu de ne jamais unir mes faibles accords à vos accents sublimes, peu à peu la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insu⁴².

Il apparaît ici que le transfert dans un procédé d'élargissement de la compréhension est un moyen que l'homme romantique revendiquera afin d'étendre sa compréhension de lui-même en l'enrichissant. Par un jeu de démultiplication entre les arts, l'homme se donne en quelque sorte à contempler sa propre image par l'image de l'autre qui lui permet de devenir lui-même et de se reconnaître. Il se trouve par conséquent dans le transfert aussi un effort de l'espèce humaine sur le travail du temps, sur la construction d'une identité civilisée, qui chemine de formes en formes, de genres en genres, du théâtre à la salle de concert, afin d'achever la construction d'une mythologie. « Là où la musique cesse, la barbarie commence » a prononcé Berlioz dans un discours à Kiehl où précisément une voie de communication – un pont – était jetée sur le Rhin entre Strasbourg et les rives allemandes. L'étape du transfert goethéen littéraire en œuvre musicale correspond peut-être à une phase ultime mettant

⁴¹ Le *Traité sur l'origine des langues* [ou *de la langue*] date de 1772, les *Stimmen der Völker* furent publiées en 1778-1779.

⁴² Hector BERLIOZ, lettre adressée à Goethe le 10 avril 1829, CG 1, p. 247.

fin à l'incapacité de dire un objet enfoui. Goethe en aurait eu l'admirable intuition, mais c'était aux musiciens qu'il revenait d'en assurer l'expression.

Les antagonismes ou les conditions de la réussite du transfert

Si Goethe qui était l'aîné de Mozart n'aimait pas réellement la musique du XIX^e siècle⁴³ ; Berlioz même conscient de perdre quelque chose en ne lisant pas Goethe dans le texte n'a jamais cherché à parler allemand. Ces frontières et ces limites ont une signification. La part d'impénétrable ou de mystère préservé qui subsiste dans l'inconnaissable est le ferment propice au transfert. Les grandes personnalités créatrices du poète et du musicien se retrouvent dans l'indéterminé d'un domaine ouvert, vague et infini à plus d'un égard contradictoire dans les manières de l'exprimer. Les deux tempéraments créateurs ne peuvent peut-être établir un échange entre eux que par l'intermédiaire de la recherche de l'indescriptible, du visionnaire et de l'imaginaire. Nous avons déjà dit qu'il était remarquable que l'échange ouvert entre Goethe et Berlioz par la lettre que le musicien avait adressée au poète soit demeuré sans réponse. Les procédés de transfert s'en sont trouvés plus intacts. Nous savons que Goethe renseigné par son ami musicien Carl Zelter ne répondit jamais à l'envoi des *Huit Scènes de Faust* parce que Zelter ne put admettre les étrangetés de la partition du jeune français. Ces nouvelles limites nous intéressent aussi parce que les différences entre les deux hommes : Goethe (Poète) et Berlioz (musicien) –, et de leurs intermédiaires – leurs interprètes –, Zelter (musicien) et Nerval (poète) – éclairent de façon significative des modalités de transferts en opposant ou confondant divers domaines d'expression, le texte et l'auditif, mais aussi en conduisant à divers résultats, classiques d'une part, romantiques d'autre part. Il semble que d'une façon étrange la source, ici certes le poème de Goethe, mais aussi le sujet qu'il recouvre, demeure toujours confuse et de ce fait intarissable. Elle est maintenue comme telle afin de conserver son potentiel de charme et qui sait sa vitalité poétique. Les libertés que prend Berlioz avec le texte de Goethe débouchent

⁴³ Goethe écoutant un petit prodige Carl Eberwein jouant un quatuor de jeunesse (1826-27) de Félix Mendelssohn se serait exclamé dans la relation qu'en a noté Eckermann en date du 12 janvier 1827 : « Il est curieux de voir où cette technique et ce mécanisme si poussés mènent les jeunes compositeurs ; leurs productions ne sont plus de la musique, elles surpassent le niveau des sentiments humains, et le cœur, pas plus que l'esprit, ne peut trouver son compte à ces choses. Que vous en semble ? Pour moi cela ne va pas au-delà de l'ouïe. » Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Conversations de Goethe avec Eckermann*, traduction française par Jean CHUZEVILLE, Paris : Gallimard, 1988, p. 183.

ainsi sur une autre œuvre, fruit de son imagination créatrice. C'est donc à la part d'inspiration que se mesure le transfert.

Voici, autre paradoxe, le grand Goethe qui se résume pour Berlioz à une œuvre fragmentée tout d'abord en huit scènes, embryon – pour ne pas dire homonculus –, réorganisé et augmenté dix-sept ans plus tard, non sans liberté et ignorance de la conclusion mystique du *Second Faust* achevé en 1832 et traduit en 1840. Phénomène d'indépendance qui donnerait en soi raison à l'analyse que Wagner confie à Liszt au sujet de ce qu'il nomme avec mépris la « symphonie de Faust » – il s'agit de *La Damnation* – de Berlioz :

Si un musicien se sert du poète, c'est bien Berlioz, mais son malheur est qu'il accommode toujours ce poète à sa fantaisie musicale, et qu'il arrange à son gré tantôt Shakespeare, tantôt Goethe. Il a besoin d'un poète qui le pénètre, qui le dompte, à force d'enthousiasme, qui soit pour lui ce que l'homme est pour la femme⁴⁴.

Il s'agit en effet dans l'espace en somme ramené à des scènes prélevées de la connaissance que Berlioz pouvait avoir de Goethe, d'observer aussi la relation singulière qu'entretenait à son tour l'aigle de Weimar à la musique. Cette relation vers le monde, pour reprendre les mots de Wagner de « la fantaisie » explique peut-être en quoi, à son tour, un compositeur barbare put s'approcher avec un enthousiasme réel de la pensée olympienne du maître de Weimar. Nous ne pouvons établir ce dialogue sans poser en filigrane l'idée qu'une germanité⁴⁵ atypique et reconstruite circule de l'art du musicien au savoir du poète. Elle s'articule autour d'une recherche commune de la rencontre des forces mêmes de la création que Goethe dénomme le démonisme et dont il dit les compositeurs familiers⁴⁶.

L'incertitude de l'orthodoxie de Berlioz vis-à-vis de l'art allemand est donc tout à la fois notre point de départ et aussi notre point d'admiration puisque Berlioz s'emparant de Goethe devient Berlioz et oublie Goethe. Ainsi l'assimilation musicale de Goethe par Berlioz procède du transfert tandis que son assimilation littéraire qui se lit aussi dans sa critique musicale où le poète apparaît souvent de façon systématique comme la figure tutélaire de l'Allemagne relève du cliché.

⁴⁴ Richard WAGNER, lettre à Franz Liszt, le 8 septembre 1852, *Correspondance Richard Wagner Franz Liszt*, trad. Française de L. SCHMIDT et J. LACANT, Paris, Gallimard, 1943, p. 164-167, ici 166.

⁴⁵ Voir Yves GÉRARD, « L'Allemagne dans les feuilletons de Berlioz », *Hector Berlioz ein Franzose in Deutschland*, sous la direction de Mathias BRZOSKA, Hermann HOFFER et Nicle K. STROHMANN, Laaber Verlag, 2005, 253-261.

⁴⁶ Goethe insiste sur le démonisme comme nous le dirons, notamment dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Ce texte concerne les dix dernières années – 1823-1832 – de la vie du poète.

L'essence de la tragédie respire dans la musique tandis que presque curieusement elle devient parodie quasi comique dans les textes des feuilletons. « Liszt parle *piano* comme Goethe parlait *allemand*, comme Moore parle *anglais*, comme Weber parlait *orchestre* ⁴⁷ » s'écrie-t-il par exemple au sujet de son admiration pour l'art du pianiste qui un jour, rappelons-le, lui dédiera sa *Faust-Symphonie*⁴⁸.

Goethe et la musique

Ce que l'on sait de Goethe et de la musique c'est qu'il n'était pas assez musicien pour se fier à son propre jugement sur les compositeurs. Son admiration pour Mozart par exemple le fit essentiellement s'abstenir de jugements sur Beethoven. Si l'amitié et l'humanisme rapprochaient naturellement Goethe de la famille de Mendelssohn, le musicien Carl Friedrich Zelter qui enseigna la musique au jeune Mendelssohn était comme on l'a dit le conseiller musical de Goethe. On sait par la correspondance de Félix Mendelssohn avec ses parents que le jeune musicien essaya sans succès de lui révéler les dernières sonates de Beethoven. Par ailleurs Goethe avait, comme bien souvent les dramaturges, une indispensable relation à la musique. C'est ainsi que selon des modèles admis du théâtre occidental, et notamment sans doute ceux hérités de Shakespeare, Marguerite chante, afin de mieux se parler à elle-même. Mais si la musique tant qu'elle est décorative, geste social, ou encore observation des usages recouvre en quelque sorte une part réelle dans l'activité de l'homme de lettres et de scène que fut Goethe, elle n'a pas le même statut dans l'esprit de l'écrivain, que celui qu'il reconnaît au visuel des décors et des costumes. On pourrait résumer et clore le sujet en affirmant à la suite de Goethe que l'orientation de sa sensibilité le situe du côté de l'œil, non pas de celui de l'oreille⁴⁹.

Est-ce la conscience qu'il avait d'un domaine qui lui échappait, mais qu'il analysait avec subtilité qui le rendit, en fin de compte, si proche des musiciens, et qui désigna son œuvre comme l'un des domaines les plus sujets à l'inspiration des compositeurs romantiques ? C'est sans doute en contrepartie de ces intuitions, l'espace de l'inaccessible cerné par Goethe, qui sollicita les compositeurs. Désir chez eux de révéler l'essence musicale de son système et qui sait, d'appliquer à l'extraordinaire présence de l'inconscient dans ses personnages, l'évidence de l'aspiration à une musique, une vibration. Les discussions des 28 février, 2 et 8 mars 1831 rapportée dans les *Conversations de*

⁴⁷ *Le Rénovateur*, 11 mars 1834, repris dans BERLIOZ, *Critique Musicale*, t. 1, p. 189.

⁴⁸ Dédicace en souvenir de la *fantastique* qui créa, certes, l'orchestre romantique mais qui fut aussi l'occasion de la première rencontre entre Liszt et Berlioz où ce dernier prétendit par la suite avoir révélé *Faust* à Liszt.

⁴⁹ Les leçons de clavecin qu'il décrit dans *Dichtung und Wahrheit*.

Goethe avec Eckermann peuvent nous mettre sur la voie de cette complicité autour de l'attachement de Goethe à ce qu'il nomme à plusieurs reprises le démonique :

Aussi dans ce livre [4^e livre de la biographie de Goethe], y avait-il sujet de parler de cette puissance problématique et mystérieuse que tous sentent, que pas un philosophe n'explique, et à propos de laquelle un esprit religieux s'en tire avec un mot de consolation. Goethe appelle cette ineffable énigme de la vie et du monde : le *démonique*, et quand il précise sa nature, nous sentons qu'il en est ainsi, et il nous semble que s'écartent les voiles de certains arrière-plans de notre vie. Nous croyons voir plus loin et plus net, mais nous ne tardons pas à nous apercevoir que ce sujet est trop riche et trop vaste, et que nos regards ne peuvent dépasser une certaine limite. [28 février].

Il ajouta ce qui suit : « Le démonique est ce qui ne peut s'expliquer par l'intelligence ou par la raison. Il ne se trouve pas dans la nature, mais je lui suis soumis. [...] Parmi les artistes, on le trouve plus chez les musiciens que chez les peintres. » [2 mars.]

« Dans la poésie, dit Goethe, il y a par essence quelque chose de démonique, et surtout dans la poésie inconsciente, qui échappe à la raison et à l'intelligence, et qui, par là dépasse tout entendement. Il en est de même dans la musique à un degré éminent ; car la musique s'élève à de telles hauteurs qu'aucune intelligence ne peut les atteindre, et il émane d'elle une puissance qui domine tout et dont personne n'est à même de se rendre compte [8 mars]⁵⁰.

Il apparaît sans doute chez Goethe un éloignement de la musique par le fait qu'il ne sait ni la lire, ni l'écrire, et donc une fascination pour le mystère d'ordre qu'elle représente et pour cette vacuité explicative qu'elle procure. Enfin la musique a un commerce avec l'intelligence qui échappe à Goethe. Ce qu'il sait dire, ce qu'il sait éventuellement dessiner, il ne saurait l'exprimer dans les sons, même si son travail sur la langue notamment en *Faust* est admirable.

Conclusion

Le transfert culturel que nous avons tenté d'observer est un cas très singulier de transfert. Il s'agit d'une œuvre – *Faust* – qui détient un statut particulier : tragédie injouable ou presque, sinon en la fragmentant ; œuvre qui serait à elle seule le monument d'une culture, son emblème, à la fois intouchable et modèle ou objet d'imitations, mais aussi œuvre autonome. Que d'autres cultures aient été fascinées par cette réalisation jusqu'à s'en emparer, quoi de plus naturel. La chose à retenir c'est le mouvement particulier qui veut que l'œuvre par l'ascendant qu'elle exerce sur les artistes soit transférable, du domaine de la

⁵⁰ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, p. 392, 394-395 et 396-397.

poésie et du théâtre, à celui de la musique. Ce jeu de transport appelle une question. Quelle est la force d'attraction, d'affinité, qui motive en fin de compte le retour constant à ce sujet, le quelque chose qui échappe et qui fascine ? À quoi Faust comme mythe s'adresse-t-il pour les créateurs romantiques ? L'activité de transfert relève de quelles aspirations ? Une soif de connaissance, une soif de compréhension, mais aussi et au-delà dans le cas d'un mythe, d'un retour à l'instinct dans la sublimation. Il semble donc naturel que dans ses révolutions le mythe se soit immobilisé et construit dans la musique. Le Goethe de Berlioz ne pouvait sans doute se manifester comme réalité esthétique qu'à travers son *Faust*, comme une énigme musicale, comme l'aspiration à des éléments devenus reconnaissables et enfin retentissants, parce que décantés.