

LITTÉRATURE ET NATION

MYTHES, MUSIQUE, POESIE DON JUAN - FAUST



Publication de l'Université François-Rabelais
- TOURS -

N° 10 de la deuxième série - Janvier 1993
45 F

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publiée par l'équipe de recherche
**Histoire de l'intelligence européenne
des Lumières à nos jours**
sous la direction de Pierre Citti
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean Marie Goulemot, Maurice Pénard,
Jean-Louis Rackès

Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :
Pierre Citti, "Littérature et Nation", Faculté des Lettres, 3 rue des
Tanneurs, 37 000 Tours.

Le prix du numéro en 199035 F
L'abonnement à quatre numéros100 F
et 80 F pour les étudiants

A partir de 1991:

Le numéro45 F
L'abonnement.....120 F
pour les étudiants... 100 F

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de : M. L'Agent comptable
de l'Université de Tours et adressés à "Littérature et Nation", Faculté
des Lettres, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

LITTÉRATURE ET NATION

n°10 de la 2e série

MYTHE, MUSIQUE, POÉSIE. DON JUAN. FAUST.

Sommaire

PRÉSENTATION.....	2
Maurice MOLHO — Deux histoires de Don Juan.....	3
Pierre NAUDIN — Le temps de la séduction, le temps de la conversion. A propos d'une réplique du <i>Don Juan</i> de Molière.....	19
Jean-Louis BACKÈS — Le mythe de Mozart chez quelques romantiques.....	31
Bruno MOYSAN — <i>Les Réminiscences de Don Juan</i> de F. Liszt (1841) : fantaisie romantique ou expression d'un mythe ?.....	41
Laurine QUETIN — De Bertati à Da Ponte, ou l'évolution d'un livret sur <i>Don Giovanni</i>	57
Jean-Michel VACCARO — <i>Le Don Giovanni</i> de Mozart-Da Ponte : un modèle pour <i>The Rake's Progress</i> de Stravinsky-Auden.....	69
Michelle BIGET — La quête faustienne dans la musique romantique et post-romantique.....	83
Sophie LUCET — Faust, héros fin-de-siècle ? Aspects de Faust dans le théâtre symboliste à la fin du XIXe siècle en France.....	99
Jean-Louis BACKÈS — L'Ange radieux.....	119
Guy GOSSELIN — Entre le <i>Puppenspiel</i> et Marlowe : le Faust de Busoni.....	131
Pierre Albert CASTANET — Le Faust de Faust. A propos de l'univers scénique de <i>Votre Faust</i> de Butor/Pousseur.....	141

Comme les bergers, les cigognes et les anguilles, *Littérature et Nation* a ses rythmes saisonniers. Voici trois printemps que l'acropole de Loches rassemble littéraires et musicologues pour librement parler de l'opéra auquel Erik Krüger songe pour les nuits d'été du prochain festival. Il y eut d'abord *Pelléas et Mélisande*, bouleversante réussite d'art (et notre n°2, épuisé depuis longtemps), l'an dernier *Don Juan* de Mozart, et *Faust* de Gounod cette année.

Comme *Littérature et Nation* a de plus en plus de matière, nous publions ensemble les actes de ces deux derniers colloques. Prions nos auteurs de pardonner, les uns notre retard, les autres notre hâte à publier leurs travaux.

Remercions la ville de Loches, pour son hospitalité familière et chaleureuse, et son Député-Maire, Madame Christiane Mora, qui nous reçoit en collègues et en amis. Dédions enfin ces études à Erik Krüger et Danielle Barraud, les organisateurs du Festival d'été, en toute affection et admiration.

Littérature et Nation

DEUX HISTOIRES DE DON JUAN

Le mythe de Don Juan raconte — on le sait — la rencontre d'un pécheur endurci, abuseur de femmes, avec une Statue tombale : celle d'un Commandeur qu'il a tué alors qu'il entendait défendre sa fille, et qui l'engloutit en Enfer. Outre les grands textes de fondation (*Le Burlador de Sevilla*, le *Don Juan*, etc.), le mythe qu'on désignera désormais *DJ*, a donné lieu à un folklore, dont on analysera ici deux témoignages. On les doit à Prosper Mérimée, qui les rapporte au début de ses *Ames du Purgatoire*, récit donjuanesque publié en 1834. L'intérêt de ces deux versions, recueillies, semble-t-il, dans les rues de Séville, et qu'on désignera *DJ m*, est qu'elles reflètent un état quasiment parodique du discours mythique traditionnel. On sait que Mérimée, qui a quitté Paris à la fin juin 1830, arrive à Séville au début du mois de septembre. Il y rencontre un Don Juan binaire, ambigu, contradictoire, sur lequel il s'explique dans la page que voici :

Cicéron dit quelque part, c'est, je crois, dans son traité *De la nature des dieux*, qu'il y a eu plusieurs Jupiters, — un Jupiter en Crète, — un autre à Olypie, — un autre ailleurs ; — si bien qu'il n'y a pas une ville de Grèce un peu célèbre qui n'ait eu son Jupiter à elle. De tous ces Jupiters on en a fait un seul à qui l'on a attribué toutes les aventures de chacun de ses homonymes. C'est ce qui explique la prodigieuse quantité de bonnes fortunes qu'on prête à ce dieu.

La même confusion est arrivée à l'égard de don Juan, personnage qui approche de bien près de la célébrité de Jupiter. Séville seule a possédé

plusieurs don Juans : mainte autre ville cite le sien. Chacun avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule.

Pourtant, en y regardant de près, il est facile de faire la part de chacun, ou du moins de distinguer deux de ces héros, savoir : don Juan Tenorio, qui, comme chacun sait, a été emporté par une statue de pierre ; et don Juan de *Maraña*, dont la fin a été toute différente.

On conte de la même manière la vie de l'un et de l'autre : le dénouement seul les distingue. Il y en a pour tous les goûts, comme dans les pièces de Ducis, qui finissent bien ou mal, suivant la sensibilité des lecteurs.

Quant à la vérité de cette histoire ou de ces deux histoires, elle est incontestable et on offenserait grandement le patriotisme provincial des Sévillans si l'on révoquait en doute l'existence de ces garnements qui ont rendu suspecte la généalogie de leurs plus nobles familles. On montre aux étrangers la maison de don Juan Tenorio, et tout homme, ami des arts, n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité. Il y aura vu le tombeau du chevalier de *Maraña* avec cette inscription dictée par son humilité ou si l'on veut par son orgueil : *Aquí yace el peor hombre que fue en el mundo*. Le moyen de douter après cela ? Il est vrai qu'après avoir conduit à ces deux monuments, votre cicérone vous racontera encore comment don Juan (on ne sait lequel) fit des propositions étranges à la Giralda, cette figure de bronze qui surmonte la tour moresque de la cathédrale, et comment la Giralda les accepta ; — comment don Juan, se promenant, chaud de vin, sur la rive gauche du Guadalquivir, demanda du feu à un homme qui passait sur la rive droite en fumant un cigare, et comment le bras du fumeur (qui n'était autre que le diable en personne) s'allongea tant et tant qu'il traversa le fleuve et vint présenter son cigare à don Juan, lequel alluma le sien sans sourciller et sans profiter de l'avertissement, tant il était endurci...

Il y a donc deux don Juans dans Séville : un Tenorio et un Marana, si parfaitement égaux, au dire de la tradition, qu'on ne sait auquel attribuer la séduction de la Giralda ou l'allumage du cigare au feu de Satan : l'une et l'autre anecdote conviennent indifféremment à ces deux *surmâles*, pour reprendre un mot d'Alfred Jarry, si exceptionnellement doués sous le rapport du sexe et du péché.

Une phrase de Mérimée laisse du reste entendre ce que fut, pour les Sévillans d'alors, leur rapport fantasmé à ces "garnements qui ont rendu suspecte la généalogie de leurs plus nobles familles". Est-ce à dire que la fine fleur de Séville se soit complue à s'abâtardir dans un roman familial où don Juan se serait indéfiniment substitué aux aïeux et aux pères, transmettant aux fils, par la passion adultérine des mères, le souvenir de sa virilité triomphale et secrète ?

On analysera donc, dans cette première mythologie, les deux anecdotes que la tradition sévillane — au dire du cicérone de Mérimée (Il n'était autre, on le sait, que le folkloriste Estébanez Calderón, qui l'accompagne tout au long de son séjour à Séville) — attribuait en 1830 au héros mythique.

I. — ...comment don Juan [...] fit ces propositions étranges à la Giralda, cette figure de bronze qui surmonte la tour moresque de la cathédrale, et comment la Giralda les accepta...

On se trouve ici en présence d'un motif d'origine folklorique. On sait qu'une *giralda* désigne en espagnol une girouette en forme de statue, et, plus précisément, la tour moresque de la cathédrale de Séville que surmonte, depuis 1568, une statue colossale en bronze de la Foi tenant en main une bannière : elle est haute de 4 mètres, pèse plus d'une tonne, et tourne sur elle-même au moindre vent.

On plaisante la fanfaronnerie des Andalous en racontant qu'un Sévillan osa un jour intimer à la Giralda par défi l'ordre de ne plus bouger. L'anecdote est reprise par Cervantès dans *Don Quichotte*, II, 14, où le Bacheller Sanson Carrasco déguisé en Chevalier du Bois raconte avoir reçu de sa dame l'ordre d'immobiliser la Giralda "cette fameuse géante de Séville"...

Mais le défi de don Juan est d'une autre nature. L'anecdote a beau se présenter sous l'aspect d'une inoffensive galéjade, sa structure n'en est pas moins un traitement rigoureux et nullement arbitraire du mythe *DJ*.

Dans les deux cas, don Juan est confronté à une Statue, qui est tantôt le Commandeur (*DJ*), tantôt la Giralda (*DJ m*).

Dans *DJ*, le mytheme en cause se réduit à un syntagme :
[1] La Statue détruit don Juan.

Dans *DJ m*, on aura un syntagme d'orientation inverse :
[2] Don Juan séduit la Statue.

Le verbe [1] *détruire* dit une agression portée à sa limite ultime, et qui a son contraire dans l'acte de séduction et d'amour que déclare le verbe [2] *séduire*.

Ce contraste dépasse le verbe et s'étend aux deux protagonistes représentés par les groupes nominaux latéraux.

Dans [1] la Statue, en position de sujet agent est représentative d'un être masculin, le Commandeur. Dans [2], elle fonctionne comme objet patient et représente un être féminin. Quant à don Juan, il inverse sa fonction d'objet patient [1] en sujet agent [2].

La statue de [1], parce qu'elle est celle du Commandeur, symbolise l'ordre et la stabilité. Celle de [2], au contraire, est la mobilité même : c'est une girouette. A quoi il faut ajouter que, détruit dans [1] par Dieu, don Juan se revanche dans [2] en copulant avec la Foi : on observera que si dans [1] Dieu est actif, l'activité dans [2] est à don Juan, et la passivité du côté de la Foi. Soit :

[1] La Statue sujet agent masculin la stabilité (Dieu)	détruit (—)	don Juan objet patient
[2] Don Juan sujet agent	séduit (+)	la Statue objet patient féminin la mobilité (la Foi)

Il est clair que tous les éléments des deux mythemes, et

chacun de leurs traits constitutifs, s'opposent un à un par renversement réciproque :

sujet agent [1] —> objet patient [2] (et objet patient [2] —> sujet agent [1]), masculin [1] —> féminin [2], stabilité [1] —> mobilité [2], etc., — ce dont il résulte que [1] et [2] sont dans un rapport d'identité réversible, [1] étant l'identique par inversion de [2], et réciproquement.

La substitution, dans le discours mythique *DJ*, du mythème [2] au mythème [1] a pour effet, ainsi qu'on le verra en son lieu, d'en bloquer le développement originel. La conséquence en est l'inversion du mythe : les valeurs surnaturelles représentées par la Statue, au lieu d'intervenir à l'encontre de don Juan, jouent maintenant en faveur de l'*Eros*...

La Giralda est une merveilleuse complice : sa nature même la portait à cette complicité. Qu'on observe en effet que dans l'intervalle du renversement, la pierre, donnée élémentaire naturelle, représentative d'un dieu omniprésent et immédiat, s'est muée en bronze. Le bronze, alliage noble, est à la noblesse de la pierre ce que l'industrie humaine est à la divine sagesse. La Foi de bronze qui ouvre sa chair métallurgique à la jouissance de don Juan, n'est pas Dieu, mais un pur produit du travail humain. A la différence de la pierre, qui est d'ailleurs, elle appartient au même univers que don Juan : celui de l'homme et des objets qu'il fabrique.

II. — ... *comment don Juan, se promenant, chaud de vin, sur la rive gauche du Guadalquivir, demanda du feu à un homme qui passait sur la rive droite en fumant un cigare, et comment le bras du fumeur (qui n'était autre que le diable en personne), s'allongea tant et tant qu'il traversa le fleuve et vint présenter son cigare à don Juan, lequel alluma le sien sans sourciller et sans profiter de l'avertissement, tant il était endurci...*

On a affaire dans cette anecdote à une structure symbolique complexe, susceptible de deux lectures au moins,

l'une psychanalytique, l'autre mythologique.

On doit la lecture psychanalytique à une brève note de Sandor Ferenczi dans *Psychanalyse 3* (p. 177-178 : *Le symbolisme du pont et la légende de don Juan*). Entre don Juan qui passe sur la rive gauche du fleuve, un cigare aux lèvres et sans feu, et le diable qui fume sur la rive droite, un pont se tend par dessus l'eau noire, qui va permettre d'"allumer" don Juan, comme on dit.

Ce pont, d'après Ferenczi, se représente dans l'inconscient comme le membre viril qui unit le couple parental pendant les rapports sexuels, et auquel l'enfant doit s'agripper s'il ne veut pas périr dans l'eau profonde que le pont surplombe. Comme on doit au membre masculin d'être né de cette eau, le pont constitue une voie de passage entre le non-être (ce qui n'est pas encore né, le sein maternel : "l'autre côté"), et l'être ("ce côté-ci"). A quoi Ferenczi ajoute que comme l'être humain ne saurait se représenter la mort, qui est l'au-delà de la vie, qu'à l'image du passé, c'est-à-dire comme un retour au sein maternel, le pont acquiert aussi bien la signification d'un passage symbolique de la vie ("ce côté-ci") vers la mort ("l'autre côté").

Chacune des deux positions que le pont relie s'accusant ambivalente, une circulation s'établit, qui est un passage inversif dans les deux sens entre don Juan et le diable qui lui communique le feu.

La fonction du diable est celle qu'on peut attendre : il est un substitut du père ¹, palliatif de la castration. Son phallus démesuré n'est-il pas secourable au sujet ? Autrement dit, si don Juan n'a pas de feu (il n'a qu'un cigare *sans feu*, c'est-à-dire inutile), c'est parce qu'il est castré, ou l'a été, par le fait de l'instance paternelle répressive. C'est alors qu'intervient le diable, père surpuissant et compensatoire, qui lui restitue l'être, sous l'espèce d'une incandescence qui, jaillie de l'immense cigare érectile, se communique maintenant à celui de don Juan.

On ne doit pas oublier cependant que cette lecture psychanalytique ne saurait jamais être qu'une ré-interprétation, au niveau de l'inconscient, d'un discours mythique qui, dans

la version orale sévillane de 1830, réalise effectivement le rapport : don Juan / Instance surnaturel'e, comme un passage symbolisable sous l'image d'un pont. Cette image, même si elle s'adosse à l'inconscient, n'en est pas issue : elle n'est au vrai, qu'une variante de la structure *DJ*.

L'instance surnaturelle qui intervient ici est le diable, en lieu et place du Commandeur, ce qui revient à dire qu'à un mytheme :

[1] Le Commandeur détruit (-) don Juan,
se substitue dans la tradition sévillane un mytheme inversif.

[2] Le Diable construit (+) don Juan,
où le diable a pour fonction d'inverser l'image de Dieu représentée par le Commandeur, et par conséquent de donner vie à don Juan au lieu de la lui ôter. Une fois de plus, on se trouve avoir affaire, d'un mytheme à l'autre, à un rapport d'identité réversible.

Dans la tradition héritée de *DJ*, le pont est celui de deux mains : celle que don Juan donne passivement au Commandeur qui l'étreint. C'est par ce pont de mains que la circulation s'établit de vie à mort. L'image du cigare-pont n'est que l'inversion de ce pont-ci, puisque le passage s'y opère compensatoirement du non-être à l'être, dans une re-naissance qui n'est qu'un don diabolique en vertu duquel don Juan passera outre à la répression céleste.

Quant au pont de mains, auquel on voit le pont-cigare se substituer *in extremis*, il n'est rien d'autre, on le sait, que la réitération du geste d'accord par lequel se scellent les promesses de mariage. Ce geste, que don Juan a accompli mille fois, est celui-même que le Commandeur lui impose dans un *La ci darem la mano* dont l'objet est d'induire l'épouseur de vie à trépas. Mais du pont de mains au pont-cigare, il y a une constante, qui est le feu, symbole ambivalent, générateur tantôt de mort, tantôt de vie : feu destructeur et répressif, ou au contraire feu de la sexualité naissante / re-naissante. L'un — le feu de mort — est la projection de Dieu, représenté par le Commandeur ; l'autre — le feu de vie —, celle du Diable.

Il reste à analyser la signification et la fonction du feu, ainsi que celle du tabac à fumer dans la mythologie sévillane de

don Juan.

Dans le mythe de don Juan fumeur, c'est don Juan qui va quérir le feu, et le donneur de feu n'est autre que le diable. Or dans aucune mythologie, le feu n'est la propriété originelle de l'homme.

En mythologie bororo, le détenteur du feu, c'est le jaguar : dans M_7^2 , l'homme, dont il a fait son fils adoptif, le lui dérobe. Dans M_{14} , le jaguar prend femme humaine et en échange il propose de ravitailler les Indiens en viande grillée, — ce qui est accepté. Mais progressivement la jeune femme se transforme en fauve : des taches noires apparaissent sur sa peau, des griffes et des crocs lui poussent. Sa famille prend peur et la tue. Le Jaguar irrité quitte les hommes ; mais les indiens n'en ont pas moins gardé le feu et la technique de cuisson des viandes par rôtissage. *Il leur en a coûté une femme* : elle disparaît, aussitôt effectuée sa médiation entre le jaguar et l'homme. Or c'est bien ce rapport feu / femme, fondamental en mythologie, qui s'implicite dans le discours sévillan de 1830.

On se souvient du mythe de Prométhée, qui dérobe le feu au ciel pour le donner aux hommes. Or si on analyse la mythologie prométhéenne telle qu'elle se présente dans la *Théogonie* d'Hésiode ³, il apparaît que la réplique de Zeus au vol du feu, c'est l'institution d'une loi nouvelle : rien sans rien, tout se paie. L'âge d'or a pris fin : l'agriculteur devra peiner pour arracher sa nourriture à la terre. Or l'instrument de la vengeance divine, la messagère de tous les maux, n'est autre que Pandora, forgée par Hephaïstos sur l'ordre de Zeus pour le malheur des hommes. Ils ont eu le feu certes, *mais ici aussi il leur en coûte une femme*. Pandora est à la fois la fécondité et le malheur : elle apporte tous les dons de la terre (*Pan-dorôn*), mais on ne les obtiendra que dans la souffrance et l'effort. Ce qui revient à dire que Pandora, complémentaire du feu, est conjointement représentative du travail et de l'amour. Il s'ensuit que dans l'histoire mythologique de l'homme, la sexualité n'est rien d'autre qu'un corrélat de l'invention prométhéenne du feu.

Qu'on nous pardonne ce bref détour : don Juan est sans

feu. Il lui faut donc l'inventer, ou plutôt l'aller quérir sur l'autre rive ; ce feu que le diable apporte au héros, est indissociable de la sexualité qui en lui atteint au paroxysme. C'est par là que l'anecdote sévillane de don Juan fumeur s'apparente aux autres mythes d'invention du feu. Ici aussi, dans don Juan et par lui, feu et sexe s'identifient : ils se conjoignent dans le geste diabolique de donner le feu à don Juan. Mais si le vol du feu aux dieux implique qu'on perd une femme ou qu'on gagne une femme qui vous perd (Pandora), — soit, dans les deux cas, une sanction qui lèse — le don du feu par le diable ne saurait s'accompagner d'aucune insatisfaction : on y gagne des femmes, sans autre contrepartie que le plaisir de les posséder.

La fonction médiatrice de ce feu-femme que le diable offre à don Juan par dessus le Guadalquivir est du reste parfaitement inscrite dans la topographie du milieu sévillan. Il suffit de se reporter à une carte cardinalisée au nord, comme celle qu'on produit ci-joint, pour apercevoir que le texte mythique, tel que le rapporte Mérimée, intervertit — l'interversion ne laisse pas d'être significative — les positions respectives des deux personnages : don Juan marche sur la *rive gauche* du fleuve, soit dans Séville, tandis que le diable se tient sur la rive droite, hors Séville, dans les bas quartiers populaires et gitans de Triana. Un regard sur la carte restitue la latéralisation cosmique : le Guadalquivir coulant en direction nord-sud, la rive *gauche* est à l'*est* et à *droite*, la rive *droite* à l'*ouest* et à *gauche*. Il s'ensuit que le diable n'est à droite que par feinte, grâce à une latéralisation mensongère fondée au fleuve, et non à la cardinalisation de l'espace : on ne saurait donc lui attribuer, malgré les apparences, l'influence bénéfique et méliorative propre à tout ce qui se latéralise à droite, — de même que la latéralisation de don Juan à gauche n'autorise pas à le ranger dans la série des êtres maléfiques dont l'espace gauche serait le lieu. Sous le mensonge diabolique, une vérité se fait jour : don Juan est à l'est, à droite et du côté de la vie, et le diable opère à l'ouest, à gauche et dans le champ de la mort. C'est à l'ouest, en effet, que se situe l'orée de l'enfer : les bas-fonds prolétaires de la cité, qui luit à l'est de tous ses feux.

Don Juan, parce qu'il est à l'est, est un être solaire. A l'ouest, s'étend le royaume lunaire des eaux et de la mort. Le feu, que le diable communique à don Juan, devra donc être un terme médiateur entre la condition aquatique de l'ouest, et celle solaire de l'est : l'être qui en résulte est à la fois feu et mort : feu parce qu'il est l'inversion de l'univers aquatique, lunaire et funéraire (ouest), et mort parce qu'il inverse en lui l'ardeur vitale solaire (est). Tel est le feu d'enfer, qui a tout du feu sauf la vie, et tout de la mort, sauf l'aquosité.

Or ce feu mythologique, qui opère une médiation entre l'ouest et l'est, entre la mort et la vie, entre le diable et l'homme, n'est ici qu'un symbole d'une médiation plus profonde, originelle : celle qu'établit la femme, l'Eve-Sorcière, entre l'humanité désirante et le maître du péché. Ce preneur de feu n'est donc, par la grâce du diable, qu'un preneur de femmes.

On peut maintenant faire un pas de plus dans la lecture mythologique. Ce feu, don Juan le demande au diable pour fumer du tabac.

Le tabac n'est rien d'autre qu'une nourriture qu'il faut détruire par brûlage pour la consommer, ce qui implique qu'on accède à un stade *ultraculinnaire* du feu de cuisine, ultime instant d'un procès culturel du cru au cuit, et du cuit à la transcuison du cuit. Don Juan en ne prenant le feu que pour fumer le tabac, se situe d'emblée sur une position culturelle extrême, qui serait celle d'une très aristocratique prodigalité, puisqu'elle implique la totale destruction et perte de la matière comestible. C'est un trait de grand seigneur, ce qu'est au fond don Juan, ce qu'il a toujours été, et il n'est pas sans intérêt de voir cet aristocratie foncier transparaitre dans le mythe du don Juan fumeur. Quoi ! Il demande du feu au diable, et ce n'est que pour allumer un cigare ! Quel gaspillage !

Ce gaspillage a un sens, et il se pourrait même qu'il en eût deux, selon la signification symbolique qu'on attribue au tabac.

Le tabac est un aliment qu'on ingère sans l'absorber. L'ingestion, qui s'accompagne de sensations gustatives-olfactives génératrices de plaisir, est donc immédiatement suivi

DEUX HISTOIRES DE DON JUAN

d'une dégestion ou rejet, par expectoration si l'on fume, par crachat si l'on chique, ou par éternuement si l'on prise. La loi du tabac est qu'une fois le plaisir pris, on l'élimine intégralement, sans en rien garder que le goût d'une éphémère jouissance. Don Juan consomme le cigare comme il consomme une femme, dans le seul dessein d'y prendre plaisir et de la rejeter aussitôt, inutile désormais, inabsorbable, une fois épuisée, par épuisement immédiat, la jouissance qu'on s'est promis d'en tirer. On ne saurait fumer deux fois le même cigare, ni la même femme.

Ce n'est sans doute pas par hasard si le Sganarelle de Molière place l'histoire de Don Juan sous le signe du tabac :

Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac ; c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre...

On rencontre ici un curieux rapport tabac / sexe ⁴, qui dans la mythologie de don Juan se réalise sous l'espèce tabac / femme. Fumer le tabac en cigare ou en cigarette, c'est pratiquer le plaisir par succion, ce qui peut être considéré comme un résidu de libido orale voué à fonctionner dans l'adulte comme une métaphore de la phase génitale, laquelle trouve ainsi le moyen de déjouer la censure et de se manifester au grand jour. Il est, du reste, significatif que les règles du savoir-vivre aient longtemps fait défense aux femmes de fumer, et lorsque cette pratique est enfin entrée dans l'usage, un trait du code de politesse a été que s'il est permis à l'homme d'allumer la cigarette d'une dame (la conquête des femmes n'est-elle pas une prérogative masculine officiellement reconnue ?), il est interdit à une femme d'offrir du feu à un homme, ce qui équivaldrait à le provoquer au plaisir. Cette lecture revient donc à conférer au cigare de don Juan la signification d'un symbole érotique. Ce que confirmeraient, semble-t-il, ces deux "piropos" andalous — un "piropos" est un compliment qu'on adresse à une femme dans la rue —, où les yeux des femmes sont comparés à un feu vif capable d'allumer chez les hommes toute espèce de cigares et cigarettes : "Ay, hija mía, ¿ se pué

ensendé un sigarro en la lumbre de tus ojos ? [Ah, petite, on allumerait une cigarette à la braise de tes yeux.] ; “¿ Me quiere Usted seguir mirando otro poco pa... que se me encienda la colilla ?” [Regarde-moi donc encore un petit peu... pour que s’allume mon mégot.]. Don Juan, on l’a vu, allume son cigare au feu du diable. La scène se répète ; mais la donneuse de feu est ici la femme, substitut du diable qu’elle médiate, et qui, comme Satan, alluma à distance (par son regard) le cigare sexuel masculin ⁵.

La sexualisation du tabac est d’autant plus significative que don Juan — cela va de soi — fume *par plaisir*. Or dans la pratique indienne, qui en matière de tabac est pratique originelle, le tabac peut être consommé soit pour le plaisir, soit à des fins rituelles, magiques ou religieuses. Ceci vaut encore chez nous pour la fumée, qui a toujours passé pour singulièrement apte à établir une communication bénéfique avec les Esprits. Mais dans notre civilisation ecclésiastique-chrétienne, c’est l’encens qui est ainsi détruit et donné en pâture aux dieux. Si l’homme — en l’occurrence don Juan — est un fumeur de tabac, Dieu est un fumeur d’encens. De l’encens au tabac, il s’établit une relation inversive qu’il n’est pas sans intérêt d’observer.

L’encens est une fumée directement offerte à Dieu, que nul ne médiate : hommage religieux de l’homme, qui en élabore la cuisine, aux puissances supérieures qui en seront les consommatrices. La fumée du tabac — celle du cigare de don Juan, par exemple — a un tout autre statut : elle monte, certes, vers le ciel, médiatisée toutefois par l’homme qui, fumant pour son exclusif plaisir, la détourne de toute finalité religieuse.

Il n’est pas de bon ton de rappeler que l’encens a dans l’église une fonction enivrante : par l’ivresse qu’il produit, il prédispose les fidèles à aimer Dieu. Ceci revient à dire que Dieu, par la fumée d’encens, détourne à son profit l’ivresse de l’homme, tandis qu’à l’inverse, par la fumée du tabac, c’est l’homme qui détourne vers soi le plaisir des dieux.

Qui ne voit que le cigare de don Juan, outre qu’il symbolise l’activité sexuelle du héros, constitue une inversion blasphématoire de l’encens ordinairement offert à ce Dieu dont

le Commandeur est le représentant dans la tradition religieuse du mythe ? Au Commandeur l'encens, à don Juan, ce cigare allumé au feu du diable, et qui, sous le couvert de sa diabolique origine, pourrait bien être le symbole même de l'interdit.

Ainsi donc, tout se tient dans ce discours mythique, dont la cohérence n'est nulle part démentie. Les deux historiettes que Prosper Mérimée a recueillies dans les rues de Séville vont dans un seul et même sens. Il suffit de les rapporter à *DJ* pour apercevoir qu'elles en sont une réplique rigoureusement inversive. On l'a vu à propos des amours de don Juan et de la Giralda, qui sont un renversement de la mise à mort de don Juan par la Statue du Commandeur. C'est encore le cas pour l'anecdote du feu tendu par-dessus le Guadalquivir par un diable qui une fois de plus n'est que la figure inversée du Commandeur.

Maurice Molho
Professeur émérite à la Sorbonne

1. Cf. S. Freud, *Une névrose démoniaque au XVIIIe siècle*, dans *Essais de psychanalyse appliquée*.

2. Cf. Levi-Strauss, *Mythologiques. Le Cru et le cuit*.

3. Cf. J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, II, p. 6-11.

4. Ce rapport est attesté par de nombreux textes, dont celui-ci, parmi les plus récents. Il s'agit d'une note publiée dans *Esprit*, janvier 1977, p. 106-107, sous le titre *FAIRE L'AMOUR AVEC LES POUMONS* : "Le manuel sexuel du fumeur est ainsi fourni, par la publicité, aux arrêts d'autobus, une semaine durant : *X ne pouvait être ma première cigarette*. — C'est illustré par une femme ou un homme à la trentaine élégante, et souligné en petits caractères : "Pour ceux qui savent ce que le plaisir veut dire".

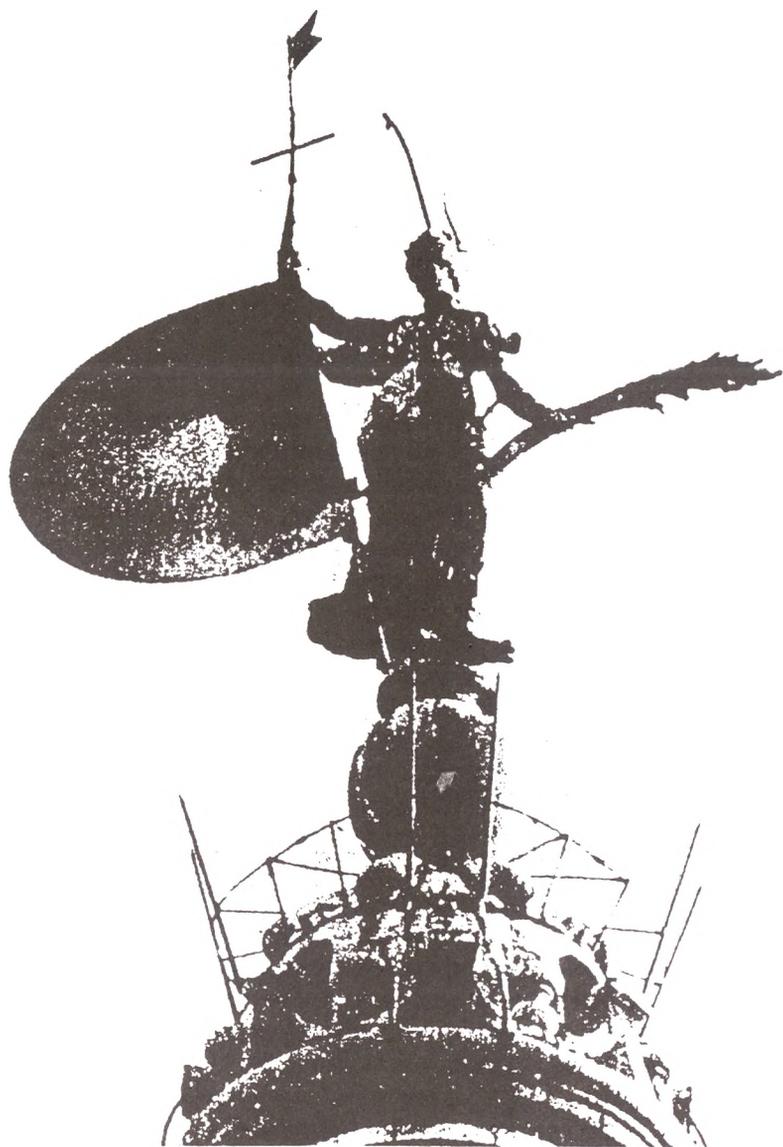
On joindra à cette publicité en faveur du tabac sexualisé, une affiche publicitaire d'une toute autre inspiration, puisqu'elle émane d'une ligue anti-tabagique : un slogan : "Le tabac t'abat", y est illustré par une suite de trois images : un visage réjoui (la santé), auquel s'adosse une

cigarette phallique érigée sur le disque rouge de l'interdit, puis ce même visage maintenant défait, avec la même cigarette au coin des lèvres, mais cette fois abattue et épuisée au terme du plaisir. De quoi fumer serait-il donc la métaphore ?

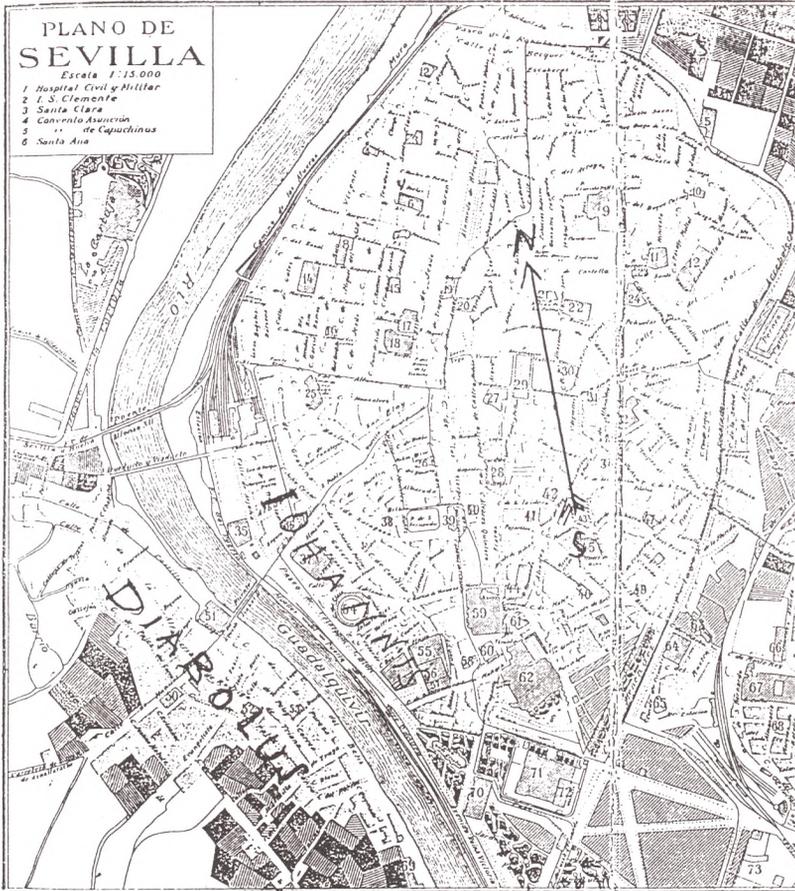
5. Peut-être vaut-il la peine de rappeler, sous la rubrique du tabac-sexe, que Carmen — et à sa suite, nombre d'autres héroïnes du même type — est cigarière.



DEUX HISTOIRES DE DON JUAN



L A G I R A L D A



LE TEMPS DE LA SÉDUCTION, LE TEMPS DE
LA CONVERSION
À PROPOS D'UNE RÉPLIQUE DU *DOM JUAN* DE
MOLIÈRE

“Don Juan, l'endurcissement au péché traîne
une mort funeste, et les grâces du ciel que l'on renvoie
ouvrent un chemin à sa foudre.”¹

Qui ne connaît les ultimes paroles que, dans la scène ultime de la comédie de Molière, la statue du Commandeur adresse à Don Juan ? Peu après, le tonnerre tombera sur le séduisant scélérat, et il sortira “de grands feux” de l'endroit où il sera tombé. Don Juan s'est obstiné, il s'est gaussé de tout : des radotages dérisoires de son valet, des solennelles remontrances de Don Louis, des trésors d'abnégation qu'Elvire, cette adorable messagère de la grâce, a épuisés pour son salut. Il est demeuré sourd aux pressantes menaces du ciel, — ce ciel inexorable qui, rare privilège, a pris soin de lui déléguer son ambassadeur le plus prestigieux : une grande statue de huit pieds de haut. Fatalité de sa nature, indifférence ou obstination de son cœur et de son esprit (qui pourrait le dire ?), il a fait le dédaigneux devant les grâces que Dieu lui offrait. Il est vrai que d'autres objets le sollicitaient alors : ses journées, ses nuits, il les consacrait à sa passion prédominante. Se repentir, répondre à l'appel insistant d'un autre amour, cela eût exigé de sa part une disponibilité qui lui faisait défaut, tout absorbé qu'il était dans la quête de plaisirs éphémères. Don Juan, en somme, a parié sur la négligence de

Dieu, pour se livrer, en sûreté de conscience à sa besogne favorite. “Le ciel n’est pas si exact”, pensait-il ². Dans vingt ans, dans trente ans, il sera temps de s’amender tout de bon ³, mais le ciel est exact et Dieu n’attend point. Pas plus que la séduction, la conversion ne souffre de délai. Le trompeur s’est trompé.

Que n’a-t-il écouté, entre deux conquêtes, les pieux avertissements que fulminait la grande voix de Bossuet dans un sermon prêché devant la cour, moins de trois années avant la première représentation de la pièce de Molière ⁴, — sermon qui traitait précisément du problème de la conversion et de ses délais ?

Jésus-Christ veut être pressé ; ceux qui vont à lui lentement n’y peuvent jamais atteindre : il aime les âmes généreuses qui lui arrachent sa grâce par une espèce de violence (...), ou qui la gagnent promptement par la force d’un amour extrême ⁵.

Le séducteur veut tout, tout de suite ; le Rédempteur, en cela, lui ressemble comme un frère : lui aussi, il veut séduire, et de même que le Don Juan trop humain s’attache à forcer rondement “les petites résistances” ⁶ que lui opposent ses victimes d’un jour, de même le Don Juan divin cherche à s’emparer, dans l’instant, de ses créatures par la toute-puissance de son amour :

Dieu est pressé de régner sur nous ; car à lui, comme vous savez, appartient le règne, et il doit à sa grandeur souveraine de l’établir promptement. Il ne peut régner qu’en deux sortes, ou par sa miséricorde, ou par sa justice : il règne sur les pécheurs condamnés par sa juste vengeance. Il n’y a que ce cœur rebelle qu’il presse et qui lui résiste, qu’il cherche et qui le fuit, qu’il touche et qui le méprise, sur lequel il ne règne ni par sa bonté, ni par sa justice, ni par sa grâce, ni par sa rigueur : il n’y souffre que des rebuts plus indignes que ceux des juifs dont il a été le jouet.

Ah ! ne vous persuadez pas que sa toute-puissance endure longtemps ce malheureux interrègne. Non, non, pécheurs, le royaume de Dieu approche (...), il faut qu’il y règne sur nous par l’obéissance à sa grâce, ou bien il y règnera par l’autorité de sa justice : plus sont grandes

les grâces que vous méprisez, plus la vengeance est prochaine (...). Oui, la colère approche toujours avec la grâce (...) et la sainte inspiration, si elle nous vivifie, elle nous tue.⁷

Don Juan n'a pas couru "avec Madeleine au divin Sauveur" qui l'attendait depuis tant et tant d'années, comme il attendait les autres pécheurs ; il a couru vers d'autres terres, il a banni Dieu de son cœur.

Parlez-lui de son péché : "Eh bien ! j'ai péché, dit-il hardiment ; et que m'est-il arrivé de triste ?" Que si vous pensez lui parler du jugement à venir, cette menace est trop éloignée pour presser sa conscience à se rendre; parce qu'il a oublié Dieu, il croit que Dieu l'oublie, et ne songe plus à punir ses crimes (...)⁸

Mais Dieu n'oublie pas, et sa vengeance est à la mesure de l'outrage que le pécheur lui a infligé. Sa colère, comme toute colère, n'est que l'effet d'un amour déçu, d'un appel demeuré sans réponse.

*
* *

"Le grand seigneur méchant homme"⁹, l'homme de religion ; le temps de la conversion, le temps de la séduction, — pareils rapprochements pourraient paraître incongrus, si l'on ne savait qu'à bien des égards, la comédie de *Dom Juan* est une comédie religieuse, pour ne pas dire théologique. Elle l'était déjà, au début du XVII^e siècle lorsque le moine espagnol Tirso de Molina créa, dit-on¹⁰, la figure fascinante et sulfureuse du *Burlador*, par laquelle il se proposait d'illustrer scéniquement ce point de théologie qui n'a cessé de préoccuper l'Eglise catholique, notamment depuis que le Concile de Trente avait prescrit plus de fermeté de la part de ses serviteurs dans l'exercice de leur ministère : le problème du repentir et de son efficacité pour le salut¹¹.

Cynique, violent, sans scrupules, le Trompeur de Séville ne cesse d'abuser ses semblables et de se jouer de ce qu'il y a de plus sacré à leurs yeux : l'honneur, l'amour, la famille (et

l'argent). C'est là sa passion favorite... Pourtant ce franc scélérat n'est pas un mécréant : il croit en Dieu. Il a la foi du charbonnier. S'il fait le mal (et il le fait avec la fougue d'un conquistador), il trouve une manière de justification de sa conduite dans l'efficace d'une conversion sincère qui lui vaudra, pense-t-il, le moment venu (le plus tard possible, il est vrai) l'absolution de ses péchés. "J'ai le temps de faire mon salut", — tel est son leit-motiv obstiné, la conviction inébranlable qui inspire ses défis successifs. Aux discours moralisants de son valet qui lui rappelle, à tout propos et sur tous les tons, l'inéluctable échéance ("Vous qui feignez de cette sorte et qui dupez ainsi les femmes, la mort vous le fera payer" ¹²), il oppose sa formule préférée : "Bien lointaine est votre échéance" ¹³. C'est le même refrain qu'il chante à Thisbé venue l'avertir naïvement "qu'il y a Dieu et qu'il y a la mort" ¹⁴, et c'est encore ce bloc de certitude, cet espoir chevillé dans la pierre de son cœur qui lui sert de rempart, quand Don Diègue l'accable de ses terribles menaces :

DON DIEGUE. — Traître, que Dieu t'inflige le châtement qu'exige un crime de ce poids ! prends garde que si Dieu semble te tolérer, sa main ne tarde point, et que son châtement ne saurait épargner celui qui, comme toi, son nom a profané ! Dieu, quand vient la mort, est un juge implacable.

DON JUAN. — Quand vient la mort ? Si loin est votre échéance. D'ici là l'étape est longue.

DON DIEGUE. — Combien brève elle te paraîtra ! ¹⁵

Ces paternelles objurgations demeurent sans effet : le *Burlador* reste de glace. Les vertus d'un repentir tardif lui vaudront, croit-il, le salut ; les grâces du ciel survivent au temps. *In articulo mortis*, il sera sauvé...

Mauvais calcul ! Dieu ne saurait attendre, et la conversion du pécheur ne souffre point de délai. Telle est la leçon théologique de la pièce. A l'heure du châtement, tandis que les portes de l'enfer s'ouvrent devant lui, Don Juan peut bien s'abandonner à de saintes terreurs, presser la statue de questions angoissées, il peut bien solliciter l'assistance d'un

prêtre, afin de différer le terme ¹⁶ : il est trop tard, la statue l'entraîne.

Il n'est pas de délai qui n'arrive, ni de dette qui ne se paie. ¹⁷

*

* *

Dorimon et De Villiers, les deux principaux modèles de Molière ¹⁸ n'avaient sans doute pas lu Tirso ; l'essentiel de leur inspiration, ils l'avaient puisé, selon toute vraisemblance, dans la comédie aujourd'hui disparue de l'Italien Giliberto ¹⁹, mais le thème récurrent du repentir tardif n'en occupe pas moins une place prépondérante dans leurs deux pièces. Le Don Juan de Villiers apparaît sans doute comme un rebelle et une âme corrompue, comme un insurgé qui ne veut "souffrir ni Dieux, Père, Maître, ni loi" ²⁰, mais les fougades de sa conduite, qu'il met au compte d'une jeunesse fougueuse ("le feu de mes jeunes années / Ne peut souffrir encore mes passions bornées / Il ne saurait donner de règle à mes désirs" ²¹) ne l'empêchent point de connaître parfois la tentation du repentir :

Je veux t'ouvrir ma conscience (*c'est à Philipin qu'il s'adresse*),
Te dire ma pensée en trois ou quatre mots.
Le péril que je viens de courir sur les flots
Me donne dans le cœur un repentir extrême,
Car par là je vois bien que la bonté suprême,
Loin de m'exterminer, me veut tendre la main. ²²

L'attrait des plaisirs l'emporte, pour finir, sur ces timides velléités de réformation intérieure et la fatalité de sa nature contraint Don Juan à persévérer dans son être. Plus puissante que la grâce, une délectation profane entraîne au péché ce "cœur inébranlable et qui ne peut changer" ²³

Le héros de Dorimon voudrait s'amender lui aussi ²⁴, car il n'ignore pas

(...) qu'il est un Monarque suprême,
Dont le pouvoir paraît quand le mal est extrême,

Et dont le foudre est prêt à se montrer aussi,
Quand de se corriger on ne prend pas souci.²⁵

Cependant, le même déterminisme naturel qui précipitait le Don Juan de De Villiers dans les abîmes le conduit également à sa perte. Jusqu'au terme de sa carrière, il est resté lui-même, mais Dieu lui a-t-il donné le pouvoir de changer ? Et le temps ? A l'instar du séducteur, le Rédempteur est un homme pressé.

*
* * *

Trois Don Juan, celui de Dorimon, celui de De Villiers, celui de Molière, trois figures du péché, de l'endurcissement au péché, trois rebelles qui, par volonté délibérée ou par disposition naturelle (la différence importe peu en l'occurrence), sont demeurés sourds à l'appel de la grâce et se sont refusés à tout repentir, alors qu'il en était encore temps, — trois solitaires : il n'y avait rien là qui pût éveiller la vigilance sourcilleuse des serviteurs de Dieu, si le personnage du pécheur endurci n'avait été qu'un paradigme littéraire et si l'époque n'avait vu se multiplier les exemples d'impénitence ou, à tout le moins, d'indifférence à l'endroit des choses de la religion. A la cour comme à la ville, le grand seigneur méchant homme n'est pas un cas d'espèce²⁶, et l'on voit les lourds bataillons des prédicateurs musclés mobiliser leurs talents pour le combattre : durant les années 1660-1670, nous n'avons pas compté moins d'une vingtaine de ces pieux orateurs qui, tels Bossuet, dépensèrent des trésors d'éloquence ecclésiastique pour persuader l'impie de l'urgente nécessité d'une conversion sincère²⁷. Entreprise hasardeuse : exiger du pécheur qu'il se repente sans délai, cela pourrait donner à penser que les grâces divines ne sont pas inépuisables, qu'elles se tarissent avec le temps, que le Seigneur dédaigne ses créatures et que son amour se lasse de leurs refus. Mais si sa miséricorde est sans limite, si l'efficace de sa grâce est susceptible d'agir à tout instant dans le cœur de tout homme, comment n'en serait-il

pas ainsi à l'instant de la mort, et quel pécheur endurci, quel Don Juan obstiné pourrait échapper à la délectable contagion de l'amour infini ? Il en est, pourtant, de ces hommes imperméables à l'infusion de la grâce, et ce sont ceux-là qu'il faut convaincre, en leur montrant : 1) la nécessité d'un repentir sincère, 2) la nécessité d'un repentir immédiat. Qu'il s'agisse du Père Lejeune²⁸, du Père Texier²⁹, de l'Abbé de Bretteville³⁰, de l'Abbé d'Orléans³¹, de Charles Boileau³², du Père Lafiteau³³, de Chenard³⁴, de Girard³⁵, de Chevassu³⁶, de Bossuet et de Boudaloue³⁷, c'est la même antienne : les pécheurs endurcis, ceux qui, selon le Père Lejeune, déclarent hautement : "Dieu veut que je retourne à lui, que je me convertisse, il a bien hâte, je ne suis pas si pressé : je le ferai d'ici à dix ans"³⁸, ceux-là sont en grand danger. Ils ont bien tort de faire fond sur la négligence du "maître de nos vies" ou sur son indulgence. "Celui-là, dit encore le P. Lejeune qui traduit saint Cyprien, ne mérite pas d'être consolé, ni d'être secouru dans la mort, qui a toujours vécu comme s'il ne devait jamais mourir."³⁹ Au moment du départ, il pourra bien, à l'instar du Don Juan de Tirso, s'enquérir d'un prêtre dans l'espoir du pardon que lui vaudra une conversion *in extremis*. Mais qu'est-ce qu'une conversion chuchotée à la hâte, sur un lit d'agonie ? Ce n'est, affirme l'Abbé de Bretteville, qu' "une apparence de conversion" et "la plupart de ces convertis mourants sont des hypocrites qui se sauvent devant les hommes et qui se damnent devant Dieu."⁴⁰ Car Dieu n'est pas dupe de ces sortes de repentirs : il sait fort bien qu'ils ne sont que l'effet de la nature et de l'état de langueur où se trouve alors le candidat au salut. Au reste, s'il est vrai que la grâce, pour être opérante, doit changer l'homme et dans son cœur et dans son esprit,

il est moralement impossible qu'[elle] fasse ces deux changements à la mort, par la raison que la grâce n'agit que peu à peu, selon les dispositions qu'elle met avec le temps dans un cœur ; le pécheur ne laissant donc à la grâce que les derniers moments de sa vie, elle n'a plus le temps d'agir et de le conduire à une véritable conversion.⁴¹

Dieu, en somme, a besoin du temps, il ne travaille

efficacement que dans la longue durée. C'est dire à quel point les repentirs tardifs irritent sa colère. Il se venge alors, en usant des mêmes feintes que ceux qui l'ont trompé :

Le pécheur demande pardon en apparence et Dieu lui pardonne aussi en apparence (...). Il permet que le prêtre lui donne l'absolution ; mais pendant que le ministre prononce extérieurement : *Ego te absolvo*, Dieu répond en effet : *Ego te condemno*. Le prêtre dit : je vous absous, et Dieu dit : Je te condamne. Le prêtre dit en lui donnant l'extrême-onction : *Indulgeat tibi Dominus* etc. , Mais la justice de Dieu (...) lui donne une espèce d'extrême-onction bien contraire, en destinant toutes les parties de son corps qui ont servi au péché à des supplices éternels. Pendant que le prêtre dit, en recommandant l'âme du mourant à la miséricorde de Dieu : *Profiscere anima christiana*, etc. Sors, âme chrétienne, au nom du Père qui t'a créée, au nom du Fils qui t'a rachetée, au nom du Saint-Esprit qui t'a sanctifiée ; Dieu dit de son côté : sors, âme abominable, sors, âme exécration à mes yeux ! sors au nom du Père que tu as outragé, au nom du Fils dont le sang demande vengeance, au nom du Saint-Esprit dont tu as mépris les grâces ; sors pour recevoir la condamnation éternelle.⁴²

A trompeur, trompeur et demi ! Don Juan a voulu mystifier Dieu : il a trouvé son maître. Cette histoire, au fond, n'a rien que de très banal.

*
* *

Pour n'avoir pas voulu renier sa nature pécheresse, tandis qu'il en était encore temps, le trompeur professionnel est devenu "un exemple funeste de la justice du ciel", il s'est vu condamner à des supplices éternels"⁴³. Don Juan n'était qu'un scélérat, il est vrai, mais que les honnêtes pécheurs que nous sommes n'aillent pas s'imaginer qu'ils sont à l'abri de semblables désagréments : pour eux, comme pour lui, se repentir est une épreuve et une souffrance. Dans un chapitre fameux de ses *Essais*⁴⁴, Montaigne confesse qu'il se repent rarement et qu'il redoute, plus que tout, cette "desditte de notre volonté" que constitue, pour chacun, l'acte de repentance.

Brisure irréparable dans la continuité d'une vie, douloureux divorce entre l'être et la conscience, le repentir nous impose une manière de reniement de nous-mêmes qui offense notre orgueil, qui nous accable du poids des fautes passées dont nous voudrions nous délivrer, qui nous oblige à considérer l'avenir, en nous faisant caresser l'espoir d'un hypothétique salut. Mais le présent est si beau et il est si doux parfois de se dire avec Montaigne : "Mes actions sont réglées et conformes à ce que je suis et à ma condition. Je ne puis faire mieux." Persévérer dans son être, régler sa vie selon sa nature, c'est le vœu de Don Juan, c'était aussi le vœu de Montaigne. Tous comptes faits, l'auteur des *Essais* n'est pas moins coupable que le scandaleux héros de Molière, mais Dieu semble avoir oublié, à l'instant de son trépas, de lui déléguer sa grande statue de huit pieds de haut. L'auteur de nos jours a quelquefois d'étranges distractions.

Pierre Naudin
Université d'Orléans

1. Molière, *Dom Juan*, Acte V, sc. 6.

2. Acte V, sc. 4.

3. "Oui, ma foi ! il faut s'amender, encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous", Acte IV, sc. 7.

4. *Semaine de la passion. Deuxième sermon, prêché à la cour en 1662. Délai de la conversion*. Nous citons le texte d'après l'édition des *Œuvres complètes publiées par des prêtres de l'Immaculée Conception de Saint-Dizier*, Bar-le-Duc, 1862, t. II.

5. *Op. cit.*, p. 387.

6. *Dom Juan*, Acte I, sc. 2.

7. Bossuet, *Délai de la conversion*, *op. cit.*, p. 393.

8. *Ibid.*, p. 389.

9. *Dom Juan*, Acte I, sc. 1.

10. On sait que l'attribution de la pièce à Tirso est contestée par plusieurs spécialistes.

11. Serge Maurel écrit à ce propos : “Question angoissante que pose la pièce de Tirso : comment s’accordent l’infinie miséricorde de Dieu et la vocation pécheresse de l’homme ? Si la miséricorde divine suffit au pardon des plus grands péchés, comme le prouve le rachat d’Enrico, donne-t-elle pour autant liberté de les commettre par la certitude d’un pardon toujours possible ? C’est ce que croit Don Juan. Sa damnation détruit cette certitude, sans détruire l’entière confiance que le chrétien doit placer dans la miséricorde divine. C’est pour pouvoir pécher plus librement que Don Juan a cru coupablement en cette miséricorde (...)” *L’Univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l’Université de Poitiers, 1971. L’auteur précise également que les œuvres de Louis de Blois qui développent abondamment ce thème ont fait l’objet d’une traduction en espagnol. Cette traduction n’a pas été rééditée moins de vingt fois entre 1596 et 1625.

12. Acte I. Nous utilisons la traduction de l’*Abuseur de Séville* procurée par P. Guenoun, Aubier, 1962. Le passage cité se trouve à la page 121.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Acte II, p. 149.

16. “DON JUAN. — Laisse-moi appeler quelqu’un qui me confesse et qui me puisse absoudre.

DON GONZALE. — Il n’est plus temps, tu te repens trop tard.”, Acte III, p. 221.

17. *Ibid.*, p.219.

18. La tragi-comédie de Dorimon (ou Dorimond ou Dorimont) fut représentée à Lyon en 1658, puis à Paris ; celle de De Villiers à Paris, en 1659. Les deux pièces portent le même titre : *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*.

19. Pièce parue en 1652 à Naples sous le titre de *Il Convitato di pietra*. Giliberto s’était sans doute inspiré d’un autre *Convitato di pietra*, celui de Giacinto Andrea Cicognini qui fut représenté avant 1650.

20. “Et si les Dieux voulaient m’imposer une loi,

Je ne voudrais ni Dieux, Père, Maître, ni Roi.”

Acte I, sc. 5. Le texte des pièces de Dorimon et de De Villiers se trouve dans l’ouvrage de G. Gendarme de Bévoite, *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, 1907.

21. Acte I, sc. 5.

22. Acte IV, sc. 2.

23. Acte V, sc. 1. Dans cette même scène, on peut lire un vers qui parodie Corneille :

“Je le ferais encore, s’il était à refaire”.

24. Voir notamment la scène 2 de l’Acte IV.

25. *Ibid.*

26. Sur ce point, on consultera avec profit les pages éclairantes qu’Antoine Adam a consacrées aux sources du *Dom Juan* de Molière dans son *Histoire de la Littérature française au XVIIème siècle*, Domat-Del Duca, 1956, t. III, p. 330 sq., ainsi que l’anthologie des *Libertins au XVIIème siècle*, procurée également par A. Adam, Buchet/Chastel, 1964.

27. La plupart des sermons qui traitent du délai de la conversion figurent dans la *Collection intégrale et universelle des Orateurs sacrés* publiée par l’Abbé Migne.

28. P. Lejeune, *Sermons pour tous les jours du Carême. Sermon XIII. Pour le lundi de la seconde semaine de Carême, Qu’il ne faut pas différer notre conversion jusqu’à la mort*, Migne, t. V.

29. Cl. Texier, 1610-1687, *L’Impie malheureux, ou les trois malédictions du pécheur. Sermon II, La haine de Dieu, force des malédictions de l’impie*, Migne, t. VI.

30. Etienne Dubois, abbé de Bretteville, *Essais de Sermons. Sermon XVIII, Pour le lundi de la seconde semaine de Carême. Les pécheurs qui ne se convertissent qu’au lit de mort ne demandent pardon à Dieu qu’en apparence, et Dieu ne leur pardonne qu’en apparence*, Migne, t. XII.

31. Pierre Joseph D’Orléans, *Sermons et instructions chrétiennes. De la conversion : contre ceux qui la diffèrent.*, Migne, t. XIII.

32. Ch. Boileau, *Sermon IX, Pour le lundi de la seconde semaine de Carême. De la conversion différée*, Migne, t. XXI.

33. P. Lafiteau, *Sur la nécessité d’une prompt conversion*, Migne, LII.

34. P. Chenard, *Délai de la conversion*, Migne, t. XC.

35. P. Girard, *Délai de la conversion*, Migne, t. XCII.

36. P. Chevassu, *Nécessité et délai de la conversion*, Migne, t. XCIV.

37. Louis Bourdaloue, *Sermon XXXII, Sur le retardement de la pénitence*, Migne, t. XIV.

38. *Op. cit.*, p. 1008.

39. *Ibid.*, p. 1006. La formule de saint Cyprien est la suivante :
Non meretur habere in morte solatium qui se non cogitavit moriturum.
40. *Op. cit.*, p. 795.
41. *Ibid.*, p. 798.
42. *Ibid.*, p. 799.
43. *Dom Juan*, Acte IV, sc. 6. Ces mots sont prononcés par Elvire.
44. Il s'agit du chapitre II du Troisième livre.

LE MYTHE DE MOZART CHEZ QUELQUES ROMANTIQUES

Commençons — pourquoi pas ? — par Stendhal. Admirateur enthousiaste de Mozart, de toute l'œuvre de Mozart, mais plus particulièrement du *Don Giovanni*. *La Vie d'Henri Brulard* le dit en termes non équivoques :

Aucun *opera d'inchostro*, aucun ouvrage de littérature, ne me fait un plaisir aussi vif que *Don Juan*. (Chap. XXXVIII)

Ou encore :

Si l'on prononce un mot italien de *Don Juan*, sur-le-champ le souvenir tendre de la musique me revient et s'empare de moi. (*Ibid.*)

Notons, au passage, ce mot si stendhalien : “tendre”. Sans doute convient-il particulièrement à un passage de l'opéra pour lequel Stendhal éprouve une prédilection, le duo “*La ci dare la mano*”. Duo qui, s'il faut en croire notre auteur, ennuie la plus grande partie du public, sans doute parce qu'il ne s'y trouve pas de ces acrobaties vocales qui font se pâmer les amateurs.

Solidement attestée, par ces textes et par bien d'autres, l'admiration de Stendhal pour le *Don Juan* a pourtant quelque chose d'inattendu ; nous pouvons nous étonner de voir qu'elle égale l'admiration que l'écrivain a pour *Le Mariage secret* de Cimarosa. Les deux œuvres sont-elles comparables ? N'essayons pas d'en débattre. Contentons-nous de noter que

Stendhal a été initié à l'opéra dans une atmosphère toute italienne, qu'il a de l'opéra une conception pour nous un peu étrange, mais alors fort répandue au-delà des Alpes, et aussi un peu en deçà. Pour lui, comme pour nombre de ses contemporains, la musique sert le chant ; donc l'orchestre doit être aussi discret, et aussi docile que possible. Le récitatif, contrainte de ce genre somme toute narratif que demeure le drame, permet aux spectateurs de papoter en prenant des glaces. L'aria seule importe ; encore faut-il entendre que la mélodie est d'abord un prétexte à vocaliser, roulades ornements supposés expressifs, et que ces ornements sont improvisés, ou tout au moins donnent lieu à surprise. Stendhal en veut beaucoup à Rossini pour avoir fixé, dans ses œuvres, les ornements en question, pour avoir, d'un côté, interdit aux chanteurs de faire valoir comme ils l'entendaient eux-mêmes leur invention et leur virtuosité, mais aussi, d'un autre côté, exposé les mêmes chanteurs au risque de mal exécuter des passages prévus pour des voix particulières. Rossini, dit Stendhal, est cause que certaines voix sont "stentate", forcées. Crime majeur ! Aux yeux de l'écrivain, l'aisance, la légèreté, la liberté, restent les plus hautes valeurs de l'opéra, et de la musique en général. S'il n'y a pas aisance, il n'y a pas émotion. Et la tendresse s'enfuit.

Or *Don Juan* est un opéra difficile, où la liberté du chanteur reste réduite, même s'il est vrai que Mozart a écrit un air nouveau pour le ténor qui redoutait les longues vocalises du "*Del mio tesoro intanto*". S'il faut en croire le témoignage de Stendhal, les Italiens reculent devant Mozart, et en particulier parce que son écriture orchestrale est complexe. Notre écrivain, dans sa *Vie de Rossini* (chap. XXXVI), laisse tomber quelques remarques un peu lointaines sur le fameux passage du bal, dans le finale du premier acte. Nous qui avons appris à admirer le raffinement de cette superposition de musiques, nous trouverons peut-être étrange que Stendhal évoque à son propos le chœur des bardes de la *Donna del lago* de Rossini, et déclare : "Je trouve plus de difficulté vaincue dans Mozart, un effet plus clair et plus agréable chez Rossini". Quand bien même il aurait recopié ce passage chez

un auteur quelconque, le témoignage demeure. Il nous rappelle que, à une certaine époque, au début du XIXe siècle comme à la fin du XVIIIe, Mozart passe pour un auteur difficile, parfois exagérément compliqué.

Or cette image a un peu pâli, remplacée par une autre, non moins fautive, celle d'un être simple, spontané, presque enfantin dans sa franchise et sa simplicité. Musique directe, jaillie d'un cœur sensible. Peut-être pouvons-nous évoquer un autre romantique, Alexandre Pouchkine, qui a mis en scène et un Don Juan qui ressemble fort à celui de Mozart, et le compositeur lui-même. Un drame miniature — à peine trois cents vers — utilise la tradition douteuse selon laquelle Mozart serait mort empoisonné par Salieri. Le texte de Pouchkine a été mis en musique par Rimsky-Korsakoff, avant de donner, probablement, à Peter Shaffer l'idée d'une pièce qui, filmée, a fait le tour du monde, sous le nom d'*Amadeus*. L'idée consiste à opposer un créateur heureux, instinctif, génial dans tous les sens du terme, à un bourreau de travail, savant jusqu'aux dents, respectueux sans doute de l'art, mais incapable d'y voir autre chose qu'une effrayante algèbre

Où donc est la justice, où sont les dons des dieux
Quand l'immortel génie au lieu de couronner
L'amour le plus ardent, l'absolu sacrifice,
Le labeur sans repos, la prière fervente,
Fait descendre son feu sur la tête d'un fou,
D'un joyeux fainéant ?

Certains chefs d'orchestre ont été tentés de construire des programmes pour inviter les auditeurs à faire quelques comparaisons ; on a pu entendre, le même soir, du Mozart et du Salieri. Il ne semble pas que, d'une manière générale, la science harmonique, la maîtrise des contrepoints serrés, le goût des modulations neuves soient du côté que supposait Pouchkine. Bien avant les *Meistersinger*, un romantique a tendance à opposer le bonheur de l'inspiration à la triste contrainte des factures classiques. Et le poète lui-même, dont les manuscrits portent la trace d'un travail acharné, ne parle de

ses vers qu'en donnant à croire qu'ils sont nés dans la facilité. De cette légèreté il fait hommage à Mozart. Et dans la bouche de Salieri il met cette merveilleuse expression :

Tu es un dieu, Mozart, et tu ne le sais pas.
Homère savait déjà qu'aux dieux tout est facile.

La divinité de Mozart, selon Pouchkine, n'est pas de celles qui se cachent dans les temples obscurs. Elle rit à la vie, elle apparaît dans les choses les plus simples. Mozart entre en scène accompagné d'un mendiant qui gratte sur son violon "*Voi che sapete*". Divinité ouverte à tous.

Nous savons quels aspects grotesques et navrants peut prendre cette idée. De bonnes âmes ont voulu prouver le génie de Mozart en soulignant qu'il jouait du piano à cinq ans ; l'enfant prodige a servi de thème à ce que certaine pédagogie racornie a de plus faussement puéril. Et l'on a inventé une musique adéquate, attribuée sans vergogne au compositeur de la *Flûte enchantée*. Certaine romance un peu simplette a inspiré à Musset le poème : "Rappelle-toi". Et mieux vaut sans doute ne rien dire de la *Valse favorite* ou de la *Tartine de Beurre*, qui ont servi à torturer tant d'âmes innocentes.

Il ne faut pas s'y tromper : ce que Pouchkine éprouve le besoin de mettre en avant, c'est la spontanéité de Mozart, et rien d'autre. Avant de dire à son ami qu'il est dieu, Salieri a prononcé, très rapidement :

Que cela est profond !
Quelle audace au milieu de toute cette grâce.
Tu es un dieu, Mozart. Et tu ne le sais pas.
Mais je le sais, moi.

Et nous savons tous qu'il n'est pas mauvais juge.

Quelle audace ! La complexité est-elle une audace ? Pouchkine voudrait-il suggérer que Salieri s'en tient lâchement à des formules habituelles, à celles qui ne choquent personne ?

Au même instant, ou presque — nous sommes en 1832 et *Mozart et Salieri* date de 1830 — Musset rime, au galop, dit-

on, des strophes un peu désarticulées :

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan, déguisé, chante sous un balcon ?
— Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux ! Avec quelle prestesse
Il sautille ! — On dirait que la chanson caresse

Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême. —
C'est que tout en est vrai, — c'est qu'on trompe et qu'on aime ;

C'est qu'on pleure en riant ; c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois.

Sans doute, dans ces strophes de *Namouna* (Chant premier, strophes XIII-XVI), n'est-il pas question de contrepoint au sens scolaire du terme. Mais on parle bien de complexité, et de l'audace avec laquelle Mozart oublie le vieux dogme classique qui subordonne tout à l'expression unique. Peut-on rire et pleurer à la fois ? Quelle curieuse confusion des genres, dans ce *Don Giovanni*, *opera buffa*, quarante ans avant la préface de *Cromwell* !

A méditer sur les vers de Musset, qu'on dit bâclés, le lecteur est transporté très loin. D'abord, il comprend Pouchkine, et son *Don Juan*. Il s'étonne qu'on ait si longtemps commenté cette œuvre dans des sens divers : les uns ont soutenu que, aux pieds de Donna Anna, Don Juan, pour la première fois de sa vie, était sincère ; d'autres ont soutenu qu'il n'avait jamais menti plus effrontément.

C'est qu'on trompe et qu'on aime
(...) C'est qu'on est innocent

Et coupable à la fois.

Mais Musset a-t-il bien lu, bien entendu ? Oui, sans doute.

Pierre-Jean Jouve faisait observer qu'il arrive à Da Ponte de ne savoir ce qu'il dit, de se laisser emporter, entre deux flacons, par les formules toutes faites. Un grand seigneur oisif va caresser le menton d'une jolie paysanne point trop farouche, qui se défait prestement de son presque époux. Masetto a fort bien compris :

*Faccia il nostro cavaliere
Cavaliere ancora te.*

Dix secondes après — à peine davantage — deux tourtereaux roucoulent :

*Andiam, andiam, mio bene
A ristorar le pene
D'un innocente amor.*

Innocent ?

Hoffmann suggère que Da Ponte n'entend rien, que Mozart l'a heureusement trahi, que, d'un débauché sans allure, il a fait un être merveilleux.

Disons qu'il l'a tout simplement fait chanter et que, pour lui, il a peut-être inventé une voix, qui n'est ni un amoureux transi, ni une basse noble, ni une basse bouffe ; ni Don Ottavio, ni le Commandeur, ni Leporello. Une voix grave qui se modèle sur celle de la "giovin principiante".

C'est à nouveau cette voix, si tendre, pour reprendre le mot cher à Stendhal, que nous entendons dans la sérénade. Et nous venons de l'entendre, au milieu du trio qui précède, lorsque Don Juan s'adresse à Elvire :

*Discendi o gioia bella
Vedrai che tu sei quella
Ch'adora l'alma mia.*

Le mensonge est dans la musique. Mais la musique peut-elle mentir ? Soudain la superposition des styles donne le vertige,

parce qu'un seul individu est en jeu. Mozart est allé plus loin que la caractérisation des personnages, chère à certains critiques. Don Juan devient double, "sauvage et sarcastique" — les mots sont de Hoffmann — dans l'air "*Fin ch'an dal vino*", aussi ingénu que la jolie Zerline, attiré par elle, métamorphosé par elle, l'espace d'un duo, dans "*La ci darem la mano*".

Que dirons-nous ? Qu'il est à la fois bon et méchant ? Qu'il n'est ni l'un ni l'autre ? Musset nous invite à aller plus loin. Il évoque le Don Juan banal, cynique à bon marché, selon Molière ou Da Ponte. Et il enchaîne :

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakespeare aurait trouvé.

(*Namouna*. Chant II, str. XXIV)

Et il dessine, au lieu du grand seigneur installé dans le confort de sa débauche, un être en éternel mouvement. La complexité de la musique, superposition de voix qui ne cessent de s'attirer et de se repousser, induit dans un monde instable un jeu infini de contradictions qui interdisent à l'histoire de se terminer harmonieusement et au personnage de se complaire dans son identité.

Shakespeare avait légué aux romantiques ces deux vers d'*Hamlet*, dont ils se sont enchantés :

Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel, Horatio,
Que votre philosophie n'en rêve. (Trad. Y. Bonnefoy)

On aurait envie de dire, presque sans parodie : il y a plus de choses dans un livret de Da Ponte, il y a plus de choses dans un homme, que l'abbé n'en a perçu. Il y a plus de choses, parce que la musique fait rêver le texte, parce que — Musset ne choisit ses mots au hasard — Mozart a "rêvé" son Don Juan, parce que — Musset ne répète pas les mots au hasard —

on peut montrer Don Juan

Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine
(*Namouna*. Chant II, str. XLIV)

parce que — toujours sans hasard — Musset suggère :

Maintenant, c'est à toi, lecteur, de reconnaître
Dans quel gouffre sans fond peut descendre ici-bas
Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître.
(*Ibid.*, str. LV)

Quel maître ? Don Juan ? Mozart ?

Hoffmann dans sa “nuit fantastique” ?

Hoffmann ne commente pas, n'analyse pas le *Don Giovanni*. Il le met en scène à son tour, il le rêve. Il laisse la fantaisie s'engouffrer dans la faille qu'on devine entre le plat livret d'un abbé de cour et la musique. Et il divague, à propos d'une rencontre de voix.

*Non sperar se non m'uccidi
Che ti lasci fuggir mai.
— Donna folle, indarno gridi,
Chi son io, tu non saprai.*

Avant de se modeler sur celle de l'ingénue, la voix du héros suit celle du soprano dramatique. Et le spectateur dont nous ne savons pas le nom — Hoffmann songe à souligner notre ignorance sur ce point — conclut, dans son rêve : Don Juan et Donna Anna se sont rencontrés, l'impossible éclair a jailli.

Da Ponte, si d'aventure, dans l'autre monde, il a lu le *Don Juan* de Hoffmann, a failli s'étouffer ; il avait tout prévu : le vilain tentait de violer l'innocence, qui se défendait vaillamment, avec plus de succès que Cécile Volanges, dans *Les Liaisons dangereuses*, et Don Ottavio, fasciné par le récit de l'aventure, s'écriait au bon moment : *Respiro*. Selon le personnage d'Hoffmann, guidé, dit-il, par la musique, sans égard pour le texte, Donna Anna n'a pas pu résister à Don Juan. Elle en mourra ; et lui aussi. Car il est son double

diabolique, une étonnante puissance de ressentiment contre un monde qui ne tient pas ses promesses. Et pourtant on dit de lui :

Don Juan cherche en vain à lui échapper. Le veut-il ? Pourquoi ne repousse-t-il pas violemment cette femme ? Pourquoi ne s'enfuit-il pas ? Son méfait l'a-t-il privé de force, ou est-ce le combat en lui de la haine et de l'amour qui lui ôte tout courage ?

Il y a séduction de Donna Anna par Don Juan, séduction de Don Juan par Donna Anna. Voilà tout au moins comment le personnage d'Hoffmann rêve les choses, pour avoir trop bien écouté les jeux d'imitation entre deux voix différentes.

Des poètes, plus tard, feront de Donna Anna la Marguerite qui sauve ce nouveau Faust. Une femme aimante réconcilie le héros avec lui-même. C'est ainsi que l'a compris Alexis Tolstoï, au moins dans la première version de son *Don Juan*, celle qui fut publiée en 1862. C'est ainsi que l'a compris José Zorilla, à ceci près que, dans son *Don Juan Tenorio* (1844), l'amante salvatrice porte le nom d'Ines.

Ni Pouchkine, ni Musset, ni Hoffmann, ni Mozart ne songent à sauver Don Juan, à lui inspirer le repentir, à le faire rentrer dans l'ordre. Il reste l'homme à jamais en conflit avec lui-même, celui qui a vu l'abîme, celui pour qui le théâtre du monde est devenu la plus envoûtante et la plus mensongère des machines.

Celui qui, comme la musique, vit de s'éteindre à chaque instant.

Le Mozart des romantiques est le maître, et la victime de cette fantasmagorie. Il est celui qui peut dire :

Ecoute, Salieri, mon Requiem.

Et il enchaîne :

Tu pleures ?

Pouchkine s'y entend à faire perdre la raison aux mots les plus simples. "Mon Requiem".

Mozart a rendu insensée la fable la plus simplement

morale, celle que le bon abbé avait sous-titrée : “Il dissoluto punito”.

Et Hoffmann s’y perd : Donna Anna est à la fois sur la scène et dans la loge du personnage. L’actrice meurt quand le narrateur comprend le sens profond de l’œuvre.

Pour ce personnage narrateur, nous savons qu’il n’a pas de nom. Il note simplement que, après la représentation, le public un peu épais a trouvé don Juan “trop sérieux”, c’est-à-dire “zu ernst”. Il confie cette remarque à son correspondant, qui s’appelle Théodore. Il est lui-même compositeur, comme celui qui s’appelle Amadeus. Ernst-Theodor-Amadeus.

Le nom d’Hoffmann est dispersé dans l’œuvre, inaccessible, parce que Mozart a ouvert les portes du monde terrifiant. “Dans l’andante j’ai été saisi par le frisson d’horreur du royaume des plaintes sous la terre”.

Moins effrayant, sans doute parce qu’il s’appuie sur une musique un peu douceâtre, et inauthentique, Musset donne à percevoir l’infranchissable distance du rêve :

Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon cœur brisé pour toujours dormira ;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s’ouvrira.
Je ne te verrai plus ; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle.
Ecoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit :
Rappelle-toi.

(Paroles faites sur la musique de Mozart)

Jean-Louis Backès
Littérature et Nation

**LES RÉMINISCENCES DE DON JUAN (1841)
DE F. LISZT :
FANTAISIE ROMANTIQUE OU EXPRESSION DU
MYTHE ?**

En 1841, Liszt a trente ans. Après sept “Années de Pèlerinage” en compagnie de Marie d’Agoult, il reprend en 1839 son itinéraire de “Wanderer” et de saltimbanque qui le conduira jusqu’à Constantinople. Au mois d’août de la même année, il fait néanmoins retraite dans le site romantique de l’île de Nonnenwerth au milieu du Rhin, non loin du rocher de la Lorelei, pour y passer trois mois en compagnie de Marie d’Agoult. Sans doute à ce moment-là met-il la dernière main à trois grandes fantaisies pour piano sur des thèmes de *Norma* de Bellini, *Robert le Diable* de Meyerbeer et *Don Giovanni* de Mozart ?

Ces trois pots-pourris sur des thèmes d’opéras ont en commun le fait de s’appeler *Réminiscences* et non par exemple *Grande Fantaisie brillante sur des motifs favoris de...* tel opéra en vogue. La nuance est d’importance car ce titre de *Réminiscences* est d’une rare poésie. Il marque de la part du jeune Liszt une volonté affichée de dépasser le genre convenu de la fantaisie brillante pour piano pour en faire une sorte de “conte fantastique” pour piano dans l’esprit d’Hoffmann. Dès lors, une œuvre comme les *Réminiscences de Don Juan* se situera aux confins du rêve, du récit, de la virtuosité et bien sûr du mythe.

Quelle a pu être la résonance du *Don Giovanni* de Mozart dans le paysage intérieur du grand virtuose ?

Sans entrer dans de faciles considérations biographiques nécessairement suspectes, remarquons seulement que Liszt était un grand séducteur mais aussi un grand chrétien ; moins Don Juan d'ailleurs qu'on ne l'a rêvé et plus orthodoxe finalement dans sa doctrine catholique qu'on est prêt à l'admettre aujourd'hui. Il était, par ailleurs, pleinement homme de son temps. Ami de Victor Hugo et de Lamartine, d'Eugène Sue et de Ballanche, il est rapidement influencé par ce mélange de pittoresque fantastique, d'irréligion et d'individualisme provocateur qui caractérise le romantisme parisien des années 1830-1848. Il évolue alors brusquement du catholicisme fervent de son enfance vers un anticatholicisme libéral proche du déisme romantique et antidogmatique de Lamartine. La piété profonde des vingt dernières années de sa vie montre pourtant que ses rapports avec le catholicisme et la foi sont loin d'être simples. C'est pourquoi, dès 1830, la personnalité du jeune Liszt apparaît profondément contradictoire, déchirée entre le repli sur soi et la dilution de l'être dans la vie sociale, les tentations du Monde et le mysticisme.

“C'est pourquoi, à côté de son moi propre, de son moi véritable, il voit se dresser comme un sinistre génie, un second moi, usurpateur du premier. Ainsi, quand il se reproche, avec un ricanement sardonique, d'avoir cru en Dieu, et quand il se rit de la religion, de l'amour, de la liberté, de l'art, ce n'est pas lui qui rit de la sorte. Quand il lit Pascal, *l'Essai sur l'indifférence* de Lammenais — c'est lui. Mais quand, à la même époque, il lit Volney, Dupuis, Voltaire, Byron, Rousseau — c'est l'autre”¹.

Pour toutes ces raisons, Liszt n'a pu qu'être saisi par la somptueuse architecture mythique et judéo-chrétienne qui articule la structure du “*Dramma Giocoso*” de Mozart en même temps qu'il ne pouvait s'empêcher de retrouver dans le héros solaire magnifié par la musique de Mozart, un frère.

*

* *

Au point de départ des *Réminiscences de Don Juan*, nous trouvons donc une vision très personnelle, à la fois chrétienne et romantique, du *Don Giovanni* de Mozart et par là même du mythe de Don Juan. Cette vision subjective aura, nous le verrons, une importance déterminante dans la signification générale de l'œuvre de Liszt jusqu'à peser fortement sur l'organisation strictement musicale des thèmes empruntés à Mozart.

Le *Don Giovanni* de Mozart, comme le *Burlador de Sevilla* généralement attribué à Tirso de Molina ou le *Don Juan* de Molière, met en scène un grand nombre de lieux communs de la prédication catholique dont le vieil antagonisme biblique entre la transcendance et le divertissement constitue l'un des plus suggestifs. Dès l'*Ancien Testament*, ce dualisme entre l'immanence et la transcendance se meut en conflit dramatique par la mise en scène d'un certain nombre d'épisodes restés célèbres où l'irruption inopinée de la transcendance au milieu du divertissement et de la fête fait basculer le plaisir dans la tragédie et dans la mort. Sans remonter à la "pluie de soufre et de feu" ² qui embrasa Sodome et Gomorrhe, pensons au "festin sacrilège du roi Balthazar" ³ ou encore aux multiples exhortations évangéliques des chapitres XXIV et XXV de Saint Matthieu ⁴.

Pourtant ce qui différencie Don Juan à la fois des multiples Casanova de la littérature et à la fois de la "vierge folle" qui s'assoupit dans l'indifférence et ne peut être sauvée, c'est l'outrage au Mort. Par cet affront direct à la transcendance, la faute de Don Juan change de sens et, dépassant la misère de l'homme sans Dieu, esclave de son divertissement, devient ce qu'on pourrait appeler un "péché de l'esprit" ("Vous serez comme des dieux") médiatisé par le "péché de la chair". La quête de la jouissance devient alors l'instrument même du défi et la femme l'élément de liaison entre l'immanence et la transcendance. Toute la richesse du mythe de Don Juan provient sans doute de cette confrontation tragique entre un au-delà et un ici-bas, relayés symboliquement par la statue animée d'un mort et la figure fantasmatique de la femme.

Le *Don Giovanni* de Mozart — Da Ponte sans reprendre à son compte les spéculations théologiques du XVII^e siècle sur la conversion “in articulo mortis”, la bonne mort, la grâce et la contrition parfaite, fondera malgré tout sa dramaturgie sur cette alliance tragique de la mort, de la séduction érotique et de la transgression. Dès le ré m. initial de l’ouverture et la mort du Commandeur, un rappel tragique du “Memento mori” obscurcit les scintillements de la fête galante en étendant son ombre sur l’ensemble du drame. Cette présence du “sento l’anima partir...” donne toute son intensité dramatique à l’ultime face à face du second final :

- *Pentiti*
- *No.*
- *Si.*
- *No.*
- *Ah ! tempo più non v’è*

Conflit du défi et de la loi, combat de l’endurcissement dans le péché et de la grâce. Dans cette représentation métaphorique du jugement particulier, Don Juan définit un ordre antagoniste à celui de la transcendance, celui de l’instantané contre celui de l’éternité. Improvisateur de l’instant présent dans la conquête éphémère de la possession, il est énergie pure sans retour sur le passé, ni projection dans l’avenir. A ce titre, il définit dans l’aria “*Fin ch’an dal vino*” un présent de l’instant absolument incompatible avec l’éternel présent de la transcendance qui englobe lui et le passé et l’avenir. Le temps de Don Juan sera donc celui de la capture, de l’improvisation et de la séduction, celui de “*Fin ch’an dal vino*” et de “*La ci darem la mano*”. Don Juan improvisateur est aussi comédien. Il est le maître d’un dialogue où se déploie une rhétorique de l’illusion à faire vibrer le cœur de Zertine à l’unisson du sien, fût-ce au prix d’un mensonge. Le geste symbolique du “*La ci darem la mano*” situe la rhétorique donjuanesque aux confins de l’illusion, du mensonge et de la transgression sociale de l’honneur aristocratique ⁵. “Ciel offensé, lois violées”, Don Juan est donc délinquant et pécheur

public c'est-à-dire adultère, meurtrier et blasphémateur.

Le XIX^e romantique sera sensible à la dimension marginale et transgressive de Don Juan tout comme il aura tendance à atténuer l'architecture conflictuelle du mythe. Loin de voir dans le héros de Mozart ou de ses prédécesseurs un réprouvé, Hoffmann ou Kierkegaard exaltent l'être "absolument victorieux" ⁶ "destiné à briller, à vaincre, à dominer" ⁷ qui tient tête fièrement à l'agression surnaturelle à la fin du second acte. Dominateur, Don Juan est en même temps déchargé de l'explicite culpabilité ⁸ dont les siècles précédents le chargeaient. La chasse donjuanesque n'est plus celle d'un prédateur mais d'un insatisfait, d'un "Wanderer" de l'absolu qui, tel le héros de Lenau, recherche à travers les multiples femmes qu'il séduit l'"Ewig weibliche", la femme idéale. Don Juan rejoint Faust, et son refus de toute norme institutionnelle le rend frère des sympathiques maudits et neurasthéniques du siècle.

La passion, dit le héros de Lenau, est effrénée et exubérante. C'est parce qu'elle est dévorée de la soif de l'éternel que vous la voyez si fugace et si passagère (...) la source de charme la plus profonde, bientôt épuisée, me renvoie assoiffé vers des voluptés nouvelles ; la possession produit en moi le vide, une tristesse morne. ⁹

Cette quête de l'idéal à travers la figure démultipliée de la femme réinscrit le Don Juan romantique dans l'ordre monogamique. C'est ainsi qu'Hoffmann voit dans la haine de Donna Anna un envers amoureux qui fait d'elle le pendant de Don Juan. Chez Zorilla, la femme aimante le sauve de la damnation et s'unit à lui pour l'éternité ¹⁰. Don Juan rejoint Tristan.

Le trait pourtant le plus caractéristique sans doute des incarnations romantiques de Don Juan réside dans sa tentative de se rendre maître de la transcendance. Le Don Juan romantique veut rester maître de son destin et de son salut. Au lieu d'être damné, il se sauve en se convertissant, souvent par contamination avec la figure édifiante de M. de Marana. Certes, en bonne théologie traditionnelle, tout homme se

damne et se damne par sa faute, il n'en reste pas moins vrai qu'au contact du Jansénisme, de la réforme et des spéculations des XVIe et XVIIe siècles sur la grâce et la prédestination, les Don Juan antérieurs au XIXe siècle ont un aspect passif qui les rend victimes d'un ordre inexorable. Le XIXe siècle dédramatisera par la conversion le poids de la transcendance (Mérimée : *Les Ames du Purgatoire*) comme il aura tendance dans certains cas à redonner au héros la propriété de sa propre mort. Ce parti pris sera celui de Lenau. Plus de statue, elle est remplacée par le frère de Donna Anna qui vient venger son père le Commandeur. Plus de damnation explicite mais un quasi-suicide. Don Juan laisse tomber l'épée par lassitude existentielle et se laisse transpercer par son adversaire. Dans cette opération de dédramatisation de la transcendance, un agent de la loi sociale se substitue à l'émissaire de la loi divine tandis que le fantastique ou l'évocation panthéiste de la nature (ex. épisode de la traversée de la forêt, poème sur «La saison des amours» ¹¹) remplace l'image surnaturelle, normative et religieuse des quatre trombones du *Don Giovanni*.

Pour terminer, le XIXe et bien sûr le XXe siècles sortent Don Juan du théâtre, de l'opéra, des tréteaux et des marionnettes pour le disperser dans les genres. Sous la forme du conte, du commentaire philosophique, de la nouvelle, du poème dramatique, du théâtre encore et toujours, Don Juan est désormais partout. Mythe éternel et polymorphe, il devient relecture de ses incarnations successives.

Les Réminiscences de Don Juan représentent un cas à part au sein de ces différentes relectures car Liszt, en redisant librement des thèmes empruntés au *Don Giovanni* de Mozart, écrit une mise en récit du *Don Giovanni* comparable à celle d'Hoffmann mais strictement musicale. Narration romantique, l'œuvre de Liszt n'en reste pas moins tributaire des contraintes stylistiques du genre dans lequel elle se coule : celui de la fantaisie brillante pour piano sur des thèmes d'opéras.

Œuvre de concert, destinée à faire briller la virtuosité de

son interprète, la fantaisie brillante des années 1830 est en fait la mise en forme définitive des improvisations pianistiques qui constituaient à l'époque le bouquet final de très éclectiques concerts mélangeant opéra, musique de chambre ou symphonique et prestations solistes. Les thèmes de ces improvisations étant en général des airs d'opéras à la mode proposés par le public, il est logique que ces pots-pourris improvisés, édités ensuite sous forme simplifiée pour l'amateur, aient fini par devenir un genre à part entière.

Ce genre d'œuvre doit être, avant tout, l'expression d'un savoir-faire pyrotechnique et digital bien sûr, mais aussi compositionnel. Mêler dans une seule et même œuvre des thèmes contrastants empruntés quelquefois à des opéras totalement différents demande en effet de solides notions de contrepoint !

La forme de ces fantaisies pour piano, sans être fixée *a priori*, n'en est pas moins assez stéotypée et se divise la plupart du temps en cinq parties :

— introduction dramatique et solennelle : “lento ma marcato”.

— épisode mélodique mêlant un ou plusieurs thèmes : “cantabile”.

— thème varié brillant et ornemental : “brillante”.

— final “presto” de plus en plus vite et de plus en plus fort : “accelerando con fuoco”.

— applaudissements enthousiasmés du public : “strepitoso delirando” !!

Au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle cette forme hautement “démagogique” tend à se rapprocher des traits de la forme romantique dont l'agogique consiste à installer une tension, la différer dans un épisode “bel canto”, la mener à son point de rupture dans une coda tumultueuse souvent préparée par un épisode proche de l'ancien développement classique.

Enfin la caractéristique essentielle des fantaisies virtuoses composées par les contemporains ou prédécesseurs immédiats de Liszt est l'absence d'intention symbolique dans le choix des thèmes. Seules les potentialités musicales

comptent. Un exemple parmi d'autres de cette esthétique encore marquée par le classicisme est la *Grande fantaisie sur deux motifs de l'opéra Don Juan de Mozart* de Thalberg. Les deux motifs empruntés sont la mélodie du duetto "*La ci darem la mano*" et l'aria si b de Don Ottavio "*Il mio tesoro intanto*". Ils n'ont aucun point commun et les juxtaposer ne présente aucun intérêt dramatique. Par contre, ils sont tous les deux d'une vocalité extrême, peuvent s'adapter facilement au piano sous la forme d'une écriture type mélodie accompagnée et surtout recèlent dans leur structure interne des possibilités quasi infinies de variation.

Avec Liszt, la fantaisie pour piano sur des thèmes d'opéra se constitue en lecture et devient réminiscence.

Dans ses *Réminiscences de Don Juan*, Liszt à la différence de Thalberg, tient compte de la cohérence symbolique du mythe de Don Juan et les emprunts qu'il fait au *Don Giovanni* sont à cet égard significatifs. Pour peindre la mort et le vertige de l'âme devant l'irrationnel, il utilise des fragments mélodiques issus du second Acte (scène du cimetière, ultime face à face avec le Commandeur) qu'il redispone librement. La femme chante et se laisse séduire sous la forme d'une transcription extrêmement fidèle de "*la ci darem la mano*", tandis que Don Juan, lui-même, force antagoniste à l'immuabilité de la transcendance est représentée par un arrangement de "*Fin ch'an dal vino*". Par ces trois séries d'emprunts, Liszt réussit à symboliser musicalement la structure du mythe de Don Juan, c'est-à-dire l'opposition fondamentale entre la transcendance et le divertissement médiatisée par la figure fantasmagorique de la femme.

La forme sera donc extrêmement simple :

I : Grave : mort ; cimetière ultime face à face ; amalgame de fragments hétérogènes ; introduction dramatique ; tension.

II : Duetto : séduction femme ; *La ci darem la mano* ; forme classique ; épisode *cantabile* ; suspension.

II bis : Variation 1 ; *La ci darem* ; ornementation dans le style classique ; variations ; suspension.

III : Variation 2 + transition facultative ; mise en relation

des différents thèmes ; amalgame de fragments hétérogènes ; progression.

IV. Final : héros ; *Fin ch'an del vino* ; adaptation avec intrusion de rappels thématiques liés à la mort ; *presto brillante*; expansion.

Coda (facultative) cimetière ; citation.

Comme on peut le constater Liszt unit dans une même logique musicale : l'agogique formelle romantique (tension, suspension, progression, expansion), la dynamique accélérative propre à la fantaisie virtuose (introduction dramatique, *cantabile*, variations, final brillant) et les lignes de force du mythe lui-même (transcendance — séduction — Don Juan lui-même) qu'il met en relation dans l'épisode central progressif.

La construction formelle de l'œuvre est donc d'une grande efficacité dramatique puisqu'elle tire en fait un parti expressif et symbolique du conflit stylistique, inévitable, entre le style classique de Mozart et le langage romantique de Liszt. Avec beaucoup d'habileté, Liszt évoque le profane et la séduction en restant proche du style classique de Mozart par une transcription scrupuleuse de "*La ci darem la mano*" tandis qu'il utilise un langage romantique et une esthétique du fragment pour peindre l'irrationalité de la mort (I) et tisser symboliquement le réseau relationnel du mythe (III). Quant au final, il aura une situation intermédiaire puisque Liszt paraphrase l'air du champagne de brèves citations de la section I. Deux conceptions historiques de la forme et de la modulation serviront donc à illustrer l'opposition fondamentale caractéristique du mythe de Don Juan.

La caractéristique essentielle du style classique tient, en effet, à ce qu'il définit toujours très clairement dès le départ une tonalité référentielle stable susceptible de donner un sens aux modulations, même les plus éloignées, qui assureront le devenir ultérieur de l'œuvre. Dès lors, le devenir de l'œuvre, et sa perception, tend à se reporter sur la succession des thèmes et des mélodies, les péripéties dramatiques des changements d'écritures et des contrastes de timbre.

Pour cette raison, le romantisme a tendance à définir une forme plus mélodiquement qu'harmoniquement et le style classique plus harmoniquement que mélodiquement. Ceci dit d'une façon très générale et nécessairement schématique donc réductrice.

Dans le duetto "*La ci darem la mano*", la définition claire des tonalités, l'articulation tout aussi claire de la forme et du phrasé permet à Mozart une évocation subtile des ambiguïtés de la séduction que l'indécision tonale romantique n'aurait pu exprimer. Dès le début du duo, c'est Don Juan et Don Juan seul, même si Zerline reprend aussitôt après son invitation à l'octave aiguë, qui définit le "lieu psychologique" du dialogue, c'est-à-dire la tonalité référentielle de l'ensemble de la pièce : La M. Le point fort de cette offensive de séduction "*Vieni, mio bel diletto !*" correspondra lui à l'événement dramatique essentiel de toute forme classique, la modulation à la dominante, tandis que la pressante invitation de Don Juan "*Vieni, vieni*" se situera au point de tension maximale de la forme : la cadence terminale à la dominante qui clôt toute exposition classique et prépare le réexposition du matériau littéraire (redite strophes 1 et 2 enlacées) et thématique, elle sera en La M., lieu de Don Juan, l'expression musicale d'un jeu de masque où derrière les petits mensonges du langage il faut lire une séduction déjà accomplie. Il ne restera plus à nos deux amants que le plaisir de la cabriole, c'est l'objet de la coda "unison" sur pédale de tonique. Liszt ne pouvait exprimer la séduction mieux que le style classique porté à son point de perfection par Mozart. C'est pourquoi avec beaucoup d'intelligence et d'humilité, il lui a laissé la parole en transcrivant scrupuleusement au piano, ce petit chef-d'œuvre d'analyse psychologique qui est "*la ci darem la mano*".

A l'opposé, et faisant contraste avec cet épisode central "cantabile" évoquant la séduction dans toute sa subtile ambiguïté, nous avons la partie introductive "Grave". Cette première partie dépasse de beaucoup en intensité les pâles entrées en matière des Thalberg et autre Pixis. Ce n'est pas une introduction, c'est une fresque, un "fragment dantesque". Bien entendu, aucun souvenir de l'esthétique mozartienne mais

toute la rhétorique pianistique du “timor et tremor” romantique: tremolos, gammes chromatiques, brouhaha sonore, etc.

Les lambeaux de thèmes empruntés à Mozart¹² sont réutilisés avec une absolue liberté selon tous les traits de la forme carnavalesque romantique. Liszt combine, superpose les fragments mozartiens dans un discours humoresque caractérisé par une coagulation ponctuelle de fragments hétérogènes intégrés dans une agogique dramatique en expansion.

La paraphrase finale de l'aria “*fin ch'an del vino*” se situe, nous l'avons dit, à mi-route entre cette peinture romantique de la transcendance et cette expression classique de la séduction. Liszt crée un Don Juan ambigu en adaptant sans la transformer vraiment la syntaxe mozartienne. Liszt, comme Mozart, veut un Don Juan-énergie, mais il l'obscurcit des incertitudes de l'indécision tonale romantique. Chez Mozart l'articulation claire du phrasé, conjuguée au dynamisme vectoriel de la modulation classique, exprimait musicalement la nature de Don Juan : à la fois énergie pure et prédateur de l'instantané. Même s'il est difficile en peu de mots de donner une idée même schématique des procédés musicaux employés par Mozart, on peut dire que l'aria, dans sa structure même, conduit rationnellement la répétition obsessionnelle et tautologique d'une unique cellule rythmique en deux-quatre : une noire deux croches ; deux croches une noire, dans le devenir d'une structure cadentielle I — II — V — I. Énergie de la modulation, instantané de la répétition, il reste encore à exprimer le fantasme du plaisir qui traverse tout l'ensemble de l'air. La seconde partie de l'air est une immense pédale de tonique, donc immobile, qui exaspère le matériau thématique et rythmique de la première partie modulante, donc dynamique et linéaire. La musique emportée dans l'élan de la première partie se met dans la deuxième à tourner en rond et nous montre un Don Juan comme enfermé dans une sorte de circularité narcissique du désir, vécue sous la forme illusoire d'une jouissance rêvée plus que réelle.

Cette représentation fabuleuse du plaisir, symptomatique de l'esthétique du XVIIIe siècle, se métamorphosera en “*presto con fuoco*” romantique par un transfert sur la virtuosité

de la gestion du devenir formel. Fidèle en cela à l'esthétique romantique d'une *Ballade* de Chopin ou de la première *Kreisleriana* de Schumann, Liszt crée le mouvement et l'énergie du discours non pas par une organisation rationnelle du trajet tonal mais par l'action conjuguée de la répétition séquentielle, de l'errance chromatique et de l'animation de l'écriture instrumentale. Le clair diatonisme classique se trouve alors obscurci par des chromatismes passagers et de brefs appels thématiques issus du grave. L'énergie narcissique et luciférienne du héros mozartien se transforme en chevauchée, en errance romantique. Don Juan est devenu Mazeppa.

Les *Réminiscences de Don Juan* ne se laissent pas définir aisément. Au premier abord, plus qu'une mise en récit du *Don Giovanni*, elles donnent l'impression d'être un condensé de la structure mythique de l'opéra présentée sous la forme d'un polyptique. Cette structure évoquant successivement la mort, la séduction et Don Juan lui-même est infidèle aux multiples péripéties mises en scènes par Tirso, Molière ou Da Ponte : elle en est même l'exacte contestation puisque Liszt raconte l'histoire de Don Juan par la fin. En commençant ses *Réminiscences de Don Juan* par un rappel de l'épisode du cimetière et de la damnation de Don Juan, il prend ses distances par rapport au modèle dramatique linéaire du théâtre et accentue paradoxalement le parti pris symbolique de Mozart : faire de la mort, l'ombre portée qui plane sur l'ensemble du drame. Malgré tout, cette inversion du schéma dramatique mozartien infléchit la signification du mythe vers une image héroïque et victorieuse du héros.

Les *Réminiscences de Don Juan* seraient donc une lecture en profondeur du mythe réduit à son antagonisme fondamental :

Transcendance (Grave) / Divertissement (final sur "*Fin ch'an dal vino*") complété de sa figure médiatrice : la femme ?

Or Liszt remplace le véritable intermédiaire entre la transcendance et Don Juan (Donna Anna : la fille du mort) par Zerline. Le lien établi par Donna Anna se trouve dès lors, comme chez Molière, incontestablement affaibli. Cette suppression de Donna Anna et son remplacement par Zerline

appelle plusieurs explications. La première est musicale : on imagine difficilement les arias complexes de Donna Anna transcrits au piano, ils sont trop ornements. La seconde est dramatique : Zerline a, malgré tout, dans le *Don Giovanni* une caractéristique essentielle qui la rend indispensable, elle est la “*giovin principiante*” celle que Don Juan préfère, celle qui vit le moment privilégié de toute relation avec Don Juan, celui de la séduction, dans le présent de l’action scénique. Elle vit au présent ce que Donna Anna et Donna Elvire ne peuvent vivre qu’au passé. C’est son privilège. Enfin, idéalisée par la vocalité éperdue de la musique de Mozart et sans figure féminine concurrente, elle forme avec Don Juan le seul couple réel de l’œuvre de Liszt. Don Juan serait-il devenu monogame donc séducteur romantique ?

En vérité, Liszt a sans doute composé une allégorie romantique de la séduction autant qu’il a voulu livrer une lecture en profondeur du mythe et de sa structure. Mais de quelle séduction s’agit-il ? Séduction réprouvée ? “*Pentiti, cangia vita*” ? Séduction victorieuse : “*Andiam, mio bene*” ? séduction exaltée : “*Ah ! la mia lista*” !

La séduction des *Réminiscences de Don Juan* ne réside pas dans ses symboles mais dans sa magie. L’œuvre de Liszt est le microcosme d’un art romantique qui se veut contestation du réel. La virtuosité romantique impose en effet à son interprète trois exigences : susciter un monde irrationnel en rupture avec la réalité matérielle (comment ne pas penser à la quête schumannienne, aux *Kreislariana* ?), charmer par la beauté sensuelle du chant (Chopin ne disait-il pas à ses élèves : “C’est à la *Pasta* qu’il faut penser, au chant italien et non à un vaudeville français”¹³) et volonté de puissance (“[Le piano] est tout à la fois [...] microcosme et microthée, petit monde et petit dieu”¹⁴ (F. Liszt).

“*Di rider finirai pria dell’aurora*” — “*La ci darem la mano*” — “*Fin ch’an dal vino*”.

Liszt serait le microthée de ce microcosme ?

Dès 1832, le jeune Liszt incarnait le romantisme. Comme l’écrit Madame Boissier :

Avant de commencer cette étude à Valérie, il lui lut l'*Ode de Hugo à Jenny* ; il voulait lui faire comprendre par ce moyen l'esprit du morceau auquel il trouvait de l'analogie avec la poésie...

Plus loin elle ajoute :

une âme passionnée, une âme en feu, mais naïve, simple, tendre, mobile, tantôt vouée au désespoir, puis à la tendresse, puis ballottée par l'amour, par la jalousie, puis lasse et abattue qui s'exhale en musique, voilà l'expression de Liszt. Je lui disais :

— Pour bien jouer, il vous faudrait du chagrin.
— Je ne suis pas capable d'en éprouver.
— Il vous faudrait donc de la colère.
— Les sentiments bas ne peuvent influencer sur moi.
— Oui votre musique est celle d'un honnête homme. Il me comprit et me remercia du regard...¹⁵

La séduction lisztienne ne serait donc pas aussi romantique qu'on ne serait prêt à le penser au vu de l'intensité magique de son art. Il y a dans le regard de Liszt l'aveu d'un art poétique qui se sépare d'une conception romantique identifiant personne et personnage.

Contrairement à G. Sand qui fait dire au narrateur du *Château des Désertes* ¹⁶ :

Je faisais le rôle d'Ottovio et je l'avais fort mal joué jusque là. Je pris le bras de ma charmante Anne pour entrer en scène et je trouvai du cœur et de l'émotion pour lui dire mon amour, lui peindre mon dévouement. A la fin de l'acte, je fus comblé d'éloge.

Liszt situe souvent son art de séduire aux confins de l'artifice et nul passage mieux que la variation de "*La ci darem la mano*" ne peut dévoiler les sortilèges de cette rhétorique séductrice. Qu'est-ce en effet qu'ornementer sinon déplacer l'intérêt du dire sur le bien dire et mettre à nu l'artifice qui avait si bien su nous charmer à notre insu dans les réminiscences de "*La ci darem la mano*" ?

Cette séduction ambiguë rend en définitive fuyante une œuvre qui nous échappe en même temps qu'elle nous séduit.

Evocation chrétienne de Don Juan par sa grande fidélité à la structure profonde du mythe, elle en pervertit pourtant le sens théologique par sa présentation victorieuse du héros dans l'éclatant final sur "*Fin ch'an dal vino*". La lecture de Liszt est finalement bien instable, ni chrétienne, ni romantique puisque les coupures *ad libitum* (suppression facultative de la transition et de la coda) changent son sens.

Jouer l'œuvre dans sa totalité damne Don Juan par une fin équivoque sur le "*Di rider finirai...*" introductif.

Supprimer la coda consacre la victoire de Don Juan sur la transcendance. Supprimer la transition mutile l'œuvre d'un rappel de la complexité relationnelle du mythe.

La composition de Liszt est en définitive plurielle : virtuose, elle exalte Don Juan ; symbolique, elle le condamne. Ces coupures *ad libitum* trahissent en fait les incertitudes de Liszt et nous le montrent déchargeant sa responsabilité de compositeur sur l'interprète improvisateur. Il n'y a de Don Juan que celui d'un soir c'est-à-dire celui du concert. En définitive les *Réminiscences de Don Juan* ne sont ni une lecture en profondeur du mythe, ni un portrait romantique, mais un discours de la séduction se faisant.

L'œuvre se définit donc dans l'instant de l'énonciation de son discours séducteur, c'est-à-dire qu'elle est devenue Don Juan et Don Juan pure musique.

Bruno Moysan

1. J. d'Ortigue "Franz Liszt" dans la *Gazette musicale* II, n°24 (1835), p. 201.

2. *La Sainte Bible*, trad. Lemaître de Sacy et autres (1696); rééd., Paris, R. Laffont-Bouquin, 1990, "Genèse", XIX, 12, p. 24.

3. *La Sainte Bible*, *op. cit.*, "Daniel" V, p. 1118-1120.

En résumé, Balthazar, roi de Babylone, envoie quérir au cours d'un festin les vases sacrés du temple de Jérusalem pour y boire avec ses concubines. Le doigt de Yahvé écrit alors sur le mur trois mots : Mane, Thecel, Phares. Ce qui signifie brièvement : Dieu a compté tes jours, t'a pesé et t'a trouvé trop léger, a divisé ton royaume et l'a livré aux Mèdes et aux Perses. "Cette même nuit, Balthazar, roi des Chaldéens, fut tué".

4. *La Sainte Bible, op. cit.*, "Matthieu", XXIV-XXV, p. 1298-1301. (Par exemple : la parabole des vierges sages et des vierges folles, apocalypse du Jugement dernier et surtout : "Veillez donc, parce que vous ne savez pas à quelle heure votre Seigneur va venir").

5. Là réside le sens du "Dammi la mano in pezzo" demandé par le Commandeur lors de l'ultime face à face du second Acte.

6. Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...* "Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical", trad. Prior et Guignot, Paris, Gallimard, 1943, rééd. Tel, p.86.

7. Hoffmann, *Don Juan*, trad. Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 280.

8. Au point que chez Lenau, il prévoit dans son testament la subsistance de ses anciennes victimes et des enfants naturels qu'il a eus d'elles !

9. Lenau, *Don Juan*, Aubier, 1931, p. 2 et 3.

10. Ou le rejoint en Enfer, solution plus pittoresque choisie par A. Dumas : *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, Paris, 1836.

11. Lenau, *Don Juan, op. cit.*, p. 5-7 et 28-31.

12. Il s'agit du "Di rider finirai pria dell'aurora" de la scène du cimetière et de fragments du finale : fulgurantes gammes montantes et descendantes, dislocation harmonique illustrant les mots du Commandeur "Non si pasce di cibo mortale, chi si pasce di cibo celeste" et contrechant tournant du second violon réutilisé aussi dans l'ouverture.

13. Cité par J.J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, La Bacconière, 1979, p. 126.

14. "Lettre à P. Pictet", *Gazette musicale* du 11.02.38.

15. Madame A. Boissier, *Liszt pédagogue*, Paris, Champion, 1928.

16. G. Sand, *Le Château des Désertes*, 1847. Cité d'après l'édition M. Levy, Paris, 1866, p. 153.

**DE BERTATI À DA PONTE,
OU L'ÉVOLUTION D'UN LIVRET SUR
DON GIOVANNI**

Durant l'année 1787, année où Da Ponte et Mozart réalisèrent *Il dissoluto, ossia Il Don Giovanni*, trois autres opéras sur le même sujet virent le jour : ainsi nos deux créateurs ne font pas preuve d'originalité en choisissant ce thème très connu du monde théâtral et du public et savent aussi que le succès de l'opéra est assuré. On peut noter aussi que Da Ponte, comme ses contemporains, est attiré par les ouvrages espagnols du XVIIe siècle¹.

En effet, les spectateurs vénitiens eurent la possibilité d'assister en février 1787 à deux représentations lyriques mettant en scène le personnage de Don Juan : au théâtre San Samuele, on donnait l'œuvre de Francesco Gardi², *Il nuovo convitato di pietra*, "Dramma tragicomico", sur un livret dont on ignore l'auteur — et au théâtre San Mosè, un ouvrage de Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni Tenorio o sia il convitato di pietra*, "dramma giocoso" sur un livret de Bertati. Enfin, à l'automne de l'année 1787, Vincenzo Fabrizi composa un opéra, *Il convitato di pietra*, pour les spectateurs de Rome : la partition est malheureusement perdue.

La première étape du travail consiste à examiner les ouvrages des prédécesseurs des librettistes qui nous intéressent, Bertati et Da Ponte, afin de mesurer le cheminement d'une légende et de ses interférences avec la tradition comique italienne.

DE BAMBINI À GAZZANIGA

Le premier opéra italien ³ sur ce sujet au XVIII^e siècle, *La Pravità castigata* (1734), dont on possède, et le livret (le nom du librettiste n'est pas connu) et la musique, fut réalisé par Eustachio Bambini à Brünn (Brno) avec le concours de la troupe italienne d'Angelo Mingotti, grâce à qui les deux formes d'opéra italien s'implantèrent dans le nord de l'Europe vers le milieu du XVIII^e siècle.

Les sources de cet opéra sont de deux sortes : la première est la pièce de Tirso à laquelle tous les sujets font référence et la seconde est *Il convitato di pietra*, pièce écrite par Cigognini ⁴ vers le milieu du XVII^e siècle, qui fut jouée et éditée dans toute l'Italie au XVIII^e siècle. On reconnaît Cigognini dans le début de l'opéra : Don Juan et son serviteur sont sauvés des eaux par la fille d'un pêcheur, Rosalba, que Don Juan séduit immédiatement (c'est ainsi qu'elle devient la quatre-vingt-septième de son catalogue) — on le retrouve aussi dans la scène au cours de laquelle Don Juan ne peut conquérir Béatrice à cause de l'arrivée du roi — le repas en compagnie de la statue et les gémissements de Don Juan en Enfer proviennent aussi de la même source italienne.

Neuf personnages évoluent dans cet opéra : Don Giovanni et son valet Malorco, Rosalba, Donna Isabella fiancée à Don Ottavio et amie de Donna Beatrice, Don Alvaro, le commandeur, père d'Isabella ; interviennent aussi le roi de Naples, Manfredi, et Don Garzia, son conseiller. La trame du livret est constituée d'éléments qui seront présents dans les opéras suivants : le duel et la mort du Commandeur, sa tombe sur laquelle est placée une inscription que lit Don Giovanni, l'invitation au souper et le toast que porte le valet sous les menaces de son maître, le refus de se repentir de la part de Don Giovanni et sa disparition en Enfer.

Avant que Bertati et Da Ponte soient appelés à s'occuper du sujet, d'autres Italiens le firent ; Righini composa un "dramma tragicomico" sur un livret de Nunziato Porta en 1776 : *Il convitato di pietra o sia il dissoluto*. Ce titre rappelle Goldoni et sa pièce *Don Giovanni o sia il dissoluto*, écrite en

1733 ⁵ :

Tout le monde connaît cette mauvaise pièce espagnole que les Italiens appellent *Il convitato di pietra* et les Français *Le Convive de pierre*... Je l'ai intitulée *Don Juan* comme Molière, en y ajoutant, *ou le dissolu*.

Puis G. Calegari G. Albertini et Tritto (ou Tritta ⁶) reprirent le sujet de 1777 à 1783. Da Ponte s'est inspiré de la première scène du livret de Calegari : les vers qui annoncent l'arrivée de Donna Anna dans le livret de Da Ponte sont inspirés de ceux de l'opéra de Calegari :

Livret de 1777 :

*Non sperar mai ch'io ti lasci
Non sperar mai di fuggire.*

Livret de 1787 :

Non sperar, se non m'uccidi ch'io ti lasci fuggir mai

L'OUVRAGE DE BERTATI ET GAZZANIGA

Da Ponte et Bertati ont tous deux travaillé pour la cour impériale en fournissant des livrets d'opéras ; le premier jusqu'au printemps 1791, le second à partir de juillet 1791 en remplacement de C. Mazzola. Bertati ⁷ offrit une grande quantité de livrets aux Vénitiens avant de connaître un réel succès grâce à l'œuvre que D. Cimarosa mit en musique en 1792, *Il matrimonio segreto*.

L'ouvrage que Bertati écrivit sur le sujet de Don Juan, *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*, avait été conçu comme seconde partie d'un spectacle ⁸ prévu pour le Carnaval de Venise ; la première partie (livret et musique) est perdue. Il y était question d'une troupe de théâtre recherchant une pièce à jouer, qui prend en désespoir de cause la légende de Don Juan, sujet trop connu à l'époque : les répétitions

commencent et la représentation de l'œuvre choisie est donnée.

Le livret que Gazzaniga ⁹, le compositeur, eut entre les mains, ne comporte qu'un acte formé de 24 scènes et une *scena ultima*. Giuseppe Gazzaniga, eut une carrière italienne puis européenne dans le monde lyrique ; il travailla en effet en Italie, Allemagne et Angleterre avant d'avoir un poste de maître de chapelle en Italie. Cet opéra ¹⁰ sur le sujet de Don Juan fut représenté non seulement en Italie, mais également en France, en Angleterre, Portugal jusqu'en 1821. Il subit de nombreux remaniements à l'occasion des reprises : en 1792, joué à Paris au théâtre de la rue Feydeau, Cherubini dirigea un quatuor de sa composition "Non ti fidar, o misera" sur les paroles du livret de Da Ponte ; il était placé avant la scène XIX ¹¹. Lorsque Da Ponte fut à Londres en 1794, il procéda à une révision du livret de Bertati et du sien ; l'opéra sur le nouveau livret fut donné le 1er mars 1794 à Londres : c'était un pastiche comprenant des passages de Gazzaniga mêlés à des airs de Sarti, Federici et Guglielmi ¹².

Il est impossible à l'heure actuelle de savoir comment Da Ponte a réellement pris connaissance du livret de Bertati et si Mozart a lu ou entendu la partition de Gazzaniga ; aucune représentation de l'opéra de Gazzaniga n'a été signalée à Vienne en 1787 ¹³. Néanmoins certaines comparaisons sont inévitables et nous poussent à poser cette question : le début de l'opéra, la scène du duel et la mort du commandeur, la noce paysanne ainsi que la scène dans le cimetière.

Mais cette comparaison ne peut être fructueuse que si l'on accepte de ne plus se référer uniquement à l'ouvrage de Mozart, devenu un témoignage éternel ou "une image mère de toutes les autres images" comme l'écrit P.J. Jouve dans son *Don Juan de Mozart* ; les autres opéras cités, dont celui de Gazzaniga, sont des productions du temps : usant de la forme de l'*opera buffa*, comme Mozart, leurs compositeurs savent construire des scènes, caractériser des personnages, mettre en valeur les deux aspects fondamentaux du sujet, le côté tragique et les situations comiques ¹⁴.

Le livret de Bertati

Bambini, en 1734, n'avait gardé que neuf personnages des vingt-et-un de la pièce de Tirso ; Bertati en utilise dix ; Da Ponte en supprimera ensuite deux.

— Don Giovanni a deux valets : Pasquariello et Lanterna.

— Donna Elvire, fiancée délaissée par Don Giovanni, a une rivale en la personne de Donna Ximena.

— Donna Anna est fiancée à Don Ottavio. Le Commandeur est son père.

— La paysanne Maturina va épouser Biagio.

Donna Anna disparaît de la scène après la mort de son père ; elle se retire dans un couvent en attendant que Don Ottavio l'ait vengée. La cantatrice qui avait son rôle dans l'opéra devait ensuite endosser le costume de Maturina et chanter ses airs. Il en est de même pour Biagio assumant ainsi le rôle du Commandeur. Donna Elvire reste la même que chez Molière : une figure noble et touchante qui s'abaissera dans la scène XVIII dans une altercation avec la paysanne Maturina, sa rivale auprès du héros ; Molière avait placé cette situation entre deux paysannes, Maturine et Charlotte. Quant à Da Ponte, il la supprimera mais rendra Elvira ridicule et fragile lors de la tentative de séduction de Leporello déguisé en Don Giovanni.

Scènes I à IV : Don Giovanni profite de la nuit pour s'introduire chez Donna Anna qui appelle son père à son secours ; le Commandeur se bat en duel avec Don Giovanni et meurt. Don Ottavio et Donna Anna font serment de vengeance ; Donna Anna se retire dans un couvent. L'histoire de Don Juan consistait en une succession d'épisodes conçus pour illustrer la dépravation du personnage ; il manquait une cohésion dramatique que Bertati cherche à placer. Il substitue à la mobilité de Don Juan qui cueille sur son passage, lors de ses nombreux voyages, une femme nouvelle, un héros sédentaire improvisant sur place, dans son domaine. Da Ponte conservera cette idée et imposera au récit une certaine logique dans le déroulement de l'acte I et de l'acte II : les deux commencent

dans la cour de la maison du Commandeur ou dans la rue du village et terminent dans une maison.

Scènes V à X : Donna Elvira arrive et Don Giovanni l'abandonne à son valet Pasquariello qui se moque d'elle en lui dressant le catalogue des femmes séduites par son maître. Don Giovanni ne perd pas son temps et séduit Donna Ximena.

Scènes XI à XVIII : une noce villageoise a lieu ; Don Giovanni écarte Biagio le fiancé en le couvrant de menaces, pour conquérir Maturina ; mais Donna Elvira surprend le couple et Don Giovanni sauve la face en faisant croire à chacune que l'autre le poursuit d'un amour confinant à la folie. Les deux femmes s'affrontent ensuite.

Scènes XIX à XXV : Don Giovanni se trouve devant le tombeau du Commandeur dont la statue accepte l'invitation à souper. On retrouve le héros à table, refusant de se laisser troubler par le discours de Donna Elvira. La statue vient interrompre un hymne à la bonne chère et à la volupté chanté par le maître et son valet ; elle entraîne Don Giovanni en Enfer. Il ne reste plus aux deux valets qu'à raconter la fin de leur maître. Le finale est très joyeux, sans l'ombre d'une leçon de morale.

On remarque que le rôle principal est tenu par Don Giovanni à qui Bertati fait chanter un air d'amour scène IX ; les autres personnages possèdent une existence dramatique très légère. Da Ponte a concentré sur le personnage de Leporello les effets comiques ; chez Bertati, presque tous les personnages prennent part aux situations comiques, la scène la plus drôle étant le duo qui oppose les deux rivales en amour, Donna Elvira et Maturina.

De Bertati à Da Ponte

Le livret de Da Ponte suit le déroulement de celui de Bertati jusqu'au moment où Don Giovanni cherche à séduire Maturina (Zerlina) : scènes XV dans le livret de Bertati ; en faisant intervenir Donna Elvira après le duo "La ci darem la mano", Da Ponte donne une dimension plus tragique et prépare le drame futur. Bertati en reste au stade d'actions

comiques et offre à ses spectateurs le duo de la jalousie féminine ; c'est le seul ensemble que Da Ponte transformera en air (air de Donna Elvira, acte I, 10, "Ah Fuggi il traditor"). C'est plutôt l'inverse qui se produit lorsqu'il remania le sujet: l'air de Maturina, scène XIV chez Bertati, devient un duo entre Don Giovanni et Zerlina sous la plume de Da Ponte ; l'action est ainsi plus vivante grâce aux nombreux ensembles vocaux, alors que la multiplication des airs empêche son évolution rapide et dynamique. Bertati a prévu peu d'ensembles dans son livret : quatre duos (scènes 7, 18, 20), un trio au début, un chœur alternant avec des soli, scène 11 (les noces) et le chœur final composé des six personnages sur scènes, huit airs sont insérés dans le livret.

En fait, Da Ponte a ajouté au livret existant un finale de l'acte I et une succession de scènes à l'acte II jusqu'à la scène 11 ; là nous retrouvons la trame existante chez Bertati : la scène dans le cimetière, le repas avec l'intervention d'Elvira, l'arrivée du Commandeur et la disparition du héros en Enfer, avant le finale regroupant les autres acteurs.

Le début de l'opéra vu par Bertati et Da Ponte

On retrouve dans le livret de Da Ponte le même déroulement de l'action que dans celui de Bertati, mais l'arrivée sur scène de Don Ottavio suivi de Donna Anna, après la mort du Commandeur, déclenche le témoignage de Donna Anna (scène 3), alors que Da Ponte le place à un instant plus critique sur le plan dramatique. La scène racontée par Donna Anna/Bertati semble moins tragique : elle croit voir Don Ottavio et comprend sa méprise alors qu'elle est dans les bras de Don Giovanni :

*Mi scuoto e dico : Ah duca,
Che osate voi ! Che fate.*

Tacito a mie s'appressa e mi vuole abbracciar ; sciogliermi cerco, e più mi stringe. (Da Ponte)

Enfin, sur le plan musical, il faut noter un traitement

différent qui ne permet pas à la scène vue par Bertati de prendre une réelle importance dramatique¹⁵ : le récitatif sec est seul utilisé, alors que Mozart sut adroitement mêler les deux formes de récitatif (sept mesures de récitatif sec préparent le récit de l'agression). Le passage s'achève par un air de Don Ottavio (Mozart en placera un dans sa version de Vienne).

La fin de l'opéra

Da Ponte a repris le plan suivi par Bertati :

— Au cimetière : duo entre le maître et son valet. Le commentaire de Don Giovanni, après avoir lu l'inscription sur la tombe ne change guère :

Oh vecchio stolto ! (Da Ponte)

Oh vecchio ribaldo ! (Bambini)

— Dans les deux cas, Don Giovanni pousse son valet à inviter la statue, puis le fait lui-même ; la statue ne s'exprime qu'une seule fois dans le livret de Bertati et répond : "*Ci veniro*"¹⁶.

— Elvira intervient au début du repas puis Don Giovanni mange en musique et célèbre les femmes de Venise avec son valet. Da Ponte a inversé les scènes afin de préparer le dénouement tragique.

— C'est Don Giovanni qui ouvre la porte à la statue, alors que Da Ponte laisse le valet aller à sa rencontre. Enfin, Bertati donne la parole à son héros qui invite la statue à partager le repas. Da Ponte laisse le Commandeur agir immédiatement après son arrivée.

— Le problème de la *scena ultima*. En 1734, Bambini laissait entrevoir les Enfers dans lesquels Don Giovanni souffrait, pendant que les autres montraient leur bonheur sur scène. En 1783, Tritto lui aussi ne plaça pas la fin de son opéra sur la disparition de Don Giovanni en Enfer et fit apparaître les acteurs du drame ensuite. On sait que Mozart et Da Ponte optèrent d'abord pour cette solution avant de supprimer cette dernière scène à Vienne. Bertati introduisit une fin heureuse

dans le style de l'*opera buffa* : c'est un finale très joyeux qui n'a rien à voir avec la leçon de morale de Da Ponte.

GAZZANIGA ET L'OPERA BUFFA

Gazzaniga, comme Mozart, a composé à une époque où les formes lyriques évoluaient beaucoup. L'*opera buffa*, s'il comportait à l'origine exclusivement des personnages représentant des domestiques ou des bourgeois, étendit son répertoire à des rangs plus élevés des couches sociales : Don Giovanni en est un exemple ; il séduit des femmes de son rang et n'hésite pas à prendre le ton qui convient pour une paysanne. C'est pourquoi il est naturel de trouver dans cette forme d'opéra après 1750, à la fois le style sérieux caractérisé par des airs da capo (Biagio en chante un à la scène 12) ou des vocalises (Elvira, scène 22) une ligne mélodique plus soignée et des phrases plus longues — et le style comique caractérisé par des paroles rapides et des ensemble vocaux au tempo rapide : l'exemple le plus frappant est le duo entre Maturina et Elvira, sur le thème de la jalousie, en trois parties (tempo giusto en laM — andante en réM — allegro en laM). Gazzaniga use avec parcimonie du récitatif accompagné : scène XIV, le Commandeur s'exprime de cette manière.

Saint-Foix ¹⁷ reproche à Gazzaniga son manque de phrase musicale :

Musicalement nous sommes en présence d'une langage parlé plein de feu et de vie, et où, à proprement dire, tout thème musical fait défaut.

Un contemporain ¹⁸ faisait remarquer en 1793 que la mélodie chez Gazzaniga est "gaie, agréable et naturelle". Il suffit d'écouter la noce entre Maturina et Biagio pour en être convaincu ; elle est bâtie sur un rythme de tarentelle puis de sicilienne, comme c'était la coutume depuis le début du XVIIIe siècle ¹⁹. Aucune inquiétude ne se décèle au cours du dialogue entre le chœur et les solistes ; c'est une scène comique populaire sans trace de mauvais goût. Goldoni avait souligné

cet aspect important du théâtre comique :

Et on s'aperçut que le comique raisonné était préférable au comique trivial.

Il faut éviter le piège qui consiste à comparer Gazzaniga et Mozart, dont les conceptions dramatiques ont peu de rapport entre elles : ce dernier a eu un style nettement différent de ses contemporains et ce, dès ses premières œuvres lyriques ²⁰. Gazzaniga, influencé par le théâtre comique vénitien, Goldoni et Galuppi en particulier, sut faire preuve d'habileté dans l'élaboration de ses ouvrages sans pouvoir égaler son contemporain. Qui le pouvait ? Mais il est impossible de passer sous silence de telles œuvres même si nous les jugeons indignes de figurer sur le même plan que celles composées par Mozart : ne l'oublions pas, Mozart s'est servi des techniques de ses contemporains auxquels il est redevable de leurs essais et de leurs talents ; il a su admirablement les mettre en valeur. Quant à Da Ponte, que serait-il devenu si Molière ne lui avait pas ouvert le chemin, si Goldoni n'avait pas été tenté par le sujet et si Bertati ne lui avait pas offert un livret aux possibilités intéressantes ?

Laurine Quetin
Université de Tours

1. A. Steptoe, *The Mozart Da Ponte operas : The cultural and musical background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così*, Oxford, 1988, p. 107. L'auteur cite également Carlo Gozzi qui a tiré *Le droghe d'amore* d'une pièce de Tirso.

2. Gardi était très connu à Venise pour les farces en un acte qu'il composa sur des livrets de Giuseppe Foppa. Il collabora également avec Bertati pour des *opere buffe*. Le manuscrit autographe de l'opéra *Il convitato di pietra* se trouve à Milan.

3. Charles C. Russel "The first Don Giovanni opera : *La pravità castigata*, by E. Bambini", in : *Mozart-Jahrbuch, 1980-1983*, p. 385. L'auteur n'accepte pas la thèse selon laquelle l'ouvrage *Empio punito* de A. Melani sur un livret de F. Acciajoli, composé en 1669, serait le premier opéra sur le sujet : certains épisodes sont issus de la légende de Don Juan, mais d'autres n'ont aucun lien avec elle. Il ne s'inscrit donc pas dans la tradition de la pièce de Tirso et de ses imitateurs. A noter que le rôle de Don Giovanni dans l'opéra de Bambini était tenu par une femme. Seuls trois hommes chantaient parmi les interprètes de l'œuvre.

4. L'ouvrage de Cigognini fut imprimé en 1671 ; en 1678, Andrea Perucci en fit une révision et une adaptation.

5. Goldoni, *Les Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, 1822, Slatkine Reprints, Genève, 1968, tome 1, p. 163-164.

6. Le librettiste de Tritto est Giovanni Battista Lorenzi, très connu en Italie pour ses livrets d'*opera buffa*.

7. G. Casanova, *Gesammelte Briefe*, Berlin, 1970, tome 2, p. 217. Casanova, alors en Bohême chez le Comte Waldstein, reçut une lettre d'A. Zaguri au sujet du remplacement de Mazzolà par Bertati : "on félicite l'auteur de mauvaises pièces pour le théâtre San Mosè".

8. Ces sortes de divertissements étaient très appréciés alors ; on les nommait des *Capriccii drammatici*.

9. La partition de *Don Giovanni tenorio o sia Il convitato di pietra* est éditée chez Bärenreiter à Cassel depuis 1974 (S. Kunze).

10. S. Kunze, *Don Giovanni vor Mozart : Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienischen Buffo-Theater des 18 Jahrhunderts*, Munich, 1972, p. 130-139. L'auteur a répertorié pas moins de 32 éditions du livret.

11. H. Abert, *W.A. Mozart*, Leipzig 1919-21, 3/1955-56, p. 372, note 1.

12. Loewenberg, *Annals of opera*, p. 441-42. L'auteur ajoute que l'opéra de Mozart ne fut représenté à Londres que 23 ans plus tard, mais des catalogues d'airs étaient déjà en circulation, ainsi que le livret.

13. S. Kunze, *op. cit.*, p. 59-60.

14. C.C. Russell, *op. cit.*, p. 387. L'auteur se demande quelle forme peut avoir l'opéra de Bambini sur Don Giovanni ; la tradition *seria* est conservée dans l'emploi des voix de femmes pour les rôles de Don Giovanni, le roi de Naples ; les scènes sont découpées en récitatif suivi

d'un air *Da capo*, et les ensembles vocaux sont inexistantes. La tradition *buffa* se reconnaît par le fait que les héros n'ont aucune dimension tragique et que les vers ne sont pas ornés.

15. S. Kunze, *op. cit.*, p. 99. L'auteur souligne le fait qu'il existe plusieurs versions musicales de cette scène ; les versions de Bologne et Milan sont avec le récitatif sec ; la version de Vienne, d'après celle de Ferrare, reprend le texte de Da Ponte, scène 3, et use du récitatif accompagné.

16. Comparaison du même passage chez Bambini :

*“Proviam, Commendatore, meco a cena t'invito. Verrai ?
Verro.”*

Livret de Da Ponte

*“Parlate, se potete. Verrete a cena ?
Si”*.

17. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart*, Paris, 1912-1946, vol. IV, p. 280.

18. S. Kunze, *op. cit.*, p.94.

19. S. Kunze, *op. cit.*, p.102-103. L'auteur montre que les scènes populaires comprenaient ces rythmes-là. Tritto, en 1783, ne manqua pas d'en user dans la même scène.

20. C'est un mythe tenace à détruire que celui des œuvres de “jeunesse” à opposer à celle de la “maturité”. Il existe un lien entre tous les ouvrages lyriques de Mozart : sa très forte personnalité les marque dès le début et ils sont tous dignes d'intérêt.

**LE DON GIOVANNI DE MOZART-DA PONTE
UN MODELE POUR THE RAKE'S
PROGRESS DE STRAVINSKY-AUDEN**

Après huit années vécues en Californie dans sa nouvelle patrie américaine ¹, Stravinsky avait suffisamment progressé pour ressentir le désir de composer un opéra en anglais. Les circonstances qui devaient le conduire à travailler avec le poète Wystan Auden à un livret conçu à partir de la série gravée par William Hogarth intitulée *The Rake's Progress* sont à présent bien connues et il ne paraît pas utile d'y revenir ici ². Mais, étant donné le sujet que nous nous proposons de traiter, quelques détails de ces circonstances doivent être tout d'abord soulignés car ils en justifient la question posée : le *Don Giovanni* peut-il être considéré comme un des modèles ayant stimulé l'imagination créatrice de Stravinsky ?

Rappelons succinctement les faits principaux : Stravinsky, songeant à composer un opéra en anglais, découvre une idée de sujet en visitant une exposition intitulée *Masterpieces of English Painting : William Hogarth, John Constable, J.M.W. Turner*, The Art Institute of Chicago (15 octobre-15 décembre 1946). Les séries de Hogarth lui suggèrent immédiatement une succession de scènes d'opéra. Son ami Aldous Huxley lui conseille de demander pour la réalisation du livret la collaboration de Wystan Auden dont il connaît à la fois le talent de versificateur et la passion pour

l'opéra. Quelques mois plus tard, ayant achevé la composition de la *Messe* et mis la dernière main à son ballet *Orpheus*, il reçoit le poète chez lui à Hollywood et, pendant toute une semaine, du 11 au 18 novembre 1947, ils élaborent ensemble un premier scénario ⁷. Deux jours avant cette première visite, le 9 novembre, Stravinsky écrit à son éditeur Ralph Hawkes pour lui demander de lui procurer les enregistrements et les partitions d'orchestre de plusieurs opéras de Mozart :

To add to my «errands», ... I need... the complete record album of the Glyndebourne Festival Co conducted by Fritz Busch : *Così fan tutte*, *Don Giovanni* and *Nozze di Figaro*... Also, please, try to get me the Mozart opera scores. All that is impossible to find there... ⁸.

Cette commande particulièrement significative en cette période de gestation de l'œuvre révèle l'évidence d'une filiation entre le *Rake* et Mozart. D'autre part, Stravinsky s'est également explicitement exprimé sur la valeur pour lui paradigmatique de l'opéra italo-mozartien comme idéal de musique lyrique. Il avait déjà exalté les qualités propres de l'opéra "italo-russe" — opposé à l'esthétique rationaliste et folklorisante du fameux groupe des cinq — à propos de son second opéra *Mavra*, dédié à la mémoire de Pouchkine, Glinka et Tchaïkovsky. En 1953, à l'occasion de la production américaine du *Rake*, il résumait son opinion en estimant que le drame musical et l'opéra étaient deux choses très, très différentes et que le travail de sa vie était une dévotion au second ⁹. Il exprima la même idée avec force un peu plus tard, en 1964, dans un texte écrit à Paris dont on peut proposer la traduction suivante ¹⁰ :

J'ai choisi de réaliser le *Rake* dans la forme d'un opéra à numéros du XVIII^e siècle dans lequel le mouvement dramatique résulte de la succession de morceaux séparés. Récitatifs et Airs, duos, trios, chœurs, interludes instrumentaux. Au cours des dernières scènes, la forme est jusqu'à un certain point prégluckienne dans la mesure où elle tend à resserrer l'histoire (la narration) dans le *Recitativo secco* réservant les airs pour la poésie de réflexion ; puis, lorsque l'opéra s'échauffe, se développe, l'histoire est racontée presque entièrement en chansons et se distingue ainsi du parlé-chanté et de la mélodie continue wagnérienne qui consiste,

en fait, en un commentaire orchestral enveloppant un récitatif continu (...)Ayant choisi un sujet marqué historiquement, j'ai décidé (...) d'assumer les conventions de cette époque. *The Rake's Progress* est donc un opéra conventionnel mais ces conventions particulières ont été considérées comme périmées depuis longtemps par tous les cercles musicaux respectables (je veux dire d'avant-garde)...Un compositeur peut-il réutiliser le passé et en même temps se tourner vers une direction d'avenir ? Sans m'occuper de la réponse (qui est "oui"), cette question académique ne m'a pas troublé pendant la composition... Je demande à l'auditeur de suspendre comme moi cette question et (...) d'essayer de découvrir les qualités propres de l'opéra. Pendant longtemps, le *Rake* a semblé n'avoir été créé que pour alimenter des débats journalistiques sur 1) la validité historique de l'approche, et 2) la question du pastiche. Cependant, si l'opéra contient des imitations — et spécialement de Mozart comme il a été dit — j'accepte volontiers l'accusation si je peux ainsi délivrer le public de cette discussion et le conduire à la musique.

Le débat sur la validité de la démarche stravinskienne n'est toujours pas clos. Il a été repris et même exacerbé par le compositeur-musicologue André Boucourechliev qui, dans son livre sur Stravinsky ¹¹, considère l'opéra comme une œuvre "de second choix" à situer parmi les compositions "peu convaincantes, pour ne pas dire médiocres" de l'auteur du *Sacre du Printemps*. Considérant que le *Rake* témoigne "sans doute d'une inhibition partielle et provisoire des forces créatrices du musicien", il condamne l'œuvre sans appel. Songeant à la réussite parfaite d'*Œdipe Rex* ou de la *Symphonie des psaumes*, il explique que "le chant stravinskien, pur et dur, tend au hiératisme plutôt qu'au dramatisme (...) qu'il refuse d'épouser au premier degré un matériau psychologique (...) qu'il ignore ce minimum d'hystérie indispensable à la représentation musicale de l'affect". Selon Boucourechliev, pour remédier à cette déficience de sa nature, Stravinsky a besoin, lorsqu'il aborde le domaine dramatique, de s'appuyer sur un modèle préexistant :

Il met en œuvre (...) non seulement l'esprit mais la lettre, les

clauses mêmes et l'ordonnance du modèle choisi ; et non seulement celui d'une époque et d'un genre, mais en l'occurrence, celui d'un auteur (Mozart) et d'une œuvre (*Così*). Ce modèle, Stravinsky ne l'utilise même pas à des fins créatrices personnelles (...) mais il se borne à la remplir.

Ces deux affirmations d'un rapport du *Rake's Progress* à Mozart, l'une positive exprimée par le compositeur lui-même, l'autre négative proposée par son critique, justifient la réflexion que nous voulons développer maintenant. Une précision supplémentaire est cependant encore nécessaire. Certes, Stravinsky a déclaré à plusieurs reprises s'être véritablement imprégné de *Così* à l'époque de la composition du *Rake*¹², mais le *Don Giovanni* lui était présent à l'esprit tout comme celui de son librettiste. Avant de tenter de le montrer, il n'est sans doute inutile de rappeler qu'au cours d'une interview accordée à Emilia Zenatti peu de temps avant la première de l'œuvre à Venise, Stravinsky fit l'éloge du livret écrit par Auden et Kallman pour le *Rake* en précisant qu'il était aussi bon, sinon meilleur que celui de Da Ponte pour *Don Giovanni*¹³. La comparaison nous semble significative.

*

* *

La proximité du *Rake's Progress* et du *Don Giovanni* me paraît tout d'abord immédiatement sensible sur le plan du sujet même de l'opéra. L'anglais *rake* a été traduit dans notre langue par *libertin*. *The Rake's Progress* par *La Carrière du Libertin*. Certes Tom Rakewell n'est pas ce libertin orgueilleux et volontaire, méprisant la voie commune des autres hommes, se situant au-dessus de la loi humaine comme de la loi divine et jouissant sans vergogne des plaisirs terrestres, ce libertin qu'incarne le terrible Dom Juan de Molière et dont Da Ponte nous propose une version somme toute assez édulcorée ou tout au moins partielle avec sa figure du séducteur tout à la fois aimé et haï des femmes. Chez Auden et Stravinsky, le mythe du libertin se trouve tressé de façon originale avec un autre

grand mythe de notre culture occidentale, celui de Faust, celui du pacte avec le Diable. Le couple Maître/Valet — Don Juan/Sganarelle chez Molière ou Don Giovanni/Leporello chez Da Ponte — se trouve en quelque sorte inversé dans le *Rake* où Tom Rakewell, le maître, est en fait la victime, consentante certes, de Nick Shadow le valet diabolique. C'est le Diable qui pense et agit à travers les idées et les actes de son Maître/Esclave. Cette situation révèle clairement la proximité des deux mythes ; c'est sous l'influence du grand Diviseur captateur d'âmes et pourvoyeur du néant éternel que Don Juan/Faust professe la soi-disant philosophie du libertinage. Chez Auden et Stravinsky, Tom comme son prénom l'indique est Monsieur Tout-le-monde ; seul son penchant pour l'oisiveté et sa naïve confiance en sa bonne fortune le rendent vulnérable aux séductions diaboliques. Les trois vœux qu'il exprime — être riche, être heureux et être égal à Dieu (il envisage de sauver l'Humanité et de la nourrir grâce à une machine à transformer les pierres en pains qui nous renvoie au texte évangélique de la tentation du Christ au désert) — seront bien entendus exaucés contre remise de son âme un an et un jour plus tard ¹⁴. Tom Rakewell est donc l'un d'entre nous et les derniers mots du livret sont à cet égard tout à fait explicites :

*So let us sing as one
At all times in all lands
Beneath the moon and sun
This proverb has proved true
Since Eve out with Adam
For idle hands
And hearts and minds the Devil finds
A work to do
A work, dear Sir, fair Madam
For you and you.*

Les auteurs du *Rake's Progress* ont délibérément choisi d'adopter le parti d'une fable morale, rejoignant ainsi les intentions de la pièce initiale de Tirso de Molina encore fortement enracinée dans la tradition des moralités médiévales.

Cette tendance moralisatrice sera encore explicite dans le livret de Da Ponte : “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni”. Le caractère de “carrière” ou de *progress* du livret mis en musique par Mozart ne saurait être méconnu et, en conséquence, nous devons aussi en reconnaître, sur ce plan, la parenté avec celui d’Auden et Stravinsky.

*
* *

Mais il y a davantage qu’une parenté de sujets entre Stravinsky et Mozart. Il y a une esthétique partagée, une conception commune de l’opéra et des rapports de la musique et de la scène. On a vu plus haut combien Stravinsky était opposé à l’esprit du drame musical, celui qui fait de la musique l’esclave du texte et des péripéties de l’action dramatique, celui qui conduit à subordonner le musical au dramatique, celui qui privilégie la scène au point d’en faire, comme dans le système wagnérien, le couvercle et la cachette de l’orchestre et de ses instruments. Cette suprématie accordée à la linéarité du discours verbal conduit à un désintérêt pour les formes sonores elles-mêmes et réduit la musique à une flot de récitatif continu, enrobé d’orchestre mais sans structure spécifique. Stravinsky est trop attaché aux qualités sonores des formes circulaires basées sur la récurrence des motifs et sur les oppositions binaires contrastées pour s’accommoder des principes du drame musical. Il affirmera toujours son attachement à l’opéra italo-mozartien à numéros séparés constitué de récitatifs, d’airs, de duos, trios et ensembles dans lequel la musique conserve son autonomie et met en œuvre des formes spécifiquement sonores indépendantes de toute autre considération littéraire ou dramatique. Ce point de vue est une constante de toute l’œuvre stravinskienne qui n’a cessé, depuis les premiers ballets du début des années 1910, d’affirmer cette primauté du musical, parti pris d’autant plus étonnant qu’il émane d’un musicien qui a consacré une partie essentielle de

son œuvre à la scène. La forme demeure toujours la préoccupation essentielle de Stravinsky et, sur ce plan, Mozart est évidemment pour lui un maître ; Mozart et, dans le domaine de l'opéra, particulièrement *Così fan tutte* dont la pure géométrie a de quoi le séduire. Mais, par-delà ce modèle ouvertement reconnu et même revendiqué, nous pouvons reconnaître des indices pertinents qui autorisent à considérer le *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart comme un des modèles essentiels du *Rake's Progress* sur le plan strictement musical.

L'orchestre tout d'abord, tel qu'il est conçu par Stravinsky, correspond aux dimensions de l'opéra de chambre et, à peu de choses près, constitue un outil semblable à celui qu'utilise Mozart dans le *Don Giovanni* : les bois par deux (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons), deux cors, deux trompettes et timbales, clavecin et quintette à cordes. Stravinsky, pourtant célèbre par la complexité et la puissance de son écriture orchestrale (voir l'orchestre du *Sacre* ou d'*Œdipe Rex*) ne s'accorde même pas les trois trombones dont Mozart déploie les sonorités tragiques dans la scène finale du Commandeur. Cet orchestre, volontairement réduit aux proportions classiques, produit des types de sonorités familières au XVIII^e siècle, mais la manière particulière et originale dont il est traité aboutit à un résultat tout à fait nouveau, bien stravinskien, caractérisé par la coexistence de la référence au passé et de l'écart irréductible de la modernité. Parmi de nombreux autres cas, on peut signaler comme exemple le *Finale* de la scène 2 de l'acte II, le mariage de Tom et Baba où les festivités et les acclamations de joie s'inscrivent dans une sarabande solennelle caractérisée par cette simultanéité de la présence du modèle et de sa radicale transformation. Ce passage s'achève sur un *tutti* d'orchestre auquel les chœurs superposent leurs acclamations.

Sur le plan de la diversité des modalités du chant lui-même, la référence à l'opéra mozartien nous apparaît encore plus évidente. Stravinsky en exploite toutes les formes, du simple récitatif aux ensembles les plus complexes. Le *recitativo secco* accompagné du seul clavecin représente l'allusion la plus transparente au modèle. Certes, la prosodie

anglaise introduit là encore un écart pertinent par rapport au caractère du récitatif italien, cependant le clavecin adopte à certains moments les tournures et même, pourrait-on dire, les tics de son modèle : accords de ponctuation, cadences suspensives ou conclusives. Mais Stravinsky ne confine pas cet instrument dans son rôle subalterne d'accompagnement. Dans la scène la plus tragique, celle du Cimetière (Acte III, sc. 2), le clavecin devient tout à coup comme le personnage principal, celui sur lequel repose toute la tension dramatique de la terrible et ultime partie de cartes proposée à Tom par Nick Shadow. Il sort brusquement de son rôle conventionnel et nous sentons là encore avec force les vertus expressives dues à l'écart ménagé par le compositeur entre son modèle et sa propre invention.

Tout comme chez Mozart, les ressources du récitatif accompagné par l'orchestre sont également exploitées par Stravinsky. Cette formule intermédiaire entre la pure articulation du texte et la pure musique lui permet à la fois de diversifier le flux dramatique et d'obtenir des effets expressifs particuliers qui viennent souligner tel ou tel trait du récit, ou telle situation psychologique. C'est le cas du récitatif d'Ann au début de la scène 3 de l'Acte I : reprenant les éléments sonores du prélude instrumental de la scène, le hautbois, le cor anglais et le basson accompagnent le récitatif d'Ann exprimant son angoisse, son inquiétude et sa solitude :

*No word from Tom, Has love no voice ? Can love not keep a
Maytime in cities ?... But no, to weep is not enough. He needs my help.*

Les airs du *Rake's Progress* sont, eux aussi, fondés sur les valeurs vocales, orchestrales et formelles qui ont assuré l'efficacité de l'opéra italo-mozartien. La vocalité y est toujours l'exigence première et elle se construit à partir d'éléments de vocabulaire simples, gammes, arpèges, motifs bien dessinés et développés par récurrence. Ceux-ci ne sont jamais sacrifiés à l'équilibre de la voix et de l'orchestre. Celui-ci, en véritable accompagnateur et serviteur du chant procède souvent par batteries régulières d'accords harmoniques animés par des

mouvements vigoureux de la basse auxquels répondent les aigus en créant ainsi la sensation de l'ensemble de l'espace des hauteurs sonores dans lequel la voix trace son sillon mélodique et se meut en toute aisance. La parenté me paraît spécialement explicite entre le fameux Air du Catalogue *Madamina* et la Cabaletta d'Ann Trulove à la fin du premier acte du *Rake's Progress*.

Quant aux duos, trios et ensembles plus vastes incluant aussi les chœurs, il est évident que Stravinsky, comme Mozart, s'y complaît et y réussit avec bonheur les meilleurs moments dramatiques et musicaux de son opéra. Il excelle, en particulier, à construire des ensembles à partir de situations complexes confrontant des personnages divers dont les caractères contrastés s'expriment sur des modes d'articulation sonore opposés. Il me semble tout à fait licite de mettre en relation deux moments, certes différents, mais cependant de ce point de vue homologues, du *Don Giovanni* et du *Rake's Progress*, moments qui font appel dans l'un comme dans l'autre cas à des moyens musicaux comparables. Dans la scène finale et centrale à la fois de l'affrontement avec la terrifiante statue du Commandeur, Leporello plus mort que vif se cache sous la table et énonce en contrepoint aux répliques nobles et théâtrales des deux ennemis affrontés, les triolets aux notes répétées totalement hétérogènes sur lesquels il exprime sa peur et sa couardise. Stravinsky, pensant à l'efficacité dramatique de ce procédé par lequel, grâce à la musique, il est possible, comme dans une construction cubiste, de faire percevoir de manière simultanée toutes les facettes différentes d'un objet ou d'une situation, utilise la même technique dans la scène du mariage de Tom et Baba. Le duo agité et passionné d'Ann et Tom, l'un appelant et l'autre repoussant l'amour, se trouve contrepointé de façon assez cocasse par les protestations de Baba demeurée enfermée dans la chaise à porteurs en attendant qu'on la délivre pour l'apothéose nuptiale. Le staccato des notes répétées de Baba s'oppose totalement aux lignes souples et lyriques chantées par Tom et Ann selon le principe tant de fois mis en valeur par Mozart et, tout particulièrement, dans son *Don Giovanni*.

Après ces remarques, il ne faudrait cependant pas penser que l'opéra de Stravinsky se développe de façon rigide et cloisonnée par alternance de récitatifs, d'airs et d'ensembles formant des numéros strictement séparés. Ce principe étant posé au départ, au fur et à mesure que l'œuvre progresse, il se trouve assoupli dans le sens d'une musicalisation de plus en plus dense. Certains éléments sont effectivement clos sur eux-mêmes, surtout au début de l'opéra ; mais d'autres, souvent insérés dans une action plus mouvementée, sont brusquement interrompus ou, au contraire, s'inscrivent dans une série continue d'événements où leur identité musicale tend à s'atténuer au profit de la linéarité du récit. La volonté stravinskienne d'écrire un "opéra à numéros" n'est pas systématique au point de figer l'action dramatique dans un agencement raide de formes sonores cataloguées. Il exprime d'ailleurs clairement ce principe dans le texte déjà partiellement cité :

Au cours des premières scènes, la forme est jusqu'à un certain point pré-gluckienne dans la mesure où elle tend à resserrer l'histoire (la narration) dans le *recitativo secco*, réservant les airs pour la poésie de réflexion ; puis, lorsque l'opéra se développe (s'échauffe), l'histoire est racontée presque entièrement en chanson et se distingue ainsi du parlé-chanté et de la mélodie continue wagnérienne.¹⁵

Ce même principe est précisément mis en œuvre par Mozart dans le *Don Giovanni*. Le dernier récitatif est chanté par Don Ottavio à la fin de la scène XII, désespérant de ne pouvoir secourir Donna Anna qui paraît repousser l'offre de son amour. A partir de ce point, et ce jusqu'à la toute fin de l'opéra (ce qui représente près d'un quart de l'œuvre totale), l'action très mouvementée se déroule de manière musicalement continue combinant les airs, les duos, trios, ensembles et chœurs dans une structure sonore cohérente mais d'une grande complexité. Nous pensons que Stravinsky a su trouver là un exemple magistral de rapport entre la musique et la scène et qu'il a su en tirer parti dans toutes les dernières scènes du *Rake's Progress* qui s'inscrivent dans une courbe musicale et

dramatique continue où la diversité des genres s'abolit au profit de l'émotion pure. Nous ne pouvons pas ici écouter l'œuvre dans son ensemble, cependant j'aimerais que nous prenions le temps de découvrir comment Stravinsky parvient à déployer sur une séquence un peu étendue cette diversité des modalités de l'expression vocale et orchestrale. Écoutons un passage de l'initiation de Tom aux rites de Vénus dans le bordel de Mother Gosse : 1) Nick présente Tom à la compagnie des prostituées et des mauvais garçons (récitatif), 2) Tom chante une cavatine sur le nom sacré de l'Amour, 3) Attendrissement de ces dames (chœur de femmes), 4) Prise de possession autoritaire de l'initié par la "patronne" Mother Goose (récitatif accompagné) et 5) Lanterloo !, chœur mixte sur un air de ronde enfantine avec texte en style de "coq à l'âne" célébrant les mystères d'Eros (audition).

La diversité des tons est aussi un point commun entre les deux opéras. *The Rake* est une fable, ce qui permet aux auteurs d'entrecroiser les veines tragiques et comiques, d'alterner des scènes de caractères opposés et même de présenter simultanément au spectateur des éléments tragiques au milieu de scènes comiques (La vente aux enchères), ou inversement, des éléments comiques au sein des scènes tragiques (le mariage de Tom). C'est bien comparable, me semble-t-il, au principe du *dramma giocoso* qui qualifie spécifiquement le *Don Giovanni*. Cette remarque nous conduit tout naturellement à rapprocher la fin des deux opéras où l'on peut voir le signe manifeste de leur filiation. En effet, *Don Giovanni* s'achève sur un épilogue où chaque personnage survivant exprime son point de vue sur l'aventure qui vient d'être vécue et où tous s'associent pour exprimer une sorte de morale de l'histoire ponctuée par des gammes descendantes et des accords conclusifs de l'orchestre. Cet appendice introduit une sorte de distanciation partielle vis-à-vis de l'illusion dramatique elle-même dans la mesure où il invite les personnages, mais aussi les spectateurs (*E noi tutti, o buona gente*), à répéter le vieux proverbe qui dit que, pour le perfide, la mort est toujours semblable à sa vie ou encore que tout crime aboutit à un châtement. Chez Stravinsky et Auden, l'épilogue introduit une

distanciation du même type mais encore plus radicale. Ce ne sont plus les personnages qui prennent la parole après le dénouement, ce sont les chanteurs-comédiens qui, priés d'ôter les attributs de leur rôle (perruques en particulier), et même revenus à la vie si l'histoire les avait fait mourir, viennent sur le devant de la scène, dans la pleine lumière des projecteurs, tirer la morale de la fable :

*Good people, just un moment
Though our story now is ended
There's the moral to draw
From what you saw*

Cette moralité est également ponctuée par des gammes descendantes rapides et un accord conclusif où il n'est pas excessif de voir un clin d'œil au final de *Don Giovanni*.

*
* *

Certes, le ton de cet épilogue — et Stravinsky l'a fait lui-même remarquer si l'on en croit les propos rapportés par Robert Craft dans son *Journal*¹⁶ — est bien différent de celui de Mozart. Par plusieurs aspects et celui du langage en particulier, le *Rake's Progress* tout entier et son épilogue tout particulièrement, se rattache à la tradition de Broadway, elle-même relayant la tradition de l'opérette viennoise. Cependant, je demeure convaincu que cet opéra, dont la richesse et la complexité sont à tous égards remarquables, se rattache fortement à la tradition mozartienne et tout spécialement au *Don Giovanni*. C'est pour moi un exemple caractéristique de la manière dont, à travers le temps, un créateur nourrit sa propre invention de celle d'un illustre prédécesseur, de la manière dont la richesse d'un patrimoine commun est utilisée comme réseau fertilisant de l'œuvre nouvelle. La grandeur du *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart explique sans doute sa fertilité et ses nombreux développements ultérieurs dont nous avons eu, aujourd'hui, deux exemples empruntés au XIX^e et au XX^e

siècles. Ces propos qui pourraient justifier la valeur du principe de création de type néo-classique, basé sur la confiance en la mémoire patrimoniale d'une culture reconnue et assumée, sont précisément ceux qui incitent les tenants de la modernité et de l'avant-garde à rejeter l'opéra de Stravinsky dans la catégorie des œuvres inutiles. C'est l'attitude évoquée au début de ce propos qui consiste à voir dans cette œuvre non un fruit nouveau, inattendu et savoureux, du *Don Giovanni*, mais une simple manifestation d'un néo-classicisme stérile, produite par un Stravinsky diminué, qu'une quasi-impuissance à inventer aurait réduit à la vaine pratique des exercices de style et des pastiches. Nous voulons faire ici à propos du *Rake's Progress* non l'éloge d'une amnésie mais celui de la mémoire.

Jean-Michel Vaccaro

1. Stravinsky quitta l'Europe peu après le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale en septembre 1939.

2. On pourra consulter à ce sujet dans J.-M. Vaccaro, *The Rake's Progress. Un opéra de W. Hogarth, W.H. Auden, C. Kallman et I. Stravinsky. Une réalisation de J. Cox et D. Hockney*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1990, les études de Jean Jacquot "Stravinsky et *The Rake's Progress*" (p. 11) et "L'opéra *The Rake's Progress* : naissance et formation d'un récit dramatique" (p. 57).

3. Voir Vera Stravinsky et Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, London, Hutchinson & Co Ltd, 1979 (p. 396 et suiv.).

4. Igor Stravinsky, *Selected Correspondance*, edited and with commentaries by Robert Craft, London, Faber and Faber, 1985 (vol. III, p. 319).

5. Voir Eric Walter White, *Stravinsky, The Composer and his Works*, London, Faber and Faber, 1966 (p. 413).

6. Ce texte est publié intégralement dans Igor Stravinsky and Robert Craft, *Themes and Episodes*, New York, A Knopf, 1966 (Program Notes,

p. 51-54).

7. André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982.

8. Outre la partition demandée à son éditeur évoquée plus haut, il convient de rappeler que le compositeur eut l'occasion d'entendre à Hollywood, en compagnie de Wystan Auden, alors son invité pour une semaine de travail sur la première ébauche du scénario du *Rake*, une interprétation de *Così* pour deux pianos.

9. Voir E.W. White, *op. cit.*, p. 418-419.

10. Ce cycle bien connu permet aux auteurs du *Rake* d'inscrire toute l'histoire dans un autre cycle chargé d'autres colorations mythiques, celui du Retour périodique des saisons associé à la fable de Vénus et Adonis. Ceci permet également d'introduire le thème du Salut apporté par l'amour d'une femme, ici Ann Trulove, (Amour/Agape et non Amour/Eros) dont la figure d'Elvire peut être rapprochée.

LA QUÊTE FAUSTIENNE DANS LA MUSIQUE ROMANTIQUE ET POST-ROMANTIQUE

Si l'on en croit Hector Berlioz, cherchant à justifier, dans l'avant-propos à la partition gravée de *La Damnation de Faust*, une démarche narrative et philosophique éloignée de celle de Goethe, la légende du docteur Faust aurait été "du domaine public" et Goethe n'aurait fait que s'emparer d'une matière littéraire qui circulait depuis longtemps dans le nord de l'Europe sous des formes diverses. Il n'en demeure pas moins que le nom de Goethe demeure associé à la figure faustienne. Selon que l'on s'attache à la première ou à la seconde partie du *Faust* de Goethe, on retiendra l'idée de l'homme ayant mis le pied sur le chemin de la perdition ou, au contraire, l'idée de salvation. Il convient d'élargir la problématique à l'ensemble de l'œuvre de Goethe et de ne pas s'arrêter à la surface anecdotique de cette véritable épopée philosophique que le *Faust* est demeuré pour la postérité. Avec Manfred (Byron), Dziady (Mickiewicz) ou l'insurgé Prométhée venu de l'Antiquité grecque, Faust incarne un mal de vivre et une volonté insurrectionnelle. Ce schéma demeure simplificateur à l'excès. Il ne faut pas oublier que Goethe, homme de science, s'est arrêté respectueusement au seuil de l'Inconnaissable. Au contraire de maint romantique, il n'a pas exhibé de malaise psychologique mais recherché avant tout *l'équilibre*. Si le sens de l'Infini ne lui était certes pas étranger, il n'en percevait pas moins intensément le sens de la limitation. L'homme devait

s'en tenir sagement aux limites de ce qui lui était accessible, construire ce qui était à la portée de ses forces, accepter que la signification totale des choses lui échappe et se satisfaire de la jouissance qui lui était accordée. On voit combien cette résignation s'oppose aux folles ambitions romantiques. Soupçonner par ailleurs Goethe d'attirance pour l'occultisme et la magie noire serait le méconnaître grandement. La dimension onirique, si éloquente dans l'idéologie du *Sturm und Drang*, est même quasi étrangère au *Faust*. Les rêves que Méphistophélès envoie au Docteur sont destinés à l'abuser et si le poème faustien évoque un redoutable abîme entrouvert, c'est pour le condamner. L'obscurité démoniaque sert de repoussoir, et avec elle toutes les puissances mystérieuses susceptibles de pervertir une humanité issue de la Nature. L'onirisme, faiblement représenté dans le *Faust*, n'est donc en aucun cas communication avec l'Infini.

En dépit de ces réserves, le contexte historique où s'enclasse le *Faust* nous montre bien la pensée romantique en marche vers l'obscur. Elle se cramponne au dilemme de l'apparence et de l'essence, prône la déliaison des significances, une dialectique du proche et du lointain que Wagner, dans un style quelque peu ampoulé, développera dans *Tristan* avec les Leitmotive du Jour et de la Nuit. Kant, le dernier des rationalistes ou le premier des esthètes romantiques, comme on le voudra, a inversé, pour toute une génération d'intellectuels, les rapports entre l'Homme et le Monde. L'Homme est le créateur du Monde et, du centre actif de la vitalité de chacun, déferlent des univers centrifuges. De l'individu vers l'Infini se propagent donc ces ondes insaisissables qui autorisent à retrouver un principe cosmique d'existence à l'état pur. Or, sans qu'il soit besoin de rappeler la portée novatrice des propos de Hegel, Nietzsche et Schopenhauer sur la musique, cette dernière semble précisément, dans les années 1840, le medium qui, supérieur à tous les autres, favorise la communication optimale avec ce qui est essentiel. La musique romantique réévalue ses outils et désarticule les formes traditionnelles : elle aspire à une unité d'optique ou d'émotion plus qu'à une unité mécanique de construction. Le drame

musical ne met plus en scène des épisodes particuliers : il s'élargit jusqu'au symbole à valeur universelle. D'où une conception nouvelle du personnage d'opéra et une reconsidération du statut du héros saisi en un moment de crise: un révolté dont la révolte n'aboutit pas parce que veille la société, mais qui éprouve la tentation de vaincre la quotidienneté sociale par déviation de l'ordre établi. Le héros d'opéra romantique a donc vocation de désordre : il refuse la tradition, en appelle au nouveau et s'abandonne à des sentiments contradictoires. On retrouve là les caractéristiques du romantisme littéraire. Mais en mettant l'accent sur le dualisme qui partage toute existence, le personnage d'opéra contribue, de façon peut-être plus éclatante que le personnage de théâtre, à ériger un sens de l'unité organique entièrement révolutionnaire et dédaigneux des lois de la symétrie. Deux itinéraires vont s'opposer : les compositeurs italiens aiment assaisonner les situations violentes, à l'opéra, d'acrobaties vocales, mimétiques du conflit passionnel, cependant que les compositeurs germaniques préféreront opposer l'homme aux forces de la Nature. Le point commun à ces deux "écoles" réside dans le culte de la violence et le souci d'unir les contraires. Alors que le héros d'opéra demeurait immobile au XVIIIe et XVIIIe siècles, et que l'action était censée se dérouler en coulisse, la musique n'ayant plus qu'une fonction de glose agréable, le drame musical au XIXe siècle fait s'affronter ostensiblement les protagonistes. Ceci ne durera pas. En effet, la bourgeoisie affirmée comme classe dominante à la fin du XIXe, témoigne d'une grande réserve envers les fantasmes de l'imagination et les excès passionnels. L'opéra recherchera alors la *normalité*. Il est pourtant troublant de constater qu'un *Faust* peut en cacher beaucoup d'autres et que les compositeurs, dans les années réalistes ou expressionnistes ou encore néo-classiques, n'ont pas cessé d'être hantés par le mythe faustien.

Il conviendra donc d'articuler ces deux faits esthético-historiques :

1) la musique romantique revendique le pouvoir de faire retentir dans sa propre langue les voix des héros de Goethe et

de Byron, leur victoire ou leur défaite : Liszt, fervent adepte des conceptions “programmatisques”, contestera la nécessité de la préformation pour aboutir à cet idéal, et jouera avec des isotopies fondamentales, passant du pastoral à l’héroïque, au macabre et au religieux.

2) Faust et d’autres figures philosophico-littéraires sont bien représentatives des attitudes affectives de l’homme du XIXe siècle : le spleen, la recherche angoissée du pourquoi de l’existence, l’envie d’autre chose, de l’Ailleurs, l’utopie des possibles, d’une quelconque Terre promise, atteinte par le voyage ou la voyance, le désir de la femme ou de l’homme désespérément improbables.

Il est incontestable que les thématiques de la lutte contre le démoniaque et le Néant, ou du ressourcement de soi dans la Nature ou dans la foi, se révèlent très nombreuses dans les livrets d’opéra. Mais elles habitent aussi les arguments des poèmes symphoniques ou, plus laconiquement, les suscriptions de pages instrumentales de chambre. Il ne s’agit certes pas d’être réaliste à partir d’un préalable littéraire, faustien ou autre, mais de passer dans une sphère d’abstraction où aucun son ne peut être ramené à son origine, à une réalité inspiratrice. Entre le besoin de traduire les sentiments les plus singuliers et la nécessité de se soumettre aux contraintes d’une forme — ou d’un code langagier : la tonalité historique — la musique romantique trouve son fragile équilibre. Entre l’aspiration à l’auto-suffisance et la propension à véhiculer des préalables extra-musicaux, elle se cherche. Le propre du romantisme allemand consiste, en une pente naturelle, à mêler tous les domaines en une sorte d’indifférenciation primitive. Dans les héros de Goethe, Schiller ou Hoffmann, bien des compositeurs romantiques ont cru se reconnaître. La hantise de l’au-delà et la soif de la vie spirituelle, les inquiétudes et les angoisses qui animent le *Faust* appartiennent en fait à ces Schumann, Hoffmann et autres Wagner qui ont fait le renom de l’art germanique.

Mais les compositeurs sont rarement restés fidèles à la lettre du texte de Goethe. D’une intrigue embrouillée, ils n’ont

parfois retenu qu'un seul thème, voire le nom des personnages. Ils ont aussi sélectionné les scènes où s'illustrait tel principe qui leur était cher. Ainsi, Schumann ne conserve-t-il que ce qui affirme un idéal transcendantal par rapport à l'humain. Force est même de reconnaître que la plupart des musiciens se sont montrés extrêmement manichéens, en opposant l'aspiration d'une âme noble vers un idéal, à de diaboliques satisfactions terrestres qui disputerait cette même âme. Faust partage avec Hamlet ou René, le mouvement de balancier entre l'abattement morbide et l'énergie vitale. Même si l'Allemand est plus orienté vers la spéculation métaphysique et le Français vers l'extériorisation d'une fièvre d'idées et de sentiments, la poussée de forces irrésistibles fait dans tous les cas de figure craquer les traditions du langage musical. L'exotisme et le fantastique y avaient déjà contribué avec la génération de Weber et des petits-maîtres de l'opéra-comique français. Un certain Berlioz en amplifie les ressources, au nom de Marlowe plus que de Goethe ; Liszt réduit le mythe faustien à ses principes — trois prénoms — en le condensant en trois mouvements de symphonie ; Wagner anime dans ses drames des entités philosophiques par la technique du rappel thématique — le Leitmotiv — et de la variation, et, s'il oppose à l'Hellade du second *Faust* les cavernes des Niebelungen, s'efforce d'abolir tout dualisme. Quels que soient les moyens employés, le musicien modèle le mythe, lui fait parfois dire ce pour quoi il n'était pas prévu. Le musicien épure la légende jusqu'à la cristalliser en une notion conflictuelle : angoisse contre héroïsme, désespoir contre paix sereine, à coups de thèmes variés à l'infini et d'intonations contrastantes. Liszt peut bien citer en exergue à ses partitions Byron, Senancour, Lamartine ou Michel-Ange : au début et à la fin de ses pièces pour piano, il pose très souvent la question faustienne par des harmonies à double sens (septième diminuée, quinte augmentée, triton) et place de la sorte la musique en situation tensionnelle.

Abandonnés aux mains des musiciens, les grands mythes s'épurent souvent, tant ils possèdent d'éclairages différents. Sous ses apparences, le mythe propose un

problème de sens, transcende les époques et recèle une éternelle disponibilité dans un carrefour de significations. Au *Faust* de Goethe, il sera aisé de confronter d'autres grandes figures mythiques : Prométhée, le grand rebelle dressé contre l'injustice et l'abus de pouvoir (Prométhée qui inspire une musique de ballet à Beethoven, un Lied à Schubert ou un drame lyrique à Fauré) ; Orphée, qui élève la musique au rang du charme et ose pénétrer dans l'au-delà ; Satan, Caïn et Jésus, tous fauteurs de troubles ; mais aussi Don Juan ou Tristan... La liste pourrait être encore étendue. Il semble bien qu'à l'époque romantique, n'importe quel mythe ait à se plier aux préoccupations du temps et à véhiculer la douleur de l'insatisfaction, la confession de celui qui ne s'est pas trouvé lui-même ou que l'amour a engagé dans une impasse. La solitude, la mort, la passion amoureuse, le retour au sein de la Nature consolatrice, la malédiction, l'arsenal des châtiments sont autant d'*écritures de la douleur* qui se retrouvent comme des constantes. Ceci me conduit à affirmer que la *Damnation de Faust* de Berlioz n'est que la continuation des confidences de l'Artiste de la *Symphonie fantastique*, de *Lelio* et encore de *Harold en Italie*. L'individu mal intégré dans la vie sociale, amer de vivre, déchiré de fantasmes relationnels, change tout simplement de nom. Il n'a aucune raison de ne pas se nommer Faust. Dans l'espoir insensé de faire entendre enfin sa voix, il bousculera les habitudes esthétiques. Théophile Gautier a fait remarquer dans son *Histoire des romantiques* que *Roméo et Juliette* ni *Faust* n'ont besoin, chez Berlioz, de décors ni de costumes et sont la forme idéale à la fantaisie poétique. Il est exact que Berlioz, avec ces deux ouvrages, invente l'opéra de concert et qu'en règle générale il aime à concevoir des formes hors-catégorie. Pour composer par ailleurs une musique soumise à un dessein psychologique, il multiplie non seulement les *gestes déviants* mais aussi les *outils énonciatifs*. Ainsi entend-on se chevaucher, dans sa *Damnation de Faust*, les tournures modales archaïques de la "Ballade du roi de Thulé" chantée par Marguerite ; les tritons (fragilisant la conception tonale classique) par lesquels Méphisto appelle ses comparses, les Feux Follets ; les litanies anciennes

psalmodiées sous le fracas de la “Course à l’abîme” ; la polytonalité d’un chœur de soldats superposé à une chanson estudiantine, dans la ville nocturne ; le bruitisme sauvage du “Pandoemonium”...

Il serait possible de s’arrêter sur la *Faust-Symphonie* de Liszt. Son sous-titre suffira à nous convaincre de la volonté du compositeur d’aller droit à l’essence du mythe : *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*. Le poème de Goethe est là soumis à synthèse psychologique, plus qu’à vertu constructiviste. Un esprit cyclique fait se relier les trois mouvements, puisque la dernière partie, *Méphisto*, ne possède pas de motifs nouveaux mais caricature les thèmes des mouvements précédents, consacrés à Faust et à Marguerite, car “Ich bin der Geist der stets verneint”. Il ne faut pas oublier que, parallèlement aux symphonies de Faust et de Dante, les douze poèmes symphoniques de Liszt se veulent une littérature universelle mise en musique. Pour Liszt, la musique devait trouver son accomplissement dans la mise en forme du propos poétique, s’emparer des grands thèmes de la littérature et devenir ainsi esthétiquement égale, voire supérieure, à cette littérature.

Attardons-nous à présent sur le cas Wagner, qui pour avoir tout juste ébauché quelques scènes d’un *Faust* en 1832, n’en sacrifie pas moins aux grands soucis du XIXe siècle. Wagner abandonne les sujets historiques pour les sujets légendaires ou mythiques. L’action — certes compliquée ! — devient chez lui d’importance secondaire. Son premier personnage faustien se nomme *Tannhauser*. Le romantisme s’est emparé avec délectation de ce chanteur médiéval : Arnim et Brentano, les frères Grimm, Tieck, Hoffmann, Heine. Tannhauser dit le drame de l’artiste et le drame de l’homme, le drame de la protestation, la solitude de l’être supérieur (non sans faire songer à un certain Zarathustra), l’ange et la bête. Il initie les scénarios wagnériens où la mort d’un maudit signifie en même temps sa rédemption. A sa suite, *Tristan* et le roi Amfortas, dans *Parsifal*, seront pareillement déchirés entre

deux univers contradictoires. Liszt considérait que l'Ouverture de *Tannhauser*, en faisant résonner alternativement le choral des pèlerins et la bacchanale des sirènes séductrices du Venusberg, résumait à elle seule les enjeux du drame. Tannhauser joue en effet d'un double espace dramatique où s'affrontent l'amour de la chair et de l'esprit. La quête d'amour place le héros en position insurrectionnelle : il lui faut, à l'instar de beaucoup d'autres grands noms de l'imagerie romantique, braver le feu, les interdits sociaux, lui-même. Ce héros agit selon un triangle : il est du reste possible, non pas d'assimiler, mais de confronter la construction triangulaire Méphisto / Marguerite / Faust (qui est celle adoptée par Berlioz et par Liszt, au mépris de la tradition goethéenne) à la construction Vénus-tentatrice / Elisabeth-sanctificatrice / Tannhauser, ou encore à celle qui relie Kundry-hétaïre-rédemptrice- / Parsifal-innocent / Amfortas-pécheur. A l'issue de ces différents drames coexistent dans le même personnage — là réside l'originalité wagnérienne — la détresse et la paix, le désordre et l'ordre.

La célèbre Tétralogie du *Ring* greffe un projet socio-politique et une lecture philosophique sur les obsessions précédentes. Projet politique : une humanité libre et triomphante doit remplacer les Dieux séniles et anachroniques. Lecture philosophique : celle de Schopenhauer, dont il faut toujours rappeler que Wagner l'effectua *après* avoir achevé la rédaction de son livret, lecture opposant le vouloir-vivre et le renoncement, incitant à quitter la demeure du désir (*Wunscheim*) et de l'illusion (*Wahnheim*), appelant à abolir les apparences et à se délivrer de l'incarnation. En réalité, il est aisé de vérifier combien ces "nouveaux" apports intellectuels rejoignent l'éternelle conscience du tragique de l'individuation: les personnages du *Ring* cherchent à aplanir leur discordance au monde, et croient éventuellement au possible dépassement des contraires par l'union extatique amoureuse (celle que Faust a manquée).

Tristan, qui fascine l'Occident au-delà du Moyen Age, aurait pu sombrer dans le drame de boulevard, entre son héros tourmenté, son héroïne au teint pâle et aux cheveux d'or et son

vieux barbon. Mais Tristan incarne une fois de plus l'Homme entouré de puissances mystérieuses, dévoré par la quête d'un idéal. Il se demande, lui aussi, comment parvenir à la négation de l'existence individuelle pour conquérir la Vie unanime. Tristan ne peut qu'avoir l'ivresse de la mort : l'amour comblé de Tristan et d'Isolde, mariés et pourvus d'enfants, ne serait que dérision. Enfin *Parsifal*, dans son atmosphère mi-orientale, mi-chrétienne, aspire lui aussi à la réconciliation universelle (celle de Faust avec la Nature, celle de Marguerite pardonnée par la Voix céleste), à l'abandon de l'égoïsme par la douleur et la rédemption. Dans la célèbre "Marche du Graal", les différents *crescendi* sont autant de plans d'élévation successifs, scandant l'effort douloureux de l'homme enfantant le divin. Ainsi voit-on l'importance de cette hantise du romantisme allemand : Faust en fusion avec la Nature, c'est encore le Siegfried des "Murmures de la forêt", Isolde s'abîmant dans le Grand Tout, ou l'Enchantement du Vendredi Saint. Au service de ces hantises, Wagner met la liberté de la découpe formelle, la suppression de la cantilène facile, son culte des contrastes et les fonctions structurales de la sonorité instrumentale.

On mesurera combien les Faust peuvent être nombreux. Ils s'appellent *Tannhauser*, mais encore *Mazeppa* (Liszt), *Le Soldat* ou *Tom Rakewell* (Stravinsky) et pourquoi pas *Lulu* (Berg) ?

Ils font un pacte avec le Maudit pour atteindre l'insaisissable (le chasseur du *Freischütz* de Weber) ; avec l'Argent (les figures du *Ring* wagnérien ou la malheureuse Mimi de *La Bohème* de Puccini) ; avec le Fantastique (l'*Undine* de Hoffmann, les fantômes du *Macbeth* de Verdi, le *Chasseur maudit* de Franck). Voici pour l'anecdotique. Mais *Faust* mis en musique, c'est également la *recherche harmonique* des départs étrangement dissonants, du chromatisme brouillant la piste tonale, des intervalles et accords rares ; c'est la variation incessante qui pervertit le visage du thème, et, en général, *l'écriture des conflits*. La contamination de la musique purement instrumentale par l'agir

dramatique, la pénétration du symphonique à l'opéra, les conventions distordues (les *Dies Irae* cités pour être ridiculisés, les *Fugati* récupérés de façon grotesque par Berlioz ou par Verdi) : autant d'exemples de gestes déviants pour métamorphoser la solitude faustienne de l'insatisfaction.

Du fantastique romantique au merveilleux surréaliste, la musique traverse deux courants non pas opposés mais complémentaires, où le mythe de Faust va trouver à nouveau ses aliments : il s'agit de la "décadence" française et de l'expressionnisme allemand. Une vague de tristesse s'abat sur l'Europe, plus intense qu'à l'époque romantique dont c'est l'ultime résurgence et l'exaspération. La mode du schopenhauerisme se combine à la croyance en un monde des idées, dont le monde sensible n'est que la projection approximative et le symbole. L'existence est soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme physique et / ou social. L'individu d'exception est écrasé par la loi du nombre et n'a d'autre salut que de s'enfermer dans son univers intérieur. La civilisation viennoise est, pour parodier Karl Kraus, un bon observatoire pour examiner cette étape de "fin du monde". Elle est innervée, comme à l'époque romantique, par l'angoisse et la mort. L'intérêt est général pour la folie, la névrose, les pulsions mortifères : le docteur Freud convainc ses premiers adeptes et la mort-en-musique, sacralisée depuis le *Tristan* de Wagner trouve ses objectivations dans des partitions aussi dissemblables que le *Deutsches Requiem* de Brahms, les *Kindertotenlieder* ou la *Huitième Symphonie* de Mahler, *Elektra* ou *Salomé* de Richard Strauss, et même *Pelléas et Mélisande* et *Le Martyre de saint Sébastien* de Debussy (placés sous les auspices respectifs de Maeterlinck et de d'Annunzio, mais encore fascinés par le vide romantique). Ajoutons que les symphonies post-wagnériennes demeurent obsédées par l'écriture de la marche funèbre. Dans cette Vienne qui est le laboratoire de la modernité musicale du XXe siècle, on découvre le dérisoire du conflit tragique, en raison du caractère insaisissable de ce nouvel antagoniste : l'inconscient. La fatalité n'est plus extérieure à la volonté du héros, mais au contraire intériorisée, d'où la multiplication au théâtre des Ich-

Dramen. Il serait possible, à la suite de Schlegel qui hisse le romantisme sous les trois bannières de la Révolution Française, de la philosophie de Fichte et du *Wilhelm Meister* de Goethe, de faire présider trois phénomènes aux destinées de l'art expressionniste entre 1900 et 1920 : la guerre et la révolution allemande, la diffusion des idées nietzschéennes et de la psychanalyse, une révolution esthétique qui affecte tous les domaines.

Le sentiment d'avoir perdu un idéal et une intégrité passe en musique par le dysfonctionnement et la caducité du langage et des formes traditionnels. La musique devient le vecteur d'une crise de conscience. A la suite des expériences wagnériennes, le drame lyrique avec son cortège de symboles intéresse toute la zone germanique. Le cyclisme (c'est-à-dire le travail inlassable du même matériau thématique au long d'une œuvre) canalise le Désir, tandis que le chromatisme, qui diffère sans cesse la résolution harmonique en obligeant à moduler, entretient la nostalgie de l'Ailleurs. Il aboutit au sacrilège atonal que cette génération vit comme une véritable descente aux enfers. Le mythe de la destruction est venu de la *Götterdämmerung*, en ces années où Wagner devient (mais un peu tard) l'idole de la nation allemande : ce mythe s'inscrit dans une durée romantique dynamique et s'oppose à la durée bergsonienne de l'instant, qui envahit la musique impressionniste française contemporaine.

Le goût du poème symphonique, soit l'apothéose d'une musique conçue comme moyen d'expression, reflète et les choix littéraires du temps, et l'envie de traduire en gestes sonores des obsessions existentielles. Les poèmes symphoniques de Richard Strauss, dont l'orchestration est dans une filiation lisztienne directe, sont des *Tondichtungen* qui dépassent par leur durée toutes les œuvres du genre (en particulier *Zarathustra*). *Zarathustra* (1896) nous retient par le véritable carnaval de styles qui s'y rencontre : allusions à la truculente foire de Munich, thèmes de rengaines, polytonalité complexe illustrant le chapitre "Des Sciences". Les techniques de variation ou de rondo (deux tactiques de récurrence

motivique) sont exploitées à des fins psychologiques dans *Till Eulenspiegel* (1895) ou *Don Quichotte* (1898). Modifiés ou non, les retours thématiques jouent un rôle de décrypteur et les structures classiques, tout comme le Leitmotiv wagnérien, se chargent de symbolisme. L'isolement concertant de tel pupitre de l'orchestre (le violoncelle solo de *Don Quichotte* ou la petite clarinette en mi bémol qui souligne les facéties de *Till*) distingue le sujet de la collectivité symphonique. Strauss, dans la logique d'un siècle des confessions personnelles où l'on préfère oublier son interlocuteur plutôt que de s'oublier soi, va jusqu'à user de cette musique à programme à des fins autobiographiques (*Vie d'un héros* en 1899, *Symphonie domestique* en 1904).

La symphonie autrichienne conserve une personnalité propre en cette fin du XIXe siècle. Avec la parodie et le pastiche, elle découvre des outils supplémentaires. A la suite de Gustav Mahler, Schönberg, Ravel ou Stravinsky goûteront les vertus distanciatrices de l'emprunt et de la citation. Mahler bouscule aussi les identités génériques en fusionnant l'instrumental et le vocal et en transformant nombre de mouvements de symphonies en Lieder avec orchestre ou en pages d'oratorio. Il convient de mentionner la *Huitième Symphonie*, dite "des Mille" en raison de ses effectifs énormes, car elle associe en un bel œcuménisme le *Veni Creator* et la scène finale du second *Faust* de Goethe. Deux soprani, deux alti, un ténor, un baryton, une basse, un chœur d'enfants, un double chœur et un grand orchestre. Appel interrogatif et réponse apaisante, les deux textes en deux langues différentes présentent des phrases symétriques comme le remarque Marc Vignal : *Accende lumen sensibus.. Komme ! Hebe dich zo Höhensphären !* Mahler retient l'idée de Goethe d'un amour qui soit aussi création et engendrement, un Eros au plan spirituel. La "scène de Faust" mobilise les voix pour de merveilleuses visions extatiques, aboutissement du chemin de souffrance : chœurs des anges ("Gerettet ist dans edle Glied"), chœur des enfants bienheureux ("Händerverschlinget"), chœur des jeunes anges ("Jene Rosen"). L'hymne à la Mater Dolorosa ("Jungfrau, rein im schönsten

Sinne”). L’hymne déclenche les images sonores archétypales des harpes et de l’harmonium (associés au XIXe siècle aux visions célestes). L’épisode final est le seul à investir dans l’effet de puissance, en un dernier crescendo soutenu par le thème du *Veni Creator*. A la date de 1910, cette symphonie qui déconcerte et que seule une élite intellectuelle salua, clôt socialement la tradition du grand oratorio tout en rendant hommage à la grande minute goethéenne de l’histoire.

L’expressionnisme est peut-être responsable de la naissance d’un opéra “engagé” avec *Wozzeck* et *Lulu* (même si l’opéra slavophile, ou tel ouvrage lyrique réaliste ou vériste avaient pu se laisser tenter par une semblable démarche). Il est remarquable que Berg, s’adressant à Büchner comme à Wedekind, perpétue encore l’idée faustienne de la quête. *Wozzeck*, c’est, à la suite du *Monde comme il va* ou de *Candide* (Voltaire), de *La Débâcle* (Zola), en avance sur *Le Brave Soldat Chveik* (Hasek), la geste du pauvre valet d’armée. C’est la vision d’une humanité désolée, un fait divers dans sa simple cruauté, sans gloire mythologique ou chevaleresque, sans sentimentalisme facile, sans analyse psychologique. L’état déséquilibré de *Wozzeck* provient d’un conditionnement social ; sa faiblesse d’esprit est délibérément sollicitée par le Capitaine qu’il sert, et le Docteur auquel il fournit un cobaye. Le mécanisme de l’obsession aboutit à la jalousie et au meurtre (et se traduit musicalement, dans le troisième acte, par ces *Inventions* qui décomposent la musique en ses éléments premiers, un thème, un accord, une note, un rythme). Il s’agit bien d’un drame de l’angoisse avec son climax (la grande scène de foule au centre du second acte), angoisse que le héros tente de pallier par la fuite dans un imaginaire onirique (aussi s’exprime-t-il en *Sprechgesang*, lui seul, ce qui accentue l’aspect cauchemardesque). Le réprouvé ne peut pas s’en sortir : telle est la “morale” de *Wozzeck*, comme de *Lulu*. Cette dernière pose le problème de la femme à la recherche de son autonomie, à partir de préoccupations de psychopathologie de l’amour sexuel qui, à la date de rédaction du *Erdgeist* et de la *Büchse der Pandora*, avaient plus de puissance scandaleuse qu’elles n’en ont gardé aujourd’hui.

Lulu est une force de la Nature et un ange destructeur qui exerce une fascination universelle (elle remplit le rôle méphistophélique *et* le rôle faustien). Schön, son premier compagnon, incarne le *Gewaltmensch* au réalisme brutal, tandis que le second, Alwa, croit encore à l'idéalisme. Cette *Monstertragödie* illustre le combat inégal entre l'individu et les forces irrépessibles de la Nature ou de la société. Elle bute sur le *Todesschrei*, le cri de mort du troisième acte, rendu plus horrible par la dissonance maximale d'un accord / cluster de douze sons (sans oublier les nombreux effets instrumentaux de râle ou d'éruclation qui émaillent la partition). Du point de vue de l'écriture musicale, le processus de quête, de recherche désespérée, passe là encore par la multiplication des moyens, technique sérielle et aimable musique de cirque, pastiches de ragtime ou de valse anglaise.

Enfin nous ne saurions passer sous silence un ouvrage qui, pour une fois, récupère ostensiblement le mythe de Faust : *L'Histoire du soldat* de Stravinsky. L'intrigue provient d'un recueil de contes d'Afanassief, que Stravinsky fit connaître à Ramuz, recueil où se rencontrent les aventures d'un soldat déserteur et du Diable, évoquant les temps du recrutement forcé à l'époque de Nicolas Ier. Laissons la parole à Stravinsky dans ses *Chroniques de ma vie* :

Bien que ces contes aient un caractère spécifiquement russe en ce qui concerne leur ambiance, les situations qu'ils dépeignent, les sentiments qui y sont exprimés et la morale qui s'en dégage sont d'une nature à tel point humaine et générale qu'ils peuvent se rapporter à toutes les nations. C'est précisément ce côté essentiellement humain qui nous tenta Ramuz et moi, dans cette tragique histoire du soldat devenant fatalement la proie du diable.

Exactement comme dans *Faust*, on assiste à la montée progressive d'une entreprise démoniaque, assumée par un personnage douteux porteur de la fortune (ou de la jeunesse, ou de la gloire). Le mécanisme victimaire peut évoquer Goethe. Il est remarquable que ce mécanisme habite la plupart des ouvrages scéniques de Stravinsky : Petrouchka est une

poupée de son abandonnée à son montreur, les animaux de *Renard* subissent la loi du plus fort, la mariée des *Noces* est rituellement sacrifiée, *Œdipus Rex* est un vieux thème de prédestination, les Jokers du *Jeu de cartes* agissent comme des automates. Stravinsky reconstruit en musique l'engrenage infernal de situations dramatiques où l'homme demeure toujours impuissant en dépit ou à cause de ses efforts. Ses goûts pour le folklore ou la tragédie lui sont autant de moyens de dépersonnalisation pour arriver à une dimension mythique universelle. Le Soldat Joseph est un Faust moins élégant et moins ratiocineur. La partition est conçue selon un très simple principe conflictuel : dans la "Scène au bord du ruisseau", le thème vaguement tzigane du violon, qui symbolise l'âme du Soldat, est interrompu par les sixtes doucereuses et le trait perturbateur de la clarinette qui accompagne l'arrivée du Diable (un vieux chasseur de papillons) : la fausse certitude de la "Marche royale" (le soldat est persuadé qu'il reprend sa destinée en main) avec son thème pompeux au trombone est grignoté par les contretemps de l'orchestre ; les accordailles du soldat et de la Princesse entrelardent le "Grand Choral" (emprunté à... Luther) de commentaires parlés très inquiétants entre les différents versets ; enfin la "Marche triomphale du Diable" est entrecoupée d'ironiques fanfares. La quête a été mise en échec, la dépression a suivi l'exaltation, le sujet était dans un monde où il n'avait pas sa place.

CONCLUSION

Adorno, dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, voit dans le cérémonial rigide du mythe, — qu'il désigne comme infantilisme dans *l'Histoire du soldat* — un acharnement à briser l'unité de la personne ; il conclut au caractère réactionnaire d'un art d'essence rituelle ou magique. S'agissant du mythe de Faust, il nous semble au contraire que les compositeurs qui ont hérité soit du monument de Goethe, soit de versions antérieures ou postérieures, ont su bénéficier à la fois de l'effort des Lumières pour libérer l'homme de son

“obscurantisme” et le placer au centre du monde, et de l’ambition pré-romantique du *Sturm und Drang* à mettre l’accent sur ce qu’il y a de dynamisme irréprouvable dans l’homme. Faust représente un titanisme actif. Il ouvre la voie au Kraftmensch, voire à l’Übermensch nietzschéen. Les Faust qui se chevauchent et se superposent participent de l’appétit romantique à tout embrasser, d’un mouvement de fièvre, de croissance et d’expansion. Cette figure archétypale s’emporte contre la nécessité de renoncer : elle échoue ou elle atteint son but. Les musiciens lui ont fait dire beaucoup de choses que Goethe aurait probablement reniées. On songera notamment aux partitions de Pousseur qui entraîne *Votre Faust* dans une foire des styles, ou de Aperghis qui n’hésite pas, avec *Faust et Rangda*, à mêler deux mythologies en se ressourçant dans les traditions des îles de la Sonde. En aidant à diversifier les outils d’élocution musicale, Faust a peut-être remporté l’une de ses victoires les plus significatives.

Michelle Biget

FAUST, HÉROS FIN-DE-SIÈCLE?

ASPECTS DE FAUST DANS LE THÉÂTRE SYMBOLISTE À LA FIN DU XIXE SIÈCLE EN FRANCE.

Faust: : On a tant écrit sur moi
que je ne sais plus qui je suis.

(Valéry, *Mon Faust*)

Dans la perspective d'une histoire du traitement littéraire du thème de Faust, il s'agit de présenter ici quelques réflexions et quelques témoignages sur la manière dont la légende de l'illustre docteur, légende que sa remarquable postérité révélera comme un mythe de l'homme moderne, est perçue, critiquée, réinterprétée par les écrivains dans la mouvance symboliste à la fin du XIX^{ème} siècle, tout particulièrement dans le domaine du théâtre.

Il est remarquable que la légende de Faust, même si l'on tient compte des récits du *Volksbuch* de 1587¹, se soit imposée avant tout sous forme dramatique et sur la scène (théâtres de marionnettes, Marlowe, Goethe, Berlioz, Gounod...) ; cette prédilection amène à s'interroger sur une "théâtralité" du mythe, liée d'une part au conflit originel entre Dieu et l'Ange rebelle, et d'autre part à la dualité et au dédoublement qui fondent le couple Faust/Méphisto: en invoquant le diable, Faust suscite la part obscure de son être, et le pacte qu'il signe le lie indissolublement à son mauvais double ; le drame devient ainsi l'extériorisation du conflit qui se joue dans la conscience même du personnage, comme le suggèrent, en le "psychologisant", les interprétations modernes du mythe ; mais Marlowe avait déjà marqué

l'efficacité de la forme dramatique pour peindre les débats intérieurs de Faust, en faisant intervenir dans ses monologues les bons et les mauvais anges; son Méphistophilis est également un excellent contradicteur: Satan, depuis les origines, est un virtuose du dialogue.²

Quoiqu'il en soit, les symbolistes, révoltés par la vulgarité du théâtre bourgeois et de ses vaudevilles, par le prosaïsme des pièces naturalistes et de leurs "tranches de vie", voient dans cette haute figure éprise d'absolu qu'est Faust, et dans le drame de la connaissance qu'illustre sa légende, un sujet digne du théâtre idéaliste ; plus particulièrement, le *Faust* de Goethe leur apparaît comme un modèle de théâtre métaphysique, et son exemple hante théoriciens et dramaturges de ce "nouveau" théâtre.

Il convient cependant de rappeler ici la véritable "faustmania" qui sévit en France depuis la découverte du premier *Faust* par Madame de Staël : le mythe a connu alors une fortune extraordinaire avec les multiples interprétations romantiques, et surtout la popularisation de l'œuvre de Goethe par la musique de Gounod, dont le *Faust* devient une véritable institution: en 1886, l'opéra en est à sa 500ème représentation; en 1894, on célèbre la millième! Drame, comédie, opéra, opérette, ballet, tous les genres de la scène, grands et petits, se sont emparés du mythe: tout au long du XIXe siècle, Faust et Méphisto brûlent les planches...

A la fin du siècle, au-delà même du théâtre, à travers le roman et la nouvelle, la dimension du mythe se perd, faisant place au *topos*, transposé et modernisé : Maurice Bouchor donne le *Faust moderne*³; Auguste Vacquerie invente un Faust hussard noir de la République, accompagné de sa fille Futura, nouvelle Marianne républicaine⁴; Catulle Mendès crée une "Méphistophéla"⁵, monstre lesbien ; Félicien Champsaur inverse dans la dérision les valeurs du mythe avec son "Petit fils de Faust"⁶...

Dans ce contexte, l'on peut deviner que l'attitude des symbolistes face au mythe est ambivalente, fascinée, mais aussi méfiante ; ce mythe universellement exploité, pour les interprétations les plus diverses, il s'agit de se le réapproprier

diversement : par l'exaltation de l'aspect ésotérique du second *Faust*, par une réflexion sur les origines du mythe, par la remise en cause de ses interprétations "bourgeoises", par une interprétation "symboliste" de ses données...

Séductions idéalistes du mythe; le drame gothéen comme modèle et prototype du drame symboliste.

Tandis que le romantisme avait quelque peu affadi la figure de Faust, en donnant la vedette à Méphisto et à Marguerite, et en privilégiant les registres du fantastique et du sentimental, les symbolistes, fervents lecteurs du second *Faust*, réinscrivent au centre du mythe le drame de la connaissance, en exaltant la dimension intellectuelle et philosophique du personnage.

L'insatiable curiosité du Faust de Goethe, sa révolte contre la société qui l'entoure, son infatigable énergie, son désir de dépasser la connaissance humaine, sa volonté de recourir à l'occulte, à la magie, pour pénétrer le mystère des choses, son refus d'accepter les bornes du monde existant, son désir de rejoindre l'idéal dont son âme porte l'exigence, le défi qu'il lance à Méphisto d'épuiser cette soif d'absolu,— tous ces traits que l'on peut retenir du Faust gothéen devaient immanquablement séduire les symbolistes épris d'idéal, de mystère, passionnés souvent par les doctrines ésotériques, et pour lesquels l'art, la Poésie, devait être une opération magique de dépassement du réel.

Le Sâr Péladan, qui plus que tout autre, explora la voie de l'occultisme, et s'intéressa aux philosophies orientales, à la Kabbale, aux secrets de la vieille magie kaldéenne (il ressuscita entre autre l'ordre des Rose-Croix comme un ordre de chevalerie des idées dont il se proclama Grand Maître, et organisa sous cette étiquette de nombreuses manifestations artistiques et théâtrales ⁷⁾, appréciait l'aspect kabbalistique du drame de Goethe en son prologue, et la "mysticité transcendante" de son dénouement : analysant l'oeuvre ⁸⁾, il exalte

tout particulièrement la figure du magicien qu'il rapproche du Prospéro de Shakespeare, et du Janus de Villiers de l'Isle-Adam⁹, car "au théâtre, terrain allégorique, le mage sera toujours la figure plastique du docte"(c'est de fait une figure privilégiée de son propre théâtre, de ses "wagnéries kaldéennes"¹⁰). Dans cette version idéalisée à l'extrême, Faust devient l'Initié, le héros symboliste par excellence:

Selon la loi du génie, qui est de créer, Goethe renouvelle la notion du héros en mettant l'éternel Œdipe devant l'énigme de la vie et du monde, en inventant le Jason de la Pensée, l'aventurier de l'intelligence, le condottiere de la Gnose. Faust est le Héros moderne dont la passion embrasse le mystère.¹¹

C'est essentiellement dans le *Faust* de Goethe, envisagé dans son intégralité, que la figure du héros passionné d'absolu, traversant les mondes pour connaître le mystère, et vivant une véritable épopée spirituelle, prend une dimension exemplaire aux yeux des symbolistes, et sa signification métaphysique : le premier *Faust* n'expose "que le premier acte de la sensibilité de Faust face à l'univers", et Marguerite, dont l'âme à peine individuelle contraste trop radicalement avec le génie de Faust, ne "figure qu'une heure de la vie du magicien"¹². Ainsi, l'idylle, qui est au premier plan dans le *Faust* de Gounod, masque-t-elle le sens profond de l'itinéraire symbolique de Faust tel qu'il se développe dans le second *Faust*.

Ce "deuxième Faust", paru en 1831 à la mort de Goethe, et connu d'abord en France par la traduction partielle de Nerval, est lu surtout à partir de 1860¹³ : sa longueur, son aspect disparate et touffu, son caractère fantaisiste et allégorique, la mystérieuse descente de Faust chez les Mères, le symbole de l'homunculus, la nuit de Walpurgis classique, les personnages allégoriques que sont Hélène et Euphorion, la transfiguration finale de Faust et le mysticisme du dénouement, la profusion de mille détails énigmatiques et cryptés,— tout cela assied durablement la réputation d'illisibilité du drame, longtemps méconnu en France ; cette

“obscurité” en revanche, ravit les fervents d'ésotérisme, et flatte l'élitisme des symbolistes : pour Péladan, “Goethe a, sciemment ou non, hérissé son oeuvre pour en écarter le profane et l'indigne”¹⁴. La compréhension du *Faust* nécessite donc une initiation, comme l'exprime encore hautainement Charles Morice dans *La Littérature de tout à l'heure* :

L'amant transi et sentimental de Charlotte est aussi insupportable aux esprits de cette heure qu'ils prennent d'ardent intérêt et de grave plaisir à tout ce qu'il a mis de secrets dans le *Second Faust*.¹⁵

Dans la croisade inaugurée par les symbolistes en faveur d'un théâtre neuf, d'un théâtre de la pensée, d'un “théâtre de l'âme”¹⁶, le *second Faust* apparaît comme un précurseur et un modèle bannissant tout réalisme, où le déploiement de la fantasmagorie sert l'idée abstraite. C'est ainsi que Paul Adam, dans son analyse de “l'évolution dramatique”, enrôle explicitement l'oeuvre de Goethe dans ce mouvement :

Le théâtre est jusqu'à présent une forme littéraire inférieure et dont rien ne subsistera. Pour la transformer en forme d'art, il importerait de substituer à la recherche des émotions particulières ou directes, le souci de l'impression esthétique que produit sur le spectateur l'effet d'une grande généralisation. Les *Faust* de Goethe marquent exactement comment l'oeuvre peut passer du mode émotif particulier au mode émotif général.¹¹

Modèle d'un théâtre symbolique, sinon symboliste, le *Faust* donne matière à réflexion aux dramaturges novateurs: Gustave Kahn, dans une chronique littéraire très sévère sur *Les Symboles*, recueil de poésies épiques de Maurice Bouchor, a ainsi recours au *Faust* de Goethe, pour définir le symbole :

Hélène est un personnage historique ou mythique, peu importe ; les grecs qui l'utilisent font oeuvres de poètes épiques ou dramatiques ; Goethe, quand il personnifie en elle la beauté antique, l'élève à l'état de symbole. Dans un phénomène moderne, l'homme qui passe vit et souffre, est un fait d'existence ; le poète qui débarasse son essence des vêtements et des petits détails modernes et fait parler sa voix en un poème, dresse un

symbole.¹⁸

Sur l'exemple de Goethe également, Maeterlinck précise sa conception du symbole, de manière distinctive toutefois, comme il l'explique à Jules Huret en 1891¹⁹:

Je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori, le symbole de propos délibéré; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique qui touche de bien près à l'allégorie se trouverait dans le second *Faust* (...) L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait presque toujours au-delà de sa pensée.

Esotérique, irréaliste, abstrait, le second *Faust* offre encore aux yeux des symbolistes le paradoxal avantage d'être injouable : ce mépris des exigences scéniques est perçu, par Edouard Schuré, comme le gage d'une liberté formelle féconde, et ouvre la possibilité d'une réalisation novatrice, "synthétique", à laquelle s'associerait tout particulièrement la musique: "Si la deuxième partie (du *Faust*) se dérobe à la mise en scène, c'est que la musique seule la rendrait possible"²⁰, écrit encore ce fervent wagnérien, sensible tout particulièrement à la présence de la musique dans *Faust*, et à son lyrisme.

Si l'oeuvre de Goethe, dans son intégralité, recueille tous les suffrages des symbolistes, c'est cependant avant tout comme l'indépassable modèle textuel d'un drame à vocation philosophique et métaphysique, offrant, essentiellement dans sa deuxième partie, une succession de symboles et une synthèse des lieux et des temps significatives de son universalité, comme l'indique encore Schuré :

Dans *Faust*, la poésie atteint sa plus haute cime. Ici, nous marchons en plein idéal et nous embrassons les plus vastes horizons de l'esprit. Des régions entières de l'histoire se résument en un type dont le destin est le destin même de l'humanité moderne.²¹

Inscrite ici comme annonciatrice du drame à venir, la

grande fresque de Goethe est universellement invoquée par les symbolistes qui insistent, de façon militante, sur la faillite de la science qu'elle signifie, et la défaite de tous les positivismes.

Retour aux origines littéraires du mythe: pour une tradition légendaire purifiée.

L'intérêt des symbolistes pour le mythe de Faust ne se limite pas à Goethe ainsi qu'en témoigne l'attention qu'ils portent à ses origines théâtrales antérieures, comme s'il s'agissait de retrouver dans la tradition littéraire le sens profond d'un mythe que les adaptations populaires du premier *Faust* de Goethe auraient oblitéré, sans parler de l'insupportable encanaillement de Faust et de Méphisto sur les scènes des opérettes.

On peut constater indirectement l'exigence d'un tel ressourcement dans l'intérêt que portent les symbolistes à toutes les formes archaïques de théâtre, liées au rituel religieux, et particulièrement au théâtre médiéval des mystères²²; c'est ainsi qu'en 1896, Rémy de Gourmont propose dans *l'Ymagier*²³ une adaptation en français moderne du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf²⁴. Dans ce texte du XIII^{ème} siècle, le poète médiéval propose une version théâtrale de la légende, née aux alentours du VI^{ème} siècle, du clerc Théophilus et de son pacte avec le diable : privé de ses fonctions par un évêque injuste, ce dernier renie Dieu et la religion et signe un pacte avec le diable Salatin pour recouvrer sa charge; quand finalement le remords le prend d'une telle apostasie, désespéré d'avoir provoqué sa propre damnation, il se repent et invoque la Vierge à son secours, laquelle se rend à sa prière et le délivre du pacte.

La forme naïve du miracle, et la simplicité de sa morale (reposant sur la foi dans les pouvoirs intercesseurs de la Vierge, refuge de tous les pécheurs), intéresse l'amateur de christianisme médiéval qu'est Gourmont, et il insiste, dans sa préface, sur les conditions d'émergence des superstitions liées

au diable, et sur la fortune de ses incarnations populaires ; de manière tout à fait attendue, Gourmont met également en rapport la légende de Théophile avec le mythe de Faust : il lui apparaît clairement que “Théophile est le plus ancien type du genre Faust”, mais s’il insiste sur le rapport de parenté dans le thème initial,—le pacte diabolique et le refus de la religion —, il récuse toute idée de filiation, affirmant ailleurs que “Faust n'est pas le petit fils de Théophile”²⁵. Gourmont indique ici que le miracle médiéval n'est pas une source attestée du *Faust* de Goethe, et, plus profondément, que les deux légendes, nées dans des contextes religieux et intellectuels distincts, diffèrent profondément : le sens de la rébellion de Faust est certes d'abord religieux, mais ses préoccupations laïques dépassent celles de Théophile, de même que son origine protestante engage une conception différente de la liberté individuelle.

Un deuxième exemple, moins livresque, de cette volonté de ressourcement concerne l'histoire de ces théâtres “d'à-côté” par lesquels le symbolisme a pu s'exprimer sur la scène ²⁶: le 5 février 1892, Paul Fort (pionnier du “symbolisme théâtral” avant Lugné-Poe et L'Œuvre) propose, au Théâtre d'Art, une mise en scène de *La Tragique histoire du Docteur Faustus* de Marlowe, dans une adaptation en dix tableaux et trois prologues, de François de Nion et Casimir Striensi ; ces derniers, responsables également de la mise en scène, revendiquent clairement (dans le texte du programme) “le plaisir de retrouver le vrai Faust derrière le trop célèbre Faust ténorisé de Gounod”²⁷, et même derrière celui de Goethe. Camille Mauclair, dans la chronique théâtrale de *La Revue Blanche* de février 1892, fait écho à ces propos, en soulignant l'intérêt d'une représentation “qui apprend enfin au public français que la musique de Gounod n'a pas toujours sévi dans la littérature dramatique”. La suite de sa critique est moins élogieuse, concernant l'adaptation du texte tout comme sa réalisation scénique ; sur celle-là, Willy fournit un témoignage amusé dans ses *Soirées perdues* ²⁸ :

Disposant de ressources minimes, peut-être le Théâtre d'Art a-t-il

tort de monter des pièces à costumes, à trucs, à figuration. Des rires sont inévitables, mais du moins il en prend son parti, en bon politique ; il spéculé sur ces hilarités, et dans cette *Tragique histoire du Docteur Faust*, il semble qu'en accusant résolument la drôlerie du diabolisme de Marlowe, il est assez resté dans l'esprit de l'œuvre. Le pape, les cardinaux, les moines, l'archevêque de Reims, cinq ou six diables verts, à pagne rouge, à teint ocre, à toupet feu, et Francisque Sarcey au balcon, ont entretenu toute la soirée une gaieté charmante.

Ce récit donne une idée du déroulement des interminables soirées du Théâtre d'Art, expérimentales et contestées, où le spectacle souvent était dans la salle davantage que sur scène... Quoiqu'il en soit, il ne semble pas, en effet, que cette mise en scène de Marlowe ait été à la hauteur des aspirations des auteurs, ni que ces incarnations grotesques du diabolique ait mis en valeur la noirceur du drame de Marlowe, et la profondeur de son Méphistophilis²⁹ de façon originale, pourtant, ce rôle ici était confiée à une actrice, Mademoiselle Camée, dans un parti pris de mise au féminin du diable qui paraît typiquement "fin-de-siècle" (on raconte que Rostand, projetant d'adapter le *Faust* de Goethe en vers, entendait confier le rôle de Méphisto à Sarah Bernhardt³⁰).

Cette réactualisation de la pièce de Marlowe fut toutefois bien accueillie dans le milieu littéraire des symbolistes : c'était l'occasion de retrouver le Faust légendaire, derrière un Faust banalisé, galvaudé par l'époque ; c'était aussi, vraisemblablement, la première représentation en France d'une pièce traduite seulement depuis 1840, et que l'on redécouvrait, dans toute sa verdeur, en ces années du siècle finissant, comme en témoigne cet avant-propos de Richepin à une traduction du théâtre de Marlowe³¹ :

S'il est vrai que notre fin-de-siècle ressemble à la Renaissance par son anarchie intellectuelle, son rut de révolte et de curiosité, sa passion de l'individualisme sans frein, son insatiable soif de nouveau, son terrible appétit de vie intense au milieu d'un universel effondrement, l'heure de Marlowe est revenue.

Mise en cause par la dérision d'un Faust rationaliste et sceptique.

Le discours des symbolistes sur le mythe de Faust et ce qu'il représente au fil de ses incarnations successives, est caractérisé par le mouvement contradictoire d'une idéalisation extrême (à travers l'interprétation ésotérique du *Faust* de Goethe), et d'une violente remise en cause d'un Faust, sinon positiviste, du moins trop confiant dans les ressources de son propre esprit et du seul pouvoir de connaissance de l'homme: Faust devient alors l'incarnation grotesque du rationalisme desséchant et de l'esprit "bourgeois", une figure "récupérée" que l'idéalisme congédie violemment par la dérision.

En 1886, Jean Moréas et Paul Adam, chefs de file du mouvement symboliste naissant, publient ensemble un roman, *Les Demoiselles Goubert*³², manière de parodie des *Sœurs Vatard* de Huysmans; ce roman qui retrace l'histoire de deux orphelines, Marceline et Henriette, aurait eu toutes les apparences d'un récit réaliste n'était la présence, au beau milieu du volume, du "Jubilé des esprits illusoires", un texte curieux, signalé comme "intermède", et que les auteurs avaient publié indépendamment, dans *La Vogue*, quelques semaines auparavant³³. Ce texte de seize pages, censé donner un sens ésotérique au roman, crée une rupture radicale et provocatrice dans le récit réaliste en développant, dans un style hyperboliquement symboliste et décadent³⁴, une sorte de liturgie dramatique (forme que l'on retrouve dans grand nombre de "pièces" symbolistes) au terme de laquelle les trois personnages principaux du roman sont conviés à figurer, sous les traits de personnages de la Commedia dell'arte, dans le cortège dérisoire des fantoches glorieux qui déçoivent l'homme depuis les origines : c'est d'abord l'évocation d'une "Larve flottant en un halo de puissance violette" en l'honneur de laquelle est donnée la vision qui suit. Autour d'elle se déploie un cortège de Kobolds, de Sylphides et de Lémures, conduit par "un mage à barbe astrale en simarre d'orfroi". Ces apparitions "fantômales" invoquent alors les "esprits illusoires" sous les formes "que leur prête le délire des poètes

et des bardes”, et ces derniers se présentent tour à tour, se dépouillant de leur grandeur légendaire pour révéler leur vérité d'esprits illusoires ; autour d'Harpagon qui les invite à fêter l'exaltation de leurs sens et de leurs esprits, de leur exclusif bien-être, s'inclinent ainsi Achille, Ulysse, Spartacus, Horace, Eponine et Lucrèce, les Bacchis, Roland, Alceste, chacun révélant tour à tour les fausses vertus qu'il incarne. Parmi eux, se présente le Docteur Faust, incarnation des espoirs faux et dérisoires de la science :

Par la Science et les spéculations les mortels devinent comment pourraient ravir extatiquement les délices de la Connaissance. Vers ces félicités entrevues à peine ils se précipitent fous d'allégresse et de désir. Alors, avec l'Autorité des choses écrites par les primitifs dans l'enfance du monde, j'étreins l'essor des imaginations. Les foules effarées de savoir hurlent et menacent, et les chercheurs errent parmi les Ambiguïtés et les Contradictions. Sous ces bandeaux lourds, vers la Lumière indistincte, ils errent en des navrances infinies vers la Lumière, vers la connaissance à jamais close. ET ILS LE RECONNAISSENT.

En laissant de côté l'interprétation de cet obscur “Jubilé”³⁵, on retient ici cette apparition dérisoire de Faust, et son discours cynique et grinçant qui fait de lui un maître de désespoir; toute glorification du personnage (romantique ou positiviste) disparaît ici au profit de l'expression ironique d'un rationalisme desséchant dont Faust devient le porte-parole : le texte opère une démystification du personnage et de ses prétendues aspirations à l'idéal, en faisant plutôt de Faust un cousin de “l'osseux et gigantal Dr.Tribulat Bonhomet”³⁶.

Cette méfiance des symbolistes à l'égard du mythe de Faust s'inscrit dans le cadre plus général d'une réaction idéaliste contre l'esprit positiviste et le scepticisme des rationalistes : les interprétations modernes de Faust le rendent suspect et marquent les limites de ses ambitions. C'est ainsi encore qu'il apparaît, en comparse grotesque, dans *Les Noces de Sathan*, drame ésotérique de Jules Bois ³⁷; cette pièce donna lieu, en 1892, à une représentation mémorable au

Théâtre d'Art de Paul Fort ³⁸, dans laquelle Lugné-Poe, en personne, incarna le "Sathan" mystique, syncrétique, messianique, inventé par Jules Bois; en effet, dans cette liturgie ésotérique orchestrée par un Hermès coryphée, s'accomplit l'union mystique de Sathan et de Psyché, l'âme humaine, et par elle, la rédemption de l'éternel rebelle. Dans ce drame d'intention sérieuse, formule nouvelle du "théâtre d'Hermès" promu par l'auteur ³⁹, est développé une sorte d'intermède comique au cours duquel Sathan voit passer, en une grotesque farandole infernale, les figures d'Adam, d'Eve, de Caïn, de Faust enfin, flanqué de Méphisto, comme s'il s'agissait de congédier ainsi des représentations aux significations religieuses et philosophiques périmées ; ces apparitions grotesques sont significatives, en particulier, des détériorations subies par les deux figures centrales du mythe de Faust: "du fond de la légende, Faust et Méphistophélès s'avancent. Méphisto, qui se proclame "patron des buveurs et des viveurs", est "devenu gommeux", porte monocle et smocking ; "révélé cependant par un pied banalement fourchu et deux petites cornes élégantes", il invite les commis-voyageurs et les fils de famille aux plaisirs bas de la débauche et de l'alcool. Faust après lui, le visage opulent et portant une redingote de clergyman, l'aspect "d'un ancien prélat à qui le scepticisme fit des rentes", s'exprime ainsi:

Je suis l'artiste pur et le savant rigide,
 Ah, ah, je cours me vendre au diable sur le champ
 Pour que soit exaucé mon égoïsme avide de sorcier méchant...
 Jeune-homme, attarde-toi dans les jupes des femmes;
 J'ai pâli sur les manuscrits et les devoirs
 Maintenant que je suis si peu sûr de mon âme,
 Il me faut, la vieillesse ayant soufflé ma flamme,
 Pratiquer l'idéalisme avec désespoir.
 Ne crois plus qu'au plaisir léger qui nous égare
 Dans le rêve où toute inquiétude se perd
 Et tous les soirs relis l'*Abbesse de Jouarre*
 En sortant du café-concert.

Le duo lamentable formé par ce Méphisto dandy, et ce Faust philosophe officiel sceptique (à travers lequel Jules Bois épingle violemment Renan), disparaît ensuite dans la ronde infernale des Hétaires ; de cette façon, Jules Bois congédie bel et bien le couple célèbre qu'il renvoie dans le siècle, du côté du divertissement bourgeois, du "théâtre de Bacchus" : la ronde macabre qui s'enfonce dans l'abîme marque l'exclusion littéraire du mythe.

Ce passage persifle donc une fois de plus les aspirations mesquines et hypocrites de Faust, et à travers lui le scepticisme court de Renan; il met en évidence encore la suspicion dans laquelle est tenu le personnage de Méphisto en qui est décelé une trop grande capacité à évoluer sur la scène mondaine, à emprunter les traits d'une modernité honnie par les symbolistes : cet aspect de Méphisto caractérise l'apparition diabolique depuis le *Faust* de Goethe lui même dont Madame de Staël disait, en manière d'éloge, que c'était un "diable civilisé"; Nerval, quant à lui, considérait cela avec plus d'inquiétude quand, dans son fragment de *Nicolas Flamel* , il faisait dire à Satan à propos de Méphisto:

As-tu donc une idée si basse et si mesquine de celui qui fut un instant le rival de Dieu, et qui entraîna la moitié du ciel dans sa cause?

Ainsi, par Méphisto, la figure du Grand Adversaire disparaît, s'efface, et avec elle, une part de la dimension métaphysique du mythe.

Axël, le Faust symboliste?

Les aspects multiples, mis en valeur jusqu'ici, du discours symboliste sur Faust, l'idéalisation de Faust, le retour aux origines littéraires du mythe, la remise en cause d'interprétations positivistes ou triviales, s'inscrivent donc, de façon cohérente, dans la réaction idéaliste qui caractérise l'émergence du mouvement symboliste. Si la présence du mythe se repère en périphérie des textes, à des fins souvent

critiques, il reste à s'interroger sur l'existence d'un Faust symboliste au théâtre, dont l'*Axël*⁴⁰ de Villiers de l'Isle-Adam paraît constituer une incarnation originale, la seule à l'époque peut-être, mais qui témoigne en définitive de la difficulté de concilier l'énergie faustienne et le rêve symboliste.

Ce grand drame lyrique en prose publié en 1890, après la mort de Villiers, véritable "bible" des symbolistes, est construite autour de la haute figure d'*Axël* d'Auërsperg, ascète rêveur et savant, qui renonce successivement aux tentations du monde, de l'occultisme, de l'amour enfin, et persuade Sara de Maupers, celle en qui pourtant il vient de reconnaître l'élue, de mourir avec lui afin de ne pas risquer la beauté de leurs rêves dans l'épreuve de la réalité. En dépit de l'élaboration d'une intrigue digne du théâtre romantique, Villiers tenait ces éléments pour secondaires, marquant sa volonté de composer un drame spirituel, initiatique, à lire plus qu'à jouer, où chaque partie, titrée de façon significative, inscrit les renoncements successifs d'*Axël* et de son double féminin Sara; c'est ce que marquent les quatre parties du drame: "Le Monde Religieux", "Le Monde Tragique", "Le Monde Occulte", "Le Monde Passionnel".

Villiers, dont l'œuvre est traversée par l'obsession du drame de Goethe⁴¹, en a transposé un certain nombre d'éléments facilement repérables : l'évocation du laboratoire d'*Axël*, au début de la pièce, l'existence d'un trésor enfoui n'appartenant à personne, le suicide des amants le jour de Pâques...Au delà de tels détails (nombreux), on peut lire toutefois dans le drame de Villiers, sinon une nouvelle version de Faust, du moins l'expression originale du faustisme, tel que le réinvente Villiers, et qui passe en premier lieu par la projection multiple de la figure de Faust:

— Sara, d'abord, apparaît comme la séduisante invention d'un Faust féminin, nature orgueilleuse et solitaire, éprise de la haute science des Rose-Croix, dotée de la séduction des anges des ténèbres au point de troubler ceux qui l'entourent; son unique parole, au premier acte, est ce "non" qu'elle oppose à sa prise de voile, qui la campe dans une attitude sacrilège et révoltée; par là, elle revendique, comme

Faust, le droit de disposer librement de son âme.

— La deuxième figure faustienne est celle du tuteur d'Axël, Maître Janus, le mage qui l'initie aux sciences occultes ; les autres personnages de la pièce parlent avec inquiétude et respect de cet homme étrange doté de pouvoirs surnaturels, éternelle jeunesse et prescience, et qui lit dans la conscience d'autrui. Le faustisme de son attitude se révèle particulièrement dans l'idéal surhumain et obscur qu'il propose à Axël dans la troisième partie du drame ("Le Monde Occulte"), et qu'il exprime en de longs développements ésotériques inspirés à Villiers par *Le Dogme et Rituel de la haute magie* d'Eliphas Lévi : orgueil de la maîtrise de soi et des forces occultes, refus des illusions du monde.

— Enfin, Axël est le Faust central, et ultime en quelque sorte puisque c'est lui qui accomplit le geste faustien du suicide, après avoir cédé puis renoncé à diverses tentations au fil du texte ; mage, il l'est à l'ombre de Janus ; rebelle au fond de son château de la forêt noire, il défie toutes les puissances terrestres ; il renoncera avec fracas à l'initiation occultiste, pour les prestiges de la vie : "Je veux vivre ; je ne veux plus savoir", encourageant ainsi la malédiction du mage qui prédit sa chute ; enfin, c'est à la vie même qu'il renoncera, entraînant Sara dans la mort conçue comme l'acte d'amour absolu et mystique, au delà des désillusions et des déchéances de la vie réelle.

Axël est un Faust sans Méphisto, et surtout sans pacte, où la tentation s'incarne successivement dans les personnages qui entourent Axël : son cousin, le cynique Commandeur d'Auërsperg, en lui vantant la réussite mondaine, les jolies femmes et les amours adultères, le pouvoir et la richesse, incarne la vie réelle, "positive", souligne-t-il, et les tentations les plus basses ; Janus incarnera la tentation du pouvoir occulte, Sara enfin, la tentation de la passion absolue, merveilleuse.

Villiers de l'Isle-Adam diffuse ici de manière originale la matière du mythe en figures diffractées, ambivalentes et démultipliées, autour de la figure centrale d'Axël, plus proche sans doute de l'Hamlet shakespearien que du Faust de Goethe : ou c'est alors l'interprétation d'un Faust rêveur,

intellectuel, pessimiste et passif; ses transgressions et ses évasions demeurent purement imaginaires, et la plus fabuleuse de ses expériences du monde lui est offerte par la magnifique invitation au voyage de Sara:

Dis, cher aimé! Veux-tu venir vers ces pays où passent les caravanes, à l'ombre des palmiers de Kachmyr ou de Mysor? Veux-tu venir au Bengale choisir, dans les bazars, des roses, des étoffes, des filles d'Arménie, blanches comme le pelage des hermines? (...) Aimes-tu mieux que je me baigne dans les vagues où se mira la grande Carthage, près d'une maison de basalte où brûlent sur des trépièds d'argent, des parfums? Ou si nous visitons les rouges Espagnes ! Oh! ce doit être triste et merveilleux, les palais de Grenade, le Généralife, les lauriers-roses de Cadix l'Andalouse, les bois de Pampelune, où les citronniers sont si nombreux que les étoiles, à travers les feuillages, en semblent les fleurs d'or! (IV, I, 4)

Ce texte développe la pure poésie de ses rythmes et de ses évocations en un long monologue (de quatre pages), et ces images somptueuses suffisent à épuiser le désir d'Axël, comme l'avaient fait précédemment les discours occultistes de Maître Janus: le geste ultime, faustien, du suicide d'Axël est celui du refus de la vie, du refus de l'action :

La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, sinon de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, où s'attarde notre mélancolie? La Terre, dis-tu? Qu'a-t-elle donc réalisé, cette goutte de fange glacée, dont l'Heure ne sait que mentir au milieu du ciel ? C'est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'Illusion ! Reconnais-le, Sara: nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie — et c'est bien EN REALITE que nous sommes devenus nos âmes! Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu'un sacrilège envers nous mêmes. Vivre? les serviteurs feront cela pour nous.

Rassasiés pour une éternité, levons-nous de table et , en toute justice, laissons aux malheureux dont la nature est de ne pouvoir mesurer qu'à la sensation la valeur des réalités, le soin de ramasser les miettes du festin. — J'ai trop pensé pour daigner agir ! (IV, II, 5)

Si l'intention de Villiers n'est pas claire, et s'il a

prétendu ajouter un tableau supplémentaire, “Le Monde Astral”, modifiant le sens métaphysique du drame, la phrase d'Axël : “j'ai trop pensé pour agir”, et son itinéraire de renoncements successifs vers l'étape ultime et libératrice du suicide, conclut le drame là où celui de Faust commence : le héros symboliste est un Faust fin-de-siècle, à rebours, un Faust schopenhauerien, chez qui l'énergie, l'excès de volonté de son modèle fait place à une paralysie de la volonté, du “vouloir vivre”⁴² ; c'est un Faust lucide qui se dépouille de toutes les illusions, pour se délivrer de la dernière et la plus encombrante, la vie.

Ce refus aristocratique de la vie définit le geste final d'Axël, et son faustisme pessimiste. Et dans cette ascèse intellectuelle débouchant sur la négation finale, on peut sans doute lire la ruse ultime du démon devenu la pensée elle-même.

Sophie Lucet

1. Ce premier texte imprimé, dont l'auteur est incertain, relate les nombreuses anecdotes liées à la légende de Faust; c'est de ce récit, traduit librement en anglais en 1588 (*A ballad of the life and death of Dr.Faustus, the great conjurer*), que Marlowe tirera la matière de son drame: *The tragical history of Dr.Faustus*. Voir A.Dabiezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972.

2. Cf. Max Milner, “Le dialogue avec le diable d'après quelques oeuvres de la littérature moderne”, in *Entretiens sur l'homme et le diable*, Paris, Mouton, 1965.

3. Maurice Bouchor, *Le Faust Moderne, histoire humoristique en vers et en prose*, Paris, Charpentier, 1878.

4. Auguste Vacquerie, *Fuura*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

5. Catulle Mendès, *Méphistophéla*, Roman contemporain, Paris, Charpentier, 1903.

6. Félicien Champsaur, “Le Petit fils de Faust”, in *Entrée des clowns*, Paris, Lévy, 1885.

7. Voir *Le Salon de la Rose+Croix* de Jean Da Silva, Paris, Syros-Alternatives, 1991.

8. Joséphin Péladan, "La doctrine de Goethe d'après les deux Faust", in *La Grande Revue*, 10 janvier 1913.

9. Voir plus loin, ce qui concerne *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam.

10. Voir en particulier dans le Théâtre de la Rose+Croix: *Le Fils des Etoiles*, pastorale kaldéenne, Beauvais, Impr.prof., 1895; *Babylone*, tragédie en quatre acte, Paris, Chamuel, 1895.

11. J.Péladan, "La doctrine de Goethe..."

12. *Ibid.*

13. Voir sur la question de l'histoire de la réception de Goethe en France, et tout particulièrement du second *Faust*, l'ouvrage de Fernand Baldensperger: *Goethe en France, étude de littérature comparée*, Paris, Hachette, 1904.

14. J.Péladan, *Op.Cit.*.

15. Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1885.

16. Edouard Schuré définit par cette formule le théâtre à-venir, dans la préface de son théâtre complet. Cf. *Le Théâtre de l'âme*, t.I/II/III, Paris, Perrin, 1900.

17. Paul Adam, "L'Evolution dramatique", in *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, 15 octobre 1891.

18. Gustave Kahn, "Chronique de Littérature et d'Art", in *La Revue Indépendante*, avril 1888.

19. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 (réed.Paris, Thot, 1981)

20. Edouard Schuré, *Le Drame musical*, Paris, Perrin, 1886 : dans cette analyse historique du théâtre musical, Schuré consacre 15 pages à Goethe, et tout particulièrement au *Faust*.

21. *Ibid.*

22. C'est une préoccupation commune que l'on retrouve par exemple chez Pierre Quillard, A.-F. Hérold, Saint-Pol-Roux ; à cela on peut rattacher également le goût des écrivains de l'époque pour les récits de la "Légende dorée".

23. Il s'agit de la revue illustrée que Gourmont publia avec Jarry d'octobre 1894 à juillet 1896.

24. Cf. Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, texte du XIIème siècle, modernisé par Remy de Gourmont, avec préface, Paris, Mercure de France,

1896.

25. Il s'agit du texte de préface d'une réédition; cf. Remy de Gourmont, *Trois Légendes du Moyen-âge*, Paris, Messein, 1919.

26. Voir Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre à partir de 1890*, Paris, 1935.

Egalement Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

27. Cité par J.Robichez, *Op.cit.*.

28. Voir Willy, *Soirées Perdues*, Paris, Tresse et Stock, 1894.

29. On se souvient en particulier de cette nostalgie du ciel qui caractérise si remarquablement le démon de Marlowe.

30. Rapporté par Pierre Lasserre dans son ouvrage, *Faust en France et autres études*, Paris, Calmann-Lévy, 1929.

31. Cf. Christopher Marlowe, *Théâtre*, traduction de Félix Rabbe, préface de Jean Richepin, Paris, Savine, 1889.

32. Jean Moreas et Paul Adam, *Les Demoiselles Goubert*, *Moeurs de Paris*, Paris, Tresse et Stock, 1886.

33. Cf. "Le Jubilé des Esprits Illusoires", in *La Vogue*, octobre 1886.

34. Rappelons que Paul Adam est le co-auteur, avec Félix Fénéon, sous le pseudonyme de Jacques Plowert, du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888.

35. Voir R. Jouanny, *Jean Moréas*, Paris, Minard, 1969, pp.347-354.

36. Cf. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

37. *Les Noces de Sathan*. furent d'abord publiées dans *La Revue Indépendante*, en avril-juin 1890. Sa version définitive fut publiée en volume chez Chamuel en 1892.

38. Voir J.Robichez, *Op.cit.*.

39. *Les Noces de Sathan* appartiennent à un cycle dramatique comprenant divers essais de ce théâtre ésotérique, "théâtre d'Hermès" destiné à réveiller la Psyché immortelle, et que Jules Bois oppose violemment au théâtre existant, "théâtre de Melpomène ou de Bacchus". cf. préface de l'édition de 1892.

40. Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, Paris, Quantin, 1890: il s'agit d'une édition posthume, réalisée après la mort de Villiers; la première partie du drame avait paru en 1872 dans *La Renaissance littéraire et*

artistique , puis en 1885 et 1886 dans *La Jeune France* ; cf. l'édition complète des oeuvres de Villiers, annotée par A.Raitt et P.-G. Castex, bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1986.

41. L'oeuvre tout entière de Villiers est marquée par l'empreinte de Goethe, et le désir de rivaliser avec le créateur du *Faust* : dès les premières poésies, le poète manifeste le désir d'écrire un Faust ; en 1862, il écrit à Baudelaire à propos d'*Isis* : "j'ai réellement quelque chose de — sinon de plus grand, je parle au point de vue de la dimension du volume, du moins d'aussi large que l'idée de *Faust*." ; son roman, *L'Eve Future*, est explicitement un Faust moderne; c'est dans *Axël*, cependant, que l'influence de Faust est la plus profonde (Voir E.Drougard, "Les Sources d'*Axël*", *RHLF* , oct.déc.1936; C.Dedeyan, *Le thème de Faust dans La Littérature européenne: du romantisme à nos jours* , Paris, Lettres Modernes, 1961)

42. Cf. l'analyse d'Edmond Wilson sur *Axël*, dont il fait le héros symboliste par excellence, et l'emblème de la littérature "fin-de-siècle" : *Axël's castle, a study of the imaginative literature of 1870-1930* , London, Scribner's sons, 1931.

L'ANGE RADIEUX

Qu'est-ce qu'un classique ?

Il prendrait envie de répondre, en évoquant Villiers de l'Isle-Adam et sa *Machine à gloire* : une œuvre que connaissent ceux qui ne l'ont ni lue, ni vue, ni entendue.

On pourrait suggérer, avec moins d'impertinence : une œuvre qui fait l'objet de citations fréquentes.

Dans ce sens, la formule la plus juste serait encore : une œuvre à laquelle il est possible de faire allusion.

La grande romancière québécoise Anne Hébert vient de publier un livre qui a pour titre : *L'Enfant chargé de songes*. La réminiscence mauricienne n'est pas la seule qui se rencontre dans le volume. Dès le début du récit on lit cette phrase :

“Salut, mon premier matin à Paris !”, chantonne Julien, une minute plus tard, devant sa glace, retrouvant un air de *Faust*.

Il n'était peut-être pas nécessaire d'indiquer la source. Pris dans sa mélodie héroïque, le “Salut à mon dernier matin” est sans doute aussi connu que “Le veau d'or est toujours debout” ou le “Ah ! je ris de me voir si belle en ce miroir”. Mais Anne Hébert avait probablement besoin d'introduire dans sa phrase le verbe “retrouver”. Car ce verbe est en accord avec l'objet de son récit : un homme dépaysé renoue avec son enfance. Et il n'est pas étranger à une partition qui n'hésite pas — c'était alors la mode — à se citer elle-même, à retrouver ses

motifs : dans la scène du cachot, avant que n'éclate le fameux "Anges purs, anges radieux !", on entend à nouveau la valse qui accompagnait la première rencontre de Faust et de Marguerite ; on entend aussi un écho du grand duo d'amour.

Dans un autre sens, l'ouvrage de Gounod, grâce en partie à Jules Barbier et Michel Carré, les librettistes, permet à l'amateur de retrouver le *Faust* de Goethe, à travers quelques transformations.

Retrouver, c'est suivre la suggestion d'une allusion. Il en est de diverses sortes.

Les délicats s'indignent que l'opéra de Gounod ait quelque chose en commun avec le monument composé par Goethe. Il leur déplaît qu'une œuvre de profonde méditation ait pu donner lieu à ce qui leur paraît la plus banale des intrigues sentimentales. Et sans doute regrettent-ils ce que Massenet a fait de *Werther*. Affadissement, disent-ils.

Se trouvera-t-il d'autres délicats pour déplorer la part faite au *Faust* de Gounod dans le célèbre *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux ? Refuseront-ils un hommage, franc, sincère, absolument dépourvu de cette impertinence qu'on perçoit dans les aventures de Tintin, à chaque fois qu'apparaît Bianca Castafiore ?

Les amateurs de textes rares et de littérature sophistiquée ont, lorsqu'ils abordent le roman populaire, le sentiment de se plonger dans une perversité particulière. La "sous-littérature", comme ils disent, rappelle l'enfer, le vrai, celui de la Bibliothèque Nationale. L'inverse n'est pas vrai : il n'y a rien de plus conformiste, en matière de goût, que le roman sans prétention. Gaston Leroux écrit un livre dont le cadre est fourni par l'Opéra ; il ne peut y faire jouer qu'une œuvre illustre, une œuvre qui recueille tous les suffrages, une œuvre officiellement consacrée : le *Faust*. Puisque son héroïne au nom étrange — Christine Daaé ; il est tentant de lire ce nom ré-la-la-mi, à l'allemande — est une cantatrice qui commence la plus éblouissante et la plus dramatique des carrières, elle ne peut que chanter d'abord Siebel, gentil rôle de travesti que Barbier et Carré ont inventé à partir d'un nom que fournissait

Goethe, puis — et c'est sa consécration — ce dont doit rêver toute jeune musicienne, Marguerite. Et elle ne peut disparaître de la scène du monde qu'au moment où son personnage lui-même s'envole vers le ciel en chantant : "Ange purs, anges radieux !"

Le livre de Gaston Leroux est aussi plein d'allusions à l'opéra de Gounod que l'opéra de Gounod était plein de citations du drame de Goethe. L'œuvre illustre lui sert de garantie : non seulement l'auteur fait l'effet d'un homme honnêtement cultivé, au courant de tout ce qu'il y a de respectable dans les arts et les lettres, mais encore le personnage est d'emblée reconnu comme digne d'admiration, puisqu'on lui a permis d'aborder le grand rôle de Marguerite.

Il est assez curieux de constater que les deux textes — entendez : l'opéra et le roman — sont construits de la même façon : leur rythme est comparable, et se distingue par les mêmes transformations de celui qui caractérise l'œuvre de Goethe.

Goethe a écrit, surtout avec le premier *Faust*, un texte à la Shakespeare, très fragmenté. Les scènes sont très nombreuses, éventuellement très brèves. On ne cesse de changer de lieu ; et l'on introduit constamment de nouveaux personnages.

Si cette manière d'écrire peut convenir au théâtre tel que le pratiquait l'Angleterre élisabéthaine, elle est assez opposée aux habitudes et aux préjugés qui régissaient, au XIXe siècle, le monde des spectacles. *Faust* est aussi injouable que *Manfred* ou que *Lorenzaccio*. Comment en tirer un livret ?

C'est bien de livret qu'il faut parler, au risque de tricher : sous prétexte de musique, il est fréquent que l'on commente des paroles ; on croit rendre hommage à Mozart en découvrant la subtilité de Da Ponte. Wagner a eu bien de la prudence.

Il faut donc parler de Barbier et Carré, regarder comment ils s'y sont pris pour adapter Goethe. Deux procédés semblent particulièrement efficaces : la sélection et la condensation.

La première apparition de Marguerite, apparition entièrement fantasmagorique, rêve de Faust ou hallucination

créée par la magie, a lieu chez Goethe au cours de la scène qui a pour décor la cuisine des sorcières. Les librettistes la transportent dans la scène du pacte, qui, elle-même, réunit en un seul plusieurs dialogues de Faust avec Méphistophélès. On peut ainsi commodément supprimer la sorcière, et le décorateur sera soulagé d'autant.

La rencontre de Faust avec Marguerite — la jeune fille apparaît cette fois en chair et en os — a pour cadre, dans Goethe, une scène particulière. Dans le livret français les répliques essentielles — Barbier et Carré citent fort souvent — sont intégrées à une grande construction qui combine la scène à la porte de la ville, où, dans Goethe, Faust rencontre pour la première fois Méphisto sous la forme d'un chien, et la scène de la taverne où résonnent les chansons. L'économie est considérable.

Mais la sélection est peut-être encore plus efficace ; il ne s'agit pas, comme dans les adaptations poussives que l'on réalise parfois pour le cinéma, d'évoquer à la va-vite tous les épisodes d'un récit. Barbier et Carré ont retenu certains moments, afin de leur laisser toute leur ampleur. Comme on sait, ils ont avant tout conservé l'histoire d'amour ; en fait ils ont développé une scène unique, qui prend de larges proportions ; il fallait donner à la soprano et au ténor l'occasion de faire valoir leur art.

La fameuse scène de l'église est à la fois le produit d'une condensation et celui d'une sélection. Condensation puisque c'est Méphisto lui-même qui assume le rôle imparté par Goethe à un esprit méchant et anonyme. Sélection, puisque c'est le seul épisode qui subsiste de ceux qui trouvaient place, dans le rôle de Marguerite, entre la première scène d'amour et la scène du cachot. Le texte dans le livret est presque aussi long que celui de Goethe ; mais comme il s'agit d'un texte qui doit être chanté, comme les moments de musique que le drame se contentait d'indiquer entre parenthèses ("Orgelton") sont effectivement réalisés, l'effet est tout différent : cette scène occupe dans l'ensemble de la partition, ne serait-ce que par sa durée, une place proportionnellement beaucoup plus importante.

En fait, quand on parle de livret, on peut ne pas oublier que ses auteurs sont gens de métier, qu'ils connaissent les exigences du genre musical, et qu'ils préparent, souvent sous sa direction, le travail du compositeur. Gounod a réalisé un ensemble assez développé, précisément organisé, caractérisé par une instrumentation particulière — longs passages confiés à l'orgue —, par une écriture distincte de celle qui a cours dans d'autres scènes — les chœurs à l'unisson en valeurs longues —, par des effets de reprises assez originaux dans la partition, puisqu'il ne s'agit pas du *da capo* un peu mécanique qui se rencontre ailleurs — la variation est sensible.

C'est pour des raisons scéniques et musicales que les librettistes ont fabriqué ces grands ensembles homogènes que nous serions tentés d'appeler "tableaux". Un tableau, au sens de la technique dramatique, c'est aussi une atmosphère.

Sans doute cette modification du rythme général — construction par opposition de larges plages au lieu de la fragmentation un peu haletante du texte allemand — n'est-elle pas étrangère à l'impression de simplification qu'éprouvent le lecteur et le spectateur. Les personnages, liés à quelques grandes scènes monochromes, paraissent un peu dépourvus de nuances.

Or le même effet, pour des raisons qu'il faudra tenter d'éclaircir, est produit par le roman de Gaston Leroux, comme si, en citant le *Faust* de Gounod, l'écrivain se trouvait amené à l'imiter.

Les éditions en volume ne donnent pas d'indications sur le découpage du feuilleton. Elles laissent seulement apparaître que chacun des quelque trente chapitres possède une incontestable unité de ton, et que les effets de contrastes s'établissent d'un chapitre à l'autre. Deux récits cocasses, riches en péripéties burlesques, le chapitre XV intitulé "Singulière attitude d'une épingle de nourrice" et le chapitre XVIII, qui s'appelle "Suite de la singulière attitude d'une épingle de nourrice", se lisent, par exemple, de part et d'autre d'un bref récit tragique, dont le titre est assez caractéristique : "Christine ! Christine !" C'est là que la jeune fille disparaît,

enlevée par le monstre connu sous le nom de “Fantôme de l’Opéra”. C’est là que se rencontrent des phrases comme celles-ci :

Des larmes brûlent les paupières du jeune homme qui aperçoit épars sur les meubles les vêtements destinés à vêtir sa belle fiancée à l’heure de leur fuite !... Ah que n’a-t-elle voulu partir plus tôt ! Pourquoi avoir tant tardé ?... Pourquoi avoir joué avec la catastrophe menaçante ?... avec le cœur du monstre ?... Pourquoi avoir voulu, pitié suprême ! jeter en pâture dernière à cette âme de démon, ce chant céleste...

Anges purs ! Ages radieux !
Portez mon âme au sein des cieux !...

Le contraste est ici particulièrement accusé, plus nettement encore que dans le livret de l’opéra. Le mot “ange” et le mot “démon” s’opposent de toutes leurs puissances. Déjà un affrontement semblable avait eu lieu, dans la scène du cimetière qui commande le chapitre VI, autre chapitre de tonalité tragique. “Satan” se dresse face à “l’Ange de la musique”. Le lecteur ne sait pas encore que ces deux personnages n’en font qu’un. Mais, comme on écrit dans le roman-feuilleton, n’anticipons pas !

Il faut en effet d’abord savoir d’où vient, et dans l’opéra de Gounod, et dans le roman de Leroux, cette obsession de l’ange. La réponse est simple : de Goethe.

Laissons de côté le prologue au ciel, et les hymnes des archanges ; la tradition s’en détache très vite ; Berlioz, déjà, a négligé d’y recourir.

Le mot “ange” figure en bonne place à la fin du premier *Faust*, dans la scène du cachot. Marguerite — ou plutôt Gretchen — s’écrie :

*Ihr Engel ! Ihr heiligen Scharen,
Lagert euch umher, mich zu bewahren.*

En traduisant : “Anges, entourez-moi, protégez-moi de vos saintes armées !...”, Nerval ne respecte pas la syntaxe, mais rend très fidèlement la figure imaginaire : les anges sont censés

venir se placer autour de la jeune fille, lui faire un rempart de leurs corps. Tout se passe sur un plan horizontal.

Un autre emploi du mot “ange” dans le texte de Goethe est digne d’attention : Faust fait du mot un petit nom tendre pour désigner Gretchen ; il le prononce en particulier au moment où la jeune fille lui dit quelle inquiétude Méphisto provoque en elle ; elle a deviné la présence du Malin. Elle mérite le nom de “ahnungsvoller Engel”, soit, littéralement, “ange plein de pressentiments”.

Il est clair que Gretchen est du parti des anges contre la menace des démons. C’est au moins de cette façon que son âme voit les choses.

Le texte du livret, une fois de plus, accuse le contraste. Marguerite est appelée “ange” même en son absence, dans le célèbre monologue de Faust qui commence par

Salut ! demeure chaste et pure...
et où l’on entend dire :

O nature (...) tu fis avec amour
Epanouir la femme en cet ange des cieux.

L’ajout du mot “ciel” n’est pas dépourvu de signification. Il apparaît en effet que la scène du cachot a reçu, sous la plume des librettistes, une modification qui va dans le même sens. Les “anges purs, anges radieux” sont invités non plus à se masser en protecteurs autour de Gretchen, mais à enlever Marguerite, à “porter” son “âme au sein des cieux”.

L’imaginaire est ici orienté de manière différente, selon un axe vertical. Et la musique commande cette orientation. Gounod répète en effet trois fois la phrase, en modulant à chaque fois, en montant à chaque fois d’un ton. On passe de sol majeur à la majeur, puis à si majeur. On dit cette dernière tonalité particulièrement lumineuse. Que cette impression, difficile à fonder, ne fasse pas oublier un effet beaucoup plus net : Gounod, en montant à chaque fois d’un ton, reproduit le triple “Lumen Christi” que l’on chantait, à son époque, lors de la cérémonie du Samedi saint.

Sa musique suggère une ascension de Marguerite. Une mise en scène pourrait-elle, sans faire rire, réaliser cette image?

Vouée à la transfiguration finale, à la jubilation séraphique, Marguerite est bien d'emblée, pour l'opéra, cet "ange des cieux" en qui "s'épanouit la femme".

Cette interprétation est exactement celle de Gaston Leroux, qui se trouve en parfait accord avec l'œuvre de Gounod, et ce, d'une double manière : et par ce qu'il en dit ; et par la fiction dont il l'entoure, et qui la redouble.

Notons au passage que la voix de Christine Daaé est "séraphique" (p. 37 dans l'édition du Livre de Poche). Relevons cette phrase désinvolte du "grand critique X.Y.Z.", dont on espère qu'il est fictif : Mozart "n'a pas à se déranger, car la voix aiguë et vibrante de l'interprète magique de sa *Flûte enchantée* vient le trouver dans le Ciel, qu'elle escalade avec aisance." (p.93)

Christine Daaé est obsédée par une légende que lui racontait son père, pieux violoniste : l'Ange de la musique vient visiter ses élus. Elle a reçu cette visite. Elle est, dès cette terre, en communication avec le Ciel.

Par opposition aux autres cantatrices, lourdement terrestres, Christine est un ange. Elle a des anges la pureté liliale. C'est pourquoi elle chante merveilleusement le rôle de Siebel, un garçon, un enfant, chastement amoureux de Marguerite.

Mais il vient un moment où la transparence cristalline de sa voix s'enrichit d'un frisson nouveau. Et le grand critique "P. de St. V." devine tout : Christine Daaé "vient d'aimer pour la première fois". Elle peut donc chanter à la perfection, non plus Siebel, ce rôle enfantin, asexué, mais Marguerite, amoureuse épanouie.

Paul de Saint-Victor a-t-il jamais deviné pareil secret ? Chez quelle cantatrice ? Ce point peut donner lieu à recherches. Il reste certain que, empruntée ou fabriquée, la phrase se souvient de celle de *Faust* : faire "s'épanouir la femme en cet ange des cieux". Mais qui Christine aime-t-elle ?

Il est trop clair que le roman de Gaston Leroux est organisé, comme l'opéra de Gounod, autour de trois personnages : Christine, Raoul de Chagny, son attentif et chevalier servant ; plus le Fantôme de l'Opéra à qui il faut enfin donner son véritable nom d'Erik. Le *Faust* qui présente le même trio est bien celui du compositeur, car le travail des librettistes a servi à déterminer trois emplois qui sont des emplois vocaux : une soprano, un ténor, une basse — il faut ajouter : un ténor lyrique, ce qui va de soi, et une basse bouffe, ce qui n'était pas évident. Que Raoul soit, comme Faust, un amoureux transi et pour cette raison parfaitement aveugle ; qu'Erik soit, malgré tout, un joyeux drille, amateur de farces énormes, c'est ce dont nul ne doute. On est dans un sous-genre du mélodrame : si la jeune opprimée et le héros sont conformes aux stéréotypes, le traître a quelque chose de sarcastique, qui prête à rire en donnant le frisson. Erik s'amuse, mais Erik tue ; Méphisto ironise, mais Méphisto damne.

Cette figure abstraite peut difficilement se réaliser sur scène, même sur la scène fictive du roman. C'est à Faust seul que Méphisto réserve ses lazzi ; c'est au public et aux fonctionnaires de l'Opéra qu'Erik impose ses stratagèmes féroces, mais amusants. Dès que les tourtereaux sont réunis, le diable s'absente, ou il grince des dents. Le superbe épisode intitulé "La lyre d'Apollon" et dont le cinéma a tiré un magnifique parti — Christine et Raoul se sont réfugiés sur le toit de l'Opéra et ne voient pas l'ombre qui les menace — ne donne nullement à Erik un rôle de clown.

En revanche, la scène de l'enlèvement de Christine doit tout au maître prestidigitateur, qui vient de se faire remarquer par quelques coups pendables. Déjà partiellement initié aux secrets, le lecteur se trouve vaguement complice d'Erik ; il fait en tout cas partie des rieurs que le Fantôme a su mettre de son côté.

Mais il apparaît soudain que l'analogie cache une parodie effroyable. Sur la scène de l'Opéra Christine-Marguerite chante :

Anges purs ! anges radieux !
Portez mon âme au sein des cieux !

Au moment où Marguerite devrait être enlevée au Paradis, Erik le démon s’empare de Christine et la conduit dans sa demeure souterraine. De qui se moque-t-on ?

A première vue, la subversion est totale, et gratuite. Un détail invite à y regarder de plus près : ce n’est pas la première fois qu’Erik usurpe un rôle d’ange. Christine a réellement entendu l’Ange de la musique, parce que cet ange est Erik. Erik le prestidigitateur a fabriqué tout un appareillage qui lui permet d’être entendu sans être vu, de sembler ainsi surnaturel ; c’est un démon, un maître des mensonges et des illusions. Sa voix est réellement belle. Et — chose étrange — c’est une voix de ténor.

Il est dit que Christine et lui chantent “le duo d’Othello” (p. 251). Qu’il s’agisse du vieil opéra de Rossini ou de celui, tout nouveau, de Verdi, aucun doute n’est possible : Othello est chanté par un ténor, amoureux parfait, respectueux, docile. Et meurtrier. Une simple allusion suffit à embrouiller les choses ; les stéréotypes deviennent un peu flous.

Erik le démon, Erik le bouffon terrible, joue soudain à la fois le rôle de l’ange, celui de l’amoureux et celui de la victime, sans cesser d’inspirer la frayeur. Laissons de côté l’élaboration propre au roman : Leroux suppose que son personnage est d’une laideur repoussante ; il en fait, sans le dire, une manière de Gwynplaine.

Revenons à *Faust*. Il semble que l’hommage que le roman rend à l’opéra, en le célébrant, en en imitant la structure, en propose une assez curieuse interprétation.

Regardons d’abord le trio final. Pendant que Marguerite invoque les “anges purs”, Méphisto fait entendre, rapides pendant les tenues du soprano, ces paroles banales :

Hâtons-nous, hâtons-nous de quitter ces lieux,
Déjà le jour envahit les cieux.

Mais Faust, très souvent en accord rythmique avec Marguerite,

use d'un impératif plus autoritaire ; il dit :

Viens, suis-moi, viens, je le veux,
Viens, c'est moi qui te l'ordonne.

Les deux voix s'étaient déjà rapprochées, chantant le même rythme, et parfois la même mélodie, tout au long du grand duo d'amour que l'on entend à l'acte III. Ce procédé est rappelé, mais le ton du dialogue a changé : c'est un combat, où le ténor cherche, en vain, à imposer sa volonté.

C'est donc Faust qui joue le rôle de Satan ; aussi Marguerite peut-elle lui dire, comme le personnage de Goethe :

Pourquoi ce regard menaçant ?
Pourquoi ces mains rouges de sang ?
Va! Tu me fais horreur !

Mais seul le dernier vers vient du texte allemand. Le reste est une invention des librettistes, et une suggestion à Gaston Leroux.

Malgré la parenté des structures, malgré la présence dans l'une et l'autre œuvre de l'inévitable trio, on ne parvient pas à identifier tout à fait le *Faust* de Gounod et *Le Fantôme de l'Opéra*. C'est que la part du démon y est trop belle ; Erik est Méphisto, Erik est Faust. Il est un Faust qui "conduit le bal", comme Satan, et non le savant désemparé qui se laisse mener par les prestiges du démon. Il est Faust dans la mesure exacte où il est Don Juan, et non pas n'importe quel Don Juan, mais "Don Juan triomphant". Tel est en effet le titre de l'œuvre que, dans sa demeure souterraine, compose Erik, masqué, Erik qui est à la fois le Fantôme et l'Ange de la musique.

Ne nous hâtons pas pourtant de crier à la trahison. Souvenons-nous au moins qu'une trahison semblable a déjà été perpétrée, et que Leroux, plus cultivé qu'on ne le suppose, le sait et le dit.

Le grand critique P. de St. V. écrit en effet, après avoir suggéré que Christine était enfin éprise :

D'où vient le sublime aujourd'hui ? S'il ne descend point du ciel sur les ailes de l'amour, il me faudra penser qu'il monte de l'enfer et que Christine, comme le maître chanteur Ofterdingen, a passé un pacte avec le Diable ! Qui n'a pas entendu Christine chanter le trio final de *Faust* ne connaît pas *Faust* : l'exaltation de la voix et l'ivresse sacrée d'une âme pure ne sauraient aller au-delà ! (p.38)

Cet Ofterdingen ne vient pas de Novalis, mais de Hoffmann ; il apparaît, magicien noir, dans *Le Combat des chanteurs*, au milieu des *Frères Sérapion*. Hoffmann, on le sait, a interprété à sa manière le *Don Giovanni* de Mozart ; bien avant Erik, il a entrevu un Don Juan triomphant dont Donna Anna est la victime enthousiaste. Pour construire cette image, il a quelque peu malmené le texte de Da Ponte.

Gaston Leroux sera-t-il à Gounod ce qu'Hoffmann fut à Mozart ? Grâce à l'auteur des *Frères Sérapion*, nous savons que Don Giovanni est bien autre chose qu'un banal "dissoluto punito". Imaginerons-nous, grâce au *Fantôme de l'Opéra*, que Faust et Méphisto sont un seul personnage, abominable et ensorcelant, ange noir qui s'empare, en pleine église, du chant de l'orgue ?

Existe-t-il de respectueuses allusions, qui pervertissent les classiques ?

Jean-Louis Backès
Littérature et Nation

ENTRE LE *PUPPENSPIEL* ET MARLOWE : LE FAUST DE BUSONI *

“J’écris en allemand, je rêve en italien” confiait Busoni à ses amis. Successivement Directeur du Conservatoire de Bologne et professeur à l’Académie des Arts de Berlin, Busoni fut reconnu de son vivant comme l’un des pianistes virtuoses des vingt premières années de notre siècle. Il fut aussi, à l’image de Franz Liszt, spécialiste de la transcription pour piano, notamment des œuvres de Jean-Sébastien Bach. En tant que compositeur, s’il ne possède point le renom de ses contemporains (tels Mahler ou Puccini), ses œuvres sont néanmoins jouées par une catégorie d’interprètes avisés, qui s’intéressent aux théories esthétiques de leur auteur parues dans plusieurs essais tels : *Esquisse d’une nouvelle esthétique musicale* de 1906 ou *Von der Einheit der Musik* qui date de 1922. Sa constante oscillation entre le Nord et le Midi le prédisposait à étudier le rapprochement idéal du Titan germanique Faust et de la pure beauté classique d’Hélène. De fait, l’opéra *Doktor Faust* auquel il songeait déjà en 1892 et qui n’était pas encore achevé à sa mort en 1924, se révèle être l’un des ouvrages lyriques les plus considérables de l’époque.

Il n’est pas interdit de penser qu’au-dessus de cette lente gestation planait l’ombre d’un autre titan : celle de Goethe bien évidemment. En effet, dans le livret terminé en 1922, Busoni fait précéder l’opéra d’un avertissement : “du poète aux spectateurs”, devant le rideau. Ce dernier fait état non sans

malice, de cette présence paralysante :

Un jour, devant les portes de la ville de Francfort, un grand magicien regardait la pièce par hasard¹. Il confisqua audacieusement les personnages, les fit siens, et le vieux spectacle s'éteignit dans la brume.

Par lui, un souffle de vie nouveau emplit les personnages ; certes, ils gardaient leurs anciennes façons d'agir, mais ils prenaient de plus en plus d'importance mystique, pour finalement atteindre des sommets inviolés ou être précipités dans les profondeurs. Il écrivit le dernier mot et disparut de ce monde. Sa maison possède de nombreuses façades mystérieuses. Beaucoup ont pensé y trouver un sens caché et, dans son labyrinthe, ont perdu leur chemin.

Comment aurais-je pu avoir assez de confiance en moi pour me mesurer avec lui en des lieux aussi élevés ? J'appris ma leçon, me fixai un but plus modeste, et revins au spectacle de marionnettes.

En réalité, ce genre de spectacle populaire ne constituait pas seulement pour Busoni un cadre facilitant la composition, mais correspondait aussi à sa volonté d'éviter que le plaisir artistique du spectateur ne se laisse corrompre par le sentiment. En mars 1913, à Berlin, il publie dans la revue *Vossische Zeitung* l'article *Von der Zukunft der Oper* (*De l'Avenir de l'Opéra*), dans lequel il affirme :

La parole chantée sur scène restera toujours une convention et un obstacle à toute impression de réalité : dans le souci de ne pas enfreindre les convenances, dès l'origine, l'action sera fondée sur l'incroyable, l'irréel et l'invraisemblable, de sorte qu'une impossibilité venant en appuyer une autre, elles deviennent plausibles et acceptables.

Cette ébauche de théorie esthétique l'opposait radicalement d'une part au vérisme italien qu'il jugeait insoutenable, et d'autre part, préparait ce qui allait devenir avec Brecht, le théâtre épique et notamment l'une de ses préoccupations majeures, le *Verfremdungseffekt*.

Notons à ce sujet que Kurt Weill lui-même sera durant quelques années l'élève de Busoni et que, par lui, il sera initié à cette théorie dont il radicalisera les applications sous l'influence de Brecht dès 1924.

Mais l'esthétique busonienne n'ira jamais se perdre dans les faubourgs de Mahagonny ou de Soho. L'esprit de *Puppenspiel* tel qu'il est apparu dans la première moitié du XVIIIe siècle à Augsburg, Ulm ou Cologne, lui sert de base satisfaisante, pour, dit-il, "qu'à chaque instant, le spectateur remarque le charmant mensonge pour ne pas le vivre comme une réalité"².

*
* *

Le *Puppenspiel* fut l'adaptation du drame forain qui s'était perpétué durant un siècle et demi dans les états germaniques. Il reste à l'heure actuelle quelques scénarii de ces *Puppenspiele*. Bien que différents les uns des autres selon qu'ils ont appartenu à la tradition des villes précédemment citées, ces derniers observent généralement le même schéma :

— Prologue aux Enfers (que Goethe transportera aux cieux)

— Monologue de Faust

— Le pacte, les voyages et aventures

— Hélène évoquée par Méphistophélès

— Le dénouement et la mort de Faust

Le dernier mot revient généralement au bouffon qui vient chanter sur scène la traditionnelle chanson du veilleur de nuit³.

Mais grâce aux troupes de comédiens anglais qui parcoururent l'Allemagne centrale et méridionale à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècles (chez le Duc de Brunswick par exemple), ces *Puppenspiele* avaient aussi fortement reçu la marque de *The Tragical History of Doktor Faustus* de Christopher Marlowe, premier poète, au sens professionnel du terme, à s'être emparé de la légende.

Cet écrivain à l'écriture inégale, ayant le même âge, à deux mois près, que Shakespeare, possédait toutefois assez de talent pour que certaines des œuvres de ce dernier lui fussent attribuées par erreur, comme par exemple *Richard III* ; d'ailleurs, la rivalité entre les deux écrivains se muait bien des fois en collaboration et l'on a pu relever dans *Les Joyeuses*

Commères de Windsor une allusion à *La Tragique Histoire du Docteur Faust* que Shakespeare aurait lui-même jouée en 1597.

Aventurier, aux opinions contradictoires et blasphématoires, Marlowe mourut, sans doute assassiné, en 1593, un an avant la première représentation attestée de la pièce dont la première version imprimée de 1604 semble fortement modifiée et interpolée.

Cette pièce se présente sous forme de scènes juxtaposées, reliées entre elles par des récits où le chœur résume les événements que le poète n'a pas mis en scène. Par ailleurs, des dialogues en vers d'une haute tenue alternent avec des pitreries en prose — aspect préféré du public de l'époque. Or il est intéressant de remarquer qu'en 1910, Busoni interrompt l'élaboration du livret de l'opéra : découragé, il se rend compte que le retour à l'esprit du surnaturel et du féerique dans la tradition des marionnettes ne donne pas le résultat escompté. Prêt à abandonner son projet, il reçoit d'un ami quelques semaines plus tard une copie de la pièce de Marlowe et trouve alors les éléments qui lui permettent d'achever son opéra.

*

* *

Doktor Faust s'éloigne délibérément de la structure "officielle" de l'opéra romantique en retournant aux morceaux séparés qui intègrent chacun une forme musicale indépendante⁴. Néanmoins, la première Symphonia (derrière le premier rideau), l'avertissement aux spectateurs (devant le second rideau)⁵, puis les deux prologues qui conduisent à la signature du pacte, forment un tout, clos, équivalent au premier acte d'un opéra conventionnel. C'est également le moment où Busoni se réfère le plus aux aspects antérieurs du mythe (*Premier Faust* de Goethe, sans l'épisode de Marguerite).

Le second prologue offre à Busoni l'occasion de mettre en valeur un trait fondamental de sa théorie : la musique n'a nul besoin de décrire ce qui se passe sur scène, mais elle doit plutôt évoquer ce qui se déroule d'invisible et d'inaudible dans

l'âme humaine. Pour argumenter sa position sur le sujet, Busoni se réfère à Mozart et cite fréquemment l'endroit de la partition de *Die Zauberflöte* où Tamino et Pamina subissent les épreuves du feu et de l'eau. Plutôt que de vouloir décrire avec force effets les éléments menaçants, Mozart n'emploie que le son de la flûte magique, qui à lui seul, parvient à "contenir" presque de façon symbolique, l'atmosphère solennelle du moment et même la crainte du couple. Dans *Doktor Faust*, pour contraindre Faust à signer le pacte, Méphistophélès lui offre ses services à l'instant précis où des tueurs "catholiques intégristes" vont enfoncer sa porte. Entre le moment où Faust donne l'ordre : — "*Töte sie*" ("Tue-les") et celui où Méphistophélès réplique : — "*Es ist geschehn*" ("C'est fait"), Busoni n'a écrit qu'un simple dessin chromatique sur trois notes qui, jouées par le basson solo, revoie pleinement néanmoins à la violence et à la barbarie de l'acte, ainsi qu'au sentiment de délivrance de Faust.

Enfin, l'action principale, s'articulant en trois scènes, évolue du tragique au mysticisme, et fait le plus souvent appel au surnaturel (tours de magie, apparitions...), ceci en rapport avec la théorie de Busoni évoquée plus haut⁶.

*
* *

Parmi les composantes les plus originales de ce nouvel avatar du mythe, il est intéressant de relever :

— le rôle ambigu de la passion. Ce sentiment n'existe que chez la duchesse qui incarnerait un pâle éternel féminin, mais Marguerite est absente et Hélène est une simple apparition (le rôle du personnage est uniquement dansé), et ne constitue, à l'inverse de chez Goethe, qu'une simple carte dans le jeu de Méphistophélès.

— Faust n'est pas à proprement parler un héros ; c'est d'abord un proscrit de la société qui s'est fait de nombreux ennemis et qui recourt à la magie afin de sortir d'une situation inextricable.

— la dernière scène se prête évidemment à de multiples

exégèses :

— on pense surtout au célèbre “meurs et deviens” de Goethe,

— mais aussi à Busoni lui-même prônant un art nouveau sur les cendres du romantisme musical.

— la formule anodine du veilleur de nuit soulevant sa lanterne au-dessus du corps de Faust : “il semble que cet homme ait eu quelque ennui”, ne peut nous faire oublier l’arrière-plan historique, en l’occurrence la Première Guerre mondiale où la mort était devenue presque banale...

Toutefois, dans le cadre qui nous est imparti, il convient d’étudier brièvement comment Busoni, s’appuyant sur les aspects antérieurs du mythe tels qu’ils se révèlent dans le *Puppenspiel*, chez Marlowe et même (à son corps défendant), chez Goethe, les transforme afin de créer une nouvelle unité dramatique et musicale, une nouvelle facette de ce mythe sans cesse revisité.

Ainsi en ce qui concerne le rapport au *Puppenspiel* :

— le personnage comique de Kasperle (ou Hanswurt), par trop trivial, est supprimé ;

— en revanche, l’épisode du fétu de paille est gardé mais rapidement intercalé entre le tragique de l’enfant mort et le merveilleux de la vision d’Hélène ;

— dans ce domaine aussi, l’affrontement des étudiants apprentis philosophes est particulièrement réussi, opposant les théories d’un platonicien, d’un théologien, d’un naturaliste et d’un juriste sur... les deux morceaux d’une assiette brisée :

— le platonicien soutenant dans ce cas que le concept d’assiette persiste

— le théologien arguant que seul Dieu peut décider de l’indestructibilité

— le naturaliste soutenant la thèse de la transformation d’état, etc.

Cette scène ainsi menée est parfaite pour détruire tout effet de catharsis qui aurait pu naître dans l’esprit du spectateur lors de la scène précédente dans laquelle la duchesse s’abandonne aux offres sensuelles de Faust.

De Marlowe est tiré le thème du repentir, avec la même

habileté qui donne aux éléments empruntés une nouvelle force dramatique. Chez Marlowe, Faust se repent par quatre fois d'avoir conclu le pacte fatal, mais ceci est traité soit dans un style conventionnel, soit en faisant appel aux situations burlesques⁷.

À l'inverse, chez Busoni, le même repentir résonne dans le registre le plus tragique. Les esprit infernaux ne sont pas encore apparus que Faust prononce déjà le terrible "*Was tat ich ?*".

Par ailleurs, à vouloir éviter absolument toute ressemblance avec l'œuvre de Goethe, Busoni n'est parfois que mieux retombé dans le piège, et l'on est encore contraint, malgré soi (et malgré lui), d'étudier et d'interpréter certaine attitude ou certaine pensée de ses personnages *par rapport* aux personnages de Goethe. Mais une fois de plus, les mutations sont opérées avec beaucoup de subtilité :

— le compositeur se souvenant sans doute de la réussite de Bellini (*La Sonnambula*), montre la duchesse, somnambule, évoquant la démarche et la main de l'être aimé, et l'on songe à Marguerite au rouet.

— c'est encore à Marguerite que l'on pense lorsque Faust, effondré sur les marches de la cathédrale de Wittemberg, s'écrie : "*O beten, beten ! Wie die Worte finden ?*"...

— enfin, lorsque, en dernier lieu, celui-ci renonce à ses aspirations "faustiennes" et qu'il salue le dernier jour de sa vie, "*Willkommen du meines Abends letzter Gang*", comment ne pas se souvenir du "*Als festlich hoher Gruss, dem Morgen zugebracht*" de la première scène du premier *Faust* ?

Or l'on peut également évoquer le fameux "Salut, ô mon dernier matin" de Barbier-Carré-Gounod, moment artificiel s'il en fut de l'opéra français de cette époque.

La comparaison directe entre *Doktor Faust* et *Faust* pour ce qui concerne la scène de "dernier salut" évoquée ci-dessus est éloquente. Certes les situations diffèrent : à la fin de l'opéra, le personnage de Busoni accepte la mort tandis que Faust, chez Gounod, désire mettre fin à ses jours dès le début de l'ouvrage. Mais les textes sont presque identiques. Or il est

bien difficile de croire à la sinistre détermination du personnage de Gounod qui s'exprime majestueusement (la partition indique *Andante Maestoso*), avec beaucoup d'effets calculés, et, par la voix du ténor, certes très bien (trop ?) mise en valeur. En revanche le lyrisme busonien, moins extérieur, mais plus authentique, intègre parfaitement l'élément psychologique et trouve ainsi plus justement l'expression de l'irréversible contenu de cette décision.

Chez Busoni, les moments forts de la destinée faustienne sont donc les reflets du mythe dans ses aspects les plus profonds et les plus contrastés. En prenant le soin de ne point "se mesurer" à l'œuvre de Goethe, le compositeur confère de nouvelles dimensions — tragique et mystique — à la tradition populaire. Son "livret-poème" constitue déjà à lui seul un ouvrage littéraire d'une extraordinaire force d'imagination. Ce dernier est complété par une musique chatoyante, mais dont le style reste en relation étroite avec le devenir dramatique. Enfin, l'ensemble doit sa réussite à une pensée esthétique originale et renouvelée qui organise la parfaite adéquation mutuelle des critères littéraires, musicaux et scéniques.

Ainsi l'opéra de Busoni est très certainement le plus évocateur de la figure moderne de Faust et représente au début du siècle un des témoignages les plus vivaces de la permanence de son mythe.

Guy Gosselin

* Cet article ne reprend pas le commentaire de l'œuvre fait au cours de notre communication lors du colloque. Nous renvoyons le lecteur intéressé au seul enregistrement qui existe de cet opéra : D.G.G. 427 414 - 16 avec Dietrich Fischer-Dieskau dans le rôle titre.

1. Allusion à Goethe assistant à la représentation de l'un des multiples avatars du *Faust* primitif, peut-être même celui d'un de ses amis *stürmer*.

2. "Von der Zukunft der Oper", in *Vossische Zeitung*, Berlin, 1913.

3. Il convient de remarquer que ces théâtres de marionnettes ont ensuite subi en retour l'influence d'œuvres littéraires majeures et n'ont pas complètement disparu — on en retrouve même une forme dépouillée de toute improvisation et respectant les textes originaux d'auteurs comme les célèbres marionnettes de Salzbourg.

4. On sait que Berg radicalise cette option dans *Wozzeck* tout en la combinant avec l'emploi de motifs conducteurs. Ces derniers sont également présent dans *Doktor Faust*.

5. Quand le rideau principal se lève, il découvre un second rideau sur lequel est peint un théâtre de marionnettes avec les personnages de l'opéra disposés en rang au niveau de l'avant-scène miniature.

6. On notera particulièrement avec quelle habileté d'écriture le compositeur parvient à faire coïncider le *Te Deum* et le choral *Ein'feste Burg ist unser Gott* dans la scène de la taverne lorsque les étudiants boivent et confrontent leurs thèses en matière de théologie.

7. Notamment lorsque Lucifer reproche à Faust de lui faire du tort, de toujours parler de Jésus en dépit de son serment.

8. A la seule différence qu'il s'agit du dernier soir chez Busoni et du dernier matin chez Barbier-Carré.



LE FAUST DE FAUST

À PROPOS DE L'UNIVERS SCÉNIQUE DE VOTRE FAUST DE BUTOR / POUSSEUR

Par rapport aux époques précédentes, le XXe siècle musical a quelque peu délaissé le mythe de Faust. On connaît certes les cantates du Prix de Rome de 1913 — l'année du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky — pour lequel l'Académie des Beaux Arts proposait aux candidats (entre autres Marcel Dupré, Lili Boulanger, Claude Delvincourt) un sujet crépusculaire d'Eugène Adenis. Inspiré du *Second Faust* de Goethe, ce livret conservateur versait dans le cliché de l'universalité féérique (Guy Ferchault, 1947, p. 107-108).

Pour sentir un vent de modernité dans le genre, il faudrait plutôt nous tourner vers le *Doktor Faustus* de Ferruccio Busoni — inachevé par l'auteur. Dans cet "opéra du surnaturel" (selon le mot de Busoni), à l'instar des trouvailles d'un Richard Strauss, la musique s'édifie sur des successions de styles et des entrecroisements de citations, annonçant *Votre Faust* de Michel Butor et d'Henri Pousseur. Parodiques et ironiques (surtout dans le domaine de la religiosité), ces ouvrages lyriques reflètent en leur siècle des tranches d'histoire politique cristallisée : le premier a été écrit en Allemagne dès 1916 et achevé en 1925 par un élève nommé Philippe Jarnach, le second a pris sept ans, de 1960 à 1967. Si l'un comme l'autre innove dans la libération des moyens

techniques (mise en espace du sonore par les principes cinématographiques du gros plan — front de scène et de l'arrière-plan secondaire pour Busoni et contrepoint électroacoustique pour Pousseur), ils circonscrivent également tous deux une “dialectique où l'irrationnel attaque la pureté du mythe, et où le processus de démystification laisse couvertes d'ébréchures les dernières traces de rationalité” (Célestin Deliège, 1986, p. 194 — cf. aussi p. 192). Découle de ces adaptations musico-théâtrales le récent *Faust et Rangda* (1987) de Georges Aperghis. “Conçu comme une fable où sont confrontées deux civilisations, à propos d'un même mythe”, le compositeur mosaïste, auteur de *La Tour de Babel*, y sonde unen fois de plus “les langages musicaux d'ailleurs” (Guy Erismann, 1990, p. 161).

Défiguré par la pluralité événementielle des années 60 (socio-politique, culturelle et médiatique), le mythe faustien visité par Butor/Pousseur se base sur divers jeux de miroirs coulissants qui reflètent implicitement les labyrinthes émancipateurs de la société moderne.

LES JEUX COLLECTIFS DE *VOTRE FAUST*

1. La conjonction Butor/Pousseur

Butor a connu Pousseur en 1957 grâce à une œuvre de ce dernier intitulée *Mobile*. S'inscrivant dans l'univers de la mobilité des schémas de l'art, cette pièce pour deux pianos faisait explicitement référence à l'aléatoire des structures formelles de Calder appelées précisément *Mobiles*. Venue des Etats-Unis, la vogue du hasard adapté aux œuvres musicales devait alors alimenter certaines œuvres de Stockhausen, Boulez, Maderna, Miroglio et Boucourechliev.

C'est en 1965 qu'une collaboration entre les deux hommes donne naissance à *Répons*, autre pièce mobile pour

sept musiciens, remaniée en “action musicale” dans laquelle déjà un récitant informe le public de ce qui se produit sur la scène.

Depuis cette époque la recherche de la continuité discursive devient l’idée archétype des deux protagonistes ; elle constitue véritablement une préoccupation majeure tant sur le plan de l’ordonnance musicale que sur celui de la trame dramatique (*Votre Faust*, 1960-67 ; *Invitation à l’utopie*, 1971 ; *Déclarations d’orages*, 1989).

2. La dramaturgie plurielle de *Votre Faust*

Un directeur de théâtre, incarnation de Méphistophélès, demande à Henri, jeune conférencier s’intéressant à la musique contemporaine et compositeur en mal de création, de lui composer un opéra. Seulement cette proposition alléchante dépend d’une condition non négligeable : il faut que ce soit un *Faust*. — Notons qu’Henri porte le nom du Faust de Goethe et que l’analogie va jusqu’à être en phase avec le prénom même du compositeur de l’œuvre (Henri Pousseur).

En quête de livret faustien, Henri tombe amoureux d’une serveuse de bar qui travaille au “Cabaret de l’église”. Elle se nomme Maggy et met vite en garde son amoureux contre l’inquiétant commanditaire. De fait, elle sera considérée par le Directeur comme un obstacle à l’emprise qu’il veut exercer sur l’artiste.

Des machinations méphistophéliques vont essayer de détourner les sentiments du compositeur pour une cantatrice aux vertus ambiguës. Cette chanteuse — créature du Directeur — pourra selon les versions servir de lien entre l’artiste et son patron, ou au contraire pourra user d’artifices pour tenter de le libérer des griffes du pouvoir diabolique.

Enfin un autre personnage tout aussi flou se promène dans la vie et le sacerdoce faustien de l’entreprise : Richard. Cet ami d’Henri, avant tout compositeur, ombre et assistant à la composition de l’opéra naissant, va évoluer et se transformer suivant les situations. Ainsi, omniprésent, on le

retrouve aussi bien en marlou s'appelant Dick ayant une liaison avec Maggy ; en policier qui arrête l'héroïne ; en victime du chantage du Directeur ; en garçon de café au fameux "Cabaret de l'église" ; en médecin qui visite Maggy en prison ; qu'en contrôleur et officier de service lorsqu'Henri voyage.

L'actrice qui joue le rôle de Maggy incarne aussi celui de sa propre sœur Greta.

La "Fantaisie variable du genre opéra" (sic) est écrite pour un quatuor vocal classique (soprano, alto, ténor, basse), cinq acteurs, douze musiciens et un électroacousticien diffusant une bande magnétique. La musique a pour fonction de peindre les lieux respectifs de l'action tout en cernant le paramètre opératique principal : l'espace-temps. Son rôle sera à la fois de commenter, d'illustrer et d'interpréter les ressorts dramatiques et de transmettre au plus grand nombre les émotions et les éclairages psychologiques les plus intimes.

3.Participation du public, symbole de modernité

Si *Votre Faust* en tant qu'œuvre lyrique se trouve dans la lignée du *Doktor Faustus* de Ferruccio Busoni, le livret de Butor/Pousseur s'inspire ouvertement du *Docteur Faustus* (1943-47) de Thomas Mann. Rappelons que ce dernier met également en scène les étapes principales de la vie d'un artiste nietzschéen (Adrian Leverkühn), voué à l'échec : c'est un compositeur génial, donc un malade condamné. Les étapes de l'épopée de Mann s'ordonnent comme suit : enfance, initiation, pacte, guerre, amour, douleur.

Au niveau de l'enrôlement diabolique, nous voyons entre *Votre Faust* de Butor/Pousseur et *l'Histoire du soldat* (1918) de Ramuz/Stravinsky une similitude dans la manière littéraire de pactiser :

Etes-vous content ?

La facilité de l'abondance, l'abus de confiance, la relation à l'irrationnel, à la solitude et à la folie sont les

VOTRE FAUST DE BUTOR/POUSSEUR

ingrédients de base de part et d'autre d'une farce grotesque et pourtant si tentante pour des âmes humaines.

Comparez l'extrait significatif de l'*Histoire du soldat* de Ramuz (Igor Stravinsky, p. 8-9) — exemple A — avec l'extrait émanant du "Prologue sur le théâtre" de *Votre Faust* de Butor/Pousseur (Livret du coffret discographique — 1968 — p.3 et 5). — exemple B.

—EXEMPLE A —

Extrait de l'*Histoire du soldat* de Ramuz/ stravinsky.

LE DIABLE

Logé, soigné, nourri, blanchi, désaltéré,
ma voiture pour te ramener,
deux ou trois jours, un tout petit détour,
après quoi riche pour toujours...

LE SOLDAT

Qu'est-ce qu'on aura à manger ?

LE DIABLE

De la viande, trois fois par jour.

LE SOLDAT,

remettant dans son sac les objets qu'il en a sortis
Et à boire ?

LE DIABLE

Du vin bouché.

LE SOLDAT,

Et on aura de quoi fumer ?

LE DIABLE

Des cigares de la Havane à bagues en papier doré.

Le rideau se baisse.

LECTURE

Eh bien ! c'est comme vous voudrez.

C'est comme vous voudrez, je vous dis ;
et a suivi le vieux chez lui,

qui se trouve avoir dit l'exacte vérité,
c'est-à-dire que Joseph a eu à boire et à manger,

et a été soigné comme il n'avait jamais été,

et montra au vieux à jouer
et le livre lui fut montré.

Deux jours valant bien le détour
puis vint ce matin du troisième jour.

Ce matin-là le vieux entra ; Joseph vit le vieux qui entrait,
le vieux lui a dit : "Es-tu prêt ?

Mais d'abord as-tu bien dormi ?"
Et Joseph qui répond que oui.

"Et est-ce qu'on a tenu ce qu'on t'avait promis?"
Et Joseph qui répond que oui.

"Alors tu es content ?" " Oh ! oui." "Allons-y !"

Ils montent dans la voiture, la voiture partit.

Seulement, Joseph, tout à coup, s'est accroché des deux mains
aux coussins;

Il ne sait pas ce qui arrive ; "Tiens-toi, dit le vieux, tiens-toi bien !

Attention ! dit le vieux, c'est que mes chevaux vont bon train !"

Joseph qui voudrait se lever, qui voudrait sauter, pas moyen ;

VOTRE FAUST DE BUTOR/POUSSEUR

la voiture est montée en l'air,
elle prend le ciel en travers.
"Es-tu content ? es-tu toujours content ?"

elle glisse en l'air au-dessus des champs ;
combien de temps ? il n'y a plus de temps...
Puis, de nouveau, c'est comme avant.

— EXEMPLE B —
Extrait de *Votre Faust* de Butor/Pousseur

DIRECTEUR

Cela ne vous tente pas ?

HENRI

C'est un travail de longue haleine...

DIRECTEUR

Vous aurez tout le temps qu'il faudra.

HENRI

Mais quelles seraient les...

DIRECTEUR

Tous les exécutants que vous désirerez...

HENRI

Vraiment ?

DIRECTEUR

Vraiment... Et tout l'argent dont vous aurez besoin.
Mais il y a une condition.

HENRI

Bien sûr !

DIRECTEUR

Il faudra que ce soit un Faust.

HENRI

Un Faust ?

DIRECTEUR

Un Faust. Cela vous va ?

(...)

DIRECTEUR

Il n'y a pas de délai. Je vous attendrai. Je veux que, pour une fois, dans notre époque de hâte, dans notre société si pressée, quelqu'un comme vous puisse prendre son temps, puisse mûrir enfin une œuvre...

HENRI

Et les conditions...

DIRECTEUR

Dites-moi : que désirez-vous ? non, ne vous inquiétez pas, il faut que vous ayez l'esprit complètement libre, que vous n'ayez pas besoin de tout le temps de calculer.

J'alimenterai votre compte en banque. Combien y avez-vous pour le moment ? Pas grand-chose, j'imagine. Vous pourrez aller voir ce soir la provision. Je ferai en sorte qu'elle ne diminue jamais. Etes-vous content ?

HENRI

Mais il faut que ce soit un Faust ?

DIRECTEUR

Il faut que cela soit un Faust. Que voulez-vous, nous sommes quand même obligés de tenir compte des goûts, des besoins de notre public.

Pour Butor, la thématique et son agencement entrent dans le moule type du Théâtre musical des années 70. Comme l'œuvre de Thomas Mann suinte d'une Allemagne nationaliste (celle des années 30), l'itinéraire d'Henri symbolise celui d'une société européenne qui se libère (celle des années 60) et qui va façonner les beaux jours d'une avant-garde pacifique mais ravageuse. Comme les *Couleurs croisées* (1967) de Pousseur qui s'inspirent du mouvement de ségrégation noire aux Etats-Unis en citant Martin Luther King, le héros de *Votre Faust* est citoyen contemporain d'une histoire démocratique, laquelle se laisse entraîner par un effet de mode dans des kermesses de l'art, des performances ou des foires d'empoigne à l'émancipation socialo-idéologique.

En fait, *Votre Faust*, opéra de la modernité, fait intervenir non seulement le talent des auteurs et des acteurs mais aussi celui du public qui participe en décidant collectivement d'une des fins possibles de l'ouvrage. D'une part, la trame de l'œuvre est intrinsèquement mobile ("fantaisie variable"), d'autre part comme l'assistance est à chaque représentation différente, le dénouement caudal est sans cesse soumis à fluctuations, donc remis en question.

Pourtant le désir profond de l'art est de supprimer enfin toute différence entre artiste et non artiste, donc tout ce qui fait son individualité, sa singularité actuelle... (Michel Butor, *Vanité*, 19980, p. 67)

Pendant la première partie, le public a un comportement de récepteur normalisé, néanmoins, à l'intérieur de l'action scénique, le déroulement peut varier. Aux moments névralgiques de la dramaturgie, les spectateurs sont amenés à voter : par exemple en fin de première partie, avant la tombée du rideau de scène, le Directeur du Théâtre déclame ceci, "avec une arrogance de paroissien" (Luciano Berio, 1983, p. 55) :

Pendant l'entracte nous vous demandons de trancher sur les questions suivantes : Henri doit-il visiter un théâtre de marionnettes dans la deuxième partie de la pièce ; si oui, doit-il être en compagnie d'une femme que vous avez déjà vue, ou alors en compagnie de quelqu'un

d'autre?

Deux acteurs passent parmi les spectateurs dans le foyer avec des corbeilles dans lesquelles sont lancées des petites boules de couleurs blanche et noire. Les récipient seront plus tard apportés sur scène. S'il y a plus de boules pâles, Henri visitera le théâtre avec son amie Maggy ; si leur nombre est insuffisant, il le fera avec Greta (la sœur de Maggy). Nous constatons que la présence de l'un ou l'autre de ces personnages fraternels féminins — tous deux descendant de la Gretchen goethéenne — fera balancer l'intrigue vers la fidélité ou la moralité malsaine du héros. Le livret n'est ni exempt de mots triviaux ni d'injures, puisqu'il s'inspire ouvertement d'interjections entendues lors de séances de cirque, de music-halls, ou lors de jeux télévisuels pour grand public.

Il y a cinq scènes susceptibles d'amorcer la phase finale de l'opéra : de la plus optimiste à la plus pessimiste. La plus heureuse — qui n'est plus tout à fait un Faust — entrevoit une collaboration sereine de la composition de l'ouvrage lyrique par Henri sur un livret poétique de Maggy. L'histoire qui vire au "happy end" dans ce cas n'est pas étrangère à celle du film de René Clair intitulé *La Beauté du Diable* (1950), dans lequel le pacte annoncé demande de retrouver la jeunesse de Faust. Par contre, la version la plus triste de *Votre Faust* met en scène Henri voyageant pour oublier. Il apprend par le Directeur que Maggy s'est suicidée et promet de se mettre à l'œuvre : bien entendu, il est trop tard... Cette mort transférée se retrouve dans le film de Claude Autant-Lara intitulé *Marguerite de la Nuit* (1955) ; là, le milieu de Pigalle contraste avec le décor du presbytère comme celui de la foire jure avec celui de la foi dans *Votre Faust*. Les cinq possibilités d'issue de l'opéra peuvent être combinées avec six épilogues, selon la direction dans laquelle la pièce se développe. Cela donne trente versions possibles de fin, trente réponses différentes au problème initial.

Durant la seconde partie, le Directeur sollicitera quatre fois l'assistance, lui proposant chaque fois trois possibilités de décision. Tout d'abord, une personne du public monte sur

scène. Le Directeur lui demande si ce qui va être joué dans l'immédiat lui plaît ou si elle imagine une autre version, qui serait alors définitive.

Pour la deuxième fois, on signale que si quelqu'un dit "non" de sa place pendant la représentation, la scène sera arrêtée et une autre version sera jouée (cette dernière ne pouvant plus être interrompue).

Enfin, si les bruits de la salle couvrent la voix des chanteurs, la représentation est momentanément interrompue. Si le calme revient, la scène est jouée à nouveau pour être développée autour d'un autre centre d'intérêt. Après quatre arrêts de ce type, on dit que c'est le destin qui a frappé pour trancher définitivement et mener la fantaisie à son déclin irrémédiable.

Remarquons que le chahut du public, medium d'expression de contre-pouvoir, comme les stratégies ou "tactiques de jeu" étudiées par le compositeur pour répondre aux divers modes de négativité potentielle, se trouvent également dans *Répliques* (1969) de François Bernard Mâche (cf. Pierre Albert Castanet, 1989, p. 250).

Notons aussi que le vote téléphonique des auditeurs influencera la courbe des hits-parades radiophoniques dans les années 70 comme le minitel fera avancer les statistiques d'opinion, mais surtout l'issue des feuilletons télévisés dans les années 80. Du reste, en 1973, une version radiophonique de *Votre Faust* a eu lieu sous forme d'oratorio dans les studios hollandais de Hilversum avec intervention du public en direct de la maison de la radio mais aussi au téléphone.

Il semble qu'à l'égard du théâtre le public ait une prédisposition criminelle, et que la plupart des spectateurs attendent un événement exceptionnel, parce que cela leur fait défaut dans la vie quotidienne ; mais aussi parce qu'ils manquent de vaillance face à de tels conflits, auxquels ils aspirent. Et la scène leur offre ces conflits sans les dangers et les conséquences fatales qui les accompagnent, sans compromissions, et surtout sans efforts. Car le public ne sait pas et ne peut pas savoir que, pour goûter une œuvre d'art, la moitié du travail doit être effectuée par celui qui la goûte. — 1913—(Ferruccio Usoni, 1990, p. 90)

Comme dans *Don't Juan* (1985), théâtre musical de la portugaise Constança Capdeville, un mythe (ici Don Juan) a besoin du miroir idéologique et physique d'un public acteur pour survivre. Si la parodie de Faust se joue en costumes contemporains, la véritable appartenance faustienne est projetée à la fois en chacune des multiples interprétations personnelles et en fonction du scrutin collectif. L'œuvre n'est ni le Faust de Butor, ni celui de Pousseur, mais notre Faust à tous, si nous nous donnons la peine de prendre part à l'action. A l'instar de la comédie féerique des deux fragments inachevés de Paul Valéry devant faire partie de *Mon Faust* (1940), le héros de Butor est plongé dans un pessimisme menacé par un monde mal fichu et inefficace (cf. *Le Solitaire* — Fragment I — de Valéry) et confronté aux jeux et feux de l'amour et de l'esprit (cf. *Lust ou la demoiselle de cristal*) — Fragment II). Ainsi C. Capdeville nous dit :

Le point de départ de *Don't Juan* ce n'est pas lui en lui-même, mais les mythes qui existent en chacun de nous en relation avec Don Juan. En effet, c'est nous qui sommes représentés sur la scène et c'est de nous que le spectacle parle — si quelqu'un se sent mis en cause, pas de doute... pas de doute, il s'agit de lui-même ! (...) L'œuvre a besoin de spectateurs-participants pour exister — dans le contexte de *Don't Juan*, où les scènes se jouent avec la dualité instant/éternité, chacun de nous aura un rôle actif pour déchiffrer l'énigme qui, en dernière analyse, ne concerne seulement que chacun de nous...(Constança Capdeville, 1985)

4. Le jeu confus de la multiplication des sources

Pluri-linguistique (citations de Goethe en allemand, sonnets de Pétrarque en italien, fragments de Marlowe en anglais, vers de Gongora en espagnol), le texte sert une musique polyvalente, elle-même symbole de l'image européenne des sources littéraires. Pousseur évoque ainsi quelques joyaux de la musique occidentale en faisant sonner l'*Orféo* de Monteverdi, *Orphée* de Gluck, *Don Juan* de Mozart, *Tristan et Isolde* de Wagner, la *Deuxième cantate* de

Weber ou ses propres *Chants sacrés*. Par ailleurs, chaque lieu est teinté parodiquement par des arrangements musicaux faisant référence à son pays d'origine : l'accent anglais est donné par le *Messie* de Haendel, l'allemand par des évocations à la Weber, l'italien par le cliché bel cantiste rossinien ou puccinien, et le français forcément par des réminiscences du *Faust* de Gounod et de Berlioz. En outre une bande magnétique diffuse des lambeaux de poèmes, injures, hymnes et bribes d'autres *Faust*, d'une manière ordonnée par des lois savantates de programmation sérielle. Très vite une structure quadripartite s'établit : un train anglais et un italien, un bateau allemand et un avion français. Si les acteurs parlent la langue du pays où est jouée l'œuvre — comme dans *Tremplins* (1968) de Francis Miroglio (cf. P.A. Castanet, 1989, p. 246-248) — en revanche, les chanteurs sont multi-lingues : la palette va d'une seule langue pour notifier l'intimité de la chambre, à cinq langues pour accuser la complexité du trafic cosmopolite portuaire.

En dehors du jeu des croisements de culture, il faut évoquer, comme chez Aperghis, celui, chiasmique, des mythes. Auréolé de chants grégoriens, de cantiques, de faux chorals luthériens et de flonflons enivrants ou de rengaines de foire, Henri est taillé pour faire le bel Orphée qui se cherche à travers ses relations avec autrui. Il est, selon les propres paroles de Butor, un "parfait crétin" (cf. Luciano Berio, 1983, p. 54). Maggy, qui à un moment est en prison, donc éloignée de lui, n'est autre — fatalement — que son Eurydice éplorée.

En outre, les auteurs n'ont pas caché leur désir de s'amarrer au mixte de Grabbe datant de 1829 intitulé *Don Juan et Faust*. Cette rivalité conjugulée d'un Don Juan sensoriel (concret) avec l'idéaliste Faust (abstrait) accentue un peu plus le doute dans l'esprit des partenaires d'Henri comme dans la conscience collective du public. A partir de la texture de fils mythologiques ainsi tramée, jaillit un réseau interactif de ramifications allusives qui se consolide ou s'auto-détruit selon les desiderata de l'assistance. Ainsi, tout comme chez Thomas Mann, les multiples correspondances symboliques alourdissent la trame musicale et dramatique, mais elles leur

donnent en contre partie une ampleur sociologique et philosophique nouvelle.

5. Le jeu du jeu

Votre Faust, créé à Milan en janvier 1969, a généré un fiasco désastreux notamment dû à la mise en scène (L. Berio, 1983 — H. Pousseur, 1985). Mais il a pu donner naissance à toute une cosmogonie de satellites divers pour formations ou supports hétéroclites : *Portrait de Votre Faust* (1960-65), *Echos de Votre Faust I* pour violoncelle (1967), *Echos de Votre Faust II* pour mezzo-soprano, flûte, piano, violoncelle, *Miroir de Votre Faust*, pour piano et soprano (1965) (“Le tarot d’Henry”, “La chevauchée fantastique”, “Souvenirs d’une marionnette”...), *Jeu de miroirs de Votre Faust* (1967) — cf. disque 33 tours Wergo 600039), *Refllet de Votre Faust*, *Ombres de Votre Faust*, *Fresque de Votre Faust*, *Les Voyages de Votre Faust*, (Film 35 mm couleur, 1 heure, réal. Jean Antoine, Radio Télévision Belge). Butor fera de même : le matériau faustien est reconnaissable notamment dans *Quadruple fond* (Butor, 1981). Une version discographique de *Votre Faust* a été figée en 1968 grâce à Harmonia Mundi et à Universal Edition de Wien (OI 20358-1). Présenté sous forme de deux jeux de société — l’un inventé par Butor, jeu A, l’autre par Pousseur, jeu B — le coffret comprenant trois microsillons noirs accueille des jeux de cartes qui permettent de rétablir la version ouverte (soi-disant simplifiée mais d’accès encore difficile) dans un rapport ludique.

Voici dans une présentation succincte les règles du jeu (traduction de Fantick Fondin, 1987, p. 46-48) :

JEU “A” :

On utilise un jeu de 52 cartes classiques, mais en traduisant ainsi sa nomenclature :

VOTRE FAUST DE BUTOR/POUSSEUR

délices	: <i>cœurs</i>	<i>cinq</i>	: vermine
charmes :	: <i>carreaux</i>	<i>six</i>	: médecin
aventures	: <i>piques</i>	<i>sept</i>	: filou
ruses	: <i>trèfles</i>	<i>huit</i>	: serrure
		<i>neuf</i>	: casseur
		<i>dix</i>	: protection ou chanteur
<i>As</i>	: malchance		
<i>deux</i>	: secours	<i>valet</i>	: garçon
<i>trois</i>	: gêneur	<i>dame</i>	: fille
<i>quatre</i>	: infirmière	<i>roi</i>	: directeur

Six figures ont des noms propres, ce sont les acteurs :

Richard	: garçon de ruse (valet de trèfle)
Maggy	: fille de délices (dame de cœur)
Greta	: fille de charmes (dame de carreau)
Henri	: garçon de délices (valet de cœur)
Mondor	: directeur de ruses (roi de trèfle)
Pamonella	: fille d'aventures (dame de pique)

Les autres figures sont des instrumentistes.

Quant aux régions :

le réglage	: le sud, région la plus proche du premier joueur, qui se charge de manipuler l'appareil et les disques.
le cours	: le centre
le compte	: le nord
le cimetière	: l'ouest
la source	: l'est, où l'on place, retourné, le jeu de cartes.

A présent, le jeu consiste en une sorte de "Réussite", où, tour à tour, les personnages sont protégés par des figures, ou bien blessés par d'autres. C'est ce qui décide de leur importance dans l'action. Ainsi, les scènes seront variables, suivant les cartes tirées ou celles cachées.

On joue aussi sur la stéréophonie et sur l' "égaliseur", quand l'appareil en possède un. Les divers canaux prendront alors plus ou moins

d'importance, et tel ou tel personnage prend le dessus par le volume sonore. Le jeu se pratique à un nombre indéfini de participants. L'évolution du drame est décidée lors du tirage des cartes par chacun des participants, ainsi que par leurs paroles ou nominations des figures au cours de la partie. La plage jouée peut alors être interrompue et remplacée par une autre. L'histoire prend un nouveau tournant.

Jeu "B"

1) à plusieurs (2 à 6) :

On dispose de 36 cartes, représentant chacun des six personnages dans chacun des six lieux (chambre, cabaret, voyage, rue, foire, port). Les cartes portent, dans leur coin supérieur gauche, un nombre complexe, quadruple, qui permet de les identifier et servira pour le jeu de diverses manières. Par exemple, le chiffre de gauche "pour Maggy" baisse à mesure qu'on s'éloigne du lieu qui lui correspond (la chambre, où se passe la fin la plus heureuse). Le chiffre de droite "pour le directeur" baisse à mesure qu'on quitte celui-ci pour s'approcher de Maggy.

Voici le tableau complet de cette distribution.

	5: Chambre	4: Cabaret	3: Voyage	2: Rue	1: Foire	0: Port
Maggy: 0	$\begin{matrix} 5 & 0 \\ 5 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 4 & 0 \\ 4 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3 & 0 \\ 3 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 & 0 \\ 2 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 & 0 \\ 1 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 & 0 \\ 0 & 0 \end{matrix}$
Pamonella: 1	$\begin{matrix} 6 & 1 \\ 5 & 4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 & 1 \\ 4 & 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 4 & 1 \\ 3 & 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3 & 1 \\ 2 & 1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 & 1 \\ 1 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 & 1 \\ 0 & -1 \end{matrix}$
Henri: 2	$\begin{matrix} 7 & 2 \\ 5 & 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 & 2 \\ 4 & 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 & 2 \\ 3 & 1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 4 & 2 \\ 2 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3 & 2 \\ 1 & -1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 & 2 \\ 0 & -2 \end{matrix}$
Richard: 3	$\begin{matrix} 8 & 3 \\ 5 & 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 & 3 \\ 4 & 1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 & 3 \\ 3 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 & 3 \\ 2 & -1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 4 & 3 \\ 1 & -2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3 & 3 \\ 0 & -3 \end{matrix}$
Greta 4:	$\begin{matrix} 9 & 4 \\ 5 & 1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 8 & 4 \\ 4 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 & 4 \\ 3 & -1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 & 4 \\ 2 & -2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 & 4 \\ 1 & -3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 4 & 4 \\ 0 & -4 \end{matrix}$
Mondor: 5	$\begin{matrix} 10 & 5 \\ 5 & 0 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9 & 5 \\ 4 & -1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 8 & 5 \\ 3 & -2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 & 5 \\ 2 & -3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 & 5 \\ 1 & -4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 & 5 \\ 0 & -5 \end{matrix}$

On voit aisément que Maggy est dans la position la plus favorable quand elle s'éloigne de Mondor, pour rester dans la chambre d'Henri.

Le jeu se passe par additions, soustractions, nombre inférieur ou supérieur au précédent ; ceci détermine le lieu de la scène, le ou les protagonistes, et la stéréophonie ; la différence entre deux cartes permet de jouer sur les canaux et la somme des deux détermine le volume, ou à l'occasion la "tonalité" (grave/aiguë) ou encore une combinaison des deux.

Les joueurs ont la possibilité de se soudoyer les uns les autres en offrant des cartes sous certaines conditions de jeu. En fins de scènes, les réglages sont rétablis en positions normales.

Si ce jeu "B" se joue seul, il s'appelle une "Patience". Il comporte en plusieurs points les mêmes règles que celui à plusieurs joueurs, à l'aide de figurines représentant les protagonistes. Le joueur seul actionne ces figurines lorsqu'il entend leurs voix respectives sur l'enregistrement. Il tire ou retourne alors une carte appropriée et, par un système complexe de soustractions ou d'additions, il modifie le cours de la "partie". S'il échoue à ce stade, il lui est permis de modifier les balances sonores ou stéréophoniques. Si son intervention réussit, on ferme doucement le potentiomètre à la fin de la scène jouée, et on change de disque pour la suivante.

Si on le désire, et sur les conseils de l'auteur de cette règle, on peut tenter d'autres possibilités :

— Jouer la "Patience" en présence d'auditeurs qui peuvent faire des paris sur son aboutissement avant la scène finale.

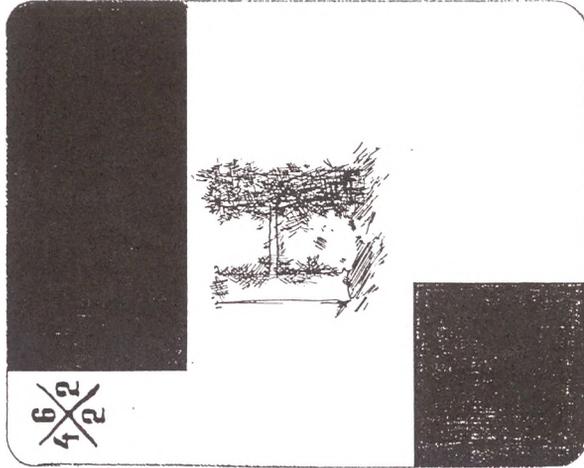
— Ecouter les disques sans jouer, en tentant divers parcours, conformes ou non à ce qui pourrait se produire pendant le jeu.

— Jouer sans écouter les disques (avant une partie complète avec audition), afin d'assimiler correctement les règles du jeu ; ou bien la première partie sans disques mais avec le livret, et la deuxième avec les disques.

— On peut enfin imaginer d'autres règles du jeu, légèrement ou totalement différentes de celles proposées ici.

Voici, à titre indicatif, une des cartes inventées par Henry

Pousseur pour le jeu de société tiré de son opéra à variations :



S'il y a du point de vue scénographique du "théâtre dans le théâtre" selon la volonté des co-auteurs, ne pouvons-nous pas évoquer l'existence d'un jeu du jeu dans l'opéra ? Celui-ci intégrerait la fantaisie de variations gigognes à l'aléatoire d'intrigues possibles. Nous l'avons dit, la musique dans la musique est présente puisque Pousseur écrit des pastiches de styles (hymne stravinskien) ou de genres (*lied* romantique) — comme ce début du *lied* sur *La Ballade du roi de Thulé* (de Goethe) intitulé *La Chevauchée fantastique* (Wien, Universal Edition, 1967, p. 1).

♩ = 112

113

Es war ein Kö-nig in Thu-le Gar treu bis an das

Ped. J Ped. J Ped. J Ped. J Ped. J

Est-ce une coïncidence si cette ballade royale paraît aussi vieux-jeu que celle du même nom dans *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz ?

Le besoin de supériorité factice des êtres désireux de se libérer, la volonté adolescente de casser les tabous et de franchir l'interdit, voire l'irrespectueux, le geste téméraire et courageux de l'avant-gardiste qui ose sans peur de la réprimande — typiques de la fin des années 1960 — va résonner dans ce mythe parasité de Faust. Dans la métaphore onirique, on aspire à la confusion du désir d'éternité avec celui d'écologie et on visite le trouble de l'impatience des limites avec celle des nouveaux royaumes de la conscience (cf. P. A. Castanet, 1989). Devant cette soif de libération (politique, sexe, drogue) et cette demande implicite de "révolution culturelle", devant cette fenêtre de liberté ouverte à toutes les aventures virtuelles, Faust lui-même ne peut-il pas vouloir son propre *Faust* ? Peut-il rester fidèle à son image archétype dans un monde qui le tutoie : *Sympathy for the Devil* (sympathie pour le diable) — des Rolling Stones — 1968 ; ou qui chante à la fois "Peace and Love" et *Happiness is a warm gun* — John Lennon — 1968 (le bonheur est dans une seringue pleine) ? Le rapport de la tentation humaine avec le pacte diabolique est beaucoup plus riche en cette époque contemporaine ; les liens avec les déterminismes psychologiques de l'anti-conformisme ambiant flirtant plus volontiers avec la figure du mal. Cette aliénation exacerbée (à tout prix) est figurée par la "Drug Culture" venue de l'idéologie hippie et par l'appareil pseudo-spirituel des sectes ou de leurs satellites dégénérés comme celle des Enfants de Dieu (mixte hippies-chrétiens) ou celle maso-élitiste du type Krishna (hippies-zen). Dans un décorum liturgique, on assiste à des messes noires à prétention messianique, on croit à la quête d'une âme salvatrice sous les traits de Bouddha, de Jésus-Christ, voire de Gandhi, on implore les divinités zen ou yogiste et celles de l'astrologie à vocation populaire.

En analystes attentifs d'une société qui vire ou chavire, Butor et Pousseur rient jaune. Désacralisant les démons pour

trinquer avec eux, ils se moquent des vieux mythes tragico-réalistes tout en gardant un respect honteux pour la culture symboliste et ses racines communes. Qu'avez-vous fait de "notre Faust", pouvons-nous nous exclamer avec Lucio Berio (cf. L. Berio, 1983) ? Ainsi, leur opéra profanateur reste autant le miroir sépia d'un déclin vécu quotidiennement que le stimulus d'une projection d'idéalité.

Pierre Albert Castanet
Université de Rouen

Eléments bibliographiques

Luciano Berio, *Notre Faust*, 1ère parution in *Nuova Rivista Musicale Italiana* en 1969, en français dans *Contrechamps* n°1, Lausanne, 1983.

(Lettre à H. Pousseur, voir la réponse de Pousseur, 1985).

Ferruccio Busoni, *L'Esthétique musicale*, Paris, Minerve, 1990.

Michel Butor, *Vanité*, Paris, Balland, 1980.

Michel Butor, *Quadruple fond (Matière de rêves IV)*, coll. Le Chemin, Paris, Gallimard, 1981.

Constança Capdeville, *Programme des Rencontres Gulbenkian de Musique Contemporaine, à propos de Don't Juan*, Lisbonne, mai 1985. Traduction de Maria Joao Serrao. Cf. M.J. Serrao, maîtrise sur "Don't Juan de Capdeville", Université de Rouen, 1992.

Pierre Albert Castanet, "Impacts et échos des événements de 1968 dans la musique populaire et la musique savante", Rouen, *Cahiers du CIREM* n° 14-15, 1989.

Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, Paris, Bourgois, 1986.

Guy Erismann, "Le parcours théâtral", in Georges Aperghis, *Le Corps musical*, ouvrage conçu et réalisé par Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990.

Guy Ferchault, *Faust, une légende et des musiciens*, Paris, Larousse, 1947.

Fantick Fondin, *Votre Faust*, mémoire de maîtrise de l'Université de

VOTRE FAUST DE BUTOR/POUSSEUR

Rouen.

Henri Pousseur, *Les Méaventures de Notre Faust*, Lausanne, *Contrechamps* n°4, 1985.

Igor Stravinsky, *Histoire du soldat*, texte français de Ramuz, London, Chester Music.

Dossier Michel Butor et la musique : textes de Michel Butor, Henry Pousseur, Dominique et Jean Yves Bosseur, Musique en jeu n°4, Paris, Seuil, 1971.

Jean Yves Bosseur "Votre Faust, miroir critique", thèse de troisième cycle, Université de Paris VIII, 1974.

Béatrice Chevassus-Ramaut, "La citation musicale dans les années 1970 : fonctions et enjeux", thèse de doctorat, Université de Tours, 1991.

LITTÉRATURE ET NATION 2e série

année 1990

Numéro 5 : *THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900.*

I — SUCCÈS ET EXPÉRIENCES

Michel CORVIN — Boulevard et société (1890-1914).

Jean-Claude LIEBER — La Comédie de l'annonceur ou ce qui faisait rire nos grands-pères.

Pierre CITTI — Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac*.

Philippe BARON — *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou.

Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE — Les très riches heures du théâtre Déjazet.

Alain NÉRY — *Axël* et le théâtre de Villiers.

Wolfgang ASHOLT — Du Symbolisme au Boulevard : Henry Bataille.

Philippe MARCEROU — Antoine monte *Le Marché* d'Henry Bernstein, le 12 juin 1900.

Jean ALBERTINI — Romain Rolland et le théâtre à succès.

Numéro 6 : *THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900.*

II — ÉTUDES COMPARATISTES ET CRITIQUES

Roger BAUER — Auteurs français à la mode sur les théâtres viennois.

Jean MOTTET — L'émergence du visuel dans le vaudeville américain, ou les premiers avatars du cinéma à la fin du XIXe siècle.

Geneviève COMÈS — Le théâtre à succès à travers *La Revue blanche*.

Colette HÉLARD-COSNIER — Jean Lorrain, critique théâtral dans *Poussières de Paris*.

Sophie LUCET — Les pourfendeurs du succès : échos "symbolistes".

Sylvie JOUANNY — Les représentations du succès dans les

mémoires d'actrices vers 1900.

Catherine COQUIO — Rouveyre-Golberg : “Rois cabots” et “princes critiques.

DOCUMENT — Caricatures théâtrales d'André Rouveyre. (Hors-texte)

Numéro 7 : ALEXIS DE TOCQUEVILLE

Françoise MÉLONIO . — L'idée de nation et l'idée de démocratie chez Tocqueville.

Jean GOULEMOT — Philosophes et intellectuels dans la société d'ancien régime.

Ann. P. KERR — Charles de Rémusat, lecteur de Tocqueville

Jean-Jacques TATIN — De la démocratie en Amérique : écrire dans les “vastes limites”.

Pierre CITTI — Grandeur et passion chez Tocqueville

Numéro 8 : LE MYTHE DES ORIGINES CHEZ LES HISTORIENS DU XIX^e SIÈCLE

Jean-Louis BACKÈS — Les différents rythmes de l'histoire littéraire.

Paule PETITIER — L'articulation des savoirs. Histoire littéraire et histoire des sciences.

Jürgen GRIMM — Historiographie littéraire et téléologie.

François CHATELAIN — L'œuvre dans l'histoire et l'histoire dans l'œuvre, la révolution herméneutique de Peter Szondi.

Alain VAILLANT — La littérature et la galaxie Gutenberg.

Paul GORCEIX — Présence d'Albert Béguin.

Pierre CITTI — L'histoire de l'imagination.

Numéro 9 : LA QUESTION DE L'ORIGINE CHEZ LES HISTORIENS FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE

Christine POUZOULET — Fauriel et la question de Dante : des origines d'une langue littéraire nationale.

Paule PETITIER — Les *Origines du droit français* de Michelet.

Jean-Louis BACKÈS — Nos ancêtres les Gaulois selon Henri

LITTÉRATURE ET NATION

Martin.

Bernard PELOILLE — A propos de la question des origines dans la pensée d'Edgar Quinet.

Pierre CITTI — La double vision de Fustel de Coulanges (sur *La Cité antique*).

Eric PELLET — Chapitre premier. Première Leçon... Aspects rhétoriques du discours sur les origines dans les manuels d'histoire de la IIIe République.

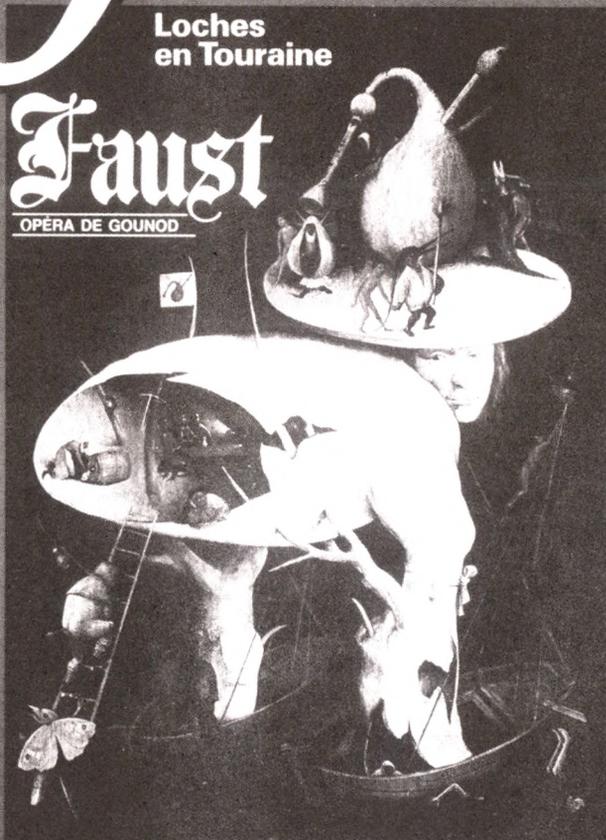
Maric-Claire ROBIC — De la distribution à la disposition ou la France matricielle (sur Vidal de la Blache).

9^e FESTIVAL DE THÉÂTRE MUSICAL

Loches
en Touraine

Faust

OPÉRA DE GOUNOD



DANS LE NOUVEAU THÉÂTRE DE VERDURE
DU DONJON DE LOCHES

DU 14 AU 23 JUILLET 1992

INFORMATIONS ET RÉSERVATIONS OFFICE DU TOURISME - 37600 LOCHES TÉL. (10) 47.59.07.98

Composé par *Littérature et Nation*
Imprimé par l'Université François-Rabelais
3, rue des Tanneurs — Tours



**LA
SOCIÉTÉ D'ÉTUDES
DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE
EN EUROPE
(S.E.F. 19)**

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, l'historien Eric Cahn, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti.

Elle a organisé ou coorganisé les colloques *Pelléas et Mélisande* (1990), *Théâtre à succès vers 1900* (1990), *L'Idée latine vers 1900* (1991), a contribué aux rencontres sur Anatole France (Saint-Cyr-sur-Loire, 14-16 novembre 1991), *Les Intellectuels à la Belle Epoque* (Orléans, 1er février 1992), et apportera son concours aux colloques *Villiers de l'Isle-Adam* (5-6 février, Tours), comme à celui de la Saint-Martin de 1993: *Le roman balzacien lu, imité, contesté et vécu dans la deuxième partie du XIX^e siècle*, et à bien d'autres qu'on trouvera mentionnés au verso. Les Actes en sont ou seront publiés par *Littérature et Nation*.

L'adhésion à la Société est de 100 F
70 F pour les étudiants.

COLLOQUES

organisés seuls ou en collaboration par
Histoire de l'intelligence européenne

Villiers de L'Isle-Adam

5-6 février 1993. Université de Tours.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

Histoire littéraire et histoire des sciences

Mai 1993. Azay-le-Ferron.

Jules Michelet et la question sociale

14-16 octobre 1993. Université de Tours.

L'Axe culturel franco-tchèque de 1918 à 1938

Université d'Olomouc (Tchécoslovaquie) avec l'Université
Palacky..

COLLOQUES DE LA SAINT-MARTIN

Le roman balzacien, lu, imité, contesté et vécu de
1870 à 1914.

18-20 novembre 1993. Saint-Cyr-sur-Loire.

1994

Mallarmé a-t-il eu des disciples ?

Février.

Université de Tours, avec le concours de la S.E.F.19.

La représentation du passé à l'époque symboliste

Azay-le-Ferron avec le concours de la S.E.F.19.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

L'Affaire Dreyfus et la Presse

(novembre 1994).

organisé à Saint-Cyr sur - Loire

avec le concours de la S.E.F. 19