



HAL
open science

La Damnation de Faust : une oeuvre d'inspiration anglaise ?

Claude Colbus-Paul

► **To cite this version:**

Claude Colbus-Paul. La Damnation de Faust : une oeuvre d'inspiration anglaise?. Loxias, 2009, Doctoriales VI, 26. hal-04578222

HAL Id: hal-04578222

<https://hal.science/hal-04578222v1>

Submitted on 20 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La Damnation de Faust : une œuvre d'inspiration anglaise ?

Claude Colbus

Résumé

Claude Colbus est allocataire de recherche à l'université Paul Verlaine de Metz. Elle fait actuellement une thèse sous la direction de madame Françoise Alexandre, professeur de lettres à l'université de Metz, et de monsieur Manfred Schmeling, professeur de littérature générale et comparée à l'université de la Saare, sur la réception de la figure diabolique du *Faust* de Goethe au XIX^e siècle à travers les réécritures françaises et allemandes du drame goethéen.

La plupart des introductions au livret de *La Damnation de Faust* se contente de souligner que l'œuvre fut inspirée à Berlioz par la lecture qu'il fit en 1828 du *Faust* de Goethe dans la traduction de Nerval. Mais en réalité, le tissu intertextuel de cette légende dramatique est bien plus dense qu'il n'y paraît et comprend de nombreux emprunts à des œuvres d'origine anglaise (de Shakespeare, Byron ou encore Milton), emprunts dont les réécritures dramatiques françaises du *Faust* de Goethe antérieures à 1846 se font l'écho. Cependant, *La Damnation de Faust* ne se résume pas à la synthèse de différentes œuvres en vogue au début du siècle. En effet, plus qu'une simple réécriture du drame goethéen, cette légende dramatique se révèle être une nouvelle version du mythe de Faust et une « réponse » (dans le sens jaussien du terme) à la pièce de Goethe, réponse selon laquelle l'Homme court à sa perte en refusant de s'inscrire dans la société à laquelle, malgré lui, il appartient.

Most introductions to the libretto of *La Damnation de Faust* only emphasize that the work was inspired to Berlioz in 1828 by his reading of Goethe's *Faust* in Nerval's translation. In fact, this dramatic legend contains much more intertextuality than expected, especially from English works (by Shakespeare, Byron or Milton) and French rewritings of Goethe's *Faust* prior to 1846. These rewritings also incorporate features from the English works. But *La Damnation de Faust* does not come down to a simple synthesis of works that were fashionable at the beginning of the century. Indeed, more than a remake of Goethe's work, this dramatic legend turns out to be a new version of the myth of Faust. It is a response (in Jauss's acceptation of the term) to the German drama in which Man is on his way to ruin because he refuses to be part of the society he unwillingly belongs to.

Mots-clefs

Faust, Berlioz, réception, opéra, intertextualité

Introduction

Il est acquis que toute œuvre est partiellement la réécriture d'œuvres antérieures. Et pourtant, il est rare qu'un livret soit interrogé sous cet angle. Cela tient sans doute pour une part à l'idée reçue selon laquelle un livret n'a pas réellement de dimension littéraire, bien que les emprunts littéraires y soient monnaie courante.

C'est le cas de *La Damnation de Faust*¹ dont les réseaux de signification sont démultipliés par le foisonnement des références littéraires. A l'origine de cette « légende dramatique », comme l'avait désignée Berlioz, se trouve le *Faust* de Goethe, que le compositeur avait lu en 1828 dans la traduction de Nerval. On sait en effet par ses *Mémoires*² à quel point Berlioz fut fasciné par le drame allemand qui lui inspira coup sur coup les *Huit Scènes de Faust* et la *Symphonie fantastique*. Mais en réalité, le tissu intertextuel de *La Damnation* est bien plus dense qu'il n'y paraît. En effet, Berlioz³, comme toute sa génération, est baigné de littérature anglaise ; ses écrits fourmillent de citations de Byron, Walter Scott, Thomas Moore, Macpherson, Fenimore Cooper, etc.⁴ Sans oublier Shakespeare, bien entendu, qui l'accompagnera de 1825 à sa mort. Certaines de ces lectures, qui ont marqué le compositeur-librettiste, ont laissé des traces évidentes dans le livret des *Huit Scènes de Faust*, et plus tard dans celui de *La Damnation de Faust*. Mais la mémoire littéraire d'un individu ne se limite pas aux œuvres effectivement lues : elle comprend également des connaissances de seconde main, des savoirs inexacts ou lacunaires tirés d'articles de presse, de discussions privées, de comptes rendus de lecture, etc.⁵. Or, *Le Paradis Perdu* de Milton, qui n'apparaît pas dans la liste des lectures établie par Pierre Citron, n'en est pas moins identifiable comme un des hypotextes⁶ de la légende dramatique. Quels éléments précis Berlioz a-t-il empruntés à ses lectures anglaises ? *La Damnation* est-elle plus tributaire du drame goethéen, ou de la mode littéraire anglaise de la première moitié du siècle ?

Pour répondre à ces questions, examinons tout d'abord la première source d'inspiration de Berlioz, le *Faust* de Goethe, et ses rapports avec la légende dramatique.

I] L'hypotexte goethéen en question

1) Les *Huit Scènes de Faust*

a) Berlioz, *Faust* et Shakespeare

Ces *Huit Scènes* se présentent toutes de la façon suivante : après le titre, Berlioz précise le caractère du chant, puis glisse une citation d'une œuvre de Shakespeare, dont il était devenu un fervent admirateur depuis 1825. Ensuite viennent une réplique qui précède la scène dans la traduction de Nerval, le texte de la scène en lui-même, puis la réplique nervalienne qui suit la

¹ Pour le livret de *La Damnation*, nous renvoyons le lecteur à *L'Avant-Scène Opéra*, dir. Gérard Condé, n° 22, Paris, 1995.

² Cf. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1991, coll. « Harmoniques », p. 148-149.

³ Le livret de *La Damnation de Faust* est l'œuvre de Berlioz, Gandonnière et Goethe/Nerval (dans la mesure où certains passages sont des citations de la pièce de Goethe telle que traduite par Nerval). Pour l'attribution de chaque scène, nous renvoyons le lecteur au tableau récapitulatif des auteurs établi par Gérard Condé in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 22, p. 13. Si la part d'écriture revendiquée par le compositeur change au fil du temps (cf. Herman Hofer, « Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz. Der Text von *La Damnation de Faust* », in *Oper als Text : romanistischer Beitrag zur Libretto-Forschung*, dir. Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, p. 222-223), on peut néanmoins considérer Berlioz comme le librettiste de *La Damnation*, d'une part parce que la majeure partie du texte lui revient, et d'autre part parce qu'il a fait le choix des citations nervaliennes et des scènes de Gandonnière qu'il a reprises, leur apportant ainsi sa caution.

⁴ Pierre Citron, « Berlioz et ses lectures », in *Berlioz, la voix du romantisme*, dir. Catherine Massip, Paris, BNF/Fayard, 2003, p. 57.

⁵ Cf. Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de Minuit, 2006.

⁶ Nous avons conscience que les textes auxquels Berlioz a fait des emprunts ponctuels et le drame de Goethe, sur lequel il a fondé et élaboré sa réécriture du mythe, n'entretiennent pas exactement les mêmes rapports avec *La Damnation de Faust*. Cependant, Berlioz ne s'étant pas proposé de réécrire la pièce de Goethe, mais bien d'offrir une nouvelle variante du mythe (cf. Avant-propos à la partition, in : *La Damnation de Faust*, partition intégrale, London/Zurich/New-York, éd. Eulenburg, 1964, p. V-VI), nous nous permettons de regrouper sous le terme d'hypotexte les sources d'inspirations plus secondaires et le drame goethéen.

scène, ce qui lui permet de relier l'air au reste du texte goethéen. Les *Scènes de Faust* mises en musique sont intitulées *Chants de la fête de Pâques*, *Paysans sous les tilleuls** (correspondant aux chants de la scène *Vor dem Tor*), *Concert de sylphes* (chœur des esprits de la scène *Studierzimmer I*), *Ecot de joyeux compagnons** (chanson du rat), *Chanson de Méphistophélès** (chanson de la puce), *Le roi de Thulé**, *Romance de Marguerite** suivie du *Chœur de soldats* et *Sérénade de Méphistophélès**. Les six morceaux suivis d'un astérisque constituent une simple mise en musique de la traduction de Nerval : Berlioz n'a procédé qu'à des changements minimes, modifiant ici et là une conjugaison, rajoutant parfois une syllabe pour plus de commodité, etc. Les *Huit Scènes* semblent par conséquent moins tributaires du drame goethéen que de la traduction qu'en donna le poète français.⁷

Cependant, Berlioz ne s'est pas contenté de mettre docilement en musique des passages, déjà versifiés, de la traduction de Nerval, puisque certaines scènes ont subi de profonds remaniements. Au contraire, il a véritablement interrogé le texte nervalien, transformant ou supprimant ce qui ne correspondait pas à son projet et à sa vision de l'œuvre. Mais cette vision semble être fortement imprégnée de ses lectures shakespeariennes. En effet, les citations introductives, tirées exclusivement d'*Hamlet* et *Romeo and Juliet*, ne sont pas choisies au hasard. Ainsi, les chants de la fête de Pâques, qui, dans la pièce goethéenne, interrompent le geste suicidaire de Faust, sont introduits par une réplique d'Ophélie : « Heavenly powers, restore him » (*Hamlet*, acte III, sc. 1). Dans la pièce de Shakespeare, Ophélie, écoutant désespérée le discours hargneux et plein de reproches que lui fait Hamlet, espère dans le secours du ciel pour guérir son bien-aimé. Mais la folie de ce dernier est feinte, et le ciel n'interviendra pas, ni pour empêcher le suicide d'Ophélie, ni pour éviter le carnage final. Or, en plaçant cette citation avant l'air des chants de Pâques, Berlioz semble vouloir faire d'Ophélie l'ange gardien de Faust, qui, ayant elle-même fait l'expérience du suicide, et voyant les projets du savant, répète sa prière au ciel. Cette fois-ci, elle est entendue, puisque les chants de Pâques retentissent avant le moment fatal. Mais comme Ophélie, qui avait mis en vain ses espoirs dans le ciel, Faust, qui s'en remettra au diable, ne parviendra pas à trouver le chemin de la vie.

On constate, par cette rapide analyse, combien ces citations shakespeariennes entrent en résonance avec le contenu de la scène, servant à la fois de commentaire, de programme et d'extension sémantique.

b) Une première esquisse

Or, ces *Huit Scènes* constituent un hypotexte important de *La Damnation*, écrite quelque dix-sept ans plus tard. En effet, la légende dramatique reprend à l'identique les textes de la chanson du rat (4^e scène) de la chanson de la puce (5^e scène) et de la *Sérénade de Méphistophélès* (8^e scène). Les deux chansons de Marguerite (6^e et 7^e scènes) sont très peu modifiées, mais, de l'air des soldats qui suivait la romance, il ne subsiste qu'un écho partiel ; dans la légende dramatique, le chœur en lui-même est placé juste après que Faust vient de voir Marguerite en songe. Les trois premières scènes en revanche ont subi de nombreuses modifications. Des *Chants de la fête de Pâques*, Berlioz n'a conservé que les premiers vers et y a introduit toute la partie de Faust. De même, l'air des *Paysans sous les tilleuls* ne compte plus que trois des quatre strophes mises en musique en 1828, la seconde étant remplacée par l'intervention de Faust. Mais la scène ayant subi le plus de modifications est celle du chœur

⁷ Ainsi, par exemple, dans la chanson des *Paysans sous les tilleuls*, « tous tombent à la file » devient chez Berlioz « tous tombaient à la file », dans la *Sérénade de Méphistophélès*, « Lison » devient « Louison », etc. Pour le détail des modifications et des réécritures, nous renvoyons le lecteur à l'article de Béatrice Didier, « Berlioz et Nerval », in *Le Monde germanique et l'opéra : le livret en question*, dir. Bernard Banoun et Jean-François Candoni, Langres, Klincksieck, 2005, coll. « Germanistique », p. 457-463.

des sylphes dans laquelle douze vers ont été modifiés, et deux rajoutés⁸. De ces analyses, Béatrice Didier tire la conclusion suivante :

Quand il [Berlioz] compose *la Damnation*, à partir de 1845-1846, il aurait pu consulter la traduction de 1840, mais en fait il s'agit pour lui de reprendre, de transformer en opéra ces *Huit Scènes* et il en reste donc à la traduction de 1828⁹.

Cependant, il me semble réducteur de ne voir dans *La Damnation* qu'une « opératisation » des *Huit Scènes*. Certes, l'absence de Faust dans l'œuvre de 1828 révèle l'importance que le personnage diabolique avait aux yeux du compositeur. Néanmoins, rien n'indique, dans les *Scènes*, le projet ou la volonté de faire triompher les forces infernales en la personne de Méphistophélès. Cette réflexion, centrale dans la légende dramatique, ne se développe qu'après 1828. En outre, le Faust de *La Damnation* est un personnage à la psychologie plus complexe qu'on ne s'accorde, d'habitude, à le reconnaître¹⁰. Ne peut-on en effet voir dans ce personnage désespéré, qui se croit « maudit » (sc. 4), l'incarnation d'un double dramatique du compositeur lui-même, qui, blessé par d'incessantes cabales, régulièrement attaqué par la critique, imprégné de romantisme, entretenait en partie cette image d' « artiste maudit » ? Dans cette perspective, les *Huit Scènes* ne sont pas seulement une esquisse préparatoire à l'élaboration de *La Damnation* : elles sont une première étape dans le développement de la pensée du compositeur-librettiste, une première relecture du mythe faustien dont *La Damnation* sera une version plus aboutie.

2) *La Damnation* : une réécriture simplifiée de *Faust* ?

Les différences entre la pièce goethéenne et l'œuvre de Berlioz sont innombrables, si bien que, au premier abord, on pourrait croire que Berlioz s'est contenté de simplifier la trame goethéenne :

Il lui faut tenir compte des nécessités propres à la scène, ce qui l'amène à réduire considérablement le texte de Nerval, à réduire surtout le nombre des personnages. Il supprime plusieurs scènes pourtant importantes : la scène de l'église, la scène de la prison, les personnages de Valentin, de dame Marthe, de Wagner, de Lisette¹¹.

Si l'on ne peut qu'acquiescer à la synthèse des éléments supprimés, on peut contester l'interprétation qui en est faite. Dire des scènes supprimées qu'elles sont importantes révèle en effet une perspective de lecture quelque peu faussée : dans le cadre de la variante du mythe faustien telle que conçue par Goethe, ces scènes sont effectivement nécessaires, voire essentielles. Cependant, Berlioz déclare, dans l'avant-propos de sa partition, qu'il ne s'est pas astreint à suivre le plan du drame allemand mais « a seulement emprunté à Goethe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu'il s'était tracé, scènes dont la séduction sur son esprit était irrésistible.¹² » En effet, le compositeur français cherche à développer une version personnelle et autonome du mythe, version dans laquelle les scènes citées perdent de leur importance. En effet, la plupart des éléments supprimés se rattachent en priorité à l'épisode et au personnage de Marguerite. Or, celui-ci n'est pertinent, aux yeux de Berlioz,

⁸ Notre étude se concentre sur l'examen des paroles, et nous renvoyons le lecteur curieux de connaître les transformations musicales à l'article de Gérard Condé, « Les *Huit Scènes de Faust*, une œuvre de jeunesse », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 22, 1995, p. 66-73.

⁹ Béatrice Didier, « Berlioz et Nerval », in *Le Monde germanique et l'opéra : le livret en question*, p. 457.

¹⁰ Cf. Hermann Hofer, « Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz. Der Text von *La Damnation de Faust* », in *Oper als Text : romanistischer Beitrag zur Libretto-Forschung*, dir. Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, p. 221-238.

¹¹ Béatrice Didier, « Berlioz et Nerval », in *Le Monde germanique et l'opéra : le livret en question*, p. 459. Nous renvoyons le lecteur curieux de connaître les détails des transformations apportées par Berlioz à cet article.

¹² Hector Berlioz, *La Damnation de Faust*, Avant-propos, p. V-VI.

que dans la mesure où sa faute rejaillit sur Faust. Car il faut bien le dire : si la légende dramatique de Berlioz porte le titre de *La Damnation de Faust*, c'est bien parce que, nous y reviendrons, c'est la *damnation* qui est au centre de la problématique de son œuvre, et non pas l'idylle, dont il semble se désintéresser.

Ce renversement de perspective a des répercussions sur les trois personnages principaux, tant en termes de présence scénique, que de fonction actantielle, de caractérisation, et de quantité de répliques. Or, c'est essentiellement au personnage diabolique que profite le « crime ». Etrange coïncidence, c'est également lui qui est à l'honneur dans les œuvres anglaises en vogue en ce début de siècle.

II] Les sources anglaises de *La Damnation*

Les œuvres de Byron et le *Paradis Perdu* de Milton faisaient à l'époque partie de ces œuvres connues de tous, sans que pour autant tout le monde les aient lues. Or, s'il est avéré que Berlioz avait lu des œuvres de Byron, Pierre Citron ne mentionne nulle part le nom de Milton. Pourtant, certains indices, dans la *Damnation* laissent penser que le compositeur français n'ignorait pas son œuvre la plus célèbre.

1) Les œuvres de Byron

En ennoblissant sa figure diabolique, Milton avait, le premier, remis en question la représentation traditionnelle du diable comme l'incarnation du Mal absolu. Byron poursuit sur cette voie et ses œuvres vont voir la 'consécration' du personnage de l'ange déchu. En effet, l'auteur anglais n'a de cesse de brouiller les frontières entre monde divin et monde infernal. Ses héros, qui se réclament de Satan, tentent de « battre en brèche tous les obstacles que la pseudo-morale divine et les hommes qui la servent ont érigés contre l'épanouissement de l'individu.¹³ » Or, « cette évolution du personnage satanique dans le sens de l'héroïsme et de la grandeur va se retrouver dans le personnage de Satan lui-même¹⁴ », ce qui n'est pas sans conséquence sur l'image du Divin. En effet, dans cette nouvelle optique, Dieu devient le maître d'une société abruti par des devoirs vulgaires et avilie par l'observance de principes mesquins, si bien que choisir le parti du diable revient à choisir, quitte à se voir damné, le parti de la droiture, de la loyauté, de la liberté humaine, du progrès moral, bref, du Bien¹⁵.

Or, dans *La Damnation*, le compositeur-librettiste prend soin de ne pas offrir aux sphères infernales de contrepoids à leur mesure : non seulement Méphistophélès, une fois apparu, quitte rarement la scène, mais en plus, il ne se heurte jamais à la puissance d'un ange protecteur ; les sphères célestes n'offrent pas de rempart aux mortels et semblent avoir abandonné la terre au pouvoir du Malin. Ce déséquilibre se traduit musicalement par l'instrumentation dense et « endiablée » du *Pandaemonium* qui étouffe d'avance les effets de la musique douce, légère et éthérée des sphères célestes. Cette dernière est d'ailleurs tout aussi aérienne que la danse des sylphes, ce qui semble suggérer que le paradis est tout aussi illusoire que les rêves d'amour de Faust ! Il semble bien, à l'analyse de ces différents points, que les œuvres de Byron aient participées d'un contexte littéraire favorable à l'élaboration du projet de Berlioz, dans lequel le diable devient véritablement « le héros de la pièce ».

¹³ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, [1991] Paris, José Corti, 2007, coll. « Les Essais », p. 243.

¹⁴ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, p. 274.

¹⁵ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, p. 144.

2) *Le Paradis Perdu* de Milton

Dans l'œuvre de Milton, Satan, qui cherche à faire manger à Adam et Eve le fruit défendu, essaye tout d'abord de tenter Eve en songe. Nous avons vu que Méphistophélès avait procédé à une sorte de séance d'envoûtement pour piéger Faust. Mais en réalité, Marguerite a subi le même « sort ». En effet, lorsque Faust demande à Méphistophélès où trouver la jeune fille de son rêve, celui-ci répond : « il faut me suivre encore jusqu'à cette alcôve embaumée où repose ta bien-aimée ». Or, le diable ne susurrerait-il pas à l'instant à l'oreille de Faust : « Sur ce lit embaumé, ô mon Faust bien-aimé, repose » ? Ces vers sont quasiment identiques ! Les soupçons se confirment lorsque Marguerite avoue à Faust avoir rêvé de lui les nuits précédentes (cf. sc. 13). Cependant, l'emprunt le plus important que Berlioz fait à l'œuvre de Milton concerne le *Pandaemonium*. En effet, dans le *Paradis perdu*, lorsque Satan est parvenu à corrompre Adam et Eve, il vient rendre compte de son succès aux diables réunis dans le palais infernal¹⁶. Or, dans la dix-neuvième scène de *La Damnation*, Méphistophélès, qui vient de franchir les portes de l'enfer avec sa victime, doit rendre compte de son succès aux cohortes infernales et aux princes des ténèbres. Ils ne demandent pas seulement si Faust est à jamais l'esclave du diable, mais veulent s'assurer qu'il a librement signé le pacte infernal, si bien que la scène prend des allures d'interrogatoire rituel. Or, dans une lettre à Eugène Scribe en date du 26 novembre 1847, Berlioz parle d'un projet qui, peut-être, trotte déjà dans la tête du compositeur au moment où il écrit *La Damnation* :

Maintenant, je vous dois quelques détails sur l'ouvrage en question. Il devra s'appeler *Méphistophélès* et non *Faust*. Cela donnera plus d'importance au rôle que devra jouer Pischek et détournera les comparaisons entre notre ouvrage et ceux de Goethe et de Spohr. [...] Il y a une scène à laquelle Jullien tient beaucoup, c'est celle qui succéderait à la pastorale dans les plaines de Hongrie au premier acte : les princes des ténèbres assemblés pour choisir celui d'entre eux qui ira sur la terre séduire Faust. On va au scrutin, et le nom de Méphistophélès sort de l'urne. Je voudrais ici un enfer très sombre, ténébreux et silencieux, pour contraster avec le *Pandaemonium* de la fin. A la proclamation du nom de Méphistophélès, il y aurait seulement une sorte d'illumination subite et brève comme un éclair et un cri terrible de joie infernale¹⁷.

Ce projet, qui n'aboutira pas, eût donné plus d'importance aux scènes infernales, tout en accroissant les similitudes avec le *Paradis Perdu* de Milton. En effet, dans le livre II, les diables, se concertant sur la conduite à tenir au lendemain de leur défaite, cherchent un volontaire pour aller perdre la race humaine. Cette scène et le compte-rendu de Satan précédemment évoqué, qui se répondent en écho, ressemblent fort au projet de scrutin et de *Pandaemonium* de Berlioz. Le *Pandaemonium* de la *Damnation de Faust* peut donc être considéré comme une réminiscence, peut-être inconsciente, du *Paradis Perdu* de Milton. La redécouverte des potentialités dramatiques de la figure diabolique, à laquelle on assiste en ce début de XIX^e siècle, est largement tributaire des importations d'œuvres anglaises. Le *Moine* de Lewis, *Le Paradis Perdu* de Milton, les œuvres de Byron en général, appartiennent pour ainsi dire à la mémoire littéraire de toute la génération de Berlioz, si bien que, même sans les avoir lues, le compositeur ne pouvait pas les ignorer. Or, à quel personnage de *La Damnation* ces œuvres, qui ont participé du contexte littéraire dans lequel Berlioz a formé son projet dramatique, pouvaient-elle contribuer à fournir des modèles hypertextuels, sinon à celui de Méphistophélès ?

¹⁶ Cf. Milton, *Le Paradis perdu*, trad. Chateaubriand, in *Œuvres complètes de M. le vicomte Chateaubriand*, t. 25, vol. II, Paris, Gosselin, 1837, p. 277-281.

¹⁷ Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1978, coll. « Nouvelle Bibliothèque romantique », t. III, p. 473.

Cependant, dès 1827, le premier *Faust* de Goethe fit l'objet d'adaptations dramatiques en France¹⁸. La plupart des auteurs reprirent du drame allemand le schéma actantiel ainsi que certains éléments facilement assimilables (l'arrière-plan germanique, le monologue désespéré de Faust, le motif des bijoux et du rajeunissement, etc.). Mais ils ont également repris des éléments des œuvres de Byron, Milton et Lewis précédemment évoquées, et contribuèrent ainsi à réactiver, en les développant, ces souvenirs littéraires dans la mémoire du compositeur. Voyons dans quelle mesure ces hypertextes complexes constituent aussi des hypotextes de *La Damnation*.

3) L'apport des réécritures françaises de *Faust* antérieures à 1846

a) La réactualisation de motifs d'origine anglaise

Nous avons rapproché le *Pandaemonium* berliozien d'un passage du *Paradis Perdu* de Milton. Cependant, on trouve une forme de réécriture du *Pandaemonium* miltonien dans *Fausto*, un opéra composé par Louise Bertin et représenté à Paris en 1831¹⁹ : à la fin du premier acte, les démons présents dans la cabane de la sorcière chantent « Ah ! bientôt il sera à nous : le docteur Faust sera à nous » et la scène se clôt sur l'exclamation du chœur des démons et de Méphistophélès « le docteur est à nous, le savant philosophe est pris dans nos filets ». Puis la sorcière mêle sa voix à celle des démons et de Méphisto pour s'exclamer : « nous sommes vainqueur ; gloire au roi des enfers, Pape Satan. » En outre, à la fin du deuxième acte, Méphistophélès se réjouit de la mort de Valentin en ces termes : « je triomphe ; il a plongé le fer dans le sein du frère de son amante : je l'entraîne de crime en crime au fond des enfers. » Enfin, l'opéra s'achève sur les mots des démons : « il est à nous ». Ces différentes scènes, dans lesquelles le diable se félicite du succès de son entreprise, peuvent être considérées comme une réécriture du *Paradis Perdu* dans laquelle, cependant, la joie maligne des cohortes infernales est amplifiée. En outre, les exclamations récurrentes des diables dans l'opéra donnent à Faust un statut particulier : comme Adam pour Satan, il n'est pas un mortel parmi d'autres, mais une proie de choix pour l'enfer, notamment parce que sa sagesse de « savant philosophe » est censée former un rempart contre le mal. Or, ne peut-on voir dans l'explosion de joie finale du *Pandaemonium* berliozien une réécriture concentrée de ces différentes scènes ? Les sarcasmes concernant la sagesse de Faust (on se rappelle que le diable de *La Damnation* se plaît à le nommer ironiquement « docteur ») ne sont-ils pas un héritage du livret de Bertin ? Souvenons-nous de la jubilation du diable lorsqu'il dit « Je puis donc à mon gré te traîner dans la vie, / Fier esprit ! Le moment approche où je vais te saisir » (sc. 14). Le *Pandaemonium* de la *Damnation* semble donc tenir à la fois du *Pandaemonium* miltonien, pour le compte-rendu du succès, et des scènes de *Fausto*, pour l'exultation de joie diabolique, ces scènes découlant sans doute également de la référence miltonienne.

b) De nouvelles variantes

Les auteurs des réécritures françaises de la pièce goethéenne ont également introduit et développé des variantes inédites, dont on trouve également trace dans le *Faust* de Berlioz.

¹⁸ Pour une étude approfondie des réécritures françaises de *Faust*, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Emmanuel Reibel : *Faust : la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, DL 2008, et à l'ouvrage d'Andreas Meier : *Faustlibretti : Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt am Main/ Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1990.

¹⁹ Anonyme [musique attribuée à Louise Bertin] : *Fausto, opera semi-seria in quattro atti – Faust, opéra semi-sérieux en quatre actes*. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Italien, le lundi 7 mars 1831. Paris, Roullet, 1830.

Ainsi, Théaulon offrit une réécriture de *Faust* au Théâtre des Nouveautés en 1827, l'année même où Berlioz y fut engagé comme choriste. Or, Théaulon avait eu l'idée intéressante d'y faire exiger, par le personnage éponyme, que le diable lui accorde une période d'essai de 24 heures avant d'engager définitivement son âme. Dans *Fausto*, cette variante était accentuée : Méphistophélès y attend le dernier moment pour apprendre à Faust le sort de Marguerite ; la signature du pacte qui suit est le résultat d'un ignoble chantage. Cette stratégie, qu'on retrouve également dans la réécriture de Lesguillon (écrite en 1829, représentée en 1832), est reprise par le diable de *La Damnation*. En effet, Méphistophélès engage Faust à le suivre, sans exiger tout d'abord la moindre contrepartie (sc. 5). Ce n'est que lorsque Marguerite est perdue qu'il aborde le sujet d'un pacte (sc. 17).

Enfin, on se rappelle comment le diable goethéen faisait appel à des esprits indéterminés pour charmer puis endormir Faust lorsque ce dernier renâclait à le laisser partir (cf. *Studierzimmer* I, v. 1436-1505). Cette scène avait déjà inspiré Berlioz qui l'avait intégrée, avec quelques modifications, aux *Huit Scènes de Faust* de 1828. Mais dans cette œuvre de jeunesse, il ne s'agit que d'un *Concert* de sylphes. Or, dans *La Damnation*, ces mêmes êtres ne se contentent pas de chanter, mais exécutent également un ballet envoûtant sur une musique aérienne. Plusieurs œuvres peuvent être à l'origine de cette danse. Gérard Condé voit dans ce ballet « une transposition purement musicale de l'idéal de la danse féminine inaugurée en 1832 avec *La Sylphide* [de Taglioni, argument de Nourrit et musique de Schneitzhoffer, créé à l'Opéra le 12 mars 1832] : montant sur les pointes, la danseuse semble ne jamais toucher le sol ; l'héroïne devient un être immatériel, un ange au pouvoir du diable, peut-être mi-femme mi-démon, ambiguïté chère aux romantiques [...]»²⁰ Berlioz connaissait indéniablement ce ballet puisqu'il fit le compte-rendu de la reprise de 1835 pour le journal *Le Rénovateur* du 27 juillet de la même année²¹. Mais déjà dans la réécriture de *Faust* de Béraud, Merle et Nodier (29 octobre 1828) des sylphides exécutaient une danse enchanteresse censée présenter au héros éponyme un avant-goût des plaisirs qui l'attendent²². Berlioz a certes très virulemment critiqué ce spectacle²³, mais peut-être en a-t-il malgré tout retenu l'idée de la danse envoûtante.

A la lumière de cette analyse, il apparaît clairement que *La Damnation de Faust* est un palimpseste relativement dense. En plus du *Faust* goethéen, nous avons pu constater que la légende dramatique de Berlioz compte parmi ses hypotextes le *Paradis Perdu* de Milton, les œuvres de Byron et divers *Faust* français tombés depuis dans l'oubli. Mais cette liste soulève une question : Berlioz se serait-il borné à décomposer et à recomposer au gré de sa fantaisie des éléments préexistants tirés de sources variées ? *La Damnation de Faust* n'est-elle qu'une synthèse de ressorts connus que le compositeur s'est contenté d'accommoder de façon inédite ?

III] *La Damnation de Faust* : une vision pessimiste de l'homme

En réalité, nous l'avons évoqué, Berlioz se propose de formuler une version inédite, personnelle et autonome du mythe faustien, dans laquelle il semble évoquer, avant l'heure, la

²⁰ Gérard Condé, « Commentaire musical », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 22, p. 31.

²¹ Cf. Hector Berlioz, *Critique musicale*, dir. Henri Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, 1996, t. 2, p. 233-235.

²² *Faust*, drame en trois actes, imité de Goethe, par M. Antony Béraud et *** [Jean-Toussaint Merle et Charles Nodier]. Musique de M. Al[essandro] Piccini, ballet de M. Coraly, décors de M. Lefèvre. Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 29 octobre 1828. In Ginette Picat-Guinoiseau : *Faust : une œuvre méconnue*, texte et étude critique, Paris, Didier, 1977 (1828), p. 137-138.

²³ Cf. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, p. 213.

problématique du poète maudit, en répondant, dans le sens jaussien du terme, aux questions posées par le mythe faustien dans sa version goethéenne. Mais revenons en quelques mots sur l'évolution du mythe faustien et des questions fondamentales dont ses différentes variantes se firent l'écho.

1) Les versions antérieures du mythe faustien et leur questionnement

Pour Robert Muchembled, le mythe de Faust est une variation de la légende de Théophile, cet homme qui avait signé un pacte avec le diable contre une aide pour devenir évêque²⁴. Sentant sa fin proche, il s'était repenti, et la Vierge avait forcé le diable à lui remettre le fatal document qui fut aussitôt brûlé. Répondant à la question de la clémence divine, la légende confirmait que Dieu accorde toujours son pardon au pécheur qui se repent, ce qui dédramatisait le pacte satanique. Mais à l'époque de la Réforme, sous le coup d'une offensive contre les idéaux des humanistes, le pacte avec le diable prend une autre signification : il n'est plus la racine du péché mais sa conséquence. Ainsi, devient-il, dans l'*Historia* de Spieß, un élément secondaire, la question principale étant d'examiner dans quelle mesure la soif de savoir peut-être coupable et conduire l'homme à sa perte s'il se hasarde par des moyens surnaturels au-delà des bornes naturelles de la raison humaine²⁵.

Mais elle [cette question] avait perdu tout intérêt à la période des Lumières, qui rendait à la curiosité théorique toutes ses lettres de noblesse. Les *Fragmente* de Lessing, dans lesquels Faust doit trouver le salut au bout de sa route, sont bien le signe de ce changement²⁶.

Mais le mythe a alors servi de support à une tout autre interrogation. Depuis Rousseau, en effet, le progrès du savoir est suspecté d'entraîner une décadence morale. Pour Jauss, la question goethéenne se résume en ces termes :

[...] l'homme devenu majeur peut-il ou doit-il trouver le bonheur de sa vie dans son libre désir de savoir ? [...] Goethe a repris le cas de Job devenu Faust et l'a intégré dans un pari où il s'agit uniquement de prouver, en partant du destin de Faust, la possibilité d'un accomplissement humain et, par suite, l'idéalité cachée d'un monde créé par Dieu. [...]

Le doute de Méphisto : Crois-en quelqu'un comme moi : ce tout n'est fait que pour un dieu... (v. 1780), appelle une nouvelle théodicée qui pourrait remplacer le bonheur compensatoire de l'au-delà : la nouvelle voie du bonheur de Faust doit montrer la possibilité du bonheur humain ; par le pari, l'ordre divin de ce monde face au Bien et au Mal doit être justifié, et le fait que cet ordre est destiné à l'homme, bon de nature, doit être testé²⁷.

2) La réécriture de Berlioz

Mais tandis que l'optimiste Goethe se demande par quelles voies l'être humain peut atteindre le bonheur, le pessimiste Berlioz s'interroge sur les causes de son malheur annoncé et de son inévitable damnation.

Son Faust incarne en effet le héros romantique du début de siècle, celui qui s'adresse dans des élans lyriques à la « nature immense, impénétrable et fière » (sc. 16). Faisant écho au « levez-vous, orages désirés » de *René*, le personnage s'écrit, dans la 16^e scène :

²⁴ Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 157-159.

²⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, éd. Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque des idées », p. 130-131.

²⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 131.

²⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 131.

Oui, soufflez, ouragans !
Criez, forêts profondes !
Croulez, croulez, rochers !
Torrents, précipitez vos ondes !

Cette exaltation d'une nature puissante fait écho au monologue de la première scène dans laquelle Faust, ayant fui l'ennui de son cabinet de travail en Allemagne, erre en Hongrie, « seul dans les champs au lever du soleil ». Là, il jouit de « vivre au fond des solitudes / Loin de la lutte humaine et loin des multitudes » et, se croyant en osmose avec l'univers, il s'imagine rajeuni avec le reste de la création par l'arrivée du printemps. Mais la ronde des paysans et le chœur des soldats font irruption sur la scène, et, brisant cette illusion naïve, le replongent plus cruellement encore dans sa solitude et son désespoir.

Pour Hermann Hofer, l'ennui qui le ronge prend racine dans son incapacité à s'intégrer socialement et participer de la communauté humaine²⁸. Ni les paysans, ni les soldats ne parviennent à l'arracher à une solitude qu'il recherche et dans laquelle il se complaît en dépit de tout. Son refus des autres et du monde en font un consommateur d'illusions, de paradis artificiels, de mirages ; le titan qui ne jurait chez Goethe que par l'action n'attend plus du diable que l'oubli de sa médiocrité :

Der Text der *Damnation de Faust* zeigt das Ende der Macht des sich selber genügenden Intellektuellen an, der keine Spur hinterläßt und keine Baupläne für eine bewohnbare Heimstatt der Zukunft entwirft. Die Zukunft gehört nicht ihm, sondern den politischen wie den religiösen Massen²⁹.

Le Faust berliozien, au contraire, ne parvenant pas à se réjouir au spectacle des joyeux paysans, insensible à la gloire et à la fièvre guerrière qui anime les soldats de l'armée, ne parviendra finalement pas même jusqu'au cachot de Marguerite :

Berlioz' moderner Faust fällt nicht etwa, weil er gegen die Gottheit verstößt, sondern weil er gegen die Menschheit und die Menschlichkeit vergeht. [...] [Berlioz] stellt ihn in seinem eigenen historischen Kontext dar und demaskiert ihn als Bürger: Faust hat endgültig Abschied genommen von seinem Tat-Mythos. Fausts Verdammung bedeutet den Untergang einer mythischen Figur, die in der Berliozschen Gegenwart nicht mehr bestehen kann³⁰.

C'est la raison pour laquelle Hermann Hofer rapproche le Faust berliozien du personnage de Frédéric Moreau dans *l'Education sentimentale* : tout deux incarnent l'échec de l'idéal romantique du début du siècle. Le sentiment d'osmose avec la nature chantée par les héros de

²⁸ Cf. Hermann Hofer, « Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz. Der Text von *La Damnation de Faust* », in *Oper als Text : romanistischer Beitrag zur Libretto-Forschung*, dir. Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, p. 221-238.

²⁹ Hermann Hofer, « Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz. Der Text von *La Damnation de Faust* », in *Oper als Text : romanistischer Beitrag zur Libretto-Forschung*, p. 235 : « Le texte de la *Damnation de Faust* annonce la fin du pouvoir de l'intellectuel qui se suffit à lui-même, qui ne laisse aucune trace derrière lui et n'ébauche aucun plan pour faire du futur un asile habitable. Le futur ne lui appartient pas mais appartient aux masses politiques et religieuses. »

³⁰ Hermann Hofer, « Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz. Der Text von *La Damnation de Faust* », in *Oper als Text : romanistischer Beitrag zur Libretto-Forschung*, p. 233 : « le Faust moderne de Berlioz n'échoue pas parce qu'il s'est opposé à la divinité, mais parce qu'il a fauté à l'encontre du genre humain et de l'humanité. [...] C'est ainsi que Berlioz le représente dans son propre contexte historique et démasque son attitude bourgeoise : Faust a définitivement rompu avec son mythe de l'action. *La damnation de Faust* signe la ruine d'une figure mythique qui ne peut plus exister à l'époque berliozienne. »

Senancour et de Chateaubriand est dénoncé comme une illusion, leur quête avide de solitude, comme une impasse existentielle, leur ennui, comme une attitude mortifère.

Dans cette perspective, il nous semble que Méphistophélès n'est plus à proprement parler l'adversaire de Faust mais le révélateur de sa médiocrité en même temps que l'instrument d'une damnation méritée. C'est ce qui justifie, à nos yeux, l'apparition tardive du pacte : symboliquement, il n'est que la confirmation du naufrage du héros, naufrage auquel nous assistons depuis le début du spectacle. Chez Goethe, la scène en question est située avec raison au début de la pièce, car elle révèle l'enjeu de l'affrontement des deux protagonistes et en marque le début. Mais cette damnation n'est pas seulement méritée, elle est également en partie consentie. Hermann Hofer pense que Faust n'a pas percé à jour le jeu de Méphistophélès. Pourtant, dès la première rencontre, le savant sait qu'il a affaire au diable, comme le révèle l'apostrophe méprisante de « pauvre démon ». Et s'il accepte aussi rapidement sa compagnie, c'est parce qu'elle le conforte dans cette image de « maudit » (sc.4) dans laquelle il se complaît. Et lorsque cette malédiction franchit les bornes de son consentement, devient, pour ainsi dire, incontrôlée, il est trop tard pour faire marche arrière.

La *Damnation* semble donc illustrer la déchéance progressive et cauchemardesque de l'âme humaine qui, en désespoir de cause, finit par accepter la compagnie du diable dont elle va devenir à son insu le souffre-douleur. Mais Hermann Hofer n'interroge pas les conséquences de ce retournement de perspective sur le rôle du ciel, qui, de fait, ne semble plus en mesure d'offrir de rempart à l'innocence. En effet, il faut attendre l'apothéose de Marguerite pour entendre pour la première fois se manifester les sphères célestes. Dieu, qui brille par son absence, n'offre plus de contrepoids à l'emprise du diable, et, tandis que le Mal envoie sur terre ses émissaires prendre l'homme dans ses filets, le Seigneur se contente d'accueillir les innocents en son royaume. Ou bien le paradis est-il également une illusion ? C'est ce que semble suggérer la musique céleste de l'apothéose de Marguerite, qui, par son caractère aérien, ressemble étrangement à celle du ballet des sylphes, faisant naître le doute dans l'esprit de l'auditeur attentif : et si le ciel n'était qu'un mirage semblable à celui qu'évoquent les sylphes ?

La chute du héros revêt alors une dimension particulière : il s'agit pour Berlioz d'enterrer le rêve de sa génération et d'entériner la défaite du romantisme « début de siècle ». La question que semble poser *La Damnation* est la suivante : si le romantisme n'offre pas d'alternative viable au malheur qui cerne l'homme, par quelle voie pouvons-nous construire notre avenir ?

Conclusion

Dans le projet d'opéra de 1848, Berlioz souhaitait faire du diable le personnage éponyme de la pièce afin de détourner « les comparaisons entre [son] ouvrage et ceux de Goethe et de Spohr ». Cette volonté est d'autant plus compréhensible que le livret de *La Damnation* et le texte de *Faust* plongent leurs racines dans deux terreaux distincts et tiennent un discours différent sur l'homme, parce qu'ils répondent à des questionnements différents. Tandis que Goethe formule une nouvelle théodicée à l'issue de laquelle le bien-fondé de l'existence de l'homme est réaffirmé, Berlioz semble avoir renoncé à toute idée de bonheur et anticiper sur les problématiques flaubertiennes du rapport de l'individu et de la société. En effet, la vision du monde et de l'homme qu'il livre dans sa légende dramatique est largement imprégnée de ses lectures de Byron et de Milton : contrairement au drame de Goethe, dans *La Damnation de Faust*, le héros de la pièce est bien le diable.

Pour citer cet article :

Claude Colbus, « *La Damnation de Faust* : une œuvre d'inspiration anglaise ? », *Loxias*, Loxias 26, mis en ligne le 15 septembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2998>