Mara Lacchè
(Macerata / Paris-Sorbonne)

Le mythe et son évolution dans l'imaginaire créatif musical : Don Giovanni et Faust

Don Juan et Faust : quels sont les caractères communs qui font d'eux des personnages perméables aux circonstances, aux lieux et aux temps, leur permettant de se prêter aux métamorphoses sans perdre leur identité originelle ? L'individualité, l'exaltation de soi représentent l'étincelle divine qui fait d'eux des êtres humains extraordinaires, des héros dans le bien et dans le mal, et aussi de véritables mythes de la connaissance : intellectuelle chez Faust et sensuelle chez Don Juan. Dans cet article nous nous proposons ainsi de remonter, à travers une analyse synthétique de l'évolution des mythes dans l'imaginaire musical, à leur essence musicale profonde.

De la légende originelle au mythe - la rencontre avec la littérature théâtrale

« La question qui se pose en premier lieu est celle-ci : parlant de Don Juan, peut-on en parler comme d'un mythe ? » [1] L'interrogation que Jean Rousset présente en introduisant l'histoire du séducteur-Don Juan peut se référer aussi au personnage de Faust. Est-il possible de les classifier parmi les mythes des sociétés archaïques, selon la définition donnée par Lévi-Strauss ou Vernant ?

Don Juan et Faust appartiennent à la modernité, et sortent d'un humus légendaire, qui suppose l'existence des faits ou personnages historiques, qui peuvent être transportés dans une dimension fantastique. Ainsi, si le germe historique de la légende faustienne peut être recherché dans les aventures de Johannes Faust, le « Turpissimus nebul » [2], contemporain de Luther, né en

1. Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 5.

1480 environ, en Souabe, et qui vantait la connaissance des doctrines occultes, l'origine de l'histoire donjuanesque représente un sujet de débat chez les philologues de ce siècle. Même si l'Italien Giovanni Macchia [3] présente, comme seul précédent documenté, l'histoire d'un certain Comte Leonzio, la plupart des spécialistes donnent comme « date de naissance » du mythe l'année 1630, qui a vu l'achèvement de *El Burlador de Sevilla,* la pièce théâtrale de Gabriel Téllez, alias Tirso de Molina. C'est le premier écrit dans lequel apparaissent tous les éléments pivots de l'histoire : la présence du Mort et la liaison avec le sacré [4]. Donc, selon Rousset, c'est la rencontre avec la sphère esthétique de la littérature théâtrale qui a permis aux deux légendes de commencer leur transformation en mythes de l'humanité, en « biens » communs, capables de devenir les miroirs des sociétés qui ont assisté à leur développement. Une transformation qui, dans le cas de l'histoire donjuanesque, sera menée à son terme à travers la rencontre avec la musique, et principalement avec la musique de Mozart.

---

2. « [...] Erat [...] turpissimus nebulo inquinatissimae vitae [...] » : l'affirmation de Melanchthon, rapportée par Johann Mennel, est présente dans l'ouvrage de Vincenzo Errante, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, vol. 1.

3. Cf. Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 4.

4. Selon Rousset, ces deux éléments se réfèrent à un substrat plus profond, avec la survivance des anciens cultes des morts, et ils font de cette légende un véritable mythe, en contradiction avec la théorie de Lévi-Strauss, qui indique pour le mythe une longue « préhistoire » orale, parce qu'ils viennent d'une tradition anonyme (Cf. Rousset, Jean, *Op. cit.*, p. 5-6). Effectivement, l'année et le nom de l'auteur assument la même signification que la datation et l'attribution des œuvres appartenant à la conscience collective comme l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Certaines traces de la légende, comme le motif de l'excès amoureux existant déjà dans l'*Ars Amandi* d'Ovide, sont présentes dans les temps antérieurs au Christianisme (Cf. Loredana Lipperini, *Introduzione al Don Giovanni*, p. 14).

L'apothéose des mythes (à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe). La rencontre avec la musique : le *Don Giovanni* de Mozart (1787)

« Mon âme, saisie par la musique de Mozart, s'est inclinée devant elle, avec admiration et humilité [...] » [5]. En exprimant ainsi toute son admiration pour la musique de Mozart, Sören Kierkegaard a souligné la caractéristique principale qui fait du chef-d'œuvre mozartien, *Don Giovanni*, un exemple remarquable de création « classique » : l'harmonie profonde entre la forme et le contenu. Selon le philosophe danois, et selon Pierre-Jean Jouve, le mythe de Don Juan a trouvé son expression définitive dans l'opéra de Mozart, tandis que les œuvres qui l'ont précédé ont offert – dit René Micha – « quelque chose d'inachevé qui laisse la raison insatisfaite ou heurte la sensibilité (la plus belle, le *Dom Juan* de Molière, prend son bien en trop d'endroits et son héros paraît mal défini) ». Si, dans sa version, l'Espagnol Tirso de Molina avait été poussé à narrer l'histoire du héros-séducteur dans une « intention édifiante », parfaitement conforme aux préceptes du Concile de Trente, le Français Molière, dans son esprit séculier, en a fait la personnification des vices de son époque : l'inconstance et l'hypocrisie. Pourtant, les deux versions ont fourni les éléments-pivots de l'opéra de Mozart : le caractère de « joyeux fanfaron » propre au Don Giovanni mozartien, le personnage d'Elvire – la « maigre et chaste Elvire » dont parlera Baudelaire dans *Les fleurs du mal* – authentique création de Molière, mais aussi un esprit plus proprement laïque qui accompagne le séducteur jusqu'à sa mort. « On remarque que Dieu n'est pas invoqué dans ce gai et sombre opéra [...]. Mozart eût sans doute allégué, avec son ironie coutumière, qu'un ouvrage profane ne pouvait manifester plus qu'une allusion aux choses suprêmes. Ce que nous apercevons dans le dénouement de *Don Giovanni* est plus surnaturel que religieux » [6], affirme en effet Pierre-Jean Jouve, dans son ouvrage consacré au chef-d'œuvre mozartien. Ainsi, ce Don Juan se pose au-delà du bien et du mal, car la transgression

---

5. Sören Kierkegaard, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical », in *Ou bien... ou bien...*, p. 41.

6. Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart,* p. 189-190.

dans sa philosophie du « carpe diem » se sublime en musique [7], et lui-même devient quintessence de vie purement musicale.

Beaucoup plus forte est la conception du pêché chez Goethe, dont le parcours philosophique et humain est parfaitement représenté par l'évolution du thème faustien dans son œuvre.

La parabole éthique goethéenne de l'*Urfaust* au second *Faust*

Dans l'*Urfaust* (1773-1775) de Goethe, l'influence du *Sturm und Drang* se manifeste à travers l'ardeur, le tourbillonnant désir du protagoniste, qui n'est pas l'ambition de parvenir à une puissance sans limite du Docteur Faustus de Marlowe [8], mais l'aspiration à la recomposition de sa propre totalité brisée par la violence de l'acte cognitif. Ce qui intéresse ce Faust primitif, et surtout le jeune Goethe, est la recherche d'une voie à la connaissance de la réalité de la vie, avec toutes ses contradictions, en vue de son aspiration à l'ineffable correspondance des opposés ; correspondance qui représente l'« Uno-Tutto » - dont a parlé l'Italien Ladislao Mittner [9] - et qui se révèle dans l'appel faustien à l'Esprit de la Nature.

Mais il faudra attendre 1808 pour une rédaction définitive de la première partie du *Faust. Ein tragödie,* qui finalement s'élèvera en véritable poème universel du destin humain. Déjà, dans le *Prologue dans le ciel*, première nouveauté de cette première partie, en quelques phrases, Goethe nous présente le « mobile » transcendant du drame : le pari entre le Seigneur et Méphistophélès, la confrontation entre le Ciel et l'Enfer, qui posent Faust devant le choix entre le Bien et le Mal, en étant uniquement armé du propre libre arbitre. Faust, comme Dante dans l'*Enfer* de la *Divine*

---

7. Voir notamment le duo avec Zerlina, la sérénade à Donna Anna ou son *Air du champagne*.

8. Le « vol fou » auquel le Faust anglais atteint, possible seulement grâce à l'aide de la magie, pourrait lui permettre de découvrir les mystères de l'univers, afin d'égaler l'omnipotence divine : au moment de stipuler le pacte infernal, il abandonnera les rêves de richesse et de domination, demandant à leur place la connaissance, le savoir.

9. Cf. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, vol. 2, 3e tome, p. 547-548 .

Comédie, poursuivra son chemin dans la « forêt de l'écart », pour savourer la véritable connaissance, afin de parvenir à une complète réalisation de soi-même, en profitant des plaisirs terrestres. Déçu par les sciences et par la théologie, il tentera la transformation de l'homme éthique en homme esthétique, afin d'arriver, comme Don Juan, à goûter la vie dans tous ses aspects. Ainsi, l'épisode de la séduction de Marguerite s'inscrira dans cette perspective mais se révélera bientôt un échec : même si l'idée faustienne et l'idée donjuanesque « ont un rapport essentiel l'une avec l'autre et montrent beaucoup de similitude » [10], Faust ne peut devenir un « homme esthétique ». Il sait que « deux âmes » habitent en son sein, l'une attachée à la terre, l'autre avide d'infini. Son amour pour Gretchen procède de l'une et de l'autre, d'où son conflit intérieur. « [...] Faust, qui reproduit Don Juan, ne séduit qu'une seule jeune fille, tandis que Don Juan en séduit des centaines ; mais cette seule jeune fille est, par l'intensité, séduite et anéantie tout autrement que toutes celles qui ont été trompées par Don Juan, justement parce que, comme reproduction, Faust a en lui la détermination de l'esprit. La force d'un tel séducteur est la parole, c'est-à-dire le mensonge [...]. Un tel séducteur est d'une tout autre espèce que Don Juan, il en diffère par essence [...] » [11]. Selon le philosophe danois, même si l'œuvre de Goethe, comme le *Don Giovanni* de Mozart, est une œuvre classique, l'idée de Faust est principalement historique. Ainsi, « le langage est le médium de Faust », car « la force d'un séducteur est la parole, c'est-à-dire le mensonge » [12]. Pourtant l'auteur même avait manifesté, dans ses colloques avec son ami Eckermann, l'espoir, déjà pour son premier *Faust*, d'une traduction musicale, du type du *Don Giovanni* mozartien, dont il avait perçu la puissance démoniaque, la présence du « daimon » grec dont parle Luigi Magnani [13]. Il avait, en outre conçu toute la deuxième partie en fonction de la musique : après les expériences de l'aspect physique (Marguerite) et spirituel (la rencontre avec Hélène, et la découverte de la beauté absolue [14]),

10. Sören Kierkegaard, *Op. cit.*, p. 72.
11. *Ibid.*, p. 79.
12. *Ibid.,* p. 79.
13. Luigi Magnani, *Goethe, Beethoven e il demonico,* p. IX.

Faust aura la révélation mythique de son aspect suprême entre les chœurs et les musiques célestes du Paradis. Or, selon Magnani [15], Goethe, qui eut l'occasion de s'apercevoir, pendant son séjour à Rome, de la valeur sacrée de la musique en écoutant les chœurs de la Chapelle Sixtine, fut inspiré pour la scène finale du second *Faust* (1831) par la réminiscence de l'extatique enchantement provoqué par cette musique céleste. Ainsi, il avait souhaité que l'épilogue de son drame puisse se sublimer en vertu d'une musique dans le genre du *Don Giovanni* de Mozart, avec lequel il avait en commun le même goût « classicisant » pour une expression sobre des passions dans les arts, et dans la musique surtout, qui ne devait pas offenser l'oreille. Pour cette raison, il n'avait jamais apprécié l'esprit dionysiaque et la violence du pianisme de Beethoven, qui, au contraire, avait espéré traduire ce *Faust* en musique, afin d'en faire un « Schauspiel » et résoudre le problème de l'opéra national allemand [16].

Faust et Don Juan dans l'esprit romantique.
La réception du drame goethéen en France : Gounod et le grand-opéra

Après la tentative de Spohr pour donner une traduction musicale du mythe de Faust (1813), le personnage du drame de Goethe arriva au grand-opéra français grâce à l'œuvre de Charles Gounod (*Faust,* 1859). Mais, ni son interprétation, ni celle de Spohr n'auraient plu au poète de Weimar :

---

14. « Titan plein de l'enthousiasme des Stürmer, n'acceptant de connaître le grand monde que pour accroître son expérience, [...], il n'évoque Hélène, que pour faire en artiste et en poète la découverte de la beauté absolue, [...]. Tout comme Gretchen, Hélène est d'un ordre autre que le démoniaque, et cette découverte lui permet de marquer davantage son mépris et son détachement de Méphisto », affirme Charles Dédéyan (*Le thème de Faust dans la littérature européenne. Le Romantisme (1820-1832),* vol. 1, p. 50).

15. Luigi Magnani, *Op. cit.*, p. 103.

16. Une conception éthique de l'art, avec des sentiments patriotiques, ont fait de Beethoven un « nouveau Prométhée » (voir Mara Lacchè, *Il mito e la sua evoluzione nell'immaginario creativo musicale : Don Giovanni, Faust e Prometeo*, p. 88-110).

tous les deux s'étaient concentrés sur des histoires d'amour malheureux, comme dans le premier *Faust,* en négligeant le contenu « métaphysique » du drame.

Même si Gounod avait exprimé sa profonde admiration pour ce chef-d'œuvre [17], dans son désir de lui donner une traduction musicale il a dû respecter les règles de la société bourgeoise, jusqu'à réduire le premier *Faust* à « une comédie boulevardière et sulpicienne » [18], parfaitement portraiturée pour la Société du Second Empire. Ainsi, pendant que le personnage du docteur perdait son caractère central, celui de Marguerite acquérait une importance fondamentale parfaitement cohérente avec l'esprit bourgeois et moraliste de l'opéra, particulièrement dans son rôle de jeune fille séduite et abandonnée [19], jusqu'à prendre pratiquement la place de la damnation de Faust lui-même [20]. C'était à l'héroïne de Gounod de faire prise sur le public du grand-opéra, pas du tout intéressé par les élucubrations du docteur sur l'impuissance du savoir humain et sur la vanité des joies purement intellectuelles.

Cette situation d'incompréhension pouvait être imputée aux difficultés que les intellectuels français avaient rencontrées dans la lecture du drame au début du XIXe siècle. Mme de Staël et, surtout, Sainte-Aulaire [21], dans leurs premières tentatives de traduction, en restant liés aux règles classiques du goût et des bienséances, n'avaient pas apprécié la complexité et la richesse des grandes questions philosophiques qui s'inscrivaient dans l'œuvre de

---

17. Gounod, déjà pendant son séjour italien, avait révélé que le *Faust* de Goethe était sa lecture préférée.

18. Paul Reliquet, « Les avatars du mythe de Faust », *L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust/1.* Faust *de Gounod*, p. 7.

19. Son rôle de fille séduite et abandonnée est mis en évidence dans la scène I de l'acte IV (*La chambre de Marguerite*), ou dans l'*Air du rouet* qui nous rappelle, sans en rejoindre la même dimension tragique, le lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade* op. 2, D. 118, sur le texte de Goethe. Mais la rédemption et le salut de la jeune fille arriveront bientôt : dans la scène finale, Marguerite reconnaîtra le démon en Méphistophélès et le mal en Faust.

20. Cf. Gérard Mannoni, *Op. cit.*, p. 55.

Goethe. Ainsi, comme Enea Balmas l'a remarqué [22], le lecteur français se trouva devant une série de nouvelles élaborations et traductions du drame originel, ne tenant aucun compte des grandes questions philosophiques et métaphysiques, relatives au salut et à la rédemption, présentes dans la deuxième partie du *Faust* de Goethe. Malgré sa publication en 1833, après la mort du poète, le *Second Faust* a été négligé par la majeure partie du public français, désormais convaincu de l'inéluctable condamnation du titanesque héros goethéen. Selon D. Cairns [23], l'idée du Faust damné s'était établie naturellement dans l'imagination des intellectuels français [24], en raison de la plus importante des traductions de la première partie du drame, menée à son terme par Gérard de Nerval [25].

---

21. Sans commettre la même erreur que Mme de Staël qui, dans le commentaire de la première partie du drame apparu dans son *De l'Allemagne,* avait nié au personnage faustien sa position centrale, ayant négligé le *Prologue dans le ciel*, Sainte-Aulaire avait néanmoins âprement critiqué la forme du drame pour ce qu'il jugeait être un manque de clarté.

22. Cf. Enea Balmas, « Interrogativi di un'incomprensione », in Id. (dir.), *Studi di Letteratura francese. IX. L'immagine di Faust nel Romanticismo francese e europeo,* p. 15.

23. Cf. David Cairns, « Le mal d'isolement », *L'Avant-Scène Opéra : Le mythe de Faust/2. Berlioz* – La Damnation de Faust, p. 14-15.

24. Déjà Mme de Staël, dans son ouvrage *De l'Allemagne*, était convaincue que l'intention de l'auteur était sans doute que Marguerite périsse et que Dieu lui pardonne, que la vie de Faust soit sauvée, mais que son âme soit perdue. (Cf. Enea Balmas, *Op. cit.*, p. 11).

25. Nerval a cru à la damnation faustienne jusqu'en 1828 au moins. Malgré une analyse détaillée consacrée au *Second Faust* en 1840, dont il a traduit seulement quelques fragments, il n'a pas supporté le vertige devant les hauteurs auxquelles le lecteur doit s'élever (*Ibid.*, p. 16).

Faust damné ou sauvé ? La *Damnation* de Berlioz et les *Scènes* de Schumann : vers une forme d'oratorio

Parmi les romantiques français, Hector Berlioz a également subi le charme du héros damné. Dans *La Damnation de Faust* (1846), les événements diffèrent du *Faust* de Goethe, mais l'allusion à l'interprétation nervalienne reste, elle, évidente, en vertu de la collaboration de l'écrivain français à l'élaboration du livret. Chez Nerval comme chez Berlioz, l'enfer était le but logique et inévitable du drame : « Ce Faust n'échappera jamais au diable – affirme Cairns – parce que le diable se trouve en lui » [26]. Cela explique l'importance du personnage de Méphistophélès, l'alter-ego de Faust, qui dans la partition est systématiquement accompagné par le triton dit « diabolus in musica » [27]. Il apparaît à chaque fois que ce dernier trouve une certitude – l'amour de Marguerite, la foi, la nature : ainsi, tout le drame tourne à la frustration du héros, dans sa *Course vers l'Abîme*. Ce Faust n'est plus le simple séducteur de l'opéra de Gounod : le docteur germanique assoiffé de vie et d'action, devenu un homme à la recherche désespérée du sens de la vie, représente le miroir de l'âme romantique de Berlioz, envahie par l'« ennui », le mal de vivre. La forme choisie, dans son ambiguïté, dénote le caractère personnel de l'œuvre. Conçue comme « légende dramatique », elle nous montre un compositeur à la recherche des formes idéales afin de contenir sa propre inspiration : « vrai ou faux opéra ? » [28], se demande Coutance. Destinée au théâtre, la *Damnation* se rapproche aussi de la forme de l'oratorio, conçue pour une exécution en concert, mais aussi en vertu du

---

26. David Cairns, *Op. cit.*, p. 15

27. Selon Serge Gut, les tritons, accumulés avec une telle fréquence et agencés si particulièrement, « créent une véritable ligne mélodique atonale », même s'il peut sembler difficile de parler d'atonalité et de polytonalité chez un compositeur mélodique et traditionnel dans son langage musical (Serge Gut, « Atonalité et polytonalité dans *La Damnation de Faust* », *L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust. 2/ Berlioz* – La Damnation de Faust, p. 64).

28. Guy Coutance, « Les problèmes de la forme scénique appliquée à un 'faux opéra' », *L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust. 2/ Berlioz* – La Damnation de Faust, p. 61.

caractère « religieux » de l'œuvre. Celui-ci sera encore plus mis en évidence par Schumann dans ses *Scènes du « Faust » de Goethe* (1844-1853). Avec son « quasi-oratorio », Schumann fut le premier compositeur à prendre en considération le salut faustien, selon le *Second Faust* de Goethe. Cette grande « fresque », malgré l'apparence fragmentée [29], représente probablement la version musicale la plus respectueuse des intentions de l'auteur du drame allégorique. Schumann avait assimilé la pensée goethéenne la plus profonde, liée au sentiment du péché et de la rédemption. Selon Pierre Bugard, le musicien allemand fut inspiré, dans la composition de ce *Faust,* par le désir de rejoindre une pureté angélique, un idéal de chasteté, à cause d'un sentiment de culpabilité, en raison d'un amour « incestueux » pour sa belle-sœur Rosalie. Ainsi avait-il perçu dans la scène finale du *Chorus mysticus* le degré suprême de l'amour idéal : « Schumann a trouvé dans l'originale cosmogonie féminine de Goethe la satisfaction de son amour, où tout est pureté et candeur » [30]. Bien que la théorie de Bugard puisse sembler séduisante, il est préférable d'imputer le choix de Schumann du thème faustien à son âme allemande, qui s'était nourrie de la philosophie idéaliste du romantisme germanique. Cette même philosophie avait fasciné Arrigo Boito qui, avec son *Mefistofele* (1868), a voulu entrer en contact avec la culture musicale européenne et surtout avec le wagnérisme. Sans rompre avec la tradition mélodramatique italienne, il s'est rapproché des instances de l'auteur du *Ring* et de *Tristan*, cohérentes avec l'esthétique de la « Scapigliatura » milanaise, dont Boito était l'initiateur [31].

---

29. Selon René Chalupt, les *Scènes de Faust* de Schumann représentent un ensemble de « fragments assemblé auxquels fait défaut la synthèse » (« Schumann musicien-poète », *Schumann.* Numéro spécial de la *Revue Musicale*, p. 15-16).

30. *Ibid.,* p. 18.

31. A propos du caractère ambigu de cet opéra qui traite du thème du salut faustien, voir Martino Roeder, *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*, p. 189-216.

Le *Faust* goethéen et l'inspiration littéraire chez les romantiques allemands : musique pure ou musique à programme ?

Après Schumann et Boito, un autre compositeur, partagé entre la culture française et le monde germanique, s'est intéressé au thème de la rédemption faustienne : Franz Liszt. Malgré ses hésitations initiales [32], il arriva bientôt à percevoir la capacité du personnage de Faust à symboliser le doute en tant que condition existentielle ; le doute qui troublait son esprit romantique. Ainsi, dans son *Eine Faust-Symphonie* (1854-1857), à travers les trois « Charakterbilder » [33], il avait tenté de remonter aux racines de la pensée goethéenne, afin d'arriver à une synthèse musicale, lyrique et dramatique des intimes contradictions présentes dans le drame. En faisant du *Faust* goethéen le programme poétique de sa composition, il avait confirmé la conception dramatique de la musique symphonique, héritée de Berlioz et sa *Symphonie fantastique* (1830). Selon Liszt, seul le musicien qui se sert d'un texte programmatique comme source d'inspiration aurait pu rompre les chaînes qui empêchent le libre développement de l'imagination. L'idée d'un programme poétique à la base de la composition instrumentale, qui avait été menée à une exaltation maximale dans l'œuvre de Beethoven [34], fut aussi à la base de l'esthétique du *Wort-Ton-Drama* de Wagner. Dans ses premières compositions figurait déjà une ouverture inspirée du *Faust* goethéen (*Eine Faust-Ouverture,* 1840 ; deuxième version en 1855) [35].

---

32. Selon Haraszti, initialement Liszt avait préféré s'inspirer de Byron plutôt que de Goethe, à son avis « impénétrable » (Emile Haraszti, *Franz Liszt*, p. 151).

33. Il s'agit des trois « portraits psychologiques » de Faust, Gretchen et Mephistopheles, correspondant aux trois mouvements de la symphonie.

34. Chez Beethoven, la forme-sonate avait fusionné avec le contenu émotif et éthique de l'œuvre. Ainsi dans sa création originale – l'Ouverture symphonique – l'Idée, son esprit héroique profond se confond avec la forme-sonate, (les deux thèmes « antagonistes » sont articulés selon le schéma classique - Exposition, Développement, Reprise et Coda finale). Ainsi dans les compositions comme *Les Créatures de Prométhée, Egmont,* ou la *Symphonie Héroïque*, le sort individuel du héros laisse la place à l'exaltation de l'esprit héroïque de l'homme qui lutte pour la liberté.

Par ailleurs, un autre Faust a également représenté une source d'inspiration pour d'autres compositions symphoniques : le *Faust* de Lenau, qui a suggéré à Liszt la composition de plusieurs versions pour piano et orchestre de la *Méphisto-Waltz,* dont la plus connue est la n° 1 (*Der Tanz*, 1860).

Le *Don Juan* de Lenau : vers la fin du mythe donjuanesque

Le génie de Lenau marquera une étape fondamentale dans l'évolution du mythe donjuanesque : le processus de « faustizzazione » [36] dont parle Giovanni Macchia et qui a vu le personnage de Don Juan s'approcher du caractère de Faust. Chez les romantiques, séduits par le protagoniste de l'opéra mozartien [37], on a pu assister à un renversement de la valeur du personnage. Ainsi dans le conte *Don Juan* de E.T.A. Hoffmann, le héros assume une grandeur tragique dans l'inéluctable destin qui l'amène à poursuivre un amour idéal, l'Eternel féminin [38]. Beaucoup plus romantique que le protagoniste du *Don Juan* de Byron [39], ce héros hoffmannien avait de cette manière annoncé le phénomène du donjuanisme « métaphysique » [40],

---

35. Wagner, aussi, a été charmé par ce drame faustien, soit en raison des aspirations nietzschéennes du surhomme, soit à travers la figure de Gretchen et par son rôle, dans la scène finale, d'intermédiaire auprès de la Vierge pour le salut de Faust. En effet, il avait prévu de composer une symphonie entière, dont cette ouverture devait constituer seulement un mouvement ; or, comme le mouvement dédié à Gretchen n'a jamais été achevé, la composition est devenue un morceau symphonique autonome.

36. Cf. Giovanni Macchia, *Op. cit.*, p. 49-70.

37. Comme l'affirme René Micha, les auteurs qui ont adopté le *Don Giovanni* comme modèle, ont développé « un trait particulier du séducteur ou tâchent à tirer parti d'aventures nouvelles, de rencontres imprévues ; de dénouements rapportés [...]. Mais celui-ci semble fixé depuis Mozart. Hoffmann, Stendhal, Kierkegaard, Jouve connaissent Don Juan à travers l'opéra » (René Micha, « Don Giovanni », *Obliques. Don Juan. Analyse d'un mythe*, p. 35-36).

38. L'un des premiers a être charmé par le héros mozartien a été Hoffmann, qui en a fait, dans le fameux conte *Don Juan,* la personnification de la condition humaine et de son éternel conflit entre la nature finie et l'infini de ses aspirations.

dont se sont faits porteurs surtout les écrivains français, à commencer par Alfred de Musset[41]. Ainsi, si les ressemblances entre les deux mythes, qui avaient déjà frappé Goethe lui-même, ont conduit Grabbe à écrire une pièce théâtrale où les deux personnages étaient antagonistes, on assistera à une plus complète intégration des deux mythes seulement dans les poèmes lyriques de Nikolaus Lenau, *Don Juan* et *Faust*. Ainsi, le Don Juan de ce génial poète allemand, qui inspira le célèbre poème symphonique de Richard Strauss (*Don Juan*, op. 20 ; 1888), sera caractérisé par la même « Sehnsucht » de son Faust, par la même tendance au sublime, à l'infini inaccessible. De cette manière, las de son errance, il verra transformer son énergie vitale en tourment suicidaire.

Vers une esthétique symboliste

Cette conception décadente du héros mozartien, nous fait pénétrer dans l'esthétique symboliste de la fin-de-siècle que les derniers romantiques avaient annoncée. Baudelaire, ainsi, dans son *Don Juan aux Enfers,* avait présenté la dernière image héroïque de Don Juan, qui avec la « satire épique » de Byron, avait inspiré à Delacroix *Le naufrage de Don Juan,* de façon cohérente à la poétique de « correspondances » énoncée dans le célèbre sonnet présent dans *Les fleurs du Mal*.

C'est dans cet esprit que s'inscrivent des compositions comme le *Prométhée, Le poème du feu,* ou comme la *Huitième symphonie* de Mahler, dite la *Symphonie des Mille* (1906). Si la composition de Scriabine proposait un ensemble de lumières, destinées à un clavier de couleurs utopique, une même symbolique de la lumière était présente dans

---

39. Cf. Georges Gendarme de Bevotte, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme,* p. 427.

40. *Ibid*., p. 3

41. Si Pouchkine ou Grabbe nous avaient présenté un libertin capable d'aimer, mais pas encore racheté, Blaze de Bury, Mérimée ou Dumas, avec l'Espagnol José de Zorrilla nous présentèrent le salut final du libertin grâce à l'amour de la protagoniste féminine, qui assume le rôle de femme-ange et de dominatrice en même temps chez Alfred de Musset (*Namouna*, 1832).

l'imposante composition mahlérienne où, en termes symphoniques, la structure en dyptique [42] se transforme elle-même des ténèbres en clarté, de doute en certitude [43]. La même opposition ombre-lumière se manifeste aussi dans le *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni (commencé en 1914 et achevé, après la mort du compositeur, par P. Jarnach en 1925), où l'idéal de circularité, dont se fait porteuse l'image de l'Eternel Adolescent [44], se traduit musicalement en « incessante fraseggio dal Buio alla Luce » [45]. Mais l'œuvre busonienne est aussi intéressante en raison de la conception de la forme dramatique, capable d'admettre en soi tous les moyens et toutes les structures musicales. Ainsi, malgré un soin extrême d'un point de vue dramaturgique, cet opéra représentatif de l'œuvre busonienne, présente un caractère d'œuvre ouverte et idéalement infinie dont parle Umberto Eco.

Les mythes et l'âge contemporain

Les aspirations inquiètes, qui ressortent de ses écrits théoriques, nous montrent que Busoni, sans renoncer aux liens avec la tradition, a été charmé par les « utopies » de Schoenberg.

L'invention du système dodécaphonique, avec la mise en discussion du langage tonal, avait parfaitement révélé l'état de crise générale que traversait, au début du XXe siècle, le monde culturel et artistique. Ainsi, dans le *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, l'invention de Adrian Leverkühn représentait le pacte avec le diable comme réaction à la stérilité de son

---

42. La *Symphonie der Tausend* se compose de deux parties : l'*Hymnus « Veni, creator spiritus »* et la *Scène finale du « Second Faust »* de Goethe.

43. Mahler avait été charmé par le caractère prométhéen du dernier Faust de Goethe, tout voué à un idéal de « vie active » ; idéal qu'on retrouve aussi dans le *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni, qui nous présente un Faust imprégné de la philosophie schopenhauerienne, selon laquelle la volonté d'action est une constante de la vie.

44. La symbolique du cercle est témoignée par la référence du poète à l'adolescent qui renaît à la fin de l'opéra (Cf. Umberto Artioli, « La Notte, il Cerchio, l'Eterno Fanciullo », *Quaderni di M/R. Il Flusso del Tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, p. 296).

45. *Ibid.*, p. 288.

temps. Adorno [46] avait aussi vu, chez Schoenberg, l'image du compositeur contemporain, qui s'oppose à l'aridité de son présent, en antithèse à l'esthétique du néo-classicisme de Stravinsky.

Ce dernier, dans son *The Rake's Progress* (1951), nous présente Tom Rakewell entre le mythe de Faust et celui de Don Juan, précipité, par Nick Shadow-Méphistophélès, dans une sorte d'enfer kafkaïen : l'asile d'aliénés où il rôde, en se prenant pour Tristan. Pourtant, ce Rakwell-Faust-Don Juan, représente ce qui, dans l'époque contemporaine, se rapproche plus de l'interprétation mozartienne du mythe donjuanesque, en vertu de la conception stravinskienne du « temps ontologique ». La réalisation d'un éternel présent, d'« une instantanéité temporelle » [47], caractérise aussi le Don Giovanni mozartien, qui vit et agit dans son présent, sans se soucier du passé et du futur.

Cela nous montre que, si le mythe littéraire s'est dirigé vers une inéluctable dissolution [48], le personnage sublimé par la musique mozartienne, est resté toujours assez vivant et actuel pour charmer des écrivains du XXe siècle comme Pierre-Jean Jouve, le catholique François Mauriac, et Michel Butor, auteur du livret de *Votre Faust* (1961-1967) mis en musique par Henri Pousseur.

Dans cette « fantaisie genre opéra », le compositeur belge a montré sa profonde admiration pour l'œuvre mozartienne, à travers la citation de l'entière *Scène du Commandeur* du *Don Giovanni,* située dans la *Scène de la foire*, partie centrale de son œuvre. Conçue selon la conception de l'œuvre ouverte de Umberto Eco [49], ce *Faust* représentait une « véritable

---

46. Adorno est cité in Enrico Fubini, *Op. cit.*, p. 307.

47. Gianfranco Vinay, « " Pour " et " contre " Stravinsky : la réception de la poétique musicale en France et en Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale », in Dufourt, Hugues et Fauquet, Joël-Marie (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, p. 197.

48. On peut déjà assister à la dissolution du mythe à partir du projet de drame - inachevé - *La fin de Don Juan* de Baudelaire, pour continuer avec Théophile Gautier, Apollinaire, Ghelderode, Jean Anouilh, et surtout George Bernard Shaw avec son *Man and Superman* (1903).

foire aux opéras »[50] où, grâce à la technique de la citation[51], plusieurs langages se rencontrent, dans le cadre d'une grammaire webernienne.

La même multitude de langages est présente dans un autre opéra consacré au mythe de Faust : *Faust, un travestimento* (1986-1990) de Luca Lombardi. Comme Busoni[52], ce compositeur italien avait conçu son œuvre selon la tradition de l'opéra et comme un point de fusion de plusieurs langages[53], et donc comme métaphore de la complexe réalité avoisinante.

Ainsi, pour ce musicien contemporain, comme pour les compositeurs du siècle précédent, la musique assume un rôle fondamental en tant que suprême moyen de connaissance : connaissance en termes

---

49. Pousseur, à travers l'interaction du public à l'action qui se déroule sur la scène, a voulu nous proposer une métaphore d'une nouvelle société utopique où les individus peuvent prendre conscience de leur propre liberté de pensée (Cf. Jean-Yves Bosseur, « Les scènes de foire dans *Votre Faust* », *Obliques. Don Juan. Analyse d'un mythe*, p. 146, et l'interview d'Henri Pousseur in Mara Lacchè, *Il mito e la sua evoluzione nell'immaginario creativo musicale : Don Giovanni, Faust, Prometeo,* Appendice I, Capitolo V, p. IV-V).

50. Henri Pousseur, cité dans Jean-Yves Bosseur, *Op. cit.*, p. 136 ; voir aussi « Votre Faust, miroir critique », *Revue belge de musicologie*, p. 57-70.

51. Citations d'après Mozart et, surtout, d'après le répertoire musical faustien.

52. Selon la conception busonienne de la forme dramatique, l'opéra peut admettre en son sein tous les moyens et les formes musicales, qui autrement ne peuvent qu'être utilisés séparément.

53. Carlo Sini parle, en effet, d'un « punto di fusione di linguaggi che ampiamente si corrispondono e si integrano, dando vita ad un risultato di rara unità e coerenza » (Carlo Sini, « *Faust*, mito della modernità », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, p. 267). Ainsi, les langages du passé, parmi lesquels nous pouvons trouver aussi la tonalité, rencontrent les langages actuels, comme le rock, par exemple (Voir l'interview de Luca Lombardi in Mara Lacchè, *Op. cit.,* Appendice I, Capitolo V, p. I-VI). De cette manière, la *Canzone di Greta*, construite sur la distorsion du lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade*, représente un excellent exemple du style de Lombardi, en parfaite cohérence avec la conception poétique de Edoardo Sanguineti, l'auteur du livret de ce *Faust.*

« sociologiques », comme conscience et autoconscience chez les contemporains, et en termes philosophiques, comme tendance des âmes romantiques à l'Absolu, à l'Infini. Ainsi, Don Juan et Faust, dans leur qualité de mythes de la connaissance, peuvent également être considérés comme des mythes musicaux. En effet, même si la légende faustienne n'a jamais eu une traduction musicale exemplaire, comme celle du *Don Giovanni* mozartien, elle continue et continuera à charmer les musiciens, qui chercheront à en donner leur interprétation personnelle, sans être obligés de se confronter avec le géant-Mozart.

Quelques références bibliographiques

Mythe de Don Juan

Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, Paris, Hachette, 1906 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1993.

Lipperini, Loredana, *Introduzione al Don Giovanni,* Roma, Editori Riuniti, 1987.

Macchia, Giovanni, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni,* Torino, Einaudi, 1966. *Vie, aventures et mort de Don Juan,* trad. par C. Perrus, Paris, Desjonquères, 1990.

Micha, René, « Don Giovanni », *Obliques. Don Juan. Analyse d'un mythe,* Vol. 1, n° 4, 1974, p. 35-42.

Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan,* Paris, Armand Colin, 1978.

Mythe de Faust

Balmas, Enea, « Interrogativi di un'incomprensione », in Id. (dir.), *Studi di Letteratura francese. IX. L'immagine di Faust nel Romanticismo francese e europeo,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, p. 7-20.

Dédéyan, Charles, *Le thème de Faust dans la littérature européenne. Le Romantisme (1820-1832)*, Paris, Lettres Modernes, 1956, 2 vol.

Errante, Vincenzo, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe,* Firenze, Sansoni, 1951, 2 vol.

Magnani, Luigi, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Torino, Einaudi, 1975.

Don Juan en musique

Jouve, Pierre-Jean, *Le « Don Juan » de Mozart,* Paris, Christian Bourgois, 1993.

Vinay, Gianfranco, « “ Pour ” et “ contre ” Stravinsky : la réception de la poétique musicale en France et en Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale », in Dufourt, Hugues et Fauquet, Joël-Marie (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996, p. 195-210.

Faust en musique

Artioli, Umberto, « La Notte, il Cerchio, l'Eterno Fanciullo », *Quaderni di M/R. Il Flusso del Tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, n.11, 1986.

Bosseur, Jean-Yves, « Les scènes de foire dans *Votre Faust », Obliques. Don Juan. Analyse d'un mythe,* vol. I, n° 4, Paris, 1974, p. 135-147.

Id., « Votre Faust, miroir critique », *Revue belge de musicologie*, vol. XLIII, Bruxelles, 1989, p. 57-70.

Bugard, Pierre, « L'âme de Schumann », *Schumann. Numéro spécial de la Revue Musicale,* décembre 1935, p. 7-21.

Cairns, David, « Le mal d'isolement », *L'Avant-Scène Opéra : Le mythe de Faust/2. Berlioz* – La Damnation de Faust, n° 22, juillet-août 1979, p. 14-17.

Chalupt, René, « Schumann musicien-poète », *Schumann. Numéro spécial de la Revue Musicale*, décembre 1935, p. 60-68.

Coutance, Guy, « Les problèmes de la forme scénique appliquée à un “ faux opéra ” », *L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust. 2/ Berlioz* – La Damnation de Faust, n° 22, juillet-août 1979, p. 61-63.

Gut, Serge, « Atonalité et polytonalité dans *La Damnation de Faust », L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust. 2/ Berlioz* – La Damnation de Faust, n° 22, juillet-août 1979, p. 64-65.

Haraszti, Emile, *Franz Liszt,* Paris, Editions A. et J. Picard et Cie, 1967.

Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820),* Torino, Einaudi, 1971, 2 vol.

Mannoni, Gérard, « Genèse de l'œuvre », *L'Avant-Scène Opéra. Le mythe de Faust/ 1. Faust de Gounod*, n° 2, mars-avril 1976, p. 8-12.

Reliquet, Paul, « Les avatars du mythe de Faust », *Ibid*., p. 6-8.

Roeder, Martino, *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*, Milano, G. Ottimo Editore, 1881.

Sini, Carlo, « *Faust*, mito della modernità », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, nº 2, aprile-giugno 1995, p. 267-272.

Ouvrages esthétiques et philosophiques cités

Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1/1964 (3/1987).

Kierkegaard, Sören, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical », in *Ou bien... ou bien...,* titre originel *Enten-Eller,* Copenhague, 1843, traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guinot, Paris, Gallimard, 1/1943, 1995, p. 39-105.

Pour de plus amples références bibliographiques, et pour une analyse plus approfondie des œuvres artistiques traitées, nous renverrons le lecteur à Mara Lacchè, *Il mito e la sua evoluzione nell'immaginario creativo musicale,* tesi di laurea, dir. Prof.ssa Claudia Colombati, Università di Macerata, 21 ottobre 1998, dont cet article représente un extrait.