« Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénelon d'après Lenau (2007)

« Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Philippe Fénelons Faust nach Lenau (2007)

« Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Philippe Fénelon's Faust adapted from Lenau (2007)

Bernard Banoun

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6379>

DOI : 10.4000/ceg.6379

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 173-197

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Bernard Banoun, « « Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénelon d'après Lenau (2007) », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 28 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.6379>

« Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le *Faust* de Philippe Fénelon d'après Lenau (2007)

Bernard BANOUN
Paris-Sorbonne

Opéra contemporain et textes littéraires classiques

L'opéra comme genre artistique est indissociable de transferts multiples qu'il opère ou sur lesquels il repose. Ce sont trois types de transferts souvent concomitants mais distincts les uns des autres : l'opéra implique toujours le phénomène intermédial de transfert d'un art à l'autre (puisqu'un texte de base est mis en musique puis représenté) ; il se fonde parfois sur le transfert générique (quand un texte narratif, par exemple, devient livret, donc texte dramatique) ; il procède souvent du transfert d'un espace culturel et linguistique vers un autre.

Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, à une période où l'opéra est d'une part considéré comme étant en danger, mais où, d'autre part, l'on assiste à une production riche, la création lyrique révèle à nouveau un nombre important d'opéras fondés sur des textes littéraires qui font partie du patrimoine littéraire européen, des textes classiques qui servent de référence, voire de caution, à des opéras¹. On peut citer dans ce contexte les productions de deux compositeurs aussi différents entre eux que Philippe Boesmans et Peter Eötvös, dont les ouvrages ont acquis une relative notoriété en s'inscrivant au répertoire, fait assez rare pour des opéras contemporains : Boesmans donne ainsi *Reigen* d'après Schnitzler (1993), *Ein Wintermärchen* d'après Shakespeare (1999), *Fräulein Julie* d'après Strindberg (2005), *Yvonne, princesse de Bourgogne* d'après Gombrowicz (2009) ; Eötvös *Les Trois Sœurs* d'après Tchekhov (1998) et *Le Balcon* d'après Jean Genet (2002). On assiste là, dans l'espace littéraire et dans celui de la création

¹ Sur ce point, et sur plusieurs autres abordés dans le présent article (langue originale et traduction, « *Literaturoper* »), on consultera avec profit le travail d'Aude Ameille, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra depuis la Seconde Guerre mondiale. Pour une poétique du livret*, thèse de littérature comparée, Paris-Sorbonne, 2011. Sur le *Faust* de Lenau et Fénelon, voir notamment les pages 257, 331 et 363.

lyrique européenne, à une sorte de consolidation réciproque du patrimoine. Soit l'on en juge avec scepticisme et l'on y voit une stratégie commerciale accompagnant (grâce à la pratique des coproductions) l'internationalisation du « marché » de l'opéra ; soit l'on replace cela dans l'histoire de l'opéra et de la culture comme processus de (ré-)appropriation et de (ré-)affirmation constante d'un patrimoine culturel commun.

Ces remarques générales s'appliquent également au cas de l'opéra *Faust* du compositeur français Philippe Fénelon. Dans un ouvrage intitulé *Histoires d'opéras* (avec deux pluriels), texte qui peut être décrit comme une suite de pérégrinations et de réflexions sur la musique et la création entrelacées de notes autobiographiques, Philippe Fénelon cite le livre d'Italo Calvino *Perché leggere i classici* : « Aucun livre qui parle d'un autre livre dit plus que le livre en question². » Fénelon cite cette phrase de Calvino pour la nuancer aussitôt et il prône la légitimité qu'il y a à « mettre les auditeurs sur le chemin qui permet de mieux saisir le sens de l'œuvre que l'on a écrite sans adopter une attitude intransigeante et rhétorique sur l'écriture³ ». Il s'agit là de la justification du commentaire comme processus de perpétuation ou moyen de diffusion d'un texte, mais on peut aussi l'appliquer à l'opéra comme genre.

Né en 1952, Philippe Fénelon est à ce jour l'auteur de cinq opéras tous fondés sur des auteurs du passé (certains étant des « classiques »), ou sur la mythologie (antique ou biblique) et des mythes littéraires⁴, que le compositeur qualifie de « mythe fondateur de notre civilisation⁵ » : *Le Chevalier imaginaire* (1992), qui est multiples fois relecture et réécriture d'un classique puisque les sources d'inspiration conjuguées en sont *Don Quichotte* de Cervantès et le bref texte *La Vérité sur Sancho Pança* de Kafka ; *Salammbô* (1998) d'après Flaubert, mise en scène d'une Antiquité périphérique ; *Les Rois* d'après Cortázar (créé en 2004, mais composé bien avant) ; *Judith* (2007) d'après la tragédie de Hebbel ; et, peu avant cette *Judith*, ce *Faust* (2007) d'après Lenau. On note que trois des opéras ont des livrets provenant du XIX^e siècle, l'un français, deux allemands, mis en musique sur le texte dans sa langue originale. Cela étant, Lenau et Hebbel, peu connus en France, n'y sont pas perçus comme des classiques du XIX^e siècle allemand. Dans l'espace germanophone non plus, s'ils font certes partie

² Traduction proposée par Philippe Fénelon, in Philippe FÉNELON, *Faust* [programme], Paris, Opéra de Paris, 2010, p. 73. La phrase originale italienne est la suivante : « [...] nessun libro che parla di un libro dice di più del libro in questione » (Italo CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milan, Mondadori, 1994, p. 8) et pourrait se traduire aussi par : « un livre qui parle d'un livre n'en dit jamais plus que le livre en question ». Chez Calvino, cette réflexion est avant tout dirigée contre une pratique universitaire qui consisterait à privilégier la lecture des commentaires (« una cortina fumogena », un « rideau de fumée », Calvino, p. 8) plutôt que le contact immédiat avec le texte.

³ FÉNELON, *Faust*, programme, p. 73.

⁴ Voir Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

⁵ Philippe GHRISTI, « Un état de nostalgie. Entretien avec Philippe Fénelon », in *Faust*, programme, p. 35.

du patrimoine, ils sont assez peu, ou très partiellement, lus ; c'est pourquoi on hésiterait à les qualifier d'auteurs du canon.

On notera en revanche que ces deux opéras s'appuient sur des mythes (l'un littéraire, l'autre biblique) présents eux-mêmes dans toute l'histoire de l'opéra et que de nombreux opéras sur Faust surgissent depuis la seconde moitié du XX^e et au début du XXI^e siècle. Comme le souligne Emmanuel Reibel dans son ouvrage *Faust. La Musique au défi du mythe*⁶, on constate un « renouveau du mythe » à partir de sources multiples. Dans ce contexte et dans le champ français, c'est avec *Votre Faust* d'Henri Pousseur (1969) que s'amorce le processus ; cette œuvre expérimentale à la dramaturgie aléatoire sur un texte de Michel Butor se fonde sur ce mythe sans doute aussi intrinsèquement essentiel à l'histoire de l'opéra que celui d'Orphée. On citera aussi, inspirés de diverses reprises littéraires du mythe, *Der Meister und Margarita* de York Höller d'après Boulgakov en traduction allemande, créé à l'opéra de Paris en mai 1989 (il s'agissait du dernier spectacle donné au Palais-Garnier avant l'ouverture de l'Opéra Bastille) et l'opéra de Pascal Dusapin *Faustus, The Last Night*, en anglais d'après Marlowe, créé à Berlin en 2006 et repris à Lyon. Pour ce qui est de la version la plus célèbre de ce mythe littéraire, celle de Goethe, elle a inspiré nombre de musiciens (lieder de Schubert, 8^e Symphonie de Mahler), mais relativement peu d'opéras, à l'exception du *Faust* de Gounod (qui est l'opéra le plus joué au monde) et de *La Damnation de Faust* de Berlioz. Ce sont plutôt en effet d'autres versions du mythe, antérieures ou postérieures à celle de Goethe, qui ont motivé les compositeurs, de Busoni à Fénelon⁷. Ce dernier déclare à propos du *Faust* de Lenau : « Je connaissais l'œuvre depuis longtemps et m'étais toujours dit que si je devais faire un *Faust* à l'opéra, ce ne serait pas celui de Goethe⁸. »

Cet article abordera, tout d'abord, la source du XIX^e siècle, le *Faust* de Nikolaus Lenau, en suivant l'idée que ce texte ne peut être considéré comme canonique ni classique, mais anticipe bien plutôt la modernité ; dans un second temps, on présentera la structure du livret en soulignant les différences avec le texte-source ; dans un troisième temps, on verra que la version élaborée par Philippe Fénelon actualise et renforce cette modernité. Cela permettra de s'interroger sur la pertinence de la notion de classique pour ce transfert entre deux siècles, entre deux espaces culturels, d'un texte qui n'est pas lui-même un classique, mais qui est indissociable d'un des textes fondateurs du classicisme. On se restreindra ici au texte et à sa dramaturgie. La musique et les interactions entre le texte et la musique – qui comprend des citations – fourniraient matière à débat autour de la question des classiques et

⁶ Emmanuel REIBEL, *Faust. La Musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008, titre du chapitre V.

⁷ Lorsque Philippe Fénelon parle de « variation sur le personnage de Faust, en [s]'écartant de celui de Goethe, qui a inspiré la plupart des compositeurs » (Philippe FÉNELON, « Un état de nostalgie », in *Faust*, programme, p. 35), ce dernier point n'est pas tout à fait exact

⁸ Philippe FÉNELON, « Se laisser aller à l'expression. Entretien avec Hélène Pierrakos », *En scène !* [publication de l'Opéra de Paris], 2010/3, p. 21-22.

de l'intertextualité musicale, mais cela déborderait le cadre d'un simple article.

Le *Faust* de Lenau – un auteur et un texte non classiques

De nos jours et *a fortiori* dans l'espace francophone, Nikolaus Lenau (1802-1850), pourtant l'un des poètes les plus célèbres de son temps, est un auteur relativement peu connu. Originaire de la périphérie de l'empire habsbourgeois (Hongrie), quittant l'Europe en 1832-33 pour un voyage en Amérique par lequel il contribua à faire entrer ce continent en littérature avant d'en revenir d'autant plus désespéré, il mourut après avoir perdu la raison en 1844. En France, ce poète n'est tout au plus identifié que par quelques amateurs de lieder composés sur ses textes ; ces lieder sont innombrables et son poème *Bitte (Prière)*, par exemple, fut mis en musique par plus de quatre-vingts compositeurs⁹ ; on mentionnera aussi le célèbre et magnifique *Die Rose (La rose)*, mis en musique par Schumann, ou *Die drei Zigeuner (Les trois tsiganes)* par Liszt. Son *Faust*, quant à lui, a inspiré quelques lieder à Schumann et à Marschner et, à Liszt encore, les deux *Episoden aus Lenaus Faust (Épisodes tirés du Faust de Lenau, 1858-1859)*, « Der Tanz in der Dorfschenke » (La danse dans l'auberge du village, plus connue sous le nom de « Mephisto-Waltz », valse de Méphisto) et « Der nächtliche Zug » (La procession nocturne). Pour la France, cette dernière scène sert aussi de programme au rare poème symphonique d'Henri Rabaud *La Procession nocturne* (1899).

Dans la mémoire culturelle commune, Lenau est associé à la catégorisation de l'époque « *Biedermeier* » appliquée rétrospectivement, phénomène d'une littérature bourgeoise apolitique repliée sur les valeurs du foyer où l'on jouit anodinement de productions artistiques confortables. Lenau est donc souvent perçu comme un représentant du bon vieux temps, celui de la première moitié du XIX^e siècle. Une telle vision permet d'occulter le *Vormärz* et son pendant autrichien, la période située entre 1815 et 1848. De plus, la mélancolie profonde de ce poète a pu conduire à occulter la dimension politique de son œuvre, celle d'un rival autrichien des écrivains de la Jeune Allemagne dans le champ culturel allemand, un écrivain déchiré entre l'affirmation d'une existence sociale du poète et la fuite vers une existence esthétique¹⁰.

⁹ Voir http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=9985 (consultation 20 janvier 2013) ; voir aussi Hélène CAO, Hélène BOISSON, *Anthologie du lied*, Paris, Buchet-Chastel, 2010.

¹⁰ Voir sur ce point Klaus ZEYRINGER, Helmut GOLLNER, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck, Studienverlag, 2012, p. 159-166. Voir aussi Françoise KNOPPER, Alain COZIC (dir.), *Le Déchirement. Formes et figures de la Zerrissenheit dans les lettres et la pensée allemandes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Dans son *Faust*, Lenau se fonde sur l'ancien *Volksbuch* auquel il emprunte nombre de motifs et certains noms (le comte Isenburg, le nom du chien de Faust, Prästigiär), mais dans l'ensemble, la critique s'entend à considérer que l'œuvre regarde dans d'autres directions¹¹, notamment celle du *Manfred* de Byron, très fortement reçu en Allemagne à l'époque. Lenau travailla à son *Faust* de fin 1833 à août 1835, le publia en 1836 et le révisa en 1840 ; c'est dire que l'œuvre se place juste après la mort de Goethe en 1832, Goethe dont le second *Faust* était à peine paru¹². Mais le héros de Lenau est un nihiliste qui ne peut être sauvé comme l'est celui de Goethe. On trouve au début du texte des vers qui replacent de justesse ce héros sceptique dans une perspective chrétienne :

La Terre n'est que le pays du désir ;
Le serment que Dieu avec amour a confié à ton âme
Ne se réalisera qu'au pays de la promesse,
Après le joyeux déchirement de ton enveloppe !¹³

Sous-titré « *Ein Gedicht* » (Un poème), le *Faust* de Lenau est un poème de 3437 vers, découpé en 24 parties (non numérotées) de longueur diverse, avec quelques didascalies et des personnages ayant répliques et tirades. Mais l'œuvre se situe aux confins des genres lyrique, dramatique et épique¹⁴, ce qui a sans doute également entravé sa diffusion et sa réception. Ainsi Gutzkow, témoin de la réception contemporaine de l'œuvre, écrit-il : « Le *Faust* de Lenau comporte peu d'action et d'effet scénique, peu de situation. [...] Lenau offre des passages qui trahissent une évidente maladresse théâtrale¹⁵. » Ce *Faust* n'est pas écrit pour la scène ; il y eut aux XIX^e et XX^e siècles plusieurs

¹¹ Voir Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN, *Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus*, Heidelberg, Winter, 1984. Pour une étude récente en français, bien documentée, qui met en évidence le rôle de la négativité méphistophélique chez Lenau, voir l'article de Claude PAUL, « Au diable le nihilisme ! Lenau, Méphistophélès et le dépassement du "mal du siècle" », *Cahiers d'Études Germaniques* 63 (*Diaboles et spectres. Croyances et jeux littéraires II*), 2012, p. 285-303.

¹² Voir Norbert Otto EKE, « Faustisches im Schatten Goethes. Nikolaus Lenaus vormärzlicher *Faust* : eine Erinnerung », in Michael VOGT (dir.), *Literaturkonzepte im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag, 2001, p. 243-260.

¹³ Nikolaus LENAÜ, *Werke und Briefe 3. Faust. Ein Gedicht*, hrsg. Hans-Georg Werner, Wien, Deutischer / Klett-Cotta, p. 123 : « Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur, / Was Gott dir liebend in die Seele schwur, / Empfängst du erst im Lande der Verheißung, / Nach deiner Hülle fröhlicher Zerreißung ! » Les références au texte de Lenau seront données d'après cette édition, dans le corps du texte après la citation, le chiffre correspondant à la version de 1840.

¹⁴ Voir Osman DURRANI, « Lyrisches Drama, dramatisches Gedicht. Erwägungen zur Form von Lenaus *Faust* », in Alexander STILLMARK, Fred WAGNER (dir.), *Lenau zwischen Ost und West*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1992, p. 69-82.

¹⁵ Nikolaus LENAÜ, *Faust. Ein Gedicht, mit Dokumenten zur Entstehung und Wirkung*, hrsg. Hartmut Steinecke, Stuttgart, Reclam, 2009, p. 153-154 : « Lenaus Faust bringt wenig Handlung und Szene, wenig Situation. [...] Lenau gibt Stellen, die ein auffallendes theatralisches Ungeschick verraten ». Ce titre sera désormais abrégé en RUB, suivi directement du numéro de page.

adaptations, qui étaient aussi des refontes assez profondes du texte (coupures de passages narratifs, découpage en dialogues non explicitement présents dans le texte, ajouts de vers pour faire des transitions entre les scènes). Mieux encore que l'indication « *Ein Gedicht* », des lettres de Lenau lui-même caractérisent l'œuvre au plus près ; il est question en juin 1834 d'une « succession structurée de scènes » (« *gegliederte Szenenfolge* ») et de « tableaux faustiens » (« *faustische Bilder* ») ; en novembre 1833, Lenau qualifiait aussi son œuvre de « rhapsodie ». Conscient qu'elle ne pouvait échapper à la comparaison avec l'œuvre de Goethe, il formula très tôt dans la même lettre :

Le fait que Goethe a écrit un *Faust* n'est pas suffisant pour m'effrayer. Faust est un bien commun de l'humanité, pas un monopole de Goethe. À ce rythme-là, on ne pourrait plus écrire de chant à lune sous prétexte que tel ou tel grand maître en a déjà écrit un. En outre, le sujet est susceptible de si nombreuses conceptions qu'il n'en résulte aucune collision.¹⁶

Au constat implicite d'une inévitable concurrence avec Goethe dans le champ littéraire s'ajoute ici une réflexion sur le mythe : il y a plusieurs « conceptions » possibles du « sujet » (*Stoff*), le mythe est une structure préalable que viennent habiter des lectures et interprétations multiples. Dans l'ensemble, les critiques formulées par nombre de contemporains – il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail – sont de deux ordres : soit, pour les tenants de la comparaison avec Goethe, Lenau reprenait la scansion lyrique goethéenne, ne se démarquait pas totalement du « modèle », mais il ne pouvait rivaliser avec lui¹⁷ et n'avait fait qu'écrire, avec une arrogance inconsidérée, une « *Ilias post Homerum* »¹⁸ (son *Faust* compte en effet vingt-quatre parties) ; soit, pour la Jeune Allemagne, Lenau n'était pas assez politique, son *Faust* (comme aussi son *Savonarole*) passait outre l'histoire politique et sociale de son temps, son personnage ne désespérait pas par excès de savoir, mais parce qu'il n'avait su tirer de l'histoire nul enseignement et demeurait un songe-creux ; ainsi lit-on dans le compte rendu de Gutzkow daté de juin 1835 :

Lenau n'a pas compris la question de Faust. [...] Il me semble que si le Faust de Lenau est aussi désespéré, ce n'est pas parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il n'a rien appris. Le brave homme est passé à côté de l'histoire, il n'a même pas lu les écrits de Kant, de Fichte, de Schelling ou de Hegel : ce brave homme n'a pas

¹⁶ RUB 141: « Dass Goethe einen *Faust* geschrieben hat, kann mich nicht schrecken. Faust ist ein Gemeingut der Menschheit, kein Monopol Goethes. Da dürfte man am Ende auch kein Mondlied dichten, weil dieser und jener Meister schon eins gedichtet hat. Auch ist der Stoff so vieler Auffassungsweisen fähig, dass gar keine Kollision herauskommt. »

¹⁷ Voir les positions de Mundt, RUB 154, et de Menzel, RUB 162.

¹⁸ RUB 162 et 170.

le privilège du doute. [...] Aujourd'hui, les anciens poncifs doivent être motivés autrement.¹⁹

Les lignes plus bienveillantes et pourtant critiques d'un ami de Lenau, Karl Mayer, dans une lettre à Lenau du 29 juin 1835, donc contemporaine de la genèse de l'œuvre, sont éclairantes :

[Je quitte] à regret les premières parties, plus philosophiques, du poème, et si je pouvais exprimer un souhait, ce serait que celles-ci soient encore enrichies à la parution de l'œuvre intégrale. En outre, Faust devrait peut-être, vu sa puissance d'esprit, moins se cantonner à des plaintes générales sur ses doutes ; il serait certainement plaisant qu'il propose des aperçus encore un peu plus riches sur la nature de ces doutes, sur ses travaux et ses combats au service de la vérité. [...] Ce qui me paraît excellent, c'est en particulier ton Méphisto, l'offre qu'il fait à Faust de le conduire à la vérité par la faute, etc.²⁰

Ce passage met l'accent sur un élément intéressant pour notre propos et pour la pertinence et la perdurance de l'œuvre : son contenu philosophique et existentiel, que Lenau entend transmettre, le résultat dût-il être « imparfait » et interdire à l'œuvre d'accéder au rang de classique. Selon Lenau, en effet, Faust ne doit pas être sauvé ; il écrit le 18 juin 1835 ces lignes dans lesquelles les images corporelles et digestives barrent la route tant à l'idéalisation du héros qu'à la panthéonisation de son auteur :

Il n'y a plus moyen de sauver mon Faust des griffes de Méphisto. Celui-ci le tient. [...] Le diable aussi doit vivre. Faust est un délice pour ses petites papilles infernales, et une fois qu'il a un tel délice sur la langue, il l'ingère complètement. Ce gourmet ne revomit que des morceaux fades. C'est pourquoi Goethe, à mon sens, n'aurait pas dû sauver son Faust.²¹

Le discours que tient Lenau sur son œuvre lorsqu'il répond aux objections de ses détracteurs montre une grande conscience de la forme et de sa nécessité historique. L'auteur fait fi de l'incompréhension des contemporains.

¹⁹ RUB 151-153: « Lenau verstand die Frage des Faust nicht. [...] Mir scheint, der Lenausche Faust ist deshalb so verzweifelt, nicht, weil er nichts weiß, sondern, weil er nichts gelernt hat. Der gute Mann hat die Geschichte übersehen, er hat nicht einmal die Schriften von Kant, Fichte, Schelling, Hegel gelesen: dieser Gute hat kein Privilegium zu zweifeln. [...] Die alten Floskeln müssen anders motiviert werden heutzutage. »

²⁰ RUB 151: « [ich trenne] mich ungern schon von den ersten mehr philosophischen Partien des Gedichtes, und wenn ich etwas zu wünschen hätte, so wäre es, dass diese beim Erscheinen des ganzen Werkes noch bereichert würden. Auch dürfte Faust als mächtiger Geist sich vielleicht weniger darauf beschränken, über Zweifel im allgemeinen zu klagen ; es wäre gewiss anziehend, wenn er in die Natur dieser Zweifel, in seine Arbeiten und Kämpfe um die Wahrheit noch etwas reichlichere Blicke tun ließe. [...] Trefflich erscheint mir besonders Dein Mephisto, seine Anerbietung, den Faust durch Schuld zur Wahrheit zu führen etc. »

²¹ RUB 150: « Mein Faust ist nicht mehr zu retten aus den Klauen Mefistels. Er hat ihn schon. [...] Der Teufel muss auch leben. Der Faust ist ein Leckerbissen für seine infernalen Geschmackswürzchen, und hat er einmal einen solchen Leckerbissen auf der Zunge, so schluckt ihn er auch vollends hinunter. Nur fade Brocken revomiert dieser Feinschmecker. Darum hätte nach meiner Ansicht Goethe seinen Faust nicht retten sollen. »

Ainsi déclare-t-il dans une autre lettre à Karl Mayer en août 1835 qu'il aurait pu écrire un avant-propos pour éclairer son projet et y défendre ceci :

Par exemple que pour ce sujet, une action close et rigoureusement structurée ne serait pas à sa place ; que je n'ai retenu que quelques traits, partiellement décousus, de ses expériences extérieures, entre lesquels on devine grâce à la perspective un grand arrière-plan ; que les différents faits tirés de sa vie sont plus retenus à titre d'exemples, et pour ainsi dire comme représentants d'autres faits semblables, non nommés, que comme récit définitif.²²

Ces lignes non seulement incitent à penser l'adéquation d'une forme délibérément non classique avec l'expression d'une humanité elle-même brisée et plongée dans le doute, une sorte de modernité avant la lettre ; elles découvrent aussi des potentialités musicales par la non-complétude, la non-clôture ou non-perfection d'un texte qui laisse subsister des interstices et se révèle être en soi la forme décantée et quasi abstraite d'un tout plus vaste.

Du texte au livret

Dans son *Faustus, The Last Night*, Pascal Dusapin s'inspire de Marlowe, mais puise chez de nombreux auteurs (Dante, Blake, Shakespeare jusqu'à Melville, Beckett et Olivier Cadiot²³), faisant ainsi de son livret un creuset intertextuel et postmoderne. Philippe Fénelon, lui, ne fait pas preuve d'un tel éclectisme²⁴. Le compositeur puise dans le texte-source comme on le fait souvent lors du passage vers le livret d'opéra, sauf que – chose fréquente dans l'opéra contemporain – le caractère dramatique du texte-source et du textécible est secondaire. Fénelon raccourcit bien évidemment ce texte démesuré, le faisant passer des 24 chants de l'original à 11 parties dans le livret ; les quelque 3400 vers sont réduits à 960 (ce qui est en soi encore beaucoup). Fénelon décrit son processus de création du livret ainsi : « élaguer, découper, reconstruire²⁵ ». Il ne s'agit pas pour lui d'être « fidèle » au texte de Lenau ;

²² RUB 156: « Z.B. dass bei diesem Gegenstande eine abgeschlossene, durchaus gegliederte Fabel gar nicht an ihrer Stelle wäre, da_ ich nur einzelne, zum Teil abgerissene Züge aus seinen äußeren Erlebnissen hingestellt habe, zwischen welchen durch die Perspektive in einen großen Hintergrund offen geblieben ; dass die einzelnen Fakta aus seinem Leben mehr exemplifikativ und gleichsam als Repräsentanten von mehreren ähnlichen, ungenannten hingestellt seien denn als definitive Erzählung. »

²³ REIBEL, *Faust*, p. 263-264.

²⁴ Abstraction faite d'une citation textuelle (tableau 6, « *Der Sturm* ») de l'acte I du *Vaisseau fantôme* qui pourrait donner lieu à un commentaire sans doute intéressant sur la « fécondation » d'un non-classique par une œuvre canonique du répertoire lyrique ainsi que sur l'importance du phénomène de citations et redites, de « guillemets », dans le livret. L'autre ajout est celui du mot « *perfidio* » au troisième tableau, « hommage à la célèbre improvisation de Mozart à Londres sur le mot “*perfidio*” », selon le compositeur (FÉNELON, « Se laisser aller à l'expression », p. 23), et à un célèbre air de concert en italien de Beethoven, ce qui provoque l'intrusion de l'histoire de l'opéra dans la dramaturgie moderne.

²⁵ FÉNELON, « Un état de nostalgie », p. 35.

le poème, abondant, est plutôt traité comme un matériau qui donne « la possibilité d'articuler une dramaturgie et de reconstruire la [sienne] propre²⁶ » ; à la discontinuité et aux disproportions du texte de Lenau, le compositeur-librettiste oppose une construction différente, la quantité de texte n'étant pas l'unique raison du remaniement : « [...] il m'a paru impossible d'utiliser l'intégralité du texte. Le problème qu'il m'a fallu résoudre était celui de la continuité dramaturgique²⁷. » Si l'on compare texte-source et livret, on s'aperçoit que la majorité des scènes sont conservées comme scènes, mais comportent de nombreuses coupures par rapport à l'original ; ainsi du tableau 4 qui clôt l'acte I, issu de la scène « *Die Schmiede* » (La forge) ; au tableau 6 en revanche, « *Der Sturm* » (La tempête), il faut aller et venir dans le texte-source pour identifier les vers qui constituent les dialogues du livret, confectionné comme un « patchwork » ; ainsi, tel vers est déplacé de la bouche d'un personnage vers un autre.

De plus, Fénelon ajoute ou modifie des personnages, liberté qu'il se permet d'autant plus aisément que le texte-source ne fournit pas la liste des *dramatis personae*. Outre la création d'un chœur et la présence de voix et d'échos, préparation textuelle à la dimension acoustique de l'œuvre, l'intervention la plus forte du compositeur est la création d'un personnage nommé simplement « Der Mann » (l'Homme) qui est une sorte de narrateur et en même temps d'interlocuteur de Faust, relai du poète, du compositeur et du spectateur. « Évangéliste²⁸ » ou « voix de l'écrivain²⁹ », indique le compositeur dans un entretien. C'est ce personnage ajouté qui interroge Faust au début de l'œuvre : « Que cherches-tu, Faust, sur ces sommets ? À échapper aux brouillards et aux doutes ? Ô réjouis-toi dans la claire lumière du soleil³⁰... » Le compositeur indique :

la continuité dramaturgique [...] est assurée [...] par ce personnage ajouté que j'ai appelé "l'Homme", mais qui existe aussi chez Lenau sous les traits de Görg. L'Homme est une sorte de double optimiste de Faust [...]. C'est lui le fil conducteur, mais aussi la voix du poète, la voix de Lenau, une sorte de narrateur, ou même, si nous étions dans le monde de l'oratorio, un "évangéliste". C'est celui qui regarde l'histoire, qui nous transmet les images de cette histoire. Mais il y participe aussi, comme Sancho Pança dans *Le Chevalier imaginaire*, entrant dans l'histoire quand cela lui convient. Ce principe d'un narrateur-conteur est un outil qui m'intéresse sur le plan théâtral. Cela permet d'entrer dans l'espace scénique et d'en sortir – une façon aussi de créer un espace pour le spectateur, dans son identification ou pas à ce qui se passe sur scène.³¹

²⁶ *Ibid.*

²⁷ FÉNELON « Se laisser aller à l'expression », p. 22.

²⁸ FÉNELON « Un état de nostalgie », p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ « Was willst du, Faust, auf diesen Bergeszinnen? Den Nebeln und Zweifeln dort entrinnen? O freue dich am hellen Sonnenglanze... »

³¹ FÉNELON « Se laisser aller à l'expression », p. 22.

Une autre modification importante est le retour de ce personnage, et il en sera question ci-après à propos du onzième tableau. La structure de l'ensemble est frappante de par le remodelage dramaturgique opéré : deux actes, mais en tout onze parties : c'est-à-dire un prologue et quatre tableaux à l'acte I ; un « intermède, un tableau, une « invention », deux tableaux et un épilogue à l'acte II. Chacune de ces parties porte un titre au moyen duquel on peut brièvement résumer l'intrigue :

Acte I.

1. Le Prologue est intitulé « *Der Aufstieg* » (l'ascension) ; chez Lenau, on lit « *Der Morgengang* » (l'aube) : Faust a grimpé dans la montagne pour trouver le secret du monde ; il glisse, Méphisto (muet) apparaît et le sauve.
2. Premier tableau, « *Der Besuch* » (la visite) ; Faust est avec son assistant Wagner dans un amphithéâtre d'anatomie ; il cherche, désabusé, le secret de la vie. Méphistophélès lui propose un pacte pour quitter ces ténèbres. C'est la première scène aussi chez Lenau, placée juste après « *Der Morgengang* » ; elle était capitale aux yeux de Lenau, car elle forme une sorte d'exposition sinon sur le plan dramatique, du moins quant à la teneur de son *Faust*. Ainsi le poète écrivait-il le 28 mars 1834 à un correspondant : « Ici, tu as la scène dans l'amphithéâtre d'anatomie, qui sera la première de toutes parce qu'elle expose l'idée d'ensemble du poème. »³²
3. Deuxième tableau : « *Die Verschreibung* » (la promesse) : face à un moine qui l'incite à se tourner vers le sacré plutôt que vers les créatures, Méphistophélès propose à Faust la révélation de la vérité en l'échange de son âme ; Faust signe le pacte.
4. Troisième tableau : « *Der Tanz* » (la danse). Méphistophélès a conduit Faust dans une noce populaire. Faust découvre la sensualité auprès d'une jeune femme, Annette.
5. Quatrième tableau : « *Die Schmiede* » (la forge) : Faust est hébergé chez un forgeron dont la femme veut le séduire. Faust en est détourné par l'apparition d'Annette qui lui remémore ses promesses.

Acte II.

6. L'acte commence par un « *Zwischenspiel* » (intermède) intitulé « *Der nächtliche Zug* » (la procession nocturne) qui a inspiré Liszt et Rabaud : c'est la nuit de la Saint-Jean, une procession passe.

³² RUB 145: « Hier hast du die Szene im anatomischen Theater, welche die erste von allen sein wird, weil sie die Idee des ganzen Gedichts exponiert [...]. »

7. Cinquième Tableau : « *Der Mord* » (le meurtre). La scène est séparée en deux : Faust est peintre, il fait le portrait de la princesse. Dans l'autre partie de la scène, Méphistophélès instille la jalousie chez le Duc. Le Duc entre dans la pièce, il est tué par Faust, qui s'enivre.
8. « Invention » : « *Die dunkle Welt* » (le monde obscur) : Méphistophélès attribue les malheurs du monde aux religions judéo-chrétiennes.
9. Sixième tableau : « *Der Sturm* » (la tempête). il s'agit de visions de Faust dans sa chambre. Faust voudrait voyager. Une tempête réduit ses rêves à néant.
10. Septième tableau : « *Görg* ». Le personnage de l'Homme réapparaît sous le nom de Görg qui, lui, est bien présent chez Lenau. Görg se présente comme l'antagoniste de Faust, il incarne la liberté, l'acceptation du monde tel qu'il est et l'inutilité qu'il y a à vouloir sonder tous les mystères.
11. Épilogue : « *Fausts Tod* » (la mort de Faust). Faust cesse de lutter, il choisit le suicide, tous les personnages et le chœur chantent un *lacrimosa*. Faust croit échapper à Méphistophélès, qui s'empare de lui *in extremis*. Chez Lenau, l'œuvre se finit sur un monologue de Méphisto : « On ne se débarrasse pas de moi à si bon marché. [...] Maintenant que je t'ai, je te tiens enlacé³³. » L'opéra pourrait aussi se terminer là ; mais Görg réapparaît alors et, prenant le contre-pied de ses déclarations précédentes, il marche sur les traces de Faust tel qu'il était au début du poème : il escalade la montagne pour chercher la vérité. Görg chante alors le texte qui ouvre le poème de Lenau, ramassé en cinq vers, ce même texte que Fénelon avait placé dans la bouche de L'Homme :

Que cherches-tu, Faust, sur ces sommets ?
 À échapper aux brouillards et aux doutes ?
 Ne laisse pas le souhait ardent brûler dans ton cœur,
 Réclamer à la créature son secret.
 La Terre n'est que le pays du désir.³⁴

Ainsi, Épilogue et Prologue se répondent, la boucle se referme. En procédant de la sorte, Fénelon dépasse la relative fragmentation du texte de Lenau. Il resserre la trame dramatique ; il fait aussi ressortir la forme de l'ensemble au-delà de la séparation en deux actes ; Fénelon avait dit

³³ *Faust*, 238 : « Mich wird man nicht so leichten Kaufes los. [...] Nun hab ich dich und halte dich umschlungen. »

³⁴ *Faust*, 123 : « Was willst du, Faust, auf diesen Bergeszinnen? / Den Nebeln und Zweifeln dort entrinnen? / Lass nicht den Flammenwunsch im Herzen lodern, / Der Schöpfung ihr Geheimnis abzufordern. / Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur. »

vouloir « construire deux grands arcs³⁵ » avec « deux grands piliers » que seraient le Prologue et l'Épilogue³⁶.

Le passage vers un opéra contemporain : déception et solipsisme du héros moderne

L'« actualisation » de Lenau opérée par le compositeur suscite diverses réflexions. Sur le plan dramatique, Fénelon tire profit d'un texte qu'on pourrait qualifier de « pré-post-dramatique » ; la dramaturgie en station permet la peinture de tableaux musicaux qui se succèdent en s'enchaînant avec leur couleur musicale propre³⁷. Il apparaît aussi que le resserrement du texte permet la mise en évidence de termes et thèmes clés de l'œuvre, notamment ceux du « doute » (*Zweifel*) et de la *Sehnsucht*. Ce dernier mot est, comme on sait, considéré comme un intraduisible car typiquement allemand. Il est cependant curieux que soit adoptée ici, dans les commentaires de la bouche même du compositeur, une traduction standard erronée, celle de « nostalgie » (aspiration douloureuse vers le retour) : ainsi, l'entretien avec le compositeur reproduit dans le programme et déjà cité est intitulé « Un état de nostalgie ». La traduction de *Sehnsucht* par « nostalgie » laisse croire que ce Faust qui s'en va sur les mers, qui pourrait annoncer le Hollandais volant ou les voyages de Tristan, est aux prises avec une tentation régressive, celle d'un retour vers l'« air ancien » (*alte Weise*) du *Tristan* wagnérien. Mais c'est là une fausse piste. Il semble plutôt que le compositeur, même s'il emploie la traduction conventionnelle de *Sehnsucht* par « nostalgie », ait une contre conception. L'imprécision de la traduction n'a guère d'incidence sur l'idée que Fénelon se fait du personnage puisqu'il déclare dans ce même entretien que Faust « cherche la vérité ailleurs, toujours animé par cette inexinguible *Sehnsucht*, cette nostalgie de quelque chose qui est devant nous et non derrière³⁸ » : « Le monde est dans un état de nostalgie et c'est d'abord cela que j'ai voulu exprimer³⁹. »

Ainsi, cet « état de nostalgie » est non pas l'aspiration au retour, mais le désir, douloureux certes, qui tenaille Faust. La différence avec Goethe, qui fait l'une des spécificités majeures du texte de Lenau et que vient renforcer Fénelon par la dramaturgie mise en place dans son opéra, réside dans le caractère désabusé du héros : Faust n'appelle pas Mephisto afin d'être exaucé dans sa quête inexinguible de savoir, de jouissance et de jeunesse. Chez

³⁵ FÉNELON, « Un état de nostalgie », p. 36.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cela n'est peut-être pas vraiment réalisé musicalement, en tout cas dans les documents sonores et visuels existants, mais le livret possède ces caractères.

³⁸ FÉNELON, « Un état de nostalgie », p. 37. Fénelon déclare également (*ibid.*, p. 35) : « Ne serait-ce que par rapport à Gounod, qui après tout n'est pas si loin de nous, je compose du haut de l'histoire de la musique, une pyramide fantastique qui ne cesse de s'élargir. »

³⁹ *Ibid.*

Lenau, dès le tableau 1, la vérité est insuffisante, décevante, comme se révèlent l'être ensuite également le désir sexuel, l'institution du mariage, et même l'art : la circularité du livret, qui fait que Görg emprunte le même chemin que Faust, qu'il s'aliène lui-même d'une nature qui s'offre à lui, le montre bien.

C'est alors la question du Moi qui devient centrale et qui marque la modernité de Lenau. Cette question est réactualisée par Fénelon et l'on peut interpréter cette insistance comme la critique implicite d'un individualisme excessif accompagnant une perte des illusions, une fin de l'histoire et des histoires, l'une et les autres condamnées à recommencer. Sur le plan musical, on pourrait considérer que la part faite aux citations de l'histoire de la musique participent aussi à cette dramaturgie d'un « épuisement » qui est aussi récapitulation de l'histoire de la musique allemande et qui justifie d'autant plus le maintien de la langue allemande pour un opéra d'abord destiné à une scène française : interrogé sur les citations de « toute l'histoire de la musique polyphonique germanique, de Schütz à Schoenberg en passant par Bach et Brahms », le compositeur répond en axant son propos surtout, après Bach, sur les XIX^e et XX^e siècles :

[c]'est la force du romantisme qui a marqué l'Allemagne et qui la marquera encore pour longtemps. Je suis fidèle à la musique allemande. Mes maîtres sont Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Berg... Sans eux, je n'aurais pas d'existence. Un pont se crée entre eux et moi. Il y a, par exemple, dans la scène de la procession nocturne, cette citation du motet *Ich lasse dich nicht* de Bach. C'est l'expression du doute de Faust, se demandant si la vérité ne résiderait pas dans la foi.⁴⁰

Faust s'enferme dans l'autonomie du Moi et son Méphisto lui permet de persévérer dans cette voie solipsiste. C'est ce que montrent les vers 2437 et suivants, mis en musique par Fénelon dans un passage à part (le n°8), placé à un niveau autre que les autres tableaux, l'Invention intitulée « *Die dunkle Welt* » :

Faust : Je veux affirmer avec force mon moi rigide,
Me suffisant à moi-même, inébranlable,
N'obéissant plus à personne, libre sujet,
Je poursuis mon chemin à l'intérieur de moi-même.
Méphistophélès : Mais moi, je te sers de ta lampe de mineur.⁴¹

On assiste donc à une mise en scène, un déploiement dramaturgique et scénique d'une attitude mortifère. Il n'est pas jusqu'au désir sexuel qui ne soit d'emblée réduit à une force vide. Il est caractéristique – et ceci demanderait pour cet opéra de Fénelon une étude « de genre » – que la sexualité occupe

⁴⁰ FÉNELON, « Se laisser aller à l'expression », p. 23.

⁴¹ *Faust*, 207: « *Faust*: Behaupten will ich fest mein starres Ich, / Mir selbst genug und unerschütterlich, / Niemandem hörig mehr und Untertan, / Verfolg ich in mich einwärts meine Bahn. / – *Mephistopheles*: Ich aber diene dir als Grubenlicht. »

une place centrale chez Lenau, mais que le refus du féminin est verbalisé plusieurs fois par Faust et par Méphisto ; la sexualité comme rapport premier à autrui, tout à la fois information complète et complétude informulée, est elle-même impossible ou décevante. À ce titre, on soulignera que le personnage ajouté n'est pas « l'Humain » (« *Der Mensch* »), mais « l'Homme » (« *Der Mann* »). La dimension de l'humain se réduit au masculin. Le compositeur, qui note que « chez Lenau, on ne parle pas vraiment des femmes » et que « le personnage d'Annette est une sorte de substitut à la mère, l'amour étant d'abord l'amour maternel et les femmes n'ayant pas vraiment d'identité⁴² », prend donc un parti bien spécifique dans l'histoire de l'opéra. Alors que la prétendue « défaite des femmes », selon le titre d'un ouvrage populaire de Catherine Clément⁴³, est souvent contrebalancée par une supériorité morale de la femme qui exhause le masculin (voir les personnages féminins chez Mozart, Wagner et Richard Strauss), Fénelon crée de vrais rôles féminins, fortement développés par rapport à l'original de Lenau. Mais la perspective n'en demeure pas moins masculine :

[L'Homme] est un personnage *off* et *in* à la fois. Les trois rôles principaux sont donc Faust, Méphisto et l'Homme, triangle avançant de concert et passant toutes les épreuves pour essayer de trouver la vérité dans les actions de l'humain à travers sa vie, la science, l'amour. Chez Lenau, ce n'est pas théâtralisé de cette façon-là, c'est moi qui fais entrer le théâtre dans le texte.⁴⁴

On peut ainsi déceler chez Fénelon une critique de cette attitude, une affirmation, par la négative, de l'illusion des hauteurs. Cela explique la reprise finale des vers initiaux : elle souligne la vanité de la recherche nébuleuse des sommets. Une parenthèse peut être faite sur ce point : une œuvre essentielle pour Philippe Fénelon, œuvre canonique de la littérature allemande, est le cycle des *Élégies duinésiennes* de Rilke ; Fénelon les a mises en musique, également en allemand, dans ses *Dix-huit Madrigaux* ; très importante pour lui est la fin de la dixième élégie (donc du cycle entier de Rilke), avec l'image finale des chatons de noisetiers qui tombent, qui regardent vers le sol et prônent la vie comme contentement instantané de l'ici plutôt qu'aspiration vers l'ailleurs comme remède terrestre à la dérégulation. Ce rapprochement des deux ouvrages dans la création du compositeur laisse entendre que la tristesse du Faust de Lenau anticipe ou inaugure une critique de la modernité qui, formulée au tournant des XIX^e et XX^e siècles, resurgit dans une structure « post-moderne » qui ne se prétend pas dépassement ni effacement de la modernité, mais puise dans les références du XIX^e siècle.

En conclusion, on peut dire qu'avec Fénelon mettant en musique Lenau, la réactivation du patrimoine s'effectue par le recours à des textes qui ne sont

⁴² FÉNELON, « Se laisser aller à l'expression », p. 22.

⁴³ Catherine CLÉMENT, *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

⁴⁴ FÉNELON, « Se laisser aller à l'expression », p. 22.

pas parfaitement canoniques. Cela n'est nullement exceptionnel dans l'histoire du livret d'opéra. En effet, si l'on considère isolément le livret, on n'a que rarement affaire à un texte original : l'opéra est souvent « recyclage », mais ce recyclage produit souvent, paradoxalement, un nivellement et une déstabilisation au moins latente du canon. Ainsi l'opéra est-il à certaines époques le promoteur d'œuvres classiques ou patrimoniales (qu'on pense aux poèmes épiques italiens pour l'opéra italien ; à la tragédie lyrique du Grand Siècle ; à Shakespeare, Schiller et Hugo dans l'opéra du XIX^e siècle). À d'autres époques, les classiques n'entrent pas au répertoire et sont concurrencés ou supplantés par des œuvres secondaires, mais efficaces quant aux principes de dramaturgie musicale en vogue : parmi les opéras de Verdi, *La Traviata* n'est pas moins célèbre que *Luisa Miller* d'après Schiller ou *Otello* d'après Shakespeare. À l'inverse, la caution goethéenne ne suffit pas à elle seule à hisser sur le même plan de popularité ou de consécration dans la durée des ouvrages comme *Faust* de Gounod, *Werther* de Massenet, *Betty ou Le Chalet* de Donizetti et *Mignon* d'Ambroise Thomas. Ainsi, l'opéra comme genre porte trace des références littéraires et culturelles d'une époque tout en les nivelant, et l'opéra ramené à son livret propose une para-histoire littéraire (qui, d'ailleurs, prend parfois des allures d'histoire de la paralittérature). C'est par exemple le cas de trois auteurs qui, chacun dans son contexte, ne sont pas des classiques de leur littérature respective ni de la littérature européenne, mais ont donné lieu à des œuvres-jalons qui renouvellent en profondeur le genre de l'opéra : Oscar Wilde chez Strauss et Zemlinsky ; Maeterlinck chez Debussy ; Lenz chez Zimmermann.

Dans le cas du *Faust* de Fénelon, opéra écrit en allemand mais d'abord à destination de la France – et jamais représenté en Allemagne à ce jour –, la référence au débat interne à la littérature de langue allemande, le rappel des luttes pour la consécration et la canonisation dans le domaine germanophone, ne sont pas pertinents : d'une part, le temps passant, la référence à Goethe a perdu de sa force ; de plus, en franchissant le Rhin, on entre aussi dans un autre champ littéraire ; le malentendu sur la place de Lenau dans le champ et l'historiographie littéraire de langue allemande ou l'ignorance qu'on peut avoir de ce poète ne sont donc pas des points pertinents. La rupture de Lenau avec le classicisme allemand n'est pas immédiatement perceptible par le public français, elle n'en demeure pas moins rupture dans le cadre d'une actualisation d'une modernité comprise comme fracture du sujet et interrogations sur les idéaux illusoires et les constructions idéologiques des discours religieux et politiques. Par là, Lenau rejoint ses contemporains Büchner et Heine. Cependant, et de manière non exclusive, le choix par Fénelon de cette œuvre et de la langue allemande, un choix transfrontalier, peut aussi être considéré comme une manière de constituer un patrimoine européen, facteur de construction de références communes et donc d'un nouveau canon au sens fondateur du terme, de prolonger la tradition transnationale de l'opéra tout en l'inscrivant dans l'Europe contemporaine.