



**HAL**  
open science

**Compte rendu de Music in Goethe's Faust. Goethe's  
Faust in Music, Lorraine Byrne Bodley (dir.),  
Woodbridge, Boydell Press, 2017**

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. Compte rendu de Music in Goethe's Faust. Goethe's Faust in Music, Lorraine Byrne Bodley (dir.), Woodbridge, Boydell Press, 2017. Revue de musicologie, 2019. halshs-02344793

**HAL Id: halshs-02344793**

**<https://shs.hal.science/halshs-02344793v1>**

Submitted on 4 Nov 2019

**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.

**Compte rendu de Lorraine Byrne Bodley (ed.), *Music in Goethe's Faust. Goethe's Faust in music*, Woodbridge, Boydell, 2017, 336 p.**

Paru dans la *Revue de musicologie*, t. 105, n° 2, 2019, p. 454-458.

L'ouvrage dirigé par Lorraine Byrne Bodley s'inscrit dans la continuité de ses travaux sur Goethe et son rapport à la musique (*Goethe: Musical Poet, Musical Catalyst*, Peter Lang, 2004 ; *Proserpina: Goethe's Melodrama with Music by Carl Eberwein*, Peter Lang, 2009) ou à des compositeurs tels que Schubert (*Schubert's Goethe Settings*, Routledge, 2003 ; *Goethe and Schubert Across the Divide*, Carysfort Press, 2003) et Zelter (*Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, Ashgate, 2009). Ce volume collectif est issu des réflexions engagées dans le cadre d'un séminaire de recherche interdisciplinaire, organisé au sein du département de musicologie de l'université de Maynooth (Irlande) en 2012. Ce séminaire avait pour objectif de réexaminer les origines musicales du *Faust* de Goethe, d'explorer les multiples dimensions de son héritage et d'interroger la fascination que le drame exerce sur les compositeurs. L'ouvrage qui en résulte, très complet, réunit les contributions de musicologues, de germanistes et de spécialistes des arts de la scène, et offre de nouvelles perspectives sur un texte qui, pourtant, a déjà suscité d'innombrables études, ce dont témoigne l'abondante – quoique sélective – bibliographie placée en fin de volume.

La difficulté première à laquelle sont confrontés les chercheurs qui s'intéressent à *Faust* réside en effet dans la multiplicité des travaux qui ont été écrits sur le sujet. Que reste-t-il à dire sur ce texte et son rapport à la musique ? Que proposer d'inédit ? Les premières études consacrées à Goethe et à son rapport à la musique remontent au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle la bibliographie : Ferdinand Hiller publie dès 1883 *Goethes musikalisches Leben*, Dumont-Schauberg, bientôt suivi par Wilhelm Bode (*Die Tonkunst in Goethes Leben*, Mittler & Sohn, 1912) ou Hermann J. Abert (*Goethe und die Musik*, J. Engelhorn's Nachf., 1922). Il en va de même des travaux consacrés aux mises en musique de *Faust*, qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle en France (Guillaume Danvers, *Faust et les musiciens*, s. l., 1897) et qui se sont ensuite multipliés à l'échelle européenne, tantôt en adoptant une perspective encyclopédique, tantôt en se concentrant sur un genre musical ou un compositeur (Egon Voss, *Richard Wagner : eine Faust-Ouverture*, W. Fink, 1982). Si l'on ne peut que saluer la richesse de la bibliographie proposée par Lorraine Byrne Bodley, on peut en revanche regretter le peu de place fait aux travaux universitaires français sur ces questions : l'ouvrage d'Emmanuel Reibel, *Faust. La Musique au défi du mythe* (Fayard, 2008), en particulier, aurait mérité d'y figurer.

Cette réserve n'enlève cependant rien à la qualité et à la richesse d'ensemble de l'ouvrage, dont l'intérêt tient, entre autres, à la perspective double qu'il adopte et que reflète son titre : il s'agit, d'une part, d'examiner le rapport de Goethe à des modèles musicaux et dramatiques qui ont pu informer la composition de *Faust* et, d'autre part, d'analyser la façon dont les compositeurs se sont emparés du drame, du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Ce volume se distingue également par l'attention portée à des mises en scène ou à productions récentes basées sur le drame goethéen. La complémentarité de ces approches est mise en valeur par l'organisation de l'ouvrage en quatre parties : la première revient sur le contexte de production de *Faust*, sur les modèles musicaux qui ont pu l'inspirer et sur la place qu'occupe la musique dans le drame goethéen ; la deuxième se concentre sur l'héritage de Goethe au XIX<sup>e</sup> siècle et sur les mises en musique auxquelles son drame a donné naissance ; la troisième partie est consacrée aux mises en scène et à la réception critique du drame aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, tandis que la dernière se penche sur des productions et appropriations récentes du texte de Goethe.

L'introduction rédigée par Lorraine Byrne Bodley retrace avec beaucoup d'efficacité et de précision l'histoire du mythe, depuis le Moyen Âge. Elle souligne notamment l'importance du rôle joué par Lessing dans la lecture du mythe que propose Goethe, et rappelle que la forme dramatique de *Faust* porte la trace d'influences diverses : théâtre bourgeois et du *Sturm und Drang*, mystères, farces ou utopie. Mais « ce que l'on sait moins, du moins dans les études musicologiques, c'est que Goethe a aussi absorbé une grande variété de traditions et de formes musicales » (p. 6). La musicalité de *Faust* témoigne ainsi, selon Lorraine Byrne Bodley, du désir du poète de développer un théâtre musical allemand qui soit à la hauteur de l'opéra italien. L'auteure rappelle qu'entre 1773 et 1784, Goethe a écrit six livrets de *Ballad opera* et quatre fragments de livrets, dont une suite à *La Flûte enchantée*. *Faust* apparaît ainsi comme un « noyau d'énergie musicale » (p. 10), fascinant les compositeurs dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (l'œuvre a inspiré environ 850 compositions) ; non seulement, cette source littéraire s'est révélée centrale dans le développement du Lied romantique, mais elle « a joué un rôle vital dans l'évolution du répertoire vocal, opératique et instrumental des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. » (*ibid.*) Les contributions réunies dans le volume reflètent cette diversité de la réception musicale de *Faust*.

La première partie de l'ouvrage, consacrée aux « texte et contexte », s'ouvre sur une contribution de l'éditrice scientifique. Elle s'oppose à la vision, encore souvent véhiculée, d'un Goethe conservateur dans le domaine musical et hostile à la création schubertienne de « Gretchen am Spinnrade ». S'appuyant sur des faits très précis, Lorraine Byrne Bodley déconstruit le mythe selon lequel Goethe rejeterait la musique de Schubert au profit de Zelter. À rebours du jugement de Hoffmannsthal, qui a largement influencé la critique et selon lequel *Faust* serait une œuvre secondaire (« *Nebenwerke* ») dans le domaine du théâtre musical, l'auteure montre l'importance des modèles musicaux qui ont pu nourrir la création de *Faust*, notamment de la première partie du drame. C'est à la lumière de ces réflexions qu'elle propose une relecture intéressante de « Gretchen am Spinnrade » et de son rapport au texte goethéen. Les deux articles suivants privilégient une approche philosophique de *Faust*. Nicolas Boyle, biographe de Goethe, propose une lecture passionnante des scènes où se conclut le pacte entre Faust et Méphistophélès. À travers une comparaison avec les versions précédentes du mythe, il montre l'impact des philosophies de Kant et de Fichte et, plus largement, des Lumières, sur le texte goethéen : Faust, à la différence de Méphistophélès, qui accepte la distinction chrétienne du Bien et du Mal, se situe « par-delà le christianisme » (p. 53) ; il revendique son autonomie en tant que sujet, le pouvoir de s'autodéterminer. Dès lors, le pacte qui le lie à Méphistophélès se transforme en pari : le pari de la liberté. L'article de Martin Swales interroge quant à lui le lien entre *Faust* et la musique du point de vue philosophique. Il dresse un parallèle entre la double nature du personnage et celle de la musique (à la fois ancrée dans les sensations et abstraite, non référentielle), et montre comment le drame donne à réfléchir sur les rapports entre musique et langage, musique et ironie et sur la musique envisagée comme une structure dotée d'une énergie rythmique. Jo Tudor s'intéresse, quant à elle, aux significations que peuvent prendre les métaphores musicales chez Goethe ; elle insiste sur l'historicité de ces métaphores qui, pour être bien comprises, doivent être resituées dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle et dévoile ainsi la pluralité de sens que recouvrent les notions d'harmonie, de rythme, de « *tone* » (terme pouvant renvoyer aussi bien à la tonalité qu'au timbre), de chanson ou de mélodie dans la pensée goethéenne. Elle introduit également le concept de « métaphore négative » (p. 77), en soulignant que Goethe recourt très souvent, dans *Faust* en particulier, aux notions de dissonance ou de cacophonie. C'est sur ces bases que Jo Tudor analyse la façon dont est pensée « l'harmonie cosmique » (p. 81) dans *Faust*, et son envers, le chaos. Cette première partie de l'ouvrage se clôt enfin sur un chapitre d'Osman Durrani, qui voit dans Faust une « icône » (p. 86), dont il retrace les origines depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Il analyse ainsi la façon dont

la figure faustienne a été successivement interprétée par Luther, John Dee, Marlowe et Shakespeare (on relèvera ici une lecture intéressante de *Hamlet* et de la référence à l'université de Wittemberg, connue pour son enseignement des sciences occultes), avant de revenir sur les spectacles de marionnettes qui ont inspiré Goethe. Osman Durrani achève ce parcours en analysant la présence du modèle faustien dans les *comics* ou le cinéma hollywoodien, de 1949 à 2001.

La deuxième partie du volume est consacrée à l'interprétation de *Faust* qu'ont proposée plusieurs compositeurs tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : Schubert, Schumann, Wagner et Mahler. John Michael Cooper se concentre sur quatre œuvres schubertiennes (*Der König in Thule*, D 367 ; *Gretchen am Spinnrade*, D 118 ; « *Szene aus Goethes Faust* », D 126 ; *Christ ist erstanden*). Ses analyses, extrêmement précises, révèlent que Schubert est notamment sensible à la place accordée au personnage de Gretchen, qui devient chez Goethe un sujet à part entière (et non plus le simple objet du désir masculin). La scène de « Marguerite à l'église », par exemple, intervient au moment où la tragédie de Faust et Gretchen ne relève plus seulement de la sphère privée mais pénètre dans la sphère publique ; J. M. Cooper montre comment Schubert saisit avec une acuité remarquable la fracture psychique de l'héroïne qui s'opère à ce moment précis du drame. L'article de Julian Horton qui suit immédiatement, « The Musical Novel as Master-genre », interroge l'identité générique des *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann. L'auteur s'inscrit dans la lignée des travaux de John Daverio, pour qui l'œuvre schubertienne marque l'émergence d'un nouveau médium, qu'il appelle « roman musical » (« *music novel* ») ; celui-ci emprunte ses traits à une pluralité de genres musicaux et ne constitue pas « d'unité harmonieuse, mais une totalité hétérogène, un système de fragments musico-poétiques, un roman musical » (p. 118). Julian Horton montre comment Schumann crée là une forme d'archi-genre, tirant ses caractéristiques génériques de genres variés (de la musique religieuse à la musique instrumentale en passant par le théâtre) et les subsumant. L'article de Christopher Ruth offre ensuite un autre regard sur cette œuvre en en proposant une analyse psychologique. S'appuyant sur les théories de Carus, il montre comment Schumann traduit musicalement l'oscillation de Faust, tantôt conscient de la réalité, tantôt prisonnier de ses visions.

Les deux articles suivants sont consacrés au rapport de Wagner à *Faust*. Le premier, signé par Glenn Stanley, propose un parcours passionnant à travers l'œuvre du compositeur : après un commentaire de l'ouverture de 1840, l'auteur analyse la place de la référence faustienne dans les écrits et les opéras du compositeur, en mettant en évidence l'évolution de son regard sur l'œuvre goethéenne. Le second, de Mark Austin, revient sur l'interprétation de la *Neuvième Symphonie* par Wagner, qui lit l'œuvre beethovénienne à la lumière de *Faust*. Il part pour cela d'un programme rédigé par Wagner pour le public de Dresde, qui découvrait la symphonie. Dans ce programme, le compositeur utilise des citations de *Faust* pour fournir une illustration verbale à la symphonie de Beethoven. Ce texte a suscité peu de commentaires dans la critique et Mark Austin en propose ici une lecture très convaincante, en analysant le lien entre les commentaires de Wagner sur *Faust* et les citations sélectionnées pour ce programme, d'une part ; le lien entre les extraits de *Faust* et l'attention portée à la dimension chorale de la *Neuvième symphonie*, d'autre part ; et le rapport entre le commentaire que Wagner a rédigé sur la *Neuvième symphonie* et l'ouverture de *Faust*, à l'origine conçue comme une « symphonie sur des thèmes faustiens » (p. 173). Le dernier chapitre de cette Partie II, rédigé par Eftychia Papanikolaou, est consacré à la *Huitième symphonie* de Mahler, qui fait partie des rares compositeurs à s'être intéressé à la seconde partie de *Faust*, et plus particulièrement à la dernière scène du drame. À l'instar du texte goethéen, l'œuvre de Mahler – qu'il présente comme une « messe » – défie toute classification générique, ce que l'auteure impute moins au texte de Goethe qu'à la trajectoire du compositeur. La *Huitième symphonie*

apparaît ainsi comme une « œuvre *sui generis*, la réponse de Malher à sa relation avec la nature et la métaphysique, l'ici-bas et l'au-delà, l'humain et le transcendantal. »

La troisième partie de l'ouvrage, plus courte que les deux précédentes, réunit trois articles de grande qualité. Le premier, de Siobhan Donovan, s'ouvre sur une réflexion théorique sur les enjeux de la traduction et de l'adaptation musicale. L'auteur revient sur les traductions françaises de *Faust* et met en avant la continuité entre la création goethéenne (élaborée en partie à partir de sources antérieures) et les traductions, adaptations ou mises en scène auxquelles son drame a donné naissance. Dépassant la question de la fidélité à un supposé texte source, Siobhan Donovan interroge les processus de transformation du texte goethéen et, en particulier, l'interprétation qu'en propose Gounod. L'article de Heather Hadlock, quant à lui, se penche sur la réception de *La Damnation de Faust* de Berlioz, en analysant le défi que représente la mise en scène de cette œuvre, qui n'a pas été pensée comme un opéra. Tantôt désignée comme une « légende dramatique », un « opéra de concert » ou un « semi-opéra », *La Damnation* se rapproche en effet du « théâtre dans un fauteuil » imaginé par Musset, et pose la question des relations entre la musique, le texte, le geste et la matérialité de la mise en scène ; mais elle se trouve aussi au cœur de débats historiques sur le canon musical français et sur la place de Berlioz dans ce canon. H. Hadlock montre ainsi comment l'œuvre du compositeur français – d'abord incomprise du public – est progressivement réévaluée, jusqu'à être saluée dans les années 1880 comme la plus grande œuvre du compositeur. Mark Fitzgerald analyse enfin le *Doktor Faust* de Busoni à la lumière de ses réflexions théoriques sur la musique en général, et sur l'opéra en particulier. Rejetant l'héritage romantique et wagnérien, Busoni fait partie des défenseurs du « Jeune Classicisme » et rêve d'un opéra qui serait la synthèse de l'ensemble de sa production artistique. Il retourne pour cela à des sources diverses : les théâtres de marionnettes, Marlowe et Goethe. Son *Doktor Faust* doit ainsi être lu, selon Fitzgerald, comme un « opéra manifeste » (p. 234), visant à mettre en pratique ses idées sur le théâtre et la musique. Au livret autosuffisant, Busoni préfère ainsi un livret qui a besoin d'être complété par la musique – d'où l'intérêt que représentent pour lui les spectacles de marionnettes ; par ailleurs, à l'opposé de Wagner, il privilégie les formes musicales fermées et brèves.

La dernière partie de ce volume revient largement sur la question de l'instrumentalisation politique ou idéologique du drame de Goethe. Elle s'ouvre sur une contribution d'Ursula Kramer, qui se penche sur la mise en scène de *Faust* par Max Reinhardt pour le festival de Salzbourg, au début des années 1930. L'auteure s'intéresse au rôle joué par la musique de scène dans cette production et aux emprunts de Max Reinhardt à des pièces récemment composées par Bernhard Paumgartner. Elle perçoit, chez les deux artistes, le désir de privilégier une musique « vulgaire », qui produise du contraste plutôt de l'unité – une esthétique jugée inacceptable par les nazis. Cet article est suivi de la contribution, absolument passionnante, de David Robb, sur la place de *Faust* dans l'idéologie de la RDA. D'abord perçu comme un texte prophétisant le nouvel ordre socialiste, *Faust* est ensuite repris par les metteurs en scène pour proposer une critique oblique du régime. La mise en scène d'Adolf Dresen en 1968 à Berlin est ainsi jugée trop pessimiste et irrévérencieuse vis-à-vis de l'auteur, présenté comme un « père de la nation » (p. 262). Par la suite, les productions de Schroth et Schwerig, en 1979, ou celle de Karl Enkel, jouent sur les ambiguïtés du drame goethéen pour questionner le régime et briser des tabous. Ces mises en scène rompent en particulier avec l'harmonie, l'équilibre et la clarté classiques et mettent l'accent sur le corps, la sensualité, et les ambiguïtés de genre du texte de Goethe. Ainsi, l'auteur de *Faust* n'est plus le classique érigé en modèle par la RDA mais devient le véhicule des aspirations au changement de toute une population, dans un contexte de stagnation politique et sociale. L'article de John Gutrie revient ensuite sur les mises en scène de *Faust* par Peter Stein. Le metteur en scène, qui a choisi de ne pas retrancher un seul mot du texte de Goethe, fait une place importante à la

musique, une musique composée spécifiquement pour les représentations (sans emprunt à des compositeurs antérieurs) et qui privilégie une grande variété de styles (de la musique grecque antique au minimalisme contemporain, en passant par la musique baroque ou romantique). C'est ainsi la dimension transhistorique de l'œuvre de Goethe qui est mise en avant. Enfin, Waltraud Maierhofer analyse l'opéra rock de Rudolf Volz, *Faust* (1997) ; il se concentre sur la question du « marketing, de la performance et de la production » de l'œuvre et sur la façon dont sont popularisés les mythes nationaux.

Ce volume ne donne jamais l'impression d'une juxtaposition d'analyses ou de pratiques disciplinaires. Très rapidement, au contraire, une cohérence se dessine, qui dépasse l'organisation globalement chronologique du volume. Les contributions des différents auteurs se répondent, qu'elles explorent la dimension philosophique du texte goethéen, son lien avec la culture populaire, sa récupération politique ou idéologique, ou encore la question de l'interprétation musicale du mythe et de la performance. L'ouvrage dirigée par Lorraine Byrne Bodley donne ainsi du sens à ce que peut être une recherche véritablement interdisciplinaire aujourd'hui.

Gaëlle Loisel  
Université Clermont Auvergne  
CELIS, EA 4280