

Schumann, *Scènes de Faust*

Faust exprime et résume toute l'aventure de l'homme moderne : son audace, son insatisfaction profonde, sa volonté de transgression. Mais ce personnage, au contraire de Don Juan, auquel il est souvent associé, nous apparaît assez lointain, fantastique, intimidant. Heureusement, l'oratorio de Schumann, on va le voir et l'entendre, donne à Faust, et plus encore à Marguerite, la fille qu'il va séduire, une grande humanité. Le *Faust* schumannien n'est pas un mythe lointain. On entend son cœur battre.

Comme Don Juan est indissociable des noms de Molière et de Mozart, Faust est indissociable du nom de Goethe. Et c'est bien sûr l'œuvre de Goethe que Schumann va mettre en musique. Mais Goethe lui-même a comme mis en musique tous les *Faust* antérieurs. Son œuvre est une synthèse foisonnante des mille facettes du personnage ; sa cohérence est le fruit du génie à la fois multiforme et rassembleur de l'écrivain.

Faust, il faut s'en souvenir, est d'abord un personnage historique, qui vécut à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. Il fut connu comme magicien, astrologue, médecin – et accessoirement suborneur, sodomite et nécromancien. Sa renommée fut suffisante pour que toutes sortes de textes populaires évoquent sa figure, comme celle d'une espèce de génie dévoyé, qui a fait pacte avec le Diable, avec l'aide de Méphistophélès.

Le Faust historique est donc un personnage inquiétant, négatif et même odieux. Comment a-t-il pu acquérir une telle stature, et devenir le héros de l'Occident ? C'est simple : nous sommes à la Renaissance, et l'idée qu'un homme veuille à tout prix transcender la condition humaine, même s'il doit pour cela pactiser avec le diable, n'allait pas tarder à être prise très au sérieux, et considérée d'un œil favorable. Bien avant Goethe, à la fin du XVI^e siècle, le dramaturge élisabéthain Christopher Marlowe écrit un *Faust* dont le héros apparaît comme un homme profond, savant, tourmenté par le mystère du monde. S'il pactise avec le Diable, ce n'est pas pour batifoler à l'aise dans le vice, c'est pour connaître les secrets de la création.

Mais venons-en à Goethe. Le thème et la figure de Faust l'ont occupé presque toute sa vie. Dès 1808, il écrit le *Premier Faust*, le plus connu, et seulement 24 ans plus tard, en 1831, le *Second Faust*.

Ce que nous connaissons en général, et singulièrement dans le monde francophone, grâce à la si belle traduction du jeune Nerval, c'est le *Premier Faust*. Le *Second Faust* a la réputation d'être une espèce de gigantesque poème métaphysique, d'interminable méditation philosophico-théologique coupée d'épisodes grotesques ou surréalistes ; un capharnaüm mythologique où se mêlent la symbolique chrétienne et les figures du paganisme grec. Bref, une œuvre impossible. Or, on apprend avec inquiétude que Robert Schumann, dans son oratorio, a emprunté autant et davantage au *Second Faust* qu'au premier. Mais rassurons-nous : après la création de l'œuvre, les auditeurs sont accourus pour féliciter le compositeur : grâce à sa musique, lui dirent-ils, le texte de Goethe devenait enfin lumineux...

*

Schumann était certainement l'un des musiciens les mieux capables d'expliquer musicalement Goethe. Il était doué d'un sens littéraire aigu, au point d'ailleurs qu'il a longuement hésité, dans sa jeunesse, entre la littérature et la musique. À dix-huit ans, il écrivait ces mots révélateurs : « Je ne comprends *pas encore* Goethe ». En d'autres termes, le tout jeune homme était parfaitement capable de sentir que chez Goethe il y avait beaucoup à comprendre, mais que l'heure d'aborder ce continent n'était pas encore venue.

Schumann, bien avant de le comprendre, sentait profondément le personnage de Faust, au point que ses camarades de jeunesse le surnommaient Faust ! Ses *Scènes de Faust* l'occuperont presque dix années (de 1844 à 1853), durée très rare chez lui, dont les créations étaient en général subites et comme éruptives.

Schumann ne fut pas le seul, ni le premier à s'attaquer au *Faust*. Il suffit d'évoquer la *Faust-Symphonie* de Liszt (1854) ou *La Damnation de Faust* de Berlioz (dont une première version remonte à 1846). Mais ces deux œuvres n'ont pu l'influencer. Quant à la *Faust-Ouverture* de Wagner, créée en 1844 à Dresde, on ignore s'il en eut connaissance. En revanche, Schumann avait une dette à l'égard d'un autre grand compositeur de ses amis, Felix Mendelssohn, auteur d'une *Nuit de Walpurgis* (1831, révisé en 1842), d'après un épisode fameux du *Premier Faust*. Et Robert regrettait vivement que Mendelssohn, mort en 1847, n'ait pu connaître, et encore moins diriger ses *Scènes de Faust*.

*

Le compositeur Paul Dukas, grand admirateur des *Scènes de Faust* de Schumann, ne croyait peut-être pas si bien dire lorsqu'il s'exclama, à propos de cette œuvre : « C'est le génie de Goethe qui se fait musique ». Nombre d'auditeurs, en effet (et je me compte

parmi eux) considèrent que, de toutes les œuvres musicales qui ont été consacrées à *Faust* – y compris celles qui le seront bien après la mort de Schumann, comme la *Huitième symphonie* de Mahler ou l'opéra *Doktor Faust* de Busoni – les *Scènes de Faust* de Schumann sont celle qui approche le plus et restitue le mieux le mystère goethéen.

Ce n'est pas à dire que certaines pages de Schubert, par exemple, n'y atteignent pas d'une manière tout aussi profonde, comme le très célèbre Lied *Gretchen am Spinnrade*, qui exprime d'une manière insurpassable l'angoisse de Marguerite. L'opéra de Busoni, de son côté, atteint à de rares profondeurs métaphysiques. Liszt ou Berlioz sont doués d'une puissance dramatique et visionnaire qui dépasse sans doute celle de Schumann. Mais tous ces compositeurs ont affronté exclusivement le *Premier Faust*. Or s'il est vrai que l'esprit de Goethe atteint sa plus haute expression dans le *Second Faust*, esprit fait de contemplation lumineuse et de tendresse pour les créatures humaines, il est aussi vrai que Schumann en est le plus fidèle et le plus génial traducteur en musique.

*

Schumann a d'abord songé à écrire un opéra. Puis, devant la nécessité de consentir trop de coupures, donc de perdre éventuellement le fil du récit, ou tout au moins de proposer un récit trop lacunaire, il a préféré la forme de l'oratorio, qui s'attache moins à retracer le déroulement d'une vie, événement après événement, qu'à approfondir ses moments les plus significatifs. *Les scènes de Faust* comportent trois parties. La première est tirée du *Premier Faust*, et les deux autres du *Second*.

Le *Premier Faust* de Goethe se déroule sur plusieurs plans et dans plusieurs lieux, célestes, terrestres et infernaux. Ses deux

premiers actes nous montrent le Faust savant, désespérant de la science, tenté à la fois par le suicide et le recours à la magie. Puis c'est l'arrivée de Méphisto, la conclusion du pacte, suivie d'une rencontre avec une sorcière qui fait boire à Faust un philtre de jouvence.

Enfin, on en arrive à la portion de l'œuvre qui va intéresser Schumann, l'histoire de Marguerite, ou Gretchen. Séduite par Faust, Gretchen deviendra mère, tuera son enfant, sera condamnée à mort, tandis que Faust assiste au sabbat des sorcières, et tombe définitivement sous la coupe de Méphisto, donc du Diable.

*

Schumann, de ce *Premier Faust*, ne va prendre que trois scènes, qui constituent donc la **première partie** de son oratorio. D'abord la rencontre de Faust et de Gretchen, dans un jardin. Puis la prière inquiète de Gretchen à la Vierge, à la Mater Dolorosa. Enfin, dans la cathédrale, où résonne le *Dies Irae*, l'angoisse de la jeune fille coupable. Dans ces trois scènes, on constate que le personnage principal n'est pas Faust, encore moins Méphisto, mais bien Gretchen.

La **deuxième partie** de l'œuvre de Schumann comporte elle aussi trois scènes, toutes trois tirées du *Second Faust*. La première montre le réveil de Faust en pleine nature, en présence d'Ariel et de son cortège d'esprits chantants, dans une espèce de féerie shakespearienne. La deuxième scène nous transporte au milieu du dernier acte, lorsqu'à minuit, un Faust presque centenaire est assailli par le remords, et devient aveugle. La troisième scène raconte la mort de Faust, dont les Lémures, serviteurs de Méphisto, creusent la

tombe alors qu'il les croit en train d'assainir un marécage pour aménager son royaume.

Quant à la **troisième et dernière partie** de l'œuvre de Schumann, elle est composée d'une scène unique, la *transfiguration de Faust*. Car il faut le noter, Schumann compte parmi ceux qui, après Goethe lui-même, admettent l'idée que Faust sera *sauvé*. Ce sera également le cas de Liszt et de Mahler, mais non pas celui de Berlioz, qui tient pour assurée la « Damnation de Faust ».

Entrons maintenant dans la musique.

*

L'*Ouverture* orchestrale, qui commence en ré mineur et se termine en ré majeur, est lente, solennelle et tragique, avec ses rythmes pointés si chers à Schumann. Avec ses puissants accords et son avancée inexorable, ses gonflements sonores, comme l'approche d'une menace, elle évoque l'*Ouverture* du *Don Juan* Mozart, L'évocation s'impose d'autant plus fortement que l'*Ouverture* du *Don Juan* est elle aussi, elle d'abord, en ré mineur... Toute la première partie de cette ouverture du *Faust* ressemble à une marche funèbre. Cependant, au comble du tragique, on débouche sur la tonalité de ré majeur, et la marche funèbre devient marche de rédemption, non moins solennelle cependant... Peut-être un peu trop solennelle, un peu trop triomphante et trompette. Mais écoutons le tout début de cette ouverture, en ré mineur ; elle donne la mesure du tragique de l'ensemble.

Ex. 01 : Introduction (3)

Cette ouverture, en outre, annonce des thèmes qui apparaîtront dès la première scène, en particulier une douce descente en

escaliers, dont la simplicité se révélera trompeuse, car cette descente va exprimer, tout au long de l'œuvre, les sentiments les plus divers, et les profondeurs les plus abyssales :

Ex. 02 : Introduction, thème de Méphisto (p. 5)

Voici ce thème qui réapparaît dans la scène du jardin, au moment où Méphisto prend la parole. Les notes n'ont rien de méphistophélique, mais il ne faut pas se fier aux apparences.

Ex. 03 : thème de Méphisto dans la scène du jardin (p. 13)

Voici à nouveau le même thème, sous une forme un peu différente, mais reconnaissable tout de même, qui accompagne la mort de Faust. Or celle-ci est ourdie par Méphisto :

Ex. 04 : thème de Méphisto varié à la mort de Faust (p. 76)

Nous allons retrouver encore ce même thème dans la scène de l'église, annonçant la plainte de Gretchen. Et dans bien d'autres passages encore, y compris dans la troisième partie, en plein paradis. Cependant, ce genre de réapparition n'est pas nécessairement perceptible à l'auditeur non averti : elle agit sans doute sur lui, mais très secrètement, En tout cas, l'intention de Schumann n'est nullement systématique ni démonstrative ; ses thèmes récurrents n'ont pas la fonction indicatrice et presque ostentatoire que peuvent affecter, par exemple, les leitmotifs de Wagner. On ne dira non plus qu'ils soient liés à telle personne, ou à telle signification unique.

*

Mais venons-en à la rencontre de Faust et de Gretchen dans le jardin. Faust s'y montre passionné et séducteur, et Marguerite effeuille devant lui la fleur qui porte son nom, afin de savoir s'il l'aime (« Er liebt mich, liebt mich nicht ! »).

On a dit de cette scène qu'elle exprimait plus de tendresse que de passion. Peut-être. Mais surtout, elle parvient à restituer un aspect essentiel du texte de Goethe : le conflit entre la vraie et la fausse innocence. Il me semble que Schumann souligne l'ironie douloureuse de cette situation en choisissant, pour ce morceau, un rythme de valse. Cette rencontre entre l'homme amoureux et la fille en passe d'être séduite, à force d'être bercée et chaloupée, est décidément trop jolie pour être honnête.

Ex. 05 : début de la scène I (p. 9)

La deuxième scène se passe sur les remparts de la ville. Dans un creux du mur se trouve une image de la Mater Dolorosa. Marguerite s'arrête devant elle et prie. Le texte de Goethe est ici un poème d'un esprit comparable au fameux « Marguerite au rouet » (« Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer ») mis en musique par Schubert. Mais l'heure de l'anxiété est déjà dépassée. Nous sommes déjà dans la souffrance, la solitude, l'appel au secours.

Dans la musique de Schumann, on entend, il me semble, des échos du *Lacrymosa* du Requiem de Mozart, et des anticipations des plus belles méditations de Mahler. Gretchen chante : « Ach neige, Du Schmerzensreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not ! » (Oh toi qui es riche en douleurs, incline vers ma misère un visage de bonté).

Ex. 06 (scène II, début) (p. 14)

Après un cri : « Hilf ! Rette mich von Schmach und Tod ! » (à l'aide, sauve-moi de la honte et de la mort) les paroles finales reprennent celles du début : « Ach neige, Du Schmerzensreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not ! » (Oh toi qui es riche en douleurs, incline vers ma misère un visage de bonté).

Voici cette ultime supplication :

Ex. 07 (scène II, fin) (p. 16)

La troisième scène a lieu dans l'église. Tandis que l'orgue joue, et que le chœur chante un *Dies irae* (ce qui nous rapproche à nouveau du *Requiem* de Mozart) « l'esprit mauvais » (Böser Geist), derrière Gretchen, lui souffle qu'elle a péché et perdu son innocence. Cette scène est digne d'un opéra. Et c'est encore Mozart, celui du *Don Juan*, que nous entendons ici, avec une extraordinaire intensité : la voix de l'esprit mauvais sonne comme celle du Commandeur mozartien, qui annonce solennellement le malheur de Gretchen.

On est encore frappé par le contraste entre la voix presque murmurée de l'homme et le chœur éclatant et implacable, au-dessus duquel s'élève la plainte douloureuse de Gretchen : « Weh, weh, wär' ich der Gedanken los » (malheur, malheur, que ne puis-je me libérer de ces pensées). Et nous retrouvons à l'orchestre le thème en escalier descendant qui marquait la présence du mal ou du malheur :

Ex. 08 (scène III) (pp. 17-18)

*

Nous en arrivons à la **deuxième partie** de l'œuvre, qui nous conduit au début du *Second Faust* de Goethe. Jusque-là, nous n'avons vu que Gretchen, ou presque. Et c'est elle que nous

retrouverons à la fin. Maintenant, et pour toute cette seconde partie, c'est Faust qui est au centre de l'attention de Schumann. Faust, son éveil dans un faux bonheur, sa quête de savoir et de pouvoir, enfin sa mort. Alors que dans la première partie, ce personnage n'existait que pour causer la souffrance de Marguerite, il apparaît ici dans sa propre souffrance, victime de ses propres illusions, qui ne sont plus celles de l'amour, mais de la connaissance et de la puissance.

La première scène montre Ariel et ses compagnons qui ménagent à Faust un réveil délicieux, et l'oubli (apparent) de toutes ses peines. C'est un véritable « chant de l'aube », et je l'appelle ainsi à dessein, car vous savez que la toute dernière œuvre de Schumann, pour piano, s'intitule précisément « chant de l'aube », et que sa joie retenue à l'extrême a quelque chose de poignant, parce que cette aube, à vrai dire, n'est pas celle de la vie, mais bien de la mort. Il n'en va pas différemment ici, même si la musique est délicieusement féerique... et même si Faust, éveillé, salue sa vitalité retrouvée, salue le renouveau du soleil et de l'espoir. Tout cela n'est qu'illusion. Plus subtilement trompeuse que l'illusion qui a perdu Gretchen, et Schumann ne traite pas ce passage avec la même ironie. Mais avec une joie excessive, dont on sait, dont on sent qu'elle va se rompre.

Le début, cependant, est d'une délicatesse et d'une joie sereine qui évoque irrésistiblement les féeries shakespeariennes de Mendelssohn :

Ex. 09 : scène d'Ariel (p. 28)

Mais la joie de Faust éveillé à la vie a quelque chose de trop martial, de trop exubérant. La deuxième scène, très sombre, révélera la vérité de la première. Elle est marquée par le pressentiment de la mort.

Et la troisième scène de cette deuxième partie raconte précisément cette mort. Aveugle, le héros n'en poursuit pas moins un rêve de bâtisseur, et s' imagine son futur royaume. Il prend les Lémures pour des ouvriers, et Méphisto pour leur surveillant. Mais tous ces travailleurs de la mort ne font que creuser sa tombe. Au comble de sa joie trompée, Faust voudrait arrêter le temps. C'est là qu'il s'écrie, devant l'instant qui passe : « Verweile doch, du bist so schön ! » (arrête-toi, tu es si beau !).

Et c'est alors qu'il tombe mort, et que les Lémures se saisissent de lui pour l'étendre dans la fosse. Schumann ici nous surprend par une invention musicale étonnante : les Lémures sont chantés par un chœur *d'enfants*, ce qui donne à ces êtres présumés sinistres une innocence étrange.

Cependant, le passage qui précède immédiatement la mort de Faust est particulièrement remarquable. Schumann parvient à mettre *littéralement* en musique le « verweile doch, du bist so schön », qui s'adresse à l' « Augenblick ». Ou plus exactement, il met en musique l'exaucement de la prière de Faust. L'instant va effectivement s'arrêter : sur les ultimes paroles, « geniess ich jetzt den höchsten Augenblick » (je jouis maintenant de l'instant suprême), la musique va se suspendre, l'espace de trois longues mesures, sur le mot même d' « Augenblick », puis ce sera la mort de Faust.

Ex. 10 : « Verweile doch... » (pp. 75-6)

La mort de Faust est suivie par les commentaires de Méphisto et du chœur, puis par une musique orchestrale d'une extraordinaire lenteur, d'un statisme contemplatif qui évoque ou plutôt préfigure avec une évidence lumineuse les suspensions interminables qui

achèvent, sans jamais l'achever, le *Chant de la Terre* de Gustav Mahler :

Ex. 11 : mort de Faust (p. 78)

*

Nous en arrivons à la **troisième partie** de l'œuvre, qui reprend l'extrême fin du *Second Faust* de Goethe, la transfiguration du héros. Il faut bien l'avouer, c'est une scène qui, chez Goethe, est d'un mysticisme si pléthorique, si sublimement éthéré qu'il sombrerait dans le pathos ou le kitsch s'il n'était sauvé par son excès même, et par une espèce de panthéisme amusé. Qu'on en juge un peu sur les personnages mis en scène ici : un Pater Extaticus, qui navigue entre les différentes sphères célestes ; un Pater Profundus, habitant les sphères inférieures, un Pater Seraphicus, les régions moyennes, un Docteur Marianus (qui, lui, siège dans les régions supérieures) ; et je vous passe les différentes espèces d'anges, les pénitentes, la Magna Peccatrix, Marie l'Égyptienne ou la Mulier Samaritana.

Tous ces personnages sont portés par un mouvement ascensionnel, au sein du paradis. Et grâce à une Pénitente « autrefois nommée Gretchen », qui intercède pour lui auprès de la Vierge, Faust sera sauvé à son tour. Il est à noter que Marguerite invoque la Vierge dans des termes qui font écho à sa première prière, lorsqu'elle était dans l'angoisse et la souffrance : au lieu de : « Ach neige, Du Schmerzensreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not ! » (Oh toi qui es riche en douleurs, incline vers ma misère un visage de bonté), elle chante désormais : Neige, Neige, Du Ohnegleiche, du Strahlenreiche, Dein Antlitz gnädig meinem Glück ! » (Toi qui es sans

égale, rayonnante, incline vers mon bonheur un visage de bonté). Nous reviendrons tout à l'heure sur ce moment.

L'œuvre se termine par ces vers célèbrissimes, chantés par le Chorus mysticus : « Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Das Ewigweibliche zieht uns hinan » (tout ce qui passe n'est que symbole. L'éternel féminin nous attire vers le haut). Il est cependant bon de préciser que ce fameux « éternel féminin » n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'on entend par là dans le langage courant, où il n'a plus guère qu'un usage ironique et sert vaguement à résumer, dans le discours des hommes, l'essence supposée de la féminité.

Il semble que l'« éternel féminin », selon Goethe, soit une formule inspirée par Jakob Boehme, et d'origine gnostique. À côté du principe divin masculin, rapproché de l'activité, le principe divin féminin serait, lui, synonyme de Sophia, de sagesse. La conclusion du *Faust* goethéen exprimerait donc un désir de fusion avec la sagesse suprême du cosmos.

*

Mais qu'est-ce que Schumann va faire de tout cela ? Voilà ce qui nous importe. Et surtout comment va-t-il faire pour varier suffisamment des scènes qui ne sont plus que méditations et prières, sans aucun événement extérieur... ?

Eh bien, nous allons voir qu'il parvient à rendre ces scènes de l'éternité, qu'on suppose par définition plutôt statiques, extrêmement vivantes, variées et contrastées. Cette troisième partie a été composée en premier. C'est elle qui sans doute attirait le plus fortement Schumann. Et cet enthousiasme lui a permis non seulement d'affronter un univers qui peut paraître à la fois baroque et ennuyeux, mais de le restituer avec une magnifique puissance de vie.

Son langage musical est constamment varié. Il y a d'abord les variations des tempi : nous passons à maintes reprises de moments

contemplatifs et lents à des moments vifs et allègres. Mais il y a aussi et surtout des variations et des contrastes de timbres ; les timbales, les cors, les trompettes viennent souvent mêler leurs appels de jugement dernier aux violons du paradis.

D'autre part, le recours à l'écriture *fuguée* permet à Schumann de traduire musicalement ces entrelacements de puretés diverses, de distinguer ces niveaux de lumières, de clarifier ce dialogue complexe d'âmes plus ou moins avancées sur le chemin de l'éternité.

L'écriture *fuguée* n'est pas le seul recours de Schumann. Il en est un beaucoup plus simple, mais qui ne manque pas de faire son effet : tout bonnement, les étages du ciel deviendront dans sa musique les étages des voix, de la basse au ténor, de l'alto au soprano, et, au-dessus encore, si l'on peut dire, le soprano des chœurs d'enfants. Tout cela donne à l'auditeur, même ignorant du texte de Goethe, une forte et claire impression d'étagement vertical...

C'est ainsi que le Pater *Profundus* de Goethe sera, bien sûr, une voix de basse... tandis que le Pater Seraphicus, habitant des régions moyennes, sera, lui, un baryton... Le Docteur Marianus, enfin, accède au niveau suprême du ténor.

Quant au Pater Extaticus, qui circule librement de bas en haut et de haut en bas des sphères célestes, Schumann ne pouvait le caractériser par sa tessiture. Il a donc trouvé autre chose, qui n'est pas moins expressif : il fait accompagner sa voix par celle d'un violoncelle solo... le violoncelle, si proche de la voix humaine, mais une voix humaine à la fois chaleureuse et abstraite, bref, une voix d'humain transcendé, une voix de l'au-delà : si je vous le fais entendre, c'est aussi parce que la figure du violoncelle reprend le fameux thème en escaliers, qui dans la première partie caractérisait ou annonçait le malheur. Et voici maintenant que ce thème, autant que les personnages, est transfiguré, et se transfigure dans le paradis :

Ex. 12 : violoncelle et Pater Extaticus (p. 82)

Schumann nous propose aussi des échos signifiants, que le texte de Goethe lui-même ne pouvait fournir. Ainsi les enfants bienheureux (morts à la naissance, mais sauvés), sont chantés comme il se doit par un chœur d'enfants. Mais ce chœur rappelle forcément et irrésistiblement celui des Lémures, donc des petits personnages qui creusaient la tombe de Faust. La vie innocente succède à la mort innocente.

Les paroles de Goethe qui annoncent le salut universel sont chantées par un splendide chœur fugué. Le mot « sauvé », « gerettet » devient omniprésent, presque obsessionnel, sur un rythme iambique admirablement adapté au mot qu'il met en musique et met en évidence, puisque c'est l'un des mots-clés, sinon le mot-clé de toute l'œuvre.

Ex. 13 : « Gerettet » (pp. 104 ss)

Et comme nous sommes au ciel, il faut une harpe céleste pour accompagner le Docteur Marianus qui fait sa prière à la Vierge (dans une atmosphère qui n'est pas sans rappeler tel passage méditatif du Concerto pour piano) :

Ex. 14 : Docteur Marianus, + harpe (pp. 113-14)

Les lieux éthérés n'en sont pas moins habités d'événements intérieurs assez éclatants, et les trompettes du paradis ne sont pas monotones, ni les timbales, ni les éclats de cors, avec des

changements étonnants d'intensités, mais qui n'ont plus le caractère menaçant de ceux de l'ouverture. Ce sont plutôt des approches et des éloignements successifs du mystère paradisiaque, qui alternativement aveugle et éclaire :

Ex 15 : « Du schwebst zu Höhen » (p. 118)

Je passe sur la prière d'intercession de Gretchen, à laquelle je reviendrai tout à la fin. Venons-en à l'ultime scène, le Chorus mysticus... Il est d'abord lent comme il se doit, et contemplatif, construit sur les piliers de marbre de l'intervalle de quinte. Il est puissamment fugué, évoquant l'univers de Bach, si cher au cœur de Schumann. Les voix masculines et féminines chantent ensemble le « Ewigweibliche », car au paradis, nous sommes au-delà des différences de sexe. Et cela correspond bien à la pensée de Goethe pour qui, on l'a vu, la question n'est pas ici de quêter on ne sait quelle essence féminine, mais d'atteindre à la sagesse divine, à Dieu sous les traits de la sage Marie. Dans une partition très complexe, où le chœur est dédoublé, les basses entreprennent presque dès le début une lente ascension, de plus en plus audible également aux basses de l'orchestre. Ce mouvement d'ascension va gagner les voix hautes, en même temps que l'intensité sonore va croître. Ces pages sont vraiment grandioses :

Ex. 16 « Das Ewigweibliche » (pp. 128-131).

Puis le même texte prend une allure brusquement très rapide et jubilatoire. Les mots parlent toujours du mouvement ascensionnel, mais la musique dit que ce mouvement est achevé, ou qu'il devient mouvement de pure joie :

Ex. 17. « Das Ewigweibliche » (rapide) (p. 133)

Enfin, on redescend dans la douceur et le murmure, et, toujours sur les mêmes mots « zieht uns hinan », la musique, en un geste typiquement schumannien, disparaît plutôt qu'elle ne s'arrête. C'est que l'éternité, après tout, ne cesse jamais. Tout au plus peut-elle s'éloigner de notre conscience humaine. Les mots du texte eux-mêmes se raréfient, il ne reste plus que « zieht uns hinan », bientôt réduits à des syllabes détachées. Sur le dernier accord tenu par le chœur, avec l'indication *diminuendo*, l'orchestre brode, aux cordes, une figure doucement descendante, la diminution des intensités se doublant, si j'ose dire, d'une diminution des hauteurs, comme si Schumann effaçait doublement le tableau musical qu'il a peint de si vives couleurs. Cette fin rappelle un peu celle des *Kreisleriana*, qui trace la même figure de la disparition.

Ex. 18 : « Das Ewigweibliche » (fin) (pp. 147 ss)

Il est temps de nous résumer, si cela est possible. Schumann a mis en musique, avec autant d'audace et d'ardeur que de fidélité, les deux *Faust* de Goethe. Mais il nous est clairement apparu que son interprétation de l'œuvre, et, au-delà, du mythe occidental de Faust, était tout à fait personnelle et singulière.

Il faut revenir un instant sur les choix qu'il a opérés dans ce texte immense. Dans la première partie, tirée du *Premier Faust*, le rôle de Méphisto se réduit à une seule réplique. Quant à Faust lui-même, il n'apparaît que dans une des trois scènes. Et encore, dans le rôle assez pâle d'un amoureux faussement transi. C'est dire que le drame

de cette première partie, pour Schumann, est uniquement celui de Gretchen, de son innocence trompée, de son angoisse, de sa solitude et de sa douleur.

Ce n'est que dans la deuxième partie que le personnage de Faust vient au premier plan, et revêt cette dimension d'aventurier de la connaissance, de chercheur des secrets de la vie, et de bâtisseur de mondes, que lui donnait Goethe dès le *Premier Faust*. Mais il n'apparaît pas, même après coup, comme l'homme qui a causé le malheur de Gretchen, et qui, à cause de cela, doit être sauvé. On pourrait même dire qu'il assume le même rôle que Gretchen au premier acte, mais pour des raisons différentes. Je veux dire le rôle d'une personne dont les espérances se révèlent illusoires. Gretchen était trompée dans son amour, et son élan d'innocence était vain. Faust est trompé dans sa volonté, dans son ambition de comprendre et de maîtriser le monde, et ses élans d'enthousiasme sont vains à leur tour. Faust est *aveuglé*, comme Gretchen.

Puis vient la troisième partie, la rédemption de l'un et de l'autre, de l'un par l'autre. Mais alors on se souvient à peine de la faute commise par Faust à l'égard de Gretchen, et Méphisto, évidemment, a disparu. C'est clair, Schumann a choisi, de manière peut-être plus décidée que tous les autres musiciens qui ont traité l'œuvre de Goethe, la rédemption de Faust plutôt que sa damnation. Le mot « gerettet », dans son œuvre, est chanté d'innombrables fois. Mais il faut dire davantage : le pacte avec le diable, le désir de transgression des limites humaines, sans compter le personnage même de Méphisto, n'intéressent pas vraiment Schumann. À la limite, la *culpabilité* de Faust ne l'intéresse pas non plus.

Schumann est fasciné par le mal, mais sous les espèces de la *souffrance*. Il décrit moins la faute que l'illusion, la détresse et la solitude. Surtout la solitude. Et ce n'est pas étonnant, tant ce thème, ou plutôt cette réalité, lui était consubstantielle. La rédemption, chez

lui, pour lui, signifie moins la fin du péché que la fin de la souffrance, et surtout la fin de la *solitude*. À cet égard, le moment où la prière de Gretchen est reprise par les voix des enfants est peut-être le moment le plus symbolique de toute l'œuvre.

J'aimerais vous faire entendre cette ultime invocation de la jeune fille, sur des mots tout proches de ceux qu'elle avait prononcés dans sa douleur. Désormais Gretchen est une bienheureuse (et comme par hasard, elle s'exprime en *la majeur*, alors que dans sa détresse elle s'exprimait en *la mineur*). Mais il y a plus encore : définitivement, Gretchen n'est plus seule. Les voix des enfants lui font écho (donc aussi la voix de son enfant, qui n'est plus mort).

Toute cette dernière partie de l'œuvre schumannienne est essentiellement collective ; c'est un vaste chœur, d'où la solitude est bannie :

Ex. 19 : Gretchen + les enfants (pp. 122-3)

Décidément, les *Scènes de Faust* peuvent se lire et s'entendre, dans leurs deux premières parties, comme le chant et le cri de détresse d'un être solitaire (qu'il soit seul dans sa souffrance d'amour trompé comme Gretchen, ou seul dans son illusion d'homme qui croit pouvoir maîtriser un monde en train de se dérober à ses prises). Quant à la troisième partie, c'est le chant de reconnaissance de cet être masculin et féminin accueilli dans ce paradis qu'est la présence d'autres êtres, personnifiés par les différents anges, et surtout par le double ou le triple chœur, des enfants et des adultes, enfin par l'orchestre lui-même, qui berce et accueille cette solitude, et la dissout dans ses harmonies heureuses.

On ne peut songer sans un serrement de cœur au fait que dans la réalité, Schumann n'a pu vaincre l'angoisse et la solitude. Et que comme par hasard, il écrivit en dernier, et très tardivement, en 1853, l'*Ouverture des Scènes de Faust*.

Mais s'il composa cet oratorio comme à reculons, en perdant progressivement la confiance dans la joie qu'il exprime en sa troisième partie, nous avons le droit de l'ignorer. Nous avons le privilège insigne d'oublier la vie douloureuse du compositeur pour n'entendre que son œuvre heureuse. L'émerveillement de n'être pas seul au monde était pour lui si grand qu'il en a fait une musique éthérée et pourtant profondément humaine. Accéder au paradis, c'était pour lui, tout simplement, briser la solitude.