

### *Fidèle à l'irréel*

Berlioz est le plus goethéen des compositeurs, assurait Guy de Pourtalès dans son *Europe romantique*. Plus que Gounod, plus que Liszt, plus que Schumann. Car il serait seul parvenu, à l'exemple de Goethe lui-même, ou de Shakespeare, à mélanger les genres dramatiques, poétiques ou musicaux. Et c'est vrai que dans la *Damnation de Faust*, l'ironie sarcastique intervient constamment en contrepoint de la ferveur sublime ou de l'émotion noble. Mais cela suffit-il à nous convaincre que le *Faust* de Berlioz est le plus goethéen de tous, et que le compositeur a compris Goethe mieux que personne ?

On pourrait prétendre au contraire qu'il l'a compris aussi peu que possible, et que d'ailleurs il ne se souciait pas de le comprendre. À la vérité, même si l'intrigue de *La Damnation de Faust* est calquée sur celle du texte traduit par Nerval, l'œuvre de Berlioz raconte une histoire qui n'est tout simplement pas celle de Faust, mais bien, comme la *Symphonie Fantastique*, celle de son auteur.

Que reste-t-il en effet, dans cette « légende dramatique », du personnage goethéen ? Certainement pas la dimension savante, magicienne ou philosophique. Chez Goethe, la possession de Marguerite n'était qu'un avant-goût de la possession du monde, tandis que Berlioz ne nous parle que d'amour. On dira que Gounod

fait de même. Oui, mais la différence la plus décisive est d'une autre nature : Faust, chez Goethe, est un héros tragique. Il souffre en homme libre, il fraye en toute conscience avec les forces démoniaques. Le personnage de Berlioz, lui, n'est que la victime d'une passion qui l'égaré, la dupe d'un rêve de bonheur. Il n'est pas tragique, mais pathétique.

On le constate dès les premières mesures de l'œuvre. Ce héros contemplatif, accablé de détresse, a si peu de penchant pour les démons qu'il se sent fondre de ferveur religieuse à l'écoute d'un chant de Pâques. Et Méphisto se glisse en imposteur dans cette âme tout attendrie de dévotion : « Je suis l'esprit de vie » (et non « l'esprit qui nie »). Bien sûr, le Faust de Berlioz n'ignore pas complètement que ce visiteur est « infernal ». Mais à aucun moment on ne le voit pactiser avec lui. Il n'est jamais complice – au contraire de ce qui se produisait évidemment chez Goethe, et qui se produira jusque chez Gounod lui-même. Car Gounod croit au Diable, tandis que Berlioz ne croit qu'au malheur. Si son Faust se laisse entraîner par le démon, ce n'est pas par volonté de pécher, encore moins par désir de dépasser sa condition humaine ; c'est dans l'espoir de quitter sa vallée de larmes, la vallée d'Oberman.

Il ne séduit nullement Marguerite : il l'aime d'amour oblatif. Autant qu'elle, et même davantage, il est victime des sortilèges de Méphisto. À la fin, son innocence est plus flagrante encore : il appose sa signature sur un papier que lui tend l'envoyé du Diable, mais c'est parce qu'il croit ainsi, le malheureux, assurer le salut de son aimée, alors qu'il signe son contrat pour l'enfer. Il ne se perd donc pas par excès de malice, mais à force de candeur.

\*

Un Faust qui ne défie pas l'esprit de Dieu ni ne brise le cœur de Marguerite ? À ce degré d'infidélité, Berlioz ne se sépare pas de Goethe seulement, mais bien de toute la tradition « faustienne », qui a toujours fait du personnage un transgresseur, un fabricant de sortilèges, un séducteur plus ou moins vil ; jamais un amoureux éconduit par la vie, jamais un innocent.

Si Méphisto ne symbolise plus le Mal qui tente Faust en lui proposant connaissance et jouissance, quel rôle joue-t-il donc ? Eh bien, celui du principe de réalité, caché sous les voiles trompeurs de l'irréel. Le démon ? C'est la promesse non tenue du bonheur, l'illusion romantique.

Illusion qui fut, jusqu'au délire, celle du compositeur lui-même. Tombé amoureux d'Ophélie et de Juliette, Berlioz a vraiment cru, en épousant cette Harriett Smithson qui les incarnait sur scène, que l'Idéal, enfin, rejoindrait le Réel. Or son contrat de mariage le précipita dans l'enfer conjugal. Le Faust de la *Damnation* ne met pas en musique l'œuvre de Goethe mais la vie de Berlioz, ou celle de son traducteur Nerval, autre rêveur désespéré, écorché vif par les démons de la réalité, et dont l'« Henriette » se nomma Jenny Colon. Plus prudent que Berlioz, Nerval a mieux gardé ses distances, mais son malheur n'a guère été moindre.

Faust n'est pas Faust, c'est décidément Hector, Hector tout entier, qui ne pense pas à faire le Mal, et ne pactise qu'avec ses songes. Sa Marguerite bénéficie d'une douce apothéose, tandis qu'il se retrouve lui-même dans les profondeurs infernales ? C'est bien naturel : l'Idéal se retire en ses appartements célestes, tandis que le Réel se dévoile et ricane. « Le titre seul de cet ouvrage indique qu'il n'est pas basé sur l'idée principale du *Faust* de Goethe, puisque, dans l'illustre poème, Faust est *sauvé* », précise Berlioz en tête de sa partition. Or il n'est de vrai Faust que damné : quel idéaliste n'est pas damné par la vie ?

Evidemment, il suffirait d'accepter le principe de réalité, et l'on cesserait d'être tourmenté par tous les démons de l'Enfer. Mais on cesserait aussi de voir et d'entendre les anges. Il n'en est pas question. À soixante ans passés, l'homme Berlioz repart en quête de son tout premier amour, une jeune fille entrevue quand il avait douze ans ; il va bel et bien la retrouver, lui écrire des lettres d'adolescent frénétique, supplier cette très vieille enfant de condescendre à le voir de loin en loin, de lui faire l'aumône de son amitié. Une telle fidélité à l'irréel force le respect. Et surtout, qu'on le veuille ou non, qu'on le comprenne ou non, c'est bien à cette fidélité délirante et désespérée que nous devons l'œuvre de Berlioz, toute son œuvre.

\*

Qu'est-ce que la *Damnation de Faust*, sinon le contrepoint, musicalement traduit et dominé, entre idéal et réalité, entre émotion et dérision, entre ardeur suppliante et fulguration destructrice – entre sublime et grotesque ? Pourtalès avait raison. Mais il attribuait ce mélange des genres au côté « trois-quarts d'Allemand » du compositeur. Ne suffit-il pas d'invoquer son romantisme ? Les genres que mélange son œuvre ne se ramènent-ils pas à deux, le Réel et l'Idéal ? Leur fusion splendide et torturée est celle du métal brûlant jeté dans l'eau froide, et qui prend les formes les plus imprévisibles, les plus raffinées, les plus hérissées. Fleurs de fer et fleurs d'enfer.

La « Chanson du roi de Thulé » n'est ni gothique ni archaïsante ; elle vient d'un ailleurs absolu – l'irréel même. Son obsessionnel triton, (le *diabolus in musica*), c'est une concrétion de l'idéal saisi dans le froid du réel – l'une de ces formes aberrantes et superbes que prend le rêve dans la réalité de l'œuvre. De même l'extraordinaire musique des feux follets, de même le langage swedenborgien des démons, ou les saisissantes syncopes de la romance de Marguerite.

\*

Le Faust de Goethe sacrifiait l'amour à la connaissance. Chez Gounod, Méphisto deviendra le démon de midi, qu'arraisonne à la fin le Dieu des chrétiens. Beaucoup plus tard, l'opéra de Busoni retrouvera, dans une austère abstraction, la dimension métaphysique du drame, que seul Robert Schumann, auparavant, avait restituée.

Mais la *Damnation* de Berlioz demeure à part. Elle n'est ni métaphysique, ni religieuse ni sensuelle ; elle n'a que faire de la science, ni du mal, ni même de la séduction. Elle ne connaît que le rêve d'idéal et la misère du réel, plus terrible, plus diabolique et plus désespérante que tous les Méphistos, tous les Astaroths et tous les Belzébuths. Or le combat de la splendeur rêvée contre la misère subie nous vaut une musique à la beauté unique, mal-aimée comme fut son auteur, et pourtant digne, comme lui, d'un amour sans réserve.