

## De Goethe à Louise Bertin : adaptation et appropriation

Hélène Cao

À l'heure de sa création, l'opéra de Louise Bertin s'inscrit dans une *faustomania* qui enflamme Paris depuis plusieurs années. En France, plus que dans tout autre pays, les adaptations scéniques fleurissent, attisées par plusieurs traductions de la pièce de Goethe dont la première partie (dite « *Faust I* ») avait été publiée en Allemagne en 1808.



### LIRE ET VOIR FAUST

On attribue souvent le succès de *Faust* à sa traduction par le jeune Gérard de Nerval (né en 1808). Publiée en novembre 1827, mais datée de 1828, elle connaît un retentissement considérable. Toutefois, d'autres traducteurs s'étaient déjà confrontés au drame de Goethe. En 1813, Madame de Staël avait publié clandestinement *De l'Allemagne* (interdit par Napoléon I<sup>er</sup>), l'un des premiers ouvrages français à commenter le *Faust I*. Dix ans après, en 1823, Paris accueille la publication de deux traductions, réalisées par Albert Stapfer et Louis de Sainte-Aulaire. Si celle de Stapfer rencontre davantage d'écho dans les milieux littéraires, Louise Bertin s'appuiera sur la version de Sainte-Aulaire pour écrire son livret en français, avant de le faire traduire en italien : dans l'édition bilingue de *Fausto* publiée en 1830, de nombreuses phrases sont directement empruntées à cette traduction.

La réception française du *Faust* de Goethe doit aussi tenir compte du succès des gravures inspirées par la pièce. En 1816, Moritz Retzsch (1779-1857) fait imprimer vingt-six gravures, bientôt diffusées dans toute l'Europe : ces dessins au trait, que Goethe appréciait, représentent avec beaucoup de détails le cadre et les objets, et se focalisent sur le personnage de Gretchen (Marguerite). Bien que les mouvements et les sentiments ne soient que suggérés, Retzsch se soucie toutefois de différencier Faust (imberbe à partir du moment où il rajeunit) et Mephistopheles (diable aux oreilles et nez pointus, dont les sourcils anguleux accentuent l'expression ironique). En 1828, à Bruxelles, une réédition de la traduction de Stapfer inclut ces dessins. La même année, Audot publie à Paris les gravures de Retzsch, assorties d'un résumé de *Faust* écrit par Élise Voïart.

Entre 1816 et 1825 paraissent en Allemagne douze gravures de Peter von Cornelius (1783-1867). Le peintre allemand, influencé par Dürer et Raphaël, s'attache essentiellement au drame amoureux de Faust et Gretchen. Diffusées hors des frontières germaniques au fil des années 1820, ses gravures aux détails foisonnants jouent sur le relief, les lumières et les ombres ; elles montrent des visages réalistes et très expressifs, des corps en mouvement et dans des positions en déséquilibre. Au moment de la création de *La Esmeralda* de Louise Bertin à l'Opéra de Paris, la *Revue des deux mondes* du 8 octobre 1836 revient sur *Fausto*. Le chroniqueur compare la scène où Fausto accoste Margarita aux gravures de Cornelius :

J'ai vu depuis l'image que Cornélius a faite avec cette scène si simple et si belle, et tout en admirant l'air timide et réservé de Marguerite, la manière empruntée et peut-être un peu gauche dont Faust l'aborde en cette rencontre, je n'ai pu m'empêcher de penser à la délicieuse musique de M<sup>lle</sup> Bertin. Il est glorieux pour une femme d'avoir chanté une fois dans sa vie comme Goëthe a parlé, comme Pierre de Cornélius a peint.

Dès 1821, Eugène Delacroix (1798-1863) connaît les dessins de Retzsch dont il réalise plusieurs calques. Il assiste en juin 1825 à *The Devil and*

*Dr. Faustus* de George Soane et Daniel Terry à Londres, au théâtre de Drury Lane. Il revient enthousiasmé par cette adaptation et par le diorama utilisé dans la mise en scène. Le sujet lui inspire ensuite plusieurs tableaux, dont *Méphistophélès apparaissant à Faust*, refusé par le Salon en 1827, puis admis l'année suivante (ses autres toiles, postérieures à l'opéra de Louise Bertin, ne seront pas évoquées ici). Delacroix a probablement vu les gravures de Cornelius au moment où il réalise ses dix-sept lithographies de *Faust* (1826-1827), que Charles Motte insère en 1828 dans une réédition de la traduction de Stapfer. Cette année-là, Stapfer est donc associé à deux artistes de premier plan, à Bruxelles et Paris. Mais les lithographies de Delacroix, bien qu'admirees par Goethe, déconcertent le public français, rebuté par ce romantisme noir, par les postures anguleuses et l'expression parfois outrée des visages. Exploitant les effets de perspective et de profondeur au moyen des teintes (et pas du dessin), elles mettent en avant, non l'histoire d'amour, mais l'humanité partagée entre instinct animal et aspiration divine.

Les personnages de Louise Bertin se tiennent à distance de telles visions. En revanche, ils pourraient émaner des tableaux d'Ary Scheffer (1795-1858), dont la douceur sentimentale et la mélancolie ravissent les Parisiens : après *Marquerite en prière devant la Vierge Marie* (1825), puis *Faust dans son cabinet* et *Marquerite au rouet* exposés au Salon de 1831, le peintre d'origine néerlandaise, ami de Delacroix, continuera de creuser la veine faustienne jusqu'à sa mort.



#### FAUST SUR LES SCÈNES PARISIENNES

Les Français se permettent d'adapter librement le monument goethéen parce qu'il ne fait pas l'objet de la même vénération qu'en Allemagne. Pour que la durée de la représentation reste raisonnable, il faut couper des épisodes et concentrer les dialogues, ce qui a des incidences sur le sens et la conception des personnages. Les réécritures participent d'un

transfert culturel motivé par des raisons pratiques, mais aussi esthétiques : il s'agit de mettre en conformité le sujet avec les goûts du public parisien. La nécessité de répondre à ces attentes se perçoit aussi dans les traductions. En 1823, Sainte-Aulaire expose ainsi ses intentions :

Je n'ai jamais hésité à subordonner la fidélité littérale à l'expression claire et précise de la pensée. Lorsque plusieurs interprétations m'ont paru possibles, j'ai choisi celle qui me semblait préférable, et j'ai, sans scrupule, sacrifié tout ce qui pouvait distraire l'esprit du lecteur, et nuire à la clarté, qui est, je crois, pour l'écrivain français un devoir tout autrement impérieux que pour l'écrivain allemand.

Il renonce à traduire certains passages parce qu'il lui « a été impossible de les comprendre », écarte des histoires triviales comme la « Chanson du rat » et la chanson de Marguerite en prison, ainsi que deux grandes scènes fantastiques : la « Cuisine de sorcière » et la « Nuit de Walpurgis ». Mais, soucieux de ne pas priver le lecteur de la totalité de la pièce, il ajoute en fin de volume la traduction de tous ces épisodes par Stapfer (ce qui atteste l'antériorité du travail de ce dernier).

Goethe n'a pas inventé le personnage de Faust. En revanche, il a introduit celui de Gretchen et développé l'intrigue amoureuse. Dès lors, les adaptations scéniques se concentrent sur l'aspect sentimental, sur Marguerite en particulier, les spectateurs français ne s'intéressant guère au symbolisme et au message philosophique de la pièce. En avril 1830, quand les Parisiens découvrent le *Faust* de l'Allemand Louis Spohr (*singspiel* composé en 1813 et créé en 1816 à Prague), monté par la troupe de Joseph August Röckel, ils sont surpris, outrés même : comment imaginer un opéra sans le personnage de Marguerite ? « Après de tels méfaits, nous devons nous résigner à voir bientôt paraître, sur la scène, Oreste sans Pylade, Otello sans Desdémona, Colombine sans Arlequin », s'insurge Castil-Blaze dans le *Journal des débats* que dirige le père de Louise Bertin. Comme les autres auditeurs, il ignore que Spohr ne s'est pas inspiré du drame de Goethe, mais du roman de Friedrich Maximilian Klinger

*Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791). Lequeux en avait édité la traduction française à Reims en 1802, titrée *Aventures du docteur Faust, et sa descente aux enfers*. Meyerbeer, le seul compositeur que Goethe pensait peut-être capable d'écrire un opéra à partir de sa pièce, esquissera un *Faust* d'après Klinger qu'il abandonnera, sans doute pour se consacrer à *Robert le Diable*.

Le public est d'autant plus étonné que plusieurs spectacles l'avaient déjà familiarisé avec les amours de Faust et Marguerite. Le 27 octobre 1827, le rideau du Théâtre des Nouveautés s'était levé sur l'adaptation d'Emmanuel Théaulon et Jean-Baptiste Gondelier, avec une musique de Philippe-Alexis Béancourt et des décors de Cicéri. Le résumé de l'action publié par l'*Almanach des spectacles* permet d'apprécier les libertés prises avec l'intrigue d'origine :

Faust [...] fait un pacte avec le diable (Méphistophélès) pour acquérir des richesses et obtenir la main de la belle Marguerite dont il est amoureux ; mais son secret une fois connu, Marguerite le fuit. Bientôt Méphistophélès, accablé par un pouvoir supérieur au sien, est forcé d'implorer le secours de Faust qui peut seul le délivrer ; celui-ci exige que le pacte signé par lui soit annulé ; Méphistophélès se montre bon diable, et les amants sont unis.

S'il ne va pas aussi loin dans la réécriture, le mélodrame d'Antony Béraud et Jean-Toussaint Merle, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 29 octobre 1828 (avec une musique de Louis-Alexandre Piccinni), invente tout de même des situations spectaculaires : Marthe se glisse dans le cachot de Marguerite après avoir séduit le geôlier, mais tombe frappée d'un coup de poignard à l'arrivée de Faust et de Méphistophélès. Au moment où le bourreau s'apprête à accomplir sa sinistre besogne, la prison s'écroule, laissant place au tableau de l'apothéose de Marguerite et, simultanément, à celui de la damnation de Faust. Quelques mois après, le 13 mars 1829, le Théâtre de la Gaîté donne la première représentation du *Cousin de Faust*, « folie en trois tableaux » de Mélesville, Nicolas Brazier et Pierre Carmouche qui, si l'on en croit *Le Courrier des tribunaux*, doit autant à *L'Apprenti*

*Sorcier qu'à Faust* : « Élève d'un sorcier maladroit, le cousin de Faust est presque toujours la première victime de ses sorcelleries, et plus il multiplie les ruses pour reconquérir sa femme, plus il assure le triomphe de son rival. »

Avant de découvrir le *Fausto* de Louise Bertin, les Parisiens peuvent entendre le *Concert des Sylphes* de Berlioz le 1<sup>er</sup> novembre 1829, seul extrait des *Huit Scènes de Faust* donné en concert du vivant de son auteur (mais au mois d'avril, Schlesinger avait publié l'intégralité de la partition). Si la *Symphonie fantastique*, créée le 5 décembre 1830, n'est pas entièrement redevable à Goethe, son dernier mouvement, *Songe d'une nuit de sabbat*, s'inspire en partie de la « Nuit de Walpurgis ».



#### DE FAUST À FAUSTO

Lorsque Louise Bertin adapte le drame de Goethe, elle s'inspire peut-être des réalisations de ses prédécesseurs : le déplacement de la signature du contrat (qui intervient tardivement et non au début de l'intrigue) était présent chez Théaulon et Gondelier, le dénouement superposant l'« assumption » de Marguerite et le châtement de Faust l'était chez Béraud et Merle.

Mais force est de constater que le livret de *Fausto* comporte quelques incohérences, dues en partie aux modifications apportées entre 1830 (la première avait été programmée le 8 mars) et la création de 1831. Louise Bertin a remanié son texte et, sans doute pour l'écourter, a coupé des répliques, des airs (par exemple celui où Wagner, à l'acte I, déclarait ne pas vouloir suivre la voie de son maître, un sorcier comparable au diable), voire des scènes entières. Dans l'acte I de 1830, Mefistofele proposait à Fausto de signer un contrat. Devant le refus du savant, il se montrait conciliant : « Venez toujours avec moi, et si vous êtes content, nous nous arrangerons. » Cet épisode dialogué disparaît en 1831. De fait, quand la version définitive mentionne le contrat pour la première fois (IV, 1), on

ne comprend pas grand-chose à l'affaire, d'autant qu'une grande partie du texte de cette scène de l'acte IV a également été supprimée.

Autre étrangeté notable : alors que Catarina et Margarita portent un nom de famille différent, Valentino est présenté à l'acte III comme le fils de la première et le frère de la seconde. Le livret de 1830 atténuait légèrement cette aberration, car dès la scène 3 de l'acte I, Margarita apprenait à Fausto que Catarina (dont elle ne prononce plus le prénom en 1831) s'était occupée d'elle comme une mère (la partition définitive parle seulement d'une « amie »).

Dans son souci de condensation, la compositrice concentre le propos sur la figure de Margarita. Comme dans les autres adaptations françaises de *Faust*, l'intrigue amoureuse occupe une place centrale. Margarita entre en scène beaucoup plus tôt que chez Goethe : dans la scène 3 de l'acte I, elle sollicite l'aide de Fausto, immédiatement amoureux. C'est elle, sans doute plus que le chœur célébrant la résurrection du Christ, qui éloigne la tentation du suicide. Fausto invoque l'esprit infernal afin de conquérir la jeune fille (celle-ci, dans une réplique de 1830 ensuite coupée, exprimait son aversion pour la vieillesse et la laideur du savant). Rappelons que chez Goethe, Faust découvre l'image de Gretchen dans le miroir d'une sorcière ; il ne rencontre réellement sa future maîtresse que plus tard. Louise Bertin conserve cette « Cuisine de sorcière », mais elle en modifie la fonction : Fausto demande à la sorcière qu'elle le rajeunisse afin de séduire Margarita. À notre connaissance, il s'agit du seul opéra contenant cette scène, car les autres compositeurs, lorsqu'ils veulent introduire un épisode fantastique, choisissent la « Nuit de Walpurgis » ; ou ils inventent une nouvelle péripétie, comme « La course à l'abîme » et le « Pandaemonium » dans *La Damnation de Faust* de Berlioz.

Dans *Fausto*, le qualificatif de « *semi-seria* » annonce la présence de moments légers, voire comiques. Wagner est ainsi transformé en valet d'*opera buffa* ; dans la « scène du jardin » (II, 7), Catarina remplace la Marthe de la pièce (chez Louise Bertin, Marta devient une camarade de Margarita). Cependant, l'opéra exclut la quasi-totalité des chansons de Goethe, si souvent mises en musique au XIX<sup>e</sup> siècle : pas de « Chanson de la puce », de

« Chanson du rat », ni de « Chanson du roi de Thulé » ; pas de chœur d'étudiants, ni de soldats. De ce fait, Louise Bertin élimine la trivialité et le ton populaire si importants dans le drame de Goethe. Elle ajoute une chanson, entonnée par Margarita au début de l'acte II : au milieu de ses compagnes, la jeune fille annonce sans le savoir son propre destin (une situation fréquente dans l'opéra romantique). La scène 4 de l'acte II contient quelques vers inspirés par « Marguerite au rouet » : « Mais je ne sais ce que j'ai, / Mon cœur est tout agité. Il palpète en mon sein glacé, / Mon esprit défaille. » Dans la scène 4 de l'acte suivant, Fausto amorce une sérénade sous la fenêtre de l'aimée : un souvenir de celle chantée par le Mephistopheles de Goethe.

Comme la quasi-totalité des œuvres issues du *Faust I*, l'opéra de Louise Bertin est dépourvu du « Prologue sur le théâtre » et du « Prologue dans le ciel ». Seul le *Mefistofele* d'Arrigo Boito (1868) contient un « *Prologo in cielo* » (signalons toutefois que le premier opéra italien sur le sujet, le *Fausto* de Luigi Gordigiani créé à Florence en 1836, commence par un dialogue entre le chœur des esprits malins et Mefistofilo). Le pacte avec le diable s'inscrit dans une longue tradition légendaire et littéraire, que les dramaturges et les musiciens du XIX<sup>e</sup> perpétuent, mais à laquelle Goethe avait mis fin en le remplaçant par un défi. Faust appartiendra à Mephistopheles lorsqu'il prononcera la phrase fatidique : « Arrête-toi, instant, tu es si beau », exprimant enfin sa satisfaction et le désir de mettre un terme à sa quête d'absolu.

En omettant la dimension philosophique, métaphysique et spirituelle de la pièce, Louise Bertin souscrit aux goûts d'un public français avide d'émotion et de divertissement. L'infléchissement du dénouement est à ce titre révélateur. À la fin du *Faust I*, le savant est toujours vivant. Il faut attendre le dernier acte du *Faust II* (publié en Allemagne en 1832 et par extraits en France à partir de 1839) pour assister à sa mort et à sa rédemption. Point n'est besoin de repentir, ni de jugement car, déclarent les anges dans l'un des principaux messages du drame : « Celui qui, dans son constant effort, n'épargne pas sa peine, celui-là, nous pouvons le sauver. » En 1859, Gounod conservera la fin ouverte du *Faust I*. Mais, dans la

mesure où un opéra *semi-seria* de 1831 doit sceller le destin du personnage principal, Louise Bertin s'inscrit dans l'héritage des *Faust* antérieurs à celui de Goethe (plusieurs étaient d'ailleurs traduits en français, comme l'*Historia von D. Johann Fausten* publiée par Johann Spies en 1587, ou le roman de Klinger à l'origine du singspiel de Spohr). Dans un geste aussi rétrospectif que prospectif, elle tend aussi la main à Berlioz qui, en 1846, conduira en enfer le héros de sa *Damnation de Faust*.



Faust avec le chien dans le cabinet. Lithographie de Muret d'après Retzsch.  
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Faust with the dog in his study. Lithograph by Muret after Retzsch.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.