

La Damnation de Faust, entre hallucination et dépression

Historique de la démarche

La question de l'interprétation m'intéresse en premier lieu comme approche du fait musical, c'est-à-dire "grille de lecture" appliquée par l'interprète à une œuvre. L'interprète est à mon sens, après le compositeur lui-même, une sorte de nouvel architecte : il met en lumière telle charpente, tel système d'articulations, telle ligne de force, créant jeux d'ombre et d'éclat, révélant les arêtes d'une œuvre, les relations secrètes entre ses différentes parties, ses ressorts et ses temps d'arrêt. Il est aussi et surtout cet acteur paradoxal, soumis (dans le répertoire classique) à une partition fixée, qu'il sert et ne conteste pas, mais aussi sommé de choisir en elle un trajet particulier.

L'axe de réflexion que j'ai choisi pour cette étude sur *La Damnation de Faust* est donc le suivant : que suggère le compositeur à l'interprète, par la substance-même de son œuvre ? Quelle marge de manœuvre est-elle laissée, dans la configuration du récit, à l'interprétation ? Qu'en est-il de *l'ambiguïté* et de son pouvoir expressif ? Quels sont les enjeux dramatiques profonds de cette œuvre ?

Du fait de mon intérêt pour la question du cinéma (que ce soit le documentaire de création ou la fiction), j'avais dans un premier temps pris le parti d'explorer la

question de la "représentation", me fondant bien entendu sur le fait que cet opéra n'était pas destiné par Berlioz à être représenté, et que je pouvais trouver là un enjeu paradoxal très puissant...

Je me proposais à ce stade d'explorer la dimension onirique suggérée par l'œuvre de Berlioz, faisant l'hypothèse qu'une interprétation de l'œuvre par le biais des outils du langage cinématographique pouvait être plus intéressante qu'un cinquième commentaire analytique sur la mise en scène spécifique de *La Fura dels Baus*. J'ai donc tenté d'appliquer à mon écoute et à ma lecture de la partition les "paramètres" du cinéma : comment Berlioz cadre les scènes, comment il effectue le "montage" de l'action, par le jeu de quelles "ellipses", quelle "lumière" (harmonie) il choisit, quel travail sur la couleur (instrumentation), comment fonctionne la question du "hors-champ", etc.

A ce stade, je me suis rendu compte que j'oscillais constamment entre la problématique du "documentaire" (c'est-à-dire le filmage du réel, l'"épreuve du réel à l'écran" pour reprendre le titre d'un ouvrage de F. Niney^[1] sur le cinéma documentaire) et celle du cinéma de fiction, l'une et l'autre mettant en jeu des questions expressives fort différentes, et surtout des variations importantes dans le rapport du cinéaste à la question de l'"illusion filmique" ou encore à celle de la "fiction nécessaire" qu'implique toute représentation à l'écran, même dans le champ documentaire...

En fait, la relation entre cinéma du réel et cinéma de fiction me semblait pouvoir constituer un angle d'approche intéressant de l'une des thématiques essentielles de *La Damnation de Faust* : entre "réel" des aventures de Faust (à ses propres yeux) et "illusion" orchestrée par Méphisto... Il m'a semblé, en effet, que la question de la perception du réel était implicitement la plus importante dans le scénario de Berlioz (davantage que dans celui de Goethe), et surtout qu'elle posait au compositeur une question esthétique absolument fondamentale : l'interprétation, dans le champ lyrique, du thème de l'illusion peut-elle et doit-elle inciter à une élaboration du discours musical qui travaille aussi le mode du "mirage", la manipulation (de l'auditeur), l'interrogation quant à la substance

même de l'œuvre présentée ?

Ainsi a pris corps l'axe principal de cette étude : qu'en est-il de l'inquiétante étrangeté dans *La Damnation de Faust* ? Non seulement l'étrangeté fondamentale de ce que ressent le héros, Faust, comme cela nous est suggéré par Berlioz, mais aussi l'étrangeté suscitée par le compositeur, dans son souci de captation de l'attention de l'auditeur. Enfin et surtout, j'y viendrai à la fin de cette étude : l'étrangeté du statut même de l'œuvre, dans sa relation avec son public.

Il m'est alors apparu que ce "sentiment d'étrangeté" était en quelque sorte ce qui liait étroitement le compositeur et son héros : être étranger à la vie même et désirer retrouver l'élan et l'engagement dans le plaisir, voilà qui explique le pacte de Faust avec le Diable, dans l'intrigue. Mais, dans la perspective de Berlioz, c'est aussi ce qui fonde souterrainement l'ambiguïté du projet créateur : composer un opéra sans représentation scénique... C'est-à-dire : se poser explicitement en "étranger" au monde conventionnel de l'opéra, tout en faisant œuvre lyrique.

Réfléchissant sur ce qui pouvait susciter en moi cette forte intuition (à laquelle j'ai pris le parti de faire confiance), d'un lien entre le compositeur et son héros, j'ai poursuivi ce fil jusqu'à faire l'hypothèse d'un autre point commun entre le créateur et son personnage : la relation variable au monde du désir. Pour Faust : s'ennuyer ou jouir. Pour Berlioz : s'investir dans la composition en érigeant des charpentes originales ou en dessinant des thèmes chargés d'expression (même aussi paradoxalement que dans la morne *Chanson gothique* pour Marguerite...) ou se désinvestir dans des séquences en apparence plus conventionnelles (certaines des pièces chorales, en particulier).

Enfin, je dois dire que cette piste qui se propose à moi me libère d'une forte réticence envers cette œuvre, en m'en expliquant les raisons : il est clair pour moi que la dualité "investissement/désinvestissement" suggérée par l'œuvre de Berlioz suscite malencontreusement mais de façon très productive une sorte de

désinvestissement de l'auditrice que je suis, par impossibilité d'identification gratifiante avec ce qui m'est conté.

Mais mon hypothèse d'un lien spécifique instauré par Berlioz entre deux identités, la sienne propre et celle de son héros (tous deux aux prises avec leur désir...) m'a conduite à renoncer à analyser et à interpréter la mise en scène de *La Fura dels Baus*, parce qu'elle constituait, dans la perspective que j'avais choisie, une sorte d'ajout "superflu" (comme l'est à mes yeux, pour tout dire, n'importe quelle mise en scène de *La Damnation de Faust*), à une œuvre lyrique déjà mise en scène par le compositeur, si je puis dire.

Porter *La Damnation de Faust* sur le théâtre, revient en un sens à annuler purement et simplement les outils d'une étrangeté sonore imaginés par Berlioz en les transformant en "figures sonores visuellement perceptibles"... Quant à la "captation" filmée d'une telle entreprise, il est vrai qu'elle restitue quelque chose d'une dimension énigmatique inscrite dans la musique, en lui adjoignant des effets purement cinématographiques qui apportent un nouveau mystère, ou du moins un caractère non directement visible à l'œil nu (contrairement à ce qui se passe sur une scène de théâtre). Le cinéma opère une sorte de transposition, ou mieux : d'*interprétation* de l'objet filmé (ici, un opéra) par le choix d'un angle, d'une valeur de plan, etc. Mais le risque y est toujours présent d'une "sur-interprétation", à mon avis abusive, de ce qui apparaît déjà, chez Berlioz, comme l'interprétation d'un monde conventionnel - celui de l'opéra de son époque. Risque d'autant mieux mis en valeur à l'intention de l'auditeur, que l'oreille seule de ce dernier y est sollicitée, non la confirmation par l'œil de ce qui, précisément, est destiné à rester dans l'ombre, perçu à l'aveugle...

En somme, le simple fait de prendre pour angle d'attaque la question de l'identification du compositeur à son héros m'autorise à développer une réflexion sur l'espace particulier que réussit à imaginer un musicien aussi génial que Berlioz. Cet espace se développe en quelque sorte entre trois objets, trois termes : le thème de son opéra, sa démarche créatrice de musicien et l'écoute supposée d'un public hypothétique. Tout cela m'inspire une étude sur la scénographie que

réalise *elle-même* la musique. Et cela me permet en dernière analyse d'imaginer une autre mise en scène : la mienne propre - où le drame mettrait en présence l'œuvre (l'opéra de Berlioz) et l'interprète (la commentatrice que je suis)... On voit que le jeu de mirages initié par le musicien (ou peut-être par le Diable lui-même...) met en mouvement une infinité de spirales successives !

Le commentaire esthétique comme interprétation, ou la subjectivité assumée...

Il y a longtemps, j'avais eu le projet d'écrire un article sur "la haine de Debussy", me fondant pour cela sur une forte réticence envers cette musique et souhaitant lui trouver dans la musique elle-même, non seulement des racines "valides" mais aussi et surtout des raisons esthétiques riches. En somme je souhaitais interpréter l'œuvre de Debussy par les "outils du malaise" qu'elle suscitait en moi, et dans l'idéal découvrir dans les mécanismes de la création chez Debussy une *réticence à offrir* (du plaisir, du partage...) qui justifierait mon *impuissance à recevoir* et à entrer de plain pied dans le champ musical original qui s'ouvre à moi.

Avec Berlioz et sa *Damnation de Faust* s'est présenté le même paradoxe et le même défi : au disque comme à l'opéra, cette œuvre me laisse chaque fois un sentiment de malaise diffus, de difficulté à m'identifier et, malgré les riches ingrédients de cette partition, d'insatisfaction périodique. C'est d'ailleurs cette "périodicité" de l'ennui qui m'a d'abord question. Pourquoi telle séquence pleine de feu et d'intensité expressive n'ouvre-t-elle pas un nouveau paysage ? Pourquoi le chant est-il si peu prenant - ou plus exactement : me prenant pendant quelques minutes, puis, comme désinvesti, me laissant désemparée, au sens fort du terme ? Pourquoi Berlioz semble-t-il jouer avec son public, lui proposant alternativement *élans et replis* ? S'agit-il d'un caractère de l'opéra, que l'on pourrait interpréter comme une "faiblesse", un non-aboutissement ? Ou s'agit-il, et cette seconde hypothèse me semblait d'emblée beaucoup plus fertile, d'une

démarche consciente, délibérée, destinée à produire un certain type d'effet, à exprimer quelque chose de la relation de l'artiste à son œuvre ?

Découvrant dans un second temps de mon approche de l'opéra, que Berlioz n'avait pas souhaité qu'il fût représenté, j'ai d'abord fait l'hypothèse un peu courte que l'ambiguïté de ce projet créateur suffisait à expliquer l'insuffisante efficacité expressive de la partition à mon oreille. En somme, si Berlioz cherchait à faire œuvre dramatique en souhaitant se passer de la représentation scénique, il n'était pas étonnant que quelque chose d'inhabituel se passât dans la partition elle-même qui pouvait affaiblir pour l'auditeur la force gratifiante d'une identification.

Mais ce n'est qu'en m'approchant de la thématique elle-même du Faust de Berlioz que m'est venue une piste de travail plus fertile : au fond, ce qui provoque l'enchaînement des événements dans *La Damnation de Faust*, c'est l'ennui primitif de Faust, son *désœuvrement*. Pas tout à fait primitif d'ailleurs, puisque la première apparition du héros correspond à la béatitude printanière ("Qu'il est doux de vivre au fond des solitudes, loin de la lutte humaine et loin des multitudes...") Ce n'est qu'avec le "je souffre, je souffre" du deuxième monologue de Faust qu'est installé le désenchantement, puisque ce dont il souffre, de toute évidence, c'est l'ennui. Sa souffrance résulte de la perte de deux illusions : le bonheur de son enfance et la foi. Les deux premiers airs du héros présentent donc un extraordinaire revirement fondateur, étrangement provoqué par la *Marche hongroise* qui les sépare et par le retour au "Nord de l'Allemagne".

A partir de ce point de bascule, s'ouvre le mode hallucinatoire, qui va permettre à Berlioz, sous couvert d'évocation du fameux héros goethéen en proie à la mélancolie de la vieillesse, d'explorer sa propre ambivalence vis-à-vis de la création musicale (qui explique que le désœuvrement le touche de si près...) et surtout sa propre propension à l'hallucination. J'entends par là l'intensité de ses visions auditives, si l'on peut dire, et l'extraordinaire violence de son inventivité musicale.

Désenchantement, désoeuvrement : voilà qui ouvrirait tout un nouveau faisceau de perspectives, en particulier celle d'un lien étroit, pour le compositeur, entre le *sujet* de son drame et sa propre *relation* à l'œuvre. Comment œuvrer à mettre en musique le désoeuvrement ? Comment faire chanter ce désenchanté qu'est Faust ? Mais aussi, bien entendu : comment les autres personnages du drame vont-ils se présenter vis-à-vis de ce désoeuvrement désenchanté initial ? Méphisto sera-t-il l'initiateur à l'intensité du plaisir - l'esprit de vie ? Marguerite l'objet d'un (hypothétique) enchantement ? Et comment Berlioz *œuvrera-t-il* leur chant (et peut-être son propre désenchantement vis-à-vis de ce projet lyrico-dramatique non représenté...) selon qu'ils chantent seuls, à deux ou à trois ?

Mais surtout, à partir du basculement initial *de la plénitude à l'ennui*, mis en exergue de façon extraordinairement brutale par Berlioz, s'installent à mon sens deux couples expressifs encore plus fertiles : investissement et désinvestissement, réel et illusion. Mettant au devant de la scène, d'emblée, le passage du bonheur à la souffrance, cela sans aucune explication (ni psychologique, ni dramatique), sans qu'aucun événement dans le drame ne puisse nous permettre d'en comprendre l'enchaînement, Berlioz ouvre soudain un champ d'étrangeté propice à l'apparition du fantastique et du surnaturel. Investissement et désinvestissement, réel et illusion créant enfin sur une articulation essentielle, à mon sens, dans *La Damnation de Faust* : entre hallucination et dépression.

L'hallucination est conçue à la fois comme "illusion", apparition que se propose à lui-même un esprit malade, et comme "éblouissement", c'est-à-dire lieu de l'intensité maximale. La dépression est ici considérée comme le pôle diamétralement opposé : le désinvestissement, c'est-à-dire l'ennui, le morne, l'intensité minimale, l'apparence de normalité qui recouvre un état essentiellement terne... Ce "désinvestissement", je le mettrai en relation un peu plus loin avec l'apparent désintérêt périodique de Berlioz lui-même au long de la partition vis-à-vis de sa propre inventivité musicale (recours à des scènes de genre codifiées, bizarrement non mises en question). Car il me semble que, grâce

à cette appropriation étroite du thème de Faust, Berlioz parvient à métaphoriser les conventions de l'art lyrique de son temps, en en faisant des outils dynamiques pour sa réflexion sur l'expressif et le non expressif, nouvelle approche du couple plénitude/ennui...

Berlioz et l'illusion scénique

Je voudrais revenir ici à la question du refus de la représentation par le compositeur et la mettre en relation avec cette problématique du réel et de l'illusion : le fait de la non-représentation peut se concevoir en quelque sorte comme refus des principes de l'"illusion scénique" mais aussi, plus essentiellement, comme refus des limites mêmes du genre lyrique, et de toutes les contraintes qu'il impose. A l'opéra, sur la scène lyrique, le récit musical, aussi riche et génial soit-il, est soumis à une sorte d'approximation, de banalisation, du fait de la présence prosaïque des corps des chanteurs. L'expression poético-musicale passe nécessairement par le filtre de la réalité charnelle des voix, par le jeu on ne peut plus réel des instruments de l'orchestre dans la fosse, par la réalité de la salle, la respiration du public, les bruits intempestifs, etc.

De même que l'écoute d'un opéra enregistré permet de recréer un minimum d'abstraction, et surtout de solliciter de façon fertile l'imaginaire de l'auditeur, l'évitement de la "réalisation" scénique (au sens fort du terme : passage à la réalité) suscite de nouvelles problématiques pour la composition. De façon très intéressante, l'esprit du créateur est alors pris dans les rets de la contradiction et de l'ambivalence, quant à son *désir de produire de la fiction* dramatique. Composant une œuvre lyrique sans "représentation" autre que sonore, il provoque tout naturellement et de façon très riche, la mise en place subtile et progressive de toutes sortes de nouveaux modes de liaison entre l'œuvre et le créateur. Comme si le barrage à toute possibilité pour l'auditeur de visualiser ce qu'on lui fait entendre dynamisait d'autant plus fortement l'imaginaire du créateur, mais aussi du public, en leur permettant d'ériger toutes sortes d'architectures poétiques, d'autant plus nombreuses et intriquées, et paradoxalement d'autant plus solides, que nul principe de réalité ou contrainte

visuelle ne viennent les mettre en péril.

Il y a donc, ici aussi, une connexion étonnante à mon avis entre la thématique elle-même du monde fantastique tel qu'il apparaît périodiquement, via le personnage de Méphisto et de ses serviteurs au long de l'opéra, et les outils expressifs, eux aussi chargés d'étrangeté par le compositeur, la façon dont il les utilise pour capter l'attention de l'auditeur. Diabolique ou pas, cette manipulation par Berlioz de l'imaginaire de l'auditeur n'est nullement anodine en tout cas et me permet de justifier à mes propres yeux la possible validité de ma démarche.

L'élan et le repli

Revenons à notre thématique principale : hallucination et dépression ne valent pour cette étude qu'en ce qu'elles sont, elles aussi, intrinsèquement liées. Si l'intensité hallucinatoire de certaines séquences ne devait alterner qu'avec des séquences mettant en musique l'ennui et la dépression, cela reviendrait à faire œuvre périodiquement ennuyeuse, ce que je suggérais en introduction comme une explication à mon malaise lors de l'écoute de *La Damnation de Faust*, mais qui ne suffit pas. Il faut donc aller plus loin : c'est bien parce que Berlioz lui-même, dans sa façon d'organiser son matériau musical, travaille de façon hallucinée la dépression et de façon dépressive l'hallucination que *La Damnation de Faust* est (tout de même) si fascinante !

La *Chanson gothique*, littéralement "égrenée" par Marguerite comme un enfillement de mornes perles, m'apparaît comme une fascinante et profondément paradoxale entreprise créatrice. Tout se passe comme si la rêverie pseudo médiévale de Marguerite l'emmenait dans un monde à l'air raréfié : introduction par les contrebasses, ("trop graves" pour une soprano ?), intervalle de triton pour le thème principal (fa-si bécarre) produisant une tension harmonique dénuée de résolution et un intervalle mélodique saturé d'étrangeté, ambitus restreint de la ligne vocale apparaissant comme empêchée. Tout cela évoque véritablement la mise en musique du rêve, mais aussi l'enfermement (mélodique, harmonique).

Mais c'est dans cette "asphyxie" expressive, véritable représentation musicale de l'impuissance et de la dépression, que l'auditeur trouve le meilleur champ d'intensité, fasciné qu'il est, non tant par la "force" d'un moment musical que par le vide qu'il suggère...

A l'inverse, un exemple de traitement "dépressif" de l'hallucination pourrait être celui de la première apparition de Méphisto. Après l'aria concertante avec chœur de Faust accompagnant l'évocation de l'enfance et la "résurrection" progressive de Faust, un vide orchestral, un "silence assourdissant" fait effet plus sûrement qu'un coup de tonnerre et précède la première intervention de Méphisto. Cette nudité soudaine est le médium de l'inquiétante étrangeté, bien sûr ; elle est d'un effet "garanti", c'est-à-dire presque banal... Ce qui l'est moins, c'est l'impression "rétroauditive" que la plénitude symphonique et chorale de l'épisode précédent, le classicisme de son architecture, la stabilité de ses cadres, tout cela n'était qu'illusion, puisque "trop vite disparu"... Berlioz, en somme, manipule l'auditeur, en le privant de son identification à ce qui vient d'être entendu... Ou du moins en laissant entendre que lui, le compositeur, ne s'y est pas laissé prendre. Ce qui signe une forme de "perversité", de dévoiement par le musicien de son propre système de séduction...

La dépression, si on la considère de façon stricte, devrait se définir comme la disparition de l'élan vital, non comme l'alternance entre élan et repli (qui signerait plutôt le chemin vers la guérison...). Mais précisément, ce qui m'intéresse fortement dans la configuration expressive de *La Damnation de Faust*, c'est le jeu auquel Berlioz semble s'adonner : le passage auquel il invite l'auditeur de moments d'intense investissement lyrique, qui semblent signaler la présence de forces de vie à l'œuvre (orchestration flamboyante, rythme plein de vitalité et beau modelé thématique de la *Marche hongroise*, par exemple) à des moments de "morne plaine", lyriquement parlant, où, hors même le contenu psychologique énoncé par le texte, l'investissement du compositeur semble comme volontairement immobilisé, autoparalysé dans un système de conventions non mises en question.

A ce point de vue, la scène de Méphisto "Voici des roses" avec le *Chœur de sylphes et de gnomes* laisse entrevoir des "modes de relation" du compositeur à la musique (et à l'auditeur) très ambigus : en se référant au *Traité d'instrumentation* de Berlioz, on lit que "le pianissimo des trombones [ici constitutifs de la basse orchestrale qui accompagne Méphisto] appliqué à des harmonies appartenant au mode mineur, est sombre, lugubre, je dirais presque hideux." Comme le souligne G. Condé dans l'analyse musicale de la partition^[2] () "ici les harmonies sont majeures [ré majeur] et les accords longs ; il s'agit donc d'une variation sur cette donnée préalable. C'est d'une douceur monstrueusement inquiétante, de même que les roses évoquent métaphoriquement les jeunes vierges promises à l'appétit de Faust."

La comparaison avec le *Chœur de sylphes et de gnomes* qui succède à cette aria explicitement maléfique, ou du moins perfide, est éclairante. Ici Berlioz compose, au premier degré, une magnifique et gracieuse séquence chorale, qui pourrait s'appliquer aussi bien à la "scène des esprits bienheureux" dans *un Orphée de Gluck, si elle était destinée au chœur*. C'est dire que rien n'indique, dans l'écriture musicale, contrairement à l'air de Méphisto, que les personnages évoluant si élégamment sont des serviteurs du Diable, qu'ils s'apprêtent à envoûter le héros. Le sentiment d'étrangeté, ou encore le mode hallucinatoire, pour l'auditeur, est dû ici à la variété des "prises de position" du compositeur : est-il avec Méphisto (dans l'action consciente d'envoûter ?) ou avec Faust (soumis à l'envoûtement), ou encore avec l'auditeur (qu'il entreprend de charmer par son métier magnifique et la beauté de ses harmonies...!) ?

On pourrait presque assimiler cette variété à une succession de changements d'angle, comme on le dirait au cinéma. Ce qui force ici l'intérêt est l'ambiguïté, pour ne pas dire l'*ubiquité* de la position du créateur, qui semble signaler que ce qui est en jeu pour lui est la question de la composition elle-même, au moins autant que celle de la figuration musicale du drame de Faust et de Marguerite ou des manigances de Méphisto.

Par ailleurs, l'acceptation de certains archétypes opératiques ayant fait leurs

preuves (chœur des paysans au début de l'opéra, des soldats, etc.) est, à mon sens, le signe d'une sorte de "perversité dépressive" du compositeur, qui opère un double dévoisement. Il dévoise non seulement la possibilité pour l'auditeur de s'identifier de façon gratifiante à ce qui lui est conté en musique, mais aussi le rapport du créateur lui-même à son travail. ...

Que peut donc en effet signifier, pour un compositeur aux prises avec son matériau, d'inventer, puis de ne plus inventer, et surtout de mettre au même niveau, pour une œuvre censée être présentée aboutie, ces deux modes créateurs incompatibles ?

Travaillant constamment le passage de l'intensément inventif au convenu, Berlioz laisse entendre que l'intense est, rétroauditivement, de peu de poids, puisque c'est le convenu qui lui fait écho... Mais surtout, il fait ainsi de la banalité une force expressive expressément paradoxale, puisque ce qu'elle cherche à exprimer, c'est l'"intense non intensité" de la dépression... Ce qui se joue ici, c'est en quelque sorte le retour du créateur sur son œuvre, son exploitation des mécanismes mis en jeu dans l'intrigue elle-même de l'opéra comme outils expressifs. C'est-à-dire une mise à distance vis-à-vis de la création elle-même.

Ce qui me semble susciter le sentiment dépressif, dans certaines scènes chorales (chœur des buveurs dans la scène de la *Chanson* de Brander), c'est une sorte de dévoisement du lien entre le héros, Faust, et ce qui l'entoure. Tout se passe comme si l'intimité et le caractère éperdu des cantilènes de Faust seul, opposés à l'extériorité collective des scènes de genre et de foule mettait en valeur l'impossibilité pour Faust à se fondre dans la masse, et exprimait surtout l'anxiété du héros devant l'incompréhensible "joie", ressentie comme factice, de cet Autre collectif, pris comme une entité menaçante.

Ce qui fait hallucination dans ce mode d'élaboration de l'opéra, c'est en somme le jeu sur l'investissement et le désinvestissement, de la part du compositeur d'abord, dans le choix qu'il fait de ses outils musicaux, plus ou moins investis de créativité et d'invention. Mais qui met aussi en musique, par là, le destin investi-non investi de son héros Faust, du fait de la manipulation qu'il

subit plus ou moins fortement de la part de Méphisto.

S'ajoute à tout cela l'art de l'ellipse, procédé cinématographique s'il en est : Berlioz ne l'exploite plus seulement, dans *La Damnation de Faust*, comme un moyen de faire avancer l'action par la convention d'un "entre-deux" implicite et non exposé au spectateur-auditeur, mais au contraire comme une mise en exergue du vide de cet entre-deux, avec l'angoisse confuse qu'il suscite... De fait, l'ellipse *surexpose*, dans la musique de Berlioz, ce qu'elle est censée éluder.

Faisant l'hypothèse d'un savoir plus ou moins conscient de Berlioz sur ce qui l'anime dans son intérêt pour ce sujet goethéen, je comprends ainsi pourquoi le thème de l'emprise du Diable sur l'être désemparé qu'est Faust a pu le fasciner, lui qui est aux prises avec un double enjeu: le désir de faire un opéra, qui le possède, et le public qu'il possède et tente de manipuler.

En allant encore un peu plus loin, élan et repli, tels qu'ils s'entendent assez aisément dans le cours de la partition, seraient ainsi, davantage encore que des modes successifs dans le déroulement chronologique de l'œuvre, les deux pôles d'un même état, d'une même instantanéité hallucinée, qui signe le génie de Berlioz, mais scelle aussi, d'une certaine manière, son destin de créateur en partie empêché...

La damnation de Berlioz

Envisager le *Faust* de Berlioz sous l'angle de l'hallucination et de la dépression revient donc à considérer Berlioz comme interprète privilégié, merveilleusement compétent, de la thématique de l'emprise, mais aussi de celle de la création. Le personnage de Méphisto n'est-il pas une création de l'esprit fiévreux de Faust, comme les apparitions évanescents de Marguerite sont les créations par Méphisto d'un monde illusoire destiné à prendre possession de Faust ?

Tout se passe comme si, cherchant à condenser le dépressif et l'intense en un éblouissement passager (*Christ est ressuscité*, en raccourci saisissant de la "libido revenue", alors même que Faust sombre dans l'ennui...) Berlioz accédait à une sorte de mystère *de la création à l'œuvre dans son œuvre*. Mais il signe ainsi son propre pacte avec cette sorte particulière de diable qui guette tout créateur : l'impossibilité de poursuivre et de parachever, ou du moins de faire œuvre qui lui échappe et à laquelle l'auditeur puisse s'identifier, puisque c'est du travail créateur qu'il s'agit dans son œuvre...

La Course à l'Abîme, qui peut s'entendre, dans *La Damnation de Faust*, comme une sublime mais un peu tardive réconciliation du créateur avec son énergie primitive, devient ainsi le révélateur et même le rétroviseur permettant de voir et d'entendre dans tout ce qui précède un bien étrange jeu de balance entre "y aller" et "ne pas y aller"... L'un des aspects les plus étonnants de *La Course à l'Abîme* et du *Pandaemonium* à la fin de l'opéra est peut-être l'impression pour l'auditeur d'assister soudain à une sorte d'emportement véritablement jubilatoire, où toutes les forces musicales se trouvent rassemblées, contribuant à susciter une énergie extraordinaire. Tout cela advient comme l'apothéose totalement inattendue d'un opéra qui semblait jouer jusque là sur la juxtaposition non explicitée d'éléments ou d'atmosphères fortement contrastées (voire hétéroclites) et sur le caractère décousu d'une intrigue vue comme à travers le prisme du personnage principal, en une rêverie hallucinée... L'hallucination et la dépression, que je prenais pour outils principaux de cette étude sur cet opéra et sur le rapport du compositeur à son héros, aboutissent étonnamment à ce déploiement de force ramenant l'auditeur à une forme de convention esthétique, mais aussi de préparation à la "fin heureuse" sur le plan proprement énergétique, si l'on peut dire.

L'œuvre, en ce sens, est sublime dans ce qu'elle suggère du lien entre l'imaginaire créateur et les forces du Diable : l'œuvre terminée serait en somme la métaphore de la dislocation finale, de la mort programmée du travail de création, de sa disparition au profit d'un achèvement, d'une réalisation "présentable", d'une mise au monde de l'objet créé. C'est peut-être pourquoi il y a enfin de la vie dans *La Course à l'abîme*, mais cette force de vie survient presque à la fin de l'opéra.

Mais c'est aussi pourquoi, à mon oreille, le ressort essentiel de *La Damnation de Faust*, cette exploration du sentiment d'étrangeté de l'artiste-musicien au monde, liée au sentiment même de son héros Faust, se casse pendant la *Course à l'abîme*. Berlioz veut conquérir le monde et son public, mais son double dévoyé (Faust) est con-damné quant à lui à l'impuissance, malgré l'envoûtement supposé salvateur...

[1] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, « Arts et cinéma », 2002.

[2] *Avant-Scène Opéra*, n° 22, p. 26.