

## **Une captation de *La Damnation de Faust***

*Chaque décor devrait être purement fantastique,  
parce que, sinon, toutes les personnes  
surgissant dans cette nature paraîtraient  
étrangères et fantastiques dans un environnement naturel.  
Par conséquent, il pourrait y avoir des arbres rouges ou bleu ciel*[\[1\]](#).

Il peut être assez curieux de comparer l'ouvrage de Berlioz, filmé en 1999 au Festival de Salzbourg, dans une mise en scène de *La Fura dels Baus*, avec ce que Mme de Staël écrivait à propos du *Faust* de Goethe, en 1810 :

Il est impossible de lire *Faust* sans qu'il excite la pensée de mille manières différentes : on se querelle avec l'auteur, on l'accuse, on le justifie ; mais il fait réfléchir sur tout, et, pour emprunter le langage d'un savant naïf du Moyen Age, *sur quelque chose de plus que tout*. Les critiques dont un tel ouvrage doit être l'objet sont faciles à prévoir d'avance, ou plutôt c'est le genre même de cet ouvrage qui peut encourir la censure plus encore que la manière dont il est traité ; car une telle composition doit être jugée comme un rêve ; et si le bon goût veillait toujours à la porte d'ivoire des songes pour les obliger à prendre la forme convenue, rarement ils frapperaient l'imagination.

La pièce de *Faust* cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'oeuvre du délire de l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas ; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art[\[2\]](#).

*La Damnation de Faust* a aussi bien des raisons d'exciter la pensée « de mille

manières différentes » et de susciter ainsi la diversité des interprétations, certainement plus que bien de *véritables opéras* du répertoire.

### **Premier choc**

La représentation de Salzbourg peut d'abord être jugée sur le plan de l'exécution sonore, que j'essaierai, dans un premier temps, de détacher du visuel. Car ce dernier, si dissonant qu'il risque de paraître au premier abord, n'influe jamais sur une traduction musicale remarquable par la qualité des solistes, de l'orchestre et des chœurs. Notre propos, dans cette expérience, n'étant pas la simple étude d'un enregistrement, mais de sa confrontation avec une « représentation », je poserai donc cette partie de la réalisation comme bonne, sans songer à argumenter sur ses qualités. Tout au plus puis-je ajouter que le physique des chanteurs et leur comportement scénique (direction d'acteurs) sont aussi d'une qualité exceptionnelle.

Il me faut dès lors reconnaître que mon appréciation du spectacle filmé est déjà influencée favorablement par une restitution remarquable de la partition, quelle que soit la direction voulue par la mise en scène. Cela dans la mesure où ce que l'on voit n'altère jamais ce niveau de fidélité à la musique, contrairement à d'autres « mises en scène » d'opéras du répertoire, ces dernières années<sup>[3]</sup>.

Il n'en reste pas moins que l'image semble ici, dès son apparition et jusqu'à la fin, entrer sans cesse en contradiction avec les paroles mises en musique par Berlioz, et même avec les didascalies de la partition : il n'y a aucune représentation de nature, pas de plaines de Hongrie, de bosquets et prairies au bord de l'Elbe, pas de Nord de l'Allemagne, pas davantage de chambre de Marguerite.

### **Les projets berlioziens : originalité et métamorphoses**

Avant même de questionner la possible ou impossible adéquation du visuel au sonore ici, il n'est pas inutile de s'interroger sur le ou les projets de Berlioz lui-même.

## De quel Faust s'agit-il ?

Je dois encore signaler comme un des incidents remarquables de ma vie, l'impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le *Faust* de Goethe traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime abord ; je ne le quittai plus ; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout<sup>[4]</sup>.

C'est donc en 1828 que Berlioz découvre la première partie du *Faust* de Goethe et, comme il le dit dans la suite du texte des *Mémoires*, qu'il entreprend la composition des *Huit Scènes de Faust*, le texte des extraits choisis étant celui de la traduction de Nerval. Ce premier essai, qu'il juge lui-même imparfait, mais qu'il reprendra intégralement dans *La Damnation de Faust* (avec certaines modifications d'écriture), présente déjà deux traits significatifs : le personnage de Faust n'y apparaît nulle part ; une autre liberté importante par rapport à Goethe consiste à rapprocher deux épisodes de la pièce, distincts dans le temps, pour n'en faire qu'une seule scène, ce que justifie une note de la partition des *Huit Scènes* :

Quoique ce *Choeur de soldats* soit fort éloigné de la *Romance de Marguerite* dans le drame de Goethe, j'ai néanmoins joint ensemble ces deux morceaux, pensant que le contraste résultant de l'opposition de deux caractères si différents pourrait augmenter l'effet de l'un et de l'autre.

Une deuxième rencontre avec Faust se situe à Francfort, fin 1842 ou début 1843, où Berlioz assiste à une représentation de l'opéra de Louis Spohr. Or le livret du *Faust* de Spohr (1813) ne s'inspire en rien du drame de Goethe, mais emprunte à la tradition populaire allemande, remontant au XVI<sup>e</sup> siècle, à travers le *Volksbuch* et le *Puppenspiel*. Au moment de composer *La Damnation de Faust* (1845-1846), Berlioz n'est donc plus sous la seule influence de Goethe, l'*Avant-propos* de la partition est assez explicite sur ce point:

Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ?

Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'avoue sincèrement. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire. Goethe lui-même, dans le second Faust, n'a-t-il pas conduit son héros à Sparte, dans le palais de Ménélas ?

La légende du docteur Faust peut être traitée de toutes manières : elle est du domaine public ; elle avait été dramatisée avant Goethe ; elle circulait depuis longtemps sous diverses formes dans le monde littéraire du Nord de l'Europe, quand il s'en empara.

Même si le texte choisi provient en grande partie de la traduction de Goethe par Nerval, ainsi que les parties du livret dues à Gandonnière ou à Berlioz lui-même, les écarts deviennent encore plus nombreux. À commencer par la damnation du héros (lequel a désormais une partie importante à chanter), conforme à la tradition populaire et littéraire, avant que Lessing et Goethe n'imaginent de le sauver. Il s'agit toujours d'une anthologie, plus vaste il est vrai, bien que les fragments prélevés soient savamment reliés entre eux. Mais l'écart se creuse encore. La *Marche hongroise* est une idée personnelle, ainsi que la scène finale de la rédemption de Marguerite. De plus, la chronologie de l'action telle qu'on la voit chez Goethe est encore moins respectée que dans les *Huit Scènes*. Il faut donc se garder d'un réflexe conditionné qui consiste à évaluer Berlioz en pensant continuellement à Goethe. Le compositeur montre ainsi l'exemple au metteur en scène éventuel, aussi bien qu'au récepteur que nous sommes, d'une « interprétation » dont il est malaisé de borner les limites et qui renforce le dicton : *Traduttore, traditore*.

### Opéra de concert ou non ?

Au vu du premier échec de son premier opéra, *Benvenuto Cellini* en 1837, et de la date tardive (1856-1858) du second ouvrage lyrique, *Les Troyens*, on a beaucoup écrit que Berlioz s'était éloigné de la scène par dépit d'abord, ensuite parce que l'opéra de son temps, tel qu'il le voyait et en rendait compte dans ses feuillets,

ne pouvait correspondre à l'originalité de sa conception. Dès lors, autant pour des raisons économiques qu'artistiques, se serait-il engagé dans une voie de non représentation de sa musique, pourtant toujours sous-tendue par un argument extramusical très fort (jusque dans le *Requiem*), qui expliquerait le statut hybride de *Roméo et Juliette* (1839, symphonie dramatique) ou même de *L'Enfance du Christ* (1854-1856, trilogie sacrée) et, entre-deux, de *La Damnation de Faust* (1845-1846, légende dramatique), toutes partitions de concert, pour lesquelles il n'a pas voulu d'accès à la scène lyrique.

On songe avec quelle réticence il a envisagé la composition des *Troyens* :

Je savais trop quels chagrins une telle entreprise me causerait nécessairement, pour que j'en vinsse jamais à la tenter<sup>[5]</sup>.

Vous souvient-il, Madame, de l'apostrophe que vous m'avez adressée un jour à Weimar ? Je venais de parler de mon désir d'écrire une vaste composition lyrique sur le deuxième et le quatrième livre de *L'Énéide*. J'ajoutai que je me garderais bien de l'entreprendre, connaissant trop les chagrins qu'une œuvre pareille devait nécessairement me causer en France, à notre époque, avec nos étranges habitudes littéraires et musicales, et les instincts puérils de la foule. [Dédicace de la partition à la princesse Wittgenstein].

Comme il s'est néanmoins décidé à revenir à l'opéra, il est tentant de suivre cette piste. On pourrait donc argumenter qu'il imaginait chaque fois un spectacle pour ses créations précédentes, mais qu'il jugeait la convention théâtrale de son temps incapable de concrétiser sa vision du drame ; et qu'il a privilégié ce qu'on pourrait appeler l'opéra imaginaire (« Le public n'a point d'imagination », écrit-il dans la partition de *Roméo et Juliette*), inventant ainsi une forme de *théâtre ouvert* avant la lettre, laissant à l'avenir la possibilité d'une exécution qu'il jugeait encore irréalisable.

Mais le projet d'une transformation de *La Damnation de Faust* en opéra (avec la collaboration de Scribe : peut-on rêver intermédiaire plus inscrit dans les moeurs lyriques du temps ?) compromet la théorie du pis aller ou de la frustration. Il est bon de rappeler ici quelques phrases du musicien adressées à ce moment-là à son librettiste.

Londres, 12 novembre 1847.

Mon cher Scribe,

Le projet de l'opéra de *Faust* est repris ; M. Jullien a l'intention formelle de monter splendidement mon ouvrage au début de sa seconde année théâtrale, qui commencera le 1<sup>er</sup> décembre 1848. Nous aurons tous les avantages de l'exécution et de la mise en scène (*C'est moi qui souligne*). Je viens donc vous demander de bien vouloir tenir l'aimable promesse que vous m'avez faite d'arranger le livret sur les données dont je vous ai envoyé un aperçu et en conservant tout (ou à peu près) ce qu'il y a de fait. Je crois vous avoir dit que M. Jullien vous offrait 4 000 francs pour ce travail; mais veuillez lui écrire directement ou, en me répondant, préciser vos conditions, si celles-ci ne vous paraissent pas convenables.

Il faudrait que vous puissiez me remettre le livret terminé d'ici à deux mois, car je vais avoir beaucoup de musique à faire et une autre partition m'est demandée par contrat également pour la saison de 1848.

Je crois que cela serait pour vous l'affaire de huit jours au plus et de quatre jours au moins. Tâchez, dans le cas où vous feriez ce travail, de me donner le moins possible de musique à écrire, car la partition existante dure déjà deux heures et demie. La scène des chevaux, que vous trouverez à la fin du livret imprimé, n'effraye pas les machinistes de Londres et on croit qu'ils pourront la représenter d'une façon très ingénieuse et très dramatique<sup>[6]</sup>.

Londres, Harley Street , 26 novembre 1847.

Mon cher Scribe,

Jullien a été dans de tels embarras ces jours-ci avec son théâtre, son bal masqué et ses concerts, qu'il a oublié d'écrire la lettre qu'il m'avait promise pour vous. Enfin la voici, et je me joins à lui pour vous remercier.

Maintenant je vous dois quelques détails sur l'ouvrage en question. Il devra s'appeler *Méphistophélès* et non *Faust*. Cela donnera plus d'importance au rôle destiné à Pischek et détournera les comparaisons entre notre ouvrage et ceux de Goethe et de Spohr. Pischek est peut-être le plus grand chanteur *dramatique* de notre époque; sa voix est *incomparable* (baryton); il est d'une taille très avantageuse, et il a littéralement le diable au corps. La sensibilité est unie chez lui à une énergie foudroyante ; il est musicien comme la musique ; enfin nous ne pouvons rien rêver de comparable à Pischek pour une création pareille. [...]

Ne vous gênez pas pour les changements de décors, on en fait ici jusqu'à cinq dans un acte. Je ne vous impose pas mes récitatifs, bien entendu ; et vous pourrez intervertir l'ordre des morceaux (*C'est moi qui souligne*). Je crois qu'il ne faut pas beaucoup développer le rôle de Marguerite ; si vous pouviez lui donner seulement la scène de l'Eglise, avec le *Dies irae* finissant dans Goethe par ces mots *Voisine, votre flacon*, ce serait suffisant ; ou bien celle du jardin de Marthe. Faust est

assez chargé, ce me semble. Nous aurons deux ballets fort originaux, le ballet aérien des Sylphes et celui des Follets autour de la maison Marguerite. Puis un Pandoemonium immense et un ciel final, dans lequel Jullien a l'intention de faire reproduire les effets des merveilleux tableaux du peintre apocalyptique anglais Martin. Ma partition, telle qu'elle est, dure deux heures et demie. Il faudrait tâcher de ne pas donner plus de trois heures un quart de durée à la totalité de l'ouvrage. Nous avons un magnifique orchestre et un chœur de 110 voix. Vous voyez qu'il y a moyen de faire quelque chose de grand[7].

Rien ne dit que des circonstances accidentelles ne sont pas responsables d'une transformation de l'ouvrage en définitive non réalisée[8], alors que *La Damnation de Faust* pourrait déjà être considérée comme une étape vers la représentation, après le premier état des *Huit Scènes de Faust* de 1829 ; fragments non représentables évidemment, mais inscrits désormais dans une continuité beaucoup moins problématique, par leur reprise dans la « Légende dramatique » et par les nouveaux liens tissés maintenant entre ces « scènes », dans *La Damnation de Faust* telle que nous la connaissons. Celle-ci est alors conçue comme une série de séquences quasi cinématographiques, relativement brèves, et ne se différencie pas tellement de l'organisation des *Troyens*, où les *numéros* présentent le même genre de définition ; si ce n'est par les changements de lieux beaucoup plus fréquents, qui posaient certainement au temps de Berlioz plus de problèmes qu'aujourd'hui.

S'il a donc songé un moment en faire un vrai opéra, on pourrait arguer que c'est le caractère fantastique de l'action et sa dispersion dans l'espace qui l'a finalement fait renoncer à l'entreprise, car les moyens contemporains ne lui auraient pas permis de réaliser ce dont il rêvait, au moins autant que la collaboration peut-être mal choisie de Scribe et les habitudes du public d'alors. Sans doute faut-il revoir cette question puriste de la seule exécution en concert, surtout au vu du nombre de fois où la partition est montée sur scène depuis lors, bien plus souvent que les trois opéras proprement dits n'ont été représentés. La mise en scène de Salzbourg convoque tous les moyens technologiques actuels, surpassant de beaucoup ce que Berlioz pouvait imaginer dans les propos qu'on vient de lire. Est-ce à dire qu'elle réalise un rêve ?

## Un phénomène de polytonalité

Sans vouloir me prononcer sur l'argumentaire tel qu'il est présenté dans la notice du DVD et qui n'est peut-être pas fidèle à l'idée du metteur en scène, puisqu'il n'est pas signé du même nom, il est évident que le jeu des couleurs et des lumières, la projection filmée d'images sur la scène, les costumes des chanteurs, les éléments de décor, obéissent à une logique qui échappe sûrement au spectateur d'un soir, s'il n'est pas autrement prévenu. Les bidons, bouteilles, caissons, font plutôt référence à un univers de science-fiction, de même la tour centrale avec son échelle et sa tuyauterie. Les lunettes qui permettent de voir une éclipse de soleil, ainsi que les téléphones portables, peuvent paraître trop datés de la fin du XXe siècle. Tout cela peut sembler insolite ou arbitraire. Mais aussi suggérer un fantastique échappant à l'entendement rationnel, lequel est bien inscrit dans les origines du mythe faustien, bien avant même Goethe... et Berlioz. Parce que, malgré l'imprécision du personnage historique qui serait à l'origine de toute cette histoire depuis le XVIe siècle, Faust est d'abord un magicien et que toutes les versions populaires ou littéraires vont conserver ce caractère du héros, très souvent à grand renfort d'invraisemblables et spectaculaires manipulations du réel.

Dans ce qui nous est montré à Salzbourg, il y a si peu d'éléments réalistes dans le décor (même l'arbre de la scène des Sylphes est trop stylisé par son isolement dans un vaste espace et la façon dont il est éclairé) que le dépaysement est total, ce qui engendre assez d'inquiétante étrangeté pour créer la perte de repères du fantastique. Mais comme il est nécessaire que des repères restent néanmoins une pierre de touche qui permette de concevoir l'irréalité, alors l'intelligibilité du texte (malgré des chanteurs étrangers) et la qualité de l'interprétation musicale jouent amplement ce rôle.

Pourtant, comme je l'ai dit, l'utilisation de l'espace scénique exceptionnel de la *Felsenreitschule*[\[9\]](#) continuellement transformable, la forte présence des couleurs, les jeux de la lumière, l'étrangeté des objets, réussissent une mise en images d'une très grande richesse, créant un spectacle sans doute mystérieux, voire

abscons, ce qui n'est pas forcément incompatible avec « l'intrigue », d'autant que la place centrale revient à cette tour étrange, occupant d'un bout à l'autre le centre de la scène et lieu de toutes sortes de projections cinématographiques. Un alambic, en somme, figuration sans équivoque de l'ésotérisme faustien.

Je chercherai donc à évaluer le pari d'une sorte de polytonalité entre le visuel et le sonore, qui ne relève pas d'un quelconque *up to date* politique et social, devenu monnaie courante depuis quelques dizaines d'années. J'éprouve ce qui m'est montré ici plutôt comme une sorte de fantaisie visuelle qui se déroule sur un plan parallèle à ce que l'on entend, ne dérange jamais l'écoute de la musique et sollicite cette « imagination » que Berlioz souhaitait si fort à l'oeuvre dans la perception de sa musique.

Comme il n'est pas possible d'examiner tous les aspects de cette captation et que, d'autre part, les choix du caméraman viennent encore s'ajouter pour le téléspectateur à ceux des organisateurs de la scène (qu'on ne peut très souvent pas embrasser du regard dans son ensemble), je me contente de détailler maintenant quelques réflexions sur quelques scènes de l'ouvrage. Deux cas particuliers, d'abord, de pages purement instrumentales : le *Ballet des Sylphes* et le *Menuet des Follets*.

### Le Ballet des Sylphes.

Après le *Concert des Sylphes*, Faust est endormi, vêtu de blanc, au pied de l'arbre. Méphisto, tout en noir, à l'autre extrémité de la scène. Entre les deux personnages, sur toute la distance, le sol est éclairé de l'intérieur en bleu de nuit. Sauf ces trois points lumineux et colorés, la scène entière est plongée dans l'obscurité, la nuit du rêve. Pendant le morceau, on ne verra aucun ballet et presque aucun mouvement scénique, sinon le très lent déplacement du Méphisto noir, éclairé par les reflets bleus du sol. On est au degré minimum de la représentation, qui laisse ainsi toute latitude à la musique de se développer, dans toute sa transparence de rêve, opposée aux couleurs nocturnes, comme la quasi absence de mouvement sur scène fait ressortir le caractère dansant de la

musique. Le noir et la couleur de lumière, le statisme scénique et la chorégraphie du son opposent ainsi la vue et l'ouïe et donnent à la fois l'idée de celui qui crée le rêve, de celui qui le subit, tout en inventant par surcroît le rêve lui-même, de l'intérieur en quelque sorte. Le metteur en scène parvient ainsi à s'identifier non seulement aux deux personnages acteurs, mais au phénomène onirique qui les unit et à occuper une place égale à celle du compositeur. Il se fait ici serviteur d'une musique purement instrumentale, mais il réussit à y ajouter une dimension visuelle suggérant l'invisible.

### Le Menuet des Follets.

Il n'est pas non plus dansé. Le fil conducteur de la visualisation est ici la projection cinématographique du chef d'orchestre (cadré, éclairé, déformé dans toute une série d'aspects différents), reflétée dans la tour centrale. Le chef des opérations musicales est ainsi placé dans l'alambic, d'où il crée des images : essentiellement des défilés de figurants, repérables surtout par la lumière issue des bouteilles dans les loges du fond de la *Felsenreitschule*. Cette sorte d'identification du chef d'orchestre à Méphisto était déjà soulignée dans la Taverne d'Auerbach où le diable *dirigeait* la fugue de l'*Amen*. Elle confirme le rôle dominant de Méphisto, dès les *Huit Scènes de Faust*, puis dans *La Damnation* et jusque dans le projet d'opéra envisagé. (C'est une idée scénique intelligente, qu'on va retrouver dans la scène XIII.) La représentation de cette page sans voix évite un ballet traditionnel, qu'elle remplace par des images mi-réalistes mi-oniriques. Ce double jeu sur le diable, le chef d'orchestre, la partition imprimée (que l'on aperçoit par instants) et donc le créateur de l'ouvrage lui-même, met de nouveau la musique et celui qui l'a composée au centre de la représentation.

### Les scènes XIII et XIV : problématique du duo d'amour berliozien

Il n'y en a pas dans les *Huit Scènes de Faust* ni dans la *Symphonie fantastique*.

Dans *Benvenuto Cellini*, le premier duo est transformé en trio de complot, ce qui donne un grand scherzo d'action, coupé d'interludes lyriques. Le deuxième duo

sera amputé à Weimar de sa première partie, extatique, ne laissant subsister que le dynamisme de la fuite projetée, dans le second volet.

*Roméo et Juliette* : le duo est purement instrumental justifié dans la Préface

*Les Troyens* : le duo Didon-Enée, au quatrième acte est à la fois lyrique, métaphorique et référentiel, postérieur dans l'action à la *Chasse royale* (laquelle est non-représentation, par tout un jeu de reflets métaphoriques, sans vision de la réalité de la scène d'amour), ce qui permet l'idéalisation absolue du duo.

*Béatrice et Bénédict* : le premier duo est une passe d'armes dynamique entre deux adversaires. Le deuxième duo, scherzo final, est si bref qu'il ne laisse place à aucun épanchement, d'autant que l'amour n'est ici exprimé que dans l'expectative d'une agressivité renouvelée dès le jour suivant.

C'est donc seulement dans *La Damnation de Faust* que se pose véritablement la question d'une traditionnelle situation de duo d'amour. Puisqu'il s'agit ici de la visualiser, de mettre en présence deux acteurs, il importe de comprendre la réalisation, par rapport à la situation dramatique très particulière créée par Berlioz.

En somme, depuis le début de l'ouvrage, les trois personnages principaux semblent définis ainsi : Méphisto par l'énergie motrice, Faust par la passivité, Marguerite par l'idéalité.

Marguerite n'apparaît pour la première fois qu'à la scène XI de la Troisième partie, avec sa *Chanson gothique* du Roi de Thulé. Non content de la suggérer de nuit (« une lampe à la main », « tressant ses cheveux »), Berlioz la déréalise encore par l'archaïsme recherché de sa chanson. On ne sait pas ce qu'elle devient après le soupir qui conclut son air. Il n'y aura ni scène des bijoux, ni scène de l'église. Mais juxtaposition de la scène XII (*Évocation*), où Méphisto mène le *Menuet des follets*, comme toutes les péripéties précédentes : « Vos lueurs malfaisantes vont charmer une enfant et l'amener à nous ». Vient ensuite la *Sérénade* (c'est toujours lui et non Faust), il y devient un pourvoyeur du pire : « Bonne nuit, hélas ! », « Sans un anneau conjugal ».

Dans le *Récit* de la scène XIII : Marguerite voit enfin Faust pour la première fois. Berlioz semble avoir reculé son entrée le plus loin possible et l'avoir « idéalisée »

par la seule pré audition instrumentale des motifs de ses deux airs. Ce n'est donc pas un personnage caractérisé, au même titre que Gretchen chez Goethe, mais une figure idéale suscitée par le diable. (Thématique déjà présente dans la *Symphonie fantastique*). Dans la description suivante des scènes XIII et XIV, je mettrai en parallèle des éléments de la partition et de la mise en scène. En ce qui concerne la partition, je me servirai des abréviations suivantes :

**M** pour mesures

**D** pour les parties dynamiques de la musique

**ST** pour les parties statiques (en général du genre aria).

## SCÈNE XIII

### La Partition

1. M 1-18 récit avec motif Thulé. **D**

2. M 19-34 Aria A Faust

**ST** : Ralentissement du tempo, solo, *mezza voce*, style de choral.

3. M 35-61 Aria B Faust et Marguerite, en échanges. **D**

4. M. 62-85 Aria A' en duo

**ST** : Reprise de 2, sans doute à deux voix, mais traitées parallèlement ; les parties nouvelles de flûte et de clarinettes, jouant seulement un rôle d'ornementation secondaire, réel certes, mais de peu de poids par rapport aux autres parties dominantes.

5. M. 86-122

Coda échanges se dissolvant en récit “je meurs”

**D + ST** : Le récitatif, à partir de la mesure 107, raréfie les échanges vocaux, puis les entrecoupe de silences ; les notes répétées de seconds violons et alti, le *perdendo*, depuis la mesure 114, accentue encore cette sensation de frein.

### La mise en scène

1. C'est Méphisto qui fait sortir Marguerite de la tour symbolique. Ses gestes de main le confirment : elle est sa création.
2. L'aria passe dans le gros plan sur fond noir, créant une intériorisation représentée du sentiment, conforme à la nuance *mezza voce appassionato*. L'effet est-il dû à la caméra ?
3. Les caissons bougent (lumières vert, bleu, violet opposées au noir des acteurs). Faust et Marguerite semblent se chercher en jouant au milieu d'objets menaçants.
4. Deux caissons les rapprochent l'un de l'autre, ils s'y accrochent et vont jusqu'au baiser, évité. La caméra est plus sur elle, alors que Faust a la voix principale.
5. Ils se donnent la main pour la première fois et jouent à s'éloigner et se rapprocher sans se lâcher, toujours un peu comme des enfants, très beau jeu d'acteurs. Regard de Faust sur le bras de Marguerite, avant l'entrée dans le caisson sur la dissolution en récit « je meurs ». Noir.

SCÈNE XIV

6. M 1-56 Trio mené par basses instrumentales. **D**

7. M 57-120 Aria F

**ST** : Bien que Berlioz spécifie *senza rallentando*, ce sont les valeurs de notes qui créent le ralenti. Le solo de Faust opposé aux échanges vocaux précédents et suivants, retourne au style d'aria-choral, dans une nuance générale *pianissimo*.

Même si ce dernier passage dure relativement peu de temps, il agit de la même manière comme une irruption du statisme, dans un contexte où toutes les autres séquences, dynamiques, ont la concision habituelle à Berlioz.

8. M 120-156 1ère strette initiée par le chœur. **D**

9. M 157-250 2<sup>ème</sup> strette trio et chœur en 2 épisodes (157-196/197-250). **D**

10. 250 à la fin 3<sup>ème</sup> strette avec chœur. **D**

6. Idée magnifique de Marguerite ressortant dans les bras de Méphisto. Ceci donne à voir tout le

« mal » prédit par la *Sérénade*. Se forme le mur de caissons qui sépare Faust de Marguerite, figurant littéralement la menée du trio par les basses instrumentales.

7. L'aria statique est très embarrassante pour la mise en scène. Or le mur ne sépare plus, il fait fond. Faust est cramponné au caisson en gros plan, puis la caméra suit le lent mouvement de Méphisto vers Marguerite et son geste de main qui semble la posséder.

8. Effet de strette du chœur accru par l'illumination des loges.

9. 1<sup>er</sup> épisode : Méphisto monte sur le caisson couché entre Faust et Marguerite, qui se donnent la main par-dessus comme pour résister à ce qui les sépare

2<sup>ème</sup> épisode : Méphisto descend entre eux. Faust et lui se la disputent, elle se débat. Remarquable strette visuelle, qui correspond à l'ambiguïté des paroles et des gestes (« je te donne ma vie », « je vais le saisir », « je vais te saisir »)

10. Les loges se rallument pour nouvel effet de strette du chœur. Jeu de la lumière sur la succession allumer/éteindre, à quoi s'ajoutent les caissons tournant sur eux-mêmes. Pendant que Faust et Marguerite fuient chacun de leur côté, Méphisto restant maître de la scène.

### **Bilan d'une interprétation**

Résolution visuelle, dynamique ou intériorisante de tous les épisodes musicalement statiques.

Accentuation toujours imaginative des épisodes dynamiques.

Les risques de « carrures opératiques » de la musique sont ainsi évités.

Les effets de strette sont amplifiés par utilisation de l'espace scénique, objets,

déplacements, lumières.

L'ambiguïté sur Faust/Méphisto, s'échangeant ou se disputant Marguerite entretient l'idée du « mal » de l'amour.

Le duo lui-même devient mise en scène onirique de la passion naissante dans un univers menaçant.

La problématique du duo d'amour berliozien est ainsi transcendée.

Le rôle d'un *personnage témoin* (ici Méphisto, et le projet d'opéra tel que le décrit Berlioz le confirmerait) est ici souligné, dans ce que cette idée a de très exceptionnel, comme une sorte de passeur entre la scène et la salle.

Tous les effets de mise en scène (costumes, symboles, objets, couleurs) en apparence infidèles aux idées de Berlioz ne contredisent pas la conception musicale et dramatique qu'il a donnée de sa vision de Faust.

Au contraire, dans cet exemple, ils rendent possibles une représentation qu'il n'a probablement pas voulue, mais qui devient crédible-acceptable-réalisable-communicable. Éventuellement, et ces deux scènes le prouvent, lorsque la musique elle-même pourrait se trouver défailante par rapport aux exigences d'une dramaturgie représentée.

Malgré un effet de déstabilisation visuelle dès l'abord, la qualité de l'exécution musicale crée d'emblée un ancrage favorable à la représentation.

Le survol historique de la partition dans ses différents états, réalisés ou projetés par Berlioz, le montre certes adossé à Goethe, mais conscient des très grandes libertés qu'il prend à son endroit, ce qui ne peut qu'encourager celles d'un éventuel metteur en scène.

Par surcroît ces étapes dans la création, réalisée ou envisagée, font sérieusement brèche dans le credo admis que l'ouvrage refuse la représentation.

D'ailleurs, après son échec de 1846 à Paris, *La Damnation de Faust* a très vite remporté, du vivant de Berlioz un grand succès à l'étranger (Berlin, 1847 ; Dresde, 1854 ; Weimar et Vienne, 1856). Avant que Padeloup et Colonne (à partir de 1877) n'en fassent un triomphe assuré des concerts parisiens.

Depuis l'initiative de Raoul Gunsbourg à Monaco en 1893, elle a connu de très

nombreuses représentations, devenue le seul ouvrage lyrique de Berlioz régulièrement représenté sur une scène d'opéra, alors que ses trois véritables opéras attendront la fin du XXe siècle pour entrer très progressivement au répertoire.

J'ai essayé de montrer dans l'examen détaillé de quelques morceaux, particulièrement rebelles en apparence aux usages de la scène, comment le Festival de Salzbourg en 1999 me paraît avoir heureusement résolu ces questions. Et cela essentiellement par une sorte de parallélisme onirique visuel au très beau et respectueux rendu de la partition elle-même, grâce à des musiciens et acteurs exceptionnels et bien dirigés.

Mais je voudrais à présent, partant de la vision volontairement focalisée sur certaines scènes, vision que j'ai privilégiée, tenter un élargissement focal à l'ensemble de la représentation. Si le fantastique du mythe faustien a toujours joué d'un écart entre réalité et imaginaire, en préservant des repères connus des contemporains (lesquels s'en sont saisis jusqu'à Goethe et Berlioz), on peut attribuer cet écart à des concepts incontournables pour eux, tels que le diable et ses maléfices opposé à la divinité et son pouvoir rédempteur. Or la seule référence de ce type qui subsiste de nos jours est la technoscience, prenant la place d'un couple Dieu-Diable, que la science elle-même a contribué à rendre définitivement caduc au XXIe siècle.

En ce sens tous les objets insolites montrés sur scène appartiennent à un univers de science-fiction : aussi bien la tour et son mécanisme d'absorption-transformation, que les caissons. Ces deux objets, récurrents dans la représentation, sont de l'ordre d'une technologie prospective. Mais les téléphones portables et les lunettes permettant de contempler sans danger d'aveuglement une éclipse de soleil sont, en revanche, des objets familiers de notre actualité, liés à un passé immédiat, mais néanmoins reconnaissables. Or ce sont ces derniers qui sont utilisés ici dans l'acception la plus polysémique.

Les portables, instrument de la communication contemporaine dans ce qu'elle a

de plus triomphant, démontrent ici leur puissance encore insoupçonnée, celle des multiples dangers potentiels d'une prétendue facilité de communication<sup>[10]</sup>. Les lunettes pour contempler l'éclipse dépassent elles aussi de beaucoup une référence anecdotique : elles peuvent symboliser la nouvelle possibilité de contempler en face ce qui jusqu'ici rendait aveugle. Faust, en s'abstenant de les utiliser, signe ainsi son engagement dans un affrontement solitaire avec tout ce que la science prétend offrir de protection envers un avenir improbable de contre-productivité, lequel reste un des problèmes majeurs – quoique contesté par beaucoup de scientifiques – de notre société. Le fait que seul un enfant puisse se servir des lunettes pour contempler l'informulable d'une confrontation finale avec la rédemption (encore envisageable par le biais du divin par Goethe et Berlioz) pose ainsi la question angoissante de la nature possible de cette rédemption dans le contexte a-religieux et scientifique totalitaire, qui est le nôtre à l'heure actuelle.

Il y a d'ailleurs une contradiction – qu'on aurait du mal à prendre pour une inconséquence du compositeur – dans le titre qu'il a donné, *La Damnation*, et un final rédempteur encore une fois conforme à une « religiosité » loin d'être passée en 1846 à l'état de vieille lune. Si ce final est à la fois conventionnel et interrogatif, comme beaucoup de morceaux de la partition, l'illumination générale, au terme de la représentation de Salzbourg, peut parfaitement entretenir la même équivoque.

Enfin, il y a bien des accessoires ici qui relèvent plutôt d'un quotidien, comme les costumes des trois personnages principaux, qui n'ont rien de spécifiquement hors-réel, même pour le spectateur d'aujourd'hui, lequel y retrouve les repères d'un familier faisant contraste avec l'étrangeté. Berlioz imaginait-il autre chose lorsqu'il écrivait à Scribe que les chevaux de *La Course à l'Abîme* ne poseraient pas de problèmes à Londres ? Nous ne saurons jamais quel artifice scénique il envisageait, en tout cas comptait-il vraisemblablement sur un trucage, à la fois réel et artificiel. Quelque chose comme « l'idée » d'une chevauchée. En ce sens, la chaussure, le narguilé, la kippa, convoqués par *La Fura dels baus*, peuvent tout à fait évoquer l'engagement de Faust dans les desseins de Méphisto, sans qu'aucun médium sophistiqué d'allusion ne soit nécessaire à la compréhension.

Si le **A** (auditeur-spectateur) que je suis aujourd'hui, peut ainsi, dans une telle visualisation de *La Damnation de Faust*, transposer le moteur métaphysique qui animait l'ouvrage en son temps dans un monde désormais dominé par la science, il n'en reste pas moins une relative fausse note qui semble avoir échappé aux metteurs en scène de *La Fura dels baus*. Il s'agit de l'incarnation voulue par eux du personnage de Méphisto : était-il suffisant dans ce contexte de créer un homme noir, vêtu de simili cuir noir, certes terrifiant, mais relevant encore de l'imaginaire du XIXe siècle ? À titre d'exemple, une sorte de Bill Gates aurait donné tout son sens à cette nouvelle conception du fantastique, si bien réalisée dans le reste de la représentation.

## **Pour finir**

On peut dès lors tenter d'examiner cette interprétation dans le cadre de la « boucle récursive » CPEA.

La position du **compositeur**, par ses fluctuations, influe donc sur les trois autres éléments de la chaîne (PEA) et justifie les apparentes libertés de la mise en scène.

Les étapes chronologiques précédant la **partition** définitive, ainsi que les projets de Berlioz en ce qui concerne une éventuelle représentation, s'inscrivent également dans la boucle récursive.

Les **exécutants** musiciens sont, comme il a été dit, non seulement d'une qualité exemplaire, mais leur jeu scénique (solistes, chœur et même chef d'orchestre) participe également d'un rapport continu avec la partition et les intentions du compositeur. Les **exécutants** metteurs en scène peuvent s'autoriser de la magie inhérente au sujet pour créer une image scénique littéralement extra-ordinaire, mais qui ne touche jamais à l'intégrité de la musique.

Enfin l'**auditeur** (spectateur aussi en l'occurrence), même s'il est confronté à une double perception auditive et visuelle, relevant plus de deux voix/voies parallèles,

que d'une classique illustration, peut, pour les raisons que j'ai invoquées dans la conclusion de la partie précédente, participer à une telle interprétation. Même si la « magie » du spectacle, et justement pour cela, risque de dérouter de prime abord sa conception d'un argument aussi célèbre que celui du mythe faustien.

Il est encore possible, conformément à la deuxième voie évoquée dans notre texte de présentation[11], de considérer le spectacle de Salzbourg – dans la « relation d'objet », telle que la décrit Winnicott – comme un *objet transitionnel* créant l'*espace potentiel* qui subsiste en chacun de nous dans le cadre d'une expérience émotionnelle, et ici plus particulièrement artistique.

Ce que j'entends dans cette restitution sonore de la partition de Berlioz entre en parfaite résonance avec ma familiarité de l'ouvrage en tant que sujet auditeur. Il reste, pour ce sujet que je suis, à chercher une relation avec l'objet qui m'est présenté visuellement. Ce dernier, par les qualités que j'ai décrites plus haut, comporte assez de caractéristiques pour jouer le rôle d'un objet transitionnel : à la fois interne, donc *inventé* par moi, dans mon attente intérieure de l'exécution sonore mais aussi de la magie visuelle espérée, laquelle se déploie parallèlement, comme j'ai essayé de le montrer ; et en même temps externe, par tout ce qui est étranger à ma conception acquise de la partition, mais qui est ici *trouvé*, par le sujet que je suis en tant que spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle, dans cette représentation. À la fois inventé et trouvé, selon les termes mêmes de Winnicott[12], l'ensemble sonore et visuel du spectacle de Salzbourg réussit donc à créer l'espace potentiel où peut s'inscrire ma relation d'objet *suffisamment fiable* avec ce qui m'est proposé.

---

[1] ETA Hoffmann, *Écrits sur la musique*, « La Flûte enchantée », 1816, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1985, p. 238.

[2] *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, 2 vol., I/367.

[3] *Die Fledermaus*, au même Festival de Salzbourg en 2003, conçue comme une sorte de tragédie sociale au XX<sup>e</sup> siècle, où la musique de Johann Strauss semblait sans cesse tirée du côté de Wagner. Le ballet *Wolf*, récemment représenté à l'Opéra de Paris, sur *des musiques* de Mozart, prises à droite et à gauche et déformées par des orchestrations de type rock ou des insertions de rap, sous prétexte de mettre Mozart « à la portée d'un public jeune ».

[4] Berlioz, *Mémoires* [M], Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 148.

[5] M 568.

[6] Berlioz, *Correspondance générale*, Paris, Flammarion, 1972-2002, 8 vol, [CG] III/466-467.

[7] CG III/473-475.

[8] Essentiellement la faillite des entreprises de Jullien à Londres, laquelle a joué un rôle important dans les activités de Berlioz en Angleterre, telles qu'il les avait prévues.

[9] Ce *Manège des rochers* est un lieu à ciel ouvert adossé à la montagne, creusée de plusieurs étages de galeries praticables.

[10] Un seul exemple pris dans la scène de la taverne d'Auerbach : les portables deviennent ici des bouteilles, source de l'enivrement.

[11] Voir le dossier Présentation.

[12] Voir le dossier Lectures croisée.