

Les choix dramaturgiques de Berlioz et de La Fura dels Baus : deux perceptions différenciées de la figure de Faust

I. Chronique d'une expérience auditive et visuelle

Aborder *La Damnation de Faust*, en posant la question complexe de l'interprétation s'est révélé pour moi une aventure stimulante, non seulement par le caractère original de l'œuvre et de sa mise en scène, mais surtout par la nature même de la démarche choisie. En effet, en interrogeant les mécanismes de l'interprétation par le biais d'un projet lyrique hors norme et d'une scénographie peu conventionnelle, nous voulions au départ expérimenter à une plus vaste échelle, ce que nous avons déjà éprouvé dans le domaine du lied.

M'était-il alors possible d'aborder une œuvre aussi dense à l'aune de questions dont nous avons déjà débattues ? Je souhaitais plus particulièrement aborder celles de l'interprétation envisagée d'une part comme vecteur d'émotion et de l'autre comme processus interactif entre ses multiples composantes. Comment allait s'opérer en effet cette « mise en mouvement », cette « rencontre interlocutive » dont nous avons déjà parlé, signant chaque fois une expérience unique d'échanges ? A partir de quels éléments, se construirait peu à peu une

vision globale des stratégies sonores et visuelles et comment légitimer cette vision par rapport à la question fondamentale d'une « vérité » supposée de l'œuvre ? De même, concernant plus particulièrement la scénographie, dans quelle mesure mon interprétation me permettrait de définir des critères suffisamment pertinents, pour argumenter et fonder un jugement de valeur ?

Dans cette perspective, la question de la méthode m'a paru essentielle : éviter d'une part les effets d'une surcharge documentaire (dont je n'aurais finalement proposé qu'une synthèse parmi d'autres) et préserver de l'autre un contact le plus direct possible à l'œuvre. Aussi, avant même de proposer à une analyse argumentée de ma propre réception de la mise en scène de *La Fura dels Baus*, j'ai procédé à l'écoute seule de la partition, avec le projet d'expérimenter la pertinence d'une saisie spontanée et cohérente des intentions dramaturgiques de Berlioz. Cette démarche visait donc bien à concrétiser une expérience de relation interlocutive, en situant mon écoute à la croisée de deux dynamiques : me laisser porter, traverser par un imaginaire sonore ayant sa propre force de conviction, mais aussi donner libre cours à mon intuition, à ma « saisie immédiate et préconsciente », comme autre force de conviction. En somme, vivre simultanément deux expériences d'altérité : celle d'une évidence sonore irréductible et celle, non moins réductible, d'une écoute en quête de sens.

Dès les premières scènes, la musique de Berlioz m'a impressionnée par sa capacité à jouer sur deux plans complémentaires : l'inventivité de l'écriture musicale et la subtilité du parcours dramaturgique. En effet, tout au long d'évocations sonores originales, avec notamment la présence paradoxale de pièces de caractère fortement stylisées (marches, chansons...), s'élaborent des stratégies complexes de dévoilement progressif d'enjeux psychologiques, d'anticipations ou de réminiscences des événements clé. Cette double dimension m'a donné l'impression de pouvoir, de manière quasi instantanée, greffer mon propre niveau d'interprétation dramaturgique en m'appuyant sur des évidences sonores irréductibles, mais aussi de laisser proliférer des hypothèses plus libres et personnelles.

Ce sentiment de relative liberté renvoie à la notion déjà évoquée « d'opéra imaginaire »^[1], situant *La Damnation de Faust* hors des conventions de son époque. L'absence de représentation scénique, resserre le lien entre le mythe de Faust et l'appropriation de Berlioz, occultant ainsi le rôle d'un intermédiaire entre un support symbolique et la libre invention sonore. C'est ce que donne à entendre la musique par sa profonde originalité, émancipée des contraintes et des codes scénographiques les plus usuels comme la continuité narrative, les scènes d'explicitation et d'épanchement émotionnels, (médiants savamment esquivés par Berlioz). De plus, il est essentiel de rappeler que l'œuvre se situe à un point de bascule important, non seulement dans l'histoire de la représentation en musique, mais aussi dans l'histoire de la représentation théâtrale. Ainsi, en instituant ses propres modalités de représentation, *La Damnation de Faust* favorise l'interactivité des quatre constituants de la chaîne CPEA^[2]. C'est ce que du moins m'a confirmé ma première séance d'écoute.

Qu'en est-il de la correspondance supposée entre l'inédit du projet de Berlioz et sa mise en scène par *La Fura dels Baus*? Pour répondre à cette question j'ai procédé comme précédemment (lecture du DVD en continu), avec l'intention comparable d'expérimenter de manière immédiate, non distanciée, l'évidence de l'écriture scénographique en interaction avec l'imaginaire de Berlioz (ou plus précisément ce que j'ai cru en percevoir). Cette démarche induit inévitablement la question de la légitimité d'une interprétation : dans quelle mesure une mise en scène doit-elle revendiquer une fidélité à l'œuvre, en fonction de quel critère de vérité ? Ou bien, peut-elle par sa propre force de conviction infléchir cette vérité dans une autre direction ?

J'ai autant que possible évité de me prononcer hâtivement, présentant la complexité de la problématique et préférant dans un premier temps, jouer le jeu d'une mise en correspondance des ressorts dramaturgiques sonores et visuels les plus évidents. D'emblée, de nombreuses convergences m'ont convaincue, concernant notamment la caractérisation des personnages, l'explicitation d'enjeux psychologiques majeurs (captation de Faust par Méphisto, déréalisation de Marguerite...). De même, le caractère profondément original des jeux de

lumière, de l'exploitation de l'espace, des objets transformables et polysémiques (les caissons par exemple), m'est apparu comme une interface pertinente au projet novateur « d'opéra imaginaire ». On pressent, comme chez Berlioz, une écriture symbolique élaborée et serrée sur la base d'effets par ailleurs spectaculaires (les multiples métamorphoses de la tour, certaines énigmatiques, d'autres visant un impact fulgurant comme l'effet de toupie dans la *Course à l'abîme*).

Cependant, dès le début, mon adhésion n'est pas totale. Et si certains procédés plus factuels ont pu m'irriter comme l'emploi d'un arrosoir, d'une chaussure ou des lunettes solaires, ceci ne suffit pas à justifier mes réserves.

Ce n'est qu'à partir d'une réflexion plus approfondie, centrée sur la figure de Faust, que j'ai pu cerner cette impression de relative insatisfaction. Après relecture du livret et de la partition, il m'est apparu que la mise en scène n'avait pas suffisamment exploré la dimension complexe du personnage, le traitant dans une direction trop réductrice et univoque. En effet, à travers le récit de son errance, de ses aspirations jusqu'à sa chute finale, c'est toute la notion du sujet qui est interrogée, vaste problématique auquel le romantisme a consacré quelques unes de ses plus belles œuvres. A l'image de hautes figures légendaires comme Don Juan ou Manfred, Faust symbolise pour moi la nature double de sa présence au monde, partagée entre action et destruction. Or, c'est bien cette dialectique existentielle de l'affirmation et du déni que la musique m'a donnée à entendre.

D'emblée, s'est imposée la conviction que Berlioz maîtrise pleinement la traduction sonore de cette tension, dans un projet dramaturgique abouti. Cette vision pose la délicate question de la nature exacte du projet originel. Dans quelle mesure Berlioz a-t-il réellement rejeté toute dimension scénique^[3] et en fonction de quels critères ? Est-ce par choix esthétique pleinement assumé ou par défaut, tant au niveau des moyens techniques de son époque que du caractère expérimental de la narration ? J'ai volontairement contourné ces questions en me situant du côté de l'interprétation. Lors de l'écoute, c'est la cohérence de l'œuvre,

investie d'une unité fondatrice qui m'a frappée. Cette unité se focalise essentiellement pour moi autour de la figure problématisée de Faust, de sa présence/absence orchestrée tout au long d'une dramaturgie hors norme. Je pose alors comme hypothèse que *La Damnation de Faust* en tant que projet lyrique achevé mais atypique, induit le risque de traductions scéniques réductrices, ce qui me semble être en effet le cas de *La Fura dels Baus*.

Aussi, dans un premier chapitre, je m'attacherai à relever ce qui dans mon interprétation, ressort des correspondances positives entre l'écriture scénographique et le projet de Berlioz.

Dans un second chapitre, je tenterai alors de montrer en quoi la version de Salzbourg me semble rester en deçà d'un art de la suggestion et de l'équivoque, pour finalement proposer une vision trop orientée du drame, évitant certaines apories auxquelles Berlioz semble s'être confronté.

Je commencerai par l'ambivalence de la figure de Faust à travers d'une part son errance, sa fragilité mais de l'autre, son potentiel vital que manifeste la nature même de ses aspirations. La même problématique peut s'appliquer à la démarche de Berlioz avec sa formidable capacité d'empathie. Car, selon moi, cette dernière ne résulte pas seulement des mécanismes bien connus de projection psychologique, le spleen de Faust renvoyant au spleen du compositeur. Elle manifeste également une présence et une affirmation de soi induite par l'invention de modalités inédites de représentation. Autrement dit, si une empathie de nature projective stimule l'invention musicale, c'est aussi par une vitalité, une puissance exceptionnelle de créativité musicale que Berlioz accède à un tel niveau d'évocation psychologique.

Ensuite, j'aborderai l'imbrication étroite de supports dramaturgiques et symboliques, les premiers s'inscrivant dans une logique de narrativité avec l'amorce d'une intrigue induisant des progressions, des points de tensions..., les seconds instaurant une poétique de la discontinuité et de l'implicite, poétique particulièrement bien adaptée à la nature polysémique de la figure de Faust.

II/ Les correspondances au niveau musical et scénique

D'emblée, il m'a semblé évident que les metteurs en scène ont cherché une force d'évocation dramaturgique aussi efficace que celle de Berlioz, soit par la lisibilité des enjeux psychologiques entre Faust, Méphisto et Marguerite, soit par le caractère déroutant, voire décalé de l'utilisation de l'espace, des objets et des projections d'images sur-imprimées...Que ce soit dans l'adhésion ou dans le rejet, on ne peut rester indifférent. L'imaginaire est sans cesse questionné, décentré de ses références opératiques habituelles par confrontation à des éléments de modernité ou d'étrangeté (la bouteille se transformant en téléphone portable, corps chrysalides ou en fusion dans la tour). Aussi, à partir de la figure de Faust, je vais essayer de montrer en quoi cette force déstabilisante est pour moi le pendant visuel du support sonore. Seront abordés les thèmes suivants :

- la béance existentielle de Faust
- l'environnement de Faust comme miroir de sa présence/absence
- la chronique d'une tragédie annoncée
- la captation de Faust par Méphisto
- l'exploitation des praticables

A. La béance existentielle de Faust

Dans la partition, la vacuité ressentie par Faust est rendue par une temporalité statique, procédé récurrent dans toute l'œuvre, avec une impression de suspension, de blocage de l'intrigue au profit d'un commentaire sonore entièrement polarisé sur la psychologie du protagoniste. C'est le cas de la scène 1, s'étirant tout au long de stratégies polyphoniques et harmoniques louvoyantes, tournant sur elles mêmes (chromatismes, résolutions cadentielles différées, imitations en partie immergées dans le tissu sonore...). Cette longue séquence est traversée d'élans et de replis, de climax aussitôt retenus, traduisant bien pour moi, non seulement un vide intérieur, mais surtout un désir en quête de lui-même, d'aspirations non encore formulées et dont Faust pressent confusément l'impérieuse nécessité.

De fait, Berlioz n'a pas hésité à jalonner son œuvre de nombreuses plages temporelles statiques, comme facteur important de discontinuité dramaturgique, poussant parfois la démarche jusqu'à un renversement de la hiérarchie traditionnelle des scènes : ex de la *Chanson gothique du Roi de Thulé* (scène 11), pièce de genre dont le timing excède d'une minute trente celui, à la scène 13 de l'unique duo entre Faust et Marguerite !

Visuellement, toujours à propos de la scène initiale, le choix de l'espace scénique et des attributs vestimentaires de Faust instaure un malaise diffus. En effet, l'impression d'immensité, voire d'écrasement provoqué par un pseudo théâtre à l'antique (sans délimitation précise entre intérieur et extérieur), la neutralité d'un environnement dépourvu d'indices géographiques et historiques précis, soulignent l'errance et la solitude de Faust, en rupture avec le monde. Cette absence à lui-même est accusée par la banalité de son costume, créant une réelle confusion. Ainsi, travesti en simple ouvrier en tenue de travail, muni d'un accessoire aussi prosaïque qu'un pot à lait, son apparence contredit l'image traditionnelle d'un personnage hors norme, mi-savant mi-magicien, s'isolant dans le secret de son cabinet de travail. Sa déambulation s'effectue parmi une foule portant les mêmes signes vestimentaires, tout aussi anonymes. Mais son appartenance à un groupe social n'est qu'apparente : pas de regard échangé, une totale indifférence l'isole encore davantage au sein d'une collectivité s'activant calmement, symbole peut-être d'une humanité industrielle, en paix avec elle-même. Dans cette perspective, la couleur blanche (le lait, l'habit de travail...) renvoie à de multiples interprétations : l'indéterminé de la souffrance et de l'errance de Faust, sa plongée dans un anonymat subi, l'amorce d'un destin non encore écrit (comme une page blanche) ou bien encore la pureté intrinsèque d'une âme aux aspirations élevées, ignorante d'elle-même. Cette ignorance scelle de manière tragique son destin. C'est peut-être ce qui explique le recours à l'éclipse solaire : la foule semble voir quelque chose d'inaccessible à Faust, jouir d'un rayonnement cosmique, traduction moderne d'une quête d'idéal quasi mystique.

B. L'environnement de Faust comme miroir de sa présence / absence

Le recours à des pièces de caractère contribuant à la profonde originalité de *La Damnation de Faust*, a déjà fait l'objet de nombreux commentaires. Marches et chœurs militaires, chansons humoristiques, romance et sérénade... s'échelonnent tout au long de l'œuvre, étroitement imbriquées avec des scènes plus dramatiques. De fait leur importance stratégique semble fondamentale pour Berlioz, puisque dès les *Huit scènes de Faust*, elles occupent la place centrale au détriment du rôle titre. Ceci pose bien sûr la question de la paradoxale concession à des procédés un peu faciles et stéréotypés, dans un contexte revendiquant simultanément l'expérimentation de nouveaux procédés narratifs.

Sans revenir sur les débats historiques et stylistiques de cette problématique, je voudrais simplement analyser ici, en quoi ce paradoxe représente pour moi un des moteurs les plus réussis de la dramaturgie de Berlioz. Dès la première écoute, j'ai été frappée par la subtilité de sa démarche conciliant à la fois le non dit du drame intérieur de Faust et le dévoilement progressif de ses mobiles psychologiques.

Tout d'abord, la plupart des pièces de genre fonctionnent comme l'image inversée de l'inertie et de la passivité de Faust. C'est ce que je désigne par la fonction de miroir réfléchissant de Faust, présente tout au long des Parties I et II, de la *Ronde des Paysans* (scène 1) à la *Chanson d'étudiants* (scène 8). Ces séquences au dynamisme insouciant sont d'autant plus efficaces qu'elles s'inscrivent dans un récit occultant toute révélation des enjeux psychologiques : pas de monologue introspectif et encore moins de confident. Berlioz choisit un procédé plus radical : à la nuit intérieure du héros, il oppose de franches manifestations de vie, dénuées de questions existentielles. Musicalement, il renforce le décalage en poussant parfois jusqu'à la caricature, la stylisation des pièces de genre.

C'est le cas de la *Marche hongroise* de la scène 3 à l'orchestration particulièrement chatoyante pour une musique militaire. Certes, ce raffinement sonore valorise l'aspect mécanique de la rythmique, mais en même temps, la stylisation musicale est trop poussée pour se laisser prendre à un simple premier degré. On ne croit pas vraiment à cette flambée de patriotisme, son ressort dramaturgique véritable consistant plutôt à retrancher Faust dans sa passivité.

La stylisation musicale, comme technique de distanciation, introduit ainsi un second niveau de lecture. C'est donc ce décalage entre l'artifice et la vérité intérieure, qui joue le rôle de miroir réfléchissant. Autre exemple significatif : le *Choeur des buveurs* (scène 6), suivi de la fugue elle-même intercalée entre les deux chansons du rat et de la puce. Cette longue scène énumérative n'a en fait de réelle signification que dans la perspective de la dépression de Faust. Comment pourrait-il se laisser prendre à cette image détournée de la vie, avec les attributs aussi grossiers de la débauche ? S'il se montre aussi passif (sans aucune réaction pendant pas moins de quatre chansons !), c'est moins en raison d'une stratégie de séduction orchestrée par Méphisto, que par ce mirage d'une force vitale dont il est dessaisi et qu'il ne peut approcher qu'à travers ses manifestations les plus obscures. Là aussi, l'écriture musicale est suffisamment élaborée pour empêcher toute identification primaire à des genres populaires. La stylisation musicale devient encore une fois un indice de dévoilement psychologique.

À cette fonction de miroir, s'articule de manière logique une seconde : celle de juxtaposition, voire de « montage » d'éléments disparates. On vient de le voir, Berlioz articule autour de Faust un grand nombre de réalités hétérogènes. C'est ainsi que défilent des personnages variés dont la présence n'est pas toujours justifiée par l'intrigue (soldats, paysans, noceurs, étudiants...), avec parfois des effets cumulatifs comme la superposition des chœurs d'étudiants et des soldats (scène 8), ou bien la succession déjà évoquée de la scène 6. De plus, leur mode d'intervention opère souvent de manière brutale, Berlioz évacuant les traditionnelles techniques de transition musicale garantissant une logique narrative. Ces figures extérieures et imprévisibles impriment alors sur l'image de Faust celle de la fragmentation et de la vacuité. Ainsi, Berlioz semble maîtriser parfaitement des leviers dramaturgiques novateurs, répondant à une double dynamique : d'une part, c'est bien la diversité des situations et des événements qui dévoile l'intériorité de Faust par réalités interposées ! Mais en même temps, c'est bien aussi autour de cette présence énigmatique du héros que s'articule cette fresque colorée et chatoyante. Je rappelle à cet égard que Faust est quasiment toujours sur scène, ce que la version de Salzbourg et sa captation mettent bien en valeur. Formulé autrement, Berlioz expérimente une dramaturgie de l'absence/présence de Faust : tout semble converger vers lui, par

multiplication de reflets morcelés, comme tout semble partir de lui, par rayonnement implicite de son être.

Concernant la mise en scène, la fonction réfléchissante ou de dévoilement psychologique est largement exploitée, avec une relative lisibilité. J'ai déjà évoqué les attributs vestimentaires de Faust et le rôle de la foule dans la première scène. On pourrait relever d'autres procédés allant dans le même sens : l'image de Faust démultipliée dans la tour se fondant dans l'anonymat de la foule, frappé lui-même d'anonymat, comme signe extérieur de son vide intérieur, ou bien la présence muette des enfants renvoyant au désir implicite d'une jeunesse retrouvée, d'un printemps intérieur signe de renaissance à soi même.

Cette fonction de distanciation, le refus de représenter quelques pièces de caractère (la *Marche hongroise*, le *Ballet des Sylphes*), ou bien la volonté de neutraliser l'aspect plus anecdotique des soldats et des étudiants, tout cela me semble procéder d'une stratégie de distanciation et de mise en évidence de l'artifice, comparable à celle de Berlioz.

Le traitement de la fugue de la scène 6 est particulièrement représentatif. Musicalement Berlioz relève le défi de composer, selon les termes mêmes du livret, un « morceau magistral », mettant en dérision la cérémonie funèbre du rat. Pour la deuxième fois, le registre religieux est détourné au profit de la logique implacable du drame. En effet, la scène précédente fait apparaître Méphisto caricaturant les envolées mystiques de Faust, bouleversé par l'angélisme du *Chant de la fête de Pâques*. Avec la fugue, Berlioz pousse encore plus loin la profanation, jouant la carte de la bestialité et du cynisme dans le cadre d'une fugue savante, de belle facture, rendant encore plus choquante la déviance qu'on lui fait subir (avec une fugue « ratée », l'effet aurait été moins saisissant). Face au caractère proprement délirant et scandaleux de la scène, l'absence de réaction de Faust en dit long sur son état dépressif profond : indifférence, passivité, manque de lucidité, voire aliénation intérieure.

La mise en scène met alors en place un dispositif original, à priori déroutant, mais accusant bien le caractère décalé de cette séquence. La disposition des caissons fait penser à un autel d'église parodiant la cérémonie de la communion. A l'intonation de « l'amen » de la fugue, les noceurs utilisent les bouteilles comme

des téléphones portables, en se balançant de manière mécanique comme un métronome collectif. Cet effet est renforcé par la projection simultanée en fond de scène, des variations d'un potentiomètre géant. J'ai alors eu l'impression qu'ils écoutent une musique venue d'ailleurs, la reproduisant de manière bêtement scolaire, sorte de karaoké accentuant le ridicule de la situation. La mise en scène semble jouer la carte de « l'artifice dans l'artifice » par emboîtement de plusieurs niveaux de caricature : la fugue proprement dite, sa réception par écouteur interposé, son exécution mécanisée. Méphisto apparaît alors comme le grand gagnant dans cette scène : avec ses gestes amples, ses attitudes de dompteur portant cravache, à la déambulation lente et parfaitement maîtrisée, il écrase de sa prestance un Faust de plus en plus absent à lui-même.

C. La chronique d'une tragédie annoncée

A la fonction de miroir réfléchissant de la béance existentielle de Faust, certaines pièces de caractère ajoutent la fonction prémonitoire de la chute de Faust. Particulièrement représentatives sont les deux chansons de la scène 6 (la *Chanson de Brander*, et la *Chanson de Méphistophélès*) au rôle apparemment anecdotique d'une simple parenthèse à caractère divertissant. De même la chanson *Le Roi de Thulé* de la scène 11 semble opérer la fonction courante de mise en situation de la première apparition de Marguerite. Or, la lecture attentive des textes révèle des enjeux tragiques opérant une mise en perspective d'une damnation à venir.

En effet, en comparant les deux textes des chansons du rat et de la puce, on s'aperçoit que Berlioz va bien au-delà d'une simple énumération. Ce qui peut être initialement perçu comme un effet de redondance, s'inscrit alors dans une progression dramaturgique combinant deux visions prémonitoires de l'amour condamné entre Faust et Marguerite. Elles mettent en scène, sur un registre allégorique, deux récits complémentaires de séduction aux fins tragiques : le rat

tout d'abord comme parade grotesque d'un désir physique subi jusqu'à la mort (le poison provoquant la fuite désespérée d'une frénésie morbide), la puce ensuite, victime de ses propres stratégies de séduction (coquetterie aux conséquences mortelles). Comment ne pas voir ici d'étranges analogies avec les étapes ultérieures du drame : Faust séduit par songe interposé (véritable « empoisonnement » psychique) et subissant ainsi l'image idéalisée de l'aimée, l'évocation de l'éveil amoureux et de la coquetterie de Marguerite, l'activité manipulatrice de la puce à laquelle semble se délecter ce formidable manipulateur qu'est Méphisto, enfin la destruction collective de la puce annonçant la condamnation de Marguerite...

Dans la version scénique le texte de la *Chanson de Brander* est projeté sur la tour, comme des lettres s'inscrivant de manière indélébile sur le grand livre du destin. Tout est déjà joué, le public devenant le témoin lucide d'une tragédie dont le protagoniste ignore encore tout. De même, Méphisto dans son évocation de la puce, est entouré de silhouettes rampantes aux attitudes de soumission et de crainte, visualisation d'une ménagerie craintive face au dompteur souverain, en totale contradiction avec l'idée de divertissement.

La *Chanson du Roi de Thulé* répond aux mêmes fonctions dramaturgiques. Lorsque Marguerite s'exprime pour la première fois, c'est par chanson interposée qu'elle nous livre toute l'intensité de son émoi. Elle vient de voir Faust en rêve et n'ose espérer la réalisation de ce bonheur pressenti. Commence alors une longue séquence totalement statique, presque « hors temps » suspendant la narration pendant près de 5'30. Le contenu tant littéraire que musical est ici d'une infinie tristesse : un alto solo déroulant une mélodie sinueuse et plaintive, portée par une harmonie mouvante et chromatisée accompagnent le récit poignant d'un prince pleurant sa bien aimée. Le dénouement est ambigu : qui jette le vase ? Est ce un geste volontaire ou subi et pourquoi ? Que signifie ce bouillonnement de la mer aussitôt calmée (fatalité, menace, image de la mort prochaine du vieillard ou bien image anticipatrice de « l'affreux bouillonnement » survenant après la course à l'abîme) ? Comme pour Faust dont le spleen est dévoilé par ses contraires (actions guerrières, chants de réjouissances...) l'aspiration amoureuse est littéralement détournée, aspirée par la portée terriblement prémonitoire d'une

mort placée sous le double signe de la tragédie et du fantastique (la course à l'abîme). Là aussi tout semble joué, avant même la rencontre des deux jeunes gens !

Dans la version scénique, cette fonction anticipatrice est mise en valeur notamment par le jeu des couleurs vestimentaires. En effet, Marguerite porte un voile blanc la reliant à Faust, mais également une robe noire du même tissu brillant que la cape de Méphisto. On l'aura compris : la captation démoniaque de Marguerite a commencé son œuvre ; et lorsqu'au cours de sa chanson elle lâche le voile, ce geste inconscient symbolise la chronique d'une tragédie annoncée.

D. La captation de Méphisto

Si la présence lancinante du spleen de Faust est plutôt bien valorisée dans la mise en scène, c'est certainement avec le thème de la captation de Méphisto qu'elle signe ses meilleures réussites. Je me contera de relever quelques procédés valorisant la surpuissance démoniaque, procédés d'autant plus efficaces qu'ils se situent dans une logique de laminage systématique de sa victime :

- Scène 5 : tuilage musical déjà souligné entre les dernières envolées mystiques de Faust (bouleversé par le *Chant de la fête de Pâques*) et l'entrée brutale de Méphisto. Ce dernier retourne de manière diabolique l'aspiration au divin en logique implacable de captation. Par ailleurs, cette scène se fait l'écho de la précédente et dans laquelle un autre tuilage, tout aussi efficace, porte le signe d'une transformation psychique. En effet, avec le fameux « Christ vient de ressusciter », intervenant au moment même où Faust s'apprête à se suicider, on aborde une nouvelle dimension de sa quête. La mise en scène met bien en valeur cette mise en perspective d'un double processus pris à son commencement : la révélation mystique vite éclipsée au profit de son détournement par la fascination progressive du mal. De fait, la tour sert ici de relais dramaturgique. Dans la première phase, elle s'anime de l'intérieur avec des reflets flous et

mouvants de nuages évanescents, vision allusive à une dimension céleste. Lorsque Faust évoque le recours au suicide, il renverse le lait dans la tour comme s'il était prêt à déverser sa propre vie. Ensuite, au moment du « Christ est ressuscité », cette dernière s'enflamme littéralement, avec des effets de combustions chimiques associées à des images plus ou moins fœtales, en apesanteur. La tour se révèle alors comme lieu de catalyse psychique, Faust progressant lentement à l'intérieur de cet « alambic » comme s'il cherchait à accoucher de lui-même. Au terme de ce long processus, le parfait synchronisme entre sa sortie et l'apparition de Méphisto crée une confusion passagère entre les deux personnages, procédé signifiant que la fusion au spirituel a non seulement échoué (comme une expérience chimique ratée), mais que Faust est d'emblée pris au piège des forces du mal.

- Scène 7 : Faust vient enfin de réagir face au caractère scandaleux des beuveries de la caverne d'Auerbach. Son niveau de conscience est suffisamment élevé pour pouvoir rejeter ces images de bonheurs factices. Méphisto, dans sa logique de captation n'a donc pas d'autre moyen que l'intrusion directe dans l'inconscient de Faust, la scène du songe pouvant être assimilée à un véritable viol psychique. Berlioz, une fois encore, évoque de manière saisissante ce processus, par l'envoûtement dans le grave des sonorités fusionnelles entre les bois et les cuivres. Dans la version scénique, Faust est plongé dans l'obscurité avec quelques lueurs colorées créant une illusion d'enchantement, immobile et totalement dépendant de Méphisto, ayant à son égard des attitudes paternelles. Le narguilé souligne la puissance hallucinatoire du songe projeté sur la tour : seul le visage de Marguerite apparaît, flottant, comme en gestation. Cette image quasi fœtale soude non seulement une proximité de destin avec Faust (voir scène précédemment évoquée), mais renforce également la déréalisation des personnes manipulées par Méphisto, promises par anticipation à une désintégration psychique.

- Scène 12 : Méphisto, dans une phase plus avancée de la captation, chante la sérénade à la place de Faust ! A l'absence d'une déclaration pleinement assumée, Berlioz substitue une caricature de la sérénade : pizzicati simulant une

mandoline, courbe mélodique vocale relativement sophistiquée et maniérée, ponctuations des bois faisant penser à une boîte à musique. De plus, Méphisto ne s'adresse plus à Marguerite mais à une autre, Louison, figure conventionnelle de la fille séduite. Sur la scène de Salzbourg, Méphisto est alors présenté comme une véritable star de variétés, évoluant juste devant la rampe de scène. L'effet est saisissant avec cet écrin lumineux l'isolant de tout le reste, les lumières projetées sur le sol faisant inévitablement penser aux effets des shows télévisés. L'artifice est ainsi poussé jusqu'au détournement complet de la fonction traditionnelle de la sérénade. Non seulement la destinataire est occultée, mais elle l'est au profit de cette « médiatisation » de Méphisto, concentrant sur lui tout l'arsenal de la séduction.

A cette thématique de la captation, il faudrait bien sûr associer tout le jeu d'échanges des costumes orchestrés entre les trois personnages principaux : le blanc opposé au noir, la lente transformation de Faust endossant progressivement les attributs vestimentaires de Méphisto, la nature ambiguë de Marguerite sans identité propre (mélange du voile blanc renvoyant à Faust et de la robe noire à Méphisto). Ces procédés sont ici tout à fait lisibles et convaincants mais versent également pour moi dans la facilité dans une vision quasi manichéenne du couple Faust/Méphisto. Que ce soit par ses attributs vestimentaires, sa gestuelle (particulièrement hésitante et inhibée dans le duo avec Marguerite), sa déambulation proche de l'errance ou son enfermement dans un espace limité (jeu des caissons faisant rempart comme dans la scène 13), tout concourt à altérer l'identité de Faust.

Méphisto par opposition, est représenté avec une superbe triomphante, tantôt sous l'apparence d'un prince noir à la noble prestance (faisant penser, avec sa tunique et sa cape en tissu synthétique au célèbre Dark Wador, détenteur de « La Force » dans *Star Wars*), tantôt avec les attributs d'un dompteur aux gestes lents parfaitement maîtrisés. Sa puissance prend parfois une dimension surnaturelle avec un éclairage efficace du visage du chanteur, en accusant ou en déformant ses traits. C'est le cas des scènes 5 et 17 posant la question de sa réelle identité. Que ce soit à sa toute première apparition ou au moment de la révélation ultime

(juste avant la course à l'abîme), les éclairages venant du sol, provoquent un effet étonnant de métamorphose à mi-chemin entre le masque de tragédie grecque et la gargouille médiévale.

Ce contraste volontairement recherché entre la stature de Méphisto et la mise en péril de Faust est le principal levier dramaturgique clairement revendiqué par *La Fura dels Baus*. Mais, j'insiste, la musique me dit autre chose, non pas dans un rapport de totale contradiction – Faust est bien cet être fragile courant un danger imminent et Méphisto cette force qui va et emporte tout sur son passage selon la conception goethéenne – mais dans un rapport plus subtil de complémentarité. En effet Berlioz, par la densité du traitement sonore confère à Faust une réelle présence, valorise la force implicite de son questionnement, justifiant de fait le récit de son destin tragique.

E. L'exploitation des praticables

Pour finir, et toujours dans la problématique de la captation de Méphisto, l'utilisation originale des praticables, représente pour moi une autre grande réussite scénographique. Sylvie Pébrier a bien souligné l'aspect malléable et polysémique des différents objets.^[4] Concernant l'interface Méphisto/Faust, les caissons jouent un rôle tout à fait pertinent. Selon le degré atteint de captation, ils changent de forme et de fonction. Dans la scène 3, ils sont traités dans un curieux amalgame entre cuve/cercueils/sarcophages. Simultanément, la tour se transforme progressivement en gigantesque tube à essai. Ainsi, pendant qu'une expérience chimique semble se dérouler devant nous (j'ai déjà parlé à ce propos de catalyse psychique), les caissons apparaissent de plus en plus comme des objets rituels accompagnant une cérémonie ésotérique (effet comparable dans la scène 15 : sarcophages alignés sur le devant, relief des poignées faisant penser au bec de rapace du dieu Horus)

Juste après la première apparition de Méphisto (scène 5), Faust chante devant un caisson s'apparentant plus clairement à un sarcophage en forme de croix. Ainsi, la mise en scène anticipe par signalétique visuelle la thématique de la mort ou de

la désintégration psychique. Ensuite, dans le duo d'amour (scène 13), les caissons sont dressés à la verticale avec des raies de lumières projetées pouvant évoquer des piliers de temple païen ou des géants stylisés... Leur présence est écrasante et semble faire barrage aux échanges amoureux, « plombant » ainsi toute perspective de bonheur partagé. De plus, non seulement Faust et Marguerite ne se touchent pas, mais ils sont littéralement enchaînés aux caissons et, lorsque Méphisto, par une pirouette très réussie d'échanges de rôles, vole le baiser de Marguerite, ces mêmes caissons se mettent à défiler, véritable armée muette renforçant cette impression de fatalité. Enfin, dans la scène suivante, ces praticables prennent deux configurations : tout d'abord, un caisson avec toutes les apparences d'une tombe est disposé comme un autel d'église (Méphisto simulant une célébration de bénédiction du couple), ensuite d'autres, en position debout, se mettent à tourner comme des manivelles, sorte de rouage infernal que plus rien ne peut arrêter (Faust est au comble de l'exaltation amoureuse, sur le point de signer son pacte).

Tous ces procédés ont en eux-mêmes une réelle force de conviction, mais tendent à accuser la passivité de Faust.

Je voudrais à présent tenter de d'analyser, comment Berlioz élabore d'une part une intrigue originale de la présence/absence, et de l'autre, s'appuie précisément sur les défis d'une telle représentation pour, selon moi, recourir à une écriture symbolique novatrice. Nous avons chacun à notre manière, souligné l'originalité de la dramaturgie, en relevant plus particulièrement le caractère discontinu de l'intrigue et les techniques de distanciation par le recours à de nombreux archétypes. De fait, cette inventivité est pour moi le reflet d'une tension génératrice de tout son projet artistique. En effet, je suis de plus en plus convaincue que Berlioz a été confronté au dilemme suivant : prendre le risque d'une représentation d'un mal être qui aurait pu le mettre lui-même en danger (projection fusionnelle à Faust pouvant annihiler sa créativité, d'où l'absence de Faust dans les *Huit scènes* comme stratégie d'évitement), mais aussi construire une affirmation de soi par confrontation à ce vide et son « dépassement », par la maîtrise de l'outil de représentation. Et c'est précisément parce que l'écriture symbolique lui permet d'approcher au plus près de la désintégration psychique de

Faust, qu'il se fait pleinement acteur, médium de la représentation de son propre drame. Autrement dit, plus il stigmatise le péril intérieur de Faust, plus il se construit.

III/ La crise du sujet

A. Le choix de la figure de Faust

En préambule, je voudrais revenir sur l'idée généralement admise faisant figurer le mythe de Faust parmi ceux qui, au XIXe siècle, cristallisent le mieux une fracture entre l'idéal et la réalité, les élans de la subjectivité confrontée aux limites et contraintes du quotidien...Ce qui tout récemment encore, fait dire à Maurizio Kagel dans une interview : « L'essence du romantisme, de sa *Weltanschauung*, reprend le problème séculaire de la représentation de la réalité. Le romantisme réinvente la réalité, définit subjectivement le réel, ce réel que les autres, ces petits ordinaires ne voient pas, tout en donnant une définition objective de la subjectivité. D'où conflit, ambiguïté »[\[5\]](#). On sait à quel point le romantisme musical, à travers ses multiples mouvances, s'est révélé comme l'expression privilégiée de cette division entre les aspirations du « Ich », insatiable, inaccompli, toujours « en quête de », et un destin plus ou moins subi, menacé de vacuité. Le commentaire de Nerval sur l'état d'âme de Faust, au cours de sa promenade le jour de Pâques est très révélateur : « C'est là que ses aspirations s'épanchent dans le cœur de son disciple ; c'est là qu'il parle des deux âmes qui habitent en lui, dont l'une voudrait s'élancer vers le soleil qui se retire, et dont l'autre se débat encore dans les liens de la terre »[\[6\]](#). D'autres grandes figures symboliques ont été le vecteur de cette problématique (Manfred, Prométhée, Don Juan...). Selon quels critères Berlioz a-t-il fait plus particulièrement son choix ?

B. Les traits distinctifs de la figure de Faust

Je ne retiendrai ici, que les traits distinctifs me paraissant le plus en correspondance avec la personnalité et l'imaginaire de Berlioz. Tout d'abord, l'exceptionnelle force intérieure de Faust.

Dans sa préface[7], Maurice Marache souligne justement : « Goethe n'a pas fait seulement de Faust un homme déchiré par ses tendances, passant de la nostalgie la plus idéale aux satisfactions les plus matérielles. Faust se jette délibérément du côté des jouissances sensuelles, mais sans que se perde pour autant sa force idéale. A aucun moment il ne songe à s'étourdir et à s'oublier dans les jouissances. [...] Ce qu'il demande, c'est une jouissance toujours fuyante, toujours détruite, toujours amère. Car ce qu'il veut sentir en elle, c'est son insatisfaction même, et, par là, de la façon la plus douloureuse, sa grandeur déchue et toujours présente »[8]. Une telle quête ne peut être que le fait d'un esprit capable d'élever son aspiration à une dimension supra humaine, « un désir de communion avec la nature et avec l'univers qui n'est ni soif de connaissance ni volonté de puissance, mais un élan qui tend à libérer la conscience individuelle de ses limites et à la replonger dans la vie universelle. Que seraient donc cet élan et cette communion, sinon l'expérience poétique elle-même qui fait de l'âme la médiatrice d'une existence qui la dépasse ? »[9]. Mais cette grandeur est menacée par elle même : « Cet esprit n'est en effet rien d'autre que l'essence même de la vie, telle qu'elle se déploie, se forme et se transforme dans la nature et sur la terre, splendide et tragique, éternellement créatrice et destructrice, naissance et mort. Le génie seul ose vouloir communier avec elle, telle qu'elle est, non pas affadie par le désir de bonheur, mutilée par la société qui se protège contre elle, mais vraie, immense, impitoyable pour l'individu. Or, l'individu, même génial, ne peut supporter pareille grandeur qui l'anéantit, il doit se détourner, misérable, et se replier sur lui-même dans la conscience de sa faiblesse »[10].

Je suis frappée de constater à quel point ce portrait, dans toute son ambivalence, me semble correspondre à la personnalité de Berlioz. Je ne reviendrai pas sur des faits bien connus attestant les processus de projection de Berlioz sur la figure

de Faust. Parmi les plus significatifs, je rappellerai simplement : sa fascination pour le « merveilleux livre » de Goethe, (« Je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues partout »[\[11\]](#)), la fulgurance de la composition de certaines scènes (« Je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages (...). Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu (...). Je regarde cet ouvrage comme l'un des meilleurs que j'ai produit »[\[12\]](#)).

Ce qui me frappe davantage, c'est la nature double de Faust, mélange de grandeur et de faiblesse et dont je vois un équivalent dans notamment cette état émotionnel de Berlioz : « Le mal d'isolement (...) est une aptitude au bonheur, qui s'exaspère de rester sans application, et qui ne peut se satisfaire qu'au moyens de jouissances immenses, dévorantes, furieuses, en rapport avec l'incalculable surabondance de sensibilité dont on est pourvu. Cet état n'est pas le *spleen*, mais il l'amène plus tard : c'est l'évaporation, l'ébullition du cœur, des sens, du cerveau, du fluide nerveux. Le *spleen*, c'est la congélation de tout cela »[\[13\]](#). J'imagine alors aisément l'exaltation de Berlioz à la lecture de ce passage si célèbre, lorsque Faust tente de traduire la *Genèse* avec les propositions s'échelonnant comme suit : « Au Commencement était le Verbe » puis « était l'Esprit » suivi de « la Force », et enfin « l'Action ». Cette action mue par une force supra humaine, Berlioz la diffracte dans le couple Faust/Méphisto, en articulant sa dramaturgie autour d'un double processus :

- Méphisto représente essentiellement l'aspect destructeur de la vie, ce que Maurice Marache explicite en ces termes : « Méphisto incarne la négation et le mal qui s'attachent à chaque pas que fait le génie, comme la conséquence de son aspiration inconditionnée à la plénitude de la vie ; il est le prix de cette plénitude, la rançon de l'Esprit de la Terre »[\[14\]](#).

- Faust incarne une fracture profonde entre d'une part « la beauté d'une existence dont l'âme porte l'exigence au plus profond d'elle-même et qu'il lui est donné d'entrevoir à travers les formes de la réalité et, d'autre part, les limites étroites de la destinée, que l'homme ne peut franchir sans tomber dans la faute »[\[15\]](#). Méphisto se fait le reflet agissant de cette aporie en « déchaînant autour de lui les forces obscures et destructrices de l'univers »[\[16\]](#). Il s'affirme

bien comme le double de Faust, ce que *La Fura dels Baus* n'a pas manqué de souligner.

Ainsi, ce que met en scène Berlioz, ce n'est pas seulement la projection d'un vide existentiel, mais aussi le déploiement de forces exceptionnelles dans lesquelles le compositeur puise ses propres forces créatives et sa capacité d'affirmation de soi. Il me semble que l'on n'a pas suffisamment insisté sur cette dualité entre confrontation directe à ce qui peut-être le menace le plus (danger d'une désintégration psychique) et ressourcement, par appropriation et représentation de forces vitales premières. Seule la figure de Faust semble avoir répondu pour lui à cette attente profonde.

C. L'élaboration d'une nouvelle dramaturgie

Ces considérations me permettent pour l'instant, d'affiner mes précédentes propositions d'interprétation. Elles confirment à un niveau davantage conceptuel, mes premières intuitions glanées au cours de l'écoute comme :

- La dramaturgie de la présence/absence de Faust. Du côté de l'absence : ses émotions profondes n'étant explicitées que par des événements extérieurs, traités musicalement de manière archétypale, sa relation amoureuse avec Marguerite vécue essentiellement sur le registre idéalisé, menacé de mort (duo d'amour) ou bien encore, le rôle paradoxal de Méphisto chantant à sa place la sérénade... Du côté de la présence : les deux monologues des scènes 1 et 9, confèrent à Faust une forte amplitude émotionnelle. Ces longues séquences statiques nous immergent dans un flux orchestral magnifique, impossible à détailler dans le cadre de cette étude (raffinements harmoniques, mélodiques, orchestration tout en finesse...). Berlioz parvient alors à créer un haut niveau de polysémie musicale. En effet, dans la scène 9, lorsque Faust découvre la chambre de Marguerite, se côtoient de manière paradoxale effervescence amoureuse et rumination presque douloureuse. De même dans la scène du songe (scène 6) la musique tisse autour de Faust une trame complexe avec d'une part la vocalité

enveloppante d'un Méphisto en pleine stratégie de séduction, et de l'autre, les envolées du chœur, comme révélateur psychique de Faust. L'écriture chorale fait littéralement rayonner les multiples facettes de son âme, en pleine révélation sensuelle, mystique et amoureuse. Ainsi donc, Berlioz oppose à la captation démoniaque, la beauté irradiante d'une haute personnalité. Comme le laisse entendre la musique, les metteurs en scène auraient grandement gagné à conserver cet équilibre.

Concernant toujours le registre de la présence, Berlioz insère trois courtes séquences de ressaisissement de Faust par rapport à la réalité. Elles se situent à des moments de basculement de l'intrigue, souvent associées à une situation d'urgence : fin de la scène 6, Faust rejette enfin les mirages de la débauche en prenant brutalement conscience de l'activité manipulatoire et démoniaque de Méphisto, puis dans les deux scènes suivantes quand il est saisi du désir impérieux de rencontrer Marguerite et enfin scène 14, au moment où cette fulgurance de la révélation amoureuse est prête à lui échapper. Chaque fois, Berlioz fait appel à des conduites vocales proches de l'opéra avec des effets de récitatif presque secco ou grandes envolées proches de l'aria. J'y vois des rappels savamment dosés de la force vitale de Faust, prête à infléchir le cours de l'action dans les instants les plus critiques de sa mise en péril. Dans la version scénique, ces sursauts d'énergie sont éclipsés par la présence magnétique de Méphisto (exception faite de la scène 6 avec Faust enlaçant avec ferveur un arbre, symbole de vie ? promesse d'accomplissement ?).

- Le recours au répertoire des chansons avec un double objectif : élaborer d'une part une subtile stratégie prémonitoire, avec les chansons du rat, de la puce et la romance de Marguerite annonçant le dénouement tragique d'un amour condamné, et de l'autre, traduire l'impossibilité à nommer l'objet de la quête, à exprimer en pleine conscience cette aspiration à communier avec un niveau de réalité autre. Après l'hymne à la nature et l'appel mystique de la première partie, renvoyant douloureusement Faust à son attente inassouvie, par défaut, le registre parodique des chansons semble inscrire en « creux » cet innommable jamais trouvé, toujours désiré.

C'est dans cette perspective que je positionnerais les *Huit scènes* par rapport à *La Damnation*. En effet, une évolution dramaturgique se dessine clairement articulée en deux étapes.

Première étape : une vision fragmentée, cloisonnée du mythe, assignant Faust à une absence radicalisée. Ces scènes ne correspondant à aucune mise en situation narrative, me font penser à des « vignettes », dans le sens d'un marquage signalétique, d'enluminures émaillant les principales étapes de l'intrigue (scènes 2, 3, 4, 5 et 8). J'aurais envie de dire que, du suggéré, Berlioz ne conserve ici que le détour. Mais, à mon sens, il ne pouvait rester dans cette disposition, trop inhibitrice pour une expression plénière, et il lui fallait dans une étape ultérieure, réintroduire la figure de Faust. Comment s'y prendre sans altérer cette stratégie de l'évitement ? C'est à ce niveau, qu'intervient pour moi de façon pertinente, la notion « d'opéra imaginaire » dont *La Damnation* serait la concrétisation pleinement maîtrisée.

Deuxième étape : l'instauration d'une dramaturgie amplifiant la vacuité intérieure de Faust par confrontation à lui-même. Autrement dit, le tour de force de *La Damnation* résiderait dans le statut ambivalent de la figure de Faust, parvenant ainsi à le rendre absent à travers sa propre présence. Ainsi, pour maintenir tout au long de l'ouvrage une vision problématisée de son identité profonde, Berlioz orchestre une double approche à la fois concentrique et excentrique de Faust. Tout renvoie à Faust et à sa béance (les scènes d'action et de joie de vivre) comme tout part de Faust (l'idéalisation de Marguerite, l'intérêt de Méphisto à son égard).

C'est, je le rappelle, ce que j'interprète comme unité fondatrice de l'œuvre, à partir de laquelle s'est orientée ma lecture de la mise en scène.

D. Cadrage anthropologique de la crise du sujet

Un parcours historique et anthropologique de l'histoire du sujet permet de saisir à quel point Berlioz se situe à une époque particulièrement sensible d'intensification de la notion de crise. Je rappellerai seulement ici ce qui me semble indispensable pour mieux approfondir cette problématique.

Les différentes définitions de dictionnaires permettent d'appréhender la notion de sujet à 2 niveaux :

- du côté du sujet : « Être qui dit « je » et pour lequel le monde extérieur, le contenu de sa pensée constituent un objet ». Ainsi, le sujet est acteur de sa saisie consciente du monde et de lui-même. Dans un sens encore plus large, il est « conscience libre donatrice de sens, fonctionnant comme principe explicatif de tout fait humain ».

- du côté du monde, il est ce qui est subordonné. Or subordonné signifie : « Ordre établi entre les personnes, les rendant dépendantes les unes des autres ».

Ramené à la dimension philosophique du rapport de l'homme avec lui-même et le monde, le positionnement du sujet passe fondamentalement par une relation de dépendance. Et c'est précisément dans cette relation originelle que la notion de crise prend sa source.

A cet égard, Marcel Gauchet propose un éclairage anthropologique tout à fait pertinent. Dans son ouvrage *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*[\[17\]](#), il brosse un vaste parcours panoramique des multiples modalités de liaison homme/univers, en partant du constat suivant : « La réalité telle qu'elle nous apparaît, multiplicité inépuisable de qualités sensibles, réseau infini d'objets distincts et de différences concrètes, comporte une autre réalité : celle qui surgit pour l'esprit lorsqu'on considère, au-delà du visible, son unité et sa continuité indifférenciée. Opération élémentaire de division du réel, de dédoublement du visible et de l'invisible, dont nous ne pouvons pas ne pas rencontrer la possibilité à l'intérieur du plus banal de nos cheminements de pensée »[\[18\]](#). « La vraie question n'est pas celle de l'être », de son essence à laquelle nous continuons à sacrifier naïvement, en réitérant inlassablement, de la façon la plus monotone le propos multi millénaire de l'espèce humaine ». La

vraie question est « celle des contraintes internes qui nous obligent à la poser de cette façon. Pourquoi ce partage structurel qui nous présente toute réalité sous deux visages, par surcroît antagonistes et critiques l'un de l'autre ? »[19].

Tout au long de son histoire, l'humanité et plus particulièrement les civilisations occidentales ont vécu une lente émergence du sujet. Marcel Gauchet analyse alors les principales étapes d'un processus multi millénaire de « la marche d'un ordre intégralement subi (vision magique du monde sans prise de conscience individuelle) vers un ordre de plus en plus voulu, [...] jusqu'à ce qu'enfin ce desserrement agi de la contrainte prenne forme de projet conscient, que ce soit dans le registre du rapport aux choses ou dans le registre du lien avec ses semblables »[20]. Et selon lui, la phase actuelle de ce processus, correspond dans nos sociétés occidentales à une radicalisation de la crise du sujet : « Le déclin de la religion se paie de la difficulté d'être soi. La société d'après la religion est aussi la société où la question de la folie et du trouble intime de chacun prend un développement sans précédent. Parce que c'est une société psychiquement épuisante pour les individus, où rien ne les secourt ni ne les appuie plus face à la question qui leur est retournée de toutes parts en permanence : pourquoi moi ? »[21]. Le positionnement de l'homme face à l'univers revêt alors une dimension critique, révélant le sujet à lui-même dans toute sa force et sa fragilité. La dépendance à l'autre, est ainsi sans cesse interrogée, éprouvée dans un balancement permanent entre saisissement et dessaisissement, maîtrise de et soumission à ce qui nous dépasse (l'insondable de l'Être, les expressions même de Faust parlant de son « âme » ou bien de « l'immense nature »).

Entre ces deux extrêmes, allant de l'absence du sujet dans les sociétés archaïques à la crise contemporaine radicalisée, le XIXe siècle représente une des étapes intermédiaires d'émergence et de manifestation de la crise du sujet propre au monde occidental. Cette étape se singularise par un double processus : mise en péril croissante du sujet d'une part et de l'autre culte du héros par triomphalisme du sujet.

E. Ambivalence du sujet au XIXe siècle

Par le choix de ses figures symboliques, l'expression artistique du XIXe siècle est pour Gauchet, un exemple représentatif de ce processus. En effet, de Faust à Hamlet..., le sujet s'inscrit fondamentalement dans une tension dialectique, « comme s'il ne parvenait à s'appréhender que quelque part entre négation de soi et affirmation de soi, que dans le balancement sans trêve entre recherche de son propre effacement et quête d'une pleine et nécessaire identité à soi »[22].

Et donc, comme je l'ai avancé au début de mon étude, Berlioz à travers sa *Damnation de Faust*, donne une traduction sensible de cette « crise du sujet, mais non pas déni du sujet », déni qui semblerait s'appliquer davantage à l'époque contemporaine. J'oserais même affirmer que cette perspective de déni, est profondément étrangère à la sensibilité d'alors, même dans un contexte de mise en péril aigu du sujet. Etonnant paradoxe, représentant pour moi une composante importante de l'esthétique de cette époque, en dépit du nombre très limité d'études consacrées à cette problématique[23].

Sur quoi donc reposerait au XIXe siècle, cette présence inaltérable du sujet ? Là encore, la réflexion de M. Gauchet sur la vision historique de « Monde Autre » me paraît pertinente. En effet, il montre à quel point le positionnement de l'homme par rapport à l'univers s'inscrit dans une relation de mystère, lui conférant toute son épaisseur. Si le sujet est menacé d'écrasement ou d'incompréhension, il n'en reste pas moins un médium privilégié de dévoilement, grâce à sa capacité d'imagination. Alors que « le sacré, est spécifiquement la présence de l'absence, la manifestation sensible et tangible de ce qui normalement est dérobé [...], l'art est une expérience de la différence qui nous rend le réel invinciblement parlant, en nous le révélant sous un jour inconnu, en nous le présentant comme autre, comme ouvert sur un mystère que nous ne lui connaissions pas. L'art devient une exploration du sensible, comme force souveraine de l'arrachement au quotidien [...] ». Comme nous l'avons maintes fois constaté, l'expérience esthétique des romantiques renforce cet « arrachement à l'identité routinière du quotidien : vertige de l'abîme musical, altitude pathétique du poème, passion éperdue de l'intrigue romanesque, absorption onirique dans l'image »[24].

Certes, Berlioz précipite Faust dans l'enfer de la damnation et de la destruction,

et, il y a bien dissolution du sujet. Mais par ailleurs nous assistons à une formidable saisie de forces universelles, qui par delà la chute finale, pose la souveraineté d'un monde pressenti et la capacité de Berlioz à le représenter (l'ivresse évoquée par Hélène Pierrakos)[25]. Dans la course à l'abîme, Faust se jette littéralement dans un tourbillon de forces démoniaques, qui selon moi se métabolise, par transmutation instantanée en élan mystique ascensionnel (la rédemption de Marguerite). J'y vois un effet de diffraction de l'énergie gâchée et irrémédiablement perdue de Faust. Elle est comme « absorbée » dans les pôles opposés de l'énergie universelle, sorte de yin et de yang du couple désintégration/épanouissement, révélant ainsi quelques facettes obscures d'un au-delà à jamais inaccessible. Ceci explique peut-être l'effet de revirement instantané de la scène finale et le recours à un traitement archétypal du divin, qui peut être jugé plus faible musicalement.

J'avancerais alors l'hypothèse que Berlioz ne pouvait formuler autrement cet « après » Faust, qu'il lui fallait un relais symbolique clair, voire conventionnel, pour que soit préservée l'intégrité de cette force traversant les êtres, de Faust à Marguerite en passant par Méphisto, permanence d'un sujet traité en « tripartition » et dans lequel Berlioz semble puiser toute sa force créatrice ; le *lieto fine* associé à l'effet de « sauvetage » ultime de Marguerite serait le vecteur dramaturgique de tout l'ouvrage.. Mais il manquerait peut-être à Berlioz les « mots » et les « sons » pour le traduire avec la même originalité irréductible caractérisant le reste de l'œuvre. Les supports symboliques de son époque étaient-ils suffisamment affinés pour lui permettre une expression personnalisée ? Dans un contexte culturel me paraissant davantage polarisé autour des questions de l'étrange, du fantastique, du mal...n'y aurait-il pas eu un déficit du registre symbolique relatif aux forces vitales de l'univers, en dehors des codes convenus de l'héroïsme ou du divin ?

F. Synthèse conclusive

Autour de la figure de Faust, je rappelle brièvement les principaux vecteurs dramaturgiques :

- le choix de la figure de Faust correspond à une perception particulièrement aiguë de Berlioz de ce qui à son époque, relevait d'une représentation problématique de la réalité.

- les traits distinctifs de Faust renvoient non seulement à la personnalité de Berlioz, mais aussi aux attentes culturelles de son temps pour fonder la place de l'homme dans l'univers. De cette quête de positionnement, résulte une définition relativement précise du génie, toujours menacé et toujours triomphant. Une confusion semble donc devoir être levée entre nos perceptions contemporaines de déni du sujet (ce qui finalement me semble être la principale orientation de *La Fura dels Baus*), et celles historiquement datées de mise en péril d'un sujet cependant inaltérable (avec notamment le processus de diffraction de Faust en Méphisto et Marguerite).

- l'invention de nouveaux procédés dramaturgiques répond à une volonté de représentation plus significative de cette crise du sujet ; l'élaboration d'une stratégie subtile de la présence/absence de Faust constituant pour moi le levier le plus original et novateur.

- cette oeuvre en posant de manière frontale la vaste problématique de la relation sujet/monde, se présente comme une traduction sensible d'une donnée anthropologique première. Mais cette traduction n'est possible que par décantation poussée de strates culturelles particulièrement porteuses comme le mythe de Faust, l'action conjuguée de Goethe/Nerval et les multiples ramifications de l'inconscient collectif d'alors.

Ainsi, pour toutes ces raisons, *La Damnation de Faust*, me touche profondément. Elle porte le témoignage sincère d'un compositeur ayant interrogé ses propres mécanismes de liaison au monde. Par la radicale nouveauté de sa dramaturgie et sa puissance d'évocation, Berlioz a pu pousser très loin cette empathie avec le drame personnel de Faust et par delà se faire l'interprète de son temps. En cela je le sens très proche de la force de questionnement de Goethe.

Comment traduire dans une perspective opératique un faisceau aussi dense de problématiques ? Ceci m'amène à aborder ma dernière hypothèse, à savoir la

sollicitation poussée du registre symbolique comme modalité privilégiée de représentation.

IV/ Le traitement symbolique de la figure de Faust

A. Le registre symbolique comme unité fondatrice de l'œuvre

De par sa nature associative, le registre symbolique peut représenter un facteur fondamental d'appropriation du réel à travers une expression artistique. En fonction de leur ancrage culturel et de leur support sémantique, certaines oeuvres induisent un investissement plus marqué de ce registre, ce qui me semble être le cas de *La Damnation de Faust* de par sa force de questionnement.

En effet, selon mon hypothèse, l'oeuvre interroge le rapport de l'homme avec l'univers et le religieux. Faust nous livre le témoignage d'un personnage projeté dans un monde qui lui échappe, interrogeant le divin dans une quête douloureuse de sens. En sollicitant la pensée de Marcel Gauchet, j'ai voulu montrer à quel point ce processus millénaire de « désenchantement progressif du monde », atteint un degré particulièrement aigu au XIXe siècle. Chez Berlioz il prend la forme d'une projection dramaturgique d'un sujet mis en péril, projection d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur des mécanismes connus de la pensée symbolique avec notamment :

- sa capacité à dresser un portrait polysémique de Faust ce qui renvoie à une approche consensuelle du symbole comme faisceau de sens multiples et mobiles[26].

- sa puissance d'évocation sonore donnant une grande présence à chaque

tableau, de la musique populaire stylisée à l'immersion émotionnelle contemplative. Par la richesse du langage musical et ses effets de coloration orchestrale, cette présence se double souvent d'une dimension visuelle proche du cinéma. Tout cela renvoie à ce potentiel de présence concrète du symbole, dont la matérialité même constitue le support de son contenu : « Le symbole *est* ce qu'il symbolise »[\[27\]](#).

- sa volonté de substituer à la construction traditionnelle d'une intrigue relativement lisible et univoque, une mise en réseau de personnages et de situations. C'est le cas des séquences prémonitoires des chansons tissant un lien implicite entre les personnages (voir le paragraphe sur la chronique d'une tragédie annoncée p. 12). D'une juxtaposition de tableaux apparemment disparates, émerge en fait une unité dramaturgique axée essentiellement sur une lecture psychologique, respectant le non dit du drame originel et ses multiples interprétations.

- sa maîtrise de l'hétérogénéité des séquences comme fonction symbolique médiatrice. J Chevalier : « le symbole jette des ponts, il réunit des éléments séparés, il relie le ciel et la terre, la matière et l'esprit, la nature et la culture, le réel et le rêve, l'inconscient et la conscience »[\[28\]](#). Comment ne pas reconnaître ici le mode d'articulation des scènes, choisi par Berlioz, non seulement par une conception en tableaux cloisonnés, mais surtout, cette fulgurance des oppositions nous faisant basculer brutalement du ciel à l'enfer (scènes 4 et 5) ou l'inverse (rédemption de Marguerite), du dramatique au divertissement (scènes 7 et 8) C'est ce que valorise *La Fura dels Baus* dans la scène 4 lorsque que Faust « accouche » littéralement de l'alambic, puis se métamorphose dans l'image archétypale du mal, empruntant elle-même des attributs symboliques forts (masque à l'antique ou gargouille du moyen âge). Véritable succession de transmutations, jetant ces « fameux ponts » entre plusieurs niveaux de réalité (la volonté consciente de Faust confrontée aux forces obscures...). Aussi, le moteur dramaturgique de *La Damnation*, repose essentiellement sur cette mise en scène symbolique des brisures de Faust, diffracté en ses multiples doubles : Méphisto, double « énergétique » et Marguerite, double émotionnel. En séparant ainsi les

multiples facettes de Faust et en les recomposant selon une logique singulière, Berlioz sollicite de fait un mode de liaison très proche de l'étymologie du terme symbole[29].

- son désir de rendre compte d'une totalité psychique, sur le mode du pressenti. Résumant la pensée de Jung, je cite Jacques Chevalier : « Le symbole est également l'expression de la tendance normale de la psyché à réaliser toutes ses virtualités [...]. La révélation existentielle de l'homme à lui même »[30] par prise de conscience progressive du mystère fondateur de son être. J. Chevalier : « L'inconnu du symbole n'est pas, en effet le vide de l'ignorance, il est plutôt l'indéterminé du pressentiment. Il exprime le monde vécu et perçu tel que l'éprouve le sujet [...] selon tout son psychisme, affectif et représentatif, principalement au niveau de l'inconscient ». Le symbole est alors « pulsion vitale, reconnaissance instinctive : c'est une expérience du sujet total, qui naît à son propre drame par le jeu insaisissable et complexe des innombrables liens qui tissent son devenir en même temps que celui de l'univers à qui il appartient et auquel il emprunte la matière de toutes ses re-connaissances »[31]. Cette citation me paraît particulièrement bien s'appliquer à la figure de Faust, en quête permanente de lui-même, pressentant tout le mystère du monde. Mais également, du côté de Berlioz, me frappe cette volonté de rendre compte de toutes les potentialités humaines, tant positives que négatives ; les trois figures de Faust, Méphisto et Marguerite ne condensent-elles pas l'expérience totale de l'homme, religieuse, cosmique, sociale, psychique ? Dans cette perspective, la référence à la *Faust-Symphonie* de Liszt est incontournable avec ses trois portraits, évacuant délibérément la composante narrative pour s'en tenir principalement au registre symbolique.

B. La Fura dels Baus : un clavier plus réduit d'écriture symbolique

Concernant la mise en scène, une telle densité symbolique représente un réel défi. La version de Salzbourg a selon moi traité cette dimension de manière fragmentaire, avec toutefois des réussites incontestables comme :

- l'image banalisée de Faust créant une dissonance entre l'être et le paraître, doublée de la fonction « miroir » de son environnement traité de manière souvent

équivoque.

- l'espace scénique et l'utilisation polysémique des objets gommant la frontière entre intérieur et extérieur, fiction et réel, onirisme et fantastique.

- les multiples effets de captation et de diffraction entre Faust, Méphisto et Marguerite.

- la symbolique des couleurs, parfois stable comme l'interface du blanc et du noir, le registre démoniaque et destructeur du rouge, parfois mouvante comme le bleu souvent associé aux épanchements émotionnels amoureux mais aussi à l'aspect légendaire des récits comme la *Chanson gothique du Roi de Thulé*. De même, le vert semble davantage souligner le registre fantastique et onirique, la déréalisation de la nature mais il prend parfois une connotation beaucoup plus inquiétante quand il accompagne des effets de catalyse dans la tour (*Pandaemonium* de la scène 19). Enfin, cette exploitation symbolique des couleurs peut tisser une véritable progression dramaturgique avec l'exemple saisissant de *La Course à l'Abîme* (scène 18) : lorsque Faust tombe dans la tour, on assiste à un dégradé de couleurs passant successivement du bleu au blanc et au rouge. J'y vois le précipité de 3 étapes de la chute : le climax émotionnel (le bleu), la confrontation à la terrible réalité (violence du blanc) et le triomphe des forces du mal (le rouge). Bien sûr d'autres interprétations sont possibles, et à ce stade de l'ouvrage le spectateur peut multiplier à sa guise les correspondances symboliques qu'il aura privilégiées.

Tous ces procédés sont habilement orchestrés, mais ils relèvent selon moi d'une utilisation trop factuelle du registre symbolique. Par factuel j'entends tout d'abord le caractère parfois anecdotique de certains objets (lunettes, chaussures, arrosoir...) créant une sophistication poussée des enjeux dramaturgiques. Cette dernière peut alors faire écran au caractère immédiat de l'empathie sollicitée par Berlioz, et substituer à l'art des suggestions polysémiques, un registre teinté d'ésotérisme ne permettant plus de jouer librement à partir d'un réseau d'associations spontanées. Certes, cette stratégie comporte en elle-même un fort potentiel d'attraction : elle dérange, elle bouscule et peut même fasciner par la puissance de ses effets. Mais qu'en est-il de la liberté réelle du spectateur, fondamentalement en quête de sens ?

Autre facteur d'approche factuelle : la trop grande visibilité des enjeux psychologiques entre les trois personnages principaux. Je ne reviendrai pas sur la figure dégradée de Faust au profit de celle de Méphisto. Par contre, j'insiste sur le choix d'une explicitation trop poussée des mécanismes de captation. Les échanges vestimentaires opérés tout au long de l'ouvrage, rendent parfaitement prévisible l'action de ce fatum. Si Berlioz, comme on l'a vu, dose de manière originale le caractère prémonitoire de ses pièces de caractère (les chansons), *La Fura dels Baus* force ici le trait et occulte tout ce questionnement implicite distillé par le compositeur. Une fois l'équivoque levée, les effets visuels remplissent alors davantage un rôle de paraphrase et là encore j'y vois une intention trop captatrice de l'imaginaire de l'auditeur.

Enfin, je perçois un décalage entre les critères d'unité dramaturgique. Du côté de Berlioz, la conduite narrative repose sur l'hétérogénéité des situations, actions et personnages, comme moteur de dévoilement d'enjeux psychologiques et existentiels. Par contre, *La Fura dels Baus* introduit des éléments de continuité là où précisément le compositeur ménage des ruptures. C'est le cas de la présence constante de la tour ou des chœurs reliant les différentes scènes et créant une homogénéité de l'environnement. En soi, ces procédés sont convaincants, mais dans la perspective de la dramaturgie berliozienne, ils soulèvent la question de la fidélité à l'œuvre.

C. La dimension cathartique de *La Damnation de Faust*

Je terminerai en avançant l'hypothèse suivante : la volonté de Berlioz de nous plonger dans une dimension cathartique, ce qui nous renvoie encore à un aspect fondamental de la pensée symbolique. En effet, Jung a montré que l'un des rôles du symbole est de relier et harmoniser jusqu'aux contraires. « Il l'appelle fonction *transcendante* (au sens de passage d'une attitude à une autre), cette propriété des connexions entre des forces antagonistes, et, en conséquence, de surmonter des oppositions et de frayer ainsi la voie à un progrès de la conscience. [...] Il remplit

finalement la fonction de *transformateur* de l'énergie psychique. [...] Non seulement le symbole exprime les profondeurs du moi, auquel il donne forme et figure, mais il stimule par la charge affective de ses images, le développement des processus psychiques »[32].

Paul Ricoeur précise : « Si le *Moïse* de Michel Ange, l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, l'*Hamlet* de Shakespeare sont des créations, c'est dans la mesure où elles ne sont pas de simples projections des conflits de l'artiste, mais aussi l'esquisse de leur solution. C'est parce que, en elle, le dévoilement prédomine, que l'œuvre d'art est plutôt un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme, et pas seulement un symptôme régressif de ses conflits non résolus ». Aussi, l'œuvre d'art nous invite au « plaisir de participer au travail de la vérité qui s'accomplit à travers le héros » [33]

Ma conviction est que Berlioz, par le choix de la figure de Faust, a implicitement aspiré à induire pour lui-même et ses contemporains ce processus cathartique. Au-delà d'une mise en scène d'un sujet en pleine crise existentielle, il embrasse, délie, déploie des forces aspirant à s'harmoniser, à réaliser une synthèse ultime edificatrice (d'où le maintien de la scène finale). Et de fait, un tel déploiement de forces nécessitait un dispositif dramaturgique bien plus complexe et élaboré que la série de tableaux des *Huit scènes*.

Dernière conviction : en évacuant la trame narrative et « intégrative » du mythe de Faust, Berlioz ne retient volontairement que les figures symboliques, signant à cet égard sa libre interprétation de l'œuvre de Goethe. En effet, si selon E. Morin « les symboles alimentent la pensée mythique, comme discours de la compréhension subjective, singulière et concrète d'un esprit qui adhère au monde et le ressent de l'intérieur, [...] le mythe dépasse la sphère du symbole. Il constitue un discours-récit sur la marche du monde », dans lequel « il élimine tout ce qui n'a pas de sens et donne signification à tout ce qui arrive »[34]. C'est bien l'orientation choisie par Goethe, qui par delà les oppositions des forces positives et négatives, élabore son Prologue sous la forme « d'un hymne à l'ordre harmonieux de la création ». De même, « la valeur de la volonté active, sa force bienfaisante, sa liberté qui se manifeste à la gloire du principe divin dont elle est issue, le rôle corrélatif de l'ombre et de la négation

dans toute création, tout cela signifie l'intégration de la destinée humaine dans l'équilibre de l'univers. [...] Il en est de même du défi que Faust lance à Méphisto dans le pari ; ce défi, qui est une affirmation paradoxale de la force active dans le désespoir, donc un gage de salut dans l'instant le plus périlleux, a entièrement échappé à Nerval »[35]. Le mythe est donc fondamentalement intégrateur.

C'est cette dimension que Nerval, dans un premier temps n'aurait pas totalement perçue dans le *Faust* de Goethe. Qu'il ait, dans ce sens influencé Berlioz, est fort probable. Mais, indépendamment des problèmes de traduction, me paraît encore plus évident le fait que Berlioz souhaitait fondamentalement rester en *deçà* du mythe. Etablir de hautes figures symboliques, orchestrer toute une dramaturgie centrée sur la crise du sujet, laisser ouverte la perspective d'une dimension cathartique...vaste programme d'une expérience esthétique donnant libre cours au foisonnement des charges symboliques, sans en altérer l'ineffable. Berlioz aurait-il pu se reconnaître dans cette phrase de Nerval ? : « Dans une atmosphère où l'air manque, plus incertain que la vague et plus vide encore que l'éther [...] embrassant toutes les sphères célestes, il y a encore plus loin et plus loin le vide dont l'oeil de Dieu même ne peut apercevoir la fin. Il semble que la création aille toujours s'épanouissant dans cette espace inépuisable, et que l'immortalité de l'intelligence suprême s'emploie à conquérir toujours cet empire du néant et de la nuit »[36].

En conclusion, pour revenir au titre de mon essai, il y a bien, par rapport aux choix dramaturgiques de Berlioz et de *La Fura dels Baus*, deux perceptions différenciées de la figure de Faust et de l'écriture symbolique. Ces différences soulèvent des problématiques complexes, dont une étude appliquée au champ musicologique reste à faire : je pense plus particulièrement à l'histoire du sujet et ses incidences sur les codes de représentation, et au statut du registre symbolique, notamment dans le domaine opératique.

Je retiens de tout cela, que la confrontation de *La Damnation de Faust* avec une version scénique m'a permis de concrétiser ce que je crois être une relation interlocutive, essentiellement à travers une constante interaction entre une perception immédiate et le recul d'une réflexion plus poussée. L'empathie de

Berlioz a nourri mes propres capacités d'émotion, par saisissement spontané d'une réalité sonore irréductible. De même, l'intelligence des enjeux dramaturgiques m'a renvoyée à un questionnement sur nos modes de liaison au monde et ses formulations symboliques. J'ai pris le risque d'hypothèses toujours discutables. Par contre, je demeure profondément convaincue de la nature plurielle et créative de nos mécanismes d'interprétation. A chacune de nos écoutes est offerte la possibilité d'une expérience « chaque fois première et chaque fois seule »^[37] et c'est bien dans la rencontre avec une subjectivité que s'achève l'oeuvre.

[1] Rémy Stricker, *Berlioz dramaturge*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2003, p. 266-267.

[2] Voir dossier « Présentation du séminaire ».

[3] Cf. l'article de Rémy Stricker, dans le même dossier. Berlioz aurait, dans un contexte particulier, envisagé une version scénique, sans pouvoir faire aboutir ce projet.

[4] Voir son texte dans le même dossier.

[5] Interview de Mauricio Kagel in *Le Journal de la Cité de la Musique*, février 2004.

[6] Goethe, *Faust et le second Faust*, traduction G.de Nerval, Classiques Garnier, 1990, p. IV.

[7] Préface de Maurice Marache de l'édition de *Faust et le second Faust*, traduction G. de Nerval, Classiques Garnier, 1990.

[8] *Op. cit.*, p. 14.

[9] *Op. cit.*, p. 4.

[10] *Op. cit.*, p. 5.

[11] Berlioz, *Mémoires*, chapitre XXVI, Garnier Flammarion, 1969, p. 168.

[12] *Op. cit.*, chapitre XL, p. 253.

[13] *Op. cit.*, p. 253.

[14] M.Marache, *op. cit.*, p. 12.

[15] *Op. cit.*, p. 6.

[16] *Op. cit.*, p. 11.

[17] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985.

[18] *Op. cit.*, p. 294.

[19] *Op. cit.*, p. 296.

[20] *Op. cit.*, p. 13.

[21] *Op. cit.*, p. 302.

[22] *Op. cit.*, p. 299.

[23] Michel Imberty dans *Les écritures du temps*, Bordas, 1981, fait une étude comparée de Brahms et de Debussy par rapport à leurs conceptions formelles et ce qu'elles révèlent de leur positionnement face à la mort.

[24] Marcel Gauchet, *op. cit.*, p.296.

[25] Voir son texte dans le même dossier.

[26] Trois textes de synthèse ont servi de support pour faire une étude comparée entre la dramaturgie de *La Damnation de Faust* et les caractéristiques de la pensée symbolique :

1. Edgar Morin, *La Méthode, tome III, Connaissance de la Connaissance*, Seuil, 1986.
2. L'introduction de Jean Chevalier au *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982.
3. Paul Ricoeur, *De l'interprétation*, Seuil, 1965.

Concernant la dimension polysémique du symbole J. Chevalier souligne : « La pensée symbolique à l'inverse de la pensée scientifique, procède non point par réduction du multiple à l'un, mais par explosion de l'un par le multiple, pour mieux faire percevoir, il est vrai en second temps, l'unité de ce multiple » (p.8). E. Morin précise : « Le symbole est apte à concentrer un « coagulum de sens » c'est-à-dire une constellation de significations et de représentations apparemment étrangères, mais liées symboliquement par contiguïté, analogie, imbrication, englobement » (p.158).

[27] E. Morin, *op. cit.*, p. 156. Par ailleurs il explique : « La pensée symbolique est un mode de participation subjective à la concrétude et au mystère de ce monde. [...] Il suscite le sentiment de présence concrète de ce qui est symbolisé, et, dans la plénitude de sa force, il constitue en un seul mot ou une seule figure, une implication concentration hologrammatique originale de la totalité qu'il rend présente. » (158). Ainsi, le symbole comporte une « relation d'identité avec ce qu'il symbolise et, dans la plénitude de sa force, le symbole est ce qu'il symbolise ». Appliqué à Faust, ce début de définition me paraît tout à fait significatif. Ainsi, le fort pouvoir d'évocation musicale permet à la fois une saisie sensible et immédiate du mythe et une pluralité d'interprétations dramaturgiques par la densité même de son support sonore.

[28] J Chevalier, *op. cit.*, p.19.

[29] J. Chevalier : « À l'origine le symbole est *un objet coupé en deux*, fragments de céramique, de bois ou de métal. Deux personnes en gardent chacune une partie, deux hôtes, le créancier et le débiteur, deux pèlerins, deux êtres qui vont se séparer longtemps...En rapprochant les deux parties, ils reconnaissent plus tard leurs liens d'hospitalité, leurs dettes, leur amitié. [...] Le symbole sépare et met ensemble, il comporte les deux idées de séparation et de réunion ; il évoque une communauté, qui a été divisée et qui peut se reformer. Tout symbole comporte une part de *signe brisé* ; le sens du symbole se découvre dans ce qui est à la fois brisure et lien de ses termes séparés » (p. 13).

[30] *Op. cit.*, p. 19.

[31] *Op. cit.*, p. 23. Thèse constituant un des axes majeurs de la pensée de Jung, plus particulièrement développée dans *L'Homme à la découverte de son âme*, Éditions du Mont-Blanc, 1946 et *L'Homme et ses symboles*, -----Paris, 1964.
[Rajouter ici l'éditeur ?](#)

[32] *Op. cit.*, p. 23. De même, Paul Ricoeur attribue au symbole une double fonction : créer du sens à partir non seulement de l'héritage affectif de l'enfance (la fonction archéologique), mais aussi de notre capacité à évoluer comme être de conscience en devenir (la fonction téléologique). En embrassant le passé et le devenir de l'homme, le symbole représente encore une fois un support privilégié pour rendre compte d'une totalité psychique. Il est alors assimilé à «un mixte concret » de deux lectures possibles étroitement imbriquées: « Les deux herméneutiques tournées l'une vers la résurgences de signification archaïques appartenant à l'enfance de l'humanité et de l'individu, l'autre vers l'émergence de figures anticipatrices de notre aventure spirituelle, ne font que déployer dans des directions opposées les amorces de sens contenues dans le langage riche et plein d'énigmes que les hommes ont tout à la fois inventé et reçu pour dire leur angoisse et leur espérance. Il faudrait dire que les mêmes symboles sont porteurs de deux vecteurs : d'un côté, ils répètent notre enfance, en tous les sens, chronologique et non chronologique, de cette enfance. De l'autre, ils explorent notre vie d'adulte : « *O my prophetic soul* » dit Hamlet » p.518.

P. Ricoeur, *op.cit.*, p. 544.

[33] P. Ricoeur, *De l'interprétation*, Seuil, 1965, p. 544.

[34] E Morin, *op. cit.*, pp. 159-160.

31 M. Marache, *op. cit.*, p. 27.

[36] *Op. cit.*, p. 30.

[37] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Essais folio, 1955, p. 256.