

Rythme, objets, images
dans la représentation par La Fura dels baus
de *La Damnation de Faust* de Berlioz

Quelle que soit l'exégèse des desiderata de Berlioz, il existe depuis plus de cent ans une chaîne ininterrompue de productions scéniques de *La Damnation de Faust*. Sans gommer un certain nombre d'écueils de la partition – plus d'introspection que de dialogues, des tableaux discontinus plutôt qu'une trame dramatique unifiée, l'insertion de nombreuses scènes de genre, de longues pages orchestrales... – force est de constater qu'une propension aussi régulière à porter l'œuvre à la scène ne peut résulter du seul acharnement au contresens !

Pourtant, à travers l'incertitude sur son achèvement, *La Damnation de Faust* pose de façon vive la question de la fidélité aux intentions du compositeur. À défaut de les cerner de manière assurée, doit-on adopter une position de retrait et s'en tenir au potentiel dramatique interne de la musique ? Ne peut-on au contraire partir de la lecture singulière des interprètes pour tenter comprendre le mouvement dans lequel s'établit la vie de l'œuvre dont les multiples facettes ne cessent de se déployer ?

C'est dans cette perspective que j'ai voulu questionner la mise en scène de la production de 1999 confiée par le Festival de Salzbourg à la compagnie catalane *La Fura dels baus* ; la qualité de l'interprétation musicale, tant du côté de

l'orchestre de la *Staatskapelle* de Berlin sous la direction de Sylvain Cambreling que des principaux interprètes en particulier Paul Groves dans le rôle de Faust et Vesselina Kasarova dans celui de Marguerite est un élément essentiel du succès de cette production et ne suscite pas de polémique.

En revanche la pertinence de la mise en scène fait l'objet de débats. Pour ma part, je tenterai de l'interroger à partir de deux points principaux : d'une part la place faite à l'écoute et l'interaction qui s'établit entre l'ouïe et l'œil. Je poserai que dans cette représentation, la vue ne distrait pas mais au contraire facilite l'écoute et je chercherai à donner quelques exemples du rythme intime qui s'établit entre les deux. D'autre part, je m'attacherai à analyser comment opère le jeu sur les codes de la représentation, à travers la place accordée aux objets, les particularités de la relation objet-sujet qui en découlent, et enfin l'adresse au spectateur, invité à prendre part à l'élaboration créatrice et à la réflexion sur l'expérience esthétique. Cette deuxième entrée permettra d'examiner la façon dont *La Fura dels baus* prend part aux questionnements contemporains sur la représentation.

Au péril de la monumentalité ?

Quelle place cette mise en scène fait-elle à l'écoute ? L'écoute peut-elle s'accorder avec le caractère monumental de la scénographie ?

La scène s'inscrit dans le cadre naturel de l'ancienne école de cavalerie de Salzbourg : un mur en pierre avec trois rangées d'arcades fait office de fond de scène. Au centre de la scène, contrastant avec ce cadre ancien, se dresse une tour moderne translucide, foyer de toutes les technologies. Cet espace monumental est aussi un espace clos : pas de ligne de fuite, pas d'extérieur. Les accès sont limités : à l'exception de Faust au début de l'œuvre qui sort de la fosse d'orchestre, les personnages accèdent à la scène par la tour et la quittent par

cette unique voie.

Par ailleurs, les objets mobiles déployés au gré des scènes sont imposants voire écrasants, telle l'échelle ou le tuyau qui vont se greffer sur la tour, tels les caissons, telles les « armoires de projecteurs » ; tous ces objets, manipulés par des figurants, accentuent la petitesse de l'être. A travers les proportions, la mise en scène propose un rapport personnages/objets qui souligne la soumission de Faust mais aussi inversement l'emprise de Méphisto : en haut de la tour, debout sur les caissons, il est en position de domination... Le paroxysme est atteint avec le brasier du *Pandaemonium* : la flamme, immense, occupant toute la verticalité de la scène se révèle composée d'une multitude de corps nus, calcinés, recroquevillés. La disproportion est maximale entre l'humanité fragile et les forces de destruction à l'œuvre. Le feu devient alors la figure principale, l'humain étant réduit à l'anonymat. Les êtres ne sont pas des pierres de l'édifice mais des braises dont il ne restera rien à l'issue de la combustion : violence de la disparition.

La monumentalité se trouve aussi présente dans le volume scénique : un volume dont la limite supérieure est un toit rétractable qui a été ouvert. La scène est à ciel ouvert et sa seule limite est dessinée par la ligne supérieure du fond de scène. Un moment particulièrement intéressant dans le traitement des axes horizontaux et verticaux mérite d'être relevé pendant le songe de Faust (II, 7) : au moment où Méphisto se rapproche de Faust, selon la ligne dessinée par l'ombre portée de l'arbre, ce rapprochement s'établit non seulement dans l'ordre de l'horizontalité mais en même temps par une descente dans l'ordre de la verticalité. Pas d'échappatoire pour Faust, la duplicité de Méphisto est patente. Si le mouvement réel des corps se déploie dans la dimension horizontale, la verticalité est plutôt du côté du surnaturel ou du fantasme. C'est aussi le cas de la projection au ralenti d'objets déversés dans la tour au mépris de toute loi de la gravitation.

L'apparition de Faust au début de *l'Invocation à la nature* (IV, 16), frappe aussi par son étrangeté : c'est dans un mouvement ascendant qu'il apparaît, par une trappe, comme s'il naissait de la terre.

Le minimalisme de certaines scènes est d'autant mieux servi qu'il contraste ou alterne avec le monumental : alors l'œil, comme une focale d'appareil photo, se concentre ou s'élargit. Pendant le *Chœur de gnomes et de sylphes* (II, 7), le mouvement est minimal : Méphisto, légèrement surélevé par rapport à Faust, écarte puis resserre les bras comme pour prononcer un sortilège. Là le mouvement est lent et réduit mais l'effet magistral.

La monumentalité ouvre donc sur deux aspects à la fois formels et signifiants : les proportions, qui établissent un rapport accentué entre les dimensions macro et micro, et les axes qui établissent un jeu entre verticalité et horizontalité. Des alternances entre ces contraires résulte un rythme particulier qui signe le caractère imbriqué des opposés.

Se déployant dans ce vaste espace scénique qu'elles contribuent à structurer, les lumières répondent aussi à une exigence de continuité et de lisibilité qui s'appuie sur une polarisation des couleurs très marquée : noir, blanc et rouge dominant ; vert et bleu sont secondaires (vert II, 6 : image de la nature projetée - arbres). Avec les couleurs, ce sont les univers de Faust et Méphisto qui s'opposent : au blanc initial de Faust, fait face le noir de Méphisto ; au rouge de symboliser le conflit entre ces forces. Tout est rapporté à cette polarité : dès son apparition (II, 7) le chœur en noir est la réplique du chœur en blanc de la première partie. D'emblée Marguerite apparaît en tant que créature de Méphisto : la lumière qui accompagne sa présence ou ses évocations est bleu nuit ; sa robe décolletée, luisante est noire mais elle est aussi l'écho de l'aspiration de Faust à travers la couleur bleue (apparition de son image sur la tour (II, 7), feuillage bleu et vert). Cette symétrie se retrouve dans les deux dernières scènes : le *Pandaemonium* (IV, 19) se concentre autour de la tour rougeoyante qui va se trouver prise dans l'immense brasier composé de corps nus en chute ; *Dans le Ciel* (IV, 20) : la même tour s'ouvre progressivement ; elle est cette fois traversée de blancheur et de transparence, véritable cathédrale de verre.

La conception du chœur accentue aussi le manichéisme induit par les couleurs : plus de *distinguo* entre paysans, soldats, étudiants : loin du colorisme descriptif de ces « scènes de genre », le chœur est unifié et rendu à la fois plus abstrait et plus essentiel : il figure comme une amplification de Faust ou de Méphisto selon que les chanteurs sont revêtus de blanc ou de noir.

Avec cette codification des couleurs, des effets de double sens sont possibles : au début du duo (III, 13), il y a des projections en bleu et vert sur l'arbre qui miroite comme un mirage ; la rencontre entre Faust et Marguerite apparaît dès lors comme une fausse reconnaissance, une reconnaissance virtuelle, une illusion résultant de la manipulation de Méphisto.

Alors que l'œil est sollicité par une scénographie inhabituelle, travaillant l'espace et les lumières dans une forte codification, quels chemins l'oreille peut-elle déployer ? Comment la relation entre l'œil et l'oreille peut-elle s'établir ?

L'écoute au centre

Pour montrer que l'écoute se trouve placée au centre de la mise en scène, je m'arrêterai tout d'abord sur trois procédés qu'utilise *La Fura dels baus*. Tout d'abord, ce que l'on pourrait qualifier de position minimale, de « retrait » dans une forme de statisme de la mise en scène : des moments totalement étalés visuellement qui laissent toute la place à la musique : c'est le cas de « *Voici des roses* » (II,7) ou encore du récitatif de Faust (I, 3), moment de suspension *a cappella* : tout s'immobilise sur scène et la voix se trouve nue et seul centre d'intérêt ; on pourrait ajouter le jeu d'apparition-disparition de Marguerite qui est comme absorbée dans l'ombre au moment des solos de cor anglais dans sa *Romance* (IV, 15).

Outre ces moments de statisme scénique, d'autres situations sont aménagées où le rythme de la mise en scène et l'agogique musicale sont accordés : on peut alors

parler de « parallélisme ». Dans la scène dite du cabinet de Faust (II, 4) par exemple, le rythme du relais du pot au lait entre les figurants est exactement calé sur le tempo musical. On peut aussi relever une attention de la mise en scène aux articulations dramatico-musicales : scène 3 sur « mais », scène 4 sur « allons » ; avant, Faust est abattu, agenouillé ; à partir de ce moment, il se ressaisit et monte l'escalier. Enfin à l'échelle des scènes, le découpage de la mise en scène et la dramaturgie musicale peuvent être ajustés autour de symétries (II, 4) : au premier « *Christ est ressuscité* » correspond l'entrée de Faust dans la tour, au second, sa sortie.

La mise en scène favorise encore l'écoute en prenant cette fois ses distances par rapport aux indications de la partition, en créant un « écart ». Elle choisit d'atténuer les effets de la discontinuité dramatique en adoptant une scénographie unique pour toute l'œuvre. Ainsi dans l'enchaînement des scènes, l'écoute peut se prolonger et n'est pas captée au profit du regard par l'apparition d'éléments trop contrastés. La mise en scène fait ici le choix de la continuité. Pour le *Ballet des sylphes* par exemple (II, 7), au lieu de la rupture qui serait provoquée par l'intervention du ballet, *La Fura* garde Méphisto sur scène. Il va décrire un lent mouvement qui est l'inverse du début de la scène de l'emprise s'exerçant dans le sommeil de Faust ; cette fois il se rapproche de Faust jusqu'à toucher l'arbre provoquant la chute de quelques feuilles. Avec cette continuité, la page orchestrale est mise en valeur et figurée l'inévitable mécanique du maléfice.

La première scène nous donne l'occasion de voir comment s'agencent ces trois modalités : Faust sort de la fosse en montant quelques marches et se déplace de cour à jardin le plus souvent en reculant (position régrédiente favorable à l'introspection et à l'audition), il chante alors « *Le vieil hiver* » (jusqu'à la mesure 42) ; sa posture change avec la deuxième section musicale de la scène : c'est l'évocation de la brise matinale : à l'acmé de cet hymne, sur « s'exhale » (mes 53), il est assis ; la perception se concentrant sur l'audition « j'entends le réveil des oiseaux », il est toujours assis : il s'opère un effet de grande concentration visuelle qui laisse l'ouïe dans sa disponibilité maximale. Le chant débouche alors sur « Oh ! qu'il est doux » (mes 63, modulation en do mineur) et Faust se relève et se

déplace vers la gauche ; enfin il ouvre la tour et la foule composée d'enfants et d'adultes emplit la scène. Après deux temps dévolus à l'écoute, le troisième temps de cette scène fait place à l'image pendant le postlude orchestral (mes 74 à 150) : cette image figure la solitude de Faust et sa difficulté à communiquer. Face aux occupations ordinaires – jeux des enfants, badinage amoureux, bavardages – Faust fait contraste par son désœuvrement. Les deux acmés musicales prennent une dimension mystique : pour la première, Faust se saisit d'un portable qui représente la communication à distance (on comprendra plus tard qu'il s'agit d'un élan mystique), pour la seconde, l'éclipse figure l'apparition de l'obscur et du danger d'éblouissement si l'on regarde sans filtre, sans médiation.

Au-delà du découpage en trois parties, le mouvement général de la scène est un mouvement d'élargissement dont l'éclipse est l'aboutissement. Cette progression est parallèle à l'écriture berliozienne qui développe dans ces pages un mouvement par amplification dont la symphonie orchestrale est également l'aboutissement. Accompagnant ce mouvement, on observe une sobriété du rythme, l'absence de heurts : le pas est lent, y compris dans les mouvements de foule ; aucune précipitation.

En élargissant l'analyse aux trois premières scènes, l'ambiance nocturne contribue au caractère unificateur de la mise en scène. A cette échelle on peut noter les présentations variées du mouvement scénique : soit le statisme, soit le mouvement perpétuel : les chœurs se déplaçant de façon symétrique de part et d'autre de la tour, ce mouvement paraît réglé comme une mécanique immuable. Dans ce contexte d'une animation régulièrement organisée, l'agitation de Faust ressort avec plus d'acuité. Dans le chœur de buveurs (II, 6), il s'agit cette fois de figurer le désordre et le débordement de la taverne et à la fin de la scène, le mouvement s'organise dans un balancement caricatural.

Il y a parti pris et ce parti pris se construit en interaction avec le contexte scénique singulier de la *Felsenreitschule*. Mais il s'établit aussi en interaction avec la musique - ni esclave ni iconoclaste - une interaction d'où ressortent particulièrement les notions de continuité, de rythme et de stylisation.

Le refus du réalisme

Il est radical dans la mise en scène. Ce qu'elle donne à voir questionne l'illusion de la représentation. Le décor ou les objets ne tiennent pas lieu d'équivalents du monde extérieur. Ce refus se marque dans un double rejet : celui du pittoresque que pourraient appeler les didascalies ou le texte, et celui de toute forme d'actualisation ou de transposition dans un réalisme autre que le contexte historique de la partition.

Les scènes de genre ne sont pas traitées de façon coloriste et décorative. La *Marche hongroise* (I, 3), les chœurs de paysans (I, 2) ou de soldats (II, 7) très typés musicalement ne sont pas typés visuellement. Les oppositions qui en résulteraient sont gommées. Le costume n'est pas davantage référencé historiquement ; c'est un simple vêtement « passe-partout » qui a une fonction à la fois d'abstraction et d'unification. Seul change le couvre-chef qui passe de bonnet à capuche entre les paysans et les soldats. L'indifférenciation est aussi sexuelle et la différence entre hommes et femmes repose sur notre oreille plutôt que sur des indices visuels. A cet égard, la séparation existe toutefois mais elle prend la forme d'une géographie auditive utilisant des effets de spatialisation : dans la scène 2, par exemple, l'oreille seule peut distinguer le chœur des femmes du chœur des hommes qui ont été disposés séparément. La convergence auditive et visuelle est saisissante lorsque, au moment de la jubilation finale du chœur sur « *la la la la* », les deux chœurs se rejoignent.

Les scènes de nature sont aussi présentées dans le même mouvement : pas de forêt, pas de cavernes dans *l'Invocation à la nature* (IV, 6) ; aucune trace des ouragans, torrents ou rochers évoqués par le texte chanté. Le dépouillement visuel non seulement permet une grande concentration de l'écoute mais aussi rapporte la nature à une aspiration intérieure. Dans l'enchaînement des scènes, la partition joue de l'alternance et du contraste entre scènes d'extérieur et scènes d'intérieur. *La Fura* ne fait pas de cette opposition un vocabulaire. La nature,

reflet de l'intime, est un lieu fragile, instable où vacillent les certitudes, où la perception est incertaine : à la fin de la scène 6, la nature est présentée comme une image projetée, quasiment comme une hallucination produite par Méphisto. On ne sait plus si l'arbre (II, 6 et 7) est bien « réel » (Faust le touche) ou s'il n'est qu'un mirage, avec la projection des couleurs bleu et vert et son isolement sur la scène. Lorsque Faust va se réveiller, Méphisto secoue l'arbre et quelques feuilles jaunes éparées en tombent. Dans une grande économie de moyens, est alors figurée la temporalité inévitable, le déploiement du *fatum*.

Dans la première scène, aucune « image » de nature, mais seulement le mouvement de Faust qui accède au plateau à partir de la fosse d'orchestre. Le procédé est simple, il prend dans ce contexte une force toute particulière : nous comprenons que la source même de l'aspiration de Faust est musique, que c'est dans la musique que réside le déploiement de l'imagination, que toute image sera inscrite dans un jeu permanent avec la musique, non seulement dans son mouvement propre mais peut-être aussi dans son caractère indéfini.

Extériorité et intériorité imbriquées

De la même façon, la solitude Faust se traduit non pas dans son isolement sur la scène mais dans l'absence à autrui. C'est une forme d'exclusion à l'intérieur même du groupe qui prévaut. Au moment de la *Ronde des paysans*, (I, 2), la mise en scène place Faust au milieu des chœurs. Il se tait quand ils chantent, il ne participe pas au jeu de ballon. L'exclusion dont il se sent la victime résulte en quelque sorte de lui-même : il s'extrait du groupe à deux reprises avec une grande énergie, comme si la présence du groupe lui était intolérable, était le signe d'un enfermement, d'un encerclement. Il s'interdit l'accès à l'univers idyllique des villageois tout pétri de l'esprit arcadien de la pastorale. Un baiser furtif entre deux villageois, moment de sensualité légère sous le regard des autres membres du groupe, désigne cet écart infranchissable. Le paroxysme est atteint dans la jubilation finale du chœur, moment intolérable pour Faust qui met alors les mains sur sa tête en signe de désespoir.

Ce baiser pourtant en anticipe un autre, celui qu'esquisseront quelques scènes plus loin Faust et Marguerite. Mais cette fois la légèreté, la liberté et le naturel se sont effacés devant la manipulation et l'emprise dans ce duo sous influence (III, 13). On pourrait relever d'autres jeux d'anticipation ou de reprises, aménagés sans lien avec le livret. Cela permet de donner aux événements une signification d'autant plus dense qu'ils se trouvent être la réplique ou la déformation d'une situation antérieure à laquelle ils sont rapportés. De cette manière, la mise en scène peut montrer la dimension d'intériorité du drame. Le rejet du réalisme trouve ici un autre prolongement : il n'est pas question d'action ou d'événements extérieurs qui s'imposeraient à Faust mais bien d'un chemin intérieur du personnage.

Des objets indéfinis et polymorphes

On trouve ici deux catégories d'objets : des objets indéfinis (tour, caissons, pots à lait, costumes) et des objets très définis (chaussure, téléphones portables, arrosoir) mais utilisés dans une situation décalée qui interdit toute littéralité. Dans les deux cas, le regard est mis en question, soit que l'objet soit peu situé et engage le spectateur à compléter en quelque sorte sa définition, soit que l'objet doive être regardé autrement car sa signification ordinaire ne peut suffire du fait de l'écart aménagé par la mise en scène.

Au départ, des formes peu identifiées : leur qualité principale sera de pouvoir prendre des sens variés au cours de l'œuvre ; l'objet n'est pas une donnée externe qui s'imposerait avec sa signification unilatérale mais au contraire son indétermination conditionne un potentiel polysémique. Passons donc en revue ces étranges objets :

Le pot à lait. Au fil de l'œuvre, il va prendre différentes connotations : l'innocence liée à la blancheur, le labeur – porté sur le dos (I, 1), passé en relais entre les membres du chœur (I, 4) – la fluidité du liquide versé dans la tour (I, 4), la

lumière dans la nuit quand il se transforme en projecteur, ou encore les paradis artificiels ouverts par le narguilé (II, 6).

Les caissons. Présentés en position horizontale, ils renvoient tantôt à des cercueils (I, 3) ou à des momies, tantôt à des tables (dans la taverne d'Auerbach), voire à la table sacrée, l'autel : Faust et Marguerite (III, 13) se tiennent par la main comme s'ils prononçaient un serment, une union célébrée par Méphisto. Ils sont aussi montrés en position verticale comme des robots (IV, 15) ; dans la *Romance*, sept caissons dressés sont autant de personnages déshumanisés ; à la fin de la scène, les caissons se déplacent et découvrent des couples en blanc qui s'embrassent. À d'autres moments, ils peuvent apparaître comme des croix (I, 5) : Méphisto sort d'une boîte en forme de croix. Ces boîtes sont pourvues de poignées à l'extérieur, si bien qu'elles sont animées par des figurants : ce sont des objets que l'on manipule ; là aussi les variations sont importantes entre la scène 3, où les caissons en mouvement apparaissent comme des machines de guerre, et le duo, scène 13, où ce sont les mains de Faust et Marguerite qui agrippent les poignées comme s'ils étaient à la fois attachés et offerts. Qu'est-ce qui se cache à l'intérieur de ces caissons ? Un espace vide, obscur duquel surgit à plusieurs reprises Méphisto (I, 5). Au cours du duo (III, 13), alors que Faust et Marguerite s'embrassent dans un caisson ouvert, le caisson effectue une rotation à l'issue de laquelle – au lieu de Faust – c'est Méphisto qui apparaît avec Marguerite.

La tour. Elle revêt aussi des significations variées : alambic, tout à la fois four avec une grande flambée (I, 4), poubelle, casse, déchetterie dans laquelle tombent des pistolets, des voitures... (II, 4), mais aussi chambre secrète de Marguerite, ou encore écran pour la projection d'images : cercle, lune et soleil (I, 1) ou enfin ampoule pendant la chanson en latin des étudiants (II, 8) qui se transforme en une sorte d'expérience électrique ou de champ magnétique. La tour est par ailleurs pourvue de deux appendices : un grand escalier qui devient une roue (I, 3) et un long tube : à la sortie de l'alambic, (I, 4) Faust se trouve dans le tuyau « *O souvenirs* », à l'entrée il dit « hélas », une fois expulsé il chante « le ciel m'a reconquis ».

Ces principaux objets ont donc un fort potentiel polysémique lié à leur caractère indéfini ; du fait de cette plasticité, c'est la situation qui confère aux objets leur signification et non un a priori importé de l'extérieur.

D'autres objets qui connaissent une utilisation moindre, peuvent apparaître comme des gadgets : les lunettes de l'éclipse, la bouteille, la chaussure. Contrairement aux précédents, ils sont très lourdement chargés de sens du fait de leurs attaches avec le quotidien ou un événement précis. Pourtant ils ont en commun d'être décalés par rapport à leur situation habituelle et ce décalage questionne l'objet tout autant que sa malléabilité visuelle. L'interrogation sur les codes de la représentation et le rapport aux objets y trouve un nouveau prolongement.

Les lunettes de l'éclipse jouent un rôle structurel dans l'œuvre; présentes au début et à la fin, elles semblent désigner une problématique à laquelle les metteurs en scène sont attachés. Sans doute l'éclipse apporte-t-elle une figuration forte et nouvelle de l'obscur : la nuit n'est plus seulement ce qui succède au jour mais elle est incluse dans le jour même. L'ensemble du jeu des ombres et lumières devient ambivalent. À cet égard, la *Ronde des paysans* (I, 2), loin d'être éclairée, est traitée comme un support à la projection de lettres majuscules difficiles à décrypter (peut-être s'y égrène-t-il le nom de Méphisto ?), comme une ombre insidieuse qui plane sur l'ensemble du groupe et le domine. Dans la scène du cabinet de travail (II, 4), les anciens pots à lait devenus projecteurs semblent animés de mouvements déréglés et leur rais se croisent vers le haut, suscitant un effet de chaos.

Par ailleurs, l'éclipse renoue avec un vieil imaginaire, qui prête à quelque maléfice toute modification de l'ordre habituel de la nature. Elle rappelle enfin qu'on ne peut regarder en face sans s'aveugler, sans s'abîmer. Le retour des lunettes, portées à la fin par l'enfant soliste, pourrait bien concerner l'ouvrage entier qui est de ce fait mis en abyme après coup ; l'œuvre ne deviendrait-elle pas éclipse ? La mise en scène serait-elle le biais nécessaire pour entrer dans la partition, mais aussi et en même temps une illusion ? Marguerite n'aurait-elle été qu'une

apparition et les promesses de Méphisto que chemin de désillusion ? La représentation se trouve d'emblée située dans une sorte de non-lieu...

Un mot enfin de la bouteille et de la chaussure. La bouteille, au centre de la scène de la taverne d'Auerbach, (II,6) figure évidemment l'ivresse mais elle est étrangement associée avec le portable. Sur les mots « requiescat in pace » puis avec une dérision marquée sur l' « amen », les chanteurs portent la bouteille à l'oreille et s'installe alors une équivalence entre l'illusion de la communication spirituelle et l'état d'ivresse.

Quand Faust enfle une chaussure noire (II, 2), cela paraît surprenant, mais on comprend que c'est le premier élément de sa transformation ; il va revêtir peu à peu le costume de Méphisto ; la chaussure est présentée sur les paroles « ardent désir » et l'on comprend la volonté d'établir une association entre chaussure et érotisme. Notons qu'à l'ouverture de la Troisième partie, *Dans la chambre de Marguerite*, Faust a revêtu un pantalon noir !

Un dernier objet, qui cette fois n'a qu'une occurrence et n'est pas pris dans une chaîne d'images parentes, mérite un temps d'arrêt, c'est l'arrosoir : accessoire apparemment d'importance mineure, destiné à remplacer la pluie à la fin de la *Romance* (IV, 15). Les quelques gouttes déversées par Méphisto depuis son promontoire sont-elles la réponse cynique à la flamme ardente de Marguerite ? Dans une mise en scène traditionnelle, la pluie résulterait d'un effet dont la mécanique serait cachée. Voir, et donc participer à la déconstruction de l'illusion théâtrale de la pluie, fait de l'artifice de la représentation une des adresses au spectateur. Mais ce n'est pas un machiniste qui nous est montré, c'est Méphisto lui-même, alors en position de grand intendant, de « metteur en scène » !

À travers ces diverses remarques, nous pouvons creuser la cohérence du propos de *La Fura* : loin du modèle réaliste, elle opère un travail sur la signification des objets : leur malléabilité ou l'installation de décalages, crée un regard qui pourrait être celui de l'enfance, où les objets, avant d'être familiers, composent un monde

étrange. Voyons maintenant comment le sujet se situe dans cet environnement.

Un sujet instable et démultipliable

Faust comme Marguerite se trouvent placés dans une double dépendance, dépendance de Méphisto mais aussi dépendance d'autrui. À travers le chœur ou bien l'introduction de figurants dont les attributs sont les mêmes que ceux de Faust et Marguerite, s'opère un phénomène de démultiplication à plusieurs facettes : le chœur du premier tableau porte le même costume et le même accessoire que Faust et cette synonymie en fait une diffraction du « je » de Faust ; c'est aussi l'enfant que Faust semble reconnaître comme un double ; c'est enfin l'image de son visage sur la tour dans des proportions décuplées (II, 4). Voilà précisément un moment d'appel à l'écoute puisque Faust se demande « qu'entends-je ? ».

Pour Marguerite, des figurantes sont présentes à la fin du *Menuet des follets* (III, 12) : elles sont portées allongées et enrobées d'un plastic transparent. Cet étrange voile qui pourrait aussi bien être celui d'une mariée que la coiffe d'une religieuse ou encore le voile de la morgue, Marguerite en était vêtue à sa première apparition. Avec ces figurantes, son destin singulier s'élargit à l'ensemble des femmes. Mais la procession des corps allongés n'est pas la première : Faust pendant le songe (II, 7) était lui aussi porté dans un mouvement similaire. Il s'établit alors un rapport avec l'action que Méphisto exerce dans le sommeil, à l'insu des personnages, et la manipulation trouve alors une amplification au-delà du seul personnage de Faust.

À la démultiplication des personnages, s'ajoute celle des images dans la *Course à l'Abîme* avec les chevaux, dans le paradoxe d'un mouvement statique où dominant démultiplication, superposition, inversion, circularité plutôt que fuite et échappée. Voilà qui concentre encore la dimension intérieure et sans issue de l'abîme.

Dans la coexistence de l'un et du multiple, la mise en scène induit une identification distanciée : elle établit en effet une triangulation qui associe non seulement le « je » du chanteur et le « je » du spectateur mais aussi un « nous ». Ce « nous », extension du « je » de Faust par l'image ou par le chœur, élargit l'identification individuelle à une identification collective. L'identification dans le processus de l'illusion théâtrale est ici « mise en scène »^[1] ; à travers son déplacement et l'adresse au spectateur, se trouve aussi remise en cause la confortable distance de l'œil dans la frontalité traditionnelle à l'opéra.^[2]

Le spectateur se trouve également déplacé de sa position habituelle au moment de la *Chanson de Brander* (II, 6) : le texte projeté sur la tour est ainsi donné à lire au public qui pourrait presque l'entonner ; ce qui suggère une possible participation du public, une invitation à s'associer à l'œuvre en train de se faire.

Le rapport de ce texte devenu image projetée nous conduit à la question du statut de l'image dans cette mise en scène.

Virtualité de l'image et expérience d'écoute

L'image trouve différentes déclinaisons : elle n'est pas uniquement liée à des objets dont la projection économiserait la fabrication, mais elle se voit complétée d'« images-textes » ou d'« images-corps ». De la sorte, la disjonction entre image et réalité travaille une nouvelle fois la notion d'illusion théâtrale et rétablit, me semble-t-il, une place centrale à l'écoute.

Continuons sur le cas d'« image-texte » de la *Chanson de Brander* : mettre le texte au premier plan, accorde une place inattendue à cette chanson souvent considérée comme mineure et relevant de la scène de genre. Elle n'apparaît plus seulement comme un divertissement secondaire mais comme appuyée sur un texte dont il faut peut-être mesurer ladite superficialité autrement ; le récit de l'histoire de ce rat pourrait bien être la métaphore de l'histoire de Faust lui-même. Mettre sous les yeux des spectateurs le texte grossi à la loupe, transforme

la réception de la chanson.

Avec la projection d'un coupe en surimpression sur la tour pendant la *Chanson gothique* (III, 11), l'attention du public est sollicitée à travers une « image-objet » : à peine perceptible, cette immense coupe n'apparaît vraiment qu'au moment où elle se désagrège et s'effondre, à la fin de la chanson. Figuration du lien qui unissait le roi de Thulé au souvenir de sa bien-aimée, de la fidélité jusqu'à la mort, l'image de la coupe est tout à la fois présence et absence de l'objet, d'autant plus que l'image est traitée en transparence. Ce choix de mise en scène rapproche le moment archaïsant de cette complainte du reste de la partition.

La continuité semble aussi présider aux choix des « images-corps ». Pas de place pour le ballet dans la mise en scène, pas de concession à des éléments décoratifs mais choix de déployer les multiples, contenus dans la musique : pour le *Menuet des follets* (III, 12) l'image du chef est projetée sur la tour tandis que le chœur en blanc déambule dans les arches du mur du fond, qui semblent autant de souterrains. À travers la gestique du chef, c'est son corps qui danse et cette danse procède directement de la partition, elle est source de la réalisation sonore de l'œuvre. À l'inverse d'une chorégraphie dont le vocabulaire serait codifié, le corps du chef d'orchestre est unique, irremplaçable. Le mettre au premier plan, c'est montrer l'invisible, ce qui est normalement difficilement accessible aux regards, c'est sortir de la fosse tout comme Faust était monté sur scène depuis la fosse. L'assomption du corps du chef sur scène, qui condense en lui les follets, laisse supposer que la fosse elle-même n'échappe pas à la manipulation infernale, voire qu'elle en est le creuset.

Pour traduire la matérialité de la musique, la mise en scène propose une autre image, celle des variations des potentiomètres. Cette fois, c'est la vibration du son, un son diffusé par une machine qui apparaît avec l'« Amen » fugué sur le thème de la chanson de Brander (II, 6). Dérision, non seulement dans la continuité de la partition, mais aussi doublée de questions sur la place de l'écoute dans l'expérience du spectacle et peut-être aussi sur l'addiction contemporaine aux portables et autres *discmans*.

*

Avec cette vision de Faust, victime d'une hallucination mortelle produite par Méphisto, *La Fura* installe un lieu de doute, d'incertitude qui rejaillit sur la réception par les « auditeurs-spectateurs » : à quel moment l'aveuglement prend-il le pas sur la vue ? La surdité sur l'écoute ?   partir de quand la consommation de ce qui peut alors être appelé « produit » prend-elle le pas sur une authentique expérience esthétique.   défaut d'exister à l'extérieur, l'enfer serait plutôt à considérer de l'intérieur dans l'enfermement, dans l'incapacité à faire accueil à l'autre...

La réussite réside alors pour moi dans la combinaison paradoxale d'une proposition forte, qui porte l'empreinte d'un style, et d'une mise à disposition ouverte, qui invite le spectateur à s'engager dans l'œuvre.

D'un côté donc, le rappel constant du cadre de la représentation, de ses codes, et ce de manière d'autant plus apparente que le vocabulaire de la représentation se situe d'emblée à l'écart de toute proposition réaliste ; de l'autre, le caractère indéfini ou décalé des objets qui rend impossible une réception passive. Comme « posés là », ils attendent d'être saisis, d'être investis par le spectateur pour se voir attribué un sens. Dans ce contexte, il n'y a pas lieu de s'inquiéter de la diversité des réceptions, elle résulte de la proposition qui convie le spectateur dans un champ relationnel ouvert.

[1] Cela est très proche du questionnement d'un metteur en scène comme William Kentridge dans son *Ulisse* ; ou d'autres qui ont recours à des marionnettes animées à vue ; on assiste alors à un renversement du « comme si » : on ne cache plus les ingrédients de l'illusion, on les montre et la représentation devient le sujet même de la représentation

[2] Dans la représentation de *La Flûte enchantée*, la Fura dels baus avait encore plus directement posé la question du cadre de la représentation en créant un espace intermédiaire entre salle et scène dans lequel étaient placés deux narrateurs.