



HAL
open science

Votre Faust mis en scène par Aliénor Dauchez : la création en partage

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Votre Faust mis en scène par Aliénor Dauchez : la création en partage. 301 p., 2019.
hal-03173889

HAL Id: hal-03173889

<https://hal.science/hal-03173889>

Submitted on 13 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Votre Faust, la création en partage

*Étude de la mise en scène de Votre Faust
d'Henri Pousseur et Michel Butor, par Aliénor Dauchez*



*De gauche à droite : Anne-Cécile Cuniot (flûtiste), Éléonore Briganti (la cantatrice),
Pierre-Benoist Varoquier (Henri) et Vincent Schmitt (directeur de théâtre),
Gianny Pizzolato (percussionniste), Natalia Pschenitschnikova (alto), acte III.
Photographie : Victor Tonelli.*

Préface

« Enfin ! », est la première réaction qui m'est venue à l'esprit lorsque j'ai appris qu'une série de représentations de *Votre Faust* se préparait en France ; par une sorte de tragique ironie du sort, Michel Butor venait tout juste de disparaître, un peu plus de quinze ans après Henri Pousseur, alors que cette œuvre comptait tellement pour eux et qu'ils se sont toujours sentis frustrés par l'absence de reconnaissance de leur projet commun. En raison de l'importance déterminante qu'a eue *Votre Faust* dans ma vie tant professionnelle que personnelle, j'avoue que je ressentais quelque appréhension en arrivant dans la salle du Nouveau Théâtre de Montreuil. Retrouverai-je, à près d'un demi-siècle de distance, la magie que j'avais intensément vécue lors de mon premier contact avec cette œuvre ? Les protagonistes de cette nouvelle version sauraient-ils venir à bout de cette architecture infiniment complexe et parvenir à la rendre vivante et dynamique ? Dès que le spectacle a commencé, j'ai senti que c'était gagné, que cette version témoignait parfaitement d'une appréhension à la fois subtile et ludique du propos des auteurs ; d'ailleurs, le public (une salle comble, ce qui est rarissime dans le contexte de la musique contemporaine) ne s'y est pas trompé et une réelle complicité n'a pas tardé à se manifester entre lui, les acteurs et les musiciens.

Le livre de Marion Coste nous fait entrer très concrètement, de l'intérieur, dans les arcanes de *Votre Faust*, au plus près de son mode de fonctionnement. L'enjeu était de taille car, comme je le lui ai dit lors de nos rencontres, cette œuvre constitue une étape cruciale de la musique des années 1960 (mais bien au-delà de cette période, bien sûr) en ce qui concerne notamment :

- les conséquences du sérialisme, une fois que l'on est arrivé à se dégager de ses mécanismes par trop dogmatiques ;
- la question de la mobilité et de la variabilité orientée dans le sens de l'œuvre ouverte ;
- la fonction que peut revêtir la citation dans un langage musical devenu polyvalent et multipolaire ;
- l'avènement d'un nouveau type de théâtre musical capable d'être en prise avec les grandes interrogations socioculturelles qu'un artiste ne peut manquer de se poser dans le monde contemporain.

En fait, globalement, Pousseur et Butor sont tous deux des hommes du décentrement, des continuums (entre le mot et le son, l'espace et le temps, le son musical et le bruit, entre les divers modèles culturels...), des hypothèses de liaison susceptibles de passer outre les exclusions, hiérarchies figées et interdits d'école dont se sont nourries certaines avant-gardes.

C'était aussi pour eux une manière de repousser les frontières, de les défier, ce qui n'est bien sûr pas sans incidences politiques plus vastes, de même que le travail de structuration qu'ils opèrent et dans lequel on pourra déceler un écho de la conception fouriériste de la société.

Ce sont tous ces aspects que Marion Coste évoque avec justesse dans les chapitres successifs de son ouvrage. Toutefois, loin d'en rester à une approche théorique, aussi nécessaire puisse-t-elle être, elle appuie son argumentation – ce qui est bien évidemment très précieux – sur tout ce qui s'est passé au fil des répétitions de l'œuvre, ce qui inclut naturellement les nombreux problèmes qui n'ont pas tardé à surgir ; en effet, en remettant partiellement en cause la division conventionnelle des rôles qui pèse sur l'univers théâtro-musical, le propos de *Votre Faust* s'avère des plus ambitieux, pourrait même paraître utopique, voire illusoire, à certains : si l'on ne peut jamais parler de confusion des genres entre ce qui relève des parts théâtrales et musicales, il faut bien admettre que les frontières entre les deux sont, dans ce cas, tout sauf étanches, ce qui suppose de mettre en place toutes sortes de jeux d'échange impliquant de la part des différents protagonistes une singulière disponibilité d'esprit. Pour que ces univers parviennent à se relier organiquement, il était nécessaire de travailler sur toutes les hypothèses de jonction capables de se développer entre les multiples ingrédients en présence dont la définition ou l'appartenance à un unique domaine est souvent rendue délibérément ambiguë. *Votre Faust* est, à ma connaissance, l'œuvre dans laquelle une telle intrication de plusieurs champs d'expression est portée à son plus haut niveau, au risque de déstabiliser ceux qui la réalisent. Aliénor Dauchez et Laurent Cuniot en ont eu pleinement conscience, avec l'active complicité de Marion Coste. Par rapport à un spectacle musical traditionnel, cette œuvre multiplie les difficultés : sa variabilité, tout à la fois sur les plans de sa forme globale et de ses composantes microstructurelles, va à l'encontre de la conception de l'œuvre en tant qu'objet aux contours prédéterminés et fixés une fois pour toutes ; par exemple, si les musiciens sont notamment amenés à effectuer un certain nombre de choix dans le matériau qui leur est soumis, encore leur faut-il le faire en connaissance de cause. Une telle œuvre en appelle à un partage des responsabilités qui repose sur de tout autres critères que ceux auxquels on est le plus souvent confronté dans ce type de production, ce qui implique un long et parfois difficile mûrissement : les musiciens (instrumentistes et chanteurs) doivent en arriver à s'accorder avec les acteurs, et réciproquement, une telle symbiose, tout alchimique, ne pouvant opérer que si elle est portée par une compréhension et une confiance mutuelles particulièrement fortes. *Votre Faust* n'est pas seulement une œuvre ; c'est également un manifeste en faveur d'une démarche artistique qui bouleverse les catégories et codes existants, aussi bien pour ses protagonistes que pour son

public ; c'est précisément cette qualité qui a transparu dans la réalisation à laquelle a collaboré Marion Coste, et qu'elle relate avec force détails dans cet ouvrage.

Jean-Yves

Bosseur

Liste des participants :

Aliénor Dauchez : metteur en scène, scénographe.

Laurent Cuniot : chef d'orchestre.

Thomas Pondevie : assistant à la mise en scène, jouant le rôle du maître du jeu.

Michael E. Kleine : costumier, scénographe.

Comédiens :

Pierre-Benoist Varoquier : comédien jouant le rôle d'Henri.

Laetitia Spigarelli : comédienne jouant les rôles de Maggy, Greta.

Vincent Schmitt : comédien jouant le rôle du directeur de théâtre.

Éléonore Briganti : comédienne jouant le rôle de la cantatrice.

Antoine Sarrazin : comédien jouant les rôles de Dick, le policier, le médecin.

Musiciens :

Anne Ricquebourg : harpiste.

André Feydy : trompettiste.

Dorothée Nodé-Langlois : violoniste.

David Simpson : violoncelliste.

Clémence Sarda : contrebassiste.

Anne-Cécile Cuniot : flûtiste.

Mathieu Steffanus : clarinetiste.

Éric du Fay : corniste.

Yannick Mariller : bassoniste.

Vincent David : saxophoniste.

Julien Le Pape : pianiste.

Gianny Pizzolato : percussionniste.

Chanteurs (Vocalconsort) :

Angela Postweiler (soprano).

Natalia Pschenitschnikova (alto).

Friedemann Büttner (ténor).

Kai-Uwe Fahnert (basse).

Techniciens :

Virginie Burgun.

Yann Bouloiseau.

Alain Deroo.

Répétiteur :

Grégoire

Letouvet.

Introduction

« Tout va par grammes¹. »

Henri Pousseur a écrit sa première lettre à Michel Butor le 29 septembre 1960. C'est le début d'une amitié et d'une collaboration artistique qui durera jusqu'à la mort du compositeur, le 6 mars 2009. En 1960, les deux artistes ne se connaissaient pas encore : Henri Pousseur décida de contacter Michel Butor à la suite de la lecture d'un article de ce dernier intitulé « La musique, art réaliste² », publié dans la revue *Esprit* en janvier 1960.

Cet article donne à voir la pensée en réseau de l'écrivain, ce qui a provoqué le désir de collaboration d'Henri Pousseur. Michel Butor essaie de démontrer que ce qu'on a l'habitude d'étudier de façon séparée peut être compris ensemble. L'écrivain emploie ce qu'Edgar Morin a appelé une « pensée complexe³ ». Le sociologue rapproche cette pensée du tissage, convoquant l'étymologie du mot « tissé », « *complexus* ». Cette pensée est celle qui parvient à faire tenir ensemble différents éléments, à montrer qu'ils participent tous à un même système.

Michel Butor commence par montrer que la musique est un art représentatif, c'est-à-dire qu'il imite la réalité. Non pas, à la manière des peintres, la réalité visuelle, mais la réalité sonore, qui est tout aussi significative. Cette considération est d'une importance décisive car cela revient à dire que la musique a un pouvoir de transformation sur le monde : elle peut dénoncer certains travers ou proposer des modèles. L'art fait partie du monde, il n'est pas un univers autonome et autoréférentiel.

Pour Michel Butor, considérer la musique comme un art éthéré, qui ne dit rien du monde et existe par sa structure esthétique uniquement, est une façon de lui refuser ses potentialités politiques. Il dénonce les théories de l'art pour l'art, qu'il considère comme une « pétrification scientiste ou chosiste dont la critique marxiste a montré qu'elle correspondait à

¹ Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2009, p. 539. Les *Œuvres complètes de Michel Butor*, éditées en douze volumes aux éditions de La Différence sous la direction de M. Calle-Gruber, seront dorénavant mentionnées par le numéro du volume.

² Michel Butor, « La musique, art réaliste », (*Répertoire II*, 1964), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, 2006, p. 387.

³ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, (1921), Paris, Seuil, 2005.

un moment bien déterminé du triomphe de la bourgeoisie⁴ », s'inscrivant ainsi dans la querelle esthétique qui oppose marxistes ou sympathisants et classe bourgeoise. Il affirme au contraire avec force les pouvoirs éthiques et politiques de la musique :

C'est pourquoi je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie⁵.

Michel Butor partage avec Henri Pousseur, sans le savoir encore, la conviction que l'art a le pouvoir de changer les mentalités et donc le monde, que l'artiste a une mission sociale et politique. Le compositeur déclare, à propos d'une de ses œuvres :

Dans *Les Éphémérides d'Icare 2*, le projet est résolument prospectif, utopique et socioexpérimental : autrement dit, du fait qu'une vingtaine de musiciens disposent de libertés d'improvisation, de droits et de stimulations à l'initiative, mais dans un cadre bien défini, garantissant de manière non autoritaire, comme par en dessous, sorte de support géologique, la pertinence structurelle et expressive du résultat, il se produit une situation microsociale assez exemplaire, un climat de paix vivante, une sensation de temps dépourvu d'impatience, qui nous introduit peut-être à ce que l'humanité *pourrait* être, à beaucoup plus grande échelle, si un certain nombre de dispositifs préservateurs du *statu quo* étaient définitivement abattus⁶.

La musique peut être « prospecti[ve] » dans le sens où elle offre un modèle social. Le concert, en tant que collaboration de diverses personnes, est un modèle de vivre-ensemble, à condition de laisser à tous une grande liberté d'expression à l'intérieur de cadres qui assurent la cohérence du tout. L'adjectif « prospectif » sera utilisé par Henri Pousseur, dès sa première lettre du 29 septembre 1960, pour décrire le projet de *Votre Faust*.

L'écrivain étudie ensuite « la liaison fondamentale qui unit la musique aux paroles⁷. » C'est l'occasion d'intégrer le langage dans un ensemble sonore plus large, qui englobe la musique et le bruit. Il fait remarquer que les paramètres du langage sont musicaux : hauteurs

⁴ Michel Butor, « La musique, art réaliste », (*Répertoire II*, 1964), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, 2006, p. 387.

⁵ *Ibid.*, p. 388.

⁶ Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », (*Recherches* n° 42, janvier 1980), dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, 2004, p. 205.

⁷ Michel Butor, « La musique, art réaliste », (*Répertoire II*, 1964), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, 2006, p. 391.

de son, attaques, débits et rythmes... Cela l'amène à considérer le langage comme un « cas particulier de structures musicales » :

C'est, d'emblée, comme cas particulier de structures musicales, que le langage articulé peut apparaître. Ainsi la musique creuse le lit du texte, prépare, forme cet espace dans lequel il peut se produire, se préciser de plus en plus⁸.

Là encore, cette remarque a des répercussions profondes. Elle suggère que la musique raconte une histoire, ou du moins qu'une histoire est toute prête à émerger de la musique. La musique à texte ne serait pas la superposition de deux langages distincts, mais les nuances d'un seul et même langage, capable de passer de la musique aux mots sans changement de nature. La collaboration des écrivains et des musiciens devient alors une évidence :

Si le roman est le laboratoire du récit, la musique n'est-elle pas l'ancre où peuvent se forger les armes et instruments d'une littérature nouvelle, le labourage du terrain sur lequel cette moisson pourra mûrir⁹.

La littérature, d'après Michel Butor, a besoin de la musique pour évoluer. Lorsqu'il écrit cet article, l'écrivain a déjà exploré les potentialités d'une influence musicale sur son écriture. Il a ainsi écrit *L'Emploi du temps* (1956), qui s'inspire de la forme de la fugue. Il explique ainsi : « Dans *L'Emploi du temps*, le temps musical vient au secours du temps vécu et se met à réorganiser le temps du calendrier. Cette question du calendrier est infinie¹⁰. » L'influence de la musique sur la structuration de ses textes est explicitée dans *Intervalle*, texte écrit en même temps que *Votre Faust* (1973) :

22 septembre, trois heures dix.

Ce qu'il faut donc dans cet orchestre accompagnateur, c'est que la mélodie passe de voix en voix, que les rôles se transforment les uns dans les autres, mais tout en restant suffisamment distincts, que le soliste devienne soudain chœur, mais que la différence entre eux soit suffisamment maintenue pour que l'on ressente une surprise, même après coup. Lecteur, pourquoi de temps en temps n'ajouteriez-vous pas au-dessus de ce second journal après coup (et même du troisième, si je ne réussis pas à l'éviter) votre propre journal de lecture, au-dessus encore de réécriture¹¹ ?

⁸ *Ibid.*, p. 392.

⁹ *Ibid.*, p. 393.

¹⁰ Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012, p. 21.

¹¹ Michel Butor, *Intervalle, anecdote en expansion* (1973), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, Romans, 2006, p. 1157.

Nombreux sont les critiques à avoir décrit l'influence de la musique sur l'écriture des premières œuvres de Michel Butor : Pierre Brunel considère que *L'Emploi du temps*¹² est un « roman musical » structuré suivant la « forme sonate¹³ », quand Georges Raillard¹⁴ et Mireille Calle-Gruber¹⁵ rapprochent ce roman de la « forme du canon ». Françoise van Rossum-Guyon lit *La Modification* comme une fugue ou un rondeau¹⁶. Carlo Ossola, dans un entretien avec Michel Butor publié sous le titre *Conversation sur le temps*¹⁷ revient de façon plus synthétique sur cette influence musicale. Nul doute que la collaboration avec Henri Pousseur a donné un nouvel élan à cette musicalisation de l'œuvre butorienne : ses œuvres mobiles sont ainsi construites autour des méthodes de composition de la musique sérielle¹⁸. Cette méthode de composition était pratiquée par Henri Pousseur : Michel Butor reconnaît l'influence de ce compositeur sur son écriture, et on remarque que les œuvres mobiles ont été écrites durant la collaboration sur *Votre Faust*. Il faut enfin citer le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*¹⁹, écrit suivant les structures des *Variations Diabelli* de Beethoven²⁰. Ce « concert-conférence » (le mot est de Michel Butor) a vu le jour grâce à l'invitation d'Henri Pousseur, pour compléter le concert donné par Marcelle Mercenier le 17 septembre 1970 à Liège. Jean-Yves Bosseur, compositeur qui a travaillé avec Michel Butor, voit d'ailleurs dans cette ouverture à la musique l'une des spécificités de l'écriture butorienne :

¹² Michel Butor, *L'Emploi du temps* (1956), repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor, I, Romans*, 2006.

¹³ Pierre Brunel, *Butor, « L'Emploi du temps », Le Texte et le Labyrinthe*, Paris, PUF, 1995, p. 11.

¹⁴ Georges Raillard, *Butor*, Paris, Gallimard, 1968, p. 190.

¹⁵ Mireille Calle-Gruber, préface à *L'Emploi du temps*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor, I, Romans*, 2006, p. 219.

¹⁶ Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman – essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁷ Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012.

¹⁸ On pense à *Mobile* (1962), *Réseau aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6 810 000 Litres d'eau par seconde* (1965), repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor, V, Le Génie du Lieu 1*, 2007. Sur la dimension musicale de ces mobiles, on lira le livre de Florence Rigal, *Butor, la pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁹ Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, (1971), repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor, III, Répertoire 2*, 2006.

²⁰ Cf. Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots, les collaborations musicales de Michel Butor*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2017. La première partie du livre est consacrée à l'étude du *Dialogue*.

Il était, par contre, l'homme de toutes les collaborations. Il savait écrire en fonction de la musique. J'ai eu la chance de travailler avec lui sur les *Chansons pour Don Juan* et c'était tout à fait exceptionnel. J'ai aussi collaboré avec d'autres écrivains, comme Beckett avec qui j'ai conçu une version musicale de *Bing*, mais j'ai souvent rencontré une forme de résistance, parce qu'ils pensaient sans doute que le texte se suffisait à lui-même²¹.

Henri Pousseur, qui avait lu et apprécié *L'Emploi du temps* et qui avait rencontré Michel Butor autour des concerts du « Domaine musical » à Paris, n'a pas manqué l'invitation à la collaboration musicale qui transparaissait dans les œuvres de Michel Butor. Il propose, dès la lettre du 29 septembre 1960, le projet de *Votre Faust* :

Le mythe de Faust me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps et justifier, en lui donnant une fonction prospective, non seulement l'alchimie des différents modes actuels de production musicale (récitants, chanteurs, instruments solistes, orchestre et bande magnétique), mais aussi celle, nouvellement tentée, *du verbe et de la musique*.

Henri Pousseur évoque dans ces quelques lignes à la fois les ambitions politiques du projet, qui doit répondre aux « principales préoccupations collectives de notre temps » et l'association de la littérature et de la musique, qui doit permettre à chacun des arts d'accéder à une forme de modernité, comme l'indiquent l'adverbe « nouvellement » et le groupe nominal « une fonction prospective ».

Pourquoi alors son choix s'arrête-t-il sur le mythe de Faust ? Pour Marianne Pousseur, la fille du compositeur, « Faust a surtout été choisi parce que c'est le grand mythe moderne et le mythe de la place de l'artiste dans la société²². » Elle semble faire écho à ce qu'André Dabezies, dans son article sur « Faust » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*²³, décrit comme une sorte d'idéalisation du personnage de Faust : s'il est encore un personnage ambivalent chez Goethe (« Faust incarne désormais l'homme romantique avec ses grands élans et sa constante hésitation entre les désirs immédiats et les aspirations profondes de son être²⁴ »), il devient, dans le courant du XIX^e siècle, « une version simplifiée du surhomme nietzschéen²⁵ », « la figure idéale de l'humanité moderne qui aspire à la liberté, à l'action, au

²¹ Jean-Yves Bosseur, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

²² Marianne Pousseur, Marion Coste, entretien de juin 2015, non publié.

²³ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco et Paris, éditions du rocher, 1988.

²⁴ *Ibid.* p. 590.

²⁵ *Ibid.* p. 592.

progrès²⁶ », pour finalement subir une grande dévalorisation après 1945 : « le personnage apparaît maintenant comme le symbole de l'Allemagne qui a pactisé avec le nazisme démoniaque²⁷. » La figure de Faust permet donc d'interroger les puissances créatrices de l'homme, et son rapport à la société. Faust a incarné, notamment dans la version de Klinger ou dans le second Faust de Goethe, l'artiste démiurge, capable de rivaliser avec les dieux :

Le héros est désormais le Titan, celui qui osa se révolter contre les deux. Chez Goethe, il invite Zeus à s'en tenir à son ciel et figure la révolte moderne contre un univers étriqué peuplé de « philistins » et de bigots. Hélas, les génies y sont incompris et les Lilliputiens parviennent à enchaîner Gulliver²⁸.

Pour Michel Butor et Henri Pousseur au contraire, l'œuvre n'est pas le fruit d'un individu hors normes, mais le résultat de la rencontre d'influences diverses. Ainsi, après le *Mon Faust* de Paul Valéry, qui fait du personnage de Faust un miroir de l'écrivain, *Votre Faust* est un opéra collaboratif, créé à la fois par les deux auteurs et par les interprètes et le public : les auteurs ne détiennent pas l'œuvre, ils donnent la création en partage, s'opposant ainsi aux conceptions démiurgiques de l'artiste. La modernité qui s'exprime ici se conçoit comme un espace d'accueil, qui entend refuser la tentation de se définir, de se figer.

Votre Faust s'ouvre aux différents participants du spectacle, mais aussi à la longue tradition dont il découle : le mythe de Faust permettait aussi de proposer des références dans le large répertoire littéraire et musical des différentes adaptations du mythe, tant la figure incarne aussi une réflexion sur la mémoire (l'homme immortel qui se souvient de tout) et sur les dérives de l'Histoire, notamment chez Thomas Mann²⁹.

Faust permet aussi un discours métapoétique. Il interroge les limites de la création :

Quel meilleur sujet pour représenter les affres de la modernité ? Le vieil alchimiste avide de connaissances incarne en effet pour la conscience contemporaine les dangers de la science sans conscience, des ambitions démesurées ou des fantasmes de toute-puissance qui sous-tendent les fanatismes politiques et religieux³⁰.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* p. 593.

²⁸ Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, Paris, Larousse, 2010, p. 38.

²⁹ Pour un panorama des versions musicales, cf. Élisabeth Brisson, *Faust, biographie d'un mythe*, Paris, Ellipse, 2013, chapitre XI « Faust et la musique ». Pour les versions littéraires, on se référera à André Dabezie, *Le Mythe de Faust*, Paris, Colin, 1990.

³⁰ Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008, p. 250.

Jacques Le Rider commence même son livre, *Faust, le vertige de la science*, en considérant Faust comme « la version germanique³¹ » du mythe du péché originel : « La fable qui tourmente la chrétienté prend une forme nouvelle : on craint les dangers de l'esprit spéculatif qui peut entraîner le savant vers l'orgueil intellectuel et la démesure³². » Le point commun entre ces deux mythes est qu'ils interrogent tous deux les potentialités créatrices de l'homme : peut-il tout savoir, tout posséder et tout inventer ?

D'autre part, ce mythe reflète la place de l'artiste dans la société : Faust, à la suite de la version goethéenne, devient l'incarnation de ce que Timothée Picard appelle une « utopie d'un art fédérateur », ou encore « le vieux rêve romantique de l'union mystique entre l'artiste et la communauté des hommes par l'intermédiaire de l'œuvre d'art³³ », utopie qui sera interrogée, d'après Timothée Picard, dans le *Mefistofele* d'Arrigo Boito. Cette question se traduit dans *Votre Faust* par l'intérêt que porte Henri Pousseur aux formes d'art populaires et par la façon dont il tente d'inscrire son art dans les manifestations sonores du quotidien. Ce n'est pas une œuvre coupée du monde, ou réservée à une élite. *Votre Faust*, par son titre même, rend au public l'œuvre qui ne peut exister sans lui.

La question de la place de l'artiste dans la société entraîne à sa suite celle de la place de la société dans l'art : à quel point le peuple est-il partie prenante de la création artistique ? La première version écrite, *Historia von D. Johann Faustus*, anonyme et datant de 1587, est surnommée le « livre du peuple », *Volksbuch*, « c'est-à-dire un ouvrage qui, en tant qu'expression de la *vox populi*, ne peut que dire le vrai³⁴ » : cette définition d'Élisabeth Brisson ancre le mythe de Faust dans une revalorisation des capacités créatrices du peuple, qui s'accorde bien, nous le verrons, avec le projet de *Votre Faust*. Cette notion de « peuple », comme on le pressent déjà à travers l'appellation du *Volksbuch*, a un sens fluctuant suivant les époques et les orientations politiques des locuteurs. *Votre Faust* se veut « populaire » dans le sens où Henri Pousseur et Michel Butor souhaitent attirer un public qui n'appartient ni à une élite d'argent ni à une élite culturelle. Cependant, cette notion de « peuple » ne recouvre pas exactement ce que nous entendons aujourd'hui par « grand public » : *Votre Faust* ne peut pas être considéré comme un spectacle « grand public. » Ancrés dans une lecture marxisante de la société, Michel Butor et surtout Henri Pousseur opposent un public cultivé, riche, et dominant

³¹ Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, *op. cit.*, p. 18.

³² *Ibid.*

³³ Timothée Picard, « Faust peut-il être italien ? Le *Mefistofele* d'Arrigo Boito : un opéra-manifeste », p. 139, dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003.

³⁴ Élisabeth Brisson, *Faust, Biographie d'un mythe*, *op. cit.*, p. 56. Elle souligne ensuite l'association de ce « livre du peuple » avec une forme d'anti-élitisme, fondant une littérature « n'appartenant plus exclusivement aux savants lettrés. »

socialement à un public qui ne connaît pas la culture de la bourgeoisie et qui est socialement exploité. Un art « populaire », c'est alors un art capable de faire sortir la deuxième catégorie de son apathie afin de l'aider à ne plus subir la domination bourgeoise, alors qu'on entend aujourd'hui par un spectacle « grand public » qu'il ne remet pas en question les conceptions sociales ou philosophiques du spectateur et qu'il le laisse dans une forme de passivité. *Votre Faust* n'est pas populaire dans le sens d'une reprise non distanciée des formes artistiques traditionnelles, voire sclérosées. C'est même précisément l'inverse : pour attirer un public qui ne connaît pas les formes traditionnelles de l'opéra, il s'agit de les revisiter. Antoine Vitez incarna un théâtre populaire et expérimental à l'époque où Michel Butor et Henri Pousseur écrivaient *Votre Faust*. Il s'agit d'un théâtre sans concession sur le plan esthétique. Antoine Vitez combat l'idée d'une opposition entre théâtre populaire et théâtre expérimental dans un article intitulé « Y a-t-il deux théâtres ? » :

La question n'est donc pas de choisir entre des spectacles « populaires » et une recherche compréhensible seulement par l'élite. En matière de théâtre, l'expérimentation la plus difficile, la plus éloignée de l'adhésion immédiate du public, n'a pour fin que d'inventer un nouveau mode de communication avec le public. Sinon, à quoi bon ? [...] Aussi le droit à l'expérimentation nous apparaît-il comme la condition même d'existence d'un authentique théâtre populaire, d'un théâtre nouveau. [...] Il s'agit, en effet, de substituer à une complicité de classe une communication plus large et de reprendre en charge un héritage culturel, en y redécouvrant d'autres valeurs que celles, utilitaires ou « alimentaires », dont s'est servie la bourgeoisie³⁵.

Partant de la constatation que le théâtre non expérimental n'attire que les élites culturelles, Antoine Vitez déduit que le théâtre, pour être populaire – dans le sens politique d'une revalorisation des classes dites populaires –, doit être expérimental, afin d'inventer une forme dont les classes populaires ne se sentent pas exclues. Il a pris soin de bien différencier « théâtre d'accès difficile » et « théâtre expérimental » : « Certes, nous n'entendons pas nier les faits, c'est-à-dire l'existence *dans la réalité* d'un théâtre de grande consommation et d'un théâtre d'accès difficile [...], mais l'expérimentation peut très bien être dans le premier, la banalité dans l'autre³⁶. » « Expérimental » signifie pour lui « qui invente un nouveau mode de communication avec le public », et s'applique donc parfaitement à *Votre Faust*. Il insiste ensuite sur le fait qu'il ne s'agit pas de faire table rase du passé, mais bien de revisiter un

³⁵ Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, 5, Le Monde, Paris, P.O.L., 1998, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

« héritage culturel » : c'est bien, nous le verrons, ce qu'ont entrepris Michel Butor et Henri Pousseur dans *Votre Faust*.

Cette idée d'un art populaire est donc datée : elle ne correspond pas vraiment à la société française de XXI^e siècle. Aliénor Dauchez reconnaît pour cela qu'elle a eu du mal à mettre en scène cet aspect de la pièce, particulièrement en Allemagne. Je montrerai que finalement, la dimension populaire du spectacle s'est déplacée vers une réflexion autour des dérives de la démocratie, trouvant ainsi un moyen de parler de la société du XXI^e siècle.

Quel est le rôle de l'artiste et de l'art dans la société ? Quelle est sa fonction dans l'organisation sociale ? Méphistophélès est remplacé, dans *Votre Faust*, par un directeur de théâtre. C'est une façon de prendre en compte la dimension commerciale de l'art, ce qui apparaît déjà dans le « prologue sur le théâtre » du *Faust* de Goethe. Cet aspect n'est pas totalement condamnable, au sens où il permet la réalisation dans le monde d'une œuvre qui n'existerait sinon que dans l'esprit de son créateur. Pourtant, les contraintes commerciales limitent souvent la liberté de l'artiste. Un artiste doit-il chercher à plaire au plus grand nombre ? Ne risque-t-il pas de tomber dans la facilité esthétique ? Est-ce que renoncer à toucher tout le monde s'apparente à une forme de snobisme ? L'art n'est-il qu'un divertissement ou doit-il chercher autre chose que l'amusement du public ?

Le projet de *Votre Faust* est né dans un climat de grande défiance à l'égard de l'opéra, assimilé par la critique marxiste à l'art bourgeois par excellence. Ce genre était considéré comme guindé : il répétait encore et encore des stéréotypes poussiéreux et attirait essentiellement les classes socioculturelles élevées qui y trouvaient une confirmation de leurs codes esthétiques et moraux. Henri Pousseur déclare, dans « Aujourd'hui l'opéra » :

Certes, l'opéra comme institution type d'une société mi-pétrifiée, mi-putréfiée, comme lieu d'un culte fétichiste de l'or et de ses substituts, d'une exaltation de héros fantoches, entretenue par la passivité d'assemblées autosatisfaites, n'est pas le lieu où l'on imagine et souhaite mener une activité créatrice et communicative soutenue³⁷.

Ce refus d'un certain type d'opéra se fait, on l'aura deviné, au nom d'un projet de renouveau, qui apparaît comme une absolue nécessité après la Seconde Guerre mondiale. Emmanuel Reibel lie en effet le rejet du genre de l'opéra à ce conflit :

³⁷ Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », (*Recherches* n° 42, janvier 1980), dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, p. 203.

Déjà dans l'entre-deux-guerres, le genre semblait traverser une crise relevée par des auteurs comme Berg ou Dallapiccola ; il ne fit qu'attiser le scepticisme de la génération d'après-guerre : celle-ci voyait en lui le symbole de l'ancienne société qui n'avait pas su voir arriver la catastrophe, et qui l'avait peut-être même générée³⁸.

Un même constat de sclérose, une même revendication de nouveauté existe du côté du théâtre.

Ainsi, Peter Brook, qui a souvent mis en scène des opéras, a écrit :

L'opéra naquit il y a cinquante mille ans, quand les gens émettaient des sons en sortant de leur caverne. De ces bruits sont issus Verdi, Puccini ou Wagner. Il y avait un bruit pour la peur, pour l'amour, pour le bonheur ou pour la colère. Il s'agissait d'un opéra à une note et atonal, et c'est là que tout a commencé. À ce stade-là, c'était une expression humaine naturelle, qui devint un chant. Bien plus tard, ce processus a été codifié, structuré et transformé en art.

Jusque-là, rien à dire. Mais à un certain moment, la forme artistique s'est gelée. On s'est mis à l'admirer parce qu'elle était gelée, et les amateurs d'opéra vouèrent une admiration formidable à un art sous sa forme artificielle.

La maladie de l'artificiel donna de très bons résultats pendant un temps, comme les œuvres magnifiques et stylisées de Monteverdi et de Gluck. Vient ensuite Mozart, et un mariage parfait entre l'artificiel et quelque chose de profondément vivant – mariage, par exemple, entre la canalisation et l'eau qui s'y écoule. L'ennui, c'est que peu à peu, l'attention se fixe de plus en plus sur l'artificiel, jusqu'à la sclérose. Tout à coup, c'est la canalisation qui retient toute l'attention, et le filet d'eau qui s'y écoule ne cesse de se rétrécir.

Au bout du compte, on en arriva à une société folle, fondamentalement mal à l'aise, dans laquelle les gens oublient que les canalisations ont été mises dans les immeubles dans le but de faire passer de l'eau, et les considèrent comme des œuvres d'art. [...] Je dirais que le plus grand défi aujourd'hui, à ce moment du XX^e siècle, c'est de remplacer – aussi bien dans l'esprit des artistes que dans celui des spectateurs – l'idée que l'opéra est artificiel, par l'idée que l'opéra est naturel. C'est réellement la chose la plus importante ; Je crois même que c'est possible³⁹.

L'idée d'un genre sclérosé, qui ne parvient plus à dire la vie, rapproche les propos de Peter Brook et ceux d'Henri Pousseur. La métaphore de l'eau et des canalisations, la promotion du « naturel » plutôt que de l'« artificiel » est à prendre avec précaution. Il ne faudrait pas comprendre que Peter Brook réclame un art qui imite la nature au plus près, qui tente de faire oublier qu'il est une œuvre d'art, artificielle par définition, c'est-à-dire construite de main

³⁸ Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, op. cit., p. 231.

³⁹ Peter Brook, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992, p. 245-246.

d'homme. Peter Brook ne condamne pas le fait que l'opéra soit « structuré » ou « codifié » : il appelle « artificielle » la forme qui ne parvient plus à faire sentir ce qu'elle doit à la matière qu'elle structure, c'est-à-dire des bruits qui expriment des sentiments (« un bruit pour la peur, pour l'amour, pour le bonheur ou pour la colère »). Je verrai dans la suite de ce travail qu'Henri Pousseur et Michel Butor ont essayé de faire entendre les liens qui existent entre la musique, la parole, les bruits et les sons.

À ces critiques s'adjoignent celles des tenants d'un art avant-gardiste, autour des musiciens qui se retrouvent à Darmstadt l'été, dont Henri Pousseur est proche, ou des nouveaux romanciers dont Michel Butor fait partie. Ces deux groupes d'artistes ont en commun de remettre en question les règles traditionnelles d'écriture de leur art, et de produire des œuvres qui ont essentiellement attiré un public peu nombreux d'intellectuels. Henri Pousseur et Michel Butor regrettaient ce rejet, tout en partageant une grande exigence artistique. *Votre Faust* cherche à intégrer le genre considéré comme désuet, voire anachronique, dans l'époque contemporaine. L'œuvre veut permettre à ceux qui produisent et ceux qui assistent au spectacle de s'appropriier le genre de l'opéra.

Votre Faust devait donc répondre à des ambitions multiples, toutes liées à un idéal d'intégration : définir le rôle de l'artiste dans la société, réinventer l'union du verbe et de la musique, sauver l'opéra de ses tendances à la sclérose esthétique et réconcilier le grand public avec ce genre musical.

Il a été mis en scène pour la première fois le 15 janvier 1969 à la Piccola Scala de Milan. Roger Mollien s'occupait de la mise en scène et Henri Pousseur dirigeait les musiciens. Ce spectacle est rapidement évoqué dans les annexes de ce livre, dans l'entretien de Jean-Yves Bosseur, qui y a assuré le rôle d'Henri. Il a ensuite été repris en 1982 à Gelsenkirchen puis en 1999 à Bonn. Aucune de ces versions n'a mis en scène l'aspect mobile de l'œuvre et la participation du public. Pierre Bartholomé, compositeur, musicien et ami d'Henri Pousseur, retrace ainsi les tentatives de réalisation de *Votre Faust* :

Il y a d'abord *Votre Faust*, qui, après une première série de représentations très controversées à Milan, (Pousseur parle volontiers de « création naufrage ») a bénéficié d'une belle publication discographique audio chez Harmonia Mundi (grand coffret LP), d'une réalisation télévisuelle originale de la RTBF (*Les Voyages de Votre Faust*) et d'une production de l'Opéra de Bonn pour le festival Beethoven, mais qui demeure dans l'attente d'une réalisation théâtrale à la hauteur de son propos⁴⁰.

⁴⁰ Pierre Bartholomé, « Henri Pousseur ou l'invention intransigeante » *Musiques Nouvelles*, n° 3, p. 67–71, 2009.

Pierre Bartholomée semble ignorer la mise en scène de Gelsenkirchen, mais il insiste sur le fait que l'intérêt théâtral de *Votre Faust* n'avait jamais été rendu au moment de l'écriture de cet article, en janvier 2008.

Je m'intéresserai particulièrement dans ce livre à la mise en scène française d'Aliénor Dauchez de la compagnie La Cage et au travail de l'ensemble TM+ dirigé par Laurent Cuniot. Cette version de l'opéra a été créée le 17 novembre 2016 au Nouveau théâtre de Montreuil et jouée en 2016 et 2017 à Nanterre, à Vélizy, à Châtillon, à Douai et à Grenoble : c'était la première fois que *Votre Faust* était donné en France. J'ai assuré les fonctions de dramaturge dans cette entreprise, et j'ai pu suivre plusieurs semaines de répétitions pour voir l'interprétation de l'œuvre se construire peu à peu. Je tenterai de rendre compte de ce « work in progress » pour voir comment la logique d'intégration, au cœur de l'écriture de *Votre Faust*, a transformé les habitudes de travail des comédiens, musiciens, techniciens de plateau, techniciens son et lumière, chef d'orchestre et metteur en scène. Aliénor Dauchez avait déjà réalisé *Votre Faust* en allemand, à Berlin et à Bâle en 2013 et 2014 : je ferai parfois référence à cette autre mise en scène, pour mesurer l'évolution du travail de la metteur en scène.

J'essaierai de comprendre en quoi cet opéra propose un apprentissage de l'ouverture à l'altérité. Je montrerai comment la préparation de cette œuvre a entraîné l'intégration progressive de plusieurs univers artistiques : d'abord, musiciens et comédiens ont travaillé séparément, puis ensemble. Ensuite, sont arrivés les chanteurs, et enfin les techniciens de plateau, du son et de la lumière. Enfin, la confrontation avec le public a redéfini l'organisation du spectacle. À chaque fois, l'intégration de ces nouveaux participants obligeait à revoir le système de repères et de signes que les uns prenaient sur les autres. Le partage de la temporalité et de la spatialité de la scène a nécessité un travail d'adaptation et de création à chacun. Je montrerai que cette dynamique d'intégration, à l'œuvre au niveau artistique, a son pendant idéologique dans *Votre Faust*, qui a été conçu pour éduquer ses artistes et ses spectateurs à l'ouverture et à l'accueil. M'associant moi aussi à ce mouvement de partage et de collaboration, je m'appuierai dans cet ouvrage sur les propos échangés par les musiciens et les comédiens durant les répétitions, ainsi que sur les entretiens que certains d'entre eux ont bien voulu m'accorder. La totalité des entretiens est ensuite présentée en annexe.

I. Résumé scène par scène

Afin de faciliter la compréhension de ce qui suit, voici une présentation de la scénographie et un résumé du livret scène par scène. Comme voulu par Henri Pousseur et Michel Butor, les musiciens sont sur scène et sont répartis en quatre estrades, disposées en arc-de-cercle face au public. Ces estrades ont des roulettes. L'espace qui reste, devant les musiciens, est l'espace de jeu des comédiens. Il s'y trouve aussi Laurent Cuniot, qui est sur une petite estrade à roulettes. Le décor est composé de la chambre d'Henri pour les scènes qui s'y déroulent, l'appartement de Maggy pour les scènes qui se passent dans la rue, un bar, une fontaine de cidre, des tables et des chaises pour les scènes du cabaret, la fontaine pour les scènes de foire. Durant les deux premiers actes, il y a un chanteur par estrade. Pour le troisième acte, les estrades sont déplacées : celles qui étaient côté cour se retrouvent côté jardin, et vice-versa. Les chanteurs se rassemblent et se positionnent juste devant les estrades de musiciens. Aliénor Dauchez et Michael E. Kleine n'ont pas réalisé les panneaux iconographiques voulus par Michel Butor et Henri Pousseur, qui devaient représenter des gravures de Delacroix. Ils trouvaient la scénographie suffisamment dense ainsi, sans rajouter encore un niveau de références.

J'ai construit le livret utilisé pour la mise en scène d'Aliénor Dauchez à partir des versions de 1977, qu'on trouve dans les œuvres complètes, et de 1981, qui est dans la partition d'Universal Edition. Dès sa mise en scène en allemand, Aliénor Dauchez a renoncé à la variabilité de l'acte II, dans laquelle Henri Pousseur et Michel Butor avaient prévu que le public puisse intervenir, mais a conservé celle, beaucoup plus importante, de l'acte III. La mise en scène d'Aliénor Dauchez est la première qui parvient à faire intervenir le public. Durant un entretien en juin 2015, après la mise en scène allemande, elle m'a dit :

On sait que les mises en scène du vivant d'Henri Pousseur ne l'ont jamais pleinement satisfait. En quoi la vôtre se différencie-t-elle des mises en scène anciennes ?

On peut s'enorgueillir, si l'on peut dire, d'être les premiers à avoir vraiment fait participer le public, surtout dans le troisième acte. Par le passé, *Votre Faust* a été mis en scène à Milan, puis à Gelsenkirchen et à Bonn. Michel Butor nous a un peu raconté celle de Gelsenkirchen : d'après ses souvenirs, c'était le type de mise en scène où on met tout le monde en fauteuil roulant dans un hôpital psychiatrique, ce sont ses mots. Il nous a aussi dit que la production avait répété toutes les versions afin de pouvoir basculer de l'une à l'autre selon les interventions du public. Malheureusement, ce dernier n'a pas compris comment intervenir, il est donc resté passif. À Bonn, la metteur

en scène avait décidé par manque de temps de ne préparer qu'une seule version, ce qui, selon ce que m'ont raconté les musiciens de la Musikfabrik, n'aurait pas tellement plu à Henri Pousseur⁴¹.

Acte I.

Prologue dans le ciel : uniquement musical.

Prologue sur le théâtre : Henri (Pierre-Benoist Varoquier) fait une conférence sur la musique nouvelle, se plaint de ne pas avoir le temps de composer de la musique parce qu'il doit faire des conférences pour gagner sa vie. Le directeur (Vincent Schmitt) lui propose alors de le financer pour faire un opéra, à une condition : « Il faut que cela soit un Faust. » Henri hésite.

La conférence a posé des difficultés de mise en scène, car, si elle est intéressante d'un point de vue théorique (on verra qu'elle est l'occasion de démontrer la continuité qu'il y a entre le langage et la musique pure), elle n'apporte rien sur le plan de l'intrigue. Aliénor Dauchez a constaté une sorte de lenteur au début de ce premier acte et a fait le choix, après plusieurs représentations, de faire défiler les musiciens devant Pierre-Benoist Varoquier en train de faire sa conférence, pour, entre autres raisons, animer la scène.

Scène 1 : Henri est dans sa chambre, il joue du piano. Son ami Richard (Antoine Sarrazin) vient lui rendre visite. Après qu'il est parti, Henri se remet au piano et montre comment, par des modifications musicales récurrentes, on peut passer d'un style musical médiéval à une série de Webern. Le directeur arrive alors : il poursuit le travail d'Henri. Toute cette scène fait entendre la série de la deuxième cantate de Webern. La longue tirade d'Henri, censée expliquer sa méthode de composition, est tout à fait hermétique, y compris pour un public mélomane. Aliénor Dauchez a utilisé cette difficulté pour montrer qu'Henri est un personnage d'intellectuel coupé de la réalité.

Michel Butor et Henri Pousseur créent donc un Faust qui est un personnage du verbe (il fait des conférences), au point de ne plus pouvoir agir (il joue toujours la même chose, ne connaît pas ses voisins). Pour Camille Demoulié, le pacte goethéen est ainsi un outil du salut, une ruse du Seigneur :

Ayant renoncé au Verbe pour l'action, Faust s'est engagé dans la voie de la perte, mais grâce au pacte diabolique, son errance est réinscrite dans le

⁴¹ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

procès dialectique du bien et du mal qui fait que le négatif est contraint de réintégrer le positif, et de rendre justice à Dieu.⁴²

Méphistophélès est alors la dupe de Dieu. Il déclare, dans le premier *Faust* de Goethe, être « Une partie de cette force/Qui toujours veut le mal et toujours crée le bien » (I, v. 1335-36). Dans *Votre Faust*, le directeur est à la fois celui qui pervertit la pureté intellectuelle et musicale d'Henri (le directeur, de façon tout à fait symbolique, déteste la musique de Webern et se met en colère lorsqu'elle est citée) et celui qui permet à Henri d'entrer dans la composition, de ne pas stagner en jouant sans cesse la même chose.

Ces deux prologues et cette première scène permettent de poser le cadre théorique musical de composition : elles citent abondamment Webern, ce qui situe Pousseur dans la continuité de ce musicien, offrent une explication théorique de la façon dont Pousseur crée une musique capable d'intégrer des citations de toutes époques, et proposent un dégradé de la parole à la musique et au bruit.

Scène 2 : Le directeur amène Henri à la foire du port. Ils croisent Maggy (Laetitia Spigarelli), serveuse au cabaret de l'église, qui est au bras de Dick (Antoine Sarrazin), un voyou, et la cantatrice (Éléonore Briganti), qui est payée par le directeur pour travailler avec Henri. Henri et Maggy se promènent tous les deux dans la foire, où est annoncé un spectacle sur le thème de Faust. Ils tombent amoureux l'un de l'autre. Le directeur propose à Henri de travailler avec la cantatrice.

Durant cette scène, tous les comédiens sont présents. Cela a été pour Aliénor Dauchez l'occasion de créer une sorte de chorégraphie : elle a organisé de façon harmonieuse les déplacements des comédiens parmi les musiciens.

Le choix de faire se dérouler cette scène dans la foire permet à la fois de faire le lien avec la tradition faustienne, puisqu'on sait que de nombreux faust ont été joués dans des théâtres de foire⁴³, et de lutter contre l'élitisme culturel, la foire incarnant une forme d'art

⁴² Camille Demoulié, « Faust chez les mères ou le désir fou, Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 95.

⁴³ Cf. André Dabezies, article « Faust » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 589 : « Au XVII^e et au XVIII^e siècle, outre les rééditions des récits populaires, Faust connaît en Allemagne un large succès sur les tréteaux des foires ou, un peu plus tard, au théâtre des marionnettes. Le schéma de ces pièces dérive de celui de Marlowe (ramené sur le continent par des comédiens anglais et progressivement déformé), mais la farce y prend de plus en plus le pas sur le drame. Le rôle le plus important revient souvent à un valet burlesque, nommé Hanswurst, Kasper ou Pickelhäring ; le public peut rire à gorge déployée, mais la moralité est sauve : le

populaire à laquelle Henri Pousseur était très attaché. Aliénor Dauchez a fait le choix de généraliser l'espace de la foire à l'ensemble du spectacle, notamment en faisant passer des guirlandes lumineuses au-dessus de la scène et de la salle, et en transformant les estrades des musiciens en baraque de foire.

Scène 3 : Le directeur et Maggy marchent ensemble dans la rue de Maggy. Le directeur essaie de convaincre Maggy de s'éloigner d'Henri, afin de ne pas perturber celui-ci dans la composition de son opéra. Il tente de soudoyer la jeune fille, qui refuse. Il la menace alors de dévoiler son passé trouble avec Dick, qu'elle semble avoir caché chez elle. Il fait arrêter Maggy par un policier (Antoine Sarrazin) devant Henri.

Pour traduire la violence du directeur, Aliénor Dauchez a demandé à Vincent Schmitt de faire tourner, avec l'aide de deux techniciens de plateau, la chambre de Maggy, petite cabine montée sur roulette. Dans cette scène, l'objet du pacte avec le directeur méphistophélique se complique : si le directeur apparaît comme un personnage mauvais, malhonnête et dangereux, il n'en reste pas moins qu'il semble attacher une grande importance à l'accomplissement artistique d'Henri. Il commence à insinuer qu'avec Maggy, il ne parviendra jamais à écrire un opéra. L'opposition binaire entre la bonne Maggy et le mauvais directeur est mise à mal.

Scène 4 : La cantatrice entraîne Henri au cabaret de l'église, afin qu'il rencontre Greta (Laetitia Spigarelli) : c'est la sœur de Maggy et elle est aussi serveuse. Richard vient prévenir Henri que Maggy est très malade et qu'elle souhaite le voir. Henri est séduit par Greta.

Cette scène a été l'occasion pour la metteur en scène de donner de la profondeur au personnage de la cantatrice : Éléonore Briganti est seule sur scène assez longtemps avant l'arrivée d'Henri et mime une forme de nostalgie rêveuse qui laisse au spectateur l'occasion d'imaginer son passé.

Finale : le directeur propose aux spectateurs de voter. Ils doivent choisir si Henri ira à la foire du port avec Maggy, ce qui risquerait d'entraver sa carrière, ou avec Greta, dont l'amour semble moins innocent.

joyeux loustic, avec son gros bon sens, échappe au diable, tandis que Faust, l'intellectuel, reste empêtré dans cette histoire mi-terrifiante, mi-incroyable, et court inmanquablement à sa perte. »

La division du personnage de Marguerite en deux interroge. Il s'agit peut-être pour Michel Butor et Henri Pousseur de souligner la dimension paneuropéenne du mythe : « Maggy » reprend « Marguerite », et évoque alors la traduction de Nerval ou le *Faust* de Gounod (connu en Allemagne sous le nom de « Marguerite ») ; « Greta » rappelle la « Gretchen » allemande, celle de Goethe ou de Schubert. La prolifération d'œuvres sur le mythe de Faust dans toute l'Europe a beaucoup intéressé Henri Pousseur et Michel Butor, parce qu'elle permettait de penser une culture commune et de transcender les frontières. En 1960, au moment du début de la composition, le choix du mythe de Faust prend aussi des allures de réconciliation culturelle, après les séquelles de la Seconde Guerre mondiale : Faust a été conçu comme l'incarnation de l'esprit allemand. L'opéra de Ludwig Spohr, dont le livret a été conçu par Karl Bernard, agglomère ainsi plusieurs récits et plusieurs influences musicales germaniques, afin de « s'inscrire dans la culture spécifiquement allemande » :

Soucieux de composer un opéra allemand, Bernard et Spohr cherchèrent les motifs et les figures les plus aptes à valoriser leur projet : ainsi, pour s'inscrire dans la culture spécifiquement allemande, ils choisirent la figure de Faust, alors très populaire en Allemagne. Ils privilégièrent non pas le texte de Goethe paru en 1808 mais la version de Kingler (1791) qui faisait de Faust l'inventeur génial de l'imprimerie. Ils installèrent ensuite cette figure, *de facto* audacieuse si ce n'est révolutionnaire, au centre d'une constellation de personnages et d'intrigues faisant référence à des œuvres allemandes contemporaines⁴⁴.

Faust, devenu l'incarnation de la culture allemande, est alors fortement discrédité après la Seconde Guerre mondiale, notamment dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann. La division de Marguerite/Gretchen en deux permettrait alors de faire de ce personnage une sorte de passerelle entre la culture française et la culture allemande⁴⁵.

Le personnage de Greta, très différent de la Marguerite goethéenne, élargit les significations du mythe. Il peut faire penser aux autres personnages féminins de divers *Faust*. Elle rappelle parfois Hélène, incarnation de la beauté classique et quête de Faust dans le second *Faust* de Goethe : elle est comme elle énigmatique, et fascine par sa beauté, contrairement à Maggy. Aliénor Dauchez a essayé de donner corps à ce rapprochement, faisant de Greta une « femme fatale », comme Hélène qui déclenche la guerre de Troie,

⁴⁴ Élisabeth Brisson, *Faust, Biographie d'un mythe, op. cit.*, p. 203-204.

⁴⁵ Cette volonté de réconciliation culturelle est prégnante dans *Votre Faust*, grâce au mélange de langues allemande, française, italienne, espagnole et latine dans les répliques des musiciens et chanteurs, et grâce aux citations musicales issues des quatre mêmes pays, chaque groupe de quatre musiciens incarnant durant les scènes de foire l'un des quatre pays.

symbole de la beauté idéale, de la discorde et de la tentation. Greta pourrait aussi évoquer Lust, le personnage féminin de *Mon Faust* de Paul Valéry, auquel le titre de *Votre Faust* fait évidemment écho. Lust, d'après Anne Ubersfeld, incarne la possibilité d'une rencontre avec l'Autre dans l'Amour, condition essentielle de la création et seul moyen de ne pas sombrer dans le Rien : « Contre le *Rien* obsédant qui fait la matière même du *Solitaire*, contre la tentation du néant, l'amour est promesse de *création*⁴⁶. » Lust est aussi celle qui assume son désir, et déclare son amour à Faust, contrairement à Gretchen. De même Greta est une séductrice, qui assume ses liens avec le directeur, tout en se ménageant, surtout dans le troisième acte, une grande indépendance. Elle est présentée, au moment du vote, comme celle qui permettra à Henri de réaliser son œuvre : ces traits la rapprochent de Lust.

En tout état de cause, la division du personnage féminin en deux sœurs complexifie le personnage de Marguerite, qui n'est plus l'incarnation du Bien : Maggy et Greta ne sont pas l'ennemie absolue du diable qu'était la Marguerite goethéenne.

Entracte, durant lequel le public vote.

Si le public vote pour Maggy, on fera les scènes 1a et 2a. S'il vote pour Greta, on fera les scènes 1b et 2b.

Ce vote est supervisé par le directeur : c'est lui qui fait le lien entre la communauté humaine, incarnée par les spectateurs, et Henri. On peut voir ici aussi un écho avec la signification du pacte chez Goethe. Pour Camille Demoulié, le pacte inscrit Faust dans la communauté humaine. Le critique insiste sur le fait que dans le *Second Faust*, Faust se met au service de la communauté, alors qu'avant le pacte il vivait reclus :

Il a donc fallu que Faust contracte un pacte avec le Diable pour découvrir la valeur du pacte entre les hommes dans l'effort et le travail, et souhaiter mettre, désormais, son action personnelle au service de la « communauté » des hommes⁴⁷.

Le critique cite l'un des vers de la fin du *Second Faust*, qui résonne avec l'idéal démocratique qu'Henri Pousseur et Michel Butor ont voulu mettre en œuvre dans *Votre Faust* : le

⁴⁶ Anne Ubersfeld, « La revanche de Gretchen : *Mon Faust* de Paul Valéry », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 243.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

personnage de Goethe dit souhaiter « Me tenir sur une terre libre parmi un peuple libre » (II, 11580).

Acte II

Scène 1a : Maggy est très malade. Elle est avec la cantatrice et le médecin (Antoine Sarrazin). Quand elle apprend qu'Henri arrive, elle se remet.

Scène 1b : Maggy est très malade. Elle est avec la cantatrice et le médecin. Quand elle apprend qu'Henri ne viendra pas, elle va de plus en plus mal. Il est suggéré qu'elle meurt, mais ce n'est pas dit explicitement.

Les trois comédiens jouent la scène 1a ou 1b depuis l'espace des musiciens, c'est-à-dire au fond de la scène. Leurs paroles émanent vraiment de la musique, ce qui permet aux spectateurs de mieux accepter le côté très répétitif des dialogues, puisque ces répétitions incessantes sont l'une des conventions des dialogues d'opéra.

Scène 2a : Henri et Maggy vont à la foire. Ils rencontrent le directeur, qui demande à Maggy d'écrire le livret de l'opéra commandé à Henri. Henri et Maggy assistent à un spectacle de marionnettes qui raconte l'histoire de Faust. Ils prennent conscience du danger représenté par le directeur et décident de fuir. On entend l'Orphée et Eurydice de Gluck sur bande-magnétique.

Scène 2b. À la foire du port, le directeur dit à Greta d'aller voir le spectacle de marionnettes avec Henri puis de partir en voyage avec lui. Henri et Greta vont ensuite au spectacle de marionnettes, réalisent le danger que représente le directeur et décident de fuir. On ne sait pas à quel point Greta obéit au directeur en partant en voyage, et à quel point elle le craint et le fuit. On entend Don Giovanni de Mozart sur bande magnétique.

Le rôle des marionnettistes est difficile à définir : sont-ils les sbires du directeur ? Ou incarnent-ils une forme de théâtre populaire qui suggère, grâce au sous-texte goethéen⁴⁸, une possible salvation ?

Ces scènes de foire concentrent une grande partie des citations musicales. Elles sont, d'après Henri Pousseur, le centre névralgique de *Votre Faust*. Sur le plan de l'intrigue, elles permettent la prise de conscience par le jeu du théâtre dans le théâtre, et les résonances culturelles sont ici multiples, de *Hamlet* de Shakespeare à *Wozzeck* de Berg. La décision de

⁴⁸ Dans le *Faust* de Goethe, Faust rencontre le peuple durant la promenade de Pâques. C'est l'occasion d'une joie populaire magnifiée par l'auteur : « Vois donc étinceler dans leur bel écriin vert / Ces chaumières, aux derniers feux du crépuscule ! / Et le soleil descend dans le jour accompli : / Il fuit pour engendrer mille formes nouvelles. » (Johann Georg Goethe, *Faust I et II*, Paris, Flammarion, 1984, traduit de l'allemand par Jean Malaplate, p. 57).

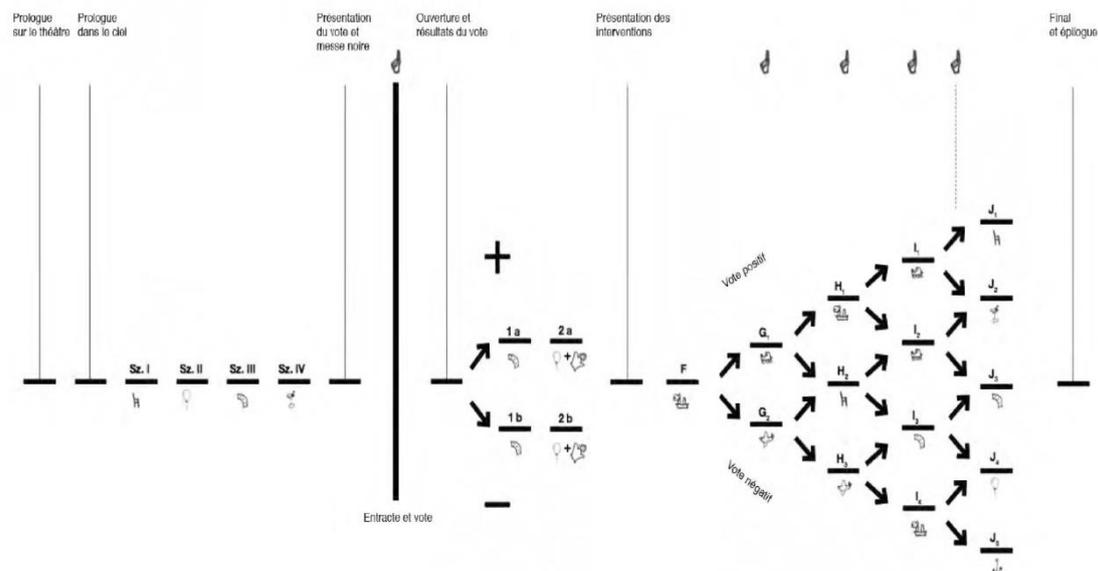
fuir appartient à Maggy ou à Greta : Henri, lui, est passif, soumis aux décisions de sa compagne comme il le sera à celles du public. C'est un personnage d'une l'extrême disponibilité, qui se laisse porter par les aléas de l'intrigue.

Acte III

Chaque scène existe en plusieurs versions, et c'est en fonction des choix des spectateurs que l'une ou l'autre sera jouée.

Voici le schéma élaboré par Aliénor Dauchez à partir de celui qu'avaient conçu Michel Butor et Henri Pousseur, pour expliquer l'ensemble de l'opéra. On voit que l'acte III se construit en arborescence :

STRUCTURE NARRATIVE



L'opéra a cinq fins différentes, de la plus moralement positive (J1) à la plus condamnable (J5). Si le public a voté pour Maggy, au début de l'acte II, on ira d'une scène vers la suivante en montant : on passera de F à G1, à H1, etc. S'il a voté pour Greta, on ira d'une scène vers la suivante en descendant : de F à G2, à H3, à I4 et à J5. Mais les spectateurs peuvent intervenir au milieu de chaque scène pour renverser le mouvement général le temps d'un changement de scène. Si, par exemple, ils interviennent alors qu'on est en train de faire G1 et qu'on avait voté pour Maggy, on passera au milieu de G2, puis on reprendra la tendance ascendante, donc

on ira en H2. Si on est en I3, et qu'on avait voté pour Greta, qu'on intervient, on passe en I2, puis en J3.

Aliénor Dauchez a fait le choix d'ajouter une possibilité de vote à la fin des scènes I. On peut donc voter au milieu de la scène I et à la fin. Cela permet potentiellement de renverser complètement la tendance du vote : si le public intervient quatre fois, il fera jouer la fin J5 même en ayant voté pour Maggy. Les cartes peuvent être totalement rebattues dans ce troisième acte.

Prologue : le directeur explique les règles d'intervention. Son texte est difficile à comprendre, donc Aliénor Dauchez a fait le choix d'ajouter à ces explications celles du maître du jeu (Thomas Pondevie, par ailleurs assistant à la mise en scène), personnage extérieur à l'intrigue qui aide le public à faire fonctionner le troisième acte.

F : Henri et Maggy/Greta fuient en bateau. Ils rencontrent la cantatrice, qui leur dit que le directeur est présent aussi.

G1 : Henri et Maggy/Greta sont dans le train. Ils se disputent très légèrement à propos de la cantatrice. Maggy/Greta accuse Henri de faire de l'espionnage pour le compte du directeur, qui arrive peu après.

G2 : Henri et Maggy/Greta sont en avion. Ils se disputent un peu plus fortement au sujet de la cantatrice et du directeur.

H1 : Henri est en bateau. Le directeur le rejoint et lui demande où est Maggy/Greta. Henri répond qu'elle est partie rejoindre sa mère malade en avion. Le directeur suggère que les amoureux se sont brouillés, Henri nie. La cantatrice annonce qu'il y a eu un accident d'avion, ce qui doit faire craindre la mort de Maggy/Greta.

H2 : Henri est dans sa chambre. Il est sans nouvelle de Maggy/Greta. Le directeur suggère qu'elle est partie avec un autre et propose à Henri de déménager dans un appartement plus luxueux.

H3 : Henri et le directeur sont en avion, Henri avoue s'être disputé avec Maggy/Greta.

I1 : la cantatrice rejoint Henri dans le train pour lui annoncer que Maggy n'est pas morte et qu'elle désire le revoir, à une condition qu'il doit deviner.

I2 : la cantatrice rejoint Henri dans le train, le directeur arrive avant qu'elle ait pu lui annoncer que Maggy voulait le revoir. Elle le lui annonce, mais très rapidement, et sans pouvoir s'expliquer à cause du directeur.

I3 : Le directeur est avec Dick, le voyou qui était amoureux de Maggy, et ils fomentent un complot pour faire croire à Henri que Maggy est revenue vers Dick. Henri y croit.

I4 : Sur le bateau, le directeur et la cantatrice proposent à Henri, qui est désespéré parce qu'il n'a pas de nouvelles de Maggy, de le débarrasser de la jeune femme.

J1 : Henri et Maggy sont dans la chambre de Maggy, ils décident d'écrire un opéra, à une condition : « il faut que cela ne soit pas un Faust. » Ils sont heureux.

J2 : La cantatrice est avec Henri au cabaret, ils parlent de la mort de Maggy et elle arrive à lui faire comprendre à demi-mot qu'il doit briser son contrat avec le directeur. Henri dit au directeur « Je ne veux pas que cela soit un Faust », le directeur est paralysé et le fantôme de Maggy arrive en robe blanche pour trinquer avec les deux autres.

J3 : Henri et le directeur rencontrent par hasard Maggy dans sa rue. Henri la croyait morte. Elle tente de le convaincre que tout a été manigancé par le directeur. Henri ne la croit pas vraiment mais lui pardonne. Elle lui demande de ne pas écrire un Faust, il refuse, elle le quitte.

J4 : Henri se promène dans la foire avec le directeur et la cantatrice. Le fantôme de Maggy lui apparaît et lui demande de le venger en quittant le directeur et la cantatrice, ce qu'il ne fait pas. Henri déclare haïr Maggy.

J5 : Henri, qui va très mal, rencontre Richard au port. Richard s'inquiète pour lui mais Henri le repousse. Il rencontre ensuite le directeur qui fait mine de ne pas le reconnaître. Henri promet de commencer l'opéra le soir même, le directeur prédit qu'il mourra noyé avant le lendemain.

Après ces fins, le directeur revient sur scène pour inviter Richard à composer un Faust.

On remarque bien que chaque série de scène (F, G, H, I, J) fonctionne en parallèle : dans les scènes G Henri et sa compagne se disputent plus ou moins gravement, dans les scènes H les deux amoureux sont séparés et Henri se confie plus ou moins au directeur, dans les scènes I Henri est ramené à Maggy ou au contraire repoussé définitivement, et dans les scènes J le degré de présence de Maggy décline de J1 à J5, et le degré de présence du directeur augmente symétriquement. La construction des ramifications de l'intrigue obéit donc à une structure globale double : ou Henri sera influencé par Maggy, ou il le sera par le directeur. Quand l'un des deux personnages perd du terrain dans le cœur d'Henri, l'autre en gagne.

Toute la difficulté de ce troisième acte vient du fait que les scènes ne sont pas données en totalité, ce qui rend la compréhension souvent délicate. Aliénor Dauchez a compté sur

Thomas Pondevie, le maître du jeu, pour résumer largement les scènes qui s'étaient écoulées lors de chaque intervention, afin que les spectateurs puissent suivre.

Les cinq fins possibles de *Votre Faust* interrogent le sens du mythe de Faust. Michel Butor et Henri Pousseur les présentent de la plus heureuse (J1) à la plus malheureuse (J5). Cependant, certains éléments dissonants viennent brouiller cette hiérarchisation : dans J1, Henri semble émettre des doutes quant à la réalisation d'un opéra avec Maggy, alors que dans J3 et J4, la possibilité qu'Henri écrive un opéra reste entière. De plus, J5 est la fin la plus passionnante, en ce sens qu'elle multiplie les rebondissements. J4 et J5 sont plus denses, sur le plan dramaturgique, puisqu'elles proposent plusieurs personnages et plusieurs dialogues. Michel Butor et Henri Pousseur s'approprient ainsi l'une des interrogations que soulève le *Faust* de Goethe : « C'est [Goethe] qui a le mieux analysé le point où se croisent les deux axes de la destinée de Faust : à savoir la question du bonheur. À quel moment Faust pourra-t-il vivre un instant qui le comble ? Tel est le seul gain qui vaille qu'on mette en jeu toute une éternité⁴⁹. » Il ne s'agit pas d'un combat entre le bien et le mal chez l'homme, mais d'une réflexion plus nuancée sur le bonheur, qui ne se confond pas forcément avec la paix bourgeoise qu'incarne J1. Camille Demoulié insiste sur cette question chez Goethe :

En réalité, Faust n'a jamais voulu le plaisir mais, comme il le dit explicitement lors de sa deuxième rencontre avec Méphistophélès, la jouissance la plus douloureuse.

*Tu entends bien, il n'est pas question ici de plaisir.
Je me voue au vertige, à la jouissance la plus douloureuse,
À la haine amoureuse, au dégoût réconfortant. (I, 1765-1767)⁵⁰*

« La haine amoureuse », le « dégoût réconfortant » évoquent facilement J4, le « vertige » peut-être J5. On peut voir aussi dans cette multiplication des fins une façon de ne pas conclure, de ne pas fermer le sens du mythe, qui peut faire écho à la fin ambiguë du second *Faust* de Goethe : alors que Faust semble s'être damné, il est sauvé par les anges, par la Sainte Vierge et par l'âme de Marguerite, devenue une pénitente. Cette fin ambiguë a pu être interprétée positivement (« Dans une lecture optimiste, nous sommes tous semblables à Faust et nos fautes ne nous empêchent pas de nous présenter avec confiance à la barre du suprême tribunal⁵¹. ») ou au contraire pessimiste (« le climat général de l'œuvre est pessimiste. Il faut

⁴⁹ Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 12.

⁵⁰ Camille Demoulié, « Faust chez les mères ou le désir fou, Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 94.

⁵¹ Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, op. cit., p. 106.

s'y résoudre, l'homme restera toujours le compagnon de route de Méphisto, mais il ne sera jamais l'amant d'Hélène⁵². »)

Revenons rapidement sur les modifications apportées par Aliénor Dauchez à l'opéra. Elle a supprimé la dimension aléatoire de l'acte II pour des raisons pratiques. Henri Pousseur avait composé deux fois les deux deuxièmes scènes : une version pleine, avec la bande enregistrée de *Don Giovanni* de Mozart ou de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, et une « ruine » (le mot est d'Henri Pousseur) dans laquelle il n'y a plus de bandes enregistrées et l'orchestre ne donne que des bribes des opéras cités. En participant, les spectateurs devaient avoir le pouvoir de passer d'une version à sa ruine. Comme ces citations sont les plus manifestes de l'opéra, parce qu'elles sont longues et très sonores, elles sont à peu près certainement identifiées par le public. Sans doute qu'en entendre les ruines aurait permis aux spectateurs de prendre conscience de la façon dont cet opéra retravaille la grande tradition de l'opéra et s'autorise à modifier jusqu'à ces monuments de la tradition.

Le fait de généraliser l'invitation à Richard par le directeur est aussi une décision d'Aliénor Dauchez. Henri Pousseur et Michel Butor voulaient que le directeur invite Richard si le vote avait été en faveur de Maggy, et Henri si le vote avait été en faveur de Greta. Cela aurait encore ajouté de la cohérence à l'œuvre, puisque ainsi le résultat du vote aurait eu une influence jusqu'au bout, et aurait aussi donné l'idée qu'Henri serait débarrassé du directeur s'il avait choisi Maggy, quoi qu'il arrive, alors qu'il aurait été poursuivi par ce dernier s'il avait choisi Greta, même en finissant avec Maggy. Le choix d'Aliénor Dauchez désacralise donc le personnage de Maggy, et nous verrons que c'est une volonté assumée par la metteur en scène, qui a voulu éviter autant que possible le moralisme. Aliénor Dauchez voulait aussi que le troisième acte soit l'occasion d'un retournement complet de la pièce : elle souhaitait que le public puisse annuler tout à fait l'effet du vote. Cela permet de maintenir l'intérêt du jeu jusqu'au bout et désacralise, en plus du personnage de Maggy, le fait même de voter. Cette façon de généraliser l'ironie et l'indécidable sera, comme j'essaierai de le montrer, au cœur du travail d'Aliénor Dauchez sur cet opéra.

⁵² *Ibid.*, p.112.

II. Faust à l'époque de la marchandisation de l'art

La réécriture du mythe de Faust rend le spectateur actif, parce qu'on lui parle de sa réalité et que l'interprétation demande un effort. C'est une première façon de dépoussiérer le genre de l'opéra et de l'intégrer aux préoccupations des spectateurs.

Votre Faust transpose le mythe dans une époque contemporaine à celle de la composition, et dans l'univers du spectacle. Cette modernisation du mythe permet d'installer l'intrigue dans un univers familier aux spectateurs, aux comédiens et aux musiciens : il s'agit de leur parler de leur propre histoire.

Il n'est pas évident de comprendre en quoi la proposition du directeur est diabolique. Le livret ne cherche pas la limpidité morale de certaines versions anciennes du mythe⁵³. Au contraire, il brouille les cartes et évite une vision trop binaire du bien et du mal, afin de rendre le spectateur actif dans la réflexion : le spectacle ne délivre pas un savoir, il offre l'occasion d'une réflexion personnelle. Aliénor Dauchez considère que l'ambiguïté du directeur a été mieux rendue dans la version française que dans la version allemande. À propos de la version allemande, elle déclare :

Pour en revenir au directeur, je crois que c'est un personnage passionnant, c'est celui que tous les acteurs ont envie de jouer. C'est aussi un personnage difficile parce que Michel Butor n'en fait pas l'incarnation du mal à l'état pur. J'ai le sentiment que je n'ai pas encore touché le personnage. Dans ma mise en scène, il était très moralisant, presque religieux en fait, avec un vrai sens du Bien et du Mal. Je pense au contraire qu'il ne faut pas appréhender le Méphistophélès de Michel Butor sur le plan de la morale, qu'il est plutôt à comprendre comme un manipulateur.

Manipulateur aussi au sens où il est celui qui suscite la pièce et qui suscite l'art, qui met la main à la pâte, pour reprendre la racine du mot « manipuler ». C'est le personnage qui déclenche l'énergie créatrice. Il est proche du Méphistophélès goethéen en ce sens.

Tout à fait. Le Méphistophélès de Michel Butor est goethéen parce qu'il est celui qui permet à l'art de se faire. Il envoie Henri à la foire ; sans lui, Henri serait resté dans sa chambre, il n'aurait pas réussi à écrire et tout le monde se serait ennuyé.

⁵³ On pense surtout aux versions médiévales dont on n'a conservé que des traces ou au *Volksbuch* de 1587.

Ainsi, le mythe devient une œuvre ouverte, pour reprendre le lexique d'Umberto Eco⁵⁴. Le spectateur est mis à égalité avec le texte, il doit en construire le sens.

Le directeur n'est pas uniquement néfaste à Henri, il pousse aussi ce dernier à entrer dans la création. Le jeune compositeur manque en effet cruellement d'esprit de décision : sans l'impulsion du directeur, il n'aurait peut-être jamais rien écrit. À partir de la version de Marlowe, le personnage du diable devient ambigu, il n'est pas uniquement mauvais. C'est surtout le cas dans la version goethéenne, comme le rappelle Camille Demoulié en citant le premier *Faust* de Goethe :

Dire que le pacte avec le Diable fut la condition nécessaire au salut de Faust n'est qu'un simple rappel des propos du Seigneur qui déclare :

*C'est le Malin qui m'est le moins à charge ;
L'activité de l'homme mollit trop aisément,
Il a vite fait de se complaire dans le repos absolu ;
C'est pourquoi je lui adjoins volontiers ce compagnon
Qui aiguillonne et stimule, et, en diable qu'il est, doit travailler (I, 339-343)⁵⁵*

Le Méphistophélès goethéen permet à Faust de créer, d'être actif, et de devenir l'artiste par excellence, capable de faire apparaître Hélène de Troie, qui incarne la perfection⁵⁶. Le *Faust* de Goethe, dans la traduction de Nerval, est très régulièrement cité dans l'opéra. Il est le sous-texte principal de *Votre Faust*.

Pourtant, le directeur de théâtre brime la liberté créatrice d'Henri en lui imposant un thème et incarne l'idée que l'art est avant tout un divertissement. Il justifie sa demande d'un Faust par le fait qu'il faut s'adapter aux goûts du public : « Le directeur : Il faut que cela soit un Faust. Que voulez-vous, nous sommes quand même obligés de tenir compte des goûts, des

⁵⁴ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

⁵⁵ Camille Demoulié, « Faust chez les mères ou le désir fou, Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir, op. cit.*, p. 94.

⁵⁶ Rappelons cependant que dans le second *Faust* de Goethe, si Faust parvient à faire apparaître Hélène, il la perd. De même, s'il arrive à repousser la mer (et donc à créer un monde), il détruit pour cela la maison de Baucis et Philémon. Faust est la figure de l'artiste, mais il n'est pas idéalisé, laissant la place à des interprétations très divergentes de la fin du second *Faust* de Goethe, dont il sera question dans la suite.

besoins de notre public⁵⁷. » Il ne cesse de parler d'argent et fait preuve d'une grande misogynie. Il explique ainsi à Henri que Maggy était intéressée :

Le directeur : Quelquefois les individus d'élite comme vous sont la proie de créatures pas très scrupuleuses, surtout, il faut bien le dire, surtout lorsqu'elles se rendent compte que les ressources financières de leur victime sont à peu près illimitées⁵⁸...

Et qu'il n'aura aucun mal à trouver une autre femme, ou plusieurs, puisqu'il est riche :

Si je pouvais vous donner un conseil, ce serait tout de même de changer de logement. Celui-ci vraiment ne correspond plus à votre genre de vie, et il est tout rempli de souvenirs douloureux, chacun des bruits de cette cour vous blesse. Un de mes très bons camarades est agent immobilier. Il vous trouvera quelque chose de superbe. Voulez-vous venir avec moi ? Nous visiterons ensemble, dans mes moments de liberté...

Le directeur : Vous savez, quand on a l'argent nécessaire, on n'a vraiment que l'embarras du choix...

Le directeur : Vous vous meublerez, cela vous changera les idées, et vous n'aurez certes aucun mal à trouver une perle, des perles, pour les installer dans un tel écrin⁵⁹.

Le directeur incarne donc le tout pouvoir financier et une forme de marchandisation de l'art : parce qu'il a de l'argent, il peut imposer son bon vouloir à tous. Mais est-ce vraiment à cause du directeur qu'Henri n'arrive pas à se mettre au travail ? La contrainte de la composition d'un Faust est-elle réellement une aliénation artistique ? Après tout, c'est une contrainte que s'impose Henri Pousseur dès le début du projet de composition. On peut penser qu'elle joue plutôt un rôle moteur, qu'elle stimule l'imagination du compositeur. Le directeur prend absolument en charge tous les frais du spectacle : il renfloue les comptes d'Henri et lui propose tous les moyens et le temps nécessaires à la réalisation du spectacle afin de laisser l'esprit libre à l'artiste :

Henri : Et le délai ?

Le directeur : Il n'y a pas de délai ! Je vous attendrai. Je veux que, pour une

⁵⁷ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust* (partition), tome I, Londres, Universal Edition, 1981, acte I, scène 1, p. 29. Tous les extraits de texte sont tirés du livret adapté pour la mise en scène d'Aliénor Dauchez ; les références renvoient au passage de la partition dont ils sont extraits.

⁵⁸ *Ibid.*, tome III, acte III, scène H2, p. 374.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 375.

fois, dans notre époque de hâte, dans notre société si pressée, quelqu'un comme vous puisse prendre son temps, puisse mûrir enfin une œuvre...

Henri : Et les conditions...

Le directeur : Dites-moi : que désirez-vous ? Non, ne vous inquiétez pas, il faut que vous ayez l'esprit complètement libre, que vous n'ayez pas besoin de tout le temps compter. J'alimenterai votre compte en banque⁶⁰.

Le directeur protège Henri de toute pression financière, ce qui, à l'évidence, favorise la liberté d'esprit de ce dernier. C'est surtout la musique qui permet de comprendre que le directeur est malveillant. Très souvent, ses apparitions sont annoncées par une quarte augmentée, l'intervalle qui fut longtemps considéré comme celui du diable parce qu'il est le plus dissonant. André Feydy, le trompettiste, m'a expliqué le rôle prépondérant de cet intervalle dans la pièce :

Le « Prélude dans le ciel » est tout à fait sériel, et très poétique. Il est essentiellement basé sur des intervalles de quarts ; la quarte augmentée semble jouer un rôle de pivot. L'un des premiers moments où on l'entend c'est d'ailleurs à la trompette. Pour donner du sens à cela, on peut supposer que la structure fonctionne essentiellement sur des quarts, et puis l'arrivée de la quarte augmentée, qui est l'intervalle du diable, vient perturber cette belle construction. Ce n'est pas un hasard : le premier intervalle *forte* dans ce prélude, c'est l'intervalle du diable. D'ailleurs, cet intervalle est régulièrement exprimé dans les moments d'articulation de *Votre Faust*. La quarte augmentée cimente toute la pièce. C'est un intervalle souvent angoissant pour le musicien. À la trompette il est assez périlleux à jouer, mais le fait de savoir qu'il est essentiel dans la structure de la pièce lui donne évidemment un sens musical et poétique qui aide à dépasser la difficulté technique⁶¹.

Il est intéressant de remarquer que le musicien a conscience de la dimension symbolique de l'intervalle, puisqu'il dit que c'est celui du « diable », et pourtant il ne souligne pas le fait que cet intervalle est souvent lié aux moments où intervient le directeur, ce qui est probablement dû au fait qu'il parle surtout du « Prologue dans le ciel », dans lequel le directeur n'apparaît pas. Pourtant, on voit là l'une des limites de cette mise en scène, d'ailleurs soulignée par Laurent Cuniot et par les musiciens : ils n'ont pas eu la sensation d'aller aussi loin qu'ils l'auraient voulu dans les liens à faire entre le texte et la musique, j'y reviendrai.

⁶⁰ *Ibid.*, tome I, acte I, scène 1, p. 29.

⁶¹ André Feydy, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

Les paroles du directeur sont régulièrement entourées d'un fracas de percussions, ce qui souligne la violence de ses propos. Tous les moments où il s'adresse au public, où il est seul sur scène, font entendre des percussions qui viennent ponctuer son discours. Prenons par exemple le moment du vote. Le discours du directeur est entrecoupé de percussions. Chaque instrumentiste a à sa disposition, en plus de son instrument, une percussion. Avant que le directeur dise « Nous allons maintenant peser le résultat du vote. », les chanteurs basse et ténor crient des doubles croches et des croches entrecoupées de silence, en homorythmie avec le clarinettiste qui joue des fouets, le cor aux blocs chinois, le basson aux maracas, la batterie au güiro, la trompette aux wood-blocs, le saxophone aux cloches de troupeau et la contrebassiste aux castagnettes⁶². Après les paroles du directeur, encore plus d'instruments redonnent un passage de percussions, ce qui crée un effet de crescendo.

De plus, le directeur voue une haine intense à la musique de Webern, dont l'influence se fait sentir partout dans cet opéra et semble être une sorte de contre-pouvoir à son influence maléfique. Pour comprendre le rôle de la musique de Webern dans *Votre Faust*, il faut cerner ce qu'elle représente pour Henri Pousseur. Henri Pousseur inscrit son travail dans la continuité de celui de Webern, pour lequel il ne cache pas son admiration. La musique de ce dernier est pour lui « un continuum acoustique d'espace-temps qui se trouve ici actualisé de la manière la plus sensible⁶³ » dont il admire l'extrême cohérence. La *Première bagatelle* se construit selon lui par des « connexions chromatiques ». Chaque note est entourée par son demi-ton inférieur et son demi-ton supérieur. Si ce demi-ton n'est pas entendu dans un intervalle de seconde mais dans un intervalle de septième ou de neuvième, ce qui rend la connexion chromatique moins sensible à l'oreille, alors les deux notes sont données ensemble ou l'une juste après l'autre. Au contraire, quand la deuxième note apparaît dans un intervalle de seconde, elle peut être donnée de manière « médiate », dit Henri Pousseur, c'est-à-dire avec des notes intercalées. Et même dans ce cas, afin de casser tout effet mélodique qui créerait une hiérarchie entre les sons puisqu'il subordonnerait la deuxième note à la première, Henri Pousseur montre que Webern introduit des silences, des différences de timbres ou des notes intermédiaires. Il y a là pour Henri Pousseur une manière de prendre en compte la nature du son en considérant comme non équivalentes la seconde et la neuvième, la consonance médiate et immédiate, ou encore l'intervalle donné dans un seul instrument et celui dans lequel on fait varier le timbre. De cette manière, Webern préfigure le sérialisme

⁶² Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome II, p. 190-191.

⁶³ Henri Pousseur, « Le chromatisme organique d'Anton Webern », *Écrits théoriques, 1954-1967*, p. 27.

intégral, ainsi que l'attention portée à tous les paramètres du son dans l'œuvre d'Henri Pousseur et particulièrement dans *Votre Faust*.

Le travail d'Henri, présenté dans la scène I, 1, est placé sous l'égide de Webern dont la série de la deuxième cantate est citée à de nombreuses reprises par le violon et par le chanteur basse. Dans la diégèse de *Votre Faust*, le violon serait celui d'une élève qui travaille non loin de la chambre du compositeur, et la basse un mendiant. Henri apprécie ce contexte musical :

Richard : Ça ne te gêne pas pour travailler, ces exercices ?

Henri : Ça m'encourage⁶⁴.

Au contraire, le directeur déteste cette musique. Lorsque la basse fait entendre la série de la deuxième cantate, le directeur déclare :

Le directeur (*criant*) : Ah, vous aussi vous êtes poursuivi par ce maudit écorcheur d'oreilles. Mais on n'aura donc jamais une loi contre ces gens-là ! Excusez-moi⁶⁵.

Vincent Schmitt a proposé durant les répétitions d'octobre de mimer un terrible accès de colère et, devenant une sorte de tigre, d'aller chasser la basse (qui n'était pas encore physiquement présente, les chanteurs ne sont arrivés qu'en novembre) avec beaucoup de violence, avant de revenir, comme si de rien n'était, auprès d'Henri. La présence du chanteur a orienté son jeu vers quelque chose de plus intériorisé mais tout aussi violent : il sort de la chambre et intime d'un geste de main très autoritaire, qui fait penser à l'univers militaire, au chanteur de s'en aller. La musique de Webern fait ressortir les aspects diaboliques, bestiaux, du directeur. Les citations de la deuxième cantate de Webern incarnent une forme de pureté artistique qui lui est insupportable. Ce passage fait d'Henri un double d'Henri Pousseur et présente le directeur comme un opposant au développement artistique d'Henri, contrairement à ce qui sera sous-entendu par la suite du texte.

Enfin, le directeur est très agressif à l'égard de Maggy, alors que les musiciens poussent le public à prendre le parti de la jeune fille. Le directeur commence par essayer de la soudoyer pour qu'elle s'éloigne :

Le directeur : Mon enfant, je sais que vous vous intéressez à Henri.

⁶⁴ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, *op. cit.*, tome I, acte I, scène 1, p. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

Une vocalise.

Le directeur : Je le comprends fort bien, je m'y intéresse moi aussi.

Le ténor chuchote : « Ma chérie, ma petite chérie... », l'alto chuchote : « Mon amour, mon unique amour... »

Le directeur : Je n'ai naturellement aucune objection à votre liaison...

T (crié) : « Salaud ! »

Le directeur : Dans la mesure où elle ne lui fait aucun tort...

S (petite conversation qui passe) : « Nous étions à peine revenus de vacances... »

Le directeur : Dans la mesure, vous m'entendez, où elle ne lui fait aucun tort...

Rire (dans l'orchestre).

Le directeur : Plus tard, vous pourrez voyager ensemble...

Le ténor chuchote : « Mon trésor, mon petit trésor... », l'alto chuchote : « Mon cœur, ma vie... »

Le directeur : Vous marier même, que sais-je ?

T (crié) : « Ordure ! »

Le directeur : Je suis prêt à faire les frais...

S (petite conversation qui passe) : « Il a été obligé de chercher un autre travail... »

Le directeur : Mais pour l'instant, j'aimerais mieux que vous le laissiez un peu tranquille.

Spot sur la basse qui chante : « Qu'un jour de fête pour tant d'autres... » accompagnée par le ténor : « So wohlgeputzt... », et l'alto : « A good deed... »

Le directeur : Il vous a probablement appris que je lui ai commandé un opéra...

La basse chante : « Soit un jour de moisson pour moi... » accompagné par le ténor : « Und backenrot... », et l'alto : « Will make you happy... » Le spot s'éteint sur la basse.

Le directeur : C'est un travail considérable, qui demande un effort très soutenu, et il ne faudrait pas que vous l'interrompiez trop souvent...

Le ténor chuchote : « Mon ange, mon petit ange... », l'alto chuchote : « Mon fou, mon grand fou... »

Le directeur : Ne venez le voir, s'il vous plaît, que quand vous serez sûre, tout à fait sûre de ne pas le déranger, et n'abusez pas de sa gentillesse...

T (crié) : « Écraseur ! »

Le directeur : Si vous pouviez même vous éloigner pendant quelque temps, pour qu'il mette vraiment en train cette œuvre, il vous en serait, je pense, très reconnaissant...

S (petite conversation qui passe) : « La rougeole, et puis la varicelle, et puis après la varicelle la coqueluche... »

Le directeur : Le travail au Cabaret de l'Église est, certes, relativement plaisant, mais vous devez pourtant avoir envie de vacances...

T (crié) : « Vieux con ! »

Le directeur : Qu'est-ce qui vous tenterait ?

Appel du port.

Le directeur : Venise ?

Appel du port.

Le directeur : Naples ?

Appel du port.

Le directeur : Vienne ?

Appel du port.

Le directeur : Mexico ?

Appel du port.

Le directeur : New York ?

Appel du port.

Le directeur : Je vois que cela vous fait rêver.

Long appel du port.

Le directeur : Passez me voir à mon bureau.

Bruits de trafic.

Le directeur : Nous mettrons tout cela au point.

Paysage industriel.

Le directeur : Voulez-vous tout de suite de quoi vous habiller, renouveler vos valises ?

Appel du port.

Le directeur : Vous ne répondez pas ?

Bruits de baisers.

Le directeur : Vous ne bougez pas ?

S (petite conversation qui passe) : « Je vous assure que vous devriez mettre un peu de vinaigre avant de les faire bouillir... »

Le directeur : Cela ne vous tente pas ?

Le ténor chuchote : « Tu es belle, tu as de belles mains... », l'alto chuchote : « Ne dis pas de folies... »

Le directeur : Vous voulez réfléchir ?

Bruits de trafic.

Le directeur : Je vais vous laisser réfléchir.

Bruits de trafic.

Le directeur : Je vais vous donner de quoi réfléchir.

Bruits de trafic. Paysage industriel.

Le directeur : Je connais très bien, vous savez, ce jeune homme avec qui vous étiez l'autre jour à la foire.

Une cloche.

Le directeur : C'est un garçon plein d'imagination lui aussi.

L'alto chuchote : « Je ferais m'importe quoi pour toi, je quitterais tout pour toi... », le ténor chuchote : « Ne dis pas de bêtises... »

Le directeur : C'est toujours aux gens pleins d'imagination que vous vous intéressez. Comme vous avez raison !

Bruits de baisers.

Le directeur : Car vous vous êtes beaucoup intéressée à lui, n'est-ce pas ? Très intimement ?

Bruit de gifle.

Le directeur : Il est en sécurité pour l'instant, et vous aurez sans doute plaisir à apprendre que la police a renoncé à chercher chez qui il a logé pendant quelques semaines. Mais il suffirait d'un indice...

Vacarme de trafic et d'usines. Le spot s'arrête. Silence.

Maggy : Je suis chez moi. Je vous remercie. C'est non !

Le directeur : Vraiment ? Réfléchissez⁶⁶...

Dans cet extrait, toutes les indications en italiques ont été écrites par Michel Butor pour publier le texte du livret⁶⁷ tout en donnant à imaginer la musique. Le directeur révèle ici ses côtés les plus sombres : tour à tour tentateur, comme le Méphistophélès goethéen qui offre des bijoux à Marguerite, puis menaçant, il s'oppose à l'amour pur et sincère de la jeune fille. Durant la majeure partie de ce passage, Maggy est muette. Ce sont les chanteurs qui traduisent ses pensées. L'alto et le ténor prononcent des paroles d'amour, qui évoquent les sentiments de Maggy pour Henri, et le ténor crie parfois des insultes, que Maggy rêve peut-être d'adresser au directeur. Les musiciens semblent donc être du côté de Maggy et poussent le public à la considérer comme l'innocente victime du directeur maléfique.

D'autres éléments musicaux de ce passage servent à installer le décor de la rue (« bruits de trafic ») et rappellent la proximité du port (« appel du port »). Or c'est dans le port qu'aura lieu la pire des fins possibles. Les « appels du port » sont donc de mauvais présages. Ils jouent aussi la fonction des sirènes tentatrices et dangereuses, puisqu'ils invitent Maggy à accepter les propositions du directeur pour partir en voyage. Ils sont, en quelque sorte, l'équivalent musical des paroles du directeur : je reviendrai sur la façon dont musique et parole s'associent. Celui qui connaît *Votre Faust* comprend que les propositions du directeur entraîneront, si Maggy les accepte, la mort d'Henri, et non son épanouissement artistique.

⁶⁶ *Ibid.*, tome I, acte I, scène 3, p. 88-107.

⁶⁷ Michel Butor, *Votre Faust* (1977), (texte), repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, 2008, p. 927-1021.

Remarquons au passage que la musique n'est pas simplement là pour illustrer l'histoire portée par le texte, elle participe à l'élaboration du sens. Les citations de Webern dans la scène I, 1, les percussions autour du directeur lors de la présentation du vote entre autres, les paroles des chanteurs qui traduisent les pensées de Maggy dans la scène I, 3, sont trois exemples de la manière dont la musique joue un rôle majeur dans la construction de la diégèse, qui n'est en rien réservée aux acteurs.

Dans la suite de la scène I, 3, le directeur fait arrêter Maggy par un policier devant Henri :

Le policier : Ouvrez !

Vitre brisée ; Le directeur et Henri marchent l'un à côté de l'autre. La musique marque leurs pas.

[...]

Bruits de trafic. On découvre le policier tenant les mains de Maggy.

Le policier : Ah, la belle ! C'est comme ça qu'on voulait filer...

Le directeur s'approche avec Henri.

Maggy : Henri, Henri !

Nuage de baisers et de gifles.

Maggy : C'est toi qui m'as...

Vacarme de trafic et d'usines avec appel du port

Maggy : Oh ! Musicien...

Cloche. Nuage de baisers et de gifles.

Le policier : Ça va bien comme ça, n'est-ce pas...

Le spot s'éteint sur Maggy et le policier. Bruit de trafic, claquements de portes.

Henri : Mais...

Le directeur : C'est lamentable.

Henri : Qu'est-ce qui s'est passé ?

Le directeur : Il vaut mieux que vous ne sachiez pas.

Henri : Vous étiez au courant ?

Le directeur : Je me suis demandé plusieurs fois si j'allais vous prévenir⁶⁸.

Cette scène marque le triomphe du directeur et prouve qu'Henri est éminemment manipulable. Le public ne peut qu'être choqué par la façon dont Maggy a été arrêtée, parce que le policier semble être à la solde du directeur, que ce dernier avait anticipé le refus de Maggy et prévu une machination tendant à faire croire à Henri qu'elle était criminelle, et surtout que Maggy n'a pas la possibilité de se justifier.

Aliénor Dauchez a voulu souligner la dénonciation du pouvoir de l'argent sur le monde du théâtre, pouvoir incarné par le directeur. Elle a utilisé pour ce faire le moment de l'entracte. Antoine Sarazzin, le comédien le moins payé de la troupe, y vend des œufs en bois qui servent de bulletin de vote. Il garde les bénéfices de la vente. Aliénor Dauchez l'a poussé à expliquer au public qu'il faisait cela pour compléter son salaire. Dans le même temps Thomas Pondevie, l'assistant à la mise en scène, propose au public de faire des paris sur la fin qu'aura l'opéra. Il avait été prévu que l'argent récolté aille à la compagnie, ce qui aurait permis de faire part des difficultés financières de celle-ci au public ; pour des raisons légales, les revenus des paris ont été intégralement redistribués aux gagnants.

On peut se demander si le public et les comédiens ont compris la dimension satirique de cet entracte. C'est l'une des choses qu'Aliénor Dauchez souhaitait améliorer entre la version allemande (2013) et la version française (2016). Aliénor Dauchez décrit ainsi l'entracte de la version allemande :

Pendant l'entracte, je voulais que les cinq stands de foire aient une dimension politique. Les artistes dont je viens de parler en occupaient trois, il en restait donc deux. L'acteur qui jouait Henri et celui qui jouait Richard occupaient les deux autres, mais pas en tant que personnage, en tant que personne. Richard a vendu des morceaux de décor pour son propre profit, pour dénoncer la précarité financière des acteurs. Et Henri a fait un bordel, il a proposé son corps. C'est quelque chose qui s'est passé très en souterrain. Il allait voir les gens et les amenait dans sa cabine qui représentait la rue, et il y avait une liste des choses qu'il pouvait faire, soit les embrasser sur le front, sur la bouche, leur faire une demande en mariage, jusqu'au *blow job*.

Quelles ont été les réactions du public ?

Vu qu'il est très séducteur, les gens étaient contents. Je ne sais pas s'ils ont perçu la dimension politique, je n'étais pas dans sa cabine. Pour moi c'était une idée importante mais, forcément, elle n'a touché qu'une partie du

⁶⁸ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust, op. cit.*, tome I, acte I, scène 3, p. 109-117.

public. Si on le reprend en France, il faut que je réfléchisse sur une façon de rendre plus visible, plus lisible, cette partie-là⁶⁹.

En France, Pierre-Benoist Varoquier offrait des câlins gratuits au public, et Antoine Sarrazin vendait des œufs : l'idée générale reste donc la même. Cependant, d'après les différents entretiens que j'ai pu mener, les comédiens, les musiciens et les spectateurs ont été plus sensibles à l'aspect ludique et transgressif, et à la réconciliation entre la scène et la salle qu'offrait cet entracte, qu'à sa dimension politique. La dénonciation du pouvoir de l'argent sur le monde du spectacle est passée en arrière-plan. Elle est sans doute surtout portée par le jeu de Vincent Schmitt et les dialogues que j'ai cités plus haut. Pierre-Benoist Varoquier explique : « C'est la première fois que je serrais mon public dans mes bras pendant le spectacle. Les spectateurs sortent de l'histoire en tant que telle, viennent manger la soupe diabolique ou me faire un câlin⁷⁰. » Il insiste donc sur le lien étroit qui se crée entre comédien et public, mais n'y voit pas la dénonciation d'une marchandisation de l'art. Éléonore Briganti est du même avis :

Quand la pièce commence, la scène est un lieu sacré, le spectateur est un voyeur ; et puis tout à coup, à l'entracte, ça bascule. Aliénor Dauchez a fait en sorte de démythifier l'espace de la scène, et de nous associer aux spectateurs : ces derniers sont invités sur le plateau, ils sont éclairés, ils mangent une soupe qu'on leur sert, on les sent avec nous, sauf de rares exceptions. Nous avons le temps d'appivoiser le public, qui comme Pierre-Benoist Varoquier de les embrasser, ou comme moi de leur servir une soupe. Cette forme est devenue un plaisir parce qu'elle est comme un grand jeu⁷¹.

Parmi les membres du public qui ont souhaité me communiquer leurs impressions, deux personnes reviennent sur ce moment particulier du spectacle. Djamel, 31 ans, écrit que « La fusion, durant l'entracte, entre la scène et la salle, m'a donné l'impression fugitive d'entrer dans l'action⁷². » Amélia, 8 ans, a été sensible à l'atmosphère festive de ce moment : « J'ai surtout aimé l'entracte. D'abord, j'ai voté avec un œuf, puis les musiciens nous ont donné à manger. Je me suis bien amusée, surtout en faisant le jeu du "dilemme du prisonnier". J'ai mis mon papa en prison⁷³ ! » La dimension politique de cet entracte semble avoir échappé aux uns

⁶⁹ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, intégralement en annexe.

⁷⁰ Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

⁷¹ Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

⁷² Extrait des paroles des spectateurs, qui se trouvent en annexe.

⁷³ *Ibid.*

et aux autres. Je verrai que le jeu et la fête ont peut-être, dans cette mise en scène, rendu difficile la perception du message politique de la pièce.

Le livret ménage des zones troubles qui permettent d'échapper à une classification tranchée des personnages. Qui est ce jeune homme hébergé par Maggy ? Pourquoi est-il recherché par la police ? Pourquoi l'innocente Maggy a-t-elle accepté de le recueillir ? Était-il son amant ? Ou Maggy est-elle une sainte au grand cœur, hospitalière même pour les pécheurs ? Cette ambiguïté brouille le schéma axiologique du mythe, brouillage déjà à l'œuvre chez Goethe. Dans cette scène, Maggy est en effet très proche de la Gretchen goethéenne. Elle semble détenir une sagesse supérieure, capable de faire fi de la morale commune, et une méfiance absolue à l'égard du projet du directeur.

Marguerite n'est ni une oie blanche ni un ange du ciel, et moins encore la midinette qu'en feront certaines parodies. [...] Antigone germanique, elle sait qu'il existe une loi supérieure à celle de la cité. Le code moral d'une petite ville où, comme le dit dame Marthe, « personne n'a rien à penser ni rien à faire que de surveiller les allées et venues de ses voisins » ne saurait la retenir⁷⁴.

Juste après que le directeur a fait disparaître Maggy, la cantatrice organise une rencontre entre Henri et Greta dans un cabaret où les deux sœurs travaillaient comme serveuses, dans le but de pousser le jeune homme à oublier Maggy.

Henri : Et qui donc chantait dans l'obscurité ?
Greta : C'est un Allemand qui vient assez souvent.
La cantatrice : Riche ?
Greta : Sûrement ! C'était Maggy surtout qui l'attirait.
La cantatrice : Et toi ?
Greta : Oh, je ne la remplace pas !
La cantatrice : Il est si laid ?
Greta : Pas du tout ! Mais...
La cantatrice : Mais ?
Greta : Je préfère probablement les compositeurs.⁷⁵

Quand Greta déclare « Sûrement ! C'était Maggy surtout qui l'attirait », elle suggère que Maggy se vendait aux clients fortunés. Il s'agit probablement d'une calomnie visant à détacher un peu plus Henri de Maggy, mais le doute persiste. En noircissant le personnage de

⁷⁴ Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, op. cit., p. 56-57.

⁷⁵ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome I, acte I, scène 4, p. 152.

Maggy, ce dialogue nuance aussi le jugement négatif qu'on pouvait avoir sur le directeur. De plus, les motivations du directeur sont difficiles à cerner. Voici comment il invite le public à voter, au milieu de la pièce :

Le directeur : Mes chers amis, les choses ont tourné de cette façon ! Mais il y aurait eu d'autres possibilités : si l'éclairagiste avait allumé cet écran-ci au lieu de cet autre, notre Henri aurait rencontré la curieuse Maggy dans des circonstances fort différentes, au Cabaret de l'Église par exemple ; si l'opérateur chef d'orchestre, caché ici dans la fosse, avait fait un autre signe, la pluie aurait continué, et je serais resté avec Maggy pour attendre chez elle le retour d'Henri. Maintenant, c'est vous-mêmes qui allez décider du sort de notre protégé et de sa charmante compagne. Je vois parmi vous certaines âmes un peu sensibles qui se désolent de la disparition de cette jeune personne. N'ayez crainte ; l'administration débonnaire vous donne le pouvoir de la faire revenir avec toutes les conséquences que cela pourra avoir pour Henri. Où le mènera-t-elle, avec son passé trouble ? J'en vois d'autres, plus affranchis, qui se réjouissent peut-être un peu vite. Vous auriez tort de sous-estimer les capacités de Maggy. Si la majorité d'entre vous préfère que l'obstacle qu'elle constitue soit écarté du chemin qui peut mener Henri à la composition de sa grande œuvre, si vous désirez qu'il se consacre entièrement à son art en toute pureté, nous nous plierons naturellement à votre décision. Mais ce sera peut-être dommage... Oh, ne vous inquiétez pas outre mesure ; il ne serait pas condamné pour autant à la solitude ; d'autres femmes sont toutes prêtes à venir lui tenir compagnie, à lui apporter de temps en temps quelque soulagement au milieu de ses travaux. Elles seront peut-être moins insistantes... Permettez-moi seulement, en mon nom personnel, d'exprimer alors un petit regret. J'avoue que cette Maggy me plaît, j'oserais presque dire me tente...⁷⁶

Le directeur présente Maggy comme un « obstacle » à la réalisation artistique d'Henri. Cela brouille l'opposition de la damnation, associée à Méphistophélès, et de la rédemption, associée à Marguerite. Le directeur et Maggy représentent plutôt deux visions différentes de l'accomplissement humain : l'amour ou la réussite artistique. De plus, dans la version originale, les spectateurs devaient remettre une boule blanche pour sauver Maggy et une boule noire pour qu'Henri s'en aille avec « une autre femme ». Les connotations morales du blanc et du noir, ainsi que le fait d'opposer Maggy, le grand amour, et n'importe quelle autre femme, indiquaient au public qu'il y avait un bon et un mauvais choix. Aliénor Dauchez a remplacé « une autre femme » par « Greta », et les boules blanches ou noires par des œufs en bois non peints, que les spectateurs devaient mettre ou dans une corbeille verte pour sauver Maggy ou dans la corbeille rouge pour Greta. Ces deux couleurs sont celles des robes des jeunes femmes

⁷⁶ *Ibid.*, tome I, p. 167.

et n'ont pas de connotations morales aussi fortes que le blanc et le noir : les spectateurs ne doivent pas penser qu'il y a un bon et un mauvais choix, mais se poser des questions et commencer à se faire un avis personnel sur le sujet.

Cependant, remarquons que la fin J1, où Maggy triomphe, n'interdit pas l'espoir que le couple compose un opéra à quatre mains, même si, on le verra, Henri semble quelque peu dépassé et dubitatif. Dans la fin J5, où le directeur triomphe, Henri meurt seul et sans avoir écrit une seule note : les promesses du diable ne seront pas tenues, puisque le personnage a sacrifié son amour pour rien.

Le directeur est joueur : Maggy le « tente ». Il ne cherche pas seulement à gagner la partie, il est aussi spectateur, expérimentateur du spectacle. À la fois acteur diabolique et spectateur curieux, il essaie de faire triompher le mal et de faire advenir une œuvre artistique, que ce soit le Faust que doit composer Henri ou la version de *Votre Faust* la plus palpitante, celle qui comprend le plus de rebondissements. Au moment où Vincent Schmitt dit que la jeune fille le tente, il a de nouveau un accès de bestialité, se met à frétiler et à s'accroupir, à grogner. Il déforme, dans la dernière phrase, le mot « pèserons » en « baisérons », pour bien faire entendre le sous-texte sexuel. Il salit l'amour pur incarné par Maggy, mais il pimente l'intrigue, rend les choses incertaines et passionnantes. Dans une certaine mesure, le spectateur doit choisir entre l'art comme divertissement, puisque le directeur lui fait espérer une histoire passionnante, imprévisible, et l'art comme rédemption, pour reprendre un mot cher à Henri Pousseur⁷⁷ : si Maggy triomphe, Henri sera sauvé, mais l'intrigue sera sans doute moins rocambolesque. Certains spectateurs ont été sensibles à cela. Un élève du lycée Auguste Renoir (92) déclare ainsi : « J'ai voté pour Greta : le spectacle est plus intéressant dramatiquement quand les choses se passent mal⁷⁸. »

Le public est donc amené à prendre position, à voter, tout en se méfiant d'un directeur quelque peu diabolique. Cette volonté de sortir le public de sa passivité était une préoccupation constante de Michel Butor et Henri Pousseur, dont on retrouve de nombreuses traces dans la partition. Voici comment Henri Pousseur explique les tenants et les aboutissants idéologiques de ce vote :

Mes différentes indications fragmentaires devraient avoir suffisamment montré que l'action racontée, avec le problème « moral » qui s'y pose, et avec sa variabilité (qui permet une solution relativement « libre » de ce

⁷⁷ Cf. par exemple, Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, 2004.

⁷⁸ La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

problème), se développe dans un domaine tout à fait commun, à l'intérieur d'une problématique collective aujourd'hui particulièrement aiguë (notamment celle de « l'aliénation » des forces productives et de la perte y afférente de la droiture humaine) ; elle me semble donc absolument capable d'éveiller l'intérêt et l'attention du public le plus large. Bien sûr, il ne faut pas oublier (cela est d'ailleurs lié au thème lui-même) que l'industrie des loisirs (dont la complicité avec tout l'impérialisme économique, ses mobiles et ses méthodes, ne peut être niée) s'efforce de susciter et d'entretenir dans le public un très haut degré d'apathie, et que cela réussit actuellement assez bien. Même la culture la plus distinguée n'en reste pas intacte ; bien mieux, les formes d'art modernes, révolutionnaires et « contestataires » elles-mêmes, n'échappent certainement pas au danger de céder à cette entreprise, extraordinairement subtile, de récupération. Mais il ne faudrait pas non plus se tromper sur les véritables facultés intérieures du « peuple ». Nous sommes absolument persuadés qu'on peut toujours éveiller en lui un sens de la responsabilité et de la dignité spirituelle, que c'est même, aujourd'hui plus que jamais, la tâche principale de l'artiste⁷⁹.

Henri Pousseur parle de « solution relativement “libre” » : l'adverbe traduit la tension qui traverse tout l'opéra et que je viens de mettre au jour à travers l'ambiguïté morale de cette version du mythe. Il s'agit toujours de laisser de la liberté au public tout en le guidant dans la réflexion. Le sous-titre, « fantaisie variable genre opéra », témoigne de cette dialectique de la liberté et de la contrainte, sur laquelle je reviendrai dans le cinquième chapitre de cet ouvrage. Le mot « fantaisie » promet une grande liberté formelle, que le « genre opéra » réduit ; l'aspect « variable » de l'œuvre est une liberté limitée donnée au spectateur : il ne peut pas imaginer l'intrigue qu'il veut mais il peut choisir une intrigue ou une autre.

Henri Pousseur et Michel Butor semblent donc avoir pensé que pour que le spectateur conserve un maximum de liberté, il ne faut pas trop simplifier le sens moral de l'opéra. Aliénor Dauchez a essayé de rendre audible la dimension morale, philosophique de l'opéra. Le 30 octobre 2016, elle a fait répéter les scènes de foire, 2a et 2b, dans lesquelles Henri et Maggy ou Greta assistent à un spectacle de marionnettes sur le mythe de Faust. Elle a décidé que ce spectacle de marionnettes se ferait avec des oiseaux empaillés, des canaris pour représenter Guignol et sa femme, qui sont les serviteurs de Faust dans des versions médiévales du mythe, un aigle pour incarner le démon, un poulet pour Faust et un faisan pour Hélène de Troie, que Faust parvient à faire apparaître avec l'aide de Méphistophélès dans l'œuvre de Goethe. Ensuite, Henri et sa compagne s'appellent et disent leur terreur, et chacune de leurs paroles est répétée par l'un des deux marionnettistes. Les comédiens avaient fait le choix de la parodie : Henri et sa compagne jouaient avec sérieux et réalisme la peur, et

⁷⁹ Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 341-342.

les deux autres les singeaient. Les marionnettistes étaient alors comme les sbires du directeur. C'est une interprétation possible du texte, et elle semble même être celle de Michel Butor, qui a déclaré, dans l'entretien qu'il m'a accordé : « Le directeur de théâtre tire les ficelles, dans le théâtre de marionnettes il est le marionnettiste⁸⁰. »

Au bout d'un moment, Aliénor Dauchez a décidé de changer du tout au tout leur jeu, et leur a demandé de créer un « écho tragique » quand ils répétaient les paroles des deux amoureux. Elle leur a dit qu'ils devaient incarner la « sagesse populaire », capable de s'opposer aux pouvoirs malfaisants du directeur : elle s'appuie pour cela sur le fait que les Faust médiévaux sont moralisateurs et doivent ramener leur public sur le droit chemin. Michel Butor m'a dit à ce sujet que « c'était du théâtre très populaire, dans lequel le docteur Faust est un méchant qu'il faut punir, comme Don Juan⁸¹ ». Quand Henri disait « Fuyons ! », les marionnettistes devaient avoir l'air content, comme s'ils avaient pu aider Henri à prendre conscience du danger que représentait le directeur. Je crois que ce choix de mise en scène vise à expliquer aux spectateurs que cet opéra n'est pas seulement un jeu frivole et que s'y joue la question de la liberté humaine, essentiellement liée, pour Henri Pousseur, à la capacité à exercer son esprit critique, à sortir de l'apathie. De plus, montrer que certaines choses échappent au directeur fait comprendre aux spectateurs qu'ils ont une chance de sauver Henri. Le théâtre dans le théâtre annule l'impression de fiction illusoire : les acteurs devenant spectateurs, ils prennent pied dans la réalité. Cet usage du théâtre dans le théâtre pour faire prendre au sérieux le message faustien apparaît déjà, d'après Élisabeth Brisson, chez Christopher Marlowe : « Ce recours au théâtre dans le théâtre pourrait signifier que, en dépit des apparences, les interrogations de Faust (virtuel) touchent en réalité à la condition humaine⁸². »

⁸⁰ Michel Butor, Marion Coste, entretien de juillet 2015, non publié.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Élisabeth Brisson, *Faust, biographie d'un mythe, op. cit.*, p. 63.

III. Chatolement de citations

Votre Faust ne reprend pas la conception romantique de l'artiste démiurge, tant s'en faut. Henri est au contraire caractérisé par sa niaiserie et son incapacité à agir. Il faut comprendre ainsi le choix de faire de Faust un jeune homme, alors que c'est chez Goethe un vieil homme qui a déjà accumulé expériences et connaissances, et que le diable rajeunit. Remarquons cependant que, chez Goethe déjà, Faust est un personnage indécis et marqué par une forme de passivité, dans le premier *Faust* : « Madame de Staël a justement remarqué que ce vicaire de Satan mène le bal et que, face à lui, Faust se montre curieusement passif, se comportant comme un enfant gâté⁸³. » Un peu plus loin, Jacques Le Rider souligne la maladresse du Faust goethéen quand il cherche à séduire Marguerite, et ajoute « on s'étonne [...] de le voir aussi pataud⁸⁴. » Célestin Deliège, dans *Cinquante ans de modernité musicale*⁸⁵, a souligné la passivité du personnage d'Henri Pousseur et Michel Butor, dont les répliques sont souvent des questions ou des reprises de ce qui vient d'être dit. Voici un passage de J1, la fin la plus optimiste :

MAGGY : Henri !
HENRI : Oui ?
MAGGY : Nous ferons ensemble un merveilleux opéra.
HENRI : Oui ?
MAGGY : Mais il y a une condition.
HENRI : Bien sûr !
MAGGY : Il faut que ce ne soit pas un Faust.
HENRI : C'est promis.
MAGGY : Henri !
HENRI : Ma chérie.
MAGGY : Nous sommes dans la plus belle misère...
HENRI : Mais cet opéra-là⁸⁶ ...

C'est Maggy qui guide le dialogue, qui pose les conditions de leur bonheur, qui comprend la teneur diabolique du pacte. Elle envisage l'écriture d'un « merveilleux opéra », et Henri semble dubitatif dans sa réponse : il offre d'abord un « oui ? » interrogatif, puis commence à

⁸³ Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science, op. cit.*, p. 58.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁵ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, Liège (Belgique), Mardaga, 2003, p. 367-368.

⁸⁶ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust, op. cit.*, tome III, acte III, scène J1, p. 366-367.

énoncer ses doutes (« Mais cet opéra-là... »), dans une phrase qu'il ne parvient pas à finir⁸⁷. Ce n'est certes pas un artiste démiurge, confiant dans ses capacités de création et prêt à braver tous les interdits, comme le personnage du second *Faust* de Goethe. La faiblesse du personnage fait d'Henri le pantin du public, permettant ainsi de responsabiliser les spectateurs : le destin d'Henri est entre leurs mains.

Ce que l'intrigue met en scène, les caractéristiques formelles de l'opéra le traduisent aussi. *Votre Faust* est composé en grande partie par des citations ou des allusions à d'autres œuvres, musicales et littéraires. Michel Butor et Henri Pousseur ne se considèrent pas comme des démiurges, capables de créer à partir de rien, mais comme des artisans qui travaillent à partir d'un matériau culturel fourni par les artistes du passé. La création artistique est pour eux une question d'intégration. L'artiste doit savoir mettre en œuvre cet idéal d'accueil, qui sait créer une forme capable d'intégrer toutes sortes de citations tout en gardant la spécificité de chacune. Cependant, intégrer n'est pas synonyme d'assimiler : Henri Pousseur donne à entendre des altérités musicales à l'œuvre, des citations qu'on peut identifier et qui participent au système complexe de *Votre Faust*. Il crée des places adaptées à chaque style musical cité, ce qui fait que chaque élément peut jouer avec les autres, non pas en dépit de mais grâce à sa différence. On peut même considérer, avec Emmanuel Reibel, que le thème même de *Votre Faust* est la gestion de la tradition musicale de l'opéra :

Au lieu de mettre en scène une histoire de Faust, comme tous ses prédécesseurs de Spohr à Stravinsky, Pousseur joue avec le ressort du pacte pour raconter la genèse d'un *Faust* qui n'advient jamais... Ou comment l'œuvre d'art raconte à présent, de façon métadiscursive, les incertitudes d'un genre décrié de toute part, mais aussi les angoisses d'un art saturé de mémoire, condamné peut-être à la parodie ou au collage⁸⁸.

Insistant sur le fait que, dans l'intrigue, Henri ne compose pas d'opéra, quelle que soit la fin, Emmanuel Reibel fait une lecture pessimiste de *Votre Faust*, insistant sur « les incertitudes » et « les angoisses » générées par l'histoire du genre. Le critique, avec le verbe « condamner », projette une vision très négative de l'emploi de la parodie et du collage : on peut au contraire

⁸⁷ Remarquons que cet affadissement du personnage a aussi été reproché à Gounod. Laure Schnapper explique ainsi : « Alors que le Faust de Goethe n'hésitait pas à empoisonner la mère de Marguerite et à la trahir, celui de l'opéra de Gounod est un être plus effacé, et de ce fait moins coupable, auquel on a reproché de n'être plus qu'un personnage falot, réduit à un banal amant conventionnel de théâtre. », « Le *Faust* de Gounod » dans Jean-Yves Masson (dir.) *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 129. On peut penser, avec Laure Schnapper, que cet affadissement favorise l'identification du public.

⁸⁸ Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, op. cit., p. 237.

considérer que la profusion de versions littéraires ou musicales de *Votre Faust* est vue par Henri Pousseur et Michel Butor comme un matériau particulièrement riche et une occasion de refonder l'art de l'opéra, non plus comme création *ex nihilo* mais comme jeu infini avec une culture toujours à réinterpréter et à réorganiser. Ce serait une autre interprétation du fait qu'Henri ne compose jamais d'opéra dans *Votre Faust*, quelle que soit la fin choisie : la création n'est jamais achevée, elle est toujours à venir, ce qui permet à la jouissance artistique de ne jamais s'éteindre.

Cette pratique de la citation était, dans les années 1960, en opposition forte avec la méthode de nombreux compositeurs. À l'opposé de la logique de *tabula rasa*, dominante à l'époque, Henri Pousseur et Michel Butor proposent un système musical capable d'englober tous les styles occidentaux⁸⁹. Jean-Yves Bosseur explique le bouleversement qu'a impliqué, à cette période, la pratique de la citation :

Votre Faust a représenté un travail considérable sur le rapport aux autres musiques, à la citation. C'était un phénomène quasi tabou à l'époque, puisque l'on sortait du sérialisme pur et dur, « orthodoxe », d'une période de *tabula rasa*. Pousseur a été l'un de ses principaux représentants, mais aussi un des tout premiers compositeurs à en dénoncer les limites.

On renouait avec une tradition musicale.

Oui, la tradition musicale était interrogée à travers les références à Orphée, Don Juan, aux différents *Faust*, etc. C'est pour moi une œuvre majeure, hélas avortée au départ⁹⁰.

Cette musique a beaucoup gêné les contemporains d'Henri Pousseur :

Berio n'a rien compris à *Votre Faust*. Le langage dans cette œuvre ne se réduit pas aux dialogues ; c'est tout un travail d'articulation musicale. Les dialogues n'en sont que la partie la plus visible.

Cela a dû créer des réticences très fortes dans le monde musical. On connaît la réaction de Berio. Qu'en était-il de Boulez ?

⁸⁹ On se référera avec profit à ce sujet aux différents livres de Jean-Yves Bosseur référencés dans la bibliographie de cet ouvrage.

⁹⁰ Jean-Yves Bosseur, Marion Coste, entretien de janvier 2015, non publié.

Il était absolument opposé. L'idée de réutiliser des schémas classiques, même transformés, métamorphosés, était très difficilement concevable pour lui⁹¹.

Les citations de *Votre Faust* sont au cœur de la volonté d'intégration à l'œuvre dans l'ensemble de l'opéra : créer une musique capable d'accueillir en son sein les musiques de toutes les autres époques, c'est donner l'exemple d'une société exemplaire, capable d'intégrer des éléments étrangers tout en préservant leur spécificité. Les citations permettent d'écrire les passages d'une musique à l'autre, et d'inventer ainsi des dialogues. Jean-Yves Bosseur explique cette logique du continuum :

Henri Pousseur et Michel Butor ont essayé, dans *Votre Faust*, de créer toutes sortes de passages entre des esthétiques très différentes, en faisant tenir ensemble des citations de différentes époques. On passe insensiblement de Monteverdi à Webern. Je faisais souvent écouter à mes étudiants *La Chevauchée fantastique*, qui est une pièce satellite de *Votre Faust* pour piano et bande magnétique où, en une dizaine de minutes, on observe un passage très finement progressif depuis Gluck jusqu'à Pousseur lui-même. Cela permet de comprendre qu'il n'y a pas de rupture radicale entre la musique tonale et la musique sérielle : cette logique du continuum est au cœur de *Votre Faust*.

C'était très novateur à l'époque, puisqu'on sortait du sérialisme intégral, d'une période de *tabula rasa* assez radicale. Henri Pousseur a mêlé au langage sériel d'autres éléments, comme les citations ou les bruits, pour dénoncer les limitations d'un système trop exclusif⁹².

Voici quelques citations qui se trouvent dans l'opéra. J'ai déjà parlé de la citation de la série de la deuxième cantate de Webern, qui revient très régulièrement dans la scène 1 de l'acte I. Un extrait de la *Marche hongroise* issue de *La Damnation de Faust* de Berlioz se fait entendre à la scène 2 de l'acte I, avec en texte une citation du *Faust* de Goethe dans la traduction de Nerval :



Soprano

S Hier un ai - ma - ble men son - ge

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Jean-Yves Bosseur, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

⁹³ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome I, 1981, acte I, scène 2, p. 41.

Dans la scène 2 de l'acte I, la chanson de la chanteuse est une reprise de la berceuse de Marie dans *Wozzeck* de Berg. Une autocitation d'Henri Pousseur introduit un moment de ses *Chants sacrés* dans la scène 2b de l'acte II :

Handwritten musical score for three instruments: Violin (Vl), Harp (Hp), and Violoncelle (Vlc). The score is on three staves. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features two triplet markings over the first two measures. The Harp staff has a grand staff with treble and bass clefs. The Violoncelle staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It also features a triplet marking over the first two measures. The page number 94 is at the bottom right.

On rencontre les deux premiers accords du *Tristan* de Wagner à la page 325 du tome II, acte II, scène 2b, lors de l'apparition d'Hélène. Ce n'est pas un hasard : ces accords, qu'on peut à la fois lire comme appartenant au système tonal ou atonal, ont parfois été conçus comme le point de jonction des deux systèmes. Cette réconciliation est associée à l'idéal qu'incarne Hélène : faire tenir ensemble des systèmes qu'on oppose traditionnellement est discrètement suggéré comme l'accomplissement artistique le plus total. Dans le second *Faust* de Goethe, l'apparition d'Hélène est une tentative de réconcilier le romantisme, incarné par Faust, et le classicisme grec.

Pour permettre l'insertion de ces citations, Henri Pousseur crée ce qu'il appelle un « espace harmonique », c'est-à-dire un espace capable d'intégrer n'importe quelle citation de musique occidentale, de la modifier ou non, et de la faire communiquer avec une autre. La scène 1 de l'acte I peut être lue comme une profession de foi d'Henri Pousseur et Michel Butor, car Henri est en train d'y démontrer que tous les genres musicaux s'inscrivent dans la continuité les uns des autres. Cette scène est une mise en abyme : Henri devient un double d'Henri Pousseur et montre comment a été conçu l'« espace harmonique » qui sous-tend tout *Votre Faust*. Pour eux, tout art s'inscrit dans une tradition dont il se nourrit. Savoir entendre les liens

⁹⁴ *Ibid.*, tome II, 1981, acte II, scène 2b, p. 330.

entre les époques permet d'éviter les querelles de chapelle et les dogmatismes ; et, puisque la politique n'est jamais loin de l'art dans *Votre Faust*, savoir éviter les dogmatismes artistiques c'est aussi se préparer à construire un monde accueillant.

H: On peut diviser la gamme chromatique...

H: on deux gammes par tons entiers

Piano 4/8

laisser respirer un moment

et

imbriquées l'une dans l'autre

Si on transpose la deuxième

sur elle-même, d'abord

un ton plus haut

on obtient ceci :

encore un ton plus haut

encore un

ou, si on préfère

c'est la même chose; cycle de quintes; spéculations fort anciennes!

Si on continue, on obtient des symétriques.
D'abord ↓

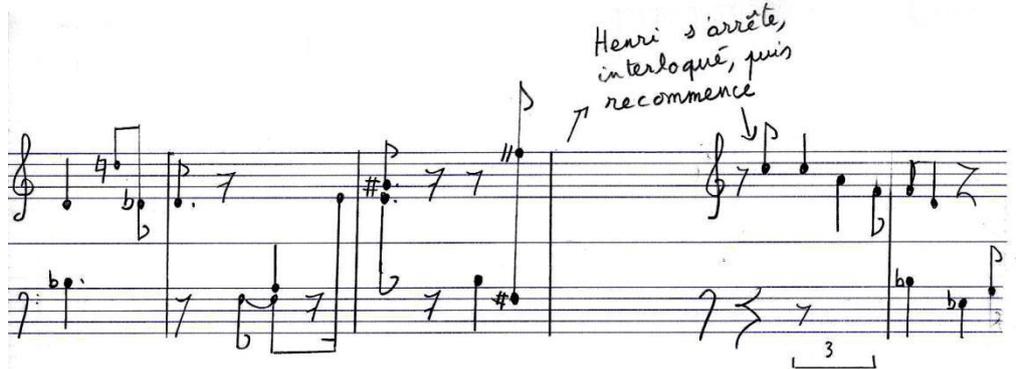
Preons la série de Webern ↓

H: L'une des deux gammes par tons entiers qui y sont disposées sera d'abord transposée un ton plus haut:

Plus lentement

H: Pas tellement différent!

Voeyons en core un ton plus haut! ↓



95

Henri commence par énoncer les douze demi-tons de la gamme chromatique. Considérer cette gamme chromatique comme le matériau de base de travail du compositeur évoque la musique dodécaphonique, qui ne privilégie aucun de ces demi-tons, au contraire de la musique tonale. Puis Henri les répartit en deux gammes par tons entiers. Il les imbrique ensuite l'une dans l'autre et transpose l'une des deux un ton plus haut trois fois, pour aboutir au « cycle des quintes ». Cette expression, employée par Henri, fait référence à une théorie musicale de Johann David Heinichen, compositeur et théoricien allemand, exposée dans son traité *Der Generalbass in der Composition* en 1728. Elle consiste à montrer la relation entre les douze degrés de l'échelle chromatique de la musique tempérée. En partant de l'essence de la musique dodécaphonique, il a retrouvé des « spéculations forts anciennes », qui ont inspiré la musique tonale. Il déclare ensuite : « Si l'on continue, on obtient des symétriques⁹⁶ ». Cela signifie que le segment musical qui vient juste après la phrase que je viens de citer comprend quatre cellules composées d'une sixte majeure suivie d'une quarte : *do-la-ré, ré-si-mi, mi-do dièse – fa dièse, fa dièse-ré dièse-la bémol, la bémol-fa-si bémol* et une dernière sixte majeure (*si bémol-sol*). Ces notes composent des intervalles symétriques qui font alterner la quarte et la sixte majeure. Le fragment musical suivant (après « puis ») propose le même jeu de symétrie entre la septième majeure et la tierce mineure, ouvrant ainsi sur des façons de composer nouvelles.

Il part ensuite de « la série de Webern », c'est-à-dire de la série de la deuxième cantate, énoncée sous cette forme à partir de la mesure sept par la basse. Cette série sera entendue régulièrement tout au long de l'opéra, et sera, d'après la cantatrice, un « trait d'union » entre Henri et Maggy :

⁹⁵ *Ibid.*, tome I, acte I, scène 1, p. 22-24.

⁹⁶ *Ibid.*, tome I, acte I, scène 1, p. 23.

On entend la basse chanter un extrait de la deuxième sonate de Webern.

Le médecin : avez-vous déjà entendu ce chanteur ?

La cantatrice : souvent, chez elle et chez lui, il est comme un trait d'union entre eux⁹⁷.

L'entendre est toujours bon signe pour Henri et Maggy : dans la scène citée ci-dessus, elle annonce la guérison de Maggy. Cette citation n'apparaît pas dans la scène 1b, parce que Maggy n'y guérit pas.

Henri décompose la série de Webern en deux gammes par tons entiers, et monte l'une des deux, jusqu'à aboutir à une citation littérale de la *Faust-Symphonie* de Liszt. Il s'arrête alors, « interloqué » : il vient d'entendre une octave de *fa* dièses, l'intervalle honni de la musique dodécaphonique. Dans la musique qui vient ensuite, les octaves se multiplient : le *si* bémol et le *mi* bémol de la clé de *fa* du piano créent des octaves avec le cor, tout comme le *sol* de la même clé avec le basson.

En appliquant une méthode de composition unique, la décomposition en deux gammes de tons entiers et les transpositions successives de l'une des deux, Henri parvient à faire communiquer deux systèmes musicaux qu'on considère traditionnellement comme opposés : la musique tonale et la musique dodécaphonique.

Henri Pousseur explique, dans sa correspondance avec Michel Butor, ce qu'il entend par « espace harmonique » :

J'ai beaucoup réfléchi, depuis lors, à la question d'un espace harmonique qui rende possibles les intégrations fonctionnelles dont nous avons beaucoup parlé (et d'un espace musical plus général, dans lequel cet espace harmonique s'insère). C'est un problème difficile, à la fois dangereux (oui, sans pédanterie ; il y a trop de précédents stériles, voire malfaisants, inhibiteurs) et passionnant⁹⁸.

Cet « espace harmonique » doit être capable d'intégrer des citations variées sans pour autant faire oublier leur étrangeté. Un rapport subtil entre l'altérité et l'assimilation se met en place. Henri Pousseur produit une sorte de dégradé citationnel, allant de la citation littérale à l'influence la plus subtile, en passant par le pastiche. À propos de la chanson du cabaret (scène I, 4), inspirée de la berceuse de *Wozzeck*, Henri Pousseur déclare :

⁹⁷ *Ibid.*, tome II, acte II, scène 1a, p. 205.

⁹⁸ Henri Pousseur, *Correspondance*, référence 2-4-42.

La musique en est la variation, sur un rythme de jazz, de la berceuse de Marie dans le *Wozzeck* d'Alban Berg. En plus de ces citations et réminiscences, il y a aussi des références à Debussy et tous les mariages possibles entre les différents points de référence stylistique⁹⁹.

Henri Pousseur modifie donc plus ou moins profondément ses citations : si le rythme seul est modifié dans la berceuse de Marie, l'influence de Debussy est beaucoup plus subtile. On la ressent dans les airs imitant le bruit des fontaines ou celui des oiseaux, que les musiciens doivent exécuter régulièrement durant la scène.

Une fois cet « espace harmonique » construit, il devient possible d'entendre n'importe quel passage de l'opéra comme une citation, plus ou moins allusive, à un compositeur ou un autre. C'est précisément le type d'écoute qu'Henri Pousseur cherche à mettre en place, pour montrer que toute composition est une citation, dans le sens où elle retravaille une tradition musicale dans laquelle elle s'inscrit. Michel Butor, dans son article « Henri Pousseur au présent » déclare :

Corrélativement, pour augmenter et contrôler la variété, et surtout pour pouvoir utiliser à plein la relation avec le texte, il généralise son langage musical de telle sorte qu'il puisse y intégrer toute musique occidentale comme citation ou référence. La notion de rupture est alors dépassée par celle de mise en situation. On entend non seulement une structure musicale mais la façon dont la musique se transforme. La notion de variation prend des dimensions nouvelles¹⁰⁰.

Variation, c'est modifier subtilement la citation pour qu'elle puisse introduire une citation issue d'un modèle musical différent, tout en restant reconnaissable. Michel Butor explique que ce langage musical permet aussi d'« utiliser à plein la relation avec le texte », puisque alors ce dernier apparaît comme une formule musicale parmi d'autres, en multipliant les phénomènes sonores (musique, bruits, percussions, cris, etc.)

Le phénomène de citation est le plus sensible dans les scènes de foire des scènes 2a et 2b. Cette foire est le point névralgique de la pièce. Elle doit être, pour Henri Pousseur, une « foire aux opéras¹⁰¹ », soit un condensé de l'histoire de l'opéra et de la musique en général. Ces scènes de foire s'apparentent au second *Faust* de Goethe, non seulement avec l'évocation

⁹⁹ Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 323.

¹⁰⁰ Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor, X, Recherches*, 2009, p. 537.

¹⁰¹ Cf. Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* » dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 339.

d'Hélène au milieu du spectacle de marionnettes, mais aussi par la confrontation des lieux et des époques à travers les citations.

Germanique à l'origine, le mythe est élargi aux dimensions de l'Europe et de l'Histoire universelle. [...] Goethe mélange les époques avec une telle maestria qu'on perd de vue l'ancrage historique de son héros. Celui-ci habite un temps relatif où toutes les périodes sont transcendées, bien que les situations restent parfaitement reconnaissables et évoquées avec pertinence [...], bondissant de siècle en siècle avec autant de retours en arrière que d'avancées. Une histoire universelle et une géographie imaginaire se juxtaposent sans que le virtuose les laisse tourner au bric-à-brac ou au salmigondis¹⁰².

Le fait même de multiplier les citations et allusions culturelles devient un degré supérieur de citation, puisque le procédé peut renvoyer à l'œuvre goethéenne. Dans les scènes II, 2a et 2b, un très grand nombre de citations sont tirées de morceaux extrêmement célèbres : les bandes magnétiques donnent de longs extraits du *Don Giovanni* de Mozart¹⁰³ ou de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck¹⁰⁴, on entend des morceaux d'opéras renommés (*La Chevauchée des Walkyries* et les accords du *Tristan* de Wagner, *La Damnation de Faust* de Berlioz, le *Faust* de Gounod), de la musique vocale (l'*Ave Maria* de Gounod-Bach, le *Messie* de Haendel, des extraits de *bel canto* de Rossini à Puccini), et des extraits de musique instrumentale (la *Marche nuptiale* de Mendelssohn et la *Marche funèbre* de Chopin). Henri Pousseur décrit ainsi cette foire :

Elle est un forum où la question d'un nouveau théâtre est par principe sujet à débat (d'un théâtre qui ne *rejettera* pas sans discernement toutes les expériences précédentes, mais leur donnera une vie nouvelle, les développera plus avant de manière dialectique)¹⁰⁵.

¹⁰² Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰³ Le rapprochement de Faust et Don Juan a donné lieu au *Don Juan et Faust* de Grabbe. Les deux figures mythiques sont associées en ce qu'elles tentent toutes deux de transcender la condition humaine et défient Dieu.

¹⁰⁴ Le lien entre Faust et Orphée, proposé par Henri Pousseur et Michel Butor par le biais des citations musicales, est fréquent dans l'analyse du mythe de Faust, particulièrement pour décrire la descente aux Enfers du Faust goethéen qui tente de retirer Marguerite de son cachot. Jacques Le Rider, par exemple, décrit ainsi cette scène : « L'idylle a tourné au drame et, dans la poignante scène du cachot, Faust ne parvient pas à arracher la jeune femme au bourreau, en dépit des « hâte-toi ! » angoissés que lance le nouvel Orphée à celle qu'il veut tirer de l'enfer. » (Jacques Le Rider, *Faust, le vertige de la science*, *op. cit.*, p. 60). On pense bien sûr aussi à la descente chez les Mères pour y trouver Hélène, dans le second Faust.

¹⁰⁵ Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* » dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, *op. cit.*, p. 336.

Le spectateur reconnaît très probablement des extraits musicaux ici, et prend conscience de la façon dont Henri Pousseur les modifie, les fait évoluer et invente des rencontres entre des styles variés. Le complément « de manière dialectique » montre bien que la confrontation/association de citations doit faire émerger un élément autre, une forme de synthèse : citer et créer sont un seul et même geste. Voyons maintenant comment Henri Pousseur modifie progressivement la citation de Gluck. Cette citation est particulièrement intéressante parce qu'elle se présente comme un corps étranger clairement identifiable : c'est une citation longue et donnée par bandes magnétiques. L'opération de la « greffe », pour reprendre une métaphore d'Antoine Compagnon, est donc délicate :

La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation. La greffe prend, l'opération réussit : je connais la satisfaction de l'artisan consciencieux lorsqu'il se sépare d'un produit fini qui ne porte pas trace de son labeur, de ses interventions empiriques. C'est aussi, autrement engageante, la jouissance du chirurgien quand il inscrit son savoir, et son savoir-faire, sur le corps du patient : le talent du chirurgien s'apprécie à la propreté de son travail, à la joliesse de la cicatrice dont il signe et authentifie son œuvre¹⁰⁶.

La métaphore de la greffe permet de poser la question de la « cicatrice », qui devient, sous la plume d'Antoine Compagnon, une « signature ». Il ne s'agit donc pas de la faire disparaître, mais de lui donner de la « joliesse », et d'en faire la marque du chirurgien, c'est-à-dire de l'artiste. Sa singularité ne s'exprime plus dans le texte lui-même, puisqu'il est une citation, mais dans la façon dont il s'intègre dans le reste. Observons maintenant cet art de la cicatrice chez Henri Pousseur :

¹⁰⁶ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31-32.

quel est l'au - da - ci - eux qui dans ces som - bres lieux O - se por -
 ter ses pas Et de - vant le tré - pas Ne fai - blit pas
 que la peur la ter - reur s'em - pa - rant de son cœur A l'af - freux
 hur - le - ment Du Cer - bère é - u - mant et ru - gi - ssant
 A l'af - freux hur - le - ment du Cer - bère é - u - mant et ru - gi
 mant

Les dix premières mesures font entendre, dans une réduction à deux voix, une version fidèle du chœur des furies dans *Orphée et Eurydice* de Gluck. Les paroles en français, l'homophonie et l'homorythmie entre les deux voix rendent la citation particulièrement audible. Dans les mesures 11 à 14, les voix se dédoublent et quelques dissonances sont introduites : le *mi* bécarré dans la mesure 11, le demi-ton *do-ré* bémol à la première note de la clé de *sol* de la mesure 12, et le *si* bémol de la clé de *fa* avec le *do* de la clé de *sol* à la mesure 13. À partir de la mesure 15, des appoggiatures dans la clé de *fa* introduisent un grand nombre de notes de passage et complexifient un peu l'homorythmie. On voit bien comment, peu à peu, la citation devient de moins en moins fidèle, tout en restant, dans ce cas, toujours identifiable.

Les citations offrent à un public mélomane un certain plaisir de reconnaissance. Peu à peu, on se met à guetter la prochaine allusion, ou même à chercher les influences de divers compositeurs. La citation provoque des effets de connivence, qui donnent au spectateur la sensation de faire partie d'une communauté unie par une culture commune. Le compositeur admet pourtant que ce jeu de reconnaissance ne concerne pas la totalité des spectateurs :

Telle chose ne sera comprise que par quelque cent initiés, telle autre seulement par vingt, telle autre encore peut-être même seulement par trois, et je n'ai pas à cacher que certaines choses ne seront jamais accessibles qu'à moi seul¹⁰⁸.

Pourtant pour Henri Pousseur, même le spectateur qui reconnaît peu de citations, ou qui ne perçoit que le passage d'un style à un autre, jouit de la qualité d'écoute mise en place par la profusion des citations :

Je pourrai même aller plus loin et affirmer que je ne connais (de loin !) pas tout ce qui se cache dans cette œuvre. Je me réfère ici à des expériences concrètes qui prouvent que quand on marie deux ou trois éléments de sens, à l'origine étrangers les uns aux autres (mais compréhensibles chacun pour soi), ils apportent, mettent au monde par leurs croisements d'autres éléments significatifs, involontaires, imprévus, mais déjà connus de l'une ou l'autre manière et dont les liens à la structure d'ensemble sont loin d'être nuls (je pourrais par exemple raconter comment telle petite phrase de *Carmen* a jailli presque automatiquement de la combinaison de deux mélodies, l'une de Berlioz, l'autre de Gounod ; je pourrais montrer que des observations analogues peuvent se répéter à des niveaux beaucoup plus « macroscopiques » ; et d'ailleurs, tout le présent texte met l'accent sur un système logique où ces types d'associations et de déductions « surdéterminées » jouent un rôle très important). Je peux donc aisément

¹⁰⁸ Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, op. cit., p. 343.

imaginer qu'un jour ou l'autre on trouvera dans *Votre Faust* des choses que nous n'y avons pas mises intellectuellement, et qui nous sont actuellement encore cachées, fût-ce parce que nous devons encore acquérir (peut-être au contact de l'œuvre elle-même) les moyens de les comprendre¹⁰⁹.

La généralisation de la citation amène l'ouverture de l'écoute, qui devient créative : il ne s'agit pas de retrouver ce que le compositeur a caché dans la partition, mais de rendre l'auditeur créateur, de lui donner la possibilité d'inventer de nouvelles citations inconscientes, suscitées par le rapprochement de musiques variées. Cette façon de supprimer les rapports d'autorité (ici, entre un compositeur qui crée et un auditeur qui reçoit) est au cœur de la composition de *Votre Faust*. La dernière phrase explique que *Votre Faust*, œuvre d'avant-garde, enseigne à son public les moyens de son déchiffrement : j'étudierai dans le neuvième chapitre l'ambition pédagogique très large d'Henri Pousseur et Michel Butor.

L'ensemble TM+ n'a pas centré son travail sur les citations. En effet, si les musiciens ont identifié de nombreuses citations par leur travail personnel, Laurent Cuniot n'a pas insisté sur cet aspect. Peut-être que la présence des citations est moins novatrice aujourd'hui qu'elle l'était dans les années 1960, en tout cas en musique. Laurent Cuniot les considère comme un « matériau », et ne cherche pas à les faire reconnaître par le public :

Vous n'avez donc pas cherché à aider le public à identifier le plus de citations possible.

Faire reconnaître les citations ne m'intéresse pas. Cela correspond au fonctionnement de mon écoute : pour moi les citations sont un matériau qui a une fonction dramaturgique et dynamique, mais la question de la reconnaissance n'a aucune importance ; ce qui est important, c'est ce que provoquent ces superpositions étranges.

Les citations sont d'ailleurs tronquées, modifiées. Les seuls moments de citation pure, c'est l'*Orphée* et le *Don Juan* dans le deuxième tronçon, mais nous n'avons pas de prise dessus puisqu'ils sont enregistrés. Dans ces moments, on sort presque du processus d'écriture pour entrer dans un processus uniquement dramatique, en accord avec ce que suggère le livret. Toutes les autres citations sont travaillées : même le french cancan tiré d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, qui ressort beaucoup, est tronqué. Elles sont réharmonisées, remises dans un contexte : Henri Pousseur les tord vers son écriture, même si l'identification reste tout à fait claire.

Pourtant cette identification est parfois nécessaire pour l'intrigue. Quand l'un des chanteurs dit « l'apparition d'Hélène ! » on entend les accords du *Tristan*, ce qui pousse sans doute à lire en eux une forme d'accomplissement artistique, comme l'apparition d'Hélène est l'apogée du pouvoir de Faust dans le livre de Goethe.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Elles ont une signification dans l'intrigue importante : au lieu d'assumer cette fonction par une musique entièrement de son fait, Henri Pousseur intègre dans son geste musical une citation, qu'il retravaille à sa manière. Ces citations ont un rôle dans la construction de l'intrigue, elles ne sont pas anecdotiques et n'ont pas pour fonction de faire ressentir au spectateur le plaisir de la reconnaissance. C'est en tout cas comme cela que je le ressens et que j'ai envie de l'interpréter.

Les citations installent une forme d'humour dans la composition.

Oui, elles sont souvent à prendre au second degré. Mais il n'y a pas que cela : elles servent avant tout de matériau de composition¹¹⁰.

Laurent Cuniot ne prétend pas ici que ce plaisir de reconnaissance n'a pas d'intérêt. Il affirme plutôt un parti pris de lecture : « c'est en tout cas comme cela que je le ressens et que j'ai envie de l'interpréter. » Ce parti pris a l'intérêt de ne pas accorder trop d'importance à un plaisir de la reconnaissance qui risque fortement de n'appartenir qu'à un auditoire cultivé et privilégié. La reconnaissance des citations reste l'une des grandes difficultés de la pièce, d'ailleurs assumée par Henri Pousseur : la profusion de citations n'est pas forcément perçue par le public, et on peut alors se demander si la profondeur intertextuelle de l'opéra n'échappe pas à beaucoup, tout comme l'humour de certaines allusions.

La dimension citationnelle de l'opéra n'a pas pour autant échappé aux musiciens. André Feydy, le trompettiste, y a vu l'occasion de s'appropriier la partition :

Qu'est-ce que vous appelez les « non-dits » de la partition ?

C'est l'espace laissé à l'interprète. Par exemple au début, je dois exécuter des citations du French Cancan d'Offenbach. J'ai écouté l'interprétation des musiciens de la version allemande, et j'ai vu qu'ils tournaient la citation en ridicule, en rajoutant des flatts et des effets. Et finalement, on peut y trouver de la cohérence. Il y a du non-dit autour de toutes les citations, parce qu'Henri Pousseur nous livre la citation brute, sans ajouter d'indication de jeu. Dans le travail que nous avons réalisé pour le moment, Laurent Cuniot n'a pas eu vraiment le temps de nous donner des indications de phrasés à ce sujet - peut-être était-ce délibéré de sa part ; nous devons donc faire des choix d'interprétation.

Tous les opéras cités, même si c'est de façon humoristique, véhiculent pour la plupart des musiciens une charge dramatique forte. Quand on a joué *Carmen*, *La Damnation de Faust* ou du Offenbach, ces citations évoquent tout un réseau de sens. C'est le cas aussi des fausses citations : dans la foire [NDLA : l'acte II, scène 2], je joue quelque chose qui ressemble à du Puccini, mais je suis dans le stand français, alors j'imagine que c'est peut-être du Massenet. Le non-dit, c'est cela aussi : peut-être qu'Henri Pousseur a inventé cette citation, ou qu'il l'a prise chez Massenet. Je crois que de cette

¹¹⁰ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

façon, Henri Pousseur cherche à installer un réseau dramatique et mental qui nourrit forcément notre façon de jouer.

L'écriture d'Henri Pousseur est très poétique : dans le troisième acte, dans les scènes qui se déroulent sur le bateau, on trouve une citation littérale de la mélodie de trompette qui émerge dans la première partie de *La Mer* de Debussy. Je ne dois en jouer qu'un tout petit bout. Pour un trompettiste qui a déjà joué *La Mer*, c'est vraiment un clin d'œil humoristique très efficace. Citer *La Mer* de Debussy quand la scène se déroule sur le bateau peut sembler naïf, mais le côté elliptique de la citation la rend poétique. À la première écoute, on repère d'abord quelques citations, comme celle de *Carmen*, et on ne cesse d'en découvrir par la suite, en entrant plus profondément dans l'œuvre¹¹¹.

Qu'il ait ressenti le « réseau dramatique et mental » qu'installe Henri Pousseur prouve bien qu'il a perçu la logique qui sous-tend l'usage des citations dans cet opéra ; cette logique lui permet de s'approprier la partition au sens où il choisit parfois de lire ces citations comme des pastiches, en les tournant en ridicule, comme pour Offenbach ; d'autres fois, il leur prête plus de sérieux et leur donne une charge poétique, comme pour *La Mer* de Debussy. André Feydy a utilisé cette logique citationnelle pour donner du sens aux passages qui lui semblaient les plus « abstraits » :

La structure du troisième acte comporte un côté très ludique, avec le principe des moyeux qui permettent de distribuer l'action, comme s'ils étaient le centre d'une roue ; cependant le langage musical associé à ces moyeux reste assez abstrait. Ces moyeux comportent des superpositions de quintes et de quarts : ce n'est pas commode à jouer, ça ne sonne pas très bien de prime abord. J'ai eu besoin de leur donner sens. Ces cycles de quintes m'ont fait penser au jazz, d'autant plus qu'ils comportent à chaque fois une ambiguïté rythmique entre ternaire et binaire. Henri Pousseur a composé *Votre Faust* pendant une période essentielle de l'histoire du jazz (1961-1969), et je pense que l'on peut prendre le parti d'un phrasé, d'une énergie proches du jazz pour interpréter ces moyeux. Si on les pense comme des riffs, ils peuvent devenir moins ardu à interpréter.

Vous en revenez ainsi à un mécanisme citationnel.

Finalement oui, mais à un autre niveau. C'est la seule façon que j'ai trouvée pour leur donner un sens, pour les jouer un peu plus facilement. Ce qui m'a poussé à cette interprétation c'est aussi que notre groupe de musiciens, dans la cage, est composé d'une trompette, d'un saxophone et d'une contrebasse : c'est clairement une instrumentation de jazz.

À l'époque de la composition, le free-jazz naissant pouvait incarner une forme de liberté supérieure à celle d'une certaine musique classique contemporaine. Aux États-Unis, il y avait beaucoup de compositeurs dans

¹¹¹ André Feydy, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

les années 1960-1970 qui étaient à la fois dans la dynamique de la musique sérielle et dans celle du jazz, comme Gunther Schuller¹¹².

André Feydy prend soin de justifier son rapprochement entre la musique d'Henri Pousseur et le jazz ; en s'appuyant sur les déclarations du compositeur, qui admet ne pas maîtriser le jeu des évocations et des allusions produit par son écriture, on peut même juger ces justifications superflues. Du moment qu'André Feydy entend une allusion au jazz, il peut décider de l'accentuer par son jeu, et nourrir ainsi, par son interprétation, le réseau de références tissé par l'opéra.

Aliénor Dauchez a, par contre, exploité souvent les citations musicales pour construire sa mise en scène. Elle a régulièrement signalé aux comédiens la présence de citations pour expliquer le livret. Par exemple, elle s'est longtemps demandé comment traiter la fin J1, qui est censée être la plus heureuse. Elle a d'abord imaginé d'en faire une lecture nuancée : Henri et Maggy sont réunis, mais Henri fait une croix sur sa carrière musicale, et la mise en scène annonce qu'il sombrera peu à peu dans un bonheur marital fade. Le 27 octobre 2016, elle a signalé aux musiciens la présence d'une longue citation du *Tarot d'Henri*, composition satellite à *Votre Faust* d'Henri Pousseur. J'ai pu lui apprendre que ces œuvres satellites ont été composées pour être moins coûteuses à monter que *Votre Faust*, après que le compositeur a été confronté aux difficultés financières qui empêchaient la production de l'opéra. Aliénor Dauchez a alors décidé que J1 montrerait qu'Henri renonce à composer un opéra dont la création serait trop coûteuse, mais qu'il continue à composer une musique exigeante. La citation du *Tarot d'Henri* signifie donc pour elle qu'abandonner le directeur, ce n'est pas renoncer à la création musicale, mais seulement à la création musicale coûteuse. Cela l'a amenée à prêter moins d'ironie à la scène, et à la présenter comme une certaine vision du bonheur.

Les comédiens reconnaissent aussi l'importance de la reconnaissance des citations musicales pour construire leur jeu. Antoine Sarrazin devait scander son texte sur les paroles chantées du *Don Giovanni* de Mozart ou de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck dans la scène 2b de l'acte II. Le comédien explique à ce propos :

Au début, [ce passage] m'a déstabilisé parce que je ne comprenais pas ce qu'on faisait. Aliénor Dauchez n'a pas expliqué tout de suite la scène. On l'a beaucoup répétée. Maintenant j'y prends du plaisir, j'y prends le plaisir du marionnettiste, en bougeant les oiseaux empaillés...

¹¹² *Ibid.*

J'ai commencé à comprendre cette scène quand on a regardé la scène du commandeur du *Don Giovanni* de Mozart. C'est à ce moment que j'ai appris à y prendre du plaisir, parce que cela m'a permis de comprendre dans quoi je m'inscrivais. Sans cela je le faisais mécaniquement, sans comprendre, et donc sans m'amuser. Comprendre la référence m'a permis de jouer avec, de me moquer de Mozart autant que de Butor, de voir la dimension parodique. La référence, c'est la chair de ce passage. Sans cela le texte est mécanique. J'avais besoin d'avoir les paroles de *Don Giovanni*, de savoir que la scène du commandeur était l'archétype des scènes de damnation à l'opéra.

Cela vous a-t-il permis de mieux comprendre pourquoi Aliénor Dauchez a remplacé les marionnettes par des oiseaux empaillés ?

Oui. Les oiseaux empaillés évoquent la mort. C'est un musée vivant, on fait revivre les oiseaux morts comme on fait revivre le vieil opéra. Il y a aussi un côté ridicule, parce que Don Giovanni est un poulet : l'opéra, le style élitiste et précieux, y laisse des plumes. Le choix d'Aliénor Dauchez est sans doute graphique aussi : ces animaux sont très beaux¹¹³.

Le travail de la citation guide ici le jeu d'Antoine Sarrazin. L'intertextualité avec *Don Giovanni* lui permet de lire la mise en scène d'Aliénor Dauchez et la pièce elle-même comme une parodie. Remarquons la métaphore de « la chair » (« La référence, c'est la chair de ce passage ») qui s'oppose à un jeu « mécanique », mort. La citation innerve le texte butorien, le fait vivre en dépoussiérant le vieil opéra, qui y « laisse des plumes ».

Michael E. Kleine, responsable des costumes, s'est approprié cette généralisation des citations. Les costumes des musiciens évoquent toutes sortes de théâtres : un musicien porte une toge et une couronne romaine, un autre a un masque vénitien, un autre un masque kabuki, un autre un masque de tragédie grecque. On voit comment l'art des costumes trouve sa place dans le système général de l'opéra, basé sur la multiplication des citations.

¹¹³ Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

IV. Du bruit au son : le travail des textures musicales

Plutôt que de travailler sur les citations, Laurent Cuniot a préféré s'intéresser aux attaques et aux sonorités, qui ont été pour lui un moyen de donner une certaine cohérence aux agglomérats de styles variés, et aussi de faire entendre les façons de jouer des différentes époques évoquées. En entretien, il explique :

Ces matériaux exogènes posent la question de la cohérence de l'œuvre. Quand j'interprète une œuvre, quelle qu'elle soit, je m'intéresse d'abord au son. Dans *Votre Faust*, le travail sur la qualité du son m'a permis d'installer une certaine cohérence stylistique. Il me semble que cela homogénéise l'écriture d'Henri Pousseur et permet de trouver un style commun entre tout cet univers des citations et le travail purement sériel d'Henri Pousseur. J'ai appréhendé ces citations davantage comme un matériau de composition que comme des éléments qu'il fallait faire ressortir par rapport à l'écriture générale de l'œuvre. J'ai surtout soigné le phrasé, j'ai cherché le plus de raffinement possible dans le travail sonore, pour créer un univers cohérent, même si à l'intérieur de cet univers il y a beaucoup de diversité, de relief et même parfois d'antagonismes. J'ai cherché un geste musical qui réunisse tous les éléments et leur donne une cohérence, qui est, à mon avis, la cohérence de l'écriture d'Henri Pousseur¹¹⁴.

Laurent Cuniot propose le travail des phrasés et du son comme une façon de compenser le risque que représente le foisonnement citationnel : en effet, la musique d'Henri Pousseur peut paraître chaotique, même si nous avons vu que le compositeur estime avoir inventé un « espace harmonique » capable d'intégrer et d'unifier toutes les citations. C'est sans doute ce que perçoit Laurent Cuniot lorsqu'il parle de la « cohérence de l'écriture d'Henri Pousseur ». André Feydy voit dans ce travail des sonorités la marque de fabrique de TM+ :

Et à TM+, avant tout, nous cherchons à trouver un son d'ensemble adapté à chaque œuvre que nous interprétons. Quand nous commençons à travailler une pièce avec Laurent Cuniot, il nous la fait lire puis il nous dit, presque à chaque fois : « c'est bien, mais il n'y a pas de son ». Je pense que pour lui, son travail de chef d'orchestre, c'est avant tout de fabriquer un son. C'est sa force : on s'intéresse avec une pièce si on trouve un son adapté. C'est particulièrement vrai pour *Votre Faust* parce que le langage d'Henri Pousseur est intéressant mais très périlleux : les harmonies en quarts très éloignées ne sont pas faciles à faire sonner. Une fois que nous avons trouvé un son, nous cherchons la dramatisation, l'un étant nourri par l'autre.

¹¹⁴ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Le travail des textures sonores s'appuie sur l'écoute. Il faut créer un son à plusieurs : le compositeur pense par alliage d'instruments, et en musique contemporaine ces alliages sont souvent inhabituels. En tant que musicien, on doit trouver un sens à chacune de nos phrases, puis c'est au chef de trouver un sens à l'ensemble des interventions des participants. Si on trouve un sens, ça change tout. En musique contemporaine, si on ne cherche pas un son et de la dramatisation, on peut devenir rapidement un imposteur¹¹⁵.

André Feydy inscrit ce travail des « textures sonores » dans une recherche de l'écoute. Ce qu'il appelle « le son », c'est l'harmonisation du timbre et de la puissance des différents instruments. Remarquons qu'Henri Pousseur accorde, dans sa partition, une grande attention aux timbres et aux modes de jeu. D'abord, il demande à chaque instrumentiste de jouer aussi d'une percussion, ce qui permet des variations de sons percussifs importantes. Au début de la partition du premier acte, quand le compositeur explique le fonctionnement de son langage, on trouve une liste des clefs qu'il a inventées. Si, par exemple, la harpiste doit jouer des wood chimes, au lieu d'avoir ses clefs de *sol* et de *fa*, elle aura pour clef le symbole indiqué ci-dessous.

¹¹⁵ André Feydy, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

Signes d'instruments, de
baguettes, de modes de jeu, etc...

X Claves
40 Castagnettes
P₈ Maracas Tenues vers le haut ou vers le bas

ST Oles

||||| Wood-chimes

Crotales, frappées l'une contre l'autre, non étouffé
L- L'une frappant le bord de l'autre, suspendu, le
son résonnant librement.

∞ Corolots

± Charleston

⋈ Glass-Chimes

∇ Crécelles

4p Fouets

○ Tam-tam

□ Enclume

⊙ Blocs chinois (échelle de trois)

□ Bongo et Toms (échelle de cinq)

□ Caisse claire

⊙ Grosse caisse à pédale

≡ Tambour de basque

⊥ Cymbale à rivets

♔ Cuïro

⊙ Gong

MA Marimba

Vi Vibra

Viennent ensuite toutes sortes de symboles qui montrent les « modes de jeu » : ils indiquent s'il faut taper « avec le gras du doigt », « avec le “coude” du doigt », ou « avec un objet dur », en parlant, en criant, en fixant le rythme mais pas la hauteur, en utilisant les hauteurs extrêmes ; enfin les signes de baguettes : s'il faut utiliser une « mailloche », des « baguettes douces », « dures », « en bois », « en métal » avec des « balais » ; s'il faut jouer avec un micro ou l'arrêter¹¹⁷. David Simpson a expliqué ainsi le travail des timbres dans *Votre Faust* aux élèves du lycée Renoir (92) :

Henri Pousseur utilise beaucoup les timbres : parfois il précise qu'il faut jouer *sul ponticello*, ce qui donne un timbre très acide. Il précise s'il veut un son avec vibrato, qui évoque la musique romantique, ou un son sans aucun vibrato : le cor et le basson avaient souvent des sons qui ressemblaient aux sirènes des bateaux. Quand il faut taper sur l'instrument, il précise si c'est avec le plat de la main, avec les doigts... Il donne beaucoup de précisions. D'habitude quand on a des partitions, on lit de gauche à droite, de la première à la dernière page. Pour *Votre Faust* c'était beaucoup plus compliqué que cela, parce qu'il y avait quatre pages de modes d'emploi pour chaque instrument. Nous avons passé une semaine, six heures par jour, juste pour comprendre le mode d'emploi¹¹⁸.

Laurent Cuniot a fait travailler ces indications aux musiciens, mais il est allé plus loin. Pour lui, les attaques ou modes de jeu deviennent des citations : les piquets pointillistes rappellent la musique dodécaphonique, le legato l'époque romantique, etc. On en trouve une trace dans la réflexion de David Simpson ci-dessus, qui associe le vibrato à « la musique romantique ». Laurent Cuniot déclara aux musiciens durant la répétition du 26 octobre 2016 :

Il faut qu'on arrive à jouer dans le délié du son. Ni trop mou ni trop sec. On joue contre l'harmonie, on ne peut s'appuyer que sur les passages qui évoquent la musique de la Renaissance pour installer ce délié. Il faut donner une cohérence à l'agglomérat un peu iconoclaste de plusieurs genres par une sonorité et par une écoute de groupe. On a un gros travail à faire sur le *legato*, sur la pose de son pour les vents¹¹⁹.

En disant « on joue contre l'harmonie », Laurent Cuniot assume une lecture personnelle de l'œuvre, qui entre en tension avec l'écriture d'Henri Pousseur, souvent très contrastée. Pour le même passage, il a demandé à la violoniste de jouer « le plus fluide, le plus caressé possible », avant d'ajouter d'un air amusé : « il ne serait peut-être pas d'accord

¹¹⁷ *Ibid.*, acte I, p. VIII.

¹¹⁸ David Simpson, intervention au lycée Auguste Renoir (92), 18 janvier 2017.

¹¹⁹ Laurent Cuniot, répétition du 26 octobre 2016.

Pousseur, mais... » La plupart de ses remarques aux musiciens portaient sur les sonorités : « la qualité des arpèges, c'était très bien », « il ne faut jamais s'installer dans un son trop lent, trop lourd, il faut chercher la fluidité. » On peut imaginer qu'en ne respectant pas la lettre de la partition, il respecte l'esprit de l'œuvre : le compositeur souhaitait que *Votre Faust* soit l'occasion d'une collaboration entre les différents participants, et peut-être n'aurait-il pas désapprouvé que le chef d'orchestre s'écarte quelque peu de ses directives. L'écoute de groupe, que suppose la recherche d'une sonorité commune, va dans le sens de la collaboration et de l'union des uns avec les autres, au-delà et même grâce aux différences de timbres.

Ce travail sur les attaques et les sonorités n'est en rien l'apanage de *Votre Faust* : il concerne n'importe quelle musique d'orchestre. Cependant, la très courte durée des motifs, parfois réduits à une note, donne à cette recherche une acuité particulière. Parfois, l'intensité ou l'attaque varie d'une note à la suivante. D'autre part, la dimension musicale du texte fait que les nuances de la musique ont souvent dû être revues suivant les intensités choisies par les comédiens.

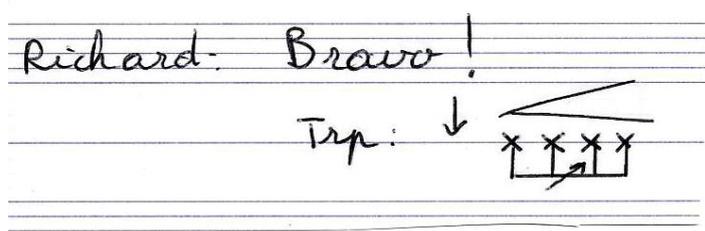
Cette musique nécessite aussi un travail important sur le moment où il faut arrêter de jouer un motif, ou de faire résonner une note. Laurent Cuniot était très précis sur ce point : il donnait des signes pour les départs, mais aussi pour les moments où il fallait éteindre une note ou cesser de répéter un motif. À d'autres moments, Laurent a corrigé un instrumentiste qui s'était arrêté trop vite, ou qui avait coupé une résonance trop tôt, car la durée des motifs n'est pas toujours indiquée sur la partition, elle est parfois à la discrétion du chef d'orchestre. Ce type de signe est courant dans n'importe quelle musique d'orchestre, mais le système est ici généralisé : le phénomène sonore, parce qu'il est souvent répétitif ou assez simple, en tout cas comparé à une mélodie classique, est envisagé avant tout comme un événement, ayant un début et une fin, et une intensité qui évolue entre ces deux pôles.

Je crois que ce travail sur les sonorités a amplifié les effets de citations tout en évitant un manque de cohérence apparent. La musique de Pousseur est en réalité très structurée¹²⁰, et l'enchaînement ou la superposition des citations est loin d'être aléatoire, mais la multiplicité des styles, particulièrement dans les scènes de foire de l'acte I et de l'acte II, risque de perdre le spectateur.

Le travail de la matérialité du son est lié, dans cet opéra, au fait qu'Henri Pousseur organise un continuum du bruit à la musique et au langage. On rencontre de nombreux jeux

¹²⁰ Aliénor Dauchez a par exemple expliqué à un groupe d'étudiants que le sens passe, dans cette œuvre, par la structure : tout est construit autour du chiffre 5, qui symbolise le diable. Il y a en effet cinq lieux, cinq fins, cinq acteurs, cinq pays, cinq lumières et cinq langues dans cet opéra.

d'imitation, dans lesquels la musique se met à ressembler aux bruits de la vie. La scène I, 4 par exemple, a pour annexe des « chants d'oiseaux », nommés comme tels. Chaque instrument a quatre chants d'oiseaux (courts segments musicaux) et doit choisir, quand il est indiqué « chant d'oiseaux » dans la partition, l'un des quatre pour le jouer. Dans la scène 1, on entend régulièrement des percussions censées évoquer les bruits du cordonnier qui est un voisin d'Henri. Il existe aussi des effets d'imitation plus ponctuels, comme ici les applaudissements de Richard dans la même scène, soulignés à la trompette :



121

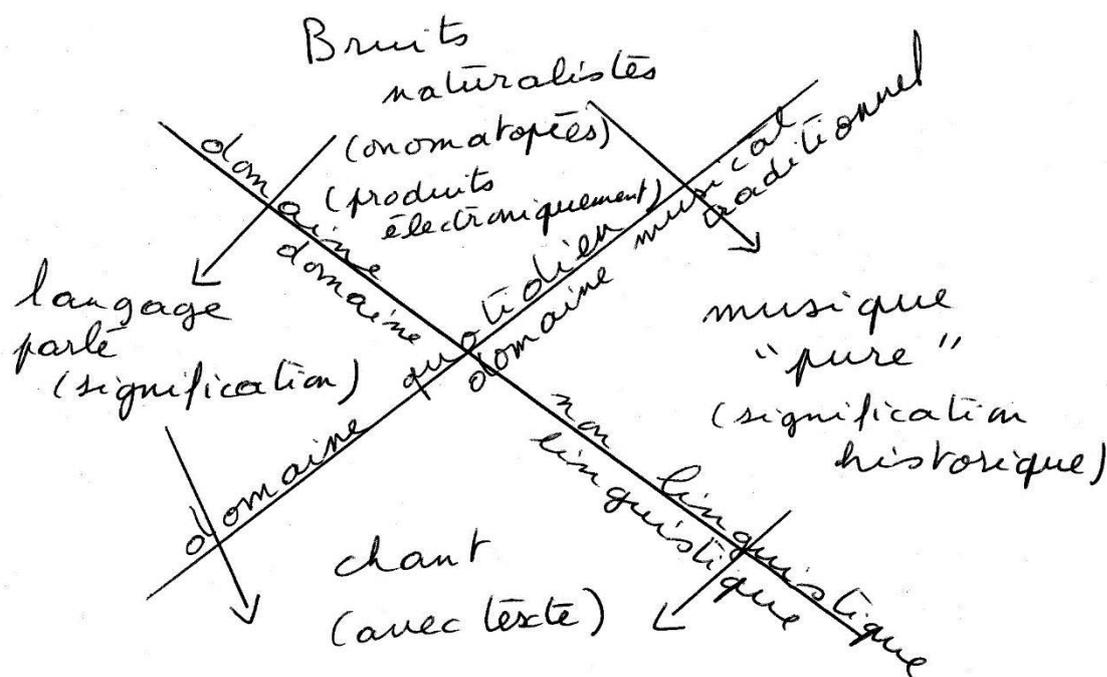
Ces procédés d'imitation sont facilement identifiables, y compris par des non-mélobanes. Aliénor Dauchez m'a expliqué en juin 2015 que c'était quelque chose qu'elle appréciait dans cette pièce et qui aidait à rendre la musique relativement accessible :

Par exemple, Henri va dire : « Ah tiens, il fait humide, je sens qu'il va bientôt pleuvoir », et le chef va faire entendre la pluie qui tombe. J'aime beaucoup cet aspect de la pièce, c'est très naïf et direct. Il me semble qu'un public qui n'est pas habitué à la musique contemporaine peut saisir et apprécier cela. À cette époque-là, ce réalisme n'était pas à la mode, c'est assez spécifique à cet opéra¹²².

Ils provoquent donc des effets de connivence et donnent des repères à l'écoute. Surtout, ils visent à réconcilier la musique savante et la vie quotidienne : ils vont, encore une fois, dans le sens de l'idéal d'intégration à l'œuvre dans cet opéra. En effet, Henri Pousseur concevait la musique dans la continuité du langage, mais aussi du bruit, comme le montre ce schéma issu de ses esquisses :

¹²¹ Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, tome I, 1981, acte I, scène 1, p. 20.

¹²² Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.



123

« Domaine quotidien » et « domaine musical » sont les deux faces d'un même trait, qui est traversé par une flèche : la frontière entre les deux est donc poreuse. Les flèches montrent aussi un passage du bruit au langage et au chant, ou du bruit à la musique et au chant. La « musique "pure" », tout comme le « langage parlé », est issue du « bruit ». La réunion de la « musique "pure" » et du « langage parlé » aboutit au chant. La pensée systémique d'Henri Pousseur refuse d'isoler un phénomène sonore des autres.

Ces sons n'ont pas pour seule fonction d'être des imitations de bruits du quotidien. Par exemple, les percussions qui imitent les bruits de marteau du cordonnier servent aussi de dramatisation, puisqu'ils arrivent après qu'Henri a annoncé qu'il devait composer un opéra. Ils sont aussi la rencontre du son musical et du son naturel : un instrument reproduit le bruit d'un objet du quotidien. Ils se situent enfin à la frontière entre le son musical et le langage, au sens où ils participent à l'écriture de l'intrigue. Quand le directeur incite Maggy à partir en évoquant différentes destinations lointaines (I, 3, cf. extrait cité plus haut), les instruments font entendre, après chaque nom de lieu, des bruits graves évoquant des sirènes de paquebot. Ce sont donc bien des imitations. Dans le même temps, ces bruits installent une atmosphère très angoissante, qui préfigure les menaces du directeur. Enfin, on peut faire une lecture rétrospective de ces bruits comme une annonce de la fin J5, la plus négative, qui se passe au port. Bruit, son et langage s'interpénètrent. Laurent Cuniot a été particulièrement sensible à

¹²³ Henri Pousseur, esquisses pour *Votre Faust*, conservées à la fondation Sacher à Bâle.

l'intégration de ce qu'il appelle des « matériaux exogènes », qui constituent pour lui la spécificité de l'écriture d'Henri Pousseur :

Qu'entendez-vous par « matériaux exogènes » ?

Tout ce qui est en dehors de l'écriture sérielle, c'est-à-dire les citations, mais aussi les bruits, très présents, puisque tous les musiciens ont un instrument de percussion. À mon avis, Henri Pousseur trouve toute l'originalité dramaturgique de son propos en dehors de son écriture sérielle. Il y a deux dimensions dans le langage d'Henri Pousseur : son approche de l'écriture sérielle, et quelque chose qui tient quasiment de la musique concrète, comme les bandes magnétiques du troisième tronçon. Elles sont extrêmement bien pensées, dans une approche presque post-schaefferienne du travail sur l'objet sonore. Henri Pousseur y sculpte le son, par le travail des intensités sonores que doit gérer celui qu'il appelle « l'opérateur du son ». Les bandes magnétiques sont intéressantes à la fois sur le plan musical, par ce travail du son, et sur le plan dramaturgique, par l'atmosphère qu'elles installent.

C'est très étonnant parce qu'à l'époque de la composition, on pensait la musique concrète en opposition totale à la musique sérielle. Henri Pousseur, lui, réconcilie ces approches en leur donnant sens à l'une et à l'autre par rapport au livret et grâce à son écriture. Au fond, son écriture sérielle est une couleur parmi d'autres, à ceci près qu'elle est aussi l'objet fédérateur des différents objets sonores, que ce soit les citations, les bruits ou les bandes magnétiques.

Son écriture fédère tous ces éléments, qui deviennent des matériaux de composition structurés selon son langage personnel. Ce qui, personnellement, me touche le moins, ce sont les bandes magnétiques du deuxième tronçon, avec les très longues citations de Gluck et Mozart, parce qu'elles ne sont pas incluses dans l'écriture d'Henri Pousseur¹²⁴.

La réconciliation de la musique bruitiste et de la musique sérielle est un phénomène unique à cette époque. La profusion de bruits produit même, pour Laurent Cuniot, un changement de perspective : la musique sérielle n'est plus le cadre dans lequel s'inscrivent les citations et les bruits, mais « une couleur parmi d'autres. » Laurent Cuniot souligne tout particulièrement la façon dont l'écriture d'Henri Pousseur arrive à unifier ces citations et ces bruits. Il émet cependant des réserves à l'égard des bandes magnétiques du deuxième acte : en effet, parce que ce sont des citations longues et qu'elles ne sont pas produites par les instruments, elles ne s'intègrent pas vraiment à la musique des musiciens.

Les « matériaux exogènes » d'Henri Pousseur induisent aussi deux modes de lecture, ou d'écoute, différents. Les bruits sont diégétiques, c'est-à-dire qu'ils installent le décor : les bruits de sirènes évoquent le port. Les citations ont, quant à elles, une fonction de

¹²⁴ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

commentaire : la citation de *Don Giovanni* par exemple, commente la situation d'Henri en soulignant le fait qu'il va vers sa damnation. Ajoutons à cela les paroles, qui induisent une écoute plutôt attentive sur les signifiants, et on comprend que *Votre Faust* démultiplie les modes d'appréhension de l'œuvre. Objet protéiforme, il ne se saisit que par déplacement constant et par le renouvellement des habitudes d'écoute.

Comme pour les citations, la profusion de sons imitant un bruit réel fait qu'on peut se mettre à en imaginer tant et plus. Ainsi, quand le directeur dit à Henri « J'alimenterai votre compte en banque », on entend des percussions aiguës, qui peuvent évoquer une machine à sous. Ce n'est pas à proprement parler un élément imitatif, puisqu'il n'y a pas de machine à sous autour d'eux à ce moment, et pourtant l'allusion a du sens, rapprochant le directeur de l'univers trouble des jeux d'argent, et donnant même peut-être l'idée qu'Henri va être floué par cette source d'argent faussement facile.

Le « Prologue sur le théâtre » fait entendre la continuité entre la voix du comédien et la « musique “pure” », représentée ici par une œuvre électroacoustique d'Henri Pousseur. Pierre-Benoist Varoquier commence à prononcer la conférence d'Henri Pousseur dans sa voix naturelle, puis il se met à imiter la voix plus aiguë et très nasale d'Henri Pousseur : c'est un choix d'Aliénor Dauchez, ce n'est pas indiqué par la partition. La voix enregistrée du compositeur, diffusée par les haut-parleurs, prend ensuite le relais, avant de devenir une œuvre électroacoustique, puis de revenir à la voix d'Henri Pousseur. Enfin Pierre-Benoist Varoquier prononce les derniers mots de la conférence. Comme ce procédé apparaît dans une scène de prologue, au tout début de l'opéra, on peut y voir une sorte de démonstration-manifeste, du même genre que celle que fait Henri au piano dans la scène I, 1.

Laurent Cuniot a fait travailler cette continuité du bruit au son et du langage à la musique. Il a particulièrement insisté sur les bruits de bouche des musiciens (du type « tchtchtcht »), leur demandant de les envisager comme des « objets sonores ». Il leur a fait pratiquer des exercices de souffle et de diction plutôt caractéristiques du travail des comédiens, et leur a demandé une maîtrise précise du timbre de leur voix. Il a par exemple dit à un musicien qui devait prononcer « ouh ouh ouh » de ne « pas mettre d'air dans le son¹²⁵ ». Il a ensuite encore précisé la référence en présentant ces bruits « comme des petites figures itératives, pour continuer dans le jargon schaefferien¹²⁶. » Ancien élève de Pierre Schaeffer, Laurent Cuniot fait ici référence à la musique concrète dont il retient la façon de considérer les bruits et les sons comme des « figures ». Il voulait donner à ces bruits une place de

¹²⁵ Laurent Cuniot, répétition du 27 octobre 2016.

¹²⁶ *Ibid.*

première importance dans la structure de l'œuvre. Il a expliqué : « Tout ça, ce n'est pas du décor, ce n'est pas de l'anecdote, ce sont des éléments de facture. C'est vraiment une pensée électroacoustique¹²⁷ », rappelant qu'Henri Pousseur a composé beaucoup de musique électroacoustique, et qu'il a été nourri par la musique concrète. Laurent Cuniot évoquait à ce moment des passages qui ne sont pas proprement électroacoustiques, qui sont composés de sons réalisés par des instruments ou de bruits naturels. Il voulait par cette expression attirer l'attention des musiciens sur le travail de la nature du son qu'on peut lire dans cet opéra. Il a félicité les musiciens en leur disant qu'ils avaient réalisé une « illusion électroacoustique¹²⁸ » à un moment où un bruit de maracas succède à des bruits de bouche de façon fluide, faisant entendre une continuité parfaite entre eux.

Le passage de la « musique pure » au langage parlé est aussi largement mis en scène. Les chanteurs ont régulièrement des vocalises sur les sons voyelles, qu'on entend comme un état hybride entre musique et langage. Dans la scène I, 3, l'alto fait entendre ces vocalises juste avant que le directeur déclare : « Ah oui, le livret ! ». Vincent Schmitt joue alors à imiter la chanteuse quand il dit « Ah oui », faisant une vocalise sur le « Ah » et décomposant « oui » en deux syllabes. De même, à la fin de son discours de présentation du vote, juste avant l'entracte, Vincent Schmitt a ajouté une sorte de rôle qui vient se mêler aux percussions de l'orchestre. Le passage de la musique au langage parlé, en passant par le cri ou l'onomatopée, n'en est que plus évident.

Laurent Cuniot a décidé que les sons des instruments seraient repris par des microphones, avec une très faible amplification. Ce n'était pas le cas lorsque Aliénor Dauchez a monté *Votre Faust* à Berlin et à Bâle. L'idée n'était pas tellement d'augmenter le volume sonore mais de créer de l'homogénéité en ne mélangeant pas des sons non enregistrés et des sons enregistrés. La recherche de cette homogénéité est classique dans le travail des pièces contemporaines électroacoustiques.

Durant les représentations, chacun a pris conscience du fait que le grand mélange musique/bruit était réalisé dans le troisième acte, par les cris du public. Pour Éléonore Briganti, ces cris bouleversent le spectacle au point de faire passer ce qui a lieu sur scène au second plan.

Vous êtes-vous sentie agressée par les cris ?

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Laurent Cuniot, répétition du 1er novembre 2016.

On leur donne le droit de crier, on leur donne les codes et ils s'en emparent. Pendant ce temps, je les regarde, et je les vois rire. C'est tellement joyeux de pouvoir se lever, discuter, crier ! Je suis contente qu'Aliénor Dauchez et Thomas Pondevie aient instauré la possibilité de se lever, parce que le « chut » ne suffisait pas pour qu'il se passe vraiment quelque chose entre les membres du public. Là, je les ai vus se lever, se regarder les uns les autres, se crier dessus, toujours avec le sourire aux lèvres parce que tout cela est fort bon enfant. Cette bonne humeur fait que je ne les sens pas du tout agressifs à notre égard.

Il se passe quelque chose entre eux plutôt qu'avec vous.

Au bout d'un moment, oui. C'est ce qui est joli je trouve : de les voir interagir. C'est aussi le cas à l'intérieur d'un groupe : quand ils viennent donner les œufs c'est par groupe d'amis, par famille. C'est très amusant. Avant de donner l'œuf, ils se regardent. Si l'un vote pour Maggy, l'autre vote pour Greta : en général, ils essaient de rééquilibrer. Ils votent les uns par rapport aux autres, cela se passe entre eux. Même le vote, c'est entre eux : c'est comme regarder un spectacle dans le noir, au coude à coude avec quelqu'un d'autre. Il se passe de toute façon quelque chose. Dans *Votre Faust*, ce phénomène est exacerbé. C'est avec nous, bien sûr, mais c'est aussi entre eux : ils s'approprient tout à fait le spectacle.

Les spectateurs deviennent les producteurs du spectacle, et les comédiens les regardent. Cette dépossession remet en jeu la définition même du spectacle. Mireille Calle-Gruber, spécialiste de Michel Butor, va jusqu'à accepter l'idée que le spectacle soit détruit :

Michel Butor et Henri Pousseur n'ont cessé de réfléchir à cette question, inventant mille et une manières de faire intervenir le public : un seul spectateur criant « non », tous les spectateurs faisant du bruit, le jeu de société...

Oui, cela reste la grande inconnue. Je trouve que c'est un bon choix de faire crier le public et de lui permettre de se lever, de s'investir physiquement dans le jeu, de sortir de son fauteuil. Je crois que cela aurait plu à Michel Butor. Ce n'est pas un théâtre en conserve ; il *s'adresse*, à ses risques et périls.

On peut toujours maîtriser ce qui se passe sur scène, en travaillant la gestuelle, en répétant, mais un public déchaîné est incontrôlable. Je crois aussi que Butor jouait de cela jusqu'au bout. Si le public crie et détruit l'œuvre, il faut l'accepter : c'est à lui de jouer et s'il casse le jouet, cela fait partie des possibilités. Peut-être qu'il se rendra compte, à la fin, qu'il a cassé le jouet : c'est aussi une prise de conscience¹²⁹.

¹²⁹ Mireille Calle-Gruber, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

L'acceptation des cris s'est posée différemment pour tous les participants. Voici quelques extraits d'entretien permettant de comprendre comment les uns et les autres ont appréhendé les interventions du public.

Pierre-Benoist Varoquier : Aliénor Dauchez m'a donné une indication qui m'a beaucoup éclairé : elle m'a dit qu'Henri, c'était le public. Les choix que je suis censé faire, c'est le public qui les fait. Quand je regarde le public, je me regarde, il est une sorte de miroir démultiplié. Les moments où je suis confronté au public ne sont pas des agressions, mais des instants d'introspection¹³⁰.

Antoine Sarrazin : Pendant l'entracte, Éléonore Briganti et moi sommes confrontés directement au public quand nous passons dans les rangs pour récupérer les œufs, et nous nous sommes parfois heurtés à des réactions très violentes. Quelqu'un a dit à Éléonore Briganti qu'il ne voulait pas voter parce que le spectacle était nul. D'autres ont des avis plus nuancés : une amie à moi a refusé de voter parce qu'elle ne voulait pas voter pour éliminer une femme. Moi j'ai eu des regards, des refus de voter. C'est difficile de remonter sur la scène après, même si on a eu beaucoup de réactions positives, de gens enthousiastes.

L'entracte, au lieu d'être un moment de repos pour vous, un moment refuge, devient au contraire le moment où vous êtes en première ligne.

Oui. Mais ce moment me donne aussi de la force. Quelqu'un qui n'aime pas me donne envie d'y aller encore plus, pour lui montrer. Quand les gens criaient dans le troisième acte, cela me nourrissait. Proposer aux gens de se lever était une excellente idée : cela montre qu'il y a vraiment un choix qui se fait, une prise de décision. Le public devient acteur de la chose, et il crée ainsi un lien avec nous qui est très agréable¹³¹.

Éléonore Briganti : Je passais récupérer les œufs des votes pendant l'entracte et une femme a insulté le spectacle devant moi. Depuis, je me considère de moins en moins comme une comédienne, et de plus en plus comme une performeuse. Le performer est dans l'instant présent, tout peut arriver : quelqu'un qui t'insulte, comme le chef qui interrompt le spectacle, comme c'est arrivé à la troisième représentation. Étonnamment, une forme de tranquillité et de plaisir naît de cet état d'esprit¹³².

Pierre-Benoist Varoquier voit le public comme le miroir de son personnage ; Antoine Sarrazin prend les cris et les critiques comme des défis ; Éléonore Briganti apprend à se considérer elle-même comme une performeuse prête à toutes les interruptions. Aliénor Dauchez a tenté de favoriser cette prise de recul des comédiens par le dispositif scénique : cela faisait partie des choses qu'elle souhaitait améliorer après la mise en scène allemande, dans laquelle les cris du public avaient été très difficiles à supporter pour les comédiens. Elle a déclaré :

¹³⁰ Pierre-Benoist Varoquier, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

¹³¹ Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

¹³² Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

D'après ceux avec qui j'ai pu discuter, les musiciens ont eu plus de mal que les comédiens à accepter les cris du public. Peut-être justement parce qu'ils peuvent se cacher un tant soit peu derrière leur instrument.

Je crois que les comédiens ont été aidés par le fait qu'on les voit quand ils sont hors champ. Ils ont une existence en dehors de leur rôle : quand la scène est interrompue et qu'ils sortent, ils peuvent montrer au public qu'ils ne sont pas vexés. Ce n'était pas aussi fort à Berlin et à Bâle parce que les changements de costume étaient moins visibles : ils se passaient à l'arrière de la scène. En France je les ai mis devant, ce qui fonctionne beaucoup mieux¹³³.

Aliénor Dauchez, par un travail de l'espace scénique dont je parlerai plus longuement dans le chapitre qui suit, a aidé les comédiens à interagir avec les spectateurs, particulièrement dans les moments où ils ne jouent pas. Les comédiens ont sans doute aussi eu des facilités à renoncer à l'intelligibilité de leur texte grâce à la nature même de ce dernier :

Le texte du troisième acte reste très elliptique. Notre travail dans le livret a d'ailleurs consisté à clarifier certains passages, même si nous avons préservé la sensation de zapping et d'incompréhension qu'il suscite.

Oui. Il y a une scène très drôle entre Henri et la cantatrice, II : « Mais que s'est-il passé ? Mais oui ? Mais non. En effet ». Et par ailleurs, Michel Butor a en effet construit de grandes ellipses entre les scènes. Soit il a imaginé qu'on mimerait ce qui se passe entre les scènes, ce qui aurait pu être un parti pris de mise en scène, soit il a cherché à faire réfléchir le spectateur et à créer du mystère.

Je crois que c'est une petite faiblesse du texte. Quand on lit, on aime prendre son temps, se poser des questions, mais dans une temporalité théâtrale on doit enchaîner. Le texte du troisième acte est presque plus lisible d'un point de vue littéraire que théâtral, mais nous avons résolu la question avec deux moyens : nous avons remis les prénoms là où il y avait des pronoms personnels, « il » et « elle » et nous avons introduit un maître du jeu qui résume l'intrigue à chaque fois qu'il y a interruption. Sans lui on comprenait très difficilement.

Pour moi, ce texte du troisième acte a peut-être été conçu pour ne pas être compris. De toute façon, il est en partie noyé dans les cris. Peut-être que pour Michel Butor, on comprend la première scène, la dernière, et entre les deux on voit entrer et sortir des gens de la scène.

Ce serait un autre parti pris de mise en scène possible, que pourra prendre quelqu'un d'autre dans le futur : sauter vers l'avant, raccourcir le troisième acte et en faire quelque chose de très mystérieux. Il faudrait alors donner plus d'importance à la fin. Ce serait un choix justifiable, mais qui ne m'a

¹³³ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien d'août 2017, intégralement en annexe.

pas intéressée, car je voulais laisser du temps au spectateur pour voir, entendre et comprendre cette machine incroyable qu'est le troisième acte¹³⁴.

Enfin, d'après Éléonore Briganti, la personnalité de Thomas Pondevie a aidé à instaurer un rapport « bon enfant » entre le public et les comédiens :

Je pense aussi que l'introduction d'un maître du jeu est une excellente idée. Il est très important pour nous. Il nous entoure, il nous aide. Il ne pouvait pas arriver ce qui est arrivé à Berlin, paraît-il, où le directeur s'est précipité sur le maître du jeu pour lui prendre le décibel mètre, parce qu'il devait sentir le maître du jeu allemand seulement du côté du public. Le fait que ce soit Thomas, l'assistant à la mise en scène, qui a fait beaucoup de choses pour nous aider à comprendre l'acte III, a installé une atmosphère bon enfant. Thomas devait aussi jouer en pleine lumière, ce n'était pas évident pour lui, il était vraiment de notre côté. C'est très réussi, il constitue un lien très solide entre nous et le public¹³⁵.

Les musiciens semblaient plus heurtés par les cris, et pensaient assez ironiquement que la situation est plus violente pour les comédiens :

Julien Le Pape : Mais pour ce spectacle, les cris du public devaient induire un contact assez direct, non ?

Il est vrai que c'était assez violent. Même pour les spectateurs, certains ont été un peu choqués par le fait que pendant ce temps-là nous continuions à jouer. Ils ont eu l'impression que c'était irrespectueux.

Parce que cela perturbe les codes du spectacle. Cette pièce se veut être une collaboration entre le public et la scène, mais c'est plutôt une confrontation.

Oui. Ou alors il faut changer la règle. Je ne me suis pas senti agressé, la seule difficulté consistait à rester concentré, au cas où le décibel mètre descende. Je crois que c'était plus viscéral pour les comédiens. Nous, nous étions moins exposés.

Oui, le directeur dit que le public ne peut crier que quand les comédiens parlent, qu'il n'a de pouvoir que sur les comédiens, et, par leur intermédiaire, sur le reste du spectacle. Vous n'êtes pas en première ligne.

Oui. Le moment où je suis le plus exposé, c'est pendant l'entracte, quand je dois animer avec Anne Ricquebourg le jeu du dilemme du prisonnier dans mon costume. Même si Aliénor Dauchez nous a bien dit qu'à ce moment-là nous n'étions pas des personnages mais Julien le pianiste, Anne la harpiste, il y a, à mon avis, du jeu. On tient un rôle, on est sur scène, on est en costume.

Je me sens aussi assez exposé durant les petites improvisations que Laurent m'a demandées pendant les changements de décor du troisième acte. Je n'avais jamais

¹³⁴ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien d'août 2017, intégralement en annexe.

¹³⁵ Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

fait cela devant un public. Je ne suis pas parti de rien, j'ai pris le *Miroir de Votre Faust* [NDLA : pièce satellite de *Votre Faust* qui contient *Tarot d'Henri*, *La Chevauchée fantastique*, et *Souvenirs d'une Marionnette*, écrite par Henri Pousseur à la suite de l'opéra pour instruments solistes ou petits ensembles]¹³⁶.

Julien Le Pape ne conçoit pas les cris du public comme une potentielle collaboration à la musique. Il lui semble qu'il joue malgré ces interventions, et non avec elles. Son instrument lui apparaît alors comme un rempart contre ces agressions, et les moments où il improvise sont vécus comme des prises de risque, dans lesquels le musicien s'expose. L'idéal de partage voulu par Henri Pousseur n'a pas réussi à se réaliser à ce niveau-là.

Mathieu Steffanus : Quand je suis sur scène, je me demande ce que le public ressent. Si je fais un concerto pour clarinette, souvent c'est moi qui ai la parole alors j'ai beaucoup de prise là-dessus, mais si je suis dans un ensemble, je ne comprends pas le sens de ce que je joue jusqu'au moment où je le joue devant le public. Alors je comprends le type de relation que le morceau implique et ce qu'il signifie. Dans le troisième mouvement de *Votre Faust*, nous sommes tellement dans la règle du jeu, que le public, quand il arrive et qu'il se manifeste, est vécu comme un perturbateur de cette construction fragile.

[...]

Vous avez dit que cette règle du jeu transforme le public en élément perturbateur. Henri Pousseur et Michel Butor avaient souhaité exactement l'inverse, puisqu'ils voulaient faire de cette pièce une collaboration entre le public et les artistes.

Nous avons eu l'occasion de voir des publics très différents, ce qui permet de nuancer ce que j'ai dit. À Montreuil, il y avait beaucoup d'adolescents et nous avons subi une surenchère de cris. Quand on est à l'intérieur du spectacle ce n'est pas facile, on se sent un peu agressé, même si avec le recul je comprends bien que ce n'était pas le cas. À Chatillon, le public était composé d'adultes, nous nous sommes sentis plus écoutés.

Est-ce que le fait que les gens se lèvent pour faire taire les autres a changé la donne ?

Un tout petit peu. Se lever et dire chut est beaucoup plus doux que de rester assis et crier très fort. Nous nous sentions soutenus par ceux qui demandaient le silence. Cependant, ceux qui crient le font pendant presque une minute, c'est très long. La musique continue avec ses règles complexes, et Laurent Cuniot insiste pour qu'on ne se disperse pas, mais on ne peut ignorer ce qui se passe dans le public. Les comédiens aussi continuent, et j'ai l'impression qu'ils parlent dans le vide, ce qui me gêne un peu. Nous avons envie de modifier davantage la règle. Nous avons imaginé de proposer à Aliénor Dauchez que quand il y a trop d'adolescents, ils n'aient pas le droit de crier, mais seulement de taper dans leurs mains, afin que ce soit moins bruyant.

¹³⁶ Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

Dans les années 1960, on avait soif de laisser les gens parler. On trouvait qu'ils étaient trop corsetés à l'opéra, et qu'il fallait leur donner la possibilité de s'exprimer. Encore une fois, le geste d'Henri Pousseur s'inscrit dans une tradition : à l'époque de Mozart les gens bissaient les airs d'opéra pendant le concert, en disant « encore ». Ils huaient quand cela ne leur plaisait pas. Mozart faisait redonner certaines scènes. Dans une lettre à son père il raconte qu'il a donné la symphonie 35 à Paris. Lors d'un passage les gens se sont levés pour en redemander : il a fait rejouer le passage en question, il a fait un bis à l'intérieur de la symphonie.

Lors de la troisième représentation, les musiciens ont décidé de voler des œufs pour pouvoir voter.

Nous avons eu peur que les gens votent Greta à chaque représentation, parce que c'est la plus sexy, puis qu'ils crient à chaque fois et qu'on joue toujours les mêmes scènes. En fait, le fait de pouvoir se lever a évité cet écueil. Peut-être que, si Maggy a été choisie lors de la troisième représentation, c'est parce que la production a cherché à influencer le vote¹³⁷.

Mathieu Steffanus décrit le public comme un « perturbateur », ce qu'il lie à la grande difficulté de la partition. Comme Julien Le Pape, il estime que la règle du jeu n'est pas optimale, qu'elle correspond à des attentes historiquement datées et doit être adaptée à chaque situation : il propose ainsi de supprimer le vote des adolescents, jugés plus bruyants. L'idéal démocratique d'Henri Pousseur s'en trouve largement contredit.

Anne Ricquebourg : Est-ce que, pour vous, les spectateurs qui crient pour intervenir dans le troisième acte sont encore dans cette démarche pédagogique d'appropriation de l'œuvre ?

Pour l'instant, j'ai plutôt l'impression que les gens ne parviennent plus à suivre l'histoire, qu'ils se laissent porter sans comprendre. Il me semble que le public profite d'un droit qu'on ne lui accorde jamais, celui de changer le cours de l'histoire, mais qu'il crie beaucoup pour le plaisir de crier. Nous sommes plusieurs à nous sentir atteints, à trouver cela irrespectueux. Lors de la dernière représentation, à ces moments-là, je jouais à peine : c'est vraiment frustrant de jouer devant des gens qui crient. Et puis cette façon d'interrompre les comédiens, de leur faire quitter la scène, a quelque chose d'humiliant. Ils sont vraiment courageux : continuer à parler dans les cris doit être encore plus difficile que de continuer à jouer. Aliénor Dauchez y a été sensible puisqu'elle a décidé que ceux qui ne voulaient pas qu'on crie et tenaient à ce que l'histoire continue son déroulement, avaient le droit de se lever pour avoir plus de visibilité.

Je ne pense pas que les cris soient agressifs parce que ce n'est pas dirigé contre nous. Mais on donne au public le droit de s'abandonner à une forme de violence, les spectateurs ne sont plus obligés de se contrôler.

¹³⁷ Mathieu Steffanus, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

Vous n'êtes pas la première des musiciens à considérer que les comédiens sont encore plus à plaindre que vous. Pourtant, les comédiens m'ont dit qu'ils vivaient bien ces cris, qu'ils y prenaient même une forme de plaisir. Les musiciens semblent avoir été plus heurtés par ce dispositif. Pour vous, ce n'est pas une transgression qui a la même valeur que de venir sur le plateau ?

Non, parce qu'en venant sur le plateau on se rapproche des artistes, on vient partager quelque chose avec eux. Les spectateurs nous posent des questions, s'intéressent aux instruments, demandent à toucher les costumes : c'est un échange fabuleux.

Je pense que les comédiens ne le vivent pas comme les musiciens car notre appréciation du public est très différente. Le comédien apprécie la réactivité en direct des spectateurs. Déclencher des rires, des réactions verbales de son auditoire est plutôt bon signe pour lui. Un musicien a besoin du silence, de l'attention du public pour s'exprimer pleinement. En arrivant dans un lieu, on se préoccupe de l'acoustique. En entrant sur scène, on sent la présence, l'envie, la disponibilité de la salle à nous écouter. Une émotion musicale est intime, elle ne déclenche pas des cris ou des rires. C'est peut-être pour cela que les comédiens ont mieux vécu les cris du troisième acte que nous¹³⁸.

Les trois musiciens ont l'impression que le public est irresponsable et crie pour le plaisir, sans prendre conscience qu'il collabore à une création artistique. Anne Ricquebourg suggère que les cris sont particulièrement violents pour les musiciens parce qu'ils sont des artistes du son et ont donc besoin de silence. Ce sont donc les habitudes de spectacles qui sont remises en question : les musiciens ont l'habitude d'un public silencieux, recueilli, et supportent difficilement celui de *Votre Faust*. Laurent Cuniot considère lui aussi que les cris nuisent aux musiciens, tout en reconnaissant que c'est sans doute la meilleure façon d'interrompre les scènes :

Avez-vous eu des surprises lors des premières représentations ?

J'ai été surpris par le volume sonore des cris. Je ne pensais pas que les spectateurs interviendraient aussi souvent. Je me questionne toujours sur la façon d'interrompre la scène. Les cris ont quelque chose de violent pour nous, d'autant plus qu'ils durent tout le temps de l'opposition entre les gens qui sont pour et ceux qui sont contre. Nous devons rester concentrés sur un système de jeu difficile à mettre en œuvre jusqu'au verdict final : continue-t-on la scène ou non ? Ce n'est pas très agréable à vivre mais c'est l'enjeu et la règle du jeu.

On peut cependant remarquer que d'une interprétation à l'autre, cela n'a cessé de changer : à Milan il suffisait qu'une personne hurle « non », à Berlin les spectateurs avaient une clochette...

¹³⁸ Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

On pourrait imaginer un vote électronique, comme dans les jeux télévisés. Chaque spectateur aurait une machine pour biper. Mais je pense que l'expression vocale du public est plus directe et plus intéressante. Si on aseptise le système on perd quelque chose. Il n'y a pas de bonne réponse. La plus intéressante reste sans doute celle qu'Aliénor Dauchez a choisie¹³⁹.

Laurent Cuniot reconnaît la pertinence du choix d'Aliénor Dauchez, tout en soulignant que cela nuit aux musiciens : on peut comprendre que la signification théâtrale des interventions du public a été comprise et s'est réalisée dans les représentations, mais que ces mêmes interventions n'ont pas trouvé leur place dans la musique de *Votre Faust*. La rencontre de la musique et du théâtre achoppe sur ce point.

Henri Pousseur et Michel Butor ont donc tenté d'intégrer les phénomènes sonores, bruits, musiques, langages, dans un système qui permet de les lire les uns par rapport aux autres. La mise en scène d'Aliénor Dauchez et la direction de Laurent Cuniot ont réussi à lier entre eux les bruits, les paroles et les sons produits par les participants, mais pas les cris du public.

¹³⁹ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

V. Liberté et maîtrise

Cette logique d'intégration pose la question de l'autonomie. Le système capable d'accueillir chacun ne risque-t-il pas de devenir despotique ? La liberté de tous ne mène-t-elle pas au chaos ? L'idéal démocratique, voire anarchique, qu'Henri Pousseur et Michel Butor ont tenté de mettre à l'œuvre dans *Votre Faust*, est une mécanique fragile. Je suis revenue sur cette tension entre liberté et maîtrise avec Laurent Cuniot. Il commence par expliquer que cet équilibre entre l'autonomie des musiciens et le pouvoir du chef est inhérent à toutes les musiques d'ensemble, mais se trouve posé de façon plus explicite par cet opéra :

Cette circulation de l'énergie vient sans doute du fait que chaque participant jouit d'une certaine liberté : les musiciens ont souvent à choisir ce qu'ils vont jouer. D'une certaine manière, ils échappent à votre direction dans ces moments-là. Cependant, votre autorité de chef d'orchestre semble renforcée par le fait que vous dirigez les musiciens, les chanteurs, mais aussi les comédiens et certains techniciens. Cette pièce transforme-t-elle votre fonction de chef d'orchestre ?

Cela peut sembler paradoxal mais c'est le fondement du dispositif de l'œuvre et c'est ce qui est passionnant. Les musiciens doivent se synchroniser à trois niveaux différents : ils doivent d'abord écouter leur groupe, prendre en compte ses fonctionnements internes. Ce phénomène existe aussi dans un orchestre symphonique mais ici le groupe de musiciens doit décider même du contenu musical : à un moment donné ils s'emparent de réservoirs musicaux dont les arrêts, les déclenchements et les enchaînements sont décidés par le groupe.

Ils doivent avoir une conscience des autres groupes de musiciens, sans parler du lien avec les comédiens. Et dans le même temps tout cela doit être synchronisé avec le geste du chef d'orchestre qui fédère tous ces éléments. Cette multiplication de l'écoute permet de concilier toutes les fonctions du chef d'orchestre : il doit centraliser et redistribuer l'énergie afin de fédérer le groupe, tout en laissant de l'autonomie à chacun. On pense souvent que son rôle est avant tout de coordonner les musiciens, c'est-à-dire de battre la mesure, mais c'est plus compliqué que cela : il doit gérer l'énergie collective et la cohérence du groupe tout en permettant à chaque individu d'exprimer sa singularité.

Se pose pour *Votre Faust* un problème qu'on retrouve à chaque fois qu'il y a de la musique dirigée et que les musiciens sont très impliqués individuellement. Les musiciens doivent trouver leur autonomie, sans pour autant se déconnecter de l'ensemble, de ma propre énergie et du sens de mon geste. S'il manque l'un ou l'autre la qualité de l'interprétation musicale se dégrade¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

La multiplication des dimensions de l'écoute (écoute des musiciens de l'estrade, de la totalité de l'orchestre, du chef d'orchestre, et on pourrait ajouter les comédiens) fait du chef le point névralgique de cet ensemble et lui donne la responsabilité de « fédérer tous ces éléments », de « centraliser et redistribuer l'énergie ». Son rôle s'en trouve transformé. Parfois même, il doit laisser les musiciens s'organiser de façon autonome. Anne Ricquebourg a raconté en entretien l'un de ces moments :

Nous avons les yeux rivés sur le chef, c'est évident. Cependant, dans ma partition, il est écrit plusieurs indications comme « démarrez le glissando quand le directeur a disparu » : Laurent Cuniot attend que je fasse mon glissando pour lancer l'orchestre. C'est donc moi qui décide quand partira l'orchestre¹⁴¹.

Dans la scène I, 2, la sortie du directeur devait déclencher un crescendo suivi d'un decrescendo d'André Feydy à la trompette. Ce dernier devait, à la fin de son decrescendo, faire signe à Anne Ricquebourg pour qu'elle fasse un glissando, qui était un signal pour le chef d'orchestre : en l'entendant, Laurent Cuniot lançait l'orchestre. Anne Ricquebourg, sans la présence du comédien et du jeu de scène, ne parvenait pas à bien mettre en place ce glissando. Laurent Cuniot lui a proposé de lui faire un signe de départ, mais elle préférait garder cette liberté qui lui était offerte. Elle appréciait beaucoup l'idée que, pour une fois, le chef attende son geste, et déclenche simultanément l'orchestre. Toutefois Aliénor Dauchez a demandé que le glissando d'Anne Ricquebourg intervienne au moment où le directeur passe devant elle, afin de donner à ce glissando une fonction d'illustration de l'intrigue. Il y a donc eu concertation entre Vincent Schmitt, Anne Ricquebourg et André Feydy pour mettre au point l'enchaînement des actions de façon fluide et naturelle : André Feydy doit anticiper le déplacement de Vincent Schmitt pour arriver à la fin de son decrescendo quand le comédien passe devant la harpiste. Vincent Schmitt doit aussi moduler son rythme de marche en fonction de ce que fait le trompettiste. Ici, comédien et musiciens s'approprient la structure et contrôlent l'enchaînement des phénomènes musicaux, créant entre eux trois une certaine liberté : Vincent Schmitt peut ralentir dans la mesure où il n'épuise pas le souffle d'André Feydy, Anne Ricquebourg peut retenir l'entrée de l'orchestre pour accorder plus de temps au comédien.

¹⁴¹ Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Effectivement, le rapport de direction entre le chef d'orchestre et les musiciens s'inverse parfois. Par exemple, dans la scène I, 4, les musiciens doivent faire des « chants d'oiseaux » qu'ils choisissent parmi plusieurs propositions inscrites en annexe. Certains de ces chants sont beaucoup plus longs que les autres. Durant la répétition du 26 octobre 2016, David Simpson s'est retrouvé en retard parce qu'il avait choisi un chant long. Il a alors demandé à Laurent Cuniot s'il était obligé de choisir un chant court pour cet endroit-là. Laurent Cuniot lui a répondu que non, qu'il pouvait l'attendre à condition que le violoncelliste lui indique d'un regard la fin de son chant. Afin de préserver la liberté d'initiative des musiciens quant au choix des contenus musicaux, la hiérarchie est inversée pour un instant : le musicien indique au chef le moment à partir duquel on peut continuer, s'appropriant ainsi la maîtrise du tempo de l'œuvre.

Il existe en outre des éléments musicaux qui sont à la discrétion des musiciens : dans les réservoirs, ils ont le choix entre plusieurs motifs. Le chef d'orchestre maîtrise les entrées et les durées des motifs, mais pas leurs contenus, qui ne sont pas indiqués sur son conducteur. Au bout d'un certain nombre de répétitions, cette dimension aléatoire a eu tendance à s'amoinrir : une fois qu'ils avaient compris quel type de motif allait le mieux à tel endroit, ils avaient tendance à le refaire à chaque fois. Cependant, les musiciens avaient conscience du fait que jouer le jeu de l'œuvre, c'était prendre le risque de nouvelles tentatives et refuser la solidification de l'ensemble : au fur et à mesure qu'ils maîtrisaient mieux la partition, ils se remettaient à tenter de nouveaux alliages, à s'amuser des rencontres inattendues d'un motif avec le reste de la musique.

Cette partition accorde donc une certaine liberté aux musiciens. Henri Pousseur a inventé un langage capable de signifier que certains paramètres du son sont laissés à la discrétion de l'interprète. Par exemple, quand une note de chanteur est notée par une croix, cela signifie :

avec texte (principalement les chanteurs) : parlé (ou crié ou chuchoté) dont l'intonation relative est fixée : les notes extrêmes représentent les possibilités extrêmes du chanteur en question dans le mode d'émission en question, toutes les autres forment une échelle souple entre ces limites¹⁴².

Le chanteur choisit donc, en fonction de ses capacités vocales, la hauteur de ces sons. D'autres signes laissent aux musiciens (ou au chef d'orchestre) la liberté des rythmes ou de la durée du motif :

¹⁴² Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome I, prologue, p. VIII.

↑ accélérer) la durée totale du groupe
 ↓ ralentir } étant éventuellement fixée
 par ailleurs (mesure, repères,
 † aussi haut que possible...)
 † aussi bas que possible...

¶ parlé dont seul le rythme est fixé.

¶ parlé dont seule la situation
 chronologique approximative est
 fixée.

~~~~~ pas de synchronisation.

143

À la suite de ces indications, Henri Pousseur écrit :

Là où des indéterminations ont été laissées (de tempo, de rythme, de dynamique ou d'intonation), elles peuvent être utilisées pour donner une interprétation aussi plastique et surtout aussi bien coordonnée que possible<sup>144</sup>.

Le compositeur a fait confiance aux musiciens pour créer une musique « aussi bien coordonnée que possible. » Il n'a pas cherché à tout spécifier, acceptant probablement que certaines choses se mettent en place dans le présent de la réalisation musicale. Le signe qui indique « pas de synchronisation » est ambigu : il signifie que la synchronisation n'est pas indiquée par la partition, mais que les instrumentistes doivent s'écouter pour jouer ensemble, d'une façon ou d'une autre, avec l'obligation de ne pas choisir le même tempo. En plus de donner aux musiciens un certain pouvoir de décision, cela introduit de la variabilité dans l'opéra : ce qui n'est pas écrit peut être réalisé de façons différentes suivant les interprétations.

La complexité du système de direction a aussi assoupli la hiérarchie qui veut que le chef d'orchestre dirige le musicien. En effet, *Votre Faust* nécessite l'élaboration d'un langage de direction spécifique, puisqu'il faut compter les temps quand les mesures sont irrégulières,

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Ibid.

donner des départs aux musiciens, aux chanteurs, aux comédiens et aux techniciens du son quand il y a des bandes magnétiques ou pour les lumières du troisième acte : cela nécessite un ensemble de signes différents, ou une manière de faire comprendre à chacun quel signe lui est adressé. De plus, le chef doit signaler à la fois le début et la fin de certains motifs répétitifs. Ce langage s'est construit peu à peu durant la première semaine de répétition des musiciens, suivant les besoins de chacun, et a encore été modifié par l'arrivée des comédiens, des chanteurs puis des techniciens responsables des bandes-son : il n'a pas été entièrement décidé à l'avance par le chef d'orchestre. Certains départs ont alors été pris en charge par les musiciens ou les comédiens, qui se sont construits des repères les uns sur les autres indépendamment du chef afin d'alléger le travail de ce dernier. Cette organisation horizontale, entre musiciens, est d'ailleurs parfois indiquée par la partition, comme l'explique Anne Ricquebourg :

Il y a des formes de sous-chefs, à l'intérieur des groupes. Dans l'acte I, je dois donner le départ dans le groupe des Anglais (harpe, violon, violoncelle). Pousseur indique sur la partition : « *Ritournelle, circuit complet. Donner le départ au groupe violon, violoncelle au début du 3<sup>e</sup> fragment* ». Plus loin, je donne le départ cette fois au pianiste, qui appartient au groupe des Allemands. Il doit commencer à jouer quand je fais ma ritournelle, inspirée du *Prélude n° 1* de Bach : « *donner le départ au piano, au moment où l'on commence le 2<sup>e</sup> fragment* ». Plus loin encore, toujours dans l'acte I, c'est le basson, du groupe des Italiens, qui me donne le départ pour que je joue ma ritournelle : « *jouer un fragment mf, au signal du basson ou du cor* ». Je leur rends ensuite la pareille puisque je lis sur ma partition : « *donner le signal au cor et au basson, au moment de commencer le 2<sup>e</sup> fragment* ». Dans le 3<sup>e</sup> Interlude de l'acte I, la harpe et le piano doivent faire entendre le bâton de pluie « *au moment où le cor a joué les cloches, après 1 à 2 secondes* », et « *arrêter la pluie, après 1 à 2 secondes* » une fois qu'ils ont entendu une note bien précise des cloches, « *sans synchronisation entre les deux bâtons de pluie* ». Dans cet exemple précis, il y a deux musiciens de deux groupes différents, qui sont à l'écoute d'un troisième. Le chef ne peut rien pour nous. Nous sommes connectés entre nous, autonomes, sans dépasser le cadre qu'il nous octroie<sup>145</sup>.

Pour elle, cet opéra a appris aux musiciens à se connecter les uns aux autres.

***Votre Faust tend à bouleverser les codes de jeu des musiciens : on peut y voir une dimension pédagogique, qui s'adresse cette fois à l'orchestre.***

Oui, cette pièce est déstabilisante. Nous avons des maux de tête les premières semaines ! Nous devons créer de nouvelles façons de jouer. Nous

---

<sup>145</sup> Anne Ricquebourg, répétition du 24 octobre 2016.

étions sur le qui-vive en permanence, nous devions faire attention à un nombre incalculable de paramètres qui se superposaient : le chef, les autres musiciens, les chanteurs, les comédiens, les changements de lumières qui influent sur nos modes de jeu, les différents décors. Pour l'anecdote, je me souviens que cette immersion quotidienne, pendant des semaines, d'octobre à fin novembre, nous avait transformés. Après six semaines d'interruption, on se replongeait à la mi-janvier dans ce « monde Pousseur ». Chacun avait eu ses concerts, ses activités. Il a fallu se remettre dans cet état d'esprit si particulier. J'ai eu le sentiment de devoir aller chercher mes « neurones Pousseur », si spécifiques ! Durant le premier quart d'heure de répétition, nous étions déconnectés les uns des autres. Réagir très précisément au geste du chef est primordial, et c'est aussi notre confort, en suivant les changements de mesure et de tempo. Mais nous avons surtout eu du mal à retrouver la connexion que nous avions les uns avec les autres. Elle est tout à fait spécifique à cet opéra. Lorsque certains passages étaient sans battue, nous étions perdus dans nos repères. Si un musicien ne partait pas ou au mauvais moment, ou plus vite, trop lentement, c'est tout le groupe qui se perdait avec lui... Enfin, on s'est très vite rassurés en resolidarisant notre jeu.

Cela transforme la mémorisation : nous ne pouvons pas apprendre de longs passages par cœur, comme dans d'autres partitions. Nous ne pouvons mémoriser que les moments où ce que nous jouons s'accorde à ce que joue un autre musicien de l'ensemble : dans le troisième acte, je joue quelquefois avec le pianiste, souvent avec le violoncelliste et j'ai mémorisé ce qu'ils font la plupart du temps. Le jeu est devenu instinctif, très fluide dans le choix des réservoirs. Dans les séquences où les modes de jeu varient selon la lumière, je m'inspire des méthodes d'improvisation du jazz : il s'agit de s'attendre à tout et de réagir à ce qu'on entend. Dans le troisième acte, ce que je joue s'accorde avec ce que joue mon voisin David Simpson, le violoncelliste. Si la lumière est bleue, le tempo est à 60, ce qui est plutôt lent, et je dois jouer les notes avec l'indication suivante : « mouvement mélodique ascendant ». Pendant ce temps, David Simpson a l'indication « *legato* », donc « lié ». J'ai aimé l'idée de jouer des arpèges lents ascendants, pour m'harmoniser au jeu du violoncelle. Si la lumière est verte, le tempo est très lent et je dois jouer les notes en « mouvement ascendant avec des “échappées” vers le bas », pendant que le violoncelle est « arco, legato + staccato ». Je m'adapte à son jeu également en faisant des « échappées » très courtes qui se rapprochent de son staccato et je m'inscris dans le tempo ambiant en faisant des arpèges langoureux ascendants. Quand la lumière est violette, c'est difficile car le tempo est le plus rapide des cinq couleurs et mon mode de jeu est indiqué « arpège descendant, le plus direct possible ». Le violoncelle ne doit faire que des *pizz.* Je fais donc des accords brisés très courts, rapidement enchaînés. Le jaune est « non directionnel », donc j'improvise à loisir toujours sur ces mêmes notes. On finit par s'amuser dès qu'on sait partager son attention entre la mesure, indiquée par le chef, et les spots au cas où la lumière ait changé, pour le choix des modes de jeu à utiliser. Nous sommes entre la musique de chambre et le jazz, dans ces moments furtifs où on improvise sur notre grille, tout en ayant un chef qui reste le pilier et soude l'ensemble. Nous devons être connectés à la fois à la musique de chambre, aux

comédiens et à l'ensemble dirigé. Nous devons donc décupler nos efforts de mémorisation et notre réactivité<sup>146</sup>.

Anne Ricquebourg insiste sur la spécificité de l'apprentissage que nécessite cet opéra, notamment en ce qui concerne la mémorisation. Il ne s'agit plus de mémoriser sa partie, ou une mélodie qu'on joue du début à la fin, mais plutôt de retenir les interactions qu'on doit avoir avec un autre participant. Au fil des répétitions de *Votre Faust*, une certaine écoute s'est installée et les musiciens ont trouvé des moyens de jouer avec l'œuvre, et d'inscrire leur liberté dans les cadres prévus par Henri Pousseur. Laurent Cuniot a insisté sur l'homogénéité des différents groupes d'instruments. Ils sont répartis en quatre groupes sur quatre estrades, et dans les deux premiers actes chacun se voyant attribuer un chanteur et un pays, c'est-à-dire une langue et un style musical. Il a par exemple insisté sur un crescendo qu'un groupe devait faire entendre, ce qui était difficile puisque les instrumentistes ont chacun des événements sonores assez courts : ils sont censés se passer le crescendo d'un pupitre à l'autre. Il a beaucoup fait travailler les groupes pour les aider à trouver une sonorité commune, malgré les différences de timbres : certains groupes rassemblent à la fois des cuivres, des cordes, des percussions... Il a encouragé un certain type d'écoute, et la création de dialogues à l'intérieur de l'orchestre, entre les différents instruments. Anne Ricquebourg déclare ainsi, à propos d'un passage de l'acte III :

Au bout de cinq jours de travail sur le troisième acte, je comprends que mon bloc A, dans lequel je dois choisir entre des glissandos à la harpe ou des glissandos aux wood chimes, correspond au bloc A du pianiste. Je décide donc de me caler sur lui, de choisir les wood chimes quand il le fait aussi, ou des glissandos de harpe quand il choisit ce mode de jeu au piano, pour créer des effets de stéréophonie. J'ai demandé à Laurent si ces correspondances avaient un sens, et il m'a dit qu'effectivement, nous devons plus nous écouter et créer absolument des connexions d'effets sonores entre nous. Laurent encourageait ces moments où les instrumentistes se répondent les uns aux autres : c'est là que le son de l'ensemble a commencé à s'agréger, que nous avons commencé à « trouver un son, » pour reprendre une expression de Laurent. Je me demande si ce n'était pas ce que voulait Pousseur : créer quelque chose de chaotique pour que chaque musicien se raccroche encore plus aux autres, et que l'écoute soit finalement le guide de nos choix dans nos blocs, et pas un choix personnel au hasard du moment. Nous sommes en permanence en train de chercher des correspondances entre nous, sans rien établir à l'avance. Chaque représentation remet ces choix en jeu, nous continuons à nous laisser surprendre<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>147</sup> Anne Ricquebourg, répétition du 24 octobre 2016.

La description de son plaisir quand elle a entendu le lien qu'il y avait entre son fragment musical et celui du piano au même moment prouve qu'elle a apprivoisé la complexité de la partition. Cela lui a permis de gagner la liberté de choisir un motif plutôt qu'un autre, non pas au hasard, mais comme une contribution à la cohérence de l'ensemble de l'œuvre. Elle a ainsi fait vivre l'idéal d'écoute et d'initiative voulu par Henri Pousseur.

L'intuition d'Anne Ricquebourg sur « ce que voulait Pousseur » est en accord avec la manière dont Henri Pousseur considère la musique. *Votre Faust* porte un idéal politique non autoritaire, où les musiciens doivent trouver leurs repères entre eux, où s'inventent des liens variés entre instrumentistes, entre musiciens et comédiens, entre musiciens et techniciens.

Aliénor Dauchez a rendu sensible cette façon dont les musiciens jouent les uns par rapport aux autres, et non uniquement par rapport à la direction du chef d'orchestre. Elle a proposé qu'au début du prologue sur le théâtre, Laurent Cuniot ne soit pas sur scène. Vincent Schmitt joue sa tirade et l'orchestre improvise, jusqu'à ce que Vincent Schmitt invite Laurent Cuniot sur scène en disant à Pierre-Benoist Varoquier : « [Vous aurez] tous les exécutants que vous désirerez... ». Il y a donc un moment où le public, s'il n'est pas conscient que les musiciens improvisent, voit du moins qu'ils jouent sans chef d'orchestre, ce qui semble bien une façon d'affirmer l'autonomie et la liberté des musiciens.

Les techniciens ont aussi une certaine liberté et de l'influence sur l'ensemble du spectacle. Quand les musiciens et les comédiens ont commencé à répéter l'acte III, à la fin du mois d'octobre, il a été décidé que les départs des comédiens seraient donnés par Laurent Cuniot. Puis, quand l'acte a été répété avec les décors et les bandes magnétiques, à partir du 10 novembre 2016, de nouveaux problèmes se sont posés : Laetitia Spigarelli, par exemple, ne pouvait plus voir le chef dans la fin J3, à cause du décor. Laurent Cuniot lui a dit alors de prendre ses départs sur la bande magnétique, contrôlée par Virginie Burgun, lui indiquant qu'à chaque fois que la bande magnétique fait entendre un crescendo suivi d'un decrescendo, cela correspond à l'un de ses signes. On voit comment les pouvoirs de direction circulent sans cesse. L'intégration de nouveaux participants au spectacle, ici les techniciens lumière et son, bouleverse le système hiérarchique mis en place et donne à chacun de nouveaux pouvoirs.

Dans le troisième acte, les changements de lumière modifient ce que les musiciens doivent jouer. Chaque scène peut être éclairée avec des lumières de couleurs différentes suivant le résultat du vote, et chaque couleur entraîne des modes de jeu spécifiques pour les instrumentistes qui accompagnent les ritournelles, qui sont des passages musicaux un peu plus mélodiques. Les modes de jeu peuvent être des notes jouées régulièrement, des notes jouées

en accélérant et en ralentissant, des notes jouées sur des pulsations irrégulières, des accords joués régulièrement ou des accords joués sur des pulsations irrégulières. Voici comment David Simpson a présenté cette particularité de la partition aux élèves du lycée Renoir (92), le 18 janvier 2017 :

La harpe, le violoncelle, le piano et le vibraphone jouent parfois à partir d'un réservoir de quatre notes. L'éclairage de la scène indique à chacun des quatre instruments un mode de jeu précis. Nous avons tout un tableau pour expliquer comment jouer ces notes en fonction de la couleur d'éclairage choisie par le technicien des lumières. La durée des notes n'est pas précisée, on ne connaît que la durée du segment. Cela me laisse une certaine liberté. Quand l'éclairage était bleu, je devais improviser pendant un certain temps sur ces notes-là, dans l'ordre que je voulais, legato. Quand l'éclairage était vert, je jouais un mélange de notes legato et de notes staccato. J'improvisais en fonction de ce que j'entendais, me concentrant particulièrement sur les autres instruments qui avaient des réservoirs de notes comme moi. Quand c'était jaune, c'était un mélange d'arco et pizzicato. Rouge c'était staccato d'archet, c'est-à-dire uniquement des notes courtes. Et violet c'était tout en pizzicato, je pouvais même jouer deux ou trois notes en même temps. Harpe, Violoncelle, vibraphone et piano avaient ces modes de jeu.

Une des difficultés était de rester très concentrés sur nos éléments libres tout en suivant le chef pour savoir quand il fallait jouer, quand il fallait s'arrêter de jouer. Cela ressemble à la situation des musiciens de jazz qui doivent avoir une pulsation très solide dans la tête, même si au-dessus ils jouent très librement. Ils doivent savoir retomber sur leurs pieds. Il y a une très grande liberté, mais avec des contraintes<sup>148</sup>.

L'influence des changements de lumière sur le jeu des musiciens est indiquée par la partition. On peut penser que les lumières colorées ont aussi un impact sur des éléments plus subtils du jeu des musiciens ou des comédiens. Ils installent une atmosphère psychologique tout à fait différente : le bleu est plus froid que le rouge, par exemple. Encore une fois, la partition semble être une invitation à amplifier la logique mobile, ouverte, de l'opéra. Aliénor Dauchez a été très intéressée par ces mouvances subtiles dans le jeu des comédiens. Elles constituent une dimension supplémentaire de la mobilité de l'œuvre, qui s'installe dans des éléments difficiles à mesurer, des modulations d'atmosphère modifiant le jeu des comédiens et des musiciens à chaque représentation.

Les couleurs sont liées à des tempi et à des ambiances psychologiques dans la troisième partie. Dans chaque scène, on est dans un moyen de transport et on passe d'un pays à un autre, ce qui est signifié par un changement de

---

<sup>148</sup> David Simpson, intervention au lycée Auguste Renoir (92), 18 janvier 2017.

couleur, grâce à l'éclairage. On est dans un bateau bleu, puis dans un bateau jaune, quand on passe de l'Italie à l'Espagne. Je pense que le but était d'influencer la couleur théâtrale, parce que non seulement les textes peuvent varier, mais en plus, d'une version à l'autre, les mêmes textes se retrouvent dans différents pays. Un comédien qui joue une scène d'amour avec une comédienne éclairée en rouge ou en bleu ne jouera pas la même sorte d'amour. La couleur influence leur état d'esprit et leur jeu. En plus, la couleur influence le tempo : quand c'est rouge, on doit jouer deux fois plus vite qu'en bleu<sup>149</sup>.

La mobilité dans cette œuvre combine la circulation des pouvoirs de direction (du technicien lumière ou son au chef d'orchestre, au musicien, au chanteur, au comédien) et l'ouverture de l'œuvre, dont le sens fluctue sans cesse. C'est un idéal de vitalité, de mouvement, qui prend corps. Les cartes sont sans cesse rejouées dans le présent de la représentation. Pierre-Benoist Varoquier a été attentif au fait que dans cette œuvre mouvante, il lui était impossible de prendre des habitudes de jeu, ce qui l'amenait à une forme de liberté :

À chaque représentation, c'est nouveau : je connais la réplique de mon partenaire, mais ce jour-là, elle résonne avec une musique nouvelle, et je ne la reçois pas de la même manière. La variabilité de l'opéra demande une telle concentration que cela ne laisse pas tellement la possibilité de jouer quelque chose. C'est peut-être l'explication de la façon dont Aliénor Dauchez nous a dirigés : il faut se laisser happer par ce qui se passe autour de nous, être en observation permanente. Je pense qu'Henri peut grandir à mesure que nous le jouerons. J'ai besoin que nous jouions encore et encore. C'est d'ailleurs ce que disent les musiciens depuis le début. Il faut laisser vivre l'œuvre, faire confiance à l'idéal démocratique de la pièce, laisser des liens se créer entre chacun. Il n'y a pas vraiment de chef dans cet opéra, nous sommes tous à égalité : Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez sont d'habiles regards extérieurs<sup>150</sup>.

Pour Pierre-Benoist Varoquier, la variabilité de la structure entraîne la liberté des artistes et amenuise les hiérarchies, faisant du chef d'orchestre et de la metteur en scène « d'habiles regards extérieurs », à condition de laisser du temps aux répétitions qui mêlent musiciens et comédiens, comme l'avait aussi fait remarquer Éléonore Briganti, dans un extrait précédemment cité<sup>151</sup>.

Cependant, cette liberté ne parvient pas à se réaliser totalement. Certains participants soulignent les limites de leur liberté dans cette œuvre. Dans le troisième acte, la musique est

---

<sup>149</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

<sup>150</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>151</sup> Cf. intra, partie IV.

perturbée par le public : c'est une nouvelle perte de contrôle pour le chef d'orchestre, bien moins habituelle dans la musique contemporaine. Ce lâcher-prise suscite quelques réticences chez Laurent Cuniot, qui préfère le premier acte :

Grâce à cette possibilité d'expression [NDLA : la participation du public dans le troisième acte], cette pièce, qui a été un échec à son époque, touche un public, et un public jeune, aujourd'hui. Le dispositif permet à des jeunes de dépasser leurs a priori sur l'opéra et évite la mise à distance. On ne se dit plus que c'est de la musique contemporaine, que c'est un texte difficile, que le troisième tronçon est fragmentaire, on profite du dispositif.

Cependant, se pose un gros problème dramaturgique : de mon point de vue, c'est le premier tronçon qui fonctionne le mieux sur le plan dramaturgique parce que le compositeur et l'auteur ont la main dessus ; le hasard n'y joue pas de rôle. Les musiciens ont une certaine liberté quant à leur gestion du matériau, mais la structure est maîtrisée par le compositeur et l'auteur. C'est mon avis, et ce n'est d'ailleurs pas celui du public, qui semble préférer le troisième tronçon.

Je crois que le troisième tronçon opère un décentrement. Le centre d'intérêt se déplace ailleurs : il n'est plus l'apanage du compositeur et de l'écrivain, il est créé par l'ensemble de la salle. Je suis trop investi dans la réalisation de la partie scénique pour avoir le recul nécessaire à l'intégration du public dans le spectacle. Le propos du troisième tronçon, ce n'est plus seulement ce qui se passe sur scène mais le processus général.

**Éléonore Briganti a compris ce troisième tronçon de la même façon. Elle se demandait si le public pouvait suivre l'intrigue, alors qu'une partie des répliques était noyée dans les cris.**

La question n'est plus de comprendre l'intrigue mais de suivre un processus qui aboutit à une fin dont on peut saisir le sens. La volonté de Butor et Pousseur n'était pas qu'on comprenne précisément mais qu'on vive, sur le mode de la sensation, ces juxtapositions fragmentaires qui créent un sentiment très particulier.

Les gens du métier, qui ont des attentes précises lorsqu'ils vont écouter un concert, ne peuvent qu'être surpris par ce dispositif. Pour saisir la totalité de l'œuvre, il faut accepter ce déplacement de la dramaturgie de l'œuvre, depuis la scène vers la salle. Le jeune public accepte plus spontanément ce dispositif, ce qui est une grande satisfaction et une grande fierté pour nous. Ces jeunes restent attentifs pendant trois heures alors que c'est un spectacle sans aucune concession sur le plan esthétique<sup>152</sup>.

Laurent Cuniot admet ici que son investissement dans la structure de l'œuvre, ainsi que son attachement à une forme traditionnelle, maîtrisée et construite, de l'opéra, l'empêche d'apprécier pleinement le troisième acte, tout comme « les gens du métier », eux aussi attentifs à la structure de l'œuvre et habitués à des formes maîtrisées. Les plus jeunes, qui

---

<sup>152</sup> Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

n'ont pas ces attentes, sont plus réceptifs à ce troisième acte. Le terme de « décentrement » est intéressant : les musiciens, comédiens et chef d'orchestre doivent apprendre à ne plus être le centre du spectacle, ce qui ne va pas toujours sans mal.

Le troisième acte pose des difficultés de lecture majeures aux musiciens, au point de demander toute leur concentration et de les empêcher parfois d'actualiser leur liberté. Voici comment Anne Ricquebourg décrit son fonctionnement :

En plus des difficultés musicales de réalisation, le travail de lecture n'est vraiment pas évident. Nous avons deux pupitres. Sur le premier, nous avons le déroulement de la partition, avec des passages écrits de façon traditionnelle, avec des notes, et des indications du type : « 1 : A2 », « 2 : C3 », « 3 : B1 ». Sur le second pupitre, nous avons les réservoirs, c'est-à-dire les différents motifs qu'on peut jouer pour chaque lettre. Ces réservoirs sont différents suivant le moyen de transport de la scène : on a un dépliant différent pour chaque moyen de transport (train, avion, bateau, rue, chambre).

Le numéro avant la lettre correspond aux gestes de Laurent Cuniot. S'il fait un signe avec trois doigts de la main gauche, et qu'à ce moment-là, sur ma partition, il y a écrit « 3 : B1 », cela veut dire que je dois jouer.

Si je vois sur ma première partition « 2 : A1 », je dois aller voir sur la deuxième partition les différents motifs A, voir si, dans ce décor-là, j'ai la possibilité de jouer un A1. Suivant les dépliants (donc suivant les moyens de transport), il y a un A1 ou non. Tout cela dépend du moyen de transport de la scène : si on est en bateau, on aura plutôt une certaine catégorie de motif. Si sur ma partition, il y a écrit « 3 : C2 » encadré, ça veut dire que je dois jouer l'un des éléments du bloc C2 si Laurent Cuniot fait le chiffre 3 avec ses doigts, et s'il y a un « C2 » dans le dépliant du lieu dans lequel on est. Je dois donc aller regarder sur mon deuxième pupitre ce que je peux jouer du bloc C. S'il y a écrit « 2 : C » sur ma partition, c'est encore plus compliqué, parce que je dois jouer si Laurent Cuniot fait le chiffre 2, mais aussi s'il fait le chiffre 3. Comme il n'y a pas de numéro après la lettre C, je peux par contre jouer n'importe quel motif « C ». S'il y a « 1 : C », je dois jouer si Laurent Cuniot fait les chiffres 1, 2 ou 3.

Parfois, je laisse mon doigt sur l'endroit où j'en suis de la partition le temps que j'aie regardé sur l'autre pupitre les réservoirs, pour être sûre de remettre les yeux sur la bonne ligne. Quand on a plusieurs blocs à enchaîner, cela devient vraiment acrobatique<sup>153</sup>.

L'acte III nécessite deux partitions : l'une, celle de droite, qui permet de suivre les indications du chef et qui indique le déroulement linéaire de la pièce, et l'autre qui contient des réservoirs de textes ou de musiques dans lesquels le musicien est invité à puiser. La liberté du musicien est donc circonscrite : il doit obéir aux gestes du chef pour savoir dans quel réservoir puiser,

---

<sup>153</sup> Anne Ricquebourg, répétition du 24 octobre 2016.

mais il peut prendre le motif de son choix dans ce réservoir, à condition de ne pas être dépassé par la difficulté de la lecture, qui conduirait sans doute à choisir toujours le même motif, plus rassurant. Anne Ricquebourg montre les difficultés qu'il y a à jongler avec cette part d'improvisation et les indications complexes du chef. Julien Le Pape résume bien le paradoxe qu'il y a à offrir aux musiciens une liberté si difficile à mettre en œuvre.

On comprend bien que le concept était de casser les codes, de renverser la hiérarchie, de donner le pouvoir au public, mais dans les faits c'est une machine tellement organisée qu'elle en devient extrêmement contraignante. Dans le troisième acte, on peut choisir entre deux phrases, un élément de percussion, ou autre : la liberté que le compositeur nous laisse n'est pas très importante. Il y a aussi des variations de tempo, mais qui restent assez limitées. Nous n'avons pas tellement de liberté : nous avons la liberté de suivre le chef... Peut-être que le public ne le ressent pas ainsi.

**Henri Pousseur voulait faire quelque chose de libre mais n'a pas renoncé à son amour de la structure, contrairement à John Cage par exemple, qui pense que pour que l'interprète soit libre, le compositeur doit abandonner sa maîtrise de l'œuvre. Henri Pousseur, à force de vouloir créer de la liberté, a créé un système extrêmement complexe, au point que la liberté en devient peut-être irréalisable. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de liberté, c'est que cette liberté est très difficile à mettre en pratique. Si les comédiens arrivaient parfaitement à se caler sur vous, si vous arriviez exactement à vous caler sur eux, il y aurait moins besoin de Laurent Cuniot.**

Aliénor Dauchez nous a beaucoup parlé de cela pour le troisième acte : pour elle, nous devons soutenir les comédiens. Je pense que nous y arrivons un peu, mais il faut beaucoup de pratique, il faut le faire tourner. À certains moments, ce n'est pas réalisable, comme vous dites, parce qu'il y a trop de choses à gérer. Parfois nous ne percevons plus le texte, nous suivons par bribes, quand nous sommes disponibles<sup>154</sup>.

Julien Le Pape évoque l'idée que la liberté des musiciens est une impression fautive que peut avoir le public : pour lui, la complexité de la forme et l'attention nécessaire à sa réalisation, s'opposent à la liberté de l'interprète. Mathieu Steffanus partage cette impression :

**La partition de *Votre Faust* n'est pas une bible : certains musiciens l'ont même réécrite, et je pense qu'elle invite à ce genre de métamorphose. Pourtant c'est aussi une partition très contraignante. Quelle liberté laisse-t-elle au musicien ?**

Elle offre une liberté assez cadrée. Henri Pousseur recueille un héritage qui le pousse à écrire une partition très précise, où il indique les articulations,

---

<sup>154</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

les nuances. Mais quand le public écoute l'opéra, il a une impression de joyeux bordel : il y a tellement de choses qui adviennent en même temps<sup>155</sup> !

Le même décalage entre l'impression produite et la réalité du musicien est décrit ici. S'il est vrai que le public ne perçoit pas du tout l'ordre et la maîtrise des musiciens, le jeu paraît absurde. Je crois cependant qu'il n'en est rien : la concentration des musiciens, la façon dont ils surveillaient les indications du chef, des autres musiciens, des comédiens, des lumières, était perceptible pour n'importe quel spectateur. Depuis la salle, on avait plutôt l'impression d'une mécanique bien huilée qu'on ne comprenait pas que d'un « joyeux bordel ».

Julien Le Pape ainsi qu'Anne Ricquebourg ont fait le choix de faire un montage de la totalité de l'acte III. La partition prévue par Henri Pousseur pour les instrumentistes donne toutes les versions d'une même scène en même temps : la même page de partition est valable pour J1, J2, J3, J4 et J5. Le chef doit savoir que si on joue J1, il fera des signes de main qui permettront aux musiciens de jouer certaines choses et qui les empêcheront d'en jouer d'autres. Julien Le Pape et Anne Ricquebourg ont choisi d'écrire une partition différente pour chaque version : ils font donc cinq versions de la scène J, ce qui leur permet de préciser tout de suite le moyen de transport et donc les cadres, d'enlever certaines informations de la partition qui ne seront pas jouées dans cette version de la scène. Par exemple, s'il y a écrit « 2 : A1 » et que les musiciens savent que ce A1 n'apparaît pas dans les réservoirs du bateau, ils pourront le barrer de leur partition pour J5. Ils ont mis des languettes de couleur pour pouvoir passer rapidement à la scène qu'il faut choisir.

Cette réécriture de l'acte III nous interroge sur la posture que le musicien doit adopter dans cet opéra. Julien Le Pape m'a expliqué en entretien qu'il s'était demandé si le fait de réécrire, en facilitant sa lecture au moment de l'exécution, ne risquait pas de rendre son jeu trop confortable, trop routinier, mais il estimait que la tension que nécessitait la compréhension de cet acte était tout de même très importante. Julien Le Pape suggère que *Votre Faust* est correctement réalisé quand les musiciens sont en alerte permanente, dans un inconfort créé par le fait qu'ils ne savent pas ce qu'ils vont avoir à jouer dans les secondes qui suivent. Cet inconfort est sans doute la garantie d'une grande qualité de présence de la part des musiciens. Ils ne sont pas, comme c'est le cas quand ils jouent des musiques dont ils comprennent la continuité, en train de se projeter dans ce qui aura lieu ensuite, mais sont entièrement consacrés à l'instant présent du jeu. À titre personnel, il remet en question cette définition de l'attention comme un état d'alerte permanent :

---

<sup>155</sup> Mathieu Steffanus, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

**Vous avez d'ailleurs réécrit la partition du troisième acte afin de la rendre plus facile à lire, dans le but, si j'ai bien compris, d'augmenter votre liberté en augmentant votre disponibilité. Cela ne risque-t-il pas d'installer une forme de routine ?**

Oui, de faire baisser l'attention. Je pense que c'est ce qu'Henri Pousseur souhaitait éviter. Il ne voulait pas qu'on échappe à sa règle du jeu ! Dans les faits, je ne crois pas que mon attention ait baissé. Très pragmatiquement, avec l'ajout des improvisations pendant les changements de décors, je n'avais plus le temps de changer de partition, d'installer le matériel, de voir le signal local [NDLA : signal donné par un instrumentiste ou un chanteur au début de chaque scène de l'acte III pour indiquer le moyen de transport utilisé], de voir dans quelle scène on allait, de me remettre en tête le nouveau matériel. Réécrire la partition m'a permis d'avoir une vision de la structure de l'acte, d'anticiper la scène dans laquelle nous irions et de préparer des pages.

**Vous n'avez pas échappé à la règle du jeu, vous l'avez juste mieux maîtrisée.**

Oui. Cela n'a été possible qu'au bout de plus de dix jours de répétition. Je n'ai pas voulu, dans le travail individuel, annoter la partition parce que j'étais sûr que certains éléments prendraient sens en s'inscrivant dans la structure générale et que ce serait beaucoup plus clair au bout de quelques répétitions. La première fois que j'ai eu l'idée de réécrire le troisième acte, c'est quand nous avons eu tant de peine à le monter. Quand se sont ajoutées les improvisations, j'ai compris *a posteriori* que ce travail était indispensable. Je ne regrette pas et je n'ai pas l'impression d'avoir triché avec la partition. Je ne suis pas convaincu qu'il faut introduire de la difficulté ou du risque pour qu'il y ait une tension dans le jeu. On peut introduire la tension même si on maîtrise l'œuvre. Un excès de difficulté peut nous empêcher d'écouter ce qui se passe autour<sup>156</sup>.

Julien le Pape n'oppose pas la maîtrise de l'œuvre et l'attention du musicien. Il considère que la complexité du troisième acte appelle une appropriation particulièrement poussée de la partition. L'ironie de la formule « il ne voulait pas qu'on échappe à sa règle du jeu ! » montre qu'il considère la complexité de l'écriture comme une façon pour le compositeur de soumettre, voire de piéger, le musicien. Mathieu Steffanus est du même avis :

La règle est une sorte de démiurge, elle est très contraignante. Même si nous ne jouons pas pendant une minute, nous sommes concentrés, voire crispés, parce que nous pourrions jouer à chaque instant. Nous attendons un signal qui pourrait venir, ou non. Nous nous sentons esclaves de la règle du jeu, tout comme les chanteurs. À un moment, la chanteuse réagit à l'un de mes signaux. Elle sait qu'il va arriver, mais elle ne sait pas exactement quand,

---

<sup>156</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

elle est dans l'attente : suivant les versions de la scène, le signal aura lieu un peu plus tard ou un peu plus tôt. Elle ne peut rien anticiper. Quand Julien Le Pape a réécrit la partition, il n'a pas inventé son propre chemin, il n'a pas échappé à la règle du jeu, il l'a juste rendue plus intelligible. La manière dont la règle est énoncée est tellement complexe que parfois cela risque de nous couper de l'écoute<sup>157</sup>.

Les métaphores du « démiurge » et des « esclaves » sont très intenses et montrent à quel point la difficulté de la partition a pu priver, au moins dans un premier temps, les musiciens de liberté. La réécriture servirait alors à rendre la règle du jeu « plus intelligible » : en effet, Mathieu Steffanus considère que parfois, Henri Pousseur n'a pas écrit sa musique de la façon la plus simple ou la plus lisible possible, ce qu'il associe au caractère facétieux du compositeur :

**Pour vous, il joue avec la forme en dehors de toute volonté de signifier quelque chose ?**

On peut le sentir un peu dans le deuxième acte, où il utilise les réservoirs de notes de façon très complexe, alors qu'il aurait pu le faire plus simplement. Il s'amuse<sup>158</sup>.

Qu'Henri Pousseur ait compliqué volontairement ou non la partition, ces remarques sont révélatrices des difficultés de lecture de cette partition. Elles ont en effet des conséquences négatives pour les musiciens. Leur concentration est mobilisée par la lecture : le plus difficile est de savoir quoi jouer, pas de le jouer. La saturation de l'instant présent, la concentration intense sur les gestes du chef, prive les musiciens d'une compréhension globale de l'œuvre. Les répétitions m'ont permis de voir des phénomènes évidents de surcharge cognitive : les musiciens, concentrés sur la lecture de leurs deux partitions et sur les gestes du chef, perdent parfois leurs capacités d'écoute ou d'exécution musicale. Anne Ricquebourg m'a dit qu'à une répétition, au moment où elle devait réciter les paroles indiquées dans le réservoir « B1 », elle a juste déclamé « B1 » au lieu du texte lui-même, et que c'était arrivé à d'autres musiciens<sup>159</sup>. D'autres musiciens m'ont appris qu'ils avaient du mal à entendre les effets de réponses ou d'échos entre eux, alors qu'étant habitués à jouer ensemble, c'est quelque chose qu'ils savaient d'ordinaire très bien faire. Ces problèmes se sont amoindris au fil des répétitions : plus les musiciens maîtrisaient le langage de la partition, et plus il leur restait de disponibilité mentale pour s'écouter et mémoriser les parties les uns des autres.

---

<sup>157</sup> Mathieu Steffanus, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Anne Ricquebourg, répétition du 24 octobre 2016.

Cela a créé une forme de frustration chez beaucoup d'entre eux, parce qu'ils perdaient le bénéfice de leurs maîtrises des formes classiques : quand ils jouent des morceaux du répertoire baroque par exemple, ils savent écouter les effets de réponses et jouissent d'une liberté subtile dans le choix de l'orientation de la phrase, de la façon dont ils inscrivent leur voix dans l'ensemble. Cette liberté est, au moins dans un premier temps, perdue pour eux dans *Votre Faust*, parce que la compréhension de la forme de l'opéra nécessite un apprentissage très difficile. Le fait que chaque instrumentiste a des interventions très courtes et une partition assez décousue si on la considère indépendamment du reste des participants, rend le travail solitaire ingrat. Julien Le Pape et Anne Ricquebourg racontent leur incompréhension en découvrant la partition :

**Julien Le Pape :** Une grande partie du travail se fait avec l'ensemble, et non en amont. À première lecture, ma partition est plutôt facile à jouer. Le premier acte est assez traditionnel, le deuxième acte commence à contenir des choses qui poussent à poser des questions au chef, et le troisième acte, on ne peut tout simplement pas le travailler seul. Lorsqu'on est seul, on joue quelques notes des annexes, mais on ne comprend pas du tout ce qui se passe. On lit la notice, mais c'est comme découvrir les règles d'un jeu de société à Noël : on n'y comprend rien et puis une fois qu'on a joué deux parties ça va mieux<sup>160</sup>.

**Anne Ricquebourg :** En juillet, nous savions que Laurent Cuniot était plongé dans la partition, et que nous devions nous préparer. J'ai ouvert la partition une première fois, j'ai regardé deux pages et je l'ai refermée : je n'y comprenais rien. Quelques jours après j'y suis revenue, et ce fut la même chose. Il y avait tellement de codes et une telle discontinuité de la musique ! Dans les partitions classiques, la musique commence à la première note et s'arrête à la dernière, et le rythme est mesuré, donc on peut travailler seul. Dans *Votre Faust*, particulièrement dans le troisième acte, on ne peut pas travailler comme cela. Il fallait commencer par décoder le système de fonctionnement.

La troisième fois que j'ai abordé la partition, je pensais à Laurent Cuniot et tous les autres musiciens qui étaient embarqués comme moi dans ce qui me paraissait une belle galère. J'ai commencé alors par ce que je sais faire : noter les pédales sur les cent cinquante pages de mon matériel. Je n'avais pas terminé lors de la première répétition car je n'avais pas su décrypter le troisième mouvement. Très intelligemment, Laurent Cuniot nous a fait commencer par la partie la plus écrite de la partition, c'est-à-dire le prologue dans le ciel. Cela nous a permis d'entrer dans la musique d'Henri Pousseur, de nous habituer à ses couleurs. J'ai bien fait de ne pas annoter le troisième acte, parce que seule, je n'aurais pas pu le faire : j'avais besoin de comprendre collectivement. Et les pédales sont tout simplement impossibles

---

<sup>160</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

à noter, autrement qu'en faisant ce fameux montage, scène par scène, selon chaque lieu. Les harpistes, encore plus que les autres instrumentistes, ont tendance à tout anticiper, à cause de ce jeu de pédales. Mais là je sentais que j'étais tout à fait dépendante de tellement de facteurs aléatoires, je me demandais ce qui allait m'arriver. Habituellement, quand on travaille seul, on met le métronome, on suit la battue. Or, j'ai des indications de départ telles que « quand le directeur quitte la scène, glissando » ou « quand le corniste a joué les cloches, jouer au bout de 1 à 2 secondes ».

Nous avons fait énormément de répétitions pour *Votre Faust*, parce que nous ne pouvions pas travailler seuls<sup>161</sup>.

Même pour ces musiciens habitués à la musique contemporaine, *Votre Faust* a été perturbant et a remis en jeu leur habitude de travail. L'apprentissage d'une autre façon de travailler a nécessité le partage et la collaboration de l'ensemble.

La difficulté de lecture conduit paradoxalement les musiciens à comprendre et à prendre en charge des éléments de la structure afin de pouvoir anticiper ce qu'ils auront à jouer, et d'accéder à une forme d'autonomie. Anne Ricquebourg explique ainsi la façon dont elle a progressivement compris la logique de l'œuvre :

J'ai compris rapidement que tous les B correspondaient à des paroles, et jamais à de la musique instrumentale. Cela m'aide considérablement dans l'anticipation mentale. Quand je tourne la tête vers mon « réservoir, » je sais que j'ai à parler, et pas à préparer des pédales ou un mode de jeu particulier. Je n'ai qu'à prendre ma respiration<sup>162</sup>.

Pour Julien Le Pape, si la forme mobile n'offre pas de liberté au musicien, celui-ci trouve à s'exprimer dans les non-dits de la partition, et notamment, dans son cas, dans les moments d'improvisation :

**Vous jouez à plusieurs endroits les pièces satellites de *Votre Faust* : les *Souvenirs d'une Marionnette* d'Henri dans les scènes de la chambre de l'acte III, le *Tarot* pendant les interludes du troisième acte. Vous les choisissiez ?**

Dans la partition, il est écrit que je dois en jouer des passages à certains moments. L'éditeur a mis assez longtemps à nous fournir les partitions. Et ces partitions sont faites pour être aménagées par le musicien : il y a des blancs, il faut les découper, les coller... Je ne l'ai pas fait. Laurent Cuniot m'a demandé, cinq jours avant la générale, d'improviser à partir de ce qu'il y a dans la partition. J'étais très impressionné, mais finalement, j'ai appris.

---

<sup>161</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>162</sup> Anne Ricquebourg, répétition du 24 octobre 2016.

Je ne prends que les hauteurs de notes puis j'essaie de créer une matière avec les rythmes, les contrastes, les nuances.

Dans la fin J1, il est seulement indiqué que je dois donner des extraits des *Souvenirs d'une marionnette*. Dans cette partition, quelques rares passages rappellent la tonalité : Laurent Cuniot et moi avons décidé de les choisir. C'est un parti pris, pour que cela contraste avec le reste de l'opéra, pour amener de la douceur, du réconfort.

**Henri Pousseur a essayé de redonner de la liberté aux musiciens, et vous avez trouvé un espace pour l'exprimer.**

Oui, ces improvisations sont mes moments de liberté. Ailleurs dans la partition, nous ne sommes pas si libres que cela<sup>163</sup>.

On comprend que la liberté d'improvisation de Julien Le Pape lui a été accordée par les non-dits de la partition (« il est seulement indiqué que je dois donner des extraits des *Souvenirs d'une marionnette* ») ou par Laurent Cuniot qui le pousse à improviser à partir des partitions des œuvres satellites.

Cette dialectique de liberté et de maîtrise se retrouve du côté des comédiens, même si c'est de manière moins innovante que pour les musiciens. Le texte leur impose un très grand nombre de contraintes : en plus de celles habituelles au texte théâtral, s'ajoutent des contraintes musicales, comme le fait de suivre le tempo ou d'écouter la musique pour savoir quand dire une réplique. Cependant, la forme mobile permet aussi une certaine spontanéité : d'une fois sur l'autre dans l'acte III, le texte, l'éclairage, le fond musical seront différents, ce qui implique que le comédien sache s'adapter, dans le présent de la représentation, à ces nouveaux cadres. De plus, la pluralité des contraintes a été perçue par les comédiens comme une façon d'échapper à des habitudes de jeu, qu'on peut considérer comme des contraintes (des conventions) intériorisées, et d'autant plus contraignantes qu'on les oublie :

**Pierre-Benoist Varoquier :** Faire de nous des marionnettes, c'est nous enfermer pour nous rendre libre ; ce n'est que parce qu'il y a des contraintes que nous sommes libres. Les contraintes étaient nombreuses : musique, scénographie compliquée, costumes qu'on aime plus ou moins, manque de temps... Forts de tout cela, on peut libérer quelque chose<sup>164</sup>.

**Antoine Sarrazin :** Est-ce que vous avez eu la sensation que le fait d'avoir des contraintes musicales, de devoir suivre les signaux de Laurent Cuniot, de devoir adapter votre rythme de parole à celui des musiciens, limitait votre liberté ?

---

<sup>163</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>164</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

Non. Si on se l'approprié, c'est formidable. Ce cadre, c'est un bonheur. Chaque contrainte, au théâtre, est un cadeau. Pour que nous prenions encore plus de plaisir, nous aurions besoin de travailler plus avec Laurent Cuniot. C'est formidable parce qu'on joue avec tout ce qui se passe : la musique, la présence physique des musiciens, de Laurent Cuniot... Le travail, de ce côté, est toujours en cours. Il avance, il fait son chemin. Pour moi, cela a été très agréable, je n'ai pas du tout eu l'impression d'être privé de liberté.

**Pourtant, vous ne pouvez pas décider de partir un peu plus tard, de parler un peu plus lentement... Vous perdez certaines des libertés que vous avez dans un spectacle sans musique.**

Oui, bien sûr. Cependant dans le premier acte, on est très libre, on peut faire du théâtre, faire du silence, gérer nos scènes comme on veut. Après, on se transforme un peu en marionnettes. Mais ce n'est pas désagréable. Au théâtre, il faut un cadre. Le bonheur de cet opéra c'est qu'il propose un cadre extrêmement précis. Plus on est cadré au théâtre et plus on peut jouer : dépasser le cadre, le déborder... On ne peut jouer qu'avec quelque chose qui est clairement défini. Si tout est flou, on ne peut pas jouer : on ne peut pas jouer avec de l'eau, elle nous coule entre les doigts. On ne peut jouer qu'avec les objets qui ont une forme.

**La solidité de la structure vous a donné des prises.**

Oui, on peut s'y accrocher, la tordre un peu, la suivre... C'est comme un texte, fixé sur la page, mais qu'on peut habiter de différentes façons<sup>165</sup>.

La façon dont Antoine Sarrazin présente le premier acte, dans lequel il dit qu'« on peut faire du théâtre », peut signifier que le comédien peut faire du théâtre comme il a l'habitude d'en faire, de façon presque routinière. C'est alors une forme d'emprisonnement, ce qui permet de comprendre pourquoi il affirme ensuite « Plus on est cadré au théâtre et plus on peut jouer » : « jouer », c'est ici chercher, innover, inventer. Finalement, le fait même que la structure soit extrêmement contraignante devient l'occasion de se libérer.

La façon de diriger d'Aliénor Dauchez reprend cet équilibre entre maîtrise et liberté. Pierre-Benoist Varochier souligne la façon très peu directive dont Aliénor Dauchez a mené le travail : « Aliénor Dauchez ne nous a pas beaucoup dirigés au début ; elle ne nous expliquait pas sa vision de la scène, elle nous laissait chercher, mais nous avions du mal à comprendre ce que nous faisons<sup>166</sup>. » Cependant, si elle laissait les comédiens proposer des choses, chercher, elle avait aussi une idée précise de ce qu'elle attendait. Voici comment elle m'a décrit sa méthode de travail :

---

<sup>165</sup> Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>166</sup> Pierre-Benoist Varochier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

**J'ai eu l'impression que vous travaillez beaucoup à partir des personnalités des comédiens. En quoi leur personnalité a-t-elle influencé votre mise en scène ?**

Je crois que certains se méprennent sur ma méthode de recherche en répétition : je ne laisse pas seulement les comédiens proposer ce qu'ils veulent, je les laisse aussi beaucoup trouver par eux-mêmes ce que j'attends d'eux. Je pense que c'est la meilleure manière de faire en sorte qu'ils aient un rapport affectif au geste qu'ils font. Un jour Laetitia Spigarelli m'a dit que c'était elle qui avait trouvé le geste du Titanic, à l'avant du bateau. J'ai souri parce que c'est l'une des premières idées que j'avais eue il y a cinq ans en travaillant sur le texte. Je ne voulais pas leur dire de le faire, parce que je savais qu'ils le trouveraient et que ce serait plus juste.

**Comment savez-vous qu'ils le trouveraient ?**

Parce qu'il y a certaines évidences liées au texte, d'autres qui sont liées aux objets. J'ai été surprise par l'influence des objets : en donnant aux comédiens français les objets que j'avais utilisés avec les comédiens allemands, ils trouvaient les mêmes gestes. Par exemple, Pierre-Benoist Varoquier et Laetitia Spigarelli ont décidé qu'ils se retrouveraient sous la fontaine dans la scène deux du premier acte, comme les acteurs allemands, alors que je n'avais rien dit : ils se sont retrouvés au même moment de la scène au même endroit de l'espace<sup>167</sup>.

On retrouve bien ici l'équilibre entre autonomie et maîtrise, et le risque de faire de l'autonomie des comédiens un leurre : ils croient inventer mais font ce qu'avait induit le texte et qu'avait prévu la metteur en scène. Aucune des deux propositions n'est tout à fait juste : le texte et la partition ne prévoient pas tout, n'induisent pas chaque nuance ou chaque mimique, et Aliénor Dauchez s'est aussi laissée porter par les propositions des comédiens, par exemple quand Pierre-Benoist Varoquier a proposé de compter les secondes qu'il devait attendre avant de dire sa réplique sur ses doigts. Cependant, texte et partition imposent une structure et une atmosphère qui ne permet pas aux comédiens et aux musiciens d'être aussi libres que ce qui semble annoncé par la partition.

On reconnaît dans le travail d'Aliénor Dauchez une façon de diriger qui peut s'approcher de celle d'Ariane Mnouchkine, dont Aliénor Dauchez se revendique<sup>168</sup>. Dans un entretien avec Fabienne Pascaud, Ariane Mnouchkine déclare :

Strehler mis à part, et encore, je ne crois pas aux metteurs en scène qui dictent tout. Un metteur en scène, je crois, doit seulement donner espace à l'acteur. À l'intérieur et à l'extérieur. Balayer le moi, les minauderies, les exhibitions, les exagérations. Lui donner de l'air, mais ne pas tout brûler.

---

<sup>167</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>168</sup> Cf. l'entretien en annexe.

Faire le vide, mais un vide matriciel. Un vide, mais charnel, chaud, fécond, magique. Si, devant dix personnes talentueuses, je dis bien talentueuses, pas forcément expérimentées, mais avec une capacité à la vision, à l'incarnation, à l'évocation, à l'invocation surtout, si devant elles, donc, un metteur en scène exhibe soixante-dix idées à la seconde, c'est du gaspillage, c'est de l'embouteillage.

### **Mais comment faire ?**

Je ne sais pas comment il faut faire. Je cherche. Mais il faut se méfier des bonnes idées de metteur en scène ? Il faut regarder. Et voir. Le metteur en scène est celui qui propose un outil, car on ne doit pas laisser les comédiens patauger dans le psychologique. Mais une fois que cet outil leur est donné, qu'il se révèle efficace pour trouver la métaphore générale et les métaphores particulières du spectacle : pause ! Il faut laisser lever la pâte, laisser se produire la fermentation<sup>169</sup>.

Ariane Mnouchkine ne minimise pas son rôle : elle doit éviter les dérives, particulièrement celle de l'égoïsme (minauderies et autres) et celle du psychologisme. Elle doit pour cela fournir un « outil » : dans le cas du travail d'Aliénor Dauchez, cet outil est peut-être le « réalisme stylisé » dont elle se réclame et que je décrirai dans le septième chapitre.

L'intégration progressive des différents participants a fait progresser peu à peu la compréhension de l'ensemble de la structure par les musiciens et les comédiens, qui ont ainsi gagné de l'autonomie. Par exemple, les chanteurs sont arrivés le 5 novembre 2016 ; de nouveaux éléments musicaux sont apparus, donnant du sens au texte des musiciens. Anne Ricquebourg m'a dit qu'elle devait dire « agitata » dans une mesure de l'acte I, sans qu'il lui soit précisé à quel moment précis. Elle le disait au hasard, sans vraiment le comprendre, avant l'arrivée des chanteurs. Elle a entendu alors que le ténor chantait « la vie agitée » avant son intervention. Elle a décidé de placer son « agitata » juste après le ténor, comme en écho. On peut se demander pourquoi Henri Pousseur n'a pas précisé le moment où le harpiste doit dire « agitata » pour susciter cet effet d'écho, puisqu'il a fixé de façon mesurée le moment où le chanteur dit « la vie agitée » : peut-être a-t-il décidé que c'était au harpiste de comprendre et de vouloir cet effet. La partition laisse une part de l'intelligence de la structure à la discrétion des musiciens.

Liberté et maîtrise s'associent dans *Votre Faust*. C'est que dans cette partition, « aléatoire » ne signifie donc pas « hasardeux ». « Liberté » n'est pas synonyme d'« absence de maîtrise ». Pour comprendre ce qu'est l'aléatoire voulu par Henri Pousseur, on peut se

---

<sup>169</sup> Ariane Mnouchkine, entretiens avec Fabienne Pascaud, *L'Art du présent*, Paris, Plon, 2005, p. 14.

tourner vers les écrits de Pierre Boulez. Dans ses *Entretiens avec Célestin Deliège*, Pierre Boulez différencie deux sortes de « dimensions libres » dans la musique :

À l'inverse, j'ai entendu dire souvent que l'introduction des dimensions libres dans la musique, c'est la démission du compositeur. Je crois, au contraire, que la dimension libre implique comme une surpuissance du compositeur, en ce sens qu'il y a beaucoup plus de difficultés à construire une ville qu'à construire une rue qui va d'un point à un autre, tandis qu'une ville a des tas de rues, des tas de directions à construire. Si bien que je ne participe pas du tout à cette critique : le compositeur ne démissionne pas s'il laisse à l'interprète la liberté de choisir certains parcours ou certaines façons d'interpréter la musique.

Mais je suis fondamentalement contre la démission du compositeur quand il introduit des opérations de chance qui ont toutes possibilités d'être inintéressantes, et, en particulier, qui détruisent toute notion de vocabulaire. Je ne vois pas pourquoi on s'attacherait à des raisonnements qui impliquent tout de même une sémantique très travaillée quand on les applique à des « œuvres » où la sémantique est complètement ignorée<sup>170</sup>.

Pierre Boulez fait référence à deux types de musique aléatoire pratiqués par les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle. D'un côté, celui que Pierre Boulez condamne, qui consiste à produire une partition destinée à stimuler l'imagination de l'interprète et non pas à le diriger. On pense aux partitions graphiques de John Cage par exemple, dont les interprétations peuvent n'avoir aucun segment musical en commun les unes avec les autres. Pierre Boulez y voit une « démission du compositeur ». D'un autre côté, il y a la musique aléatoire telle que Pierre Boulez et Henri Pousseur la pratiquent : la partition est écrite sous différentes versions, et l'interprète peut faire des choix dans cet ensemble. L'œuvre mobile ainsi produite est comparée à une ville qu'on peut parcourir de façons diverses, quand l'œuvre fixe n'est qu'une rue qu'on ne peut parcourir que dans un sens. Cela n'est pas sans rappeler le schéma de l'acte III, situé dans la première partie de cet ouvrage. La création d'une telle œuvre demande une « surpuissance du compositeur » qui doit imaginer tous les « parcours » que l'interprète peut prendre. Ce balisage des possibles par le compositeur permet paradoxalement la liberté des musiciens :

L'important consiste à vérifier si toutes les bifurcations, les incidentes et les retournements sont intégrés au contexte : l'adoption d'un résultat pour une fraction déterminée n'arrive pas à se justifier seulement selon son actualité, sa mise en place opportune – ce résultat peut, au contraire, masquer la vraie

---

<sup>170</sup> Pierre Boulez, Célestin Deliège, *Par Volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 110-111.

solution, ou encore rompre la cohésion interne, démanteler la logique de coordination en refusant de s'intégrer au tout ; il y a quelquefois antinomie foncière entre structure globale et structures partielles : bien que les secondes aient été « prévues » comme subordonnées à la première, elles acquièrent – par leur agencement particulier – une autonomie d'existence, véritable force centrifuge<sup>171</sup>.

Le terme « centrifuge » montre qu'il y a quelque chose qui échappe au pouvoir centralisateur du compositeur et à celui du chef d'orchestre. L'autonomie d'existence des motifs musicaux est due à une maîtrise extrême de la forme globale, dont on sait qu'elle est capable d'intégrer toute une série de variations. La forme générale, qui doit pouvoir accueillir des propositions multiples, doit avant tout être souple.

*In fine*, *Votre Faust* a permis aux musiciens et aux comédiens d'expérimenter un rapport dialectique entre liberté et maîtrise, qu'ils ont tous décliné à leur manière. Pour André Feydy, la très grande précision de la forme, parce qu'elle impose des difficultés techniques aux instrumentistes, rend nécessaire l'appropriation par l'imaginaire du musicien :

**Cette alliance entre la pensée sérielle et une revendication libertaire est assez étonnante : la musique sérielle impose beaucoup de règles. Comment comprenez-vous cela ?**

Tout dépend d'où l'on regarde. Au moment de la seconde école de Vienne, quand le dodécaphonisme a émergé, c'était une manière de rompre avec une hiérarchie harmonique qui existait depuis presque trois siècles. On peut y voir une volonté démocratique. Quelqu'un comme Alban Berg en a tiré beaucoup de liberté expressive.

La musique sérielle a souvent la réputation d'être assez aride, de mettre le public à distance. Henri Pousseur a certainement cherché à sublimer cette difficulté : en introduisant des citations, avec des modes de jeu très libres comme les chants d'oiseaux ou les autres réservoirs, il a en quelque sorte offert un écran à son propre sérialisme, écran qui le rend finalement bien plus accessible au public.

Les qualités de son écriture ne tiennent pas seulement à l'inclusion de citations. Son écriture sérielle est aussi très raffinée : les comédiens, à qui ce type d'écriture musicale n'était pas forcément familier, nous ont souvent dit qu'ils trouvaient le « Prologue dans le ciel » superbe. Le sérialisme d'Henri Pousseur est tout sauf ennuyeux.

Les passages les plus sériels, comme ce prologue, ne sont pas confortables pour les instrumentistes. Ils demandent une grande disponibilité, une grande qualité de timbre, une justesse parfaite. Dans le cas de la trompette, Pousseur utilise la sourdine sèche, comme Anton Webern et Alban Berg. C'est une écriture extrêmement simple mais extrêmement difficile. Il faut exécuter précisément ce qui est écrit, au bon moment, dans la bonne nuance, avec le bon timbre. La distance entre les instrumentistes sur le plateau peut

---

<sup>171</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987, p. 16.

également poser problème : Vincent David, le saxophoniste, a par exemple un duo avec Julien Le Pape, le pianiste, dans le « Prologue ». Comme ils sont situés à une quinzaine de mètres l'un de l'autre, une réelle précision rythmique nécessite un travail spécifique, lié à la perception personnelle de chacun des deux musiciens. Cette musique ne fonctionne que si tout est parfaitement emboîté. On retrouvait cela dans *l'Histoire du soldat*, et chez Stravinsky en général : quand on enlève une voix, l'ensemble n'a plus de sens, alors qu'on ne s'y attendait pas *a priori*. C'est souvent le signe d'une grande qualité d'écriture.

[...]

Si on continue à lire la pièce sous l'angle du jazz, on comprend que l'alternance entre des moments très écrits, comme le prologue, et d'autres plus libres, nous rapproche de l'énergie d'un concert de jazz qui fait alterner thème et improvisations. On passe d'un univers très contraint à un autre très libre<sup>172</sup>.

André Feydy décide de « lire la pièce sous l'angle du jazz », et présente cette lecture comme un parti pris personnel. Les contraintes de la forme l'amènent à une libération de l'imaginaire. Par ailleurs, il rejoint ici sans le savoir une pratique d'écriture traditionnelle de Michel Butor, qui invente des récits et des tableaux à partir des musiques qu'il commente<sup>173</sup>. La pluralité des contraintes amène paradoxalement un besoin d'appropriation plus approfondi de la partition. La réécriture de la partition de l'acte III va dans le même sens. Là aussi, les instrumentistes s'emparent de ce qui est habituellement la propriété du compositeur, s'approprient de nouveaux modèles de notation, et gagnent en contrepartie de ce travail une certaine disponibilité qui leur permet d'être plus libres. Même l'autorité du compositeur n'est plus absolue et laisse une part de pouvoir au chef et aux musiciens. Il ne s'agit pas seulement de préciser certaines choses ou d'aider la mémoire par des rappels, mais bien de rajouter un autre langage, précisant les signes multiples du chef, les moments où un départ ou un arrêt est donné par un autre instrument. Le matériau musical qu'est la partition est en effet souvent volontairement incomplet, ne précisant pas combien de temps un motif doit durer, ou la vitesse d'exécution d'un passage. Le chef et le musicien sont invités à écrire par-dessus, à compléter les manques et à prendre possession de ce qu'a produit le compositeur : *Votre Faust* défait les rapports hiérarchiques trop directifs.

Liberté et maîtrise s'entremêlent donc dans cet opéra. Si les musiciens et les comédiens ont plus de liberté que dans d'autres opéras, ils doivent aussi obéir à plus de signaux. Cette

---

<sup>172</sup> André Feydy, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>173</sup> Cf. Par exemple *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, Répertoire 2, 2009.

dialectique de l'ordre et du chaos est une caractéristique essentielle de l'œuvre butorienne, d'après Mireille Calle-Gruber, spécialiste de cet auteur. À propos de *Votre Faust*, elle dit :

Le foisonnement de la pièce risquerait de nous perdre dans un univers chaotique. Or ici, il y a une forme de cohérence : on sent une structure. C'est typique de l'œuvre de Butor : on peut se permettre toutes les folies parce qu'il y a une structure qui tient ensemble les choses, *a minima*. Cela permet de mettre l'œuvre en mouvement tout en conservant des formes, comme dans les mobiles de Calder<sup>174</sup>.

Le directeur incarne au plus près cette tension entre la maîtrise et le lâcher-prise. Il perd peu à peu la maîtrise des événements : dans le troisième acte, et même dès le deuxième acte, il semble que l'action des marionnettistes, qui mettent en garde Henri, lui échappe. Cela peut rappeler aussi le Méphistophélès gothéen, qui, dans le second *Faust*, semble un peu dépassé par les demandes de Faust, notamment lorsqu'il s'agit d'aller chez les Mères. Dans le troisième acte, il est tout aussi incapable de prévoir la suite des événements que les autres. On peut comprendre ainsi le fait que le chef d'orchestre a un costume qui rappelle celui du directeur de théâtre :

**Pourquoi Aliénor Dauchez a-t-elle, d'après vous, décidé que vous seriez le double du diable ?**

Je crois que c'est une tentation assez naturelle des metteurs en scène. Dans *l'Histoire du soldat*, je jouais aussi le diable, et c'était un choix du metteur en scène. C'est sans doute dû au fait que le chef d'orchestre tire toutes les ficelles, ce qui est encore plus vrai dans *Votre Faust* où le chef d'orchestre dirige aussi les comédiens. Il y a quelque chose de démiurgique dans la position du chef : faire du directeur de théâtre et du chef d'orchestre les deux faces d'une même médaille est une idée très juste.

Image du pouvoir, du marionnettiste qui « tire toutes les ficelles », mais d'un pouvoir qui peut être débordé lorsque chacun exploite ses capacités créatrices. Tout comme le directeur de théâtre auquel Henri échappe plus au moins au troisième acte, le chef d'orchestre est parfois débordé par la liberté créatrice des musiciens. Le parallèle peut même être poursuivi : la liberté créatrice qui permet à Henri de se sauver lui a été offerte par le directeur, qui l'a poussé à composer ; de même, le chef d'orchestre a appris à ses musiciens à prendre de l'autonomie. Cette façon qu'a *Votre Faust* d'interdire la totale maîtrise de qui que ce soit rejoint ce que doit être, pour Daniel Mesguich, le théâtre :

---

<sup>174</sup> Mireille Calle-Gruber, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Oui, il faut que ce ne soit pas parfait, pas « vrai », que ce soit « du théâtre », afin que ce soit *du théâtre*, afin que d'autres vérités, des vérités inouïes, incontrôlées par ce pauvre moi, puissent advenir. Le simulacre comme support et autodérision, comme auteur de vérités, vérités impossibles, impensables, illisibles sans lui.

Octave Mannoni : « Un masque de loup ne nous fait pas peur à la façon du loup, mais à la façon de l'image du loup que nous avons en nous. » Au théâtre, on ne *croit* ni on *ne croit pas*, on ne regarde ni on n'écoute jamais directement : on regarde et on écoute l'enfant, ou l'« idiot » en nous qui y *croit*<sup>175</sup>.

Daniel Mesguich revendique une forme d'imperfection et de non-maîtrise. C'est pour lui la condition de l'émergence de « vérités inouïes », à comprendre ici dans le sens étymologique de « ce qui n'a pas été entendu », ce qui dépasse ce qu'on peut dire. *Votre Faust* impose au chef d'orchestre et au metteur en scène cette non-maîtrise, ce qui explique peut-être pourquoi Roger Mollien, qui s'est occupé de la mise en scène en 1969 et devait aussi jouer le personnage d'Henri, a finalement abandonné le projet après une seule représentation, laissant à Jean-Yves Bosseur le soin de jouer le rôle d'Henri. Accepter qu'il y a une part d'imprévisible, grâce aux interventions du public mais aussi grâce à la liberté laissée à chaque intervenant. L'idée, soulevée par Daniel Mesguich, que le spectateur de théâtre se regarde en train de regarder nous intéresse particulièrement dans le troisième acte de *Votre Faust* : le décentrement du regard, le fait que les spectateurs se regardent les uns les autres plutôt que de regarder la scène, peut alors se comprendre comme une façon de révéler quelque chose d'essentiel au théâtre, c'est-à-dire cette manière dont le spectateur regarde en lui « l'enfant [...] qui y croit. » Peut-être est-ce là l'une des « vérités impensables » que *Votre Faust* donne à vivre.

---

<sup>175</sup> Daniel Mesguich, *L'Éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 115.

## VI. Temps et espaces

Le rapport hiérarchique le plus solide que ce spectacle tente de réduire est celui qui fait du spectateur un être passif, soumis à ce que le spectacle veut lui faire penser et comprendre. La dimension participative de cet opéra s'inscrit dans la volonté de mettre les spectateurs au cœur de l'acte de création, les sauvant d'une passivité conçue comme une soumission sournoisement imposée. La réflexion d'Olivier Neveu sur ce qu'il nomme « théâtre de la capacité » éclaire la vocation politique de *Votre Faust*, et permet de la penser dans le contexte du théâtre des années 1960 à nos jours. Olivier Neveu oppose ce « théâtre de la capacité » à la société néolibérale, qui n'a de cesse de contrôler les individus, d'anticiper leur comportement et de leur interdire, implicitement, d'agir d'une autre manière que celle qui avait été prévue. Au contraire, « le théâtre de la capacité » est essentiellement politique parce que, considérant tous les hommes comme égaux en intelligence, il laisse le spectateur faire ce qu'il veut du spectacle, peut-être même ne rien en faire du tout. Le théâtre permet alors au spectateur d'expérimenter une forme de liberté qui le sort des carcans de la société néolibérale<sup>176</sup>.

Dans l'opéra traditionnel, on peut imaginer trois espaces distincts : la salle, qui appartient aux spectateurs, la scène où évoluent les comédiens et la fosse occupée par les musiciens. Henri Pousseur et Michel Butor ont voulu brouiller ces distinctions, parce qu'elles induisent une forme de hiérarchie : la salle, dans le noir, est invitée à la passivité et les musiciens sont situés plus bas que les comédiens ou chanteurs. Ils ont mis les musiciens sur scène et font participer le public. Pour Aliénor Dauchez, qui est aussi plasticienne, permettre à chacun, spectateurs, comédiens, musiciens, techniciens du son et de la lumière, techniciens de plateau, de faire partie du spectacle, était avant tout un problème spatial. Elle rejoint en cela certaines conceptions d'Anne Ubersfeld qui écrit : « L'espace est, pour le sémioticien, le domaine de recherche fondamental à partir duquel le théâtre peut être analysé : à la limite, tout au théâtre pourrait être lu et compris à partir du fonctionnement de l'espace comme "lieu" (concret et géométrique) des signes scéniques<sup>177</sup>. » On remarque le conditionnel dont use la chercheuse : il s'agit d'une position limite, dont la valeur est surtout théorique. Si Aliénor Dauchez ne réduit pas son travail à l'organisation des espaces, elle accorde pourtant à cet élément beaucoup d'importance, parfois au détriment d'une direction plus axée sur le texte, dans le

---

<sup>176</sup> Je résume ici succinctement le sous-chapitre « Un théâtre politique intransitif » dans le chapitre IX « Politique de l'émancipation », Olivier Neveu, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.

<sup>177</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (1977), II, Paris, Belin, 1996, p. 50.

sens où c'est l'espace qui devient porteur de sens. Elle a rendu les espaces du spectacle perméables les uns aux autres.

C'est lié à ma formation de plasticienne : je pense « espace » avant de penser « texte ». C'est ma force et ma faiblesse.

**À ce propos, j'ai été sensible à la façon dont vous avez imbriqué les espaces les uns dans les autres : les musiciens dans l'espace des comédiens et vice-versa. Je pense par exemple à la scène II, 2, où Maggy est convalescente au milieu des musiciens, et on entend sa voix qui sort de la musique.**

C'est vraiment comme cela qu'on l'a pensé et je suis contente que vous l'ayez perçu. On voulait faire apparaître la voix comme un instrument de musique parmi d'autres. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai changé le début de l'acte I entre Châtillon et Nanterre.

J'ai beaucoup réfléchi à ce début ces deux derniers mois, parce que je trouvais qu'on commençait trop bas, en pente trop douce. Maintenant je fais défiler les musiciens devant Pierre-Benoist Varoquier qui fait son dessin durant le prologue sur le théâtre. Ils passent, un par un, devant lui, puis ressortent. Ensuite ils font une entrée tous ensemble lorsque Vincent Schmitt dit « tous les exécutants que vous désirerez ». À la fin du prologue sur le théâtre, quand Pierre-Benoist Varoquier dit « entendu », le chef entre et Pierre-Benoist Varoquier ne revient dans la chambre qu'après le prologue dans le ciel. Je cherchais à faire des musiciens des personnes. Après les premières représentations, beaucoup de spectateurs m'ont fait la remarque très juste qu'on ne voyait les costumes des musiciens qu'au moment des applaudissements : je voulais les mettre en valeur plus tôt. Je suis très contente du résultat. Je voulais que les musiciens ne soient pas des machines derrière des instruments, que ce ne soient pas « le violoncelliste » ou « la harpiste », mais des personnes. Les faire défiler sans leur instrument leur donne ce statut. Du coup, quand ils font leurs commentaires après, ce sont de vraies personnes qui commentent, pas seulement la partition. Pour moi, cela change le statut des musiciens sur scène<sup>178</sup>.

En invitant les musiciens sur le devant de la scène, habituellement réservé aux comédiens, Aliénor Dauchez estime changer leur « statut » et amener les spectateurs à les regarder comme des comédiens, en admirant notamment leur costume et en étant attentifs à leur texte. Les élèves du lycée Auguste Renoir (92), sans doute sensibilisés à la forme classique de l'opéra, ont été très sensibles à la charge transgressive qu'implique la présence des musiciens sur scène. L'une d'elles a ainsi déclaré : « Je m'attendais à ce que l'orchestre soit dans la

---

<sup>178</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

fosse et en fait pas du tout. Qu'ils soient sur scène faisait qu'ils participaient vraiment à la pièce et appuyaient les actions, c'était très vivant<sup>179</sup>. »

Aliénor Dauchez joue ainsi sur la notion de territoire : elle conçoit l'espace scénique de l'opéra comme l'apposition de différents territoires, celui des chanteurs/comédiens, celui des musiciens, celui du chef d'orchestre, et rend ces espaces hospitaliers, accueillants. En allant sur le territoire des comédiens, les musiciens deviennent comédiens. De même, quand les comédiens vont dans l'espace des musiciens, ils deviennent musiciens et on écoute leur texte comme une partie musicale. Pierre-Benoist Varoquier a bien saisi la priorité donnée par Aliénor Dauchez à la construction de l'espace scénique et de la scénographie :

J'ai surtout eu l'impression qu'Aliénor Dauchez avait mis en place une scénographie qui joue toute seule. J'ai pensé qu'Aliénor Dauchez se couvrait, qu'elle créait quelque chose qui ne pouvait pas tellement rater, peu importe ce que nous faisons. Proche de l'idée de sur-marionnette de Craig<sup>180</sup>. C'est intéressant de se mettre dans cette posture en tant que metteur en scène, alors que c'est ce que l'opéra propose : faire de nous des marionnettes.

[...]

La scénographie est très parlante : la chambre d'Henri, la machine du troisième acte, la cage des musiciens, sont des jolies réalisations plastiques. Savoir qu'Aliénor Dauchez était plasticienne m'a attiré dans ce projet ; j'espérais beaucoup de son rapport à la scénographie.

#### **L'avez-vous vécu comme une déresponsabilisation du comédien ?**

Non, on ne peut pas se dire cela quand on sait qu'on va jouer devant des gens. J'ai plutôt pensé qu'Aliénor Dauchez assurait ses arrières : de toute façon, le spectacle voudra dire quelque chose<sup>181</sup>.

La scénographie est porteuse du sens. Sans aller jusqu'à la déresponsabilisation du comédien, ce dernier partage avec l'espace même de la scène le devoir de signifier l'intrigue. Mireille Calle-Gruber a été sensible à la dimension signifiante de l'espace scénique :

#### **La liberté sans le désordre.**

Cela tient d'abord au mythe de Faust lui-même. Il pose la question de la création, qui entraîne la liberté, la folie ou la damnation. Aliénor Dauchez a su reprendre cette mise en abyme du motif de la création et en faire le ressort non seulement du texte, mais aussi du rapport entre le texte et la musique. Elle fait jouer sans cesse des échos, des rebondissements, des

---

<sup>179</sup> La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

<sup>180</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Paris, Lieutier, 1942, traduction française par Geneviève Séligmann-Lui, p. 66.

<sup>181</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

reprises. Ici encore, la chorégraphie est très importante : la manière dont Henri se déplace, les mutations du diable, ses jeux de pas de deux, de pas de trois, dessinent de petits labyrinthes qui sont aussi des mobiles, des motifs plastiques, des réseaux. Toutes les manières d'approches, par le biais, par la bande, que Butor n'a cessé de mettre en jeu, sont mises en scène.

**Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez ont réussi à se partager l'espace, à en faire un espace dans lequel on apprend à vivre ensemble, puisque les comédiens ne doivent pas cacher le chef aux musiciens, et doivent se voir les uns les autres. C'est peut-être ce qui crée l'image du labyrinthe.**

La gestion de l'espace est très complexe, et le spectateur n'en voit pas toutes les ficelles : on est surtout émerveillé. Véritablement : dans la merveille.

Le labyrinthe est décuplé par l'utilisation de la hauteur. La scène n'est pas seulement horizontale, elle est aussi verticale : certains musiciens sont surélevés, d'autres sont à terre, les comédiens sont parfois accroupis... Aliénor Dauchez joue sur les diagonales, les verticales et les horizontales par un éclairage très sophistiqué : elle fait apparaître un volume et pas seulement un plateau.

**Cela vient sans doute du fait qu'Aliénor est plasticienne.**

Oui, cela se ressent aussi à travers les cages, qui dessinent les volumes du plateau. En plus d'une chorégraphie, c'est aussi une installation, dans laquelle on retrouve la liberté du mobile en mouvement, avec sa part d'aléatoire.

Les déplacements des comédiens sont une « chorégraphie », ou un « mobile » ; les décors des « installations ». Ces métaphores soulignent le fait que les déplacements et les décors ont une valeur esthétique en eux-mêmes, ils ne sont pas simplement inféodés à l'intrigue. Ils portent une signification, que Mireille Calle-Gruber appelle « labyrinthe » : on n'en saisit pas immédiatement le sens mais on comprend qu'il y a un sens, quelque chose qui nous échappe.

Rappelons rapidement la théorie de la « sur-marionnette » de Craig, à laquelle Pierre-Benoist Varoquier fait allusion. Ce dernier souhaite la suppression de l'acteur, parce qu'il suscite l'illusion réaliste : « Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité ; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles<sup>182</sup>. » La pièce pourrait alors être perçue comme une construction formelle abstraite. Craig imagine une « sur-marionnette » qui

ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. Ce mot de *mort* vient

---

<sup>182</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, op. cit., p. 66.

naturellement sous la plume par rapprochement avec le mot de vie dont se réclament sans cesse les réalistes<sup>183</sup>.

Il s'agit donc bien d'une opposition forte avec toute tentative de réalisme : je reviendrai dans le chapitre suivant sur ce refus du réalisme.

L'espace de la scène se dédouble, puisqu'il doit répondre à la fois aux exigences des musiciens et à celles des comédiens. La disposition des musiciens dans l'espace de la scène est indiquée par la partition, et elle change entre le second et le troisième acte. Cela n'a rien d'anecdotique : on a vu que Laurent Cuniot attachait une importance particulière aux timbres, or la disposition des instrumentistes bouleverse les équilibres sonores. De nombreux effets d'écho naissent de la façon dont les musiciens occupent la scène. Aliénor Dauchez, dans son organisation de l'espace de la scène, a dû composer avec ces nécessités. Le travail sur les déplacements des comédiens dans l'espace de la scène est soumis à des contraintes liées à la musique : les comédiens ne doivent pas empêcher les musiciens de voir le chef d'orchestre. Ce partage d'un même espace entre musiciens et comédiens est dans la droite ligne des souhaits de Michel Butor et Henri Pousseur, qui voulaient favoriser un maximum d'interaction entre tous les producteurs du spectacle. Les comédiens, dès la première répétition avec les musiciens, le 28 octobre 2016, ont su se saisir des opportunités que présentait cette rencontre : Vincent Schmitt, qui donne des départs aux musiciens dans la scène I, 1, a par exemple adressé à la harpiste, à qui il venait de faire jouer quelque chose, un sourire de remerciement semi-menaçant, qui donnait à voir la puissance tyrannique du directeur.

Les musiciens sont sur des estrades, entourant l'espace de jeu des comédiens : une sorte de nouvelle partition de l'espace apparaît donc. Cependant, ces nouvelles frontières n'existent que pour mettre en valeur les moments où elles sont traversées. Dans la scène I, 1, quand le directeur dit qu'il écoute l'élève en train de jouer du violon, Dorothee Nodé-Langlois, la violoniste, quitte l'estrade et s'approche des comédiens tout en jouant : sa présence scénique devient celle d'une comédienne. Dans la même scène, le chanteur basse, Kai-Uwe Fahnert, est assis sur le coin du décor qui constitue la chambre d'Henri, parce que ses chants sont intégrés dans l'intrigue<sup>184</sup> : ils sont censés être ceux d'un mendiant. *A contrario*, les comédiens investissent l'espace des musiciens. Dans la scène I, 2, quand Maggy bande de ses mains les yeux d'Henri comme dans un jeu d'enfant, elle l'amène à venir tâter les bras et la tête de

---

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Cf. première photographie en annexe.

Laurent Cuniot en train de diriger, jusqu'à ce que ce dernier le repousse gentiment : parmi les gestes de direction du chef d'orchestre s'invite ainsi un geste théâtral, au sens où il entre en interaction avec le jeu des comédiens. Dans la scène J4, le fantôme de Maggy s'adresse aux comédiens depuis l'estrade du piano et des percussions, qui est surélevée à un peu plus d'un mètre du sol.

Pour les scènes 1a et 1b de l'acte II, la convalescence de Maggy se fait entre deux estrades de musiciens, presque cachée par la harpe : c'est sans doute un moyen de faire comprendre qu'elle est à la limite de se faire exclure de l'espace scénique. Ce passage induit une redéfinition de l'espace de jeu : Maggy est-elle dans un espace intermédiaire, plus tout à fait dans l'espace de jeu ? Ou sa position étend-elle cet espace, qui intègre alors les musiciens ? Le 9 novembre 2016, les comédiens ont répété cette scène avec les musiciens. Les problèmes techniques liés à l'espace ont été nombreux : Laetitia Spigarelli, qui devait écouter le violoncelle pour savoir quand partir, ne l'entendait plus parce qu'elle était trop près de la harpe ; Éléonore Briganti et Antoine Sarrazin jouaient en se répondant ; comme Antoine Sarrazin était au centre du plateau et Éléonore Briganti sur le côté, ils ont dû apprendre la même scène sans toujours s'entendre distinctement. Ils ont eu l'impression de « perdre le contact » l'un avec l'autre, de « ne jouer avec personne », comme ils l'ont dit : l'espace des musiciens fonctionnait alors comme un mur entre les deux acteurs. Cette sensation était sans doute renforcée par le fait qu'à ce moment, le volume sonore de l'orchestre est très important, ce qui pose forcément aux comédiens des difficultés pour se faire entendre et pour s'entendre les uns les autres. Ils ont remplacé les signaux sonores par des signaux visuels : Éléonore Briganti devait partir après une réplique d'Antoine Sarrazin, qu'elle n'entendait plus, alors ils ont décidé qu'Antoine Sarrazin dirait sa réplique en faisant un geste de tête. Cette façon de hocher la tête en jouant a peu à peu été intégrée au jeu d'Antoine Sarrazin pour donner à voir un médecin assez burlesque. Le partage de l'espace de la scène comme de l'espace sonore a été, tout au long des répétitions, un apprentissage faisant surgir des difficultés comme des potentialités.

Les costumes conçus par Michael E. Kleine renforcent la perméabilité entre l'espace des comédiens et celui des musiciens. Le pianiste Julien Le Pape est déguisé en cycliste, ce qui rappelle le costume d'Henri, lui aussi en cycliste : cette correspondance est suggérée par la partition, qui indique que le pianiste doit être vêtu comme Henri, et que bien souvent Pierre-Benoist Varochier mime ce que le pianiste joue. Le même type de correspondance existe entre Vincent Schmitt et Laurent Cuniot : tous deux sont en costume. Dans le premier acte, Vincent Schmitt a une queue de cheval qui dépasse à l'arrière de son pantalon, ce qui montre qu'il est

à mi-chemin entre l'homme et l'animal ; après l'entracte, Laurent Cuniot revient lui aussi avec une queue de cheval, comme pour dévoiler ce que le spectateur devait avoir pressenti : il est un double du directeur. Et de fait, Vincent Schmitt semble souvent diriger l'orchestre, comme dans la scène I, 1. Dans la scène I, 3, il fait signe à Laurent Cuniot qu'il souhaite que la pluie s'arrête : Laurent Cuniot donne alors un ordre à l'orchestre, qui cesse de jouer des bruits imitant les gouttes d'eau. Ce genre de lien entre le directeur et le chef d'orchestre est un choix de mise en scène qui renforce la perméabilité des espaces tout en confirmant le pouvoir diabolique du directeur, capable de traverser toutes les frontières, de passer de l'illusion à la réalité.

Aliénor Dauchez et Michael E. Kleine ont expliqué, le 8 novembre 2016, les costumes aux musiciens. Ils ont insisté sur le fait qu'ils avaient cherché la « performativité » plutôt que de rester dans « l'illusion. » Aliénor Dauchez a par exemple dit que le t-shirt de sport de basse qualité du pianiste était vraiment un t-shirt Carrefour, pas un accessoire conçu pour le théâtre. Elle a déclaré : « Nous avons tenté de traverser la frontière entre l'illusion et la réalité aussi souvent que possible. »

Dans la même optique, la metteur en scène et Michael E. Kleine ont imaginé un décor de fête foraine qui englobe la salle puisque cette dernière est surplombée par une guirlande lumineuse. Les spectateurs sont donc légèrement éclairés. Durant l'entracte, il leur est proposé de goûter la soupe diabolique préparée pendant le spectacle, quand les comédiens miment une messe noire. Les spectateurs consomment donc ce qui a été produit par les acteurs, et dégustent, au sens propre, un accessoire, qui se révèle être de la véritable nourriture : la limite entre la scène, censée être fictionnelle, et la salle, est ainsi brouillée. Ils peuvent aussi, durant l'entracte toujours, jouer au « jeu des prisonniers. » Il s'agit d'un jeu très utilisé dans l'éducation à la solidarité : la portée édifiante et politique de ce jeu reprend les ambitions de l'opéra tel que l'ont conçu Michel Butor et Henri Pousseur. Les perdants du jeu doivent alors rester sur scène durant tout le deuxième acte. Anne Ricquebourg souligne l'importance de cette inclusion dans l'espace de la scène :

**Retrouvez-vous ce désir de toucher un public large dans *Votre Faust* ?**

Très nettement car *Votre Faust*, en bouleversant tant de conventions, rend la musique contemporaine accessible à tous. D'abord, Henri Pousseur aborde cette musique à travers le théâtre, qui semble sans doute plus accessible à certains. Puis durant l'entracte, le public vient sur scène, parle, joue et mange avec les musiciens et comédiens : c'est le comble de la transgression ! Aliénor Dauchez a poussé à l'extrême cette dynamique, qui était dans la partition.

Durant l'entracte, Julien Le Pape et moi animons un jeu, le « dilemme du prisonnier ». Si les spectateurs perdent, ils devront rester sur scène, dans la chambre (qui fait office de prison), pendant le début du deuxième acte. Les réactions des spectateurs sont amusantes : certains jeunes insistent pour rester alors même qu'ils ont gagné. Ils ont envie de se retrouver au cœur de l'action. Nous rassurons d'autres spectateurs plus hésitants en leur disant qu'ils vont juste gagner un meilleur point de vue sur le spectacle. Vincent Schmitt joue le jeu, puisque au début du second acte, quand il entre sur scène, il marche très lentement en lançant un regard noir terrifiant aux spectateurs « prisonniers ». Je me souviens du visage d'une jeune femme à ce moment-là : elle était terrorisée pendant que le deuxième prisonnier riait nerveusement. Elle s'est détendue avec un grand soupir de soulagement en voyant le terrible directeur changer de direction au dernier moment<sup>185</sup>.

Pour Anne Ricquebourg, cette invitation du public sur la scène permet donc d'éviter l'élitisme souvent associé au genre de l'opéra.

Durant l'entracte toujours, Pierre-Benoist Varoquier propose des *free hugs* à ceux qui le souhaitent. Cela réduit, au sens propre, l'espace entre acteur et spectateur et pousse le public à rencontrer l'acteur pendant le spectacle, mais à un moment où il ne joue pas un rôle. Enfin, les spectateurs peuvent faire des paris sur les différentes fins, ce qui est une façon de les impliquer financièrement dans la pièce et crée un lien supplémentaire entre la réalité (les vraies pièces que les spectateurs misent) et le spectacle. Symétriquement à cet investissement de l'espace de la scène par les spectateurs, les comédiens jouent parfois dans la salle : Henri et Maggy/Greta assistent au spectacle de marionnettes de l'acte II dans le public, et Henri poursuit Maggy entre les rangées de sièges durant la deuxième scène de l'acte I.

Pascal Decroupet, dans son article « Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten* », explique en outre que les bandes magnétiques permettent d'ouvrir un « espace psychologique interne<sup>186</sup> » qui vient se superposer à l'espace de la scène. En effet, dans le deuxième acte, les bandes magnétiques diffusent le discours intérieur d'Henri, qui se remémore les qualités sensuelles de Maggy ainsi que la proposition du directeur. Aliénor Dauchez, souhaitant que le public comprenne qu'il s'agissait des pensées d'Henri, a fait réenregistrer ces bandes magnétiques par Pierre-Benoist Varoquier. Elles étaient, à l'origine, enregistrées par Michel Butor.

---

<sup>185</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>186</sup> Pascal Decroupet, « Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten* », dans Giordano Ferrari (dir.) *La Musique et la scène : l'écriture musicale et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 135.

*Votre Faust* est aussi l'occasion d'une redéfinition du temps : il s'agit de présenter un présent, celui de la représentation, peuplé par les réminiscences du passé (les citations), et capable de faire imaginer l'avenir, dans le sens où *Votre Faust* peut être vu comme une utopie sociale, j'y reviendrai. Pour Michel Butor, la musique permet de déconstruire l'idée que le temps est linéaire :

La référence à la musique est essentielle : lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « la fugue », notamment. Ce mot, « fugue », qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps. Dans un tel morceau de musique, nous reconnaissons au bout de quelques instants qu'un thème est repris, qu'il peut se renverser, varier de toutes sortes de façons<sup>187</sup> ...

Cette réflexion permet de lire *Votre Faust* comme la métaphore du temps musical, ou plutôt de la façon dont le temps nous permet de comprendre le temps. Remarquons le pluriel « les temps », dans la première phrase : pour Michel Butor, la musique permet de comprendre que le temps, que la langue a l'habitude de dire au singulier, est en fait pluriel, entrecroisement de plusieurs temporalités.

*Votre Faust* reprend cette idée de pluralité en mélangeant les différentes temporalités. D'abord, temps musical et temps dramaturgiques ont dû être accordés. Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez ont décidé de couper certaines parties uniquement musicales de la partition afin de dynamiser la pièce, donc, d'après Laurent Cuniot, pour des raisons dramaturgiques :

**Ce dispositif permet sans doute de garder cette esthétique exigeante et complexe. Vous avez cependant été amené à couper certaines parties de la partition.**

Je pense qu'un certain nombre d'interludes et de préludes dans les deux premiers tronçons ont un rôle fonctionnel : ils donnent le temps de changer de décors, de panneaux. Ils installent des cassures et fragmentent beaucoup la musique, ce qui, selon Aliénor Dauchez et moi, plombe le rythme dramatique. De plus, certains d'entre eux risquent de lasser l'auditeur : ils répètent toujours la même cellule musicale, deux mesures suivies d'un point d'orgue, et proposent des variations tellement infimes qu'elles sont difficiles à percevoir. J'ai supprimé ceux qui ne renouvellent pas la proposition musicale et qui cassent le rythme de la scène. J'ai gardé ceux qui portaient

---

<sup>187</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 20-21.

quelque chose à l'énergie de la scène principale, par exemple lorsqu'ils rythment une respiration et s'inscrivent dans le rythme du passage.

Dans le troisième tronçon, les postludes ont été supprimés parce qu'Aliénor Dauchez ne respecte pas le mode d'enchaînement des scènes conseillé par les auteurs : en cas d'intervention du public, les auteurs disent d'aller à la scène suivante en diagonale descendante ou montante, et Aliénor Dauchez passe à une autre version de la même scène, en montant ou en descendant verticalement. On reprend donc une scène à son moyeu au lieu de la reprendre au début : cela nous a amenés à supprimer, quand il y a intervention du public, le postlude de la scène dans laquelle on a atterri et le prélude de la scène suivante. C'était pour Aliénor Dauchez une façon de dynamiser ce troisième tronçon. Nous avons gardé les interludes car ils servent à changer le décor et à donner le signal local qui permet à tous les participants de savoir dans quel lieu la scène se déroule<sup>188</sup>.

Couper les moments uniquement musicaux qui ne renouvellent pas le discours permet de faire mieux coïncider le temps de la musique avec celui de l'intrigue, de ne pas créer d'attente chez le spectateur pris par l'histoire.

Aliénor Dauchez a mêlé la temporalité de la réalité et celle de la fiction, comme elle l'avait fait pour les espaces. Au début de la scène I, 4, Greta, qui est serveuse, sert un verre aux musiciens. Ainsi, la temporalité de l'entracte, dans laquelle les musiciens peuvent se détendre, se reposer, empiète sur le temps du spectacle. Les œufs en bois, qui servent à voter pour Maggy ou pour Greta et sont donc associés au temps de l'entracte, du réel, sont utilisés aussi dans le spectacle pour signifier le pouvoir du directeur. Au début de la scène 2b, le directeur dit à Greta :

Il va venir, ne vous inquiétez pas, il va sûrement venir. Vous l'amènerez voir ce Faust, et vous lui parlerez du sien. Vous partirez avec lui en voyage ; je me charge de tous les frais. Vous établirez avec lui un livret que nous ferons revoir, ou simplement signer par un grand nom<sup>189</sup>...

À ce moment-là, il lui remet un œuf en bois. Greta dépose l'œuf avant de fuir avec Henri, ce qui signifie qu'elle n'accepte pas le pacte du directeur. De même Maggy, dans la scène 2a, remet l'œuf au directeur avant de fuir, montrant ainsi qu'elle refuse le pacte. Antoine Sarrazin, qui avait vendu des œufs supplémentaires pendant l'entracte, se retrouve en vendeur d'œufs dans la fin J5 : un pont se crée ainsi entre l'entracte, qui appartient à la réalité, et la temporalité du spectacle.

---

<sup>188</sup> Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>189</sup> Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome II, acte II, scène 2b, p. 289.

Durant les répétitions, les temps des musiciens, des comédiens et des techniciens de plateau entraient parfois en collision. Ces trois groupes n'ont pas les mêmes difficultés et ne veulent donc pas refaire les mêmes passages. Aliénor Dauchez et Laurent Cuniot se cédaient ainsi régulièrement la place, demandant tour à tour qu'on reprenne un passage moins bien réussi. À partir du 8 novembre 2016, les répétitions ont intégré les lumières et les changements de décor, ce qui a encore ajouté un troisième rythme de répétition, ne favorisant pas la concentration des musiciens, puisqu'ils étaient sans cesse interrompus. Laurent Cuniot leur a dit : « Le travail de scène est toujours très dangereux, on n'est pas dans un rythme musical mais il faut rester concentré<sup>190</sup>. » Le même phénomène s'était produit lors de la rencontre entre musiciens et comédiens. Les débits de parole et temps de déplacement des comédiens ont amené les musiciens à accélérer ou ralentir. Inversement, les musiciens ont demandé que les comédiens ralentissent parfois parce que leur façon de jouer induisait une vitesse d'exécution musicale impossible. Ces collisions rythmiques ont débouché sur des rééquilibres harmonieux : musiciens et comédiens se sont mis à jouer avec les rythmes les uns des autres. Ils ont appris à accorder leurs gestes et leurs débits de parole. De même, les techniciens se sont intégrés au rythme du spectacle : Alain Deroo, régisseur général, pousse au début de la scène I, 2 un décor assez lourd à travers toute la scène. À ce moment-là, les musiciens jouent de courts segments musicaux entrecoupés de silences, et les comédiens marchent sur le plateau en s'arrêtant à chaque fois que la musique s'arrête. Alain Deroo obéissait alors à la même contrainte de jeu, ce qui revenait à fondre son rythme dans celui des comédiens et des musiciens. Cette imbrication des différentes temporalités du spectacle transforme chaque action en langage : Alain Deroo n'est pas simplement là pour amener le décor, il devient une sorte de figurant en train de se promener dans la foire du port. Sa présence est scénique et signifiante. Les décors étant tous sur roulettes, Vincent Schmitt a fait remarquer que les changements de décor avant et après la foire foraine évoquaient les autos tamponneuses : on voit comment le travail des techniciens de plateau s'intègre à la scénographie.

Ce travail s'associe aussi à la musique. Il y a un changement de plateau pendant l'interlude musical entre I, 3 et I, 4. Laurent Cuniot a demandé que ce changement prenne place à la fin de l'interlude afin qu'on puisse entendre la musique dans le calme avant. Durant le changement, on entend un bâton de pluie. Laurent Cuniot était ravi de l'effet musical produit : « C'est vraiment bien le changement de plateau à ce moment, parce qu'il y a le bâton

---

<sup>190</sup> Laurent Cuniot, répétition du 14 novembre 2016.

de pluie qui fait le bruit du frottement et qui se mélange avec le bruit des décors qui roulent<sup>191</sup>. » Le désagrément du bruit des décors, qui empêchait d'entendre la musique du début du prélude, devient donc un phénomène musical capable de s'inscrire dans la fin du même passage musical. *Votre Faust* parvient à mettre en place une écoute intégrative, capable d'associer bruit et musique dans la même temporalité.

Parfois, la juxtaposition ou la superposition des différentes temporalités et des différents espaces a été rendue visible. La musique passe de pulsations irrégulières à des pulsations régulières plus ou moins perceptibles en fonction de la densité des événements musicaux. Les moments avec bandes magnétiques des scènes 2a et 2b de l'acte II font entendre une pulsation classique, en quatre quatre, avec des rythmes réguliers : cela crée une nouvelle temporalité de façon très sensible, d'autant plus que c'est le seul moment où les comédiens doivent scander leur texte. Par-dessus cette temporalité stable, certains instrumentistes ont de légères fluctuations de tempo à produire, ce qui crée une tension puisqu'on a deux temporalités musicales qui se superposent. Ces frictions entre deux temporalités différentes ne sont pas chaotiques : elles dynamisent le temps musical et font entendre la musique d'Henri Pousseur qui s'intègre aux extraits de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck ou du *Don Giovanni* de Mozart diffusés par les bandes magnétiques.

Aliénor Dauchez a fait faire des exercices aux acteurs pour les aider à associer ou dissocier leur temporalité de celle de la musique. Elle les a poussés, dès la deuxième semaine de répétition, à trouver « leur rythme propre », c'est-à-dire un rythme de marche qui leur est naturel et qu'ils peuvent retrouver en toutes circonstances, qu'ils soient fatigués ou stressés. Elle leur a ensuite demandé de marcher alors que Grégoire Letouvet jouait au piano une musique entraînante, en s'adaptant à ce rythme et puis en reprenant leur rythme propre. Elle leur a dit que quand ils marchaient selon le rythme de la musique, ils jouaient un personnage qui n'était pas libre, alors que quand ils marchaient contre la musique ils exprimaient quelque chose de plus personnel. Dans *Votre Faust*, elle ne voulait pas qu'ils suivent tout le temps le rythme de la musique, parce que cela était trop « plat ». Elle leur a demandé d'être parfois dans la musique et parfois en dehors, y compris dans leurs marches et leurs mouvements. Elle ne souhaitait pas faire disparaître les différences entre les diverses temporalités mais faire jouer ensemble ces différences et montrer en quoi elles peuvent être enrichissantes.

Ce travail a été réemployé dans l'opéra, par exemple pour la scène J4. Les comédiens y parlent de la mort de Maggy, et Henri déclare qu'il la haïssait et refuse de la venger. C'est

---

<sup>191</sup> Laurent Cuniot, répétition du 14 novembre 2016.

donc une scène triste, qui raconte l'échec amoureux d'Henri et le triomphe du directeur. A *contrario*, la musique est gaie. Quand le directeur dit « Elle est morte ! », les musiciens crient « bravo » et jouent des extraits de french cancan. Aliénor Dauchez a souligné auprès des musiciens cette tension entre la musique et le texte, et a demandé qu'ils fassent entendre ce décalage. Pierre-Benoist Varoquier a ajouté : « On a l'impression que vous jouez contre nous<sup>192</sup>. » Dans cet opéra, Aliénor Dauchez a fait le choix de ne pas toujours chercher la cohérence du texte et de la musique. Il s'agit d'accepter l'altérité des discours pour voir comment, même quand ils sont contradictoires, ils peuvent pourtant interagir et raconter quelque chose. Peut-être que la gaîté de l'orchestre traduit la joie du directeur, et fait penser au public qu'il est responsable de la mort de la jeune fille ? Ou peut-être que l'orchestre est heureux de cette fin parce que c'est la plus profitable pour la musique, qu'Henri débarrassé de Maggy va pouvoir composer sa grande œuvre ? La tension entre musique et texte ouvre la signification de l'œuvre.

Savoir faire jouer la temporalité du jeu dramatique et celle de la musique ensemble (mais pas forcément au même tempo) était donc l'une des préoccupations d'Aliénor Dauchez. Le partage est devenu de plus en plus harmonieux au fil des répétitions, mais tous ont eu la sensation qu'il leur manquait encore du temps sur ce point. Éléonore Briganti relate très bien l'évolution de ce travail et le temps qu'il a fallu à chacun pour prendre conscience (et confiance) de la façon dont ils pouvaient s'appuyer sur le jeu des musiciens.

Je ne regrette qu'une seule chose dans ce projet, que je regrette dans presque tous les projets, parce que répéter sur un temps long est un luxe rarement accordé. Ce sont toujours des questions financières... Je regrette que nous n'ayons pas eu les moyens de répéter très vite avec les musiciens. Aujourd'hui, je suis encore en train de découvrir vraiment la musique, de l'entendre. Un comédien met du temps à sortir de sa petite cuisine, à commencer à avoir conscience de tout ce qui se passe sur le plateau. Une fois que je me libère de ce que j'ai à faire, je commence à vraiment être à l'écoute. Nous aurions pu jouer encore plus avec cela. Laurent Cuniot nous reprochait de prendre nos signaux de départ sur les paroles des chanteurs au lieu de les prendre sur ce que jouent les musiciens. Mais nous n'avions pas les musiciens quand nous avons appris ces signaux : nous travaillions avec Grégoire Letouvet qui faisait tout au piano et qui nous indiquait les paroles des chanteurs. Il m'a dit que quand j'entendais « roitelet », je devais partir. Mais je crois que cela aurait été moins frustrant si, au lieu d'être à l'affût de ce mot, j'écoutais la façon dont les musiciens avancent, pour commencer et finir avec eux. Il n'y aurait pas besoin de signaux de départ si nous sentions le tempo de la scène. Ce serait très beau d'arriver à cela : être tellement

---

<sup>192</sup> Pierre-Benoist Varoquier, répétition du 27 octobre 2016.

ensemble qu'on ne serait pas à l'affût d'un mot pour partir à toute vitesse juste après.

**Ne plus écouter les signaux, mais la musique dans son ensemble, comme un dialogue.**

Exactement. Lors d'une répétition de la scène du cabaret, [NDLA : I, 4], j'étais tellement dans le jeu, j'étais tellement dans mon personnage que je n'ai pas entendu « roitelet », alors même que la chanteuse l'a dit bien fort comme je l'avais demandé. Je ne l'ai pas entendu, alors que j'entends la musique : c'est le danger. Si j'avais travaillé plus longuement avec la musique j'aurais senti instinctivement que c'était le moment. La respiration entre Pierre-Benoist Varoquier et moi aurait eu tout ce temps-là, et cela aurait été le temps juste. Alors que durant cette répétition, je ne suis pas partie, et Laurent Cuniot me faisait des grands gestes pour me dire d'avancer [rire] ! Ce n'est pas encore ancré dans le corps, alors que c'est quelque chose que nous avons aussi, nous comédiens : quand on joue, c'est aussi de la musique, on ressent les temps des silences et les temps de la parole de l'autre. Il faudrait arriver à cela.

**C'est intéressant de considérer les signaux comme des pis-aller, comme un système mis en place parce qu'on n'a pas le temps d'apprendre à s'écouter vraiment.**

Oui. On nous a fait travailler avec beaucoup de signaux de départ que Laurent Cuniot nous a fait effacer peu à peu. Il était important que nous les ayons tous au début, et puis Laurent Cuniot a vu que notre tempo et celui des musiciens s'accordaient. Nous nous sommes libérés d'une grande partie des signaux. C'est encore un travail en devenir<sup>193</sup>.

La comédienne considère que le travail de repérage sur le texte des chanteurs était une fausse piste, qui a engendré une sorte de crispation ; elle voit alors dans le travail de Laurent Cuniot, qui a toujours eu confiance dans le fait que les comédiens arriveraient à s'appuyer sur des éléments musicaux et à s'intégrer à la temporalité musicale, une possibilité de progrès. Éléonore Briganti termine par une forme d'ouverture : ce travail du partage des temporalités n'est pas achevé au moment de l'entretien. Pierre-Benoist Varoquier fait le même constat, et raconte aussi l'apprentissage qu'il a reçu non seulement de Laurent Cuniot, mais aussi des musiciens :

**Est-ce que les musiciens sont venus vers vous pour vous demander des éclaircissements, ou vous en apporter ?**

Oui, sans cesse ! Anne Ricquebourg est venue m'expliquer qu'à un moment je parlais trop tôt ; je suis allé vers Julien Le Pape pour que nous trouvions notre style de pianiste. J'ai fini par apprendre à écouter la musique d'Henri Pousseur. J'ai aussi posé beaucoup de questions à Laurent Cuniot : par la

---

<sup>193</sup> Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

musique, je trouvais des sensations, comme si les teintes musicales me donnaient des indications de jeu<sup>194</sup>.

Anne Ricquebourg raconte en entretien que Laurent Cuniot a encouragé ses musiciens à chercher ce genre de connivence avec les comédiens :

Souvent, une complicité s'installe entre les musiciens et les comédiens, nous décidons ensemble de l'enchaînement de nos actions, et Laurent Cuniot nous a encouragés à nous passer de lui dans ces moments-là. Cela allait contre notre façon habituelle de respecter les directives du chef. Un jour, je lui ai demandé si j'étais libre de reprendre l'effet glissando de Julien Le Pape en choisissant un glissando dans mes réservoirs de notes, et il m'y a encouragée. Il reste une hiérarchie puisque nous cherchons son assentiment et que parfois il nous a dit que certains choix n'étaient pas judicieux, mais nous restons maîtres du jeu, dans le sens où nous devons trouver des raisons de jouer une chose ou une autre.

Ayant vu la dernière représentation, à la maison de la culture de Grenoble, le mercredi 22 mars 2017, j'ai pu constater que les uns et les autres s'écoutaient plus et que la fluidité entre le texte et la musique s'en trouvait améliorée. Comme le fait remarquer Éléonore Briganti, cette écoute demande sans doute « un temps long ». Laurent Cuniot explique quant à lui que ce travail de partage, pour complexe qu'il soit, est la source de plaisir la plus importante de cette pièce :

L'enjeu de l'inclusion du langage dans la musique est exposé de façon encore plus évidente que dans une autre œuvre lyrique. Nous avons eu des difficultés, notamment dans le troisième tronçon, parce que les comédiens avaient pris des repères sur le texte des chanteurs, et ils se sont rendu compte que leur matériau était porté par les instruments et par l'énergie de la musique elle-même. Ils se sont aperçus que beaucoup de gestes sonores étaient des points de repère plus clairs pour eux, et qu'ils devaient davantage se nourrir de l'énergie des musiciens que de la reconnaissance du texte des chanteurs.

Pour eux, les moments de silence dans le troisième tronçon étaient très abstraits, parce qu'ils avaient dans la main un texte continu ; or sur la partition, on voit bien que le texte est structuré en blocs séparés par des passages musicaux. Quand les comédiens ont compris cela, ils ont commencé à développer des repères d'écoute dans la musique elle-même.

Lorsque Aliénor Dauchez m'a proposé ce projet, j'ai immédiatement demandé qu'on revoie la dynamique d'enchaînement entre la musique et le texte, que je ne jugeais pas satisfaisante dans la version berlinoise. C'était

---

<sup>194</sup> Pierre-Benoist Varochier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

très important pour moi : je voulais que le texte et la musique s'enchaînent de la façon la plus fluide possible.

Dans le troisième tronçon, j'ai complexifié le dispositif déjà difficile d'Henri Pousseur pour faire en sorte qu'il y ait le moins d'inertie possible entre la musique et l'énoncé du texte. Henri Pousseur indique qu'il faut annoncer le chiffre puis faire un geste pour déclencher ce qui est annoncé par le chiffre. J'ai demandé aux musiciens d'anticiper et de jouer au moment où j'annonce le chiffre. Petit à petit, j'ai appris à préparer le chiffre à ma main gauche alors qu'elle est encore baissée, de manière à ce que les musiciens puissent se préparer. Cela complexifie beaucoup le jeu, mais lorsque j'ai écouté l'enregistrement de la version de Montreuil j'ai pu constater que cela donne un dynamisme d'enfer. Dans ce troisième tronçon, il y a des temps de silence indiqués à l'intérieur des blocs de texte, mais il n'y a pas de silence entre la musique et le texte, et il faut essayer de ne pas en faire.

**Pour vous, il a toujours été évident que les musiciens allaient réussir à prendre des repères musicaux ?**

Oui. Je n'ai jamais eu d'inquiétude parce que l'énergie de la musique est forte et parce que ce sont des artistes qui font travailler leur mémoire et leur oreille de manière extrêmement virtuose dans leur domaine.

D'autre part, je croyais beaucoup en la force de notre relation sur le plateau. Pour l'avoir moi-même vécue dans mes aventures sur la scène, je crois en une vérité du plateau. Si on trouve les bons moyens de circulation, l'énergie, l'attention, l'écoute, les relations qui se tissent entre nous sur le plateau, permettent une ouverture exceptionnelle des uns aux autres.

*Votre Faust* crée quelque chose d'unique sur ce plan. Grâce à la difficulté du dispositif, notamment dans le troisième tronçon, nous sommes tous amenés à prendre des risques, à sortir de notre domaine de spécialité, ou à être mis en danger sur notre propre terrain. Cela crée une synergie, une circulation de l'écoute et de l'intérêt. Le plaisir de cette pièce procède de la fusion des différents éléments en une chose unique. Quand on dépasse la complexité du dispositif, on éprouve une sensation de partage extraordinaire. Nous sommes tous nourris de l'énergie des autres, que nous intégrons dans notre propre savoir-faire. Je sais que je suis nourri de l'énergie des comédiens comme je sais qu'ils sont nourris d'énergie musicale. Ce spectacle crée une forme de plénitude assez unique, qui ne donne pas très envie de retourner dans la fosse, même pour jouer des chefs-d'œuvre<sup>195</sup>.

Cette sensation de plénitude a pour revers l'impression de manque que comédiens et musiciens ont ressenti quand ils ont travaillé isolément. Les musiciens racontent leur soulagement lorsqu'ils se sont mis à jouer avec les comédiens :

**Julien Le Pape :** Ce qui est passionnant, c'est que nous avons vu l'œuvre se créer. Le lien qui se tisse entre les musiciens, les comédiens, les chanteurs,

---

<sup>195</sup> Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

qui sont arrivés assez tard pendant les répétitions, est très particulier. Nous ne pouvions pas anticiper ce que serait l'œuvre avant de la jouer ensemble.

**Vous avez intégré petit à petit les comédiens, les chanteurs, les techniciens lumières et sons.**

Oui. Nous étions frustrés au début, nous sentions qu'il y aurait de nombreux éléments que nous ne pouvions qu'imaginer. Mais nous avons aussi besoin d'un travail entre nous : nous avons passé une semaine entière sur le troisième acte. À la première lecture, nous avons mis trente minutes pour faire deux lignes. Nous avons tous eu un petit moment de découragement, nous nous disions que ce n'était pas possible, que nous ne pouvions pas comprendre ce qu'il fallait faire aussi vite, que nous ne pouvions pas suivre la gestuelle de Laurent Cuniot. Et finalement, tout se fait, c'est passionnant.

**Anne Ricquebourg :**

**Ce qui a pu être frustrant dans le travail individuel est devenu source de plaisir dans le jeu d'ensemble.**

Oui, cela a été une aventure incroyable et qui a créé entre nous des liens très forts. Nous étions un peu anxieux, nous nous demandions si nous allions réussir à faire fonctionner cette partition, ce qui nous poussait à nous retrouver pendant les pauses et à parler de nos expériences de répétition. Cette pièce nous a soudés. Le 19 décembre 2016, nous devions enregistrer *La Petite Renarde rusée* de Janacek, avec d'autres musiciens de TM+. Dorothee Nodé-Langlois et moi sommes les seules qui avons joué à la fois *Votre Faust* et *La Petite Renarde rusée*. Je l'ai accueillie gaiement avec un « Ah, bonjour ! » tonitruant. Nous étions les deux seules à rire, d'autant plus que les autres nous regardaient bizarrement.

Il y a un contraste impressionnant entre mon sentiment de départ face à la partition, et le plaisir que j'ai maintenant à jouer *Votre Faust*. J'étais tout à fait désemparée en découvrant la partition, et je ressens maintenant les connexions qui se tissent entre nous et avec le public. C'est quelque chose d'unique<sup>196</sup>.

Laurent Cuniot, Julien Le Pape et Anne Ricquebourg voient dans le tissage et la rencontre les phénomènes les plus spécifiques et les plus marquants de cette œuvre.

Cette rencontre des espaces et des temporalités du monde du spectacle est à l'image d'un des messages que cette œuvre devait transmettre, d'après Henri Pousseur et Michel Butor. Les musiciens sont répartis sur quatre estrades, chacune représentant un pays : la France, l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne. Les groupes instrumentaux se répartissent ainsi : les Anglais (en costumes verts) – violon, violoncelle, harpe et voix basse. L'Italie (en costumes bleus) – flûte traversière, clarinette, cor, basson et voix alto. La France (en costumes violets) - trompette, saxophone, contrebasse et voix ténor. Enfin l'Allemagne (en costumes rouges) – piano, percussions et voix soprano. À chaque pays est attribuée une couleur d'éclairage, que Michael

---

<sup>196</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

E. Kleine a souligné par les costumes, un style musical censé rappeler le pays, et des citations dans la langue appropriée. Voici comment Henri Pousseur les explique :

Dans la foire de la première partie, chaque estrade a pour ainsi dire une couleur *nationale* (il ne s'agit naturellement pas de nationalités politiques, étatiques, mais bien d'appartenances déterminées par la culture et la langue) :

- a) le petit *Faust* est considéré ici comme spectacle *français* : le matériel musical provient notamment des *Faust* de Gounod et Berlioz, mais aussi d'autres opéras français de cette époque, qui ont une quelconque affinité avec ce thème : *Carmen*, *Mignon*, *Manon*, etc. La « modernisation » de ces matériaux se fait autant que possible « à la Milhaud » ;
- b) le « cabinet des figures de cire » est interprété comme scène *allemande*. Les citations sont tirées de Weber et Lortzing, ainsi que du jeune Wagner (*Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*) ; elles sont transformées « à la Schoenberg » ;
- c) dans les « dioramas du Duc de Parme » sont utilisés tous les motifs possibles du *bel canto* italien, de Rossini à Puccini, dans une manipulation rappelant souvent Stravinsky (qui a témoigné dans bien des œuvres de sa prédilection pour cette thématique) ;
- d) et enfin les annonces bibliques de la basse sont liées à un groupe de matériaux s'appuyant simultanément sur des couleurs *anglaises* et sur des références à une certaine *musique d'église*, proche de l'opéra et donc typiquement *bourgeoise* : le *Messie* de Haendel, mais aussi l'*Ave Maria* de Bach-Gounod, la marche nuptiale de Mendelssohn et la marche funèbre de Chopin et même le *Panis Angelicus* de César Franck (mais très court, à peine perceptible ; le mélange donne quelque chose d'assez élisabéthain). La notion de musique d'église joue en effet un rôle important dans toute l'œuvre (donc déjà dans l'action et le dialogue) ; nous rencontrerons encore plus bas quelques-unes de ses traces principales. La « défiguration » de ce groupe de motifs se fait « à la Hindemith<sup>197</sup>. »

Henri Pousseur précise d'emblée qu'il ne désigne pas des États ou des politiques mais des entités culturelles et linguistiques. Faire des quatre groupes de musiciens quatre pays permet de montrer que leurs cultures musicales ou littéraires se rejoignent et peuvent communiquer les unes avec les autres. Remarquons au passage le dégradé de citations ici décrit, où les

---

<sup>197</sup> Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, op. cit., p. 325.

motifs sont déformés « à la Milhaud », « à la Schoenberg », « à la Hindemith. » De plus, les estrades des musiciens sont associées à des stands de foire, ce que la scénographie d'Aliénor Dauchez et Michael E. Kleine rend visible notamment grâce à la cage dans laquelle sont les musiciens français, qui rappelle les animaux montrés à la foire. Lors des représentations de Nanterre, ils avaient même ajouté un panneau « Ne pas nourrir les animaux » sur la cage. Cela pousse les spectateurs à voir les musiciens comme les représentants d'une culture populaire. Au contraire les citations musicales font entendre des musiques savantes : la distinction entre culture savante et populaire est mise à mal. Henri Pousseur évoque pour le stand des Anglais la musique d'église, et dit qu'elle a une place particulière dans l'intrigue. En effet, Henri en compose, le directeur déclare « j'adore la musique d'église » dans la scène I, 1, ce qui rappelle le prologue dans le ciel de Goethe, dans lequel Dieu et le diable font une sorte de pari : le diable dit qu'il est capable d'amener l'âme de Faust à la damnation. Dans cette scène de Goethe, le destin de Faust apparaît comme un jeu : c'est aussi le cas du destin d'Henri, avec lequel les spectateurs sont invités à jouer. La cantatrice, elle, ne semble pas beaucoup apprécier la musique d'église, sans doute parce qu'elle est l'ancienne victime du directeur, auquel elle est tout à fait soumise. On peut imaginer qu'elle est la Faust précédente, celle qui a déjà été damnée. Aliénor Dauchez a d'ailleurs confirmé cette interprétation en entretien<sup>198</sup>. La musique d'église permet donc de comprendre que cet opéra est un jeu, mais un jeu sérieux, puisque s'y décide la rédemption ou la damnation d'Henri, et du public tout entier, j'y reviendrai.

Faire jouer à ces différents pays un opéra en commun, sur un mythe dont il y a eu des reprises littéraires dans toutes ces langues, avait pour but de faire entendre la beauté des rencontres de ces cultures, qui partagent un patrimoine. Il ne s'agit pas d'effacer les frontières, matérialisées ici par les estrades, mais de valoriser les rencontres, de faire vivre l'altérité comme une richesse.

De même, cet opéra a été conçu comme une réconciliation des époques : pour Henri Pousseur et Michel Butor, toute démarche artistique, particulièrement si elle est novatrice, se nourrit d'une tradition musicale, à condition de savoir vitaliser l'art du passé. Il ne faut pas transformer les œuvres anciennes en objets de musée, poussiéreux et anachroniques, mais au contraire parvenir à en entendre la nouveauté, afin d'en faire des sources d'inspirations pour les tendances les plus modernistes de l'art. Michel Butor attribue cette volonté de réconciliation, qui transcende le musical pour devenir politique, à Henri Pousseur :

---

<sup>198</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement cité en annexe.

Cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est aussi, bien sûr, le refus des cloisons étanches à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes ni castes, où chacun puisse manifester sa différence, sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration<sup>199</sup>.

Michel Butor décrit ici une « pensée complexe », dans le sens où l'entend Edgar Morin, par opposition avec la pensée analytique. Au lieu d'analyser les choses séparément, Henri Pousseur les inscrit dans un ensemble. De plus, la reformulation finale « du réseau, du flux, de la vibration », fait passer du statique avec le réseau au mouvement avec le flux, et même à un mouvement quasi imperceptible avec la vibration. Cela évoque le caractère ouvert de *Votre Faust*, que chaque représentation vient bouleverser.

---

<sup>199</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, op. cit., p. 539.

## VII. Comédiens, chanteurs, marionnettes ?

Intégrer chacun dans un même système, c'est donc « ouvrir des trous dans les remparts », rendre les frontières poreuses. Les contours du métier de comédien ont été ainsi rendus perméables aux métiers approchants. Cela n'est pas rare aujourd'hui sur la scène contemporaine : les comédiens ou performeurs y sont formés et le public beaucoup plus accoutumé qu'à l'époque de la première représentation.

Dans « Le théâtre et la musique aujourd'hui<sup>200</sup> », Michel Butor explique que dans les opéras traditionnels, le texte est subordonné à la musique, au point que bien souvent il est incompréhensible. Rien de tel dans *Votre Faust*, où il s'insère dans la partition comme une autre voix musicale, en résonance avec les instruments et dans leur tempo. Le texte est souvent porté par les comédiens, mais aussi par les chanteurs et par l'ensemble des musiciens. Michel Butor a écrit en conséquence : il a cherché à ce que ses mots puissent s'accorder à la musique. Je suis revenue avec lui sur ce sujet en entretien :

**Le fait de destiner votre texte à l'opéra, de l'écrire avec Henri Pousseur, change-t-il quelque chose à votre manière d'écrire ? Y a-t-il une spécificité de votre écriture de librettiste ?**

Je pense, oui. L'aspect visuel de la page est très important pour moi : si on écrit pour la radio ou pour la scène, cet aspect visuel du texte est mis entre parenthèses. On peut le retrouver, il peut y avoir des pancartes, donc le texte redevient visible, mais cela produit quand même quelque chose de différent, en particulier à la radio, où il ne peut pas y avoir de pancarte. Quand on écoute la radio, on devient aveugle. Ce que les yeux voient n'a plus d'importance dans la perception que nous avons par l'intermédiaire des oreilles. Le texte est plus auditif, mais il doit aussi faire voir : la syntaxe n'est pas la même<sup>201</sup>.

Michel Butor a donc cherché une écriture à la fois sonore et capable de faire naître des images. Il ne conçoit ici son langage que par ses aspects sensibles, visuels ou sonores : le sens passe au second plan. Cela a pu, dans un premier temps, déstabiliser les comédiens, qui ne pouvaient pas jouer ce texte avec réalisme à cause de son indigence sur le plan psychologique. Pierre-Benoist Varoquier a retracé, en entretien, le travail d'appropriation qu'a nécessité ce texte.

---

<sup>200</sup> Michel Butor, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, 2006.

<sup>201</sup> Michel Butor, Marion Coste, entretien de juillet 2015, non publié.

### **En quoi le livret vous a-t-il surpris ?**

Je n'ai pas l'habitude de jouer des livrets, mais des pièces. Pour moi, dans un opéra, l'art majeur, c'est la musique, comme le directeur l'explique dans notre intrigue. L'histoire n'est qu'un prétexte. Qui peut être magnifique, mais qui reste une partie mineure de l'œuvre. C'est quelque chose que j'avais pu étudier dans ma thèse sur *La Flûte enchantée*. Or dans cet opéra-ci, je me suis rendu compte que les deux artistes collaboraient, que la musique et le texte étaient au même niveau.

### **Oui, ils ont écrit contre cet état de fait, qui voulait que dans l'opéra classique, le livret était un art mineur.**

C'est un opéra qui parle de l'opéra : quand le directeur dit « Le livret, n'est-ce pas... Ce qui compte, c'est la musique ! », je comprends que Michel Butor et Henri Pousseur jouent avec cette idée. Et pourtant, quand je lis le texte, je sens qu'il n'y a pas grand-chose pour nourrir le jeu. Je me suis dit qu'on ne pourrait pas jouer littéralement ce qui est écrit ; qu'on aurait à chercher un peu de relief derrière.

Le texte me paraît trop simple. En même temps l'écriture de Michel Butor est très alambiquée, le système de coordination, la façon dont les mots sont mis ensemble, témoignent d'une recherche sur la langue. C'était très difficile à apprendre. Quand j'apprends du Molière, c'est facile, pas seulement quand ce sont des alexandrins, mais parce que je sens que l'auteur me suit, me pousse ; Butor, au contraire, me contre.

Quand on travaille ce texte, on a la sensation que tout est contre nous : la musique, l'écriture, le public. Il faut le prendre comme un jeu où rien n'est grave ; il n'empêche que c'est parfois agressif pour le comédien<sup>202</sup>.

Le texte est perçu par le comédien dans sa différence avec les autres livrets d'opéra. À la fois « trop simple » parce qu'il ne suggère pas finement la psychologie des personnages, et « alambiqué » parce qu'il utilise une syntaxe plus proche de celle du roman que du théâtre, le texte de Michel Butor déstabilise les habitudes de jeu. Il met le comédien en difficulté, oblige ce dernier à changer sa façon de concevoir l'œuvre d'art (qui devient « un jeu où rien n'est grave ») et donc son métier de comédien. Jean-Yves Bosseur, qui est spécialiste de *Votre Faust* et a joué le rôle d'Henri lors de la première à Milan, décrit le texte ainsi : « Ce texte, ce sont des espèces de bulles dont on ne sait pas d'où elles viennent ni d'où elles vont. Elles ouvrent sur le silence. [...]. Il y a énormément de sous-entendus dans cet opéra, ce qui donne de l'espace à l'interaction avec la musique<sup>203</sup>. » On comprend alors pourquoi Pierre-Benoist Varoquier a eu la sensation de devoir aller chercher « derrière » le texte, dans ses non-dits, mais aussi dans sa relation avec la musique. Pour le comédien en effet, la rencontre avec les musiciens a rendu lisible ce texte écrit avec la musique :

---

<sup>202</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>203</sup> Jean-Yves Bosseur, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

**Henri Pousseur et Michel Butor ont pourtant essayé de faire un opéra collaboratif, dans lequel se créent des liens d'entraide entre les musiciens et les comédiens, le public et les comédiens...**

C'est ce qui a émergé au fur et à mesure du travail. Quand j'ai commencé à mieux comprendre le système, qu'on l'a un peu expérimenté, j'ai senti une collaboration avec les musiciens se mettre en place. C'est la plus grande joie que m'a offerte cet opéra : nous avons réussi à communiquer avec les musiciens, à créer un langage commun alors que nous ne parlions pas leur langue. J'aime la musique, mais je ne la lis pas, ce n'est pas mon langage ; et pourtant, nous nous répondions, la musique répondait aux mots.

**C'est peut-être pour cela que le texte de Michel Butor a pu vous paraître vide, creux, au début : c'est un texte de l'extrême disponibilité, qui ménage en son sein une place à la musique. En observant les répétitions, j'ai eu la sensation que tous les moments un peu plats, un peu mous du livret prenaient leur sens lors de la rencontre avec les musiciens.**

Oui, j'ai eu la même sensation. Je me disais souvent, quand nous répétions sans l'orchestre, qu'Aliénor Dauchez comprenait des choses que nous ignorions. Nous faisons des propositions sans savoir vraiment vers où nous allions. C'était un peu conceptuel, nous avions l'impression de ne pas jouer, qu'il n'y avait rien à chercher, qu'il fallait seulement dire la phrase, sans « psychologiser » ; malgré tout j'étais confiant, je sentais qu'elle savait où elle nous emmenait, grâce à la musique, qu'elle pouvait lire<sup>204</sup>.

Je reviendrai sur la direction d'Aliénor Dauchez, que décrit ici le comédien. Il faut d'abord mettre au jour sa façon de considérer le texte, qui a évolué au fil des représentations. Ce que Pierre-Benoist Varoquier suggère lorsqu'il dit que la mise en scène d'Aliénor Dauchez était « un peu conceptuel[le] » tient à ce qu'elle a donné la primauté à la matérialité du texte, à ses sonorités. La matérialité musicale du texte est l'une des choses qui ont attiré Aliénor Dauchez. Lors d'un entretien pour France musique, elle déclare :

Je me suis aperçue que [l'écriture de Michel Butor] correspondait très bien à ma vision du monde parce que c'est une écriture qui est très pure, qui laisse une grande place à la communication non verbale. Travaillant en Allemagne depuis dix ans, j'ai regardé le théâtre tout d'abord sans comprendre l'allemand, donc en regardant tout ce qui se passait autour, sur la corporéité, sur l'espace, sur la matérialité des corps. L'écriture de Michel Butor me correspondait très bien à ce niveau-là<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>205</sup> France Musique, « Tapage nocturne », émission du 14 novembre 2016.

Ce rapport très physique au texte dépouille ce dernier d'une partie de sa dimension psychologique au profit d'une attention accrue à ses sonorités et aux images qu'il évoque. On peut d'ailleurs lier ce choix d'écriture aux grandes tendances du Nouveau Roman, comme l'a compris Pierre-Benoist Varoquier :

**Cela rejoint la mort du personnage, chère au nouveau roman.**

Je ne m'attendais pas à ce que cette œuvre mène aussi loin l'esthétique du nouveau roman. Le texte est surdéterminé : d'abord parce qu'il obéit à des règles de composition qui lui sont intrinsèques, et ensuite parce qu'il s'inscrit dans l'univers musical de la pièce, lui-même régi par des règles musicales. Il en découle une très grande précision.

La mort du personnage devient même une option, la J5, qu'on finit par désirer parce qu'elle est plaisante. Plus profondément, j'ai eu l'impression qu'Henri Pousseur et Michel Butor se disaient : la musique est morte, la littérature est morte, l'opéra est mort, le personnage n'existe pas ; réinventons tout cela.

À titre personnel, l'idée que le personnage n'existe pas me parle. Même si on compose, il ne s'agit pas tant de quelqu'un d'autre que de quelqu'un d'autre en soi-même. Je ne crois pas à la notion de personnage, donc cet aspect-là du texte ne m'a pas troublé.

**Le personnage n'est pas pour vous une altérité qu'il faudrait imiter.**

Non. Il est plutôt quelque chose qui peut exister en moi ; qui m'amène à explorer des zones inconnues de ma personnalité<sup>206</sup>.

La surdétermination du texte, induite par son rapport à la musique, pousse au plus loin la logique du Nouveau Roman, d'après Pierre-Benoist Varoquier. En effet, la musique est pour Michel Butor un moyen de comprendre le texte dans sa structure grammaticale<sup>207</sup>. Remarquons que le comédien renverse la fonction de la mort du personnage. Alors qu'elle a été considérée comme une façon d'interdire l'identification du lecteur<sup>208</sup>, elle devient pour Pierre-Benoist Varoquier un moyen d'appropriation plus intime. Le personnage est pour lui l'outil d'une introspection. Le comédien s'est approprié ainsi la vacuité des personnages, particulièrement du sien.

---

<sup>206</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>207</sup> Michel Butor écrit : « Comment la musique va-t-elle donner aux mots une activité qu'ils n'auraient pas autrement ? Elle ajoute à la structure de notre parole une structure supplémentaire. Je vous ai fait entendre des changements de hauteur et de longueur. Tout ceci peut être expressif et significatif. À l'intérieur de ce que je dis, nous avons des structures qu'étudient habituellement les linguistes. Dès que cela passe au chant, elles se mêlent à des structures qu'étudient habituellement les musicologues. », *L'Utilité poétique*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, op. cit., p. 832-833.

<sup>208</sup> Cf. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967 ou du même auteur *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971. Ou encore Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », dans *France Observateur* n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.

Cette écriture transforme donc le travail des comédiens. D'abord, ils ont été amenés à aborder le texte dans sa matérialité, c'est-à-dire à le « pâte-à-modeler », comme dit Antoine Sarrazin :

**Les personnages de cet opéra, particulièrement les vôtres, sont parfois à la limite du stéréotype : le marlou en mauvais garçon qui ne comprend pas très vite, Richard en bon copain naïf, le docteur très professionnel... Est-ce que cela rendait le jeu difficile ?**

Oui, c'était difficile. Durant la première et la deuxième représentation, j'étais gêné parce que je me disais qu'on ne parvenait à offrir au public qu'un ensemble de caricatures. J'avais l'impression qu'on en était resté au premier niveau d'interprétation du texte. Mais avant la troisième représentation, j'ai retravaillé chez moi et lors du spectacle je suis plus allé dans le corps, dans les intentions. J'ai essayé de pâte-à-modeler le texte, et j'ai pris beaucoup plus de plaisir. Je crois que j'ai mieux réussi à toucher les gens à ce moment-là. Peut-être que c'était encore plus caricatural...

**Je ne crois pas que c'était caricatural. C'est stéréotypé si le comédien essaie de donner une vérité psychologique aux personnages, s'il essaie de faire croire qu'il existe dans la vie des médecins comme ce médecin, des voyous comme Dick ou des naïfs comme Richard. Mais votre jeu, il me semble, n'allait pas dans ce sens. C'était plus corporel, à la limite de la chorégraphie. Je pense au moment où vous faites le rire du marlou pendant plusieurs minutes : cela devient une sorte de rap, et de danse<sup>209</sup>.**

Antoine Sarrazin esquisse ici une différence entre stéréotype et caricature : il estime avoir d'abord abusivement simplifié ses personnages, et avoir fait des caricatures. Puis il est allé vers un jeu moins psychologisant, plus physique, et a amené le public à apprécier ses gestes pour leur beauté graphique plutôt que pour leur signification psychologique. Le public, et particulièrement le public adolescent, était très réceptif au jeu d'Antoine Sarrazin, surtout dans les moments où celui-ci devenait presque chorégraphique. Une élève du Lycée Auguste Renoir (92) déclare ainsi : « J'ai beaucoup aimé le jeu des acteurs, surtout le grand qui jouait de nombreux rôles [NDLA : Antoine Sarrazin]. Il arrivait à se mettre dans la peau de tous ses personnages<sup>210</sup>. » La jeune fille juge l'acteur sur sa performance artistique, c'est-à-dire sa capacité à incarner tous les personnages, plutôt que sur une forme d'empathie. Elle reconnaît au jeu d'Antoine Sarrazin une fonction indicative (on sait quel personnage il incarne) et une signification physique, avec la métaphore de « se mettre dans la peau de quelqu'un ». Il est

---

<sup>209</sup> Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>210</sup> La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

d'ailleurs assez significatif de voir que les élèves n'ont pas parlé des personnages, n'ont pas dit quels personnages ils avaient appréciés ou détestés, ce qui apparaît pourtant souvent dans les premières réactions des publics scolaires.

Pour Antoine Sarrazin, le fait que le texte fonctionne avec la musique amène l'acteur à rechercher un jeu très physique :

On ne peut pas seulement être debout et réciter. Cela demande un engagement physique très fort [il se lève]. Quand je travaille mes textes, je fais énormément de mouvements [il mime], j'essaie de me le prendre dans le corps, dans la voix, dans l'intonation. Comme une pâte-à-modeller dans la matière de la voix et du corps. Je travaille ainsi depuis deux ou trois ans, et je prends conscience du fait que le théâtre est un art très physique, parce que cela nécessite une grande tenue, une grande force physique.

Aliénor Dauchez lit Michel Butor de cette façon-là, d'après moi. Quand j'ai fait Richard, je l'ai fait dégingandé, avec des mouvements particuliers [il mime les mouvements de Richard]. Dick avait une autre gestuelle.

**C'est peut-être lié à l'une des particularités de votre rôle : vous avez de nombreux personnages à jouer. Michel Butor disait que ce rôle était celui de « l'acteur par excellence », celui qui sait incarner rapidement des personnages différents. Cela vous oblige, d'une certaine manière, à avoir un jeu corporel très contrasté, surtout quand le personnage a peu de paroles. Je pense par exemple au policier : il ne dit que quelques mots mais on doit comprendre qu'il est mauvais, qu'il est à la solde du directeur.**

C'est aussi lié au fait que le texte est écrit avec la musique. L'acteur, dans cette pièce, est comme le chanteur d'opéra : il a besoin d'avoir une tenue, pour projeter sa voix, pour maîtriser son souffle<sup>211</sup>.

Le rapprochement opéré par Antoine Sarrazin entre comédien et chanteur d'opéra a été central pour chaque comédien dans *Votre Faust*. L'association du texte et de la musique a modifié le travail en répétition. Durant les italiennes, les comédiens récitaient non seulement leur texte, mais aussi les « tops », c'est-à-dire les signaux qu'ils devaient recevoir du chef d'orchestre. Le 28 octobre 2016, les comédiens ont eu leur première répétition avec les musiciens. Après cela, ils ont répété parfois entre eux, et parfois avec les musiciens. Quand ils répétaient entre eux, Grégoire Letouvet, qui jouait une réduction pour piano de la partition d'orchestre, leur donnait à la fois leurs signaux de départ et ceux des musiciens : les comédiens devaient apprendre que certains des signes de Laurent Cuniot ne leur étaient pas adressés. On

---

<sup>211</sup> Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

comprend l'effort de mémoire que ce travail représente : en plus du texte, ils devaient mémoriser toute une série d'indications musicales.

Durant les scènes 2a et 2b de l'acte II, Éléonore Briganti et Antoine Sarrazin, dans le rôle des marionnettistes, devaient scander des paroles sur les temps des extraits de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck ou du *Don Giovanni* de Mozart, enregistrés sur bandes magnétiques. Les deux comédiens ont été amenés à un travail musical. Grégoire Letouvet leur a appris à prononcer leurs syllabes au bon moment. Les comédiens ont alors été confrontés à des problèmes de musiciens : ils avaient tendance à accélérer, avaient du mal à entrer au bon moment, et ont peiné à suivre les *ritenutos* de la partition. Aliénor Dauchez les a encouragés à jouer avec les timbres de voix et les hauteurs. Ils ont proposé des voix nasales pour imiter Guignol et sa femme, et ils chantaient parfois en scandant. La présence de la bande magnétique impose un tempo rigide, qui empêche les musiciens de suivre le rythme des comédiens : ces derniers devaient donc vraiment s'adapter au rythme musical. Laetitia Spigarelli, dans la scène 2b, doit appeler « Faust » deux fois, puis dire « Oh, Faust », sur des temps et des contretemps très précis. Le 9 novembre 2016, cette scène a été faite pour la première fois avec bande magnétique, et Laurent Cuniot a demandé à Yann Bouloiseau, le technicien du son qui s'occupait de ces bandes magnétiques, ainsi qu'aux trois comédiens concernés, de rester une demi-heure après la répétition pour mettre en place le passage : ingénieurs du son et comédiens ont dû apprendre à suivre un tempo musical.

Les intensités sonores des paroles sont traitées avec une précision toute musicale dans la partition. Aliénor Dauchez utilisait d'ailleurs les termes musicaux (*piano, forte, fortissimo*) pour indiquer ce qu'elle attendait. Ces indications avaient des fonctions pratiques (passer au-dessus de la musique) mais aussi musicales. La fin J5, la plus terrible, devait être jouée *fortissimo*. Elle a imaginé une sorte de gradation dans l'intensité des fins : la plus heureuse, J1, est chuchotée par les comédiens, et au fur et à mesure que la situation se dégrade pour Henri, l'intensité augmente. En effet, pour Aliénor Dauchez, J5 est la fin la plus terrible, puisque Henri meurt, mais aussi la plus passionnante, alors que J1 est d'une fadeur toute bourgeoise. Elle demandait aussi que, dans J5, le jeu soit assez rapide, que les répliques s'enchaînent, et elle créait des effets de rythmes tout à fait musicaux. Par exemple, Henri dit deux fois « Monsieur » pour attirer l'attention du directeur, qui répond « Pardon » la première fois, puis « excusez-moi » la deuxième. Le directeur devait laisser un blanc avant le premier « Pardon », puis dire le « excusez-moi » très rapidement après la réplique d'Henri pour créer un effet d'accélération qui se poursuivait dans la suite de la scène. Cette interprétation découlait d'une analyse de la musique par Aliénor Dauchez : « Monsieur ? Pardon » se dit

dans la musique, alors que « Monsieur ? Excusez-moi », est dit dans le silence. Le côté cassant de la réplique du directeur ressort d'autant mieux : il semble intimer l'ordre de se taire à la fois à Henri et aux musiciens. Le silence aussi prend un sens particulier, ce qui rapproche encore le texte de la musique : en musique, il existe des symboles pour noter le silence avec une précision métrique bien plus grande que les points de suspensions ou les blancs typographiques de la langue écrite.

Cette attention portée aux débits et aux intensités était généralisée à l'ensemble des scènes, ce qui témoigne de l'influence de la musique sur le travail du texte. Le terrible « Il faut que cela soit un Faust » était prononcé plus lentement que le reste, avec des accents sur le « faut », le « la » de « cela » et le « Faust », ce qui créait un rythme assez obsédant et permettait de mieux percevoir le retour fréquent de cette phrase. Ces effets de rythme, récurrents dans le texte butorien, étaient rendus plus prégnants par le travail musical de la mise en scène. Les assonances en [e] et le rythme ternaire de « vous allez vous saouler, trébucher, vous noyer » (J5) par exemple, provoquaient, il me semble, une écoute d'ordre musical.

Pour s'adapter à la perméabilité du texte et à la musique, les comédiens avaient besoin d'acquérir des connaissances musicales. Vincent Schmitt, qui pratique par ailleurs la batterie, a exploité les potentialités musicales du texte avec beaucoup de maîtrise. Il devait, dans la scène I de l'acte I, mimer le chef d'orchestre, donner son départ à la violoniste et aux différents musiciens. Il a proposé de mêler aux gestes traditionnels des chefs d'orchestres, ceux, beaucoup plus agressifs, du torero : ainsi, la musique et le théâtre s'interpénétraient. Après discussion avec Laurent Cuniot, il a été décidé que Vincent Schmitt dirigerait réellement les départs qui ne concernent qu'un seul instrument, plus faciles à donner que ceux de tout l'orchestre. Le chef d'orchestre a alors expliqué au comédien comment faire des gestes suffisamment précis, il lui a montré comment mimer la levée et a corrigé le positionnement de ses doigts. Laurent Cuniot s'est chargé des signes plus compliqués, mais toujours en interaction avec Vincent Schmitt. Il a par exemple dit à la violoniste « tu te cales sur moi, et je me cale sur Vincent<sup>212</sup>. » De plus, Laurent Cuniot était à peu près au centre de la scène pour diriger à ce moment, ce qui fait que Vincent Schmitt était juste derrière lui : l'effet de miroir était très visible. Cette circulation de la direction, du comédien au chef d'orchestre au musicien, est tout à fait exemplaire des liens qui se tissent entre les différents participants du spectacle. Peu à peu, ces dialogues entre comédiens et musiciens se sont multipliés. Dans la

---

<sup>212</sup> Laurent Cuniot, répétition du 31 octobre 2016.

scène 1a de l'acte II, par exemple, Antoine Sarrazin, qui joue le médecin, imitait sur quelques répliques l'accent germanique d'un des chanteurs.

Pierre-Benoist Varochier, qui joue Henri, a été confronté à une difficulté technique importante : dans la première scène, il doit mimer le jeu du pianiste sur l'une des plaques de cuivre de la chambre. La chambre était en effet constituée d'un espace rond surélevé sur roulettes et entouré de plaques de cuivre horizontales, disposées à diverses hauteurs pour constituer les murs<sup>213</sup>. Aliénor Dauchez a demandé à Pierre-Benoist Varochier de mimer le jeu du piano sur la plaque qui est à la hauteur d'un piano, puis, pour figurer la transposition un ton plus haut, sur la plaque d'au-dessus, et ainsi de suite jusqu'à ce que le comédien joue au-dessus de sa tête, sur la plaque la plus haute. Après la phrase « ou, si l'on préfère », Henri est censé reprendre la série qu'il vient de jouer mais en disposant les notes sur des octaves variées, de l'aigu au grave. Pierre-Benoist Varochier faisait alors semblant de jouer sur toutes les plaques de cuivre, mais de façon aléatoire. Aliénor Dauchez lui a demandé de faire correspondre les plaques les plus basses aux notes les plus graves, et les plus hautes aux aiguës, ce qui exigeait du comédien un effort d'écoute musicale. Notons au passage que cette partie de mise en scène est très représentative du « réalisme stylisé » dont se réclame Aliénor Dauchez, et que je tenterai de décrire un peu plus loin.

Peu à peu, ce type de difficultés a été surmonté. Ainsi, le 31 octobre 2016, lors de la répétition de la scène H2, Aliénor Dauchez a félicité Pierre-Benoist Varochier qui mimait les gestes du pianiste : « C'est bien quand tu mimes le piano. Ce n'est pas toujours tout à fait exact mais on sent que tu fais un effort pour suivre le piano et je veux qu'on voie cet effort, qu'on te sente très concentré sur la musique. » Plus qu'un idéal de réalisme, il s'agissait pour Aliénor Dauchez de montrer que les comédiens étaient à l'écoute de ce qui se passait en musique. Donner à voir le partage de la musique et du texte, plutôt que faire croire que le comédien joue du piano : toute la dimension métathéâtrale et métamusical de cet opéra tient dans cette distinction.

Les signes de Laurent Cuniot aux comédiens n'étaient pas toujours évidents à suivre parce que certains des signes de sa main gauche ne concernaient que les musiciens, alors que d'autres concernaient les musiciens et les comédiens, et d'autres seulement les comédiens. Laurent Cuniot a proposé de regarder les comédiens « dans les cas ambigus » mais a surtout demandé un travail d'écoute. Lors de l'italienne de l'acte III, Laurent Cuniot insistait très régulièrement pour que les comédiens prennent des repères dans la musique. Il leur indiquait

---

<sup>213</sup> Cf. la première photographie en annexe.

un motif instrumental particulièrement reconnaissable par sa tessiture ou son intensité, et demandait aux comédiens d'apprendre par cœur qu'il fallait partir à ce moment-là. Aliénor Dauchez a tenté de lui faire entendre que cela demandait un travail de mémorisation immense aux comédiens, qui avaient déjà de quoi faire dans cet acte III. Laurent Cuniot a insisté pour que les comédiens soient conscients de ces signaux musicaux : « Comme le projet de cette pièce c'est une interaction étroite entre la musique et le texte, il faut privilégier les signaux musicaux, au moins dans les cas simples<sup>214</sup>. » Il ne proposait pas aux comédiens d'écouter la musique dans le but de mettre leur parole au bon endroit, mais plutôt pour qu'ils accèdent à une intelligence de l'œuvre supérieure, pour qu'ils perçoivent l'imbrication de la musique et des mots comme l'aboutissement de cet opéra. Il leur a dit aussi, lors de cette première répétition en commun : « Ce qui est beau, c'est qu'il y ait une énergie qui circule sans interruption entre vous et nous. Cette réactivité, il ne faut jamais la perdre. Si le temps se distend par moments parce qu'il en est ainsi dans l'énergie de la scène, c'est très beau à entendre dans la musique<sup>215</sup>. »

Cela n'était pas sans poser de problème : les comédiens se sont retrouvés avec une quantité énorme de choses à mémoriser. La reconnaissance des épisodes musicaux que nommait Laurent Cuniot ne leur était pas spontanément aisée, elle nécessita un apprentissage qui se fit au cours des répétitions, et auquel Laurent Cuniot attachait une importance toute particulière. L'adaptation était d'ailleurs nécessaire des deux côtés. Le 28 octobre 2016, Laurent Cuniot a déclaré aux comédiens, qui commençaient à faire sentir que le travail que leur demandait le chef d'orchestre remettait beaucoup en jeu ce qu'ils avaient fait sans les musiciens : « Moi aussi il faut que je m'adapte, que je renote de nombreuses indications par rapport à vous. » Les comédiens réclamaient pendant des codes. Pierre-Benoist Varochier dit à Laurent Cuniot : « Il faut qu'on se trouve un langage commun parce que si on multiplie les exceptions ça va être compliqué. » À l'issue de la première répétition entre musiciens et comédiens, la discussion en était là : Laurent Cuniot demandait aux comédiens un travail d'écoute et les comédiens demandaient au chef de trouver des signes qui leur soient spécifiques. Le problème s'est encore compliqué avec l'arrivée des chanteurs puis des techniciens lumières et son, pour lesquels Laurent Cuniot a encore ajouté des signes. Finalement, les comédiens ont appris progressivement à écouter plus la musique, et Laurent Cuniot a fait des efforts pour différencier ses signes.

---

<sup>214</sup> Laurent Cuniot, répétition du 28 octobre 2016.

<sup>215</sup> *Ibid.*

Les comédiens ont appris à comprendre la structure complexe de la partition. Le 5 novembre 2016, Aliénor Dauchez a expliqué la structure de chaque scène de l'acte III aux comédiens, afin de les aider à suivre les signaux de Laurent Cuniot. Chaque scène est composée de quatre blocs de texte. Au départ de chaque bloc, Laurent Cuniot donne un signal aux comédiens. Après, tous les signes sont à la fois pour les musiciens et pour les acteurs. Il y a pourtant une « exception symétrique » - je reprends l'expression d'Aliénor Dauchez, qui fait bien sentir que le hasard et la structure s'imbriquent sans cesse l'un dans l'autre dans *Votre Faust* – : la deuxième phrase du bloc 1 et 4 (qui sont symétriques par rapport au milieu de la scène) est précédée de signaux adressés uniquement aux musiciens. Les comédiens doivent se souvenir de ne pas partir sur ces signaux. Plus les répétitions avançaient et plus les comédiens étaient réceptifs à ce genre d'explication, qui nécessitait de comprendre la structure de l'œuvre.

Les comédiens ont peu à peu perfectionné leur écoute de la musique. Le 5 novembre 2016, Pierre-Benoist Varochier a par exemple déclaré, à propos des signaux de l'acte III : « Instinctivement, on commence à savoir que c'est un signe pour nous, parce qu'il y a une sorte de nappe sonore. » En disant « instinctivement », il se rapporte à une compréhension de la musique qu'il a progressivement acquise. Le rapprochement avec l'instinct vient, je crois, du fait qu'il ne conçoit pas son écoute comme celle d'un spécialiste : il ne devient pas musicien au sens traditionnel du terme, mais sait imbriquer ses paroles dans une musique, à la manière dont un musicien d'orchestre insère ses phrases dans l'ensemble.

Les comédiens sont parfois dirigés comme des chanteurs, particulièrement dans les scènes 1a et b de l'acte II. Laurent Cuniot fait un signe pour lancer à peu près chaque réplique. D'après Aliénor Dauchez, c'est d'ailleurs la scène la plus « opératique » : parce qu'elle joue la scène topique de la mort de la chanteuse (la mort de Violetta dans *La Traviata* de Verdi, ou celle de Mireille, personnage éponyme de l'opéra de Gounod), et parce qu'elle reprend un stéréotype formel des livrets d'opéra en proposant des répétitions quasiment systématiques :

Maggy : Vient-il ?  
Le médecin : Vient-il ?  
La cantatrice : je crois que je le vois.  
Le médecin : elle croit qu'elle le voit.  
Maggy : vous croyez qu'elle le voit<sup>216</sup> ?

---

<sup>216</sup> Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome II, scène 1a, p. 207-208.

Ces répétitions sont d'ailleurs souvent reprises par les chanteurs, illustrant le lien qu'il y a entre comédiens et chanteurs dans cet opéra.

La Cantatrice:  
Il ne viendra pas.

The image shows a handwritten musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part features the lyrics "Il ne viendra pas!" with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "f" and "fb". The score is written on four staves, with the Soprano staff at the top and the Bass staff at the bottom. The lyrics are written below the notes in each part.

217

Les interventions tuilées des chanteurs, en *forte*, créent ici un effet ironique. Ceci, ajouté à la fréquence des répétitions, donne à cette scène des allures de parodie, notamment quand les chanteurs répètent en chantant à toutes sortes de hauteurs les « Henri ! Henri ! » de Maggy en train de mourir. Aliénor Dauchez a expliqué aux comédiens la spécificité de la musique de cette scène, qui reprend, pour les partitions des chanteurs, les codes de l'opéra de façon parodique. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est dans cette scène que les comédiens jouent le plus comme des chanteurs d'opéra. L'obligation de regarder le chef d'orchestre très fréquemment limitait très fortement leurs possibilités de mouvements ; le fait d'attendre les signes du chef pour prononcer la grande majorité de leurs répliques amoindrissait leur liberté d'interprétation et cassait le réalisme théâtral.

Dans ces scènes 1a et 1b de l'acte II, Laetitia Spigarelli doit répéter « Henri, Henri » une bonne dizaine de fois, ce qui est un clin d'œil au style des livrets d'opéra, qui utilisent beaucoup la répétition. Afin de créer de la variété et du sens, Laetitia Spigarelli chargeait ses « Henri » d'émotions différentes. Aliénor Dauchez a déclaré qu'elle cherchait avant tout la

<sup>217</sup> Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome II, scène 1b, p. 221.

précision des mouvements, des gestes, de l'élocution, du ton. Elle a demandé à la comédienne de faire « juste fort, pour qu'on entende la voix, mais sans colère ». Elle lui a conseillé de ne pas faire de « modulations » trop compliquées, et de dire le premier « Henri » » très doucement » : ces conseils étaient d'ordre musical<sup>218</sup>. De même, elle a demandé à la même comédienne de jouer J3 face public, avec beaucoup de simplicité, en projetant son texte vers l'avant. Elle a expliqué : « La position est formelle mais le texte est dans le vrai. Cela devient de l'ordre de la pièce radiophonique<sup>219</sup>. » Le rapprochement avec la pièce radiophonique, genre que Michel Butor a beaucoup pratiqué<sup>220</sup>, montre que le traitement de la langue est avant tout sonore, sans effet de dramatisation : Aliénor Dauchez a demandé aux comédiens de ne pas faire trop de gestes avec les mains dans cette scène J3, « pour qu'on voie la pièce radiophonique ». Elle a déclaré ensuite : « Cette fin est celle qui ressemble le moins à un opéra et le plus à une pièce radiophonique. On est débarrassé du visuel donc on entend mieux le texte<sup>221</sup>. »

Elle a aussi demandé aux comédiens de ne pas hésiter à sortir de leur personnage pour regarder le chef quand ils en ressentaient le besoin, à condition de se remettre rapidement dans le personnage. Ainsi, quand Laetitia Spigarelli, dans la scène 1a et 1b de l'acte II, s'évanouit et est secouée par des tremblements, elle peut tout à coup cesser de trembler, regarder le chef quelques secondes, puis se remettre dans son rôle. Aliénor Dauchez est passée d'une lecture psychologique à une lecture musicale à propos du directeur dans la même scène : quand il demande à Maggy un livret, Vincent Schmitt crie. Aliénor Dauchez lui a alors dit « Au début je me suis dit qu'en criant tu n'arriverais pas à la convaincre, mais tu pars sur des forte pour arriver à des pianissimo, et c'est très beau, assez virtuose<sup>222</sup>. » Dans la première partie de sa phrase, elle a commenté l'intrigue, elle se demande s'il est réaliste d'imaginer qu'on peut convaincre quelqu'un en lui criant dessus. Elle a abandonné rapidement cette lecture pour proposer une analyse musicale du jeu de Vincent Schmitt.

Le traitement musical du texte a exigé une redéfinition des codes de jeu. Le 25 octobre 2016 au matin, au milieu de la deuxième semaine de répétition, Éléonore Briganti a demandé à Aliénor Dauchez d'être plus précise sur ce qu'elle attendait. Le questionnement était né du travail sur la machine, effectué le jour précédent. Pour le troisième acte, qui se déroule dans

---

<sup>218</sup> Je renvoie ici à la citation d'Ariane Mnouchkine un peu plus haut : les liens entre la façon de diriger des deux femmes sont assez clairs.

<sup>219</sup> Répétition du 27 octobre 2016.

<sup>220</sup> Cf. *6 810 000 Litres d'eau par seconde, Mobile, Réseau aérien* dans *Œuvres complètes de Michel Butor, V, Le Génie du Lieu 1*, 2007.

<sup>221</sup> Aliénor Dauchez, répétition du 27 octobre 2016.

<sup>222</sup> *Ibid.*

un bateau, dans un train ou dans un avion, Aliénor Dauchez a décidé d'utiliser une machine : il s'agissait d'une plaque de deux mètres carrés à peu près, surélevée par des bras mécaniques télécommandés, qui permettaient d'agiter la plaque assez vigoureusement. Les comédiens devaient jouer sur cette plaque, et parfois être assis sur des sièges dont la fixation a dû être revue, parce que la machine était plus puissante que prévu<sup>223</sup>.

La première répétition sur la machine, le 24 octobre 2016, a donc été extrêmement éprouvante pour les comédiens, qui ont eu la sensation de ne pas pouvoir jouer pleinement parce qu'ils avaient du mal à garder leur équilibre. Ils avaient aussi beaucoup de mal à voir le chef d'orchestre (à ce moment-là remplacé par Grégoire Letouvet, puisque les répétitions avec les musiciens n'ont commencé que le 28 octobre 2016) et donc à percevoir les signaux de départ. Cela a amené Éléonore Briganti à s'interroger sur la façon dont elle devait jouer : devait-elle jouer le mal de mer sur la machine ou garder un contact visuel avec le chef ? Elle a déclaré le 25 octobre 2016 : « J'ai compris hier que les comédiens, dans cet opéra, sont des chanteurs parmi d'autres. On ne demande pas à un chanteur de chanter de dos, parce que ça ne lui permet pas de voir le chef ; on ne lui demande pas de chanter dans une position trop inconfortable. Je crois que c'est ce que je pourrai faire sur la machine, jouer debout, face public. » La difficulté technique a fait émerger une question fondamentale quant à la nature du jeu des comédiens dans cet opéra. Laetitia Spigarelli a prolongé le débat en demandant si les comédiens devaient jouer avec réalisme, de façon à provoquer la compassion ou l'identification du public, ou s'ils devaient adopter le jeu codifié, stylisé, des chanteurs d'opéra. Ce débat assez houleux vient sans doute du fait qu'Aliénor Dauchez a fait le choix de ne pas être trop explicite sur cette question, pour laisser les comédiens libres de proposer ce dont ils avaient envie. Aliénor Dauchez leur a d'ailleurs répondu en parlant de « réalisme stylisé », expression qui condense l'ambiguïté de sa position.

Aliénor Dauchez est souvent allée du côté de la stylisation : elle a, par exemple, encouragé Pierre-Benoist Varoquier à compter sur ses doigts le nombre de secondes qu'il devait attendre avant de commencer à parler, dans les cas où il avait un « top +  $x$  secondes », c'est-à-dire qu'il devait partir  $x$  secondes après le signal du chef. Mais elle ne voulait pas que les autres comédiens le fassent : elle justifiait ce choix par le fait qu'Henri est un personnage de compositeur, donc il est réaliste qu'il se pose des questions d'ordre musical. On voit bien l'ambiguïté de la position d'Aliénor Dauchez, poussant parfois à la stylisation et d'autres fois au réalisme, et mêlant souvent les deux lorsqu'elle expliquait ses choix.

---

<sup>223</sup> Cf photographie en annexe.

Aliénor Dauchez a d'abord privilégié la dimension physique du texte. Cela l'avait poussée, dans la mise en scène allemande, à choisir un danseur pour jouer le rôle d'Henri :

**On a pu dire qu'Henri était un personnage fantoche, à la limite de l'idiotie, très enfantin et influençable.**

Oui, tout à fait, et c'est aussi pourquoi c'est le personnage le plus difficile à aborder. On s'en est bien sorti parce que j'ai pris un danseur pour le jouer, Franz Rogowski, qui a joué les choses de manière très corporelle, pas du tout intellectuelle. Il n'a pas besoin des mots pour exprimer ce qu'il a à dire, il n'a pas du tout psychologisé le personnage : je lui demandais d'être assis sur une chaise et il était assis sur une chaise, je lui demandais d'être debout et il était debout... Contrairement aux autres acteurs, il n'avait pas besoin de justifier ce qu'il faisait.

Je pense que cela vient aussi du fait que Michel Butor n'a pas écrit beaucoup de théâtre. Il ne cherche pas à justifier psychologiquement les actes de ses personnages. Il écrit des choses parce qu'il les voit, et non parce qu'elles ont du sens. C'était très déroutant pour les acteurs, qui avaient une formation classique. Le danseur, lui, n'était pas perturbé par cela<sup>224</sup>.

Le comédien de *Votre Faust* aurait alors à faire œuvre de danseur, ce qui rappelle les propos d'Antoine Sarrazin ci-dessus, sur la gestuelle des personnages. Le texte, parce qu'il fonctionne avec la musique, convoque le spectre des métiers qui lui sont associés : chanteur et danseur. Au comédien de trouver une façon de jouer dans le nœud de ces différentes postures.

Aliénor Dauchez cherchait cette dépsychologisation du jeu dans la précision et la simplification des gestes. Elle a fait travailler, le 25 octobre 2016, une danse entre la cantatrice et Maggy dans la scène IV de l'acte I. Elle a demandé aux comédiennes de se contenter de trois gestes, et d'essayer d'être synchronisées, leur disant que « tout ce qui est précis, c'est beau à voir. » Je trouve que l'expression « beau à voir » ancre vraiment le travail d'Aliénor Dauchez dans une recherche plastique, voire chorégraphique. En général, ses remarques portaient souvent sur les postures, elle essayait de faire qu'il y ait un personnage assis quand un autre est debout, elle demandait des postures claires et précises, dont la valeur était plus visuelle que psychologisante.

Dans la scène 1a ou 1b, Maggy est à terre, avec à sa droite le docteur et derrière elle, à genoux, la cantatrice. Aliénor Dauchez a demandé à Laetitia Spigarelli de produire une sorte de gag physique : elle lève un bras, et quand le docteur le lui baisse, cela lui fait lever un autre membre, comme par un effet mécanique. Le procédé allait jusqu'au burlesque quand Laetitia

---

<sup>224</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

Spigarelli donnait un coup de pied dans les fesses du docteur au moment où elle levait, comme inconsciemment, une jambe. Les comédiens ont posé beaucoup de questions par rapport à ce gag, demandant si cela signifiait qu'il ne fallait pas prendre au sérieux cette scène où Maggy risque de mourir. Aliénor Dauchez a essayé d'expliquer que plus qu'un gag, il s'agissait de montrer qu'on joue avec une situation physique, visuelle. Le gag a finalement été abandonné, sans doute pour préserver les potentialités pathétiques de la scène. Il y avait un écart trop grand entre l'interprétation psychologique de la scène (Maggy risque de mourir, on a peur et pitié) et l'interprétation plastique (c'est un gag burlesque). Aliénor Dauchez a pourtant travaillé précisément les postures des acteurs dans cette scène. Elle a par exemple précisé la position des deux actrices au moment où Laetitia Spigarelli est allongée, agonisante, dans les bras d'Éléonore Briganti, à genoux derrière elle. Aliénor Dauchez leur a demandé d'évoquer la Piéta de Michel Ange. Cette référence à la statuaire est révélatrice du type de travail voulu par Aliénor Dauchez.

Aliénor Dauchez étant aussi une artiste plasticienne, elle demandait aux comédiens de créer des images, des tableaux. Dans la scène I, 2, les comédiens marchent et occupent la totalité du plateau durant le prélude. À chaque pause musicale, ils s'arrêtent. L'effet est évidemment visuel et musical, il n'a aucune signification psychologique. Ensuite, les rencontres entre les différents personnages sont comme chorégraphiées : le directeur rejoint Henri côté cour, Dick rejoint Maggy côté jardin, la cantatrice se retrouve au milieu. Le directeur va chercher la cantatrice et la ramène à Henri, jusqu'à ce qu'elle se retrouve très près de lui. La cantatrice et le directeur vont ensuite saluer Maggy et Dick, pendant qu'Henri reste seul côté cour. Dick et le directeur vont alors sur le devant de la scène, la cantatrice se retrouve au milieu de la scène, entre Henri et Maggy. Elle les regarde tour à tour et s'en va rejoindre le directeur et Dick. Henri et Maggy se mettent à se poursuivre comme des enfants jouant à chat. Maggy va même escalader la cage d'un des groupes de musiciens, pour jouer avec la totalité de l'espace.

Toutes les positions ont été précisées pour créer des lignes, donnant l'impression d'une chorégraphie bien réglée. Aliénor Dauchez a par exemple demandé à Pierre-Benoist Varochier et Laetitia Spigarelli de rester bien symétriques pendant que le directeur se présente, ou encore à Vincent Schmitt et Antoine Sarrazin, qui jouent un genre de trafic louche sur le devant de la scène pendant qu'Henri et Maggy se rencontrent, de « jouer plus petit parce que ce n'est pas le centre de la scène. » Elle organisait ainsi un tableau dans lequel les plans se superposent, avec le directeur et Dick, puis le directeur et la cantatrice dans le premier plan et Maggy et Henri dans le second, tout en donnant, par l'ampleur des mouvements et des

déplacements, plus d'importance visuelle au deuxième plan. Elle privilégiait aussi les gestes les plus lisibles : Maggy cache les yeux d'Henri avec ses mains pour symboliser un jeu d'enfant, le directeur et la cantatrice miment sur le devant de la scène les trois singes de la sagesse, mettant tour à tour leurs mains sur leurs yeux, leurs oreilles, leur bouche, pour symboliser que l'amour naissant entre Maggy et Henri les dérange. La stylisation du jeu des comédiens permet de rendre visible le fait qu'il participe à la même structure que la musique, faisant des comédiens des danseurs. Mireille Calle-Gruber a été sensible à cette harmonie entre musique et jeu des comédiens, qu'elle impute à la stylisation du jeu :

**Aliénor Dauchez a tenté de faire tenir ensemble un jeu assez réaliste pour susciter l'attachement du public et une très grande stylisation.**

Je suis surtout sensible à la stylisation. Le côté psychologique, n'est pas ici, me semble-t-il, la visée car l'intrigue est minimale : un personnage est amoureux de l'une, puis de l'autre. Je ne crois pas que ce soit le ressort du spectacle.

J'ai aimé l'absence de psychologisme et l'importance donnée aux corps, à l'inscription des corps dans un volume et dans le rapport aux autres. Une énergie se dégage de la bruine opératique de cette musique, qui s'accorde avec l'énergie de la chorégraphie que forment les comédiens. La rencontre des corps sur la scène répond à la rencontre des citations dans la musique.

Les personnages sont très peu statiques. Même s'ils ne parlent pas, ils bougent, et leurs costumes bougent, par exemple les queues de cheval du directeur et du chef d'orchestre. Les costumes démultiplient les mouvements des corps dans l'espace.

Mireille Calle-Gruber profite de la beauté formelle de l'opéra sans avoir besoin de s'attacher affectivement aux personnages.

Le refus de la psychologie, la recherche d'un jeu physique, font partie de la façon de travailler d'Aliénor Dauchez, qu'elle associe à la formation qu'elle a reçue.

Tout théâtre est stylisé. Il a existé un théâtre se voulant réaliste, mais il a disparu quand le cinéma s'est mis à proposer un réalisme supérieur. Une *stylisation* extrême, c'est par exemple ce que propose Bob Wilson. Pour ma part, j'ai été très influencée par Jacques Lecoq, ou plutôt par ses élèves, notamment Claude Régy et Ariane Mnouchkine.

Il y a deux grands types de méthodes au théâtre. Celle qui part des souvenirs, du vécu, pour aboutir au geste, comme chez Stanislavski par exemple, et celle qui crée le geste d'abord, pour que du geste naisse l'émotion. C'est ce que fait l'école Lecoq, mais aussi la gestique baroque, entre autres. J'ai toujours eu une sensibilité plus proche de cette dernière méthode. J'ai d'ailleurs découvert après coup que de nombreuses personnes qui m'avaient formée au théâtre durant mon enfance et mon adolescence étaient des élèves de Lecoq.

Aliénor Dauchez s'inscrit donc dans une tradition de mise en scène qui fait naître l'émotion du geste. Cela l'a amenée à évoquer l'animalité durant le spectacle :

**Quelle place tient l'animalité dans cette mise en scène ?**

C'est important dans mes mises en scène en règle générale. C'est peut-être aussi un endroit où mon travail de plasticienne l'emporte sur le texte. Ayant commencé à travailler en Allemagne, je me suis concentrée au début sur la communication physique, qui est une communication animale. Je pense qu'une grande partie de la communication humaine est non-verbale. C'est encore quelque chose que je tiens de Lecoq, par l'intermédiaire de mes professeurs. Il dit par exemple que si on veut jouer le voleur, il faut jouer le crocodile, et qu'alors on va trouver quelque chose, dans les gestes, dans les déplacements, qui sera plus grand que si on pense à un voleur réaliste. C'est cela aussi le réalisme stylisé : on joue un crocodile et le spectateur voit un voleur.

**Cela rappelle les théories du surréalisme, sur le rapprochement improbable, par la métaphore, de deux objets.**

Tout à fait, et *Votre Faust* a parfois des accents surréalistes. Stéphane Orlando, un compositeur qui est venu voir *Votre Faust* hier [NDLA : 13 janvier, à la maison de la musique de Nanterre], a eu une belle expression. Il a dit : « c'est du surréalisme à la belge<sup>225</sup>. »

Cependant, Aliénor Dauchez n'a pas non plus nié la dimension psychologique du texte, surtout quand celle-ci découle de l'intertextualité goethéenne, comme c'est le cas pour le personnage d'Henri :

Cependant pour Nanterre j'ai essayé de remettre le texte au centre, surtout pour le personnage d'Henri. Faust est surtout un personnage du texte. Le personnage d'Henri a un problème métaphysique. Il souffre d'intellectualisme trop poussé : il n'arrive pas à vivre parce qu'il est trop dans la théorie, dans la science. Au départ, dans la chambre, il est totalement dans sa pensée et c'est le diable qui lui permet de rentrer dans son corps. Entre Montreuil et Nanterre, Pierre-Benoist Varoquier a perdu de l'enfance et gagné quelque chose de plus savant. Sans compter qu'il est arrivé avec une barbe, que je lui ai demandé de garder.

La position d'Aliénor Dauchez est donc volontairement ambiguë, entre stylisation et réalisme. Le 31 octobre 2016, cette réflexion a été poursuivie entre Aliénor Dauchez et Laetitia Spigarelli. Nourrie par le travail sur le théâtre de marionnettes (I, 2), Laetitia Spigarelli proposait de considérer les comédiens, dans cet opéra, comme des marionnettes. Cela

---

<sup>225</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

signifiait pour elle qu'on devait chercher le « geste juste », qui fait « oublier la marionnette », qui donne l'illusion « qu'elle vit. » On peut penser que Laetitia Spigarelli tire ici de l'image de la marionnette une théorie théâtrale qui irait du côté du réalisme : donner l'illusion de la vie, imiter la vie au plus près. Pourtant, le rapprochement du comédien et de la marionnette a plutôt servi à suggérer un jeu très stylisé. On pense aux « sur-marionnettes » de Craig dont il a déjà été question, ou encore à un article de Vsevolod Meyerhold, qu'Antoine Vitez résume ainsi :

Dans un de ces articles, Meyerhold imagine deux montreurs de marionnettes. Le premier s'applique sans cesse à perfectionner ses poupées à la ressemblance humaine. Elles ouvriront la bouche, elles tourneront les yeux, elles auront l'air de parler ; leurs gestes seront adroits et précis. Il ne leur manquera bientôt plus qu'une âme. Et finalement, mieux vaudra engager des acteurs de chair et d'os, mais l'art de la marionnette se sera ainsi digéré lui-même. L'autre montreur de marionnettes a remarqué que le public n'aime rien tant que la maladresse des poupées à figurer les gestes humains. À partir de là, tout son effort va en sens inverse de celui de son confrère. Il simplifie encore ses poupées, ne s'attache plus qu'à suggérer la vie par quelques signes conventionnels, et c'est précisément le décalage entre la convention et la réalité qui suscite le plaisir du public<sup>226</sup>.

La marionnette, pour Meyerhold, devient alors le symbole même de ce qu'il a appelé « le théâtre de convention ». Suit une réflexion d'Antoine Vitez sur la notion de convention au théâtre, qui semble très pertinente pour *Votre Faust* :

Un spectacle communément appelé « conventionnel » ou « très conventionnel », avec une intention méprisante, est en effet un spectacle obéissant à une convention admise, mais *inconsciente*. Le théâtre naturaliste, le théâtre de boulevard, et ce qu'on appelait le « vieil Odéon », quoi de plus conventionnel ? Mais d'une convention s'ignorant elle-même. Depuis l'auteur écrivant des dialogues « très parlés », jusqu'au comédien jouant « naturel », pas un artisan du théâtre de boulevard qui ne croie reproduire la vie même ! [...]

Il faut reconnaître que tout théâtre est convention, que tout est conventionnel au théâtre. L'emploi du même mot pour désigner la mauvaise et la bonne convention est légitime. La mauvaise convention, c'est la convention routinière, devenue si *normale* qu'on n'y fait plus attention. Meyerhold nous dit qu'il faut rejeter cette convention-là, et il propose la convention *consciente* : l'artiste doit créer sa convention, c'est-à-dire son système de signes, et la faire comprendre au public<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, 2, La Scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995, article « réalisme et convention », p. 95-96.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

Tout est convention au théâtre, puisqu'il s'agit d'une œuvre d'art et non de la réalité même. Le théâtre qui oublie qu'il est convention, c'est-à-dire le théâtre qui croit donner l'illusion du vrai, est taxé de « conventionnel », dans un sens méprisant. Au contraire, le théâtre qui assume ses conventions n'est pas conventionnel dans le sens négatif, puisqu'il parvient à proposer quelque chose de nouveau.

Dans sa conversation avec Laetitia Spigarelli, le 31 octobre 2016, Aliénor Dauchez a repris l'image de la marionnette, mais pour évoquer ce qu'elle appelle le « réalisme stylisé » : elle a évoqué la bande dessinée, où on voit la réalité, « mais certains éléments sont simplifiés, d'autres sont grossis. » Aliénor Dauchez a expliqué que le « geste juste » était celui dans lequel se rejoignent la précision plastique et la signification psychologique : « si le geste est précis, qu'il a un début et une fin, il se met à signifier quelque chose, et le spectateur ne s'ennuie pas. » Pour Aliénor Dauchez, le travail sur le geste et celui sur la justification psychologique sont deux manières d'arriver à un même résultat. On peut remarquer effectivement que souvent, les consignes portant sur les déplacements ou les gestes avaient aussi une justification psychologique : les deux méthodes se rejoignent. Par exemple, quand Aliénor Dauchez demande à la cantatrice et à Maggy de rappeler la Piéta, cela signifie que la cantatrice compatit aux douleurs de la jeune femme et qu'elle n'est pas toujours l'alliée du directeur.

Aliénor Dauchez a créé un système de conventions de jeu conscientes et assumées, sans pour autant abandonner toute signification psychologique. Dans les scènes du train de l'acte III, il avait été décidé durant la première semaine de répétition que la cantatrice se servirait du miroir de son poudrier pour pouvoir regarder les signes du chef d'orchestre, situé derrière elle. Parce que la machine bougeait trop pour que le petit miroir du poudrier suffise à voir le chef, Aliénor Dauchez a proposé, le 1<sup>er</sup> novembre 2016, de remplacer ce poudrier par un miroir beaucoup plus grand, que la cantatrice tiendrait à la main. Aliénor Dauchez lui a demandé de montrer qu'elle utilisait le miroir pour voir le chef, de ne pas faire mine de se mirer dedans. On voit bien ici ce que signifie « réalisme stylisé » : il y a une part de réalisme puisque la cantatrice semble se regarder dans le miroir, mais ce réalisme est stylisé puisqu'elle utilise un miroir qui n'a rien d'un miroir de poche, ce qui, d'après Aliénor Dauchez, aide le spectateur à comprendre la fonction pratique de cet objet. L'idée du miroir a finalement été abandonnée parce qu'il gênait le jeu de la comédienne. Cette anecdote montre cependant qu'Aliénor Dauchez cherche à afficher le travail technique de l'acteur. Pour la même raison, la table de

maquillage est sur le plateau et les changements de costumes se font à vue, ce qui est d'ailleurs demandé par la partition de Michel Butor et Henri Pousseur<sup>228</sup>.

Certains spectateurs ont ressenti le besoin, d'ailleurs parfois déçu, de s'identifier aux personnages, comme Nadine, autrice et dessinatrice de BD, qui a bien voulu me faire part de ses impressions : « Voter... Il faut voter. Pour qui, pour quoi ? Entre deux personnages féminins entre lesquels je n'ai perçu aucune différence, hormis la couleur du costume<sup>229</sup> ... » On sent bien ici qu'elle considère comme une lacune du spectacle le fait que la seule différence entre les deux personnages soit la couleur de la robe : elle aurait voulu pouvoir différencier deux caractères. Consciente de cette lacune dans la mise en scène allemande, Aliénor Dauchez a pourtant tenté de garder une part de réalisme afin que le spectateur éprouve des sentiments qui l'amènent à vouloir aider ou condamner un personnage. Éléonore Briganti a proposé une cantatrice souvent très émouvante, à l'opposé de la proposition de la comédienne allemande, qui avait un jeu stylisé, presque mécanique.

**Aliénor Dauchez voit la cantatrice comme le Faust d'avant Henri : elle a déjà vendu son âme au diable, elle a déjà perdu. Cela rétablit une circularité dans cette œuvre mobile : le directeur a déjà eu la cantatrice, il essaie d'avoir Henri et puis, à la toute fin, il s'attaque à Richard. Il y a la Faust du passé, le Faust du présent et celui du futur. Votre interprétation du personnage de la cantatrice la rapproche beaucoup du Faust romantique, celui de Klingner par exemple : c'est un personnage damné et superbe dans son insatisfaction indépassable.**

Il me semble que c'est le seul personnage qui possède cette fêlure. Elle est très humaine, avec son ambivalence, sa douleur.

[...]

**Le texte de Michel Butor a quelque chose de déroutant, parce qu'il installe des moments de vacance dans les personnages, des non-dits qui les transforment en pantin à la merci du public.**

J'ai tout de suite aimé le texte de Butor, avec son côté désuet, délicieusement suranné, surtout dans le troisième acte avec la fuite en bateau, en avion. Cela m'évoque le roman-photo. Bien sûr que ce sont des images arrêtées, puisque nous avons le chef en face, que nous devons être face au public. Mais ce sont quand même de vrais personnages. Le lecteur s'imagine une histoire, voit des expressions. Pour moi, la cantatrice n'a jamais été une marionnette. Bien sûr, c'est la chose du directeur, mais elle a eu une vie avant, et elle se bat, elle se prend même une claque [rire] [NDLA : dans l'une des scènes de l'acte III, le directeur gifle la cantatrice qui a tenté de mettre en garde Henri]. C'est ce que j'ai donné de moi, de

---

<sup>228</sup> Cf. photographie en annexe.

<sup>229</sup> Extrait des paroles des spectateurs, qui se trouvent en annexe.

mon humanité, à ce personnage. Les non-dits de Butor me permettaient de faire entrer tout un tas de possible. Je ne me suis pas senti marionnette, la langue de Butor n'a pas nourri de frustration chez moi.

La question de la marionnette était liée, pour moi, à la nécessité de regarder le chef pour prendre nos signaux de départ. Devait-on montrer que nous regardions le chef ? Ou le cacher ? Devions-nous adopter un jeu naturaliste ou opératique ?

La comédienne exploite les vacances du texte, les « non-dits », pour donner au personnage un passé, une histoire, qui ne sera jamais racontée par les mots mais transparaîtra dans son jeu, particulièrement dans la scène du cabaret, où elle est longtemps sur scène, silencieuse, en train de se remémorer ses souvenirs :

La cantatrice est un drôle de personnage. Elle est à la fois l'instrument du directeur et cette femme qui tombe amoureuse d'Henri, ou qui veut aider Maggy ou Greta. Elle est paradoxale, elle a deux facettes. Quand il y a le directeur elle est sa chose. Et puis, heureusement, il y a cette scène du cabaret, qui lui permet d'évoquer son passé. Tout à coup on lui donne une histoire : elle était chanteuse, elle a visiblement travaillé là. On sent toute sa fragilité, sa tristesse.

Quand Aliénor Dauchez m'a engagée elle m'a dit qu'elle voulait quelqu'un de plus âgé que pour sa mise en scène allemande. Je pense que c'est juste. Ce qui est intéressant, c'est que si elle veut sauver Henri, c'est parce qu'elle a eu une vie avant. Cela fait longtemps qu'elle appartient au directeur et qu'elle en souffre<sup>230</sup>.

Aliénor Dauchez a utilisé l'ambiguïté de ce personnage. Dans la scène I, 2, elle fait de la cantatrice la marionnette du directeur. Quand ce dernier l'offre à Henri à la fin de la scène, elle a une expression vide et le corps détendu. Le directeur déclare « elle m'est toute dévouée » en faisant un geste de main devant son visage, comme s'il en tirait les ficelles, ce qui fait effectivement bouger le visage de la comédienne. Thomas Pondevie a demandé à Vincent Schmitt de mieux préciser où il positionnait « l'objet cantatrice », afin qu'on comprenne qu'il l'offre à Henri, et que cela suscite la jalousie de Maggy.

La façon dont la comédienne évoque sa manière de construire son personnage, ainsi que le choix de mise en scène de la laisser seule et méditative, offre au personnage une forme de réalisme, et rappelle la méthode de Stanislavski : Éléonore Briganti imagine bien ici un « sous-texte ». Défendant Stanislavski, Antoine Vitez résume ainsi sa méthode :

---

<sup>230</sup> Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Stanislavski ne fut pas seulement metteur en scène, il fut pédagogue du jeu dramatique. Son fameux « système », qui doit beaucoup à la rencontre du Théâtre d'Art de Moscou avec Tchekhov, est fondé sur l'idée que le travail de l'acteur est créateur aussi bien que celui du compositeur et du décorateur, et que l'acteur doit découvrir, sous le texte de l'auteur, le courant souterrain, le *sous-texte*, qui est la vie réelle du personnage, et dont le texte écrit n'est qu'une trace imparfaite<sup>231</sup>.

Si, comme elle le déclare en entretien, Aliénor Dauchez se revendique plutôt de Lecoq en l'opposant à Stanislavski, on voit qu'au contact de *Votre Faust* et des comédiens, elle adapte sa façon de mettre en scène. Certaines consignes de jeu d'Aliénor Dauchez orientaient vers un jeu réaliste, et chargeaient les personnages de chair, leur créant une personnalité émouvante ou intrigante. Par exemple, dans la scène I, 2 toujours, Henri fait mine d'essayer d'embrasser Maggy, ce qui provoque la peur de la jeune fille et son refus d'aller voir un spectacle. Le metteur en scène a aussi encouragé Laetitia Spigarelli et Pierre-Benoist Varoquier à jouer l'innocence et la joie, pour que le personnage de Maggy soit tout de suite assimilé à un amour pur. Laetitia Spigarelli devait particulièrement proposer un jeu capable de suggérer des personnalités différentes puisqu'elle incarnait à la fois Maggy, pure et innocente, et Greta, séduisante et moralement plus trouble.

Il semblerait que cette remise en question, allant d'un théâtre très stylisé vers quelque chose de plus réaliste, a eu lieu entre la mise en scène allemande et la mise en scène française :

**Cela vous éloigne beaucoup de l'interprétation proposée par l'actrice allemande lors des représentations à Berlin et à Bâle.**

Oui. Je crois qu'Aliénor Dauchez a décidé d'un changement très important entre l'Allemagne et la France : elle a choisi des acteurs qui incarnent les personnages. En Allemagne, elle a fait sa forme, qui nous a servis, mais ce que j'ai trouvé admirable c'est qu'elle n'a pas reproduit ce qu'elle avait fait là-bas. Cependant, si nous devons interpréter, nous devons comprendre le texte : c'est pour cela que nous avons posé beaucoup de questions sur le texte, sur sa signification.

[...]

**Aliénor Dauchez a accepté quelque chose de paradoxal : rechercher l'incarnation tout en produisant une forme très stylisée. Son choix de supprimer le prompteur dans le troisième acte allait dans ce sens.**

Oui. Et elle a eu raison de faire ce choix, je crois.

---

<sup>231</sup> Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, 2, *La Scène, 1954-1975*, op. cit., article « réalisme et convention », p. 94.

Aliénor Dauchez reconnaît effectivement que la grande différence entre la mise en scène allemande et la française tient à ce qu'elle a voulu quelque chose de moins stylisé et de plus incarné en France :

**Trois ans se sont écoulés entre la première en Allemagne et la première en France, et vous êtes repartie avec une nouvelle équipe de comédiens et de musiciens. Qu'avez-vous eu envie de changer ?**

Musicalement, je voulais quelque chose de moins intellectualisé et de plus vivant. Gerhardt Müller-Goldboom, le chef d'orchestre allemand, était remarquablement précis mais dirigeait de façon un peu rigide. J'ai senti tout de suite qu'avec Laurent Cuniot la musique aurait quelque chose de plus sensuel, de plus coloré.

J'ai cherché un même type de progression pour la mise en scène : en Allemagne, Michael E. Kleine et moi avons pensé que nous n'arriverions pas à susciter l'empathie, à passionner le public par l'intrigue. Nous avons donc fait le choix d'un formalisme et d'une stylisation très affirmée. Nous avons décidé de présenter le troisième acte comme un jeu pur : nous comptons sur le plaisir d'observation de la construction théâtrale. À la fin des représentations à Bâle, j'en ai eu assez, j'ai senti qu'il fallait réussir à incarner davantage les personnages. C'est le plus gros défi que nous avons relevé en France : nous avons supprimé le prompteur du troisième acte et les acteurs ont appris tout le texte. C'est un travail gigantesque, et je ne pensais pas que nous allions réussir. J'étais prête à leur servir de souffleuse sur le plateau.

L'acte III pose de grosses difficultés de mémorisation, parce que les différentes versions de chaque scène se ressemblent, et parce que les comédiens ont à apprendre, en plus du texte, les signaux du chef d'orchestre, les repères musicaux, et les signaux du chef d'orchestre qui ne leur sont pas adressés, afin de ne pas partir en avance. Cette difficulté a poussé Aliénor Dauchez à réfléchir à un moyen d'aider les acteurs, mais aussi d'exhiber cet aspect technique de leur métier. À Berlin, elle avait utilisé un prompteur : les acteurs lisaient le texte, puis réagissaient à ce qu'ils venaient de lire. C'était, d'après elle, un travail très proche de l'improvisation, et sans aucun réalisme, puisque le prompteur oblige à jouer face public et à faire l'effort de lire. Les comédiens étaient surpris par ce qu'ils venaient de dire. Elle a dit à Laetitia Spigarelli, lors de la conversation du 31 octobre 2016 déjà évoquée, que cela ne suffisait pas à maintenir l'attention du spectateur pendant les quarante minutes que dure cet acte. Elle a donc opté pour plus de réalisme dans sa représentation française : pour Aliénor Dauchez, il est nécessaire que le spectateur s'attache aux personnages pour qu'il se passionne pour leur avenir, et il ne peut s'attacher à eux que s'ils sont, dans une certaine mesure,

réalistes. Aliénor Dauchez a alors imaginé mettre sur scène un souffleur, qui incarnerait la difficulté de mémorisation des acteurs sans perturber autant leur jeu qu'un prompteur. Il a finalement été décidé que ce serait Laurent Cuniot qui soufflerait le texte en cas de difficulté. Les comédiens étaient autorisés, à tout moment, à dire « texte », pour faire comprendre à Laurent Cuniot qu'ils avaient besoin d'aide. Aliénor Dauchez a déclaré que cela ne la dérangeait pas : cette mise en évidence des difficultés du travail du comédien va dans le sens de la performativité qu'elle cherchait. Tout à coup, la réalité du métier de comédien s'invite sur scène.

Cette ambiguïté du jeu, entre réalisme et stylisation, est aussi perceptible dans la gestuelle animalière de Vincent Schmitt. Au fur et à mesure des répétitions, il a introduit un peu partout des gestes qui sont à la limite du mime : il fait le loup, le chat, le rapace. On peut comprendre cela d'un point de vue psychologique : cette gestuelle traduit son côté diabolique, capable de métamorphose et d'une violence bestiale. Mais ces gestes sont stylisés. Le mime ne cherche pas tant le réalisme qu'une sorte de clarté quasi chorégraphique. Pour faire le rapace, il tend le cou en avant, met ses bras à l'horizontale, ses avant-bras à la verticale et ses mains à l'horizontale, créant ainsi une forme qui évoque les hiéroglyphes égyptiens au moins autant que le rapace. Il bouge ensuite légèrement les bras pour mimer le vol. La dimension symbolique de ces gestes a parfois posé des problèmes de compréhension, comme le montre la réaction de l'un des élèves du lycée Auguste Renoir (92) : « Le directeur de théâtre, c'est un chat ? Pourquoi il a une queue de chat et se comporte comme un chat à la fin ? Et pourquoi le chef en avait une aussi<sup>232</sup> ? » Le jeu de Vincent Schmitt avec les références animalières, censé évoquer son côté diabolique, est ainsi perçu dans une forme de premier degré qui nuit à la compréhension de l'intrigue.

La recherche plastique rejoignait souvent la recherche du sens. Cela est particulièrement vrai pour l'acte III. La plateforme de la machine, petite et carrée, se prêtait à des effets de cadrage assez photographiques. Les positions des acteurs étaient réfléchies pour leurs qualités visuelles, et dans un second temps, les comédiens leur trouvaient une justification psychologique. Dans la scène I4, Pierre-Benoist Varochier est allongé sur le ventre entre la cantatrice à sa droite et le directeur à sa gauche, tous deux debout. On voit bien l'intérêt graphique de cette présentation, qui donne à voir l'écrasement du jeune homme et la puissance du couple diabolique. La justification psychologique a été qu'Henri avait le mal de mer et était en train de vomir.

---

<sup>232</sup> La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

Quand le directeur arrive à la fin de la scène G1, Henri et Maggy sont debout à la fenêtre du train, puis le directeur s'assoit, prend la jeune fille sur ses genoux, et Henri s'assoit en face. Là encore, l'emplacement des comédiens est significatif, car le directeur prend ainsi possession de Maggy. Le directeur parle de la tristesse de la cantatrice, et déclare « parfois, je me demande si... », ce qui est une façon d'aiguiser la jalousie de Maggy en sous-entendant que la cantatrice est amoureuse d'Henri. Profitant des points de suspension et d'un moment musical sans parole, les trois comédiens ont alors tourné la tête ensemble vers le public avant de s'immobiliser, créant un effet visuel comique. Encore une fois, la beauté plastique de la scène, qui, parce que les acteurs se figent, ressemble à un tableau vivant, invite dans le même temps l'imagination à construire du sens : les personnages qui regardent dans le vide doivent être en train d'imaginer l'histoire d'amour, que le spectacle ne donne pas à voir, entre Henri et la cantatrice.

Enfin, dans la scène J1, Henri et Maggy sont dans la chambre, debout, face public. Ils se tiennent par la main et échangent à de rares moments un regard, tournant la tête avec lenteur. Cela rend la scène paisible et tendre. Mais l'immobilité de la scène évoque aussi la boîte à musique, d'autant plus que le décor de la chambre est rond. La réalité visuelle de la scène s'associe à son interprétation psychologique.

Le corps du comédien est-il un corps de danseur ? De marionnette ? De chanteur ? Donne-t-il l'illusion d'une personne réelle ou fait-il voir un geste dont la valeur est avant tout visuelle, esthétique ? Une réponse tranchée aurait sans doute appauvri le spectacle. Je suis revenue en entretien sur l'ambiguïté de la position d'Aliénor Dauchez. Voici comment elle l'expliquait après la mise en scène allemande et avant la mise en scène française :

**Les personnages ont un statut proche de celui des marionnettes dans cette pièce.**

Je crois que c'est la grande contradiction de ce livret : il refuse la notion de personnage par la distanciation systématique et, en même temps, il a besoin de l'identification des personnages pour que le public ait une raison d'intervenir. Je pense que c'est la grande problématique de cette pièce, on en a discuté pendant des heures et des heures. Faut-il jouer les personnages ou non ? Faut-il jouer l'histoire ou non ? C'est une question insoluble. Comment jouer avec l'identification du public au personnage ? Faut-il malgré tout essayer de l'obtenir ? Plusieurs personnes m'ont conseillé de ne pas jouer l'histoire, parce que de manière théorique ce n'est pas le sujet du livret, mais de manière pratique je suis persuadée que s'il n'y a pas d'identification à l'histoire le vote est trop abstrait et apparaît sans raison. Pourtant, je travaille souvent sur des mises en scène abstraites, sans texte, sans personnage. Mais je trouve que, dans ce contexte, on a besoin de suivre

l'histoire, de la comprendre, et de s'identifier d'une manière ou d'une autre aux personnages.

J'ai accepté la contradiction, sans chercher à la résoudre. J'en ai parlé avec Michel Butor et il n'a pas vraiment tranché, mais il m'a dit que les personnages étaient intéressants et qu'il fallait s'en occuper. Pour quelqu'un qui fait du Nouveau Roman, c'est assez contradictoire.

Les personnages sont à la fois des figures abstraites participant uniquement de la structure musicale par leurs paroles et visuelles par leur présence physique, et des personnes de chair, qui peuvent susciter le dégoût, la colère, la tendresse ou la compassion des spectateurs. Cette ambiguïté est peut-être à mettre en rapport avec l'une des caractéristiques de l'œuvre butorienne, que souligne Mireille Calle-Gruber :

Dans les œuvres complètes, nous avons placé *Votre Faust* dans le volume *Matière de rêves*. Je pense que cela n'est pas seulement lié aux dates d'écriture, mais aussi à la configuration que Michel Butor explore depuis *Portrait de l'artiste en jeune singe* et qui trouve son épanouissement dans ce volume : il juxtapose l'ordre du rêve et une forme de réalisme. Il y a là deux aspects contradictoires qu'il essaie de faire jouer ensemble. Il appelle cela « fantaisie » : ce n'est plus tout à fait un genre, c'est à la fois de l'irréel et de la musique. Or la musique est pour Butor un art réaliste, comme il le dit dans son article « La musique, art réaliste », qui est à l'origine de la collaboration avec Pousseur. Ce sont des moments où Michel Butor met le plus en danger les formes classiques par une sorte de conflit intérieur de genres incompatibles.

« L'ordre du rêve » s'associe à « une forme de réalisme », comme la stylisation et le réalisme chez Aliénor Dauchez. En effet ce que Mireille Calle-Gruber appelle « l'ordre du rêve » renvoie, il me semble, au goût de la structure et de l'abstraction, très visible dans les *Matière de rêves*. Cette association défait alors la dichotomie qui opposerait jeu réaliste, permettant l'identification, et jeu distancié. Daniel Mesguich dénonce cette opposition :

Certes, l'acteur est une personne et un signe à la fois, et le théâtre, certes, est un tressage de fascination et de discernement, de proximité et d'éloignement, d'adhésion et de déchiffrement. Pourtant n'allons pas croire trop vite que c'est au cru qu'on croit, et qu'on n'y croit pas quand c'est cuit. N'allons pas croire trop vite que le *cru* de l'acteur, pur présent, massif, palpitant, indéchiffrable, est ce à quoi le spectateur ne peut qu'adhérer, fasciné, quand le cuit, altéré, différencié, ouvert, lui permettrait de se détacher, de se décoller, de se déprendre : de lire, donc.

Peut-être est-ce aussi le « en-chair-et-en-os » de l'acteur qui bloque, peut-être est-ce aussi le « pour de vrai » qui empêche l'adhésion sourde, et le « pour de rire » qui la permet, en *effets*. Peut-être est-ce aussi la part

immédiate du présent – celle qui dans le présent se présente illisible – qui, pleine, irrespirable, empêche l'étouffement<sup>233</sup>.

Daniel Mesguich montre que, contrairement à une idée reçue, quand le personnage devient une personne, c'est-à-dire quand l'acteur l'incarne tout à fait et crée l'illusion de sa réalité, alors le personnage devient « indéchiffrable » ; au contraire, une certaine stylisation (des « effets ») permet de le rendre plus lisible. Croire en un personnage, au théâtre, ce n'est pas confondre fiction et réalité. Le réalisme même, au théâtre, est une convention, une forme de stylisation. Terminons par une définition du réalisme par Antoine Vitez qui semble correspondre parfaitement à la pratique d'Aliénor Dauchez : « Finalement, je pense que la question du réalisme, au théâtre, n'est pas une question de vie ou de mort. Pour moi, le réalisme est secondaire à la convention, il est un des jeux conventionnels auxquels il faut jouer, sachant qu'on joue, mais pas le seul<sup>234</sup>. »

---

<sup>233</sup> Daniel Mesguich, *L'Éternel éphémère*, op. cit., p. 19-20.

<sup>234</sup> Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre*, 2, *La Scène, 1954-1975*, op. cit., article « Réalisme et convention, réalisme ou convention », p. 98.

## VIII. De la musique aux mots

Du côté des musiciens, les difficultés sont symétriquement identiques : les limitations de leurs fonctions deviennent poreuses et ils participent à la construction de l'intrigue. De nombreuses répliques des comédiens sont des commentaires de ce que viennent de faire les musiciens, comme au début de la scène F de l'acte III :

HENRI : Qui chante ?

GRETA ou MAGGY : C'est une jeune fille sur le pont supérieur.

HENRI : Comme la mer est douce<sup>235</sup> !

Greta ou Maggy commente ici ce que vient de chanter une chanteuse. D'autre part, le texte de Michel Butor est parfois ambigu, voire lacunaire. La musique en éclaire alors souvent le sens. Dans la scène I, 4, Greta multiplie les ambiguïtés. Elle suggère que sa sœur était une prostituée, comme je l'ai déjà vu, puis elle évoque un mystérieux « petit séjour en Suisse » :

GRETA : Ah non ! C'est elle qui me remplaçait. J'étais souffrante, j'ai dû faire un petit séjour en Suisse... Je ne vais pas commencer à vous raconter ma vie.

HENRI : Et que faisait Maggy avant de vous remplacer ?

GRETA : Ce que faisait Maggy ? Je n'ai jamais bien su<sup>236</sup>...

D'après Aliénor Dauchez, le « petit séjour en Suisse » est peut-être une allusion à une cure de désintoxication de Greta. Les musiciens, à ce moment, multiplient les trilles : le temps s'étire, il n'y a plus de pulsation régulière. Cette ambiance trouble, si elle peut évoquer un contexte romantique, laisse aussi imaginer que Greta cache un passé peu reluisant. Dans ce passage, Greta sous-entend aussi que sa sœur est une prostituée : là encore, ce sont les trilles qui font penser au spectateur qu'elle ment peut-être. De plus, quand Greta dit « je n'ai jamais bien su », les musiciens font un crescendo, ce qui dramatise les paroles de Greta. Le texte est incomplet, ouvert non seulement aux apports de la mise en scène mais aussi à la musique et au sens que celle-ci peut lui apporter<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome III, acte III, scène F, p. 349.

<sup>236</sup> *Ibid.*, tome I, acte I, scène 4, p. 154-155.

<sup>237</sup> Au sujet de l'incomplétude du texte théâtral, on se rapportera aux études d'Anne Ubersfeld *Lire le théâtre* (1977), III, Paris, Belin, 1999.

Cela est très loin d'être anecdotique, et c'est même ce qui, d'après Aliénor Dauchez, nourrit le premier acte. La scène 1 permet au chanteur basse et à la violoniste d'acquérir une présence scénique puisque Henri et le directeur commentent ce qu'ils jouent. Aliénor Dauchez leur a demandé de s'avancer dans l'espace de jeu des comédiens pour marquer ce mélange des rôles. Après les représentations de Montreuil et de Châtillon, elle a estimé qu'elle n'avait pas suffisamment insisté sur la présence scénique des musiciens. Pour la première représentation de Nanterre, le 13 janvier 2017, elle a demandé aux musiciens de défiler un par un, sans leur instrument et en jouant avec leur costume et leurs accessoires, pendant qu'Henri dessine sur le tableau noir. Faire apparaître les musiciens sans instrument renforce l'idée qu'ils ne sont pas seulement là pour faire de la musique, mais que leur présence scénique est significative.

D'autre part, les musiciens prononcent des paroles. Laurent Cuniot a beaucoup insisté sur leurs qualités sonores. Le 27 octobre 2016, il a demandé à la contrebassiste de placer les accents toniques sur une citation en italien : « Mets bien l'accent tonique, sinon on ne comprend pas. » Sa remarque fait le lien entre les qualités sonores (l'accentuation étant une modification d'intensité) et le sens des mots prononcés (« on ne comprend pas »). Les paroles des musiciens restent du langage capable de signifier quelque chose, mais son traitement est aussi (surtout) musical. Il est vrai que les musiciens, peu habitués à parler sur scène, n'étaient pas toujours très audibles : Aliénor Dauchez leur en a fait la remarque lors de la première répétition avec les musiciens et les comédiens. Laurent Cuniot leur faisait faire des exercices de prononciation, de souffle, et exigeait ce qu'il appelait de la « vitalité » dans ces courtes prises de parole : il voulait que les comédiens les projettent avec énergie, qu'elles se fassent entendre au-dessus de la masse sonore des instruments. Julien Le Pape et Anne Ricquebourg sont revenus sur cette difficulté en entretien :

**Julien Le Pape :** J'ai l'habitude de parler en jouant, c'est une pratique courante en musique contemporaine. Ce qui reste difficile c'est que notre voix n'est pas sonorisée. Nous sommes comme une jungle qui foisonne, nous ne sommes pas censés être intelligibles, surtout quand nous sommes quatre ou cinq à crier en même temps. Nous ne sommes ni chanteur ni comédien, nous ne savons pas placer notre voix. Après les trois représentations de Montreuil, je n'avais plus de voix. Nous aurions eu besoin d'une petite leçon avec les chanteurs, mais ils sont arrivés tard, j'espère qu'on le fera avant Nanterre.

Mon rôle de comédien reste limité, parce que je suis toujours protégé derrière mon instrument. Je suis l'équivalent d'Henri, mais c'est plutôt Pierre-Benoist Varochier qui s'est calé sur moi. Cela s'est fait assez naturellement. Traverser la scène, se déplacer dans l'espace de jeu, puis revenir au piano, comme le fait Dorothée Noddé-Langlois et comme j'ai eu

à le faire pour d'autres spectacles, c'est beaucoup plus perturbant que de parler derrière mon piano, parce que cela implique une présence très différente. Les chanteurs sont confrontés à cela, mais les pianistes ont l'habitude de jouer de profil, pas face au public. On ne regarde pas le public, on ne le voit pas<sup>238</sup>.

**Anne Ricquebourg :** En plus de notre instrument, nous avons chacun une percussion et nous devons parler. C'est une façon d'ouvrir notre champ d'action. Je ne suis plus seulement harpiste, mais aussi percussionniste et comédienne, ne serait-ce que par mon costume. Au début, nous marmonnions. Laurent Cuniot nous demandait d'articuler, de parler plus fort. Nous avons l'impression de hurler, parce que nous ne sommes pas comédiens. Le fait de devoir parler nous obligeait à nous libérer, à être un peu plus extravertis<sup>239</sup>.

Julien Le Pape souligne la différence de nature entre les paroles des musiciens et celles des comédiens : les musiciens sont « comme une jungle qui foisonne », leurs propos n'ont pas besoin d'être toujours intelligibles, ils installent aussi des atmosphères sonores. Si cela est vrai pour certaines paroles, d'autres ont au contraire un sens qu'il est important de saisir. Julien Le Pape ne minimise pas la difficulté technique que constitue la mise en voix sans micro pour un musicien. Il aborde enfin la question de l'espace : tant qu'il reste à sa place, derrière le piano, il est comme protégé. Anne Ricquebourg a eu la même impression de se montrer davantage, de se mettre plus en danger, en parlant qu'en jouant. On comprend mieux alors en quoi leur défilé sur le devant de la scène au début du spectacle a transformé leur présence scénique. Mathieu Steffanus est aussi revenu, en entretien, sur les différentes modalités de la parole des comédiens :

**En plus de jouer, vous parlez dans cet opéra. Cela a-t-il été perturbant ?**

Les musiciens qui font de la musique contemporaine ont l'habitude de parler, d'assumer un petit rôle scénique. Il aurait été intéressant de travailler avec Henri Pousseur là-dessus parce qu'on ne comprend pas toujours le sens de nos prises de parole. Dans les deux premiers actes le sens est évident, les musiciens singent les comédiens ou réagissent, comme quand on dit « salaud » à Vincent Schmitt. Nous commentons le texte des comédiens, qui porte l'intrigue. Les musiciens sont à la fois des spectateurs et des acteurs de ce qui se passe. Dans le troisième acte, c'est plus ambigu parce qu'on est censé arriver à un degré de force de diction du texte qui rivalise avec celui des comédiens, mais on ne porte pas la narration. On amène un certain type d'éclairage – c'est le mot d'Aliénor Dauchez – sur l'histoire. Mais parfois on a l'impression de perturber la narration, ce qu'on dit n'a rien à voir avec

---

<sup>238</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>239</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

ce qui est joué. Nous ne savons pas si nous sommes censés produire un brouhaha et faire entendre uniquement les qualités sonores de notre voix, ou si nous devons être intelligibles.

Parfois nous ne savons pas à quel point nous devons faire partie de l'intrigue. Quand nous sommes quatre ou cinq à avoir du texte en même temps, nous devons faire du brouhaha organisé. Parfois c'est censé être intelligible, ça fait sens avec le texte, parfois c'est comme un cheveu sur la soupe. Dans le troisième acte, lors des scènes dans le train, on se dit qu'on est un passager du train donc que notre conversation doit passer en arrière-plan, mais d'un autre côté ce qu'on dit se raccorde avec ce qui se joue dans la scène.

**Aliénor Dauchez vous a-t-elle éclairés sur ces points ?**

Oui. Elle nous a encouragés à dire les choses de manière plus véhémement parce qu'on nous entendait moins que les comédiens. D'après ce que j'ai compris et ce que nous avons fait avec Laurent Cuniot, nous serons amenés à être encore plus libres, à ne pas dire notre texte en s'excusant de le dire mais en prenant le propos scénique à notre compte<sup>240</sup>.

Mathieu Steffanus souligne l'existence d'un certain continuum, à l'intérieur même des paroles des comédiens : certaines d'entre elles valent uniquement pour leurs qualités sonores (c'est alors un « brouhaha »), d'autres ont un lien évident avec l'intrigue, donc il faut en faire entendre le sens, et d'autres n'ont pas de lien direct avec l'intrigue, donc on ne doit pas faire passer leur sens au premier plan, mais on doit le faire entendre quand même. La continuité du son à la musique et au langage se retrouve à ce niveau aussi. On comprend avec ces trois entretiens que les musiciens ont d'abord appréhendé leurs paroles comme un « brouhaha », un fond sonore dont le sens importe peu, et que Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez ont cherché à leur faire assumer une présence scénique proche de celle des acteurs. Avant même de rencontrer les comédiens, les musiciens ont travaillé avec le texte, par l'intermédiaire de Laurent Cuniot. Ce dernier récitait les paroles qui servent de point de repère aux musiciens en même temps qu'il dirigeait. Il faisait aussi noter aux musiciens des endroits où il était possible de synchroniser musique et texte dans le cas où il y ait des moments de flottements. Le travail des musiciens avant la rencontre avec les comédiens était toujours soumis à la possibilité de modifications ultérieures. Laurent Cuniot le rappelait régulièrement aux instrumentistes : il déclarait par exemple le 26 octobre 2016, après presque trois semaines de répétition : « Si Richard part un peu plus tôt, je devrai resserrer. Ce sont des choses qu'on verra en travaillant ensemble. Peut-être que mon signe l'aidera, ou qu'au contraire il aura besoin de me tourner le dos et de partir quand il le sent. Ce sont des choses qui doivent bouger encore. » L'utilisation

---

<sup>240</sup> Mathieu Steffanus, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

du modal « doivent » plutôt que « peuvent » montre que pour Laurent Cuniot, cette adaptation aux rythmes des différents comédiens était vécue comme une nécessité esthétique, faisant partie intégrante du projet musical de *Votre Faust*, et non pas comme une conséquence indirecte et regrettable avec laquelle il aurait fallu composer. En entretien, il a expliqué que pour lui, le travail principal d'un chef d'orchestre dans une œuvre lyrique est de faire comprendre aux musiciens et aux chanteurs que l'œuvre est un tout, c'est-à-dire que musique et parole fonctionnent ensemble :

**En vous regardant travailler, il m'a semblé que vous cherchiez à donner à chaque élément musical, qu'il soit issu d'une citation ou non, un rôle dans la construction de l'intrigue.**

C'est une recherche que je mène dans toutes les œuvres de scène. On ne peut pas jouer une phrase d'une œuvre qui a un propos dramaturgique comme si c'était de la musique pure. Les musiciens ont eu de la peine à s'emparer de cela. Je crois que le mot que j'utilise le plus c'est celui d'« incarner » : il faut incarner la dramaturgie dans le geste musical.

Il est important que les musiciens aient conscience du sens du texte et des partis pris de la metteur en scène, pour que chaque intervention musicale soit intégrée à l'ensemble du spectacle. L'écoute doit intégrer toutes les dimensions de l'œuvre. J'exige le même travail de la part des chanteurs. Dans *Votre Faust*, les chanteurs ne pouvaient d'ailleurs pas échapper à cette écoute puisque leur chant est explicitement associé à ce que font l'orchestre et les comédiens. Dans des formes plus classiques d'opéra, il est parfois difficile de faire comprendre aux chanteurs qu'ils font partie d'un tout, qu'ils ne doivent pas prendre l'ascendant par rapport à l'orchestre. Ils doivent penser aux personnages que peuvent être les instruments de l'orchestre. Je me suis toujours battu pour qu'ils comprennent que la précision du rythme est importante : ils ne doivent pas uniquement respecter le rythme de la parole mais aussi celui de la musique d'orchestre. C'est peut-être l'enjeu principal pour un chef d'orchestre dans une œuvre lyrique : il doit faire comprendre à chacun qu'il fait partie d'une totalité. L'œuvre est réussie si tous les éléments sont reliés les uns aux autres, que chacun s'aperçoit qu'il est un élément important d'un tout cohérent, mais qu'il est aussi dépendant des autres. Le compositeur pense une totalité.

Ce travail est exacerbé dans *Votre Faust* car cette totalité intègre les chanteurs, les comédiens, les responsables de la lumière, des décors... Cette œuvre pousse toutes les relations entre le texte et la musique jusqu'à un point d'interdépendance unique<sup>241</sup>.

Laurent Cuniot a donc cherché à faire comprendre aux musiciens les liens entre la musique et l'intrigue, qui ne passe pas, dans *Votre Faust*, uniquement par le texte des comédiens. Les musiciens, pour percevoir ces liens, pouvaient s'appuyer sur les paroles qu'ils devaient

---

<sup>241</sup> Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

prononcer, ainsi que sur les évocations que faisaient naître leurs citations, comme avec *La Mer* de Debussy lorsque l'intrigue se passe sur le bateau. Laurent Cuniot explique que ce travail a été plus difficile « dans les moments purement sériels » :

Il n'a pas été évident de porter l'intrigue dans les moments purement sériels, c'est-à-dire ceux dans lesquels il n'y a pas de citations. La vitalité dramaturgique est apportée par les citations et les bruits, qui ouvrent le langage vers des possibilités d'expression que la stricte utilisation du langage sériel ne permettrait pas.

Prenons par exemple le finale. Il est composé d'une reprise exacte du prologue dans le ciel, sur lequel se superposent des phrases des chanteurs qui rappellent l'intrigue. Le prologue dans le ciel ne peut pas constituer à lui seul un finale : musicalement il n'est pas conclusif, il nous laisse comme entre deux eaux. Ce sont les citations textuelles des chanteurs qui permettent d'apporter un côté conclusif. D'où l'importance des matériaux exogènes à l'écriture sérielle : ils portent plus avant la pensée dramaturgique<sup>242</sup>.

La responsabilité de raconter une histoire à travers les moments sériels de l'œuvre a donc été laissée aux musiciens, qui, familiers avec les méthodes de travail de Laurent Cuniot, ont d'ailleurs su construire un sens sur ces passages. André Feydy déclare par exemple :

Le « Prologue dans le ciel » contient une sorte de poétique du vide, comme dans les 6 pièces pour orchestre d'Anton Webern : quand on n'a que trois notes à jouer, il faut leur trouver du sens. On a besoin de contrôler tous les paramètres du jeu. Au début, il y a un pianissimo au saxophone et puis je fais un *la* pour compléter la quarte. J'essaie alors de trouver des images pour m'aider. Je me suis imaginé que c'était des apparitions d'étoiles, petit à petit, parce que ce sont des moments timbrés, clairs. Cette musique appelle la création d'images. Elle est, pour moi, une façon de décrire le vide<sup>243</sup>.

Donner du sens au texte n'a pas toujours été évident pour les musiciens. Ils ont parfois eu la sensation de jouer sans comprendre réellement la pièce jusqu'à l'arrivée des comédiens, comme le raconte Anne Ricquebourg en entretien :

**L'arrivée des comédiens a dû vous aider à donner sens à ces paroles.**

Oui. Nous avons été très soulagés quand ils sont venus répéter avec nous. Jusque-là nous additionnions des choses sans vraiment les comprendre. Laurent Cuniot nous expliquait ce qui se passait dans l'intrigue pour nous aider à trouver le son : suivant ce que font les comédiens, nous jouions brillant, sombre, mélancolique... Mais les voir jouer nous a permis de

---

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> André Feydy, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

comprendre les petites interventions textuelles. Très souvent, nous commentons ce que disent les comédiens. J'en découvre encore à chaque fois. Quand Vincent Schmitt dit qu'il fait ce qu'il veut des musiciens, je hurle « abusé ! ». Au début, je le disais du bout des lèvres, et quand j'ai compris que je commentais finalement ce qu'il disait, je l'ai dit très fort, avec colère.

André Feydy est revenu, en entretien, sur cette dramatisation, qu'il estime être une nécessité pour jouer la musique contemporaine.

Dans *Votre Faust*, ce qui est important c'est d'être à nouveau sur le plateau, d'être en rapport avec les comédiens, de réunir comédiens, chanteurs et musiciens dans une énergie commune. C'est ce qui m'a intéressé, et c'est ce vers quoi va Laurent Cuniot, me semble-t-il.

Pour moi, cette dramatisation du geste musical est essentielle en musique contemporaine. C'est ce qui permet d'entrer le plus profondément dans le langage du compositeur. Les concerts de musique contemporaine peuvent être glaciaux : ils comportent fréquemment des changements de plateaux assez longs, ce qui peut casser le rythme d'un spectacle. La dramatisation de la musique, présente par exemple dans *Votre Faust*, donne un rythme propre à la représentation et permet d'accéder plus directement au langage du compositeur<sup>244</sup>.

Remarquons tout de suite que cette dramatisation permet de rendre la musique plus accessible, ce sur quoi nous reviendrons dans le neuvième chapitre de ce livre<sup>245</sup>.

Dans un système comme celui de l'opéra, transformer le rôle des uns modifie celui des autres, et met l'ensemble du système en branle : ainsi, faire des musiciens des comédiens modifie le travail des costumiers. L'anecdote du costume d'Anne Ricquebourg en est un exemple :

Devenir comédien n'était pas évident, et cela posait des problèmes imprévus. Par exemple, beaucoup d'entre nous ont dû faire réviser leur costume afin de pouvoir jouer : j'avais un pompon sur mon chapeau qui me tombait devant les yeux dès que je m'impliquais dans mon jeu. Je ne voyais plus ma partition lorsque je jouais fort dans le grave, par exemple. Je n'osais plus bouger, cela bloquait mon geste musical. Au fur et à mesure des répétitions nous allions plus loin, nous avions besoin de souplesse dans nos mouvements pour libérer l'énergie nécessaire. Ce pompon me bridait, et j'ai demandé à la couturière de le fixer partiellement. David Simpson a un casque, ce qui modifie beaucoup la manière dont il entend le son : il a ramené le casque chez lui pour s'habituer à jouer avec. Mais personne n'a

---

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> Cf. *infra*, chapitre intitulé « Henri Pousseur est un merveilleux professeur »

refusé ces ajustements : c'était une expérience intéressante, qui nous demandait une certaine souplesse.

Les musiciens, étant sur le plateau, font partie de l'intrigue. Aliénor Dauchez les a souvent encouragés à assumer le rôle d'un chœur théâtral. Par exemple, dans la scène I, 3, ils doivent regarder en l'air quand les comédiens miment la fin de la pluie. Dans la scène I, 1, quand Vincent Schmitt dit « êtes-vous content ? », réplique supposément adressée à Henri, il se tourne vers les musiciens qui hochent affirmativement de la tête. Un peu avant, il fait le même jeu en disant « plus d'hésitation ? », ce à quoi les comédiens répondent « non » de la tête. En quittant la scène, Vincent Schmitt adresse un « bon travail ! » à l'orchestre. Le groupe de musiciens censés rappeler la France (puisque chaque estrade a une « couleur nationale », qui détermine le choix des citations musicales) danse le french Cancan quand ils en font des citations musicales ; Anne-Cécile Cuniot fume sa vapoteuse pendant que les instruments à vent imitent les sirènes des paquebots dans la scène I, 3, pour évoquer sans doute l'ambiance trouble du port. Les musiciens applaudissent régulièrement pendant la scène de la foire : ils sont à ce moment-là comédiens et spectateurs, puisqu'ils installent une mise en abyme théâtrale. Les musiciens endossent le rôle de comédiens ayant pris le rôle du public : les frontières entre les rôles sont poreuses.

À partir du 28 octobre 2016, soit après deux semaines de répétitions séparées pour les comédiens, et trois pour les musiciens, comédiens et musiciens ont répété régulièrement ensemble. Lors de leur première rencontre, ils n'ont fait que des italiennes, afin d'entendre le texte dans la musique, ou la musique dans le texte. Il ne s'agissait pas seulement de placer au bon endroit chacune des interventions instrumentales ou théâtrales, mais de concentrer toute l'attention des comédiens sur l'écoute. Les surprises ont été nombreuses. Dans la scène I, 1 par exemple, quand Richard dit « Ciao » pour quitter Henri, les percussions se font entendre. Ce « Ciao » avait surpris et amusé les comédiens, parce qu'il a un côté désuet et un peu relâché par rapport au reste du texte de Michel Butor : l'entendre au milieu des percussions lui donnait alors son sens. « Ciao » avait été préféré à « Salut » ou « Au revoir » parce qu'il est presque uniquement composé de voyelles, ce qui crée une prononciation assez liquide pour s'associer facilement aux effets rythmiques des percussions. Prononcé avec l'orchestre, ce « Ciao » devenait un phénomène musical. Quand Henri, par ses transpositions musicales, arrive sur le cycle des quintes et dit « spéculations fort anciennes », on entend le triangle : ce son cristallin évoque le coup de baguette magique et fait d'Henri une sorte de prestidigitateur de la composition. L'entrée du directeur, associée à des percussions, vient rompre l'univers

sonore de la chambre, beaucoup plus éthéré puisqu'on n'y entend presque que le piano et le violon. On comprend que le directeur brise la quiétude d'Henri.

Dès les italiennes, les interactions entre musiciens et comédiens ont été nombreuses : quand il parle avec le violon dans la scène I, 1, Vincent Schmitt accélère son débit afin de correspondre au tempo de l'instrumentiste. Les comédiens se sont montrés très perméables aux stimulations musicales de l'orchestre : ils adaptaient spontanément leur débit, et jouaient même souvent avec les propositions d'articulation. Vincent Schmitt, par exemple, multipliait les diérèses quand son texte se superposait à des moments rythmiquement assez hachés. Dans la scène I, 3, quand Maggy vient d'être arrêtée, il dit à Henri : « Bien sûr, je ne connais pas tous les détails, mais ce que je sais est déjà, vous verrez, assez croustillant, et comme ce cas a éveillé votre curiosité, voici comment les choses en sont venues à... » À ce moment-là, tous les instruments jouent des percussions et marquent les temps. Vincent Schmitt a alors abandonné tout réalisme pour adopter une diction synchrone avec les percussions, en martelant les syllabes et en les prononçant plus ou moins fort suivant l'accompagnement instrumental. Il prononce « bien sûr » d'une façon assez réaliste, puis « je ne connais » comme quatre croches, accentuant « je » et « co » en les faisant tomber sur les temps marqués par les instruments, « pas » devient une noire, « tous les » deux croches, « dé » et « tails » sont des noires. De plus « tails » est prononcé plus haut que le reste, avec un léger glissando descendant. Il a prononcé « curiosité » en cinq syllabes bien distinctes avec un accent sur le premier [i] et sur le [e] final. Musique et langage se mêlent.

Des phénomènes vocaux entre le langage et le bruit ont peu à peu trouvé leur place. Par exemple, après avoir présenté le résultat du vote, le directeur éclate d'un rire rocailleux durant lequel l'orchestre joue un déferlement de percussions. Le choix du tuilage entre le rire et les percussions fait entendre au spectateur la continuité qu'il y a du rire à la musique. Mireille Calle-Gruber a été sensible à la panoplie des voix proposée dans cet opéra :

L'opéra est un genre qui décuple les voix puisqu'il joue avec la voix des acteurs, des chanteurs, des instruments. On fait entendre les voix humaines, inhumaines et surhumaines. Cet éventail sonore est extraordinaire parce que toutes les émotions passent par la voix. Je crois que j'ai été sensible aux couleurs des costumes parce qu'ils répondaient aux couleurs des voix. On en avait une large gamme, des gutturales aux plus flûtées, dans différentes dictions et différentes langues. L'opéra permet cela. Michel Butor et Henri Pousseur ont choisi de citer ce genre pour donner de la folie à la musique sérielle. La première scène fait entendre la voix d'un comédien puis la voix d'Henri Pousseur enregistrée : on est tout de suite dans la tonalité, démultipliée, et sublimée. Alors le son réaliste, le bruit, peut également

entrer là-dedans. La mise en scène d'Aliénor Dauchez convoque aussi toute la palette du rire : du rire de l'enfant devant le spectacle de Guignol à la grimace du diable, en passant par les degrés du burlesque<sup>246</sup>.

Elle lie cette profusion au genre de l'opéra et aux différentes citations d'opéras. Cette tendance à l'exploration des potentialités vocales et sonores se trouve manifestement dans la partition, comme Mireille Calle-Gruber le souligne à propos de la première scène. Aliénor Dauchez a essayé de renforcer, par sa mise en scène, la continuité entre le son, le bruit et la voix. Elle s'est retrouvée à donner des directives aux musiciens. À propos de la scène I, 2, elle a par exemple déclaré : « la foire est le lieu du directeur. Les instruments doivent le soutenir. » Elle a dit à Vincent Schmitt et à l'orchestre : « essayez de vous écouter. » Elle a expliqué qu'après que le directeur a dit « Félicitations mon cher » (début de I, 2), la musique devait commencer comme pour prendre la suite des paroles du personnage. Elle a demandé à Anne Ricquebourg, qui fait un glissando, de trouver un geste qui accompagne le départ du directeur. Cette dernière remarque m'intéresse particulièrement parce qu'on y voit qu'Aliénor Dauchez donne des conseils proprement théâtraux aux musiciens, jusque dans les gestes les plus spécifiques à leur jeu instrumental. Elle a aussi expliqué, le 5 novembre 2016, aux musiciens qui sont côté jardin dans le troisième acte, pourquoi ils sont dans une cage. Elle a donné à la fois des explications purement formelles, et d'autres plus en rapport avec l'intrigue. La cage servait d'abord à dessiner le partage de l'espace de la scène entre les musiciens : cela devait permettre de bien délimiter leur groupe, qui doit représenter les Français, alors que les autres groupes représentent respectivement les Anglais, les Italiens et les Allemands. D'autre part, la cage devait rappeler l'univers des forains, faire d'eux des sortes d'acrobates, ou de danseurs. Elle leur a promis des accessoires qui les aideraient à faire voir ces choses-là, et a effectivement ajouté un panneau « Ne pas donner à manger aux animaux » sur leur cage pour les représentations de Nanterre.

La musique d'Henri Pousseur a été pensée pour donner aux musiciens un rôle visuel et pas seulement auditif. Il est demandé à chaque musicien de jouer, en plus de son instrument, d'une percussion. Certaines d'entre elles sont très belles, et les instrumentistes qui les manient sont placés en face du public, ce qui les rend plus visibles : ce n'est peut-être pas un hasard. Ainsi, Mathieu Steffanus joue des fouets à bout de bras au-dessus de lui, Anne-Cécile Cuniot joue de la crécelle qu'elle fait tourner un peu au-dessus de son épaule gauche. L'instrument était rouge, ce qui attirait encore davantage le regard. Les percussions servent souvent à

---

<sup>246</sup> Mireille Calle-Gruber, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

accompagner les paroles du directeur : on a alors l'impression qu'un vent de folie souffle sur l'orchestre, que chacun abandonne son instrument pour revenir à quelque chose de plus tribal.

Aliénor Dauchez a expliqué certaines scènes aux musiciens, afin que Laurent Cuniot puisse traduire ses paroles en directives musicales. Elle a dit que dans la scène I, 4, les instruments devaient créer une atmosphère propice à l'amour, notamment grâce aux nombreux trilles, afin que Greta séduise Henri. Laurent Cuniot a alors traduit : « il faut créer une texture toute douce, jouer en nuance piano. » De même, le choix de jouer la scène J1 dans une atmosphère très éthérée, avec des comédiens qui chuchotent face public d'un air heureux, a poussé Laurent Cuniot à revoir la direction de la scène en demandant aux musiciens de créer « une couleur piano » en mettant des sourdines par exemple. Cette expression, « couleur piano », fait le lien entre l'intensité musicale et l'atmosphère théâtrale souhaitée, en évoquant inconsciemment le travail des techniciens lumière, qui doivent, dans le troisième acte, offrir des éclairages de couleurs différentes suivant les choix du public. Remarquons que ces trilles sont aussi un effet d'imitation, censé rappeler « le bruissement des feuilles » auquel Henri fait référence dans le texte. Ce genre de traduction, de l'indication théâtrale d'Aliénor Dauchez à la direction musicale de Laurent Cuniot, a régulièrement eu lieu. Ainsi, pour le prologue du deuxième acte, qui suit l'annonce du résultat du vote, la metteur en scène a demandé aux musiciens plus d'énergie « pour qu'on sente que le choix de Maggy est important pour l'orchestre. » Laurent Cuniot a traduit en expliquant qu'il n'était pas facile de jouer fort à ce moment parce qu'il y avait une faible densité de notes, mais que les musiciens devaient mettre des accents très forts sur les premières notes de chaque segment musical.

Aliénor Dauchez a parfois donné des indications d'ordre musical. Le 10 novembre 2016, quand ils ont répété pour la première fois les scènes de fin avec les bandes magnétiques diffusées par haut-parleur, Laurent Cuniot a demandé à Aliénor Dauchez si les bandes magnétiques étaient trop fortes ou non par rapport à l'orchestre, et la metteur en scène a demandé qu'on en réduise le volume. C'est donc elle qui s'est chargée, à ce moment, de l'équilibre acoustique. Chacun garde bien sûr son domaine de spécialité, Laurent Cuniot dans la direction des musiciens et Aliénor Dauchez dans celle des comédiens. Pourtant, une certaine zone de partage, où chacun peut intervenir, se dessine peu à peu. Il en a été de même lors de la composition de l'opéra entre Michel Butor et Henri Pousseur : Henri Pousseur a écrit certains textes prononcés par les musiciens, et Michel Butor a participé à la construction de la structure musicale de l'ensemble. Un spectateur, Guillaume, a apprécié la dimension transgressive de ce mélange des rôles : « Dans cette douce folie, personne n'est à sa place : l'instrumentiste est acteur et décor, l'acteur est instrument, voix ou marionnette, le public

observateur et scénariste. » Il semble donc que non seulement il a perçu ces décalages, mais qu'il a réussi à juger de la cohérence de la forme, qu'il nomme « douce folie ». Considérer les instrumentistes comme à la fois « acteur » et « décor » souligne le fait que même lorsqu'ils ne miment rien, leur corps porte du sens et participe au spectacle. Ils ne sont pas uniquement intéressants sur le plan sonore.

## **IX. « Henri Pousseur est un merveilleux professeur » : la dimension pédagogique et politique de *Votre Faust***

Le spectacle redéfinit aussi les fonctions des techniciens sons, plateaux et lumières, qui ont participé aux répétitions à partir du 5 novembre 2016. Loin d'être des participants périphériques à l'acte de création, ils sont ici invités à comprendre la structure complexe de l'œuvre et à y exercer leur liberté créatrice. Virginie Burgun, qui s'occupe des bandes magnétiques de l'acte III, a le même conducteur que le chef d'orchestre ; elle doit savoir le lire. Laurent Cuniot lui donne un signal pour lancer la première vague. Il la dirige à la façon d'une musicienne : « Il faut que tu arrives à monter progressivement et quand je fais le geste tu réduis », lui a-t-il expliqué le 5 novembre 2016. Au fur et à mesure des répétitions, Laurent Cuniot a donné à Virginie Burgun des indications pour l'aider à comprendre les moments où elle devait lancer les bandes magnétiques, ou produire des crescendos decrescendos. Elle a peu à peu pris des repères dans la musique et dans le texte aussi. Pour la scène J5 par exemple, elle m'a confié qu'elle essayait de faire ses vagues très rapidement après le geste de Laurent Cuniot parce que les répliques des comédiens arrivent peu de temps après, et qu'elle avait remarqué que si les paroles arrivaient au moment du fortissimo de la bande, elles n'étaient pas très audibles. En parallèle de cela, Laurent Cuniot a demandé aux comédiens d'attendre que la vague de la bande magnétique soit passée pour dire leurs répliques, afin qu'on les entende mieux. Virginie Burgun joue avec les autres musiciens et les comédiens.

Elle a, pour les changements de lumières, une sorte de partition :

1) Positif

JAUNE(F) VERT(G1) ROUGE(H1) BLEU(I1) BLEU(J1) BLEU  
VERT(G2) VIOLET(H2) VERT(I2) VERT(J2) VERT  
ROUGE(H3) VIOLET(I3) VIOLET(J3) JAUNE  
BLEU(I4) ROUGE(J4) ROUGE  
VIOLET(J5) VIOLET

2) Négatif

BLEU(F) ROUGE(G1) ROUGE(G2) VERT(H3) JAUNE(I4) VIOLET(J5) VIOLET  
ROUGE(G4) VIOLET(H2) VIOLET(I3) VIOLET(J4) ROUGE  
VERT(H1) VERT(I2) VERT(J3) VERT  
JAUNE(I1) VERT(J2) VERT  
BLEU(J1) BLEU

Pour pouvoir lire cette partition, Virginie Burgun doit maîtriser le fonctionnement du troisième acte. Elle doit savoir comment on passe d'une scène à l'autre, et comprendre l'influence du vote et des interventions du public. Elle doit aussi pouvoir entendre le milieu des scènes, appelé « moyeu » par Henri Pousseur et Michel Butor, qui comprend un assez long moment de musique sans texte. Cette partition fait que son appartenance au spectacle est de même nature que celle des musiciens.

Alain Deroo, qui doit déplacer les décors entre les scènes de l'acte III, a demandé à Thomas Pondevie une mise au point sur le fonctionnement de l'enchaînement des scènes dans cette partie : son travail nécessite d'en comprendre le fonctionnement et l'entraîne donc à une connaissance importante de l'œuvre. Yann Bouloiseau, qui s'occupe des bandes magnétiques du deuxième acte, a été dirigé par Laurent Cuniot. Le 9 novembre 2016, la répétition de la scène 1b de l'acte II a donné lieu à de nombreuses corrections de Laurent Cuniot à Yann Bouloiseau quant aux segments musicaux enregistrés qu'il devait faire passer : Yann

<sup>247</sup> Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust*, op. cit., tome III, introduction, p. III.

Bouloiseau devait aussi pouvoir suivre la partition pour savoir quelle bande lancer à quel moment. Laurent Cuniot a fait rejouer les passages qui doivent servir de repère à Yann Bouloiseau, et lui a aussi expliqué quels gestes il fait aux moments de ses entrées. Laurent Cuniot a proposé de prendre un moment juste avec Yann Bouloiseau pour mettre en place ses départs de bandes magnétiques. On touche là aux vertus pédagogiques de l'œuvre, que Michel Butor souligne dans son hommage à Henri Pousseur :

Il s'agit de faire ruisseler toute technicité depuis les spécialistes ou virtuoses, comme en cascade à travers tous les échelons d'écoute et d'écho. Henri Pousseur est un merveilleux professeur. Ce qu'il m'a appris dépasse tout ce que j'en puis dire<sup>248</sup>.

La « technicité » n'est plus réservée aux « spécialistes ou virtuoses », chacun doit s'approprier une certaine compréhension de l'œuvre. Cela concerne le partage de la connaissance théorique du fonctionnement de l'œuvre entre l'assistant à la mise en scène et le technicien chargé du déplacement des décors, le chef d'orchestre et le technicien chargé des bandes magnétiques, mais aussi, comme vu précédemment, l'apprentissage d'une écoute musicale pour les comédiens ou le travail de diction des musiciens. Anne Ricquebourg considère que *Votre Faust* a appris aux musiciens à s'ouvrir à l'univers du théâtre.

Cette pièce nous a poussés à nous ouvrir au monde du théâtre. Les indications d'Aliénor Dauchez nous ont été très précieuses. J'ai aussi lu le *Faust* de Goethe : nous avons vraiment besoin de comprendre le texte et l'interprétation d'Aliénor Dauchez pour jouer. Lors de la première, j'ai été surprise par les réactions du public, qui réagissait plus comme un public de théâtre que comme un public de musique. En tant que musiciens, nous sommes nourris par le silence du public, alors que le comédien est nourri par des réactions directes et bruyantes. C'est très interactif. *Votre Faust* nous a appris, à nous musiciens, à jouer avec un public de théâtre<sup>249</sup>.

Pierre-Benoist Varoquier voit dans ce partage de la responsabilité quelque chose de rassurant, qui fait que l'erreur technique ne met pas en danger le spectacle.

**Mais la responsabilité de la pièce incombe aussi aux techniciens ; si le technicien lumières oublie de changer de couleurs, les musiciens ne vont pas jouer la bonne partition.**

---

<sup>248</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches, op. cit.*, p. 539.

<sup>249</sup> Anne Ricquebourg, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

C'est ce qui est très excitant dans ce projet : chacun se sent au bord du précipice à chaque instant. Mais paradoxalement, c'est aussi très rassurant : même si on oublie une réplique, on n'est pas perdu, on est entouré, on n'a qu'à s'inscrire dans cet environnement<sup>250</sup>.

Cette sécurité, on l'imagine, encourage chacun à prendre des risques d'interprétation, et donc augmente la mobilité de l'œuvre. Lors de la troisième représentation à Montreuil, cette théorie selon laquelle l'erreur était permise par la structure de l'œuvre a été mise à l'épreuve :

**Ce contact direct avec le public vous nourrit. On l'a particulièrement senti lors de la troisième représentation à Montreuil. Il m'a semblé que l'erreur qui a forcé tout le monde à s'arrêter, qui vous a amenés à expliquer ce qui s'était passé au public, vous a donné une force de jeu supplémentaire.**

Oui, c'était très stimulant. J'ai vraiment aimé la troisième représentation, je me suis plus autorisé à jouer et j'ai pris plus de plaisir. Cet accident était le bienvenu parce qu'il trouvait sa place dans le schéma de Michel Butor et Henri Pousseur : on a le droit de se tromper. C'était très drôle, parce que nous étions dans la bonne scène, mais il y a eu une incompréhension, et c'est Laurent Cuniot qui est parti sur une autre scène, donc nous avons été amenés à la recommencer. Nous avons redit les mêmes répliques en en riant avec le public.

**Cette erreur-là a nourri votre jeu plutôt qu'elle l'a perturbé.**

Oui. Le projet est impressionnant parce qu'il est très novateur, on ne sait pas où on va. Mais être devant un public dans cette fragilité n'est pas particulièrement effrayant, au contraire. C'est toute l'idée<sup>251</sup> !

Pierre-Benoist Varoquier fait ici référence à une incompréhension entre musiciens et comédiens qui a entraîné l'arrêt du spectacle : deux interventions ont été annulées par les gens debout, il fallait donc jouer J3. Cependant, au moment de l'intervention de la fin de la scène I3, les gens ont tellement crié que Laurent Cuniot, qui est dos au public, a pensé qu'on devait passer en J4. Mais Thomas Pondevie avait vu que la majorité de la salle s'était levée pour protester contre les hurleurs : il a donc demandé qu'on passe en J3. Les musiciens et les comédiens ont commencé à jouer deux scènes différentes, Laurent Cuniot a tout arrêté, il y a eu une mise au point sur scène, et on a repris au début de J3. Les réactions du public ont poussé Aliénor Dauchez à changer les règles d'intervention en proposant aux gens qui disent « chut » de se lever ; cela a perturbé les repères de Laurent Cuniot qui s'était habitué à estimer le résultat d'une intervention au volume sonore des cris du public. Il a alors dû faire plus

---

<sup>250</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>251</sup> *Ibid.*

attention à prendre ses repères sur les gestes de Thomas Pondevie. L'introduction du public dans le jeu a encore redéfini les systèmes de communication dans l'œuvre.

Avoir le droit de se tromper, d'accepter sa fragilité, est sans doute une manière de mettre les comédiens en situation d'apprentissage, y compris pendant les représentations. Ces dernières ne sont pas des moments figés ou les accomplissements d'un long travail, elles ne sont jamais rodées : elles sont des moments d'apprentissage et d'ouverture. Pour Éléonore Briganti, la collaboration avec la musique a d'abord été angoissante, puis profondément rassurante :

**Le caractère hybride du texte de *Votre Faust*, mi-littéraire mi-musical, génère de nombreuses contraintes pour les comédiens : vous devez vous adapter au tempo de la musique, avoir le chef d'orchestre dans votre champ de vision, tenir sur la machine... Ces contraintes vous ont-elles gênée dans votre jeu ?**

Au début je me suis laissé porter et je n'ai rien vu venir. J'ai travaillé mon personnage, tranquillement. Puis est arrivée l'histoire des tops, qu'on ne nous avait pas demandé d'apprendre au départ. Puis s'est ajoutée la machine, et ainsi de suite. Il y a eu un moment de panique, sans doute parce que nous n'étions pas prévenus de cela. Il y a eu une accumulation de contraintes, et la première approchait... Je ne comprenais toujours pas la portée de tout cela. Je n'imaginai pas du tout ce qui allait se passer avec les spectateurs. Nous étions dans l'inconnue la plus totale, plus que pour n'importe quel autre projet.

Et puis... C'est incroyable comme c'est ludique. Vous comprenez ce que cela veut dire ? Je suis une traqueuse, une grande traqueuse. [Rire] Pour *L'Opéra de quatre sous*, j'étais allongée par terre avant la première, avec tous les comédiens qui s'inquiétaient pour moi... J'avais imaginé que *Votre Faust* me mettrait dans une terreur ! Mais je n'avais pas le trac, ou juste ce qu'il faut pour arriver à entrer en scène. Dans le troisième acte, je nous vois sur nos chaises, quand le public va intervenir : nous sommes prêts à tout, cela nous amuse. Nous avons une forme sur laquelle nous pouvons nous appuyer. Nous nous sommes appuyés sur la musique, nous avons apprivoisé la machine.

Nous nous sommes aussi créé des antisèches, comme la conduite moyeu pour le troisième acte. C'est une idée géniale de Vincent Schmitt. [NDLA : réécriture du livret du troisième acte avec les moitiés de scènes et leurs enchaînements possibles en fonction des interventions du public.] Ce sont des bidouillages, comme ceux des musiciens qui ont réécrit leurs partitions<sup>252</sup>.

La comédienne raconte ici la panique, puis une sorte de prise de conscience et de confiance, qui passe par le jeu : en apprenant à jouer avec la forme, par une sorte d'appropriation du

---

<sup>252</sup> Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

matériau dont la réécriture du troisième acte n'est que la partie la plus visible, Éléonore Briganti a appris à voir les musiciens et le public comme des aides ou des partenaires, et non comme des sources de contraintes à contrôler.

Donner à chaque participant le moyen d'exprimer sa créativité, de participer à la construction de l'œuvre, c'est aussi lui attribuer une partie de la responsabilité de la réussite du spectacle. Cela est devenu particulièrement sensible avec les premières représentations. Lors de la première, le public a voté pour Greta et est intervenu à chaque fois : on a donc abouti à J1. L'ensemble de l'équipe a discuté et s'est rendu compte que, comme le public aime beaucoup intervenir, on tomberait systématiquement sur les fins extrêmes (J1 si on a voté Greta, J5 si on a voté Maggy). Il a alors été décidé que ceux qui disent « chut » se lèveraient, afin d'augmenter leur pouvoir. Lors de la deuxième représentation, c'est encore Greta qui a été choisie, mais une intervention a été contrée par les gens levés : cela a permis d'aboutir en J2.

Cependant, cette responsabilisation crée aussi un risque. Au début de la scène H de l'acte III, il y a eu un moment de silence parce que le technicien lumière a mis un peu trop de temps à allumer les projecteurs verts et les musiciens ne savaient donc pas quoi jouer. Ce moment, sans doute imperceptible pour les spectateurs non avertis du rôle des lumières, a confronté chacun à la précarité de ce spectacle : la moindre défaillance d'un des participants peut tout faire échouer. C'est aussi tout à fait excitant, en tout cas pour le spectateur : tout peut arriver, le partage des responsabilités esthétiques n'est pas feint. De plus, lors de la scène 2b, quand Greta, déguisée en marionnettiste, dit « Faust, Oh Faust ! », elle est face public et fait des gestes de bras qui ont été compris comme des invitations à hurler. Le public a alors crié « Faust ! Faust ! » au point qu'on n'entendait plus rien sur la scène. Vincent Schmitt est passé devant la scène pour faire signe au public de cesser de crier. Laetitia Spigarelli, qui pensait qu'il serait difficile de faire participer le public, avait prévu un jeu propre à le stimuler ; confrontée à un public actif, elle a eu à revoir certains gestes.

Enfin, les spectateurs sont aussi inclus dans ce partage pédagogique : ils doivent comprendre suffisamment la structure pour pouvoir orienter l'opéra comme ils le souhaitent. Aliénor Dauchez a mis en place certains procédés pour favoriser cet apprentissage. Elle a introduit un maître du jeu, Thomas Pondevie pour la version française. Voici comment elle a justifié ce choix, en parlant de la mise en scène allemande :

**Est-ce pour aider le public à participer que vous avez introduit un maître du jeu ?**

C'est peut-être le choix de mise en scène le plus intrusif par rapport au texte que nous ayons fait. Dans la partition, il n'est pas indiqué très clairement qui explique les règles du jeu, certaines règles ne sont même pas données. Le discours du directeur à la fin du deuxième acte – que nous avons d'ailleurs retrouvé seulement dans les œuvres complètes de Michel Butor, et qui n'était pas dans la partition allemande – ne donne pas de règles du jeu. Je conçois que le public de Gelsenkirchen n'ait pas compris comment cela était censé fonctionner. On ne nous dit pas à quel moment le public a le droit d'intervenir, par exemple. Nous avons longuement discuté cette question, et nous avons délimité des plages de temps où il peut intervenir. Pour éviter d'écrire du texte en plus pour expliquer le fonctionnement de la participation du public, nous avons introduit un performeur qui avait son propre langage de modérateur, et qui n'essayait pas de copier le langage du livret. C'est grâce au performeur que la participation a bien fonctionné – il était très bon –, et l'applaudimètre donnait envie d'intervenir<sup>253</sup>.

Le maître du jeu doit aider le public à comprendre comment participer, et l'engager dans le jeu : il a bien une fonction pédagogique. L'adjonction de ce participant révèle l'une des faiblesses du livret et de la partition : la complexité du jeu peut être une entrave à la participation, ce qui explique l'échec de la mise en scène de Gelsenkirchen en 1982, dans laquelle le public n'a pas compris comment participer.

Thomas Pondevie trace le schéma de la pièce, avec l'arborescence du troisième acte, dès l'acte I, sur scène, pendant que l'action a lieu. À ce moment, personne ne peut comprendre ce qu'il fait, mais les spectateurs peuvent déjà s'interroger sur le schéma et faire des hypothèses. Thomas Pondevie explique ce schéma durant l'entracte aux spectateurs qui viennent vers lui. Il reprend ensuite ses explications au début du troisième acte, proposant aux spectateurs de faire des essais avec la lumière allumée (ce qui indique que le public a le droit d'intervenir), la lumière éteinte (ce qui interdit au public de crier), pour que tout le monde saisisse bien le fonctionnement du décibelmètre.

Cet opéra confronte les spectateurs aux travers et aux potentialités de la démocratie. En effet, ils votent à la fin du premier acte : tout le deuxième acte dépend donc du choix de la majorité, ce qui peut être frustrant pour la minorité. Vient alors le troisième acte, où cette minorité, si elle est suffisamment bruyante, pourra renverser le choix de la majorité. La majorité pourra combattre la minorité turbulente en disant « chut ». Lors de la deuxième représentation, il a été décidé que ceux qui diraient « chut » se lèveraient, afin que Thomas Pondevie puisse estimer plus précisément leur nombre. Cela montre à la minorité qu'elle a une possibilité de résistance, à condition de savoir se faire entendre ; cela permet aussi à la

---

<sup>253</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

majorité de comprendre que sa décision n'est pas à l'abri d'une minorité bruyante. Ceux qui cherchent à contredire la majorité sont à la fois des résistants, capables de ne pas plier devant la majorité, et des terroristes, qui refusent le jeu de la démocratie : le public comprend que la différence entre résistance et terrorisme tient avant tout en un jugement de valeur quant à la finalité des actes d'opposition proposés. La prise en compte de la signification politique de *Votre Faust* permet d'échapper à la critique que lui fait Emmanuel Reibel : « En effet, devenu archétype du genre lyrique, et dépouillé par Stravinsky ou Pousseur de toute dimension métaphysique, Faust ne servait plus à l'opéra qu'à mettre en abyme ses interrogations, en cette période de profonde mutation esthétique<sup>254</sup>. » La réflexion esthétique n'est pas fermée sur elle-même ou coupée du monde pour Henri Pousseur et Michel Butor : la forme mobile, les interventions du public, est à la fois une mise en abyme des interrogations du genre de l'opéra et de la démocratie.

Aliénor Dauchez a décidé de montrer une autre dérive de la démocratie. Thomas Pondevie a pris les paris pendant l'entracte et devient ensuite le maître du jeu du troisième acte : il peut alors rappeler aux spectateurs que certains d'entre eux ont intérêt à ce qu'une fin plutôt qu'une autre aboutisse. D'une façon symbolique l'influence des lobbys se trouve ainsi figurée. Certains spectateurs cherchaient à conduire le jeu vers la fin qu'ils avaient choisie pour gagner, cessant de s'intéresser au destin d'Henri.

Les spectateurs reçoivent une leçon de vie en communauté. *Votre Faust* renoue ainsi avec la signification symbolique du pacte goethéen, d'après Camille Demoulié :

Mais pourquoi donc le pacte est-il l'instrument du salut ? Hors de l'imagerie moyenâgeuse comme de l'opposition morale du bien et du mal, sa véritable signification est symbolique. Le pacte symbolique met les contractants sous l'instance d'un troisième terme transcendant, auquel se relie les individus en présence, avant d'être liés entre eux<sup>255</sup>.

Le pacte installe chacun dans l'ordre du symbolique, c'est-à-dire d'une signification transcendante, dans laquelle chacun peut se reconnaître. Dans *Votre Faust*, la communauté des spectateurs naît d'un rapport mutuel à la règle du jeu, éminemment symbolique (crier signifie le changement de scène, et un désaccord avec le déroulement de l'intrigue), qui est liée au personnage du directeur, initiateur du pacte.

---

<sup>254</sup> Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, op. cit., p. 237.

<sup>255</sup> Camille Demoulié, « Faust chez les mères ou le désir fou, Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud. » dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 96.

*Votre Faust* correspond bien à l'une des définitions du théâtre que donne Oliver Py « Le théâtre est cartographie de l'état spirituel d'une société<sup>256</sup>. » L'opéra permet en effet au public de se concevoir comme une société, obéissant à des règles et prenant des décisions communes, et de mener alors une sorte d'introspection : qu'en est-il du fonctionnement démocratique, tel qu'il se donne à voir (tel qu'il est « cartographié ») par *Votre Faust* ?

Faire comprendre au public la dimension politique de l'opéra a été une grande difficulté : la mise en scène d'Aliénor Dauchez insiste plutôt sur l'humour et sur les côtés ludiques, particulièrement dans sa mise en scène allemande :

**En assistant au spectacle, j'avais été sensible à l'humour de votre mise en scène, qui m'est apparu comme un moyen de plus d'impliquer le public.**

Je pense que le livret de Michel Butor est proche d'un livret d'opérette, en tout cas il a une certaine légèreté. D'ailleurs, à Bâle, on m'a reproché de ne pas en faire une mise en scène d'opérette, ils ont trouvé que ce n'était pas assez comique, sans doute parce que j'ai un humour un peu pudique, que j'ai retrouvé dans le livret. Dans le milieu théâtral germanophone, ou tout simplement dans celui de l'opérette, on trouve un humour plus direct et pas toujours vraiment à mon goût<sup>257</sup>.

La double dimension de l'opéra, à la fois léger et grave, reprend l'un des traits inhérents au mythe de Faust. Myriam Crusoé revient sur l'importance des intermèdes comiques dans le *Docteur Faust* de Marlowe<sup>258</sup>, Jacques Le Rider déclare que « le génie goethéen excelle dans ces formes impures [...] qui font voisiner le sublime et le grotesque, la tragédie et la bouffonnerie, l'érotisme et l'obscénité<sup>259</sup> », et Jean-Yves Masson généralise le propos à l'ensemble du mythe en évoquant « la double tradition savante et burlesque, qui marque la légende<sup>260</sup>. » Si le sérieux varie (théologique dans *Récit Populaire* de 1587 et dans le *Docteur Faust* de Marlowe, philosophico-moral chez Goethe, Mann ou Valéry, politique dans *Votre Faust*), il reste toujours l'un des pôles du mythe. Aliénor Dauchez admet alors qu'elle a tenté de contourner le problème du sérieux politique de la pièce en actualisant le débat porté par *Votre Faust* lors de la mise en scène allemande :

---

<sup>256</sup> Olivier Py, *Les Mille et une définitions du théâtre*, Arles, Acte Sud, 2013, p. 242.

<sup>257</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

<sup>258</sup> Myriam Crusoé, « Le *Docteur Faust* de Christopher Marlowe : une comédie du monde à l'envers ? » dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 35.

<sup>259</sup> Jacques Le Rider, « Faust II : Le dernier mot de Goethe sur le monde moderne », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 59.

<sup>260</sup> Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 15.

**Vous avez quand même gardé la dimension engagée, au moins esthétiquement, de la pièce, qui était liée aux partis pris esthétiques de Michel Butor et Henri Pousseur à ce moment-là: cette volonté de lutter contre un certain élitisme, de raccrocher un public large, d'ouvrir la musique savante à autre chose...**

Je me suis heurtée au fait que les thématiques politiques des années 1960 ne nous concernent plus du tout. Michel Butor et Henri Pousseur cherchaient à élargir le public de l'opéra qui était trop élitiste : je ne dirais pas que le problème ne se pose plus, le public est toujours vieillissant, mais de ma perspective berlinoise en tout cas, ce n'est plus le problème principal. À Berlin, tout le monde est artiste. Le problème principal serait plutôt celui de la culture de masse, dont on interroge la qualité. J'étais embêtée parce que je voulais garder cette dimension sérieuse de la pièce, ses critiques politiques profondes. J'ai contourné les choses en introduisant trois artistes en plus des acteurs et musiciens sur scène. Pour être très honnête, la pièce est déjà tellement compliquée que je ne suis pas sûre que tout le monde ait très bien compris le rôle de ces artistes. Pour moi, c'était une manière de traiter les problèmes de l'actualité, d'ancrer le discours politique d'Henri Pousseur et Michel Butor dans notre temps.

Les trois acteurs étaient le modérateur Till Wittwer, un sculpteur qui n'était pas visible sur scène mais dont on voyait les œuvres, Stefan Träger, et un artiste qu'on voit dans la chambre, Niklas Binzberger. Je leur ai demandé d'incarner le Faust de Michel Butor aujourd'hui. Quelles seraient leurs critiques politiques au monde du divertissement ou au monde en général aujourd'hui ? Je les ai laissés libres dans leur réflexion. Le modérateur a travaillé sur les paris, il montrait qu'il y a une énorme industrie de l'adrénaline, qui draine une masse financière énorme, notamment par les paris sur Internet.

Le sculpteur a travaillé sur l'industrie agroalimentaire. Il s'intéresse à l'élimination massive de poussins mâles : à la naissance, les poussins mâles sont tous tués, ils sont même gazés. Il les récupère et en fait des sculptures en bronze. Normalement, on fait des sculptures en bronze à la cire perdue, c'est-à-dire qu'on fait des sculptures en cire, puis on fait un moule en plâtre autour avant de faire fondre la cire. On peut alors utiliser le moule en plâtre pour faire plusieurs sculptures en bronze. Notre artiste sculpte à poussins perdus. Il fait ses moules autour des poussins morts, puis il brûle les poussins et coule le bronze dedans, ce sont des pièces uniques.

Niklas Binzberger, l'artiste qui se trouve dans la chambre, travaillait sur la solidarité. Il a fait le jeu des prisonniers pendant l'entracte : quand les gens gagnaient, ils étaient récompensés par des bons pour des boissons. C'est un jeu assez connu dans le milieu de la psychologie : les participants jouent deux prisonniers, et le modérateur demande à chacun s'il accuse l'autre pour se sauver ou s'il garde le silence. S'ils se dénoncent l'un l'autre, ils perdent un point chacun. Si l'un dénonce l'autre qui ne l'a pas dénoncé, il gagne trois points. Si les deux ne se dénoncent pas, ils gagnent deux points. La morale du jeu c'est qu'il est plus lucratif d'être solidaire que de jouer l'un contre l'autre<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, partiellement en annexe.

Aliénor Dauchez reconnaît que la dimension politique était difficile à percevoir par le public. Elle admet aussi qu'elle n'a pas mis en scène le sens politique de *Votre Faust*, estimant qu'il n'était plus d'actualité, et qu'elle a transposé le sérieux de la pièce ailleurs, dans la critique de l'industrie des paris, de l'agroalimentaire ou du sexe. Elle est revenue sur le sens politique de la pièce dans la version française :

La dimension politique n'était pas centrale à Berlin et à Bâle. La pièce générait avant tout un intérêt formel : les gens se demandaient comment c'était construit, appréciaient de voir toutes les ficelles du théâtre. J'ai découvert le côté politique en France, et je m'y attendais, parce que le théâtre est pensé assez différemment dans l'hexagone. Cependant, j'ai été surprise que cela fonctionne aussi bien. Je garde un grand souvenir de la deuxième représentation. Nous avons mis en scène le théâtre de marionnettes comme un théâtre pour enfant. Laetitia Spigarelli s'adressait activement au public pour l'encourager, en disant « Voix sur la droite, voix sur la gauche<sup>262</sup> » [NDLA : texte de Michel Butor]. Lors de la deuxième représentation, les gens se sont mis à crier comme des enfants, ce qu'on n'avait pas du tout prévu. Il ne m'était pas venu à l'esprit que les gens allaient vraiment crier, et j'ai compris à ce moment que l'utopie du théâtre populaire d'Henri Pousseur était en train de prendre vraiment<sup>263</sup>.

Je reviendrai sur le lien que fait Aliénor Dauchez entre la dimension politique de l'œuvre et « l'utopie du théâtre populaire ».

L'équipe de TM+ a mené des enquêtes auprès des publics lycéens pour savoir s'ils avaient perçu la dimension politique du spectacle, comme le relate Laurent Cuniot en entretien :

**Est-ce que cette énergie gagne le public ? Est-ce que les spectateurs réussissent, d'après vous, à être dans cette logique de partage et d'écoute mutuelle ?**

Je crois qu'ils ressentent forcément cette énergie, parce qu'elle fédère tous les artistes qui sont sur scène. Quant à savoir s'ils la partagent, je ne peux pas répondre. Simon Bernard [NDLA : attaché culturel de TM+] a réalisé des enquêtes auprès de publics scolaires qui sont venus assister au spectacle. Les enquêtes montrent que l'engagement des jeunes va bien au-delà du plaisir de crier, de se mettre en avant. Ils s'emparent de la question du choix et des chemins.

---

<sup>262</sup> Remarquons au passage le très discret jeu de citations littéraires : le texte de Michel Butor évoque ici les scènes de *La Tragique histoire du docteur Faust* de Marlowe dans lesquelles Faust est entouré de deux anges, un bon, qui lui dit de se repentir, et un mauvais, qui lui dit d'abjurer sa foi.

<sup>263</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Cependant, à force de complexité, *Votre Faust*, qui se veut une expérience de la démocratie et de l'égalité dans le cadre d'un spectacle, mène à une hypercentralisation des pouvoirs de décision. Antoine Sarrazin a été sensible à cette dérive :

**Pensez-vous que *Votre Faust* mette en place un idéal démocratique ?**

Pas vraiment, parce que tout est très cadré : le public ne construit pas la fin, il choisit entre plusieurs fins qui ont été pensées par une équipe, par un directeur... Les interventions du public ne débouchent pas sur des improvisations libres. C'est la même chose dans la politique aujourd'hui : tout est régi par l'argent, et aucune personnalité politique n'a le courage de faire éclater ces cadres. On ne choisit qu'entre plusieurs voies toutes tracées. On n'est pas vraiment libre<sup>264</sup>.

On peut lire dans ce constat désabusé d'Antoine Sarrazin le vieillissement d'une utopie sans doute ancrée dans le contexte des années 1960.

L'idéal démocratique porté par la pièce s'est construit de façon assez peu maîtrisée. Il n'a pas été abordé pendant les répétitions. Éléonore Briganti revient sur la façon dont elle en a pris conscience :

**Ce lien entre vous et le public est fondamental, puisque la pièce a été conçue comme un apprentissage démocratique. Est-ce que pour vous cela a du sens ? Ou voyez-vous plutôt cette pièce comme un grand divertissement ?**

Certains spectateurs m'ont dit que c'était un vrai spectacle politique. Je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite, parce que je l'avais replacé dans son temps, je m'étais dit que cela ne parlait pas de notre époque. Puis il y a eu cette histoire du vote des musiciens. Thomas Pondevie, parce qu'il en avait assez que ce soit toujours Greta qui remporte le vote, a décidé de proposer aux musiciens de voter. Je ne le savais pas, j'ai été surprise. Je passais donc avec mes paniers et les musiciens se sont mis à me donner des œufs. Gianni Pizzolato, qui, comme moi, aime beaucoup la version avec Greta parce que nous préférons Mozart à Gluck, est venu me voir et m'a dit qu'on lui avait demandé de voter pour Maggy mais qu'il voterait pour Greta. J'ai compris que non seulement les musiciens pouvaient voter et pas nous, mais qu'en plus ils avaient eu des consignes de vote. Là, je suis entrée dans une grande colère intérieure. Avant le spectacle de Châtillon, j'ai abordé le sujet avec toute l'équipe sur un ton pas très agréable [rire]. J'ai dit que je trouvais scandaleux qu'on ne m'ait pas mise au courant, que je n'aie pas eu mon œuf pour voter. Si les musiciens ont un œuf, alors les comédiens aussi. Je leur ai dit qu'il était temps de parler du sens de ce projet. Tout à coup j'ai vécu cela comme quelque chose de grave. J'ai compris à ce moment que ce spectacle était intéressant, et même important, grâce à sa portée politique et démocratique. Aliénor Dauchez m'a dit qu'elle n'était

---

<sup>264</sup> Antoine Sarrazin, Marion Coste, entretien de novembre 2017, intégralement en annexe.

pas au courant, qu'ils décideraient, et que quand ils auraient décidé tout le monde serait prévenu<sup>265</sup>.

On voit que la dimension politique du projet est née comme indépendamment de la volonté d'Aliénor Dauchez, par la confrontation au public. Cela donne sens à la déclaration d'Aliénor Dauchez citée un peu plus haut : « J'ai découvert le côté politique en France, et je m'y attendais, parce que le théâtre est pensé assez différemment dans l'hexagone. » Elle a découvert la dimension politique grâce à la façon dont le théâtre est pensé en France, c'est-à-dire à la façon dont le public, les comédiens, les musiciens et les techniciens ont reçu le spectacle.

Aliénor Dauchez lie la dimension politique de l'opéra à ses aspects « populaires » :

### **Qu'appellez-vous théâtre populaire ?**

Pour moi, il ne s'agit pas de simplifier le théâtre pour l'adresser à un public « populaire », mais plutôt d'inscrire un aspect festif dans la pièce, afin que les gens ne viennent pas seulement pour renouveler leur conception philosophique du monde mais aussi pour se retrouver ou se découvrir. C'est l'une des fonctions du spectacle, et j'y accorde beaucoup d'importance. Pour moi, le théâtre populaire est celui auquel des gens de cultures différentes et d'âges variés vont, dans un plaisir d'être ensemble.

### **C'est un paradoxe qu'on retrouve partout dans l'œuvre de Michel Butor : plus la structure est construite, et plus l'œuvre d'art nous prend aux tripes. C'est, à mon sens, quelque chose que vous avez mieux cerné dans la mise en scène française que dans l'allemande.**

C'est surtout dû à la personnalité des acteurs. En Allemagne, j'ai eu la chance d'avoir des acteurs d'un sens musical hors du commun, particulièrement Franz Rogowski qui jouait Henri et qui est un danseur. Ils avaient une précision rythmique remarquable. En France, Vincent Schmitt a cette sensibilité-là, mais c'était plus global en Allemagne. Par contre en France, on joue avec plus d'humour et plus de tripes. On retrouvait cela dans *Votre Faust* à tous les niveaux : les acteurs, la direction musicale, les musiciens. Hier, quand j'ai vu le défilé des musiciens, que je leur avais expliqué en deux minutes en répétition le jour même, j'ai été impressionnée. Ils ont déployé une énergie et un humour remarquables. Je n'aurais jamais réussi à obtenir ce résultat aussi rapidement avec les musiciens allemands.

L'une des grandes forces du projet, c'est la cohérence de l'équipe. Les comédiens et les musiciens s'apprécient beaucoup, dans leur différence. Le travail avec Laurent Cuniot a aussi été très agréable. J'ai pu lui donner mon avis sur la musique, il était à l'écoute. J'ai parfois senti qu'il n'était pas d'accord avec mes propositions, mais il m'a toujours laissé le temps de le convaincre. Parfois il n'était pas d'accord, mais il était ouvert, et me faisait confiance pour les décisions de mise en scène<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> Éléonore Briganti, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>266</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Aliénor Dauchez revient sur la dénonciation de l'élitisme culturel, au cœur du projet politique de *Votre Faust* d'après elle. Elle oppose à cet élitisme le « plaisir d'être ensemble », qui concerne le public, indépendamment des considérations d'âges, de sexes ou de richesses, et l'équipe des artistes. D'après la metteur en scène, les accents populaires de *Votre Faust* sont ressortis dans la version française grâce à la personnalité des acteurs et à la façon dont le théâtre est envisagé en France, ainsi que grâce à la bonne entente de l'équipe. C'est qu'au fond, la dimension politique de *Votre Faust* telle qu'elle est réalisée par Aliénor Dauchez tient dans la fondation d'une communauté :

Quelqu'un m'a dit qu'on pourrait faire une pièce encore plus interactive en utilisant des smartphones, ou des technologies plus récentes. Mais je ne trouve pas de plus beaux moyens d'intervention que ceux que nous avons. Les membres du public ne sont pas sur leur téléphone, ils doivent crier, se lever. Ils sont ensemble et ils se regardent. Je trouve que c'est ce qui est le plus beau dans cette pièce : la variabilité ne concerne pas chaque personne individuellement au spectacle, mais génère une force de groupe<sup>267</sup>.

Tous expérimentent ainsi différentes façons d'appartenir à un groupe, de participer à une décision commune. Le spectacle amène des gens qui d'ordinaire s'ignorent à agir ensemble. Aliénor Dauchez a apprécié l'hétérogénéité du public :

Ce qui me rend le plus heureuse dans ce projet c'est qu'on a un public dans lequel on trouve des gens très cultivés, des connaisseurs de musique contemporaine, et des jeunes qui ne connaissent pas encore ce répertoire, mais qui finalement, grâce à leur préparation [NDLA : TM+ a organisé des rencontres entre les classes d'élèves partenaires et des musiciens ou autres intervenants], en savent plus que les adultes<sup>268</sup>.

Il ne s'agit pas d'amener chacun au même niveau de connaissance : les comédiens restent les virtuoses du texte et les musiciens ceux de la musique ; les spectateurs appréhendent le spectacle différemment suivant leur culture et leurs compétences. Cependant, chacun développe les compétences nécessaires à sa participation à l'opéra. Chaque musicien a par exemple, en plus de son instrument, une percussion : durant une séance de travail, Gianni Pizzolato a expliqué aux non-spécialistes de percussion comment utiliser au mieux leur nouvel instrument.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

Henri Pousseur voit aussi l'opéra comme un moyen de créer une communauté, c'est-à-dire d'amener des gens à faire quelque chose ensemble, à prendre plaisir à être ensemble. L'opéra est pour lui la possibilité d'un art total,

celle d'un théâtre ou plus généralement d'une action (fête, rite, jeu, forum, démonstration), où convergent toutes les énergies sonores et visuelles (y compris celles du silence... !), où soient tissés le temps et l'espace, les voix et les corps, la lumière et les gestes, le concret et le merveilleux, la présence et les histoires, et où vienne s'exalter la ferveur tribale, trouvant en ces déploiements et ces fusions le meilleur miroir de ce qui l'émeut dans ses plus grandes profondeurs<sup>269</sup>.

Henri Pousseur rapproche l'opéra de manifestations culturelles beaucoup plus populaires : « fête, rite, jeu, forum, démonstration ». Il évoque ensuite la « ferveur tribale » que le spectacle doit susciter. Cette « ferveur » naît du « tiss[age] » de divers éléments. Trois expressions renvoient à l'idée d'une rencontre, d'une non-séparation, d'un refus des frontières : « convergent », « tissés », « fusions ». La fascination du compositeur pour les arts populaires peut se comprendre comme une façon de transcender des frontières plus établies dans les arts institués, par exemple celle qui sépare fiction et réalité. Ce refus des frontières conduirait à un art capable d'un haut degré de vérité : il serait « le meilleur miroir » et aiderait chacun à découvrir « ses plus grandes profondeurs ».

Pour Mathieu Steffanus, la musique elle-même réalise une forme d'équilibre entre quelque chose de très intellectuel, rattaché à la pratique de la musique sérielle, et quelque chose de plus naïf :

**Pour vous c'est une pièce novatrice, mais dont on sent qu'elle vient des années 1960 ?**

Oui. L'écriture d'Henri Pousseur a quelque chose de naïf, notamment dans son côté aléatoire. Il n'est pas le seul à avoir fait de la musique aléatoire à son époque, loin de là, mais sa façon de le faire évoque les œuvres de Queneau, par opposition à Péc. Queneau a la même joie presque enfantine à jouer avec le texte, avec l'ordre des mots, à remettre en question l'héritage littéraire. Dans *Votre Faust*, on sent l'excitation du compositeur. Les citations, par exemple, sont parfois un peu naïves ; elles sont très évidentes, faciles à identifier. Elles sont quelquefois très assumées, alors qu'elles arrivent de nulle part, qu'elles ne sont pas vraiment orchestrées. Surtout, Henri Pousseur aurait pu écrire plus simplement. Son enthousiasme prend presque le pas sur la simplicité.

---

<sup>269</sup> Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 203.

[...]

Laurent Cuniot nous a fait apporter le plus grand soin musical aux prologues, aux interludes, aux passages assez sériels. Ce sont peut-être les passages les moins novateurs pour l'époque, mais ce sont d'après moi les moments les plus réussis musicalement, en tout cas ceux que j'ai eu le plus de plaisir à jouer. C'est un sérialisme qui rappelle Webern, avec quelque chose de plus raffiné, de presque modal. La musique sérielle est souvent vue comme très sérieuse : c'est illustré par la première scène. Henri y apparaît comme un triste sire qui ne s'intéresse pas aux filles, qui est dans son petit monde. Dans la musique d'Henri Pousseur, y compris quand il reste dans un cadre sériel assez strict, il y a tout à coup des passages très joyeux. Au bout des trois quarts du prologue, il y a un passage modal très enthousiaste, presque enfantin. Il ne dure que cinq secondes à peu près, c'est une impression fugace mais qui influence beaucoup la manière dont on perçoit l'œuvre. On a l'impression qu'Henri Pousseur se prenait moins au sérieux que Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, qu'il a plus de recul sur sa pratique. Il crie au monde qu'il aime son art plus que tout, mais avec une bonne dose d'autodérision<sup>270</sup>.

C'est surtout dans les scènes de foire du deuxième acte qu'Aliénor Dauchez a essayé de mettre en avant les aspects populaires du spectacle. Ces scènes sont en effet l'endroit le plus habité par des citations littéraires et musicales diverses et mêlent cultures savantes et populaires. Les marionnettistes (Antoine Sarrazin et Éléonore Briganti), qui animent le spectacle de marionnettes qu'Henri regarde avec sa compagne, prononcent des paroles scandées sur la musique. Elles mêlent aux évocations de grands opéras produits par les bandes magnétiques des références aux origines populaires du mythe de Faust : il est question de « Guignol », qui est le valet de Faust dans certaines versions anciennes du mythe, de « La femme de Guignol », et il y a des commentaires graveleux sur la beauté d'Hélène. C'est aussi une mise en abyme de la situation d'Henri, ce qui l'aide à décider de fuir le directeur (II, 2a ou 2b). Remarquons au passage que cette révélation d'une manigance par le spectacle de marionnette est une référence à *Wozzeck* de Berg, qui met en scène les classes populaires. Une sagesse populaire semble se dégager de cet art.

Aliénor Dauchez a tenté de lier ces scènes de foire, et particulièrement le spectacle de marionnettes, à l'expression d'une culture populaire. Elle a ainsi pris en compte le goût d'Henri Pousseur pour cette culture. Pour elle, c'est même cela qui a décidé le choix du mythe de Faust, dont elle dit qu'il est « né de la culture populaire, dans les fêtes foraines<sup>271</sup> ». Antoine Sarrazin et Éléonore Briganti, avec des cagoules noires en jute, font du

---

<sup>270</sup> Mathieu Steffanus, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>271</sup> France musique, « tapage nocturne », émission du 14 novembre 2016.

spectacle de marionnettes une messe noire où les personnages sont incarnés par des oiseaux empaillés. Leur prestation évoque les arts du mime ou les bonimenteurs de foire : ils ont une grande table sur tréteaux (ce qui peut faire penser aux décors de foire), montrent à bout de bras au-dessus de leur tête l'objet (grimoire, oiseaux empaillés) qu'ils vont utiliser, et font des gestes très larges. On comprend vite les potentialités burlesques de ce choix, qu'Aliénor Dauchez a utilisées : quand un musicien crie « la chevauchée fantastique », ce qui est une allusion au fait qu'à ce moment-là on entend *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner, elle demande aux acteurs de faire monter le poulet sur les ailes de l'aigle et de mimer une chevauchée dans les airs. Pourtant la scène a aussi une dimension sérieuse, parce qu'elle est l'espace de la prise de conscience : Henri et les spectateurs doivent comprendre que se joue ici la question de la rédemption et de la damnation, du personnage d'Henri mais aussi de l'opéra et du public. Le burlesque, l'art populaire, l'opéra classique, se rejoignent pour transmettre un message d'ordre mystique. Henri Pousseur a d'ailleurs déclaré : « je voulais faire de toute cette scène de foire un résumé de l'histoire de l'humanité selon la Bible<sup>272</sup>. »

Michael E. Kleine a mêlé aux évocations de différentes formes de théâtre savant des allusions à des formes de spectacle plus populaires : Dorothee Nodé-Langlois est habillée en hooligan, Julien Le Pape en sportif, et Anne Ricquebourg a la tenue des remises de diplôme universitaire. Les costumes évoquent aussi d'autres lieux de « ferveur tribale » : Anne-Cécile Cuniot est habillée en vacancière fortunée à la plage (elle a même son parasol) et David Simpson est en policier anglais, dont on sait qu'ils sont l'un des attraits touristiques de la capitale londonienne. C'est encore une façon de lier l'opéra à toutes les manifestations culturelles, des plus élitistes avec Clémence Sarda qui a un tutu de danseuse étoile, aux plus populaires – Natalia Pschenitschnikova a une casquette qui rappelle l'univers du RnB. Remarquons un paradoxe de cette scénographie. Elle montre à la fois *Votre Faust* comme une mise en abyme théâtrale, puisque les déguisements des musiciens évoquent toutes sortes de théâtres. Cependant elle est aussi le contraire d'une mise en abyme théâtrale : en elle, le spectacle de théâtre devient réalité, puisque Michael E. Kleine et Aliénor Dauchez ont introduit un maximum d'objets réels (t-shirt, soupe de poulet) et ont invité les spectateurs, habitants de la réalité, sur la scène. La scène n'est plus uniquement le domaine de l'illusion théâtrale, elle est aussi le lieu d'une réalisation concrète.

Mireille Calle-Gruber voit la foire comme un univers des marges, où tout est possible :

---

<sup>272</sup> Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 336.

### **Comment avez-vous compris le fait qu'Aliénor installe tout le spectacle dans l'univers forain ?**

Le contexte de la foire permet des écarts, des entorses, des excès. Il entraîne une forme de liberté, qui donne son côté débridé au spectacle. Le théâtre de foire est plus susceptible de transformation, moins codifié que le théâtre classique. Plus démocratique et pas sans autodérision. La mise en scène insiste sur les aspects les plus ludiques et les plus improvisés de *Votre Faust*, faisant passer les codes à l'œuvre ici au deuxième plan. J'ai eu l'impression que les comédiens improvisaient parfois, ou en tout cas qu'ils s'amusaient sur scène, qu'il y avait du jeu. Tout se passe comme si chacun avait apporté ses gestes, sa manière, et qu'à un moment, miraculeusement, une cohérence se dégage de l'ensemble. La gestuelle est libérée tout en s'accordant au reste du spectacle. La foire est le lieu des avatars multiples, où rien n'est fixé, à l'image de l'œuvre qu'Henri doit composer et qui est sans cesse remise à plus tard.

### **Ce que vous dites me rappelle une remarque qu'ont faite plusieurs comédiens : ils se sentent plus proches de la performance que du théâtre, particulièrement dans le troisième acte.**

Oui, ce sont des performances. La performance n'interdit pas qu'on sente de la préparation et de la cohérence, elle n'est pas une improvisation mais pas non plus une reproduction. Elle implique plutôt une forme de réactivité. Dans *Votre Faust*, il n'y a pas vraiment de trame narrative, mais surtout des rencontres, des départs, des reprises, des retours. C'est une forme de spectrale<sup>273</sup>.

Pensant sans doute à la foire de *L'Emploi du temps* de Michel Butor, Mireille Calle-Gruber y voit un espace de transgression, et de transformations possibles, dans lequel chacun est libre d'apporter « ses gestes, sa manière », librement, démocratiquement. La cohérence de l'ensemble arrive comme « miraculeusement ». Cette libération mène à la performance artistique, que Mireille Calle-Gruber redéfinit ici comme « une forme de réactivité » : par une compréhension large de l'ensemble dans lequel ils s'inscrivent, les comédiens parviennent à exercer leur liberté en accord avec la forme générale du spectacle. L'autodérision, inhérente, d'après Mireille Calle-Gruber à l'espace forain, est l'élément qui semble avoir le plus touché le public adolescent, d'après ce qu'on peut déduire des réactions des élèves du lycée Auguste Renoir (92) :

« J'ai apprécié le côté décalé et humoristique du spectacle, qui venait pour moi des costumes, des décors et du fait qu'on entendait parler l'orchestre. »

---

<sup>273</sup> Mireille Calle-Gruber, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

« J'ai aimé les costumes, le mélange des couleurs. J'ai apprécié aussi le repère des couleurs, Maggy en vert et Greta en rouge. »

« Les décors aussi apportaient de l'humour. Sur la cage, il est écrit : "Ne pas donner à manger aux animaux"<sup>274</sup>. »

Les couleurs vives, l'humour des décors et de certains commentaires des musiciens, ont été particulièrement appréciés. La dimension politique de la dénonciation de l'élitisme culturel est très profonde pour Henri Pousseur. Il liait la passivité culturelle à une forme d'apathie politique : attirer un public populaire dans le genre de l'opéra était pour lui un moyen de leur rendre leur « dignité spirituelle<sup>275</sup> » et donc de les impliquer dans la vie de leur communauté. Remarquons ici aussi un trait commun avec le second *Faust* de Goethe. Jacques Le Rider explique : « Goethe ne cherche pas à insuffler l'esprit de l'Antique dans le monde moderne. Il suggère que la beauté ancienne et la tradition grecque ne rejoindraient la réalité que si les modernes eux-mêmes retrouvaient une vie forte et créatrice<sup>276</sup>. » Pour Goethe comme pour Pousseur, l'art appelle à un réveil et à une forme d'émancipation créatrice. On peut alors se demander si la complexité du dispositif mis en place par Henri Pousseur et Michel Butor ne nuit pas à sa dimension populaire. Les quelques réactions d'élèves, issus majoritairement de quartiers populaires, apportent déjà un élément de réponse : ils semblent avoir adhéré à ce que l'opéra propose d'expérimental, notamment dans la rencontre des espaces et les interventions du public.

*Votre Faust* est expérimental, dans le sens où l'entend Antoine Vitez, puisqu'il « invente un nouveau mode de communication avec le public<sup>277</sup>. » L'écoute du spectacle demande donc un apprentissage aux spectateurs. Le mélange des paroles et de la musique a été, d'après les remarques des spectateurs auxquels j'ai pu parler à la fin du spectacle, l'élément le plus déroutant dans l'acte I. Plusieurs d'entre eux m'ont dit qu'ils avaient eu l'impression de ne pas réussir à tout saisir, qu'une partie de l'information leur échappait. Une élève des classes de première ou terminale L option musique du lycée Auguste Renoir (Asnières, 92) a ainsi déclaré : « J'ai trouvé qu'il y avait énormément d'informations. On ne peut pas tout comprendre, il y a beaucoup de références, musicales ou autres, qui nous

---

<sup>274</sup> La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

<sup>275</sup> Henri Pousseur, « La foire de *Votre Faust* », dans *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 342. cf. *intra*, chapitre II, pour la citation complète.

<sup>276</sup> Jacques Le Rider, « *Faust II* : le dernier mot de Goethe sur le monde moderne », dans Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir, op. cit.*, p. 59.

<sup>277</sup> Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, 5, Le Monde, op. cit.*, p. 11.

échappent. Cela m'a empêchée d'entrer dans l'opéra<sup>278</sup>. » Michel Butor a souvent affirmé qu'il cherchait à créer cette sensation en début d'œuvre, pour pousser le lecteur à faire des efforts pour s'approprier le fonctionnement de l'œuvre :

Je veux que le lecteur voyage. Et pour qu'il voyage vraiment, il faut qu'il y ait des moments où il ait l'impression de se perdre. Il se perd, puis se retrouve. Quitte à revenir dans cette région qu'il commence à connaître, puis à trouver un autre endroit où il va se perdre à nouveau et se retrouver. Je veux ce sentiment de découverte. Un texte où, bon, on a voyagé pendant un certain temps et on arrive quelque part et tout à coup tout change. On trouve quelque chose qui peut être un émerveillement, mais qui peut être terrifiant aussi. J'aime ce sentiment de désorientation absolue qui ne pourra être transmué en émerveillement que lorsqu'on saura des tas de choses, que lorsqu'on aura à disposition des quantités de moyens autres<sup>279</sup>.

Sortir le spectateur ou le lecteur de sa routine d'écoute ou de lecture est d'abord déstabilisant. On est en terre inconnue, ce qui peut être effrayant : d'après les retours que m'ont faits de nombreux spectateurs, ce sentiment domine à la fin du premier acte. Pourtant, si on décide de s'investir, la frayeur devient « émerveillement ». Ainsi, en votant avant le deuxième acte, en suivant les explications de la structure du troisième acte par Thomas Pondevie, et surtout en intervenant, le public est invité à s'approprier la structure de l'œuvre. Durant le troisième acte, les spectateurs étaient portés par une forme d'excitation enfantine, ils avaient envie de crier et d'influencer le jeu, voire de « gagner » en arrivant à la fin sur laquelle ils avaient parié. L'apprentissage de la structure de l'œuvre a demandé un effort récompensé par une forme d'« émerveillement. »

Laurent Cuniot a bien entendu cette fonction pédagogique : il ne cherchait pas à trouver des astuces permettant le fonctionnement effectif de l'opéra mais exigeait un travail d'écoute et de compréhension. Par exemple, il aurait pu multiplier les signes, mais cela aurait eu comme conséquence indirecte de dédouaner les comédiens, les musiciens et les techniciens d'une compréhension intime de l'œuvre. Il a cependant été forcé, à certains moments, de faciliter la tâche des exécutants.

De la même façon, Aliénor Dauchez a parfois laissé les acteurs chercher tout seuls une forme de « réalisme stylisé ». Elle a expliqué à Laetitia Spigarelli le 31 octobre 2016 qu'elle ne disait pas toujours aux comédiens quoi faire parce que le geste ne serait juste que s'ils le

---

<sup>278</sup> La liste des réactions des élèves se trouve en annexe.

<sup>279</sup> Michel Butor à Madeleine Santschi, dans *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1993, p. 5.

trouvaient seuls. Elle a donné l'exemple des scènes en bateau dans l'acte III, où Pierre-Benoist Varoquier et Laetitia Spigarelli avaient proposé, en répétition, de mimer la scène célèbre du film *Titanic*, où la jeune femme, à la proue du bateau, ouvre grands les bras et où le jeune homme la retient en mettant ses bras autour de sa taille. Elle a dit qu'elle avait eu l'envie qu'ils fassent ce geste, mais qu'elle n'avait rien dit, espérant qu'ils le proposeraient d'eux-mêmes, à leur manière. *Votre Faust*, pièce pleine d'un idéalisme politique et pédagogique, implique ces fluctuations dans les directions du chef d'orchestre et de la metteur en scène. Le balancement entre une direction assez autoritaire et un lâcher prise visant l'autonomie de chacun a été constant.

Remarquons que la dimension pédagogique de l'opéra, la responsabilisation artistique des uns et des autres, se fait surtout dans le troisième acte. *A contrario*, c'est le premier acte, le plus classique, qui a été difficile à monter. Pierre-Benoist Varoquier explique ainsi :

Mais bizarrement, le troisième acte a plu presque immédiatement à Aliénor Dauchez ; c'est le premier acte qui nous a donné du fil à retordre. Peut-être parce que tout ce que Michel Butor et Henri Pousseur veulent mettre en place n'est pas encore posé. C'est comme une longue introduction à la chose ; à l'histoire et à leur style. Comme nous jouons déjà avec les codes qui vont être mis en place, ce n'est pas facile. Le texte est linéaire, et nous le jouons avec les codes de jeu du troisième acte. Il y a une forme de lenteur au début, parce que nous sommes contraints par la musique, qui est vraiment difficile. Je ne crois pas que nous ayons encore la solution, nous continuons à chercher<sup>280</sup>.

Aliénor Dauchez reconnaît cette lenteur du premier acte comme une faiblesse dans la mise en scène française, alors qu'elle était appréciée dans la mise en scène allemande. Elle lie cela à la question de la salle :

**Certains spectateurs ont estimé qu'on basculait tout à coup dans un spectacle ouvert pendant l'entracte. Pensez-vous que l'entracte constitue une rupture ou que le public est amené progressivement à participer ?**

C'est curieux parce qu'il y avait moins de rupture à Berlin. C'était parce qu'on ne jouait pas dans des boîtes noires mais dans des espaces ouverts où l'énergie circulait plus. Les gens étaient inclus dans l'espace dès le premier acte. Le prologue sur le théâtre, dans lequel Henri donne une conférence à un public imaginaire, a pour fonction de faire du public un personnage de

---

<sup>280</sup> Pierre-Benoist Varoquier, Marion Coste, entretien de décembre 2016, intégralement en annexe.

l'intrigue. Il est difficile de créer cette circulation dès le premier acte dans des boîtes noires<sup>281</sup>.

Nous avons déjà vu précédemment qu'Aliénor Dauchez a dynamisé le premier acte en faisant défiler les comédiens sur l'espace scénique, pour commencer immédiatement le travail de sape des conventions de l'opéra.

Certains éléments de *Votre Faust* ne sont perceptibles que par ceux qui ont étudié de près la partition. J'ai déjà évoqué les citations difficiles à percevoir, mais plus largement on peut considérer que la totalité de l'acte III échappe en grande partie aux spectateurs, qui n'en verront qu'une version possible. Cela prend son sens si on considère *Votre Faust* aussi comme un ouvrage pédagogique à l'adresse des musiciens et des comédiens : eux apprennent, encore plus que les spectateurs, que chaque détail d'un choix peut influencer un destin. Ils maîtrisent, par exemple, la progressivité de l'intensité de la dispute entre Maggy/Greta et Henri, suivant la version de la scène G choisie. Laurent Cuniot comme Aliénor Dauchez sont allés dans ce sens, demandant aux musiciens et aux comédiens d'avoir en tête une version d'une scène quand ils font l'autre. Par exemple, pour II, 1b, Laurent Cuniot a demandé aux musiciens de jouer moins fort que pour II, 1a, afin de faire sentir une atmosphère plus sombre. Cette comparaison entre les deux scènes, riche parce qu'elle permet de comprendre que le destin de Maggy dépend de la venue d'Henri, n'existe pas pour les spectateurs, qui n'entendront qu'une seule des deux scènes. De même, Aliénor Dauchez a demandé une gradation des intensités entre les différentes versions de J : plus la fin est négative, plus les comédiens jouent fort, témoignant d'une intensité émotionnelle croissante. Ces éléments, qui enrichissent la compréhension qu'on peut avoir de la pièce, sont réservés aux musiciens et comédiens. Ils constituent le secret de l'œuvre.

Il y a toujours quelque chose de secret dans les formes artistiques complexes que créent Michel Butor et Henri Pousseur. Sans cesse à la recherche de formes nouvelles, hybrides, ils offrent des œuvres qu'on ne sait pas lire avant de les lire. Je comprends cette dimension secrète et pédagogique comme une façon d'accéder au don véritable. Le secret, d'après Derrida, est nécessaire au don. Pour qu'il en soit un, le don doit s'ignorer, afin d'« interrompre le cercle économique du même<sup>282</sup> » : si le donneur sait qu'il donne, il en retire une satisfaction narcissique, il se pense généreux (et ainsi, pour Derrida, cesse de l'être). De même, si celui à qui on donne s'en rend compte, il se sent valorisé par l'attention qu'on lui

---

<sup>281</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>282</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 174.

porte, laquelle devient peut-être plus importante que le don lui-même. Le don véritable est toujours

don de quelque chose qui reste inaccessible, donc non présentable et par conséquent secret. L'événement de ce don lierait l'essence sans essence du don au secret. Car un don, pourrait-on dire, s'il se faisait connaître comme tel au grand jour, un don destiné à la reconnaissance s'annulerait aussitôt. Le don est le secret lui-même, si on peut dire le secret *lui-même*. Le secret est le dernier mot du don qui est le dernier mot du secret<sup>283</sup>.

Le spectateur quitte la salle en sachant qu'il a entraperçu un univers d'une complexité qui le dépasse. Il reste toujours quelque chose d'« inaccessible » : quelle était la fonction exacte des lumières ? D'où vient telle ou telle citation ? Que ce serait-il passé si... ? Cela est particulièrement sensible dans le troisième acte, où les scènes sont sans cesse coupées, rendant l'intrigue difficile à suivre, ce qui a pu déplaire à certains spectateurs. L'une des élèves du lycée Auguste Renoir (Asnières, 92) a expliqué : « on avait du mal à suivre l'histoire dans le troisième acte, parce que les scènes étaient tout le temps coupées<sup>284</sup>. » Nadine, 61 ans, est du même avis :

Les acteurs reprennent une scène différente en son milieu. Le texte, amputé de son commencement, ne m'apprend rien de différent de la scène précédente. Seuls les accessoires ont changé. Les dialogues sont plats. Les scènes se suivent ainsi, de conversations anodines en considérations dérisoires. Je connais le propos du sujet sur la liberté de créer ou de ne pas créer, de vendre son âme à la facilité, mais je ne le reconnais pas dans les dialogues. La scène finale nous est signifiée par le directeur lui-même, le censeur... Il n'y a pas eu d'histoire, je suis totalement frustrée. Je m'en veux, c'est ma faute, je n'ai pas fait les bons choix. Je n'ai que le Faust que je mérite<sup>285</sup>.

Aliénor Dauchez a fait de cette frustration une source de plaisir :

**Ce troisième acte génère de la frustration chez le spectateur, mais qui me semble positive : le public sait qu'il n'a pas tout saisi, et même pas tout vu.**

Oui. Nous avons mis en avant cette frustration quand le maître du jeu dit : « vous avez entendu l'*Orphée et Eurydice* de Gluck sur la bande

---

<sup>283</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort* (1992), Paris, Galilée, 1999, p. 35.

<sup>284</sup> Extrait des paroles des spectateurs, qui se trouvent en annexe.

<sup>285</sup> Extrait des paroles des spectateurs, qui se trouvent en annexe.

magnétique, et vous n'avez pas entendu le *Don Giovanni* de Mozart. » C'est une blague qui fait rire à tous les coups.

### **La frustration génère le plaisir.**

C'est quelque chose que j'avais appris dans un projet avec Sasha Waltz, au Neues Museum à Berlin. Elle a fait jouer ses danseurs dans le musée de 4 000 m<sup>2</sup> avant que les œuvres arrivent. Il y avait plusieurs chorégraphies différentes dans plusieurs salles. Le fait que les gens ne puissent pas assister à tous les spectacles générait une tension extrêmement intéressante.

On ressort insatisfait, mais le fantasme de ce que l'on n'a pas vu est au moins aussi grand que les souvenirs de ce que l'on a vu<sup>286</sup>.

Julien Le Pape considère aussi que faire prendre conscience du manque, générer la frustration, fait partie de sa fonction dans cet opéra :

*Votre Faust* est une œuvre d'une grande complexité. J'ai mis plusieurs semaines à l'aimer : ce n'est pas facile à appréhender, il y a tellement de choses à écouter, c'est tellement foisonnant ! Cela fait sans doute partie du jeu : les musiciens font comprendre qu'ils n'ont pas tout compris, qu'ils abordent, avec le public, un monde d'une complexité immaîtrisable<sup>287</sup>.

Pour Mireille Calle-Gruber, cette frustration génère des mondes possibles<sup>288</sup> :

C'est peut-être le legs le plus important de Michel Butor : il nous apprend que dans un monde hors normes, on peut habiter. On pourrait croire que le hors normes est ludique, on s'y amuse un moment avant de revenir dans le monde raisonnable : une utilisation du surréalisme est allée dans ce sens. Eh bien non, Butor, au contraire, nous offre d'autres possibilités que nous avons mais que nous ignorons.

Sur scène cohabitent des époques, des couleurs, de la musique et du texte, des possibilités d'intrigue puisqu'il nous manquera toujours quatre des cinq intrigues. Les mondes s'ouvrent. C'est une leçon de tolérance, et cette leçon c'est l'art de la scène qui la donne le mieux.

Mireille Calle-Gruber oppose une utilisation uniquement ludique, qui serait comme une parenthèse dans notre quotidien et ne perturberait pas ce dernier, et une utilisation pédagogique, qui fait de l'œuvre une « leçon de tolérance ». Ne pas tout savoir, c'est pour elle une invitation à tout imaginer, à rêver au-delà de nos rêves habituels. L'œuvre invite le spectateur à devenir son propre faust :

---

<sup>286</sup> Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>287</sup> Julien Le Pape, Marion Coste, entretien de novembre 2016, intégralement en annexe.

<sup>288</sup> Cette notion a été largement développée par la critique littéraire. On en trouvera un bel aperçu dans Françoise Lavocat, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.

Il y a quelque chose de cosmique qui inscrit l'humain dans un potentiel incroyable : celui de la création, de l'art. C'est pour cela qu'il est important que le thème de l'intrigue soit celui de la création. *Votre Faust* ne veut pas seulement dire que vous devez construire l'intrigue, mais que vous devez être votre propre faust, c'est-à-dire vous lancer à corps perdu, hors du connu, faire confiance à l'inconnu<sup>289</sup>.

C'est peut-être là le plus grand apprentissage offert par cette œuvre : elle invite le spectateur et les artistes à assumer leur liberté, à sortir des sentiers battus. Cela peut être effrayant, puisque cela invite à une forme de non-maîtrise. Cette œuvre, en accumulant les références et les allusions, ne fait pas montre d'érudition, bien au contraire :

On apprend aussi qu'il faut renoncer à tout comprendre pour se laisser habiter. C'est peut-être ce que les gens n'avaient pas compris à l'époque : il ne s'agit pas d'érudition, de savoir reconnaître les citations. Ce sont les dissonances, les différences de tons qui importent. On doit être submergé<sup>290</sup>.

Ainsi dans *Votre Faust*, le spectateur fait l'expérience de la non-maîtrise. On ne contrôle jamais le système parce que ses ramifications sont infinies. Rien n'est jamais simple, et même au cœur de ce qui semble le plus unique, la complexité s'invite : tout fonctionne en réseau, les éléments du monde s'influencent les uns les autres à l'infini. Les œuvres sont toujours traversées par des traditions et des idéologies qu'elles ignorent contenir. Les relations, même les plus intimes comme celles que partagent Henri et Maggy/Greta, sont toujours habitées par des musiques et des paroles venues d'ailleurs, soumises aux pressions d'un public dont elles n'ont pas conscience. Un changement d'éclairage, le geste d'un chef d'orchestre, la vitesse d'un glissando, peut parfois suffire à tout faire basculer. Vivre ensemble, non seulement avec les autres êtres qui occupent notre présent et notre espace, mais aussi avec les époques du passé et les cultures lointaines, n'est pas une option. Cela rejoint ainsi le sens du mythe de Faust, tel que le comprend Jean-Yves Masson. Pour lui, le mythe est marqué par la mélancolie :

Mélancolie de se découvrir dérisoire et seul dans l'immensité de l'univers, mélancolie de trouver plus assurée l'existence du Diable dans l'esprit de l'homme que celle de Dieu hors de lui, mélancolie enfin de ne pouvoir atteindre à la maîtrise de la totalité des savoirs comme pouvaient y prétendre

---

<sup>289</sup> Mireille Calle-Gruber, Marion Coste, entretien de janvier 2017, intégralement en annexe.

<sup>290</sup> *Ibid.*

les savants antiques et, encore, les premiers humanistes de la Renaissance<sup>291</sup>.

La figure de Faust fait le deuil de la connaissance infinie et de la pureté morale absolue : le monde est immaîtrisable, et infiniment surprenant. Frustration, mélancolie, euphorie libératrice, innocence du jeu, prise de conscience politique : ces différentes réactions, que j'ai recensées à partir des témoignages que j'ai reçus, sont peut-être les étapes d'un apprentissage, qui est à la fois renoncement à nos connaissances figées, rassurantes et limitées, et plaisir d'être ensemble, avec l'autre, au-delà des frontières sociales, professionnelles ou géographiques. Cette leçon d'hospitalité<sup>292</sup>, artistique et politique, politique parce qu'artistique<sup>293</sup>, est présente à tous les niveaux de *Votre Faust*, et c'est peut-être le point commun majeur de l'art d'Henri Pousseur et de celui de Michel Butor. Dé-concertant, *Votre Faust*, « fantaisie variable » avant d'être « opéra », nous entraîne dans des hors-lieux ouverts et accueillants, dans lesquels on ne sait plus qui accueille qui, qui donne et qui reçoit.

---

<sup>291</sup> Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, op. cit., p. 10.

<sup>292</sup> Olivier Ammour-Mayeur déclare, à propos de l'œuvre butorienne : « La "terre d'asile", littéraire ici, qui rend ainsi perméable l'être hospitalier à l'hospitalité de ce qu'il accueille, ouvre un territoire hors limites où "l'art des passages" devient la règle. », dans *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, Olivier Ammour-Mayeur et Midori Ogawa (dir.), Dijon, EUD, 2011, p. 13.

<sup>293</sup> Pour la dimension engagée de l'écriture de Michel Butor, cf. Yehuda Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, Paris, J.-C. Lattès, 1994.

## **Réaction du public**

*Dans l'élan de partage qui pousse Votre Faust à laisser le dernier mot au public, je voudrais moi aussi terminer ce livre par des avis de spectateurs. On trouvera d'abord des entretiens avec un spécialiste de la musique d'Henri Pousseur, Jean-Yves Bosseur, puis une spécialiste de l'œuvre de Michel Butor, Mireille Calle-Gruber. Enfin, j'ai recensé les avis d'une classe de première et terminale L option musique du lycée Auguste Renoir d'Asnières (92), et j'ai retranscrit les commentaires que m'ont envoyés les spectateurs volontaires.*

## **Jean-Yves Bosseur : « Michel Butor avait le talent de musicaliser le temps du texte. »**

*Compositeur, Jean-Yves Bosseur a collaboré à de nombreuses reprises avec Michel Butor. Il a été l'élève d'Henri Pousseur et a réalisé une thèse d'État en musicologie sur Votre Faust. Il a aussi assumé le rôle d'Henri lors des représentations de 1969. Il a assisté à la troisième représentation de Montreuil.*

Novembre 2016.

**Vous êtes venu voir la représentation de *Votre Faust* au nouveau théâtre de Montreuil, le dix-neuf novembre 2016, presque cinquante ans après la première, à laquelle vous avez participé. Qu'avez-vous ressenti ?**

J'ai été très ému. C'est presque indescriptible, cette œuvre a tellement compté dans ma vie. C'était très différent de la version qui a été donnée à Milan, dieu merci d'ailleurs ! J'ai retrouvé beaucoup d'éléments communs, dans le texte notamment, et pour le reste, je me suis laissé porter.

**Contrairement à ce qui s'était passé à Milan, cette fois le système d'interventions du public a été mis en œuvre.**

Tout à fait. À Milan, c'était truqué puisque les acteurs, dirigés par Roger Mollien, étaient incapables de passer d'une version à une autre. De plus, Roger Mollien, qui jouait Henri, est parti après une représentation. Nous avons donné les autres dans une forme oratoriale, dans laquelle j'assurais le rôle d'Henri.

**Avez-vous eu l'impression que les réactions du public étaient plus intenses ?**

Bien sûr, aussi parce qu'à Milan, tout le public ne parlait pas français. Surtout, la mise en scène d'Aliénor Dauchez a pleinement assumé les éléments ludiques de l'œuvre, en mettant en place le vote, et grâce aux costumes, très colorés. Dans cette mise en scène, Aliénor Dauchez a vraiment réussi à faire passer le plaisir qu'elle a eu à monter cette pièce. Évidemment, à Milan, ce n'était pas le cas.

**Vous m'aviez expliqué la dernière fois que ce qui vous passionnait le plus dans cette œuvre c'était le travail des citations. Laurent Cuniot n'a pas particulièrement insisté sur cet aspect, il en a laissé la responsabilité aux musiciens. Ce travail sur les citations a plutôt été mené par Aliénor Dauchez et les comédiens : elles ont servi à interpréter le texte.**

C'est intéressant. Quand les acteurs sont venus rencontrer les musiciens à Bruxelles en 1969, cela s'est mal passé parce que Roger Mollien n'avait pas saisi la portée de l'œuvre et en avait fait une version tout à fait plate, sans couleur. Le décor de Martial Raysse n'avait rien de bien original, et il n'a pas joué le jeu, il est à peine venu.

**C'est le travail de mise en scène qui a donc posé problème à l'époque. Du côté des musiciens, tout se passait bien.**

Très bien. L'ensemble Musiques Nouvelles était très doué, et il était dirigé par Henri Pousseur. Il y avait notamment Pierre Bartholomé au piano, Francette Bartholomé à la harpe, les frères Kuijken, qui sont devenus ensuite les figures de proue, si l'on peut dire, de la musique ancienne. Les musiciens étaient excellents. Les acteurs aussi étaient très doués, mais ils ont été mal dirigés.

Les musiciens ont une partition : le problème de la mémoire se pose beaucoup moins pour eux. Les comédiens, eux, ont à apprendre quatre ou cinq heures de texte, c'est un travail de Titan ! Les comédiens de l'époque n'ont pas compris la nécessité de cette œuvre et ont refusé ce travail : ils n'ont préparé qu'une seule version.

**Peut-être que cet opéra est encore plus déstabilisant pour les comédiens que pour les musiciens.**

Certainement. Michel Butor n'était pas un dramaturge à proprement parler. Ses expériences théâtrales sont très limitées : il y en a eu une autre avec Henri Pousseur, *Petrus Hebraïcus*,

mais l'initiative revenait surtout au compositeur. Michel Butor y a seulement rendu les éléments plus scéniques. Il n'était pas à proprement parler un homme de théâtre.

Il était, par contre, l'homme de toutes les collaborations. Il savait écrire en fonction de la musique. J'ai eu la chance de travailler avec lui sur les *Chansons pour Don Juan* et c'était tout à fait exceptionnel. J'ai aussi collaboré avec d'autres écrivains, comme Beckett avec qui j'ai conçu une version musicale de *Bing*, mais j'ai souvent rencontré une forme de résistance, parce qu'ils pensaient sans doute que le texte se suffisait à lui-même.

Michel Butor, au contraire, entrait vraiment dans l'univers musical qu'on lui proposait et en retirait quelque chose. J'ai pour projet d'écrire un livre sur le sérialisme, dans lequel l'écriture de Michel Butor tiendrait une grande place : il s'est approprié ce procédé musical et l'a enrichi à sa manière.

**Les très rares changements qu'Aliénor Dauchez et moi avons décidé d'apporter au texte permettaient de le clarifier. Dans le troisième acte, il y a une allusion à la mort de Maggy, quand la cantatrice dit qu'il y a des accidents d'avion. Le public doit comprendre que Maggy est morte. Puis dans la scène d'après, la cantatrice parle de Maggy à Henri, qui dit « mais je croyais qu'elle était... » et nous avons complété : « Je croyais qu'elle était morte ».**

Oui, le texte est toujours allusif, comme en suspens.

**Le paradoxe c'est que nous voulions aussi garder ce texte à la limite de la désémantisation.**

Ce texte m'évoque le cinéma de la nouvelle vague. Historiquement, c'est assez proche, et Michel Butor connaissait bien ce cinéma.

**Les acteurs de la mise en scène d'Aliénor Dauchez m'ont confié qu'ils ne comprenaient pas bien l'intérêt du texte avant de répéter avec l'orchestre. Ils cherchaient quelque chose d'assez psychologique, ils trouvaient les personnages assez creux, ce en quoi ils n'ont pas tort. Mais ils ont appris, au contact de l'orchestre, à écouter la musicalité de ce texte. Ils ont eu du mal à savoir ce qu'ils devaient faire. S'ils cherchaient à donner de la chair au personnage, on tombait rapidement dans le cliché. Leur travail habituel de comédien, transformer le texte en personne, n'était pas adapté ici. Et en même temps, s'ils ne créent pas du tout de personnage, on ne s'attache pas à eux, on n'a pas envie que ce soit Maggy ou Greta qui gagne.**

C'est très compliqué. J'ai rencontré ce problème lorsque j'ai réalisé avec Michel Butor tout ce travail sur les *Chansons pour Don Juan*. Il s'agit d'un texte poétique, mais c'est la même chose : tout se passe comme si l'auteur mettait sans cesse des points de suspension. Malgré toute sa bonne volonté, Pierre Chabert, mon ami acteur, n'arrivait jamais à m'apporter ce que je souhaitais. Je lui disais de ne pas mettre d'intentions psychologiques, et il me répondait alors que, en fait, je réagissais ainsi parce que je n'aimais pas le théâtre.

**Les comédiens ont eu la même réaction lors des premières répétitions : ils ont pensé, à un moment, que Michel Butor détestait les comédiens.**

Tout s'est arrangé quand j'ai demandé à Michel Butor de lire ses textes : il avait le talent de musicaliser le temps du texte. Ce n'est pas facile à acquérir. Quand j'ai dû le faire pour *Les Voyages de Votre Faust* [NDLA : film réalisé pour la RTB par Jean Antoine, avec Michel Butor dans le rôle du directeur et Jean-Yves Bosseur dans celui d'Henri], moi qui n'ai, en plus, aucun métier d'acteur, j'étais assez désemparé. Ce texte, ce sont des espèces de bulles dont on ne sait pas d'où elles viennent ni d'où elles vont. Elles ouvrent sur le silence.

**L'acte III, surtout, est plein d'ellipses.**

Oui, c'est le mot que je cherchais. Il y a énormément de sous-entendus dans cet opéra, ce qui donne de l'espace à l'interaction avec la musique.

**Laurent Cuniot a plutôt insisté sur le travail des timbres, sur le passage du bruit au langage et à la musique. Est-ce que cela vous a semblé pertinent ?**

C'est très pertinent. Les citations s'imposent d'elles-mêmes, donc il était judicieux de mettre l'accent sur le continuum qu'il y a entre les bruits, les voix et les sons instrumentaux.

**Pour lui c'était aussi une façon d'introduire du liant entre toutes ces citations.**

C'est extrêmement important. Henri Pousseur et Michel Butor ont essayé, dans *Votre Faust*, de créer toutes sortes de passages entre des esthétiques très différentes, en faisant tenir ensemble des citations de différentes époques. On passe insensiblement de Monteverdi à Webern. Je faisais souvent écouter à mes étudiants *La Chevauchée fantastique*, qui est une pièce satellite de *Votre Faust* pour piano et bande magnétique où, en une dizaine de minutes, on observe un passage très finement progressif depuis Gluck jusqu'à Pousseur lui-même. Cela permet de comprendre qu'il n'y a pas de rupture radicale entre la musique tonale et la musique sérielle : cette logique du continuum est au cœur de *Votre Faust*.

C'était très novateur à l'époque, puisqu'on sortait du sérialisme intégral, d'une période de *tabula rasa* assez radicale. Henri Pousseur a mêlé au langage sériel d'autres éléments, comme les citations ou les bruits, pour dénoncer les limitations d'un système trop exclusif.

**Aliénor Dauchez a décidé de filer la métaphore de la foire. Alors qu'il n'y a que peu de scènes qui se passent dans la foire du port, Aliénor Dauchez a installé ce décor pour toute la pièce en utilisant les estrades des musiciens, en en surélevant une, en ajoutant une cage et une guirlande lumineuse au-dessus de la scène et de la salle et par les costumes.**

Cela me semble dans la continuité des choix d'Henri Pousseur et Michel Butor, qui avaient décidé que les musiciens seraient sur des estrades. De plus, musicalement, la foire est le centre névralgique de cet opéra, puisque c'est le point de rencontre de citations de diverses époques, de la culture savante et de la culture populaire.

**Elle a aussi essayé d'insister sur la communication entre la scène et la salle, notamment pendant l'entracte avec les paris, la soupe, le dilemme du prisonnier...**

Et cela a très bien fonctionné, les gens ont joué le jeu. Le vote n'aurait sans doute pas suffi à instaurer une telle complicité. Elle a aussi mis en valeur l'humour du texte, qui est croustillant, savoureux.

**Le seul changement important qu'Aliénor Dauchez a apporté, c'est l'introduction d'un maître du jeu.**

C'est une excellente idée. De toute façon, c'est une œuvre ouverte, elle appelle ce genre d'appropriation, elle nécessite qu'on prenne le relais. C'est *votre* Faust après tout, ce n'est pas seulement le leur ! C'est un tremplin pour que ceux qui le réalisent et ceux qui le perçoivent puissent y trouver leur compte.

**C'est une pièce souvent citée par des musicologues, alors qu'ils ne l'avaient jamais entendue.**

C'était ma grande frustration : j'ai parlé dans de nombreux textes de cette pièce mais personne ne pouvait l'entendre. Les disques n'en livraient que quelques traces. C'était un peu absurde : je prenais toujours cette pièce comme une sorte de fer de lance de ce qui peut se passer entre un compositeur et un écrivain, mais personne ne pouvait savoir de quoi je parlais. Ce temps est heureusement révolu, ceux qui ne l'ont pas vu n'auront qu'à s'en prendre à eux-mêmes !

## **Mireille Calle-Gruber : « Dans un monde hors normes, on peut habiter. »**

*Spécialiste du Nouveau Roman, Mireille Calle-Gruber a écrit de nombreux ouvrages sur Michel Butor. Elle s'intéresse à la totalité de son œuvre. Elle a notamment suivi de près les différentes collaborations de l'écrivain avec des artistes. Elle a aussi dirigé la publication des œuvres complètes de l'auteur, permettant ainsi à Votre Faust de prendre sa place dans la production foisonnante de Michel Butor.*

Janvier 2017.

**Vous avez beaucoup travaillé sur *Votre Faust*, dont vous avez édité le texte dans les œuvres complètes de Butor, mais vous n'aviez encore jamais assisté à une représentation de cette pièce. Qu'avez-vous ressenti ?**

J'ai tout d'abord été frappée par la « modernité » de la pièce : à l'époque de sa composition, cela a dû être incompréhensible. Au contraire aujourd'hui, l'œuvre s'inscrit dans un contexte accueillant aux œuvres participatives. Tout à coup, la pièce m'a située dans un écart qui me permettait de mesurer l'évolution des formes théâtrales et du public. À la Scala de Milan en 1969, cela avait été un fiasco, et à Châtillon en 2016 la salle était pleine, le public jeune, réactif et même débordant. On comprend aujourd'hui à quel point ces deux artistes étaient visionnaires : ils ont choqué autrefois, et ils sont aujourd'hui absolument dans la perspective générale d'une recherche de formes hybrides et pluridimensionnelles.

**Les œuvres participatives sont en effet à l'honneur dans la musique contemporaine ; on leur fait parfois le reproche de surajouter artificiellement le dispositif participatif à une musique qui n'a pas été conçue pour lui.**

Ce qui n'est absolument pas le cas de *Votre Faust*. Il ne s'agit pas de rendre une œuvre classique participative mais, dès le départ, de faire travailler musiciens et comédiens ensemble. L'interactivité entre le public et la scène découle de l'interactivité entre les différents participants sur scène. La souplesse nécessaire à cette interaction entre les musiciens et les comédiens a nécessité un travail énorme : les musiciens et les comédiens doivent apprendre plusieurs versions, et pouvoir pratiquement improviser le passage de l'une à l'autre. C'était un travail tellement inhabituel qu'il a été impossible de l'exiger des

comédiens en 1969. Cette gageure-là demeure. Aliénor Dauchez et Laurent Cuniot ont relevé le défi de façon exceptionnelle.

La mise en scène rend compte du côté énorme, hors normes de cette œuvre, elle ne l'« assagit » pas. J'ai particulièrement apprécié la scénographie et les costumes, ainsi que la chorégraphie que formaient les déplacements des acteurs. Le spectacle était tellement débridé qu'il n'était rapportable ni à une époque, ni à une culture, ni à une langue : j'ai retrouvé la pluralité folle qui traverse toute l'œuvre de Butor. Ce spectacle est un concentré de l'audace et du courage intellectuel de Butor, qui prospecte tous les possibles, y compris l'impossible.

**Cela rejoint la superposition temporelle dont vous parliez au début : on reconnaît des choses qui nous viennent des années 1960-1970, notamment le sérialisme d'Henri Pousseur ou certains des costumes, et à cela s'ajoute quelque chose de très moderne.**

Le brassage est encore plus large puisque les citations d'opéra appellent les siècles antérieurs.

**Tout en évoquant la postmodernité qui n'a pas encore eu lieu, et qui a généralisé cette pratique de la citation et du collage.**

En effet, les reprises, coupures et collages ont été rendus bien visibles par la scénographie, la chorégraphie et la musique. Le foisonnement de la pièce risquerait de nous perdre dans un univers chaotique. Or ici, il y a une forme de cohérence : on sent une structure. C'est typique de l'œuvre de Butor : on peut se permettre toutes les folies parce qu'il y a une structure qui tient ensemble les choses, *a minima*. Cela permet de mettre l'œuvre en mouvement tout en conservant des formes, comme dans les mobiles de Calder.

**La liberté sans le désordre.**

Cela tient d'abord au mythe de Faust lui-même. Il pose la question de la création, qui entraîne la liberté, la folie ou la damnation. Aliénor Dauchez a su reprendre cette mise en abyme du motif de la création et en faire le ressort non seulement du texte, mais aussi du rapport entre le texte et la musique. Elle fait jouer sans cesse des échos, des rebondissements, des reprises. Ici encore, la chorégraphie est très importante : la manière dont Henri se déplace, les mutations du diable, ses jeux de pas de deux, de pas de trois, dessinent de petits labyrinthes qui sont aussi des mobiles, des motifs plastiques, des réseaux. Toutes les manières d'approches, par le biais, par la bande, que Butor n'a cessé de mettre en jeu, sont mises en scène.

**Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez ont réussi à se partager l'espace, à en faire un espace dans lequel on apprend à vivre ensemble, puisque les comédiens ne doivent pas cacher le chef aux musiciens, et doivent se voir les uns les autres. C'est peut-être ce qui crée l'image du labyrinthe.**

La gestion de l'espace est très complexe, et le spectateur n'en voit pas toutes les ficelles : on est surtout émerveillé. Véritablement : dans la merveille.

Le labyrinthe est décuplé par l'utilisation de la hauteur. La scène n'est pas seulement horizontale, elle est aussi verticale : certains musiciens sont surélevés, d'autres sont à terre, les comédiens sont parfois accroupis... Aliénor Dauchez joue sur les diagonales, les verticales et les horizontales par un éclairage très sophistiqué : elle fait apparaître un volume et pas seulement un plateau.

**Cela vient sans doute du fait qu'Aliénor est plasticienne.**

Oui, cela se ressent aussi à travers les cages, qui dessinent les volumes du plateau. En plus d'une chorégraphie, c'est aussi une installation, dans laquelle on retrouve la liberté du mobile en mouvement, avec sa part d'aléatoire.

**Oui, les décors aussi sont mobiles, puisque les techniciens de plateau déplacent les musiciens et le chef sur leurs estrades. Comment avez-vous compris le fait qu'Aliénor installe tout le spectacle dans l'univers forain ?**

Le contexte de la foire permet des écarts, des entorses, des excès. Il entraîne une forme de liberté, qui donne son côté débridé au spectacle. Le théâtre de foire est plus susceptible de transformation, moins codifié que le théâtre classique. Plus démocratique et pas sans autodérision. La mise en scène insiste sur les aspects les plus ludiques et les plus improvisés de *Votre Faust*, faisant passer les codes à l'œuvre ici au deuxième plan. J'ai eu l'impression que les comédiens improvisaient parfois, ou en tout cas qu'ils s'amusaient sur scène, qu'il y avait du jeu. Tout se passe comme si chacun avait apporté ses gestes, sa manière, et qu'à un moment, miraculeusement, une cohérence se dégage de l'ensemble. La gestuelle est libérée tout en s'accordant au reste du spectacle. La foire est le lieu des avatars multiples, où rien n'est fixé, à l'image de l'œuvre qu'Henri doit composer et qui est sans cesse remise à plus tard.

**Ce que vous dites me rappelle une remarque qu'ont faite plusieurs comédiens : ils se sentent plus proches de la performance que du théâtre, particulièrement dans le troisième acte.**

Oui, ce sont des performances. La performance n'interdit pas qu'on sente de la préparation et de la cohérence, elle n'est pas une improvisation mais pas non plus une reproduction. Elle implique plutôt une forme de réactivité. Dans *Votre Faust*, il n'y a pas vraiment de trame narrative, mais surtout des rencontres, des départs, des reprises, des retours. C'est une forme de spectrale.

**Les musiciens ont eu du mal à accepter les cris du public, qui ont posé moins de problème aux comédiens. Ils ont eu l'impression que cela nuisait au spectacle plus que cela ne collaborait avec lui.**

On sent qu'il est difficile de maîtriser le public. La performativité sur scène fonctionne, mais dans la salle cela devient un peu chaotique. Et puis, les musiciens ont sans doute une « culture du spectacle » plus classique que celle des comédiens.

**On y retrouve la générosité d'Henri Pousseur et Michel Butor, qui offrent très sincèrement leur œuvre au public, quitte à ce que ce dernier la détruise. C'est *Votre Faust*, faites-en ce que bon vous semblera.**

Est-ce qu'il détruit ? Est-ce que la création n'apparaît pas, émergeant du chaos ? C'est vrai que cela crée une cacophonie par rapport à la musique, mais il y a musique même si elle est ruinforme, multiple par ses collages de citations d'opéra. Certes, je peux comprendre les réticences des musiciens. Les cris informes n'ont pas d'intérêt en eux-mêmes, mais ils en ont par le passage contrasté à l'élaboration de l'œuvre.

**Michel Butor et Henri Pousseur n'ont cessé de réfléchir à cette question, inventant mille et une manières de faire intervenir le public : un seul spectateur criant « non », tous les spectateurs faisant du bruit, le jeu de société...**

Oui, cela reste la grande inconnue. Je trouve que c'est un bon choix de faire crier le public et de lui permettre de se lever, de s'investir physiquement dans le jeu, de sortir de son fauteuil. Je crois que cela aurait plu à Michel Butor. Ce n'est pas un théâtre en conserve ; il *s'adresse*, à ses risques et périls.

On peut toujours maîtriser ce qui se passe sur scène, en travaillant la gestuelle, en répétant, mais un public déchaîné est incontrôlable. Je crois aussi que Butor jouait de cela jusqu'au

bout. Si le public crie et détruit l'œuvre, il faut l'accepter : c'est à lui de jouer et s'il casse le jouet, cela fait partie des possibilités. Peut-être qu'il se rendra compte, à la fin, qu'il a cassé le jouet : c'est aussi une prise de conscience.

**Aliénor Dauchez a tenté de faire tenir ensemble un jeu assez réaliste pour susciter l'attachement du public et une très grande stylisation.**

Je suis surtout sensible à la stylisation. Le côté psychologique, n'est pas ici, me semble-t-il, la visée car l'intrigue est minimale : un personnage est amoureux de l'une, puis de l'autre. Je ne crois pas que ce soit le ressort du spectacle.

J'ai aimé l'absence de psychologisme et l'importance donnée aux corps, à l'inscription des corps dans un volume et dans le rapport aux autres. Une énergie se dégage de la bruine opératique de cette musique, qui s'accorde avec l'énergie de la chorégraphie que forment les comédiens. La rencontre des corps sur la scène répond à la rencontre des citations dans la musique.

Les personnages sont très peu statiques. Même s'ils ne parlent pas, ils bougent, et leurs costumes bougent, par exemple les queues de cheval du directeur et du chef d'orchestre. Les costumes démultiplient les mouvements des corps dans l'espace.

**Michael E. Kleine, qui a conçu les costumes, a essayé d'évoquer à la fois les années 1970 et la modernité.**

Ces costumes avaient un côté kitsch qui m'a beaucoup plu : les couleurs et les formes se mêlent. Le kitsch propose un tel mixage qu'on ne peut plus dire de quelle époque il vient, il nous plonge dans plusieurs époques à la fois. Ce télescopage des temps et des modes m'a passionnée.

**Le texte de Michel Butor est lui aussi mouvant, mobile. Il est très classique au départ, puis s'émiette de plus en plus, jusqu'au troisième acte où il est troué d'ellipses très fréquentes.**

Oui, cela s'émiette, ou se dissémine plutôt. Dans les œuvres complètes, nous avons placé *Votre Faust* dans le volume *Matière de rêves*. Je pense que cela n'est pas seulement lié aux dates d'écriture, mais aussi à la configuration que Michel Butor explore depuis *Portrait de l'artiste en jeune singe* et qui trouve son épanouissement dans ce volume : il juxtapose l'ordre du rêve et une forme de réalisme. Il y a là deux aspects contradictoires qu'il essaie de faire jouer ensemble. Il appelle cela « fantaisie » : ce n'est plus tout à fait un genre, c'est à la fois

de l'irréel et de la musique. Or la musique est pour Butor un art réaliste, comme il le dit dans son article « La musique, art réaliste », qui est à l'origine de la collaboration avec Pousseur. Ce sont des moments où Michel Butor met le plus en danger les formes classiques par une sorte de conflit intérieur de genres incompatibles.

**L'hyperstructuration de la forme rejoint le plus chaotique. En structurant à l'extrême, il approche le rêve.**

Je suis de plus en plus sidérée par l'audace de Butor. Ce n'est même plus du surréalisme, il dépasse toutes les frontières du raisonnable. Il y a chez lui un désir de casser, ou plutôt d'interrompre les repères logiques, raisonnables, codifiés, pour se libérer et ouvrir des mondes doubles, des mondes à plusieurs fonds, comme dans *Quadruple fond*, l'un des volumes de *Matière de rêves* qui reprend des extraits de *Votre Faust*.

**J'aime bien votre reprise de « casser » par « interrompre ». Michel Butor n'est pas un artiste iconoclaste qui veut tout casser.**

Il veut au contraire démultiplier les possibilités d'aller voir plus loin. Il refuse les genres quand ils deviennent des œillères, des manières déjà tout organisées de voir les choses. Il y a des mondes derrière notre monde. Je pense que Butor est un créateur de mondes. Par là je veux dire que cela a beau être fou, c'est habitable, et cela peut nous habiter. C'est peut-être le legs le plus important de Michel Butor : il nous apprend que dans un monde hors normes, on peut habiter. On pourrait croire que le hors normes est ludique, on s'y amuse un moment avant de revenir dans le monde raisonnable : une utilisation du surréalisme est allée dans ce sens. Eh bien non, Butor, au contraire, nous offre d'autres possibilités que nous avons mais que nous ignorons.

Sur scène cohabitent des époques, des couleurs, de la musique et du texte, des possibilités d'intrigue puisqu'il nous manquera toujours quatre des cinq intrigues. Les mondes s'ouvrent. C'est une leçon de tolérance, et cette leçon c'est l'art de la scène qui la donne le mieux.

**Aliénor Dauchez a décidé que le directeur offrirait un contrat à Richard dans toutes les fins de l'opéra, ce qui n'est pas le cas dans le livret. C'est une façon de montrer que cette pièce ne s'arrête jamais : comme un monde, elle continue à tourner.**

Il y a quelque chose de cosmique qui inscrit l'humain dans un potentiel incroyable : celui de la création, de l'art. C'est pour cela qu'il est important que le thème de l'intrigue soit celui de la création. *Votre Faust* ne veut pas seulement dire que vous devez construire l'intrigue, mais

que vous devez être votre propre faust, c'est-à-dire vous lancer à corps perdu, hors du connu, faire confiance à l'inconnu.

### **L'intrigue n'est pas si minimale que cela.**

Comme toujours chez Michel Butor, cela a l'air très simple mais les répétitions, les dédoublements, les arrière-plans montrent que tout est très complexe. Il ne s'agit plus d'une histoire ni d'un récit linéaire mais d'un processus.

**La citation dans *Votre Faust* permet de montrer que tout univers artistique bascule dans un autre. Comme toujours dans cette œuvre, ce que dit la musique est repris par la scène : le directeur est à la fois le Méphistophélès de Goethe et un petit directeur de théâtre vénal, la cantatrice est la chose du directeur tout en étant capable de sauver Henri, Maggy, et aussi Greta...**

C'est pourquoi la dissémination de l'intrigue dans le troisième acte est si importante : on jette en l'air les pièces du puzzle auquel il manque toujours un morceau pour être « fini », et il faudra reprendre les petits morceaux pour les réorganiser autrement. Ce n'est jamais fini.

On apprend aussi qu'il faut renoncer à tout comprendre pour se laisser habiter. C'est peut-être ce que les gens n'avaient pas compris à l'époque : il ne s'agit pas d'érudition, de savoir reconnaître les citations. Ce sont les dissonances, les différences de tons qui importent. On doit être submergé.

Quand Michel Butor cite, il ne donne jamais la référence de la citation. Il dit toujours que ce qui importe, ce n'est pas l'extrait en soi mais ce qui l'entoure. Et cet entour est variable selon les transplantations opérées. La citation chez Butor est nomade et transfuge, et le lecteur devrait l'être aussi.

### **La citation démultiplie les mondes.**

Oui. D'autant plus qu'il s'agit de citations d'opéra. L'opéra est un genre qui décuple les voix puisqu'il joue avec la voix des acteurs, des chanteurs, des instruments. On fait entendre les voix humaines, inhumaines et surhumaines. Cet éventail sonore est extraordinaire parce que toutes les émotions passent par la voix. Je crois que j'ai été sensible aux couleurs des costumes parce qu'ils répondaient aux couleurs des voix. On en avait une large gamme, des gutturales aux plus flûtées, dans différentes dictions et différentes langues. L'opéra permet cela. Michel Butor et Henri Pousseur ont choisi de citer ce genre pour donner de la folie à la musique sérielle. La première scène fait entendre la voix d'un comédien puis la voix d'Henri

Pousseur enregistrée : on est tout de suite dans la tonalité, démultipliée, et sublimée. Alors le son réaliste, le bruit, peut également entrer là-dedans. La mise en scène d'Aliénor Dauchez convoque aussi toute la palette du rire : du rire de l'enfant devant le spectacle de Guignol à la grimace du diable, en passant par les degrés du burlesque.

Avoir intégré l'entracte dans le spectacle va dans ce sens : c'est encore une interaction avec le public. Il est dans la foire, passe d'un stand à l'autre, parle avec les uns et les autres. Cela m'a rappelé Mnouchkine : je crois que cela montre qu'une troupe de théâtre c'est un cirque, des caravanes, des gens qui traversent, qui passent et font le passage. Les comédiens y deviennent des saltimbanques : ils ont leur souplesse de corps et d'esprit et leur liberté. Le saltimbanque propose un spectacle à tous crins, débridé : il y a la danseuse étoile et le clown, le sublime et le grotesque. Cela aussi fait monde, un monde de sensations infinies.

**Le saltimbanque est aussi lié à une forme populaire de culture, qui est évoquée dans *Votre Faust* par le théâtre de marionnettes. Aliénor Dauchez a demandé à ses acteurs de prendre au sérieux le spectacle de marionnettes : elle voulait donner à voir une forme de sagesse populaire, qui pousse Henri à fuir le diable.**

Michel Butor aimait beaucoup les marionnettes parce que c'est le théâtre dans le théâtre, c'est un condensé de théâtre, le théâtre pour enfant et l'enfance de l'art théâtral. C'est aussi toute la naïveté et l'émerveillement de la fiction. Henri Pousseur était un être toujours émerveillé, enthousiaste. Michel Butor aussi, même s'il était moins démonstratif. La mise en scène d'Aliénor Dauchez préserve cet enthousiasme en montrant ce théâtre populaire qui échappe à l'institutionnalisation, aux codes, qui se nourrit de soi et de la vie.

## **Lycée Auguste Renoir, Asnières, (92), classe de première et de terminale L option musique, 16-19 ans.**

« Le fait d'être incorporée à l'opéra m'a permis d'entrer dans le spectacle. Sans cela, j'aurais eu du mal à m'accrocher, surtout au début, parce qu'il n'y a pas beaucoup d'action. Je n'étais pas tellement concentrée sur la musique, qui constituait pour moi un fond sonore derrière le jeu des acteurs. »

« J'ai apprécié le côté décalé et humoristique du spectacle, qui venait pour moi des costumes, des décors et du fait qu'on entendait parler l'orchestre. »

« J'ai aimé les costumes, le mélange des couleurs. J'ai apprécié aussi le repère des couleurs, Maggy en vert et Greta en rouge. »

« Les décors aussi apportaient de l'humour. Sur la cage, il est écrit : "Ne pas donner à manger aux animaux." »

« Je m'attendais à ce que l'orchestre soit dans la fosse et en fait pas du tout. Qu'ils soient sur scène faisait qu'ils participaient vraiment à la pièce et appuyaient les actions, c'était très vivant. »

« Le directeur de théâtre, c'est un chat ? Pourquoi il a une queue de chat et se comporte comme un chat à la fin ? Et pourquoi le chef en avait une aussi ? »

« J'ai beaucoup aimé le jeu des acteurs, surtout le grand qui jouait de nombreux rôles [NDLA : Antoine Sarrazin]. Il arrivait à se mettre dans la peau de tous ses personnages. »

« Je n'ai pas compris la scène avec la fumée, où c'était très noir, avec les oiseaux [NDLA : la messe noire qui termine le premier acte]. »

« J'ai voté pour Greta : le spectacle est plus intéressant dramatiquement quand les choses se passent mal. »

« J’ai trouvé qu’il y avait énormément d’informations. On ne peut pas tout comprendre, il y a beaucoup de références, musicales ou autres, qui nous échappent. Cela m’a empêchée d’entrer dans l’opéra. »

« On avait du mal à suivre l’histoire dans le troisième acte, parce que les scènes étaient tout le temps coupées. »

**Amélia, élève d’Anne Ricquebourg, 8 ans :**

« Le spectacle m’a fait rire et parfois j’ai été étonnée : tous les musiciens jouaient des percussions, la harpiste frappait sur toute la caisse de résonance et ça changeait le son. Le directeur m’a beaucoup marquée. Il criait très fort ! J’ai surtout aimé l’entracte. D’abord, j’ai voté avec un œuf, puis les musiciens nous ont donnés à manger. Je me suis bien amusée, surtout en faisant le jeu du “dilemme du prisonnier”. J’ai mis mon papa en prison ! »

**Nadine, autrice et dessinatrice de BD, 61 ans :**

« Voter... Il faut voter. Pour qui, pour quoi ? Entre deux personnages féminins entre lesquels je n’ai perçu aucune différence, hormis la couleur du costume... Henri est une vilaine girouette, pour oublier Maggy dans les bras de sa propre sœur. Mais pourquoi voter pour la moralité alors que l’immoralité construit de bien meilleures histoires ? C’est décidé, je prends le parti des complications, parce que, en tant que spectatrice, j’ai envie d’en “avoir pour mon argent”. »

[...]

« On éteint les lumières de la salle et là, un maître de cérémonie nous explique le schéma de la suite à donner, la conséquence de nos choix et de nos comportements. Nous, le public, sommes tout à coup responsabilisés, jugés. Aïe ! »

[...]

« Les acteurs reprennent une scène différente en son milieu. Le texte, amputé de son commencement, ne m’apprend rien de différent de la scène précédente. Seuls les accessoires ont changé. Les dialogues sont plats. Les scènes se suivent ainsi, de conversations anodines en considérations dérisoires. Je connais le propos du sujet sur la liberté de créer ou de ne pas créer, de vendre son âme à la facilité, mais je ne le reconnais pas dans les dialogues. La scène finale nous est signifiée par le directeur lui-même, le censeur... Il n’y a pas eu d’histoire, je suis totalement frustrée. Je m’en veux, c’est ma faute, je n’ai pas fait les bons choix. Je n’ai que le Faust que je mérite. »

### **Guillaume, directeur commercial d'un label de musique, 40 ans :**

« J'ai adoré le spectacle. *Votre Faust* nous plonge d'abord dans un mystère et nous entraîne dans un univers décalé et frais. Dans cette douce folie, personne n'est à sa place : l'instrumentiste est acteur et décor, l'acteur est instrument, voix ou marionnette, le public observateur et scénariste. Le fait de participer au dénouement de l'histoire nous captive et nous permet d'accompagner et de comprendre mieux Henri dans les affres qu'il ressent et que nous lui faisons subir. L'humour se mêle à la déraison dans un ensemble symphonique déraillant, sombre et bizarrement gai. »

### **Djamel, professeur d'histoire-géographie, 31 ans :**

« *Votre Faust* m'a immédiatement frappé par son côté hors normes. J'ai surtout été intéressé par la communion que le spectacle crée entre les membres du public et la troupe. La fusion, durant l'entracte, entre la scène et la salle, m'a donné l'impression fugitive d'entrer dans l'action. Cette interactivité m'étonne encore, au vu de la date de composition. »

## **Annexes : entretiens avec les participants**

### **Aliénor Dauchez : « J'ai accepté la contradiction sans chercher à la résoudre. »**

*J'ai rencontré Aliénor Dauchez en 2015, deux ans après la première allemande de *Votre Faust*. Je retranscris ici des fragments de notre échange afin de mettre en perspective la reprise française du spectacle.*

Juin 2015.

#### **On sait que les mises en scène du vivant d'Henri Pousseur ne l'ont jamais pleinement satisfait. En quoi la vôtre se différencie-t-elle des mises en scène anciennes ?**

On peut s'enorgueillir, si l'on peut dire, d'être les premiers à avoir vraiment fait participer le public, surtout dans le troisième acte. Par le passé, *Votre Faust* a été mis en scène à Milan, puis à Gelsenkirchen et à Bonn. Michel Butor nous a un peu raconté celle de Gelsenkirchen : d'après ses souvenirs, c'était le type de mise en scène où on met tout le monde en fauteuil roulant dans un hôpital psychiatrique, ce sont ses mots. Il nous a aussi dit que la production avait répété toutes les versions afin de pouvoir basculer de l'une à l'autre selon les interventions du public. Malheureusement, ce dernier n'a pas compris comment intervenir, il est donc resté passif. À Bonn, la metteur en scène avait décidé par manque de temps de ne préparer qu'une seule version, ce qui, selon ce que m'ont raconté les musiciens de la Musikfabrik, n'aurait pas tellement plu à Henri Pousseur.

#### **Est-ce pour aider le public à participer que vous avez introduit un maître du jeu ?**

C'est peut-être le choix de mise en scène le plus intrusif par rapport au texte que nous ayons fait. Dans la partition, il n'est pas indiqué très clairement qui explique les règles du jeu, certaines règles ne sont même pas données. Le discours du directeur à la fin du deuxième acte – que nous avons d'ailleurs retrouvé seulement dans les œuvres complètes de Michel Butor, et qui n'était pas dans la partition allemande – ne donne pas de règles du jeu. Je conçois que le public de Gelsenkirchen n'ait pas compris comment cela était censé fonctionner. On ne nous dit pas à quel moment le public a le droit d'intervenir, par exemple. Nous avons longuement discuté cette question, et nous avons délimité des plages de temps où il peut intervenir. Pour

éviter d'écrire du texte en plus pour expliquer le fonctionnement de la participation du public, nous avons introduit un performeur qui avait son propre langage de modérateur, et qui n'essayait pas de copier le langage du livret. C'est grâce au performeur que la participation a bien fonctionné –il était très bon–, et l'applaudimètre donnait envie d'intervenir.

**En assistant au spectacle, j'avais été sensible à l'humour de votre mise en scène, qui m'est apparu comme un moyen de plus d'impliquer le public.**

Je pense que le livret de Michel Butor est proche d'un livret d'opérette, en tout cas il a une certaine légèreté. D'ailleurs, à Bâle, on m'a reproché de ne pas en faire une mise en scène d'opérette, ils ont trouvé que ce n'était pas assez comique, sans doute parce que j'ai un humour un peu pudique, que j'ai retrouvé dans le livret. Dans le milieu théâtral germanophone, ou tout simplement dans celui de l'opérette, on trouve un humour plus direct et pas toujours vraiment à mon goût.

**Michel Butor a assisté à votre mise en scène à Berlin et à Bâle. Vous a-t-il donné son avis ?**

À Berlin, il m'a dit qu'il y avait de très bonnes idées, mais il était un peu réservé. Il ne parle pas allemand, et le spectacle était en allemand, c'est peut-être pour ça. Quand on a repris le spectacle à Bâle, il était pour le coup extrêmement enthousiaste. C'est vrai que la mise en scène avait mûri. Nous avons beaucoup raccourci : de 4 h 30 de spectacle à Berlin, nous sommes passés à 3 h 15 à Bâle.

**On a pu dire qu'Henri était un personnage fantoche, à la limite de l'idiotie, très enfantin et influençable.**

Oui, tout à fait, et c'est aussi pourquoi c'est le personnage le plus difficile à aborder. On s'en est bien sorti parce que j'ai pris un danseur pour le jouer, Franz Rogowski, qui a joué les choses de manière très corporelle, pas du tout intellectuelle. Il n'a pas besoin des mots pour exprimer ce qu'il a à dire, il n'a pas du tout psychologisé le personnage : je lui demandais d'être assis sur une chaise et il était assis sur une chaise, je lui demandais d'être debout et il était debout... Contrairement aux autres acteurs, il n'avait pas besoin de justifier ce qu'il faisait.

Je pense que cela vient aussi du fait que Michel Butor n'a pas écrit beaucoup de théâtre. Il ne cherche pas à justifier psychologiquement les actes de ses personnages. Il écrit des choses parce qu'il les voit, et non parce qu'elles ont du sens. C'était très déroutant pour les acteurs,

qui avaient une formation classique. Le danseur, lui, n'était pas perturbé par cela. Il faut dire que c'est un acteur extraordinaire, qui fait une très belle carrière aujourd'hui dans le cinéma. Pour en revenir au directeur, je crois que c'est un personnage passionnant, c'est celui que tous les acteurs ont envie de jouer. C'est aussi un personnage difficile parce que Michel Butor n'en fait pas l'incarnation du mal à l'état pur. Dans ma mise en scène, j'ai le sentiment que je n'ai pas encore touché le personnage. Il était très moralisant, presque religieux en fait, avec un vrai sens du Bien et du Mal. Je pense au contraire qu'il ne faut pas appréhender le Méphistophélès de Michel Butor sur le plan de la morale, qu'il est plutôt à comprendre comme un manipulateur.

**Manipulateur aussi au sens où il est celui qui suscite la pièce et qui suscite l'art, qui met la main à la pâte, pour reprendre la racine du mot « manipuler ». C'est le personnage qui déclenche l'énergie créatrice. Il est proche du Méphistophélès goethéen en ce sens.**

Tout à fait. Le Méphistophélès de Michel Butor est goethéen parce qu'il est celui qui permet à l'art de se faire. Il envoie Henri à la foire ; sans lui, Henri serait resté dans sa chambre, il n'aurait pas réussi à écrire et tout le monde se serait ennuyé.

**Les personnages ont un statut proche de celui des marionnettes dans cette pièce.**

Je crois que c'est la grande contradiction de ce livret : il refuse la notion de personnage par la distanciation systématique et, en même temps, il a besoin de l'identification des personnages pour que le public ait une raison d'intervenir. Je pense que c'est la grande problématique de cette pièce, on en a discuté pendant des heures et des heures. Faut-il jouer les personnages ou non ? Faut-il jouer l'histoire ou non ? C'est une question insoluble. Comment jouer avec l'identification du public au personnage ? Faut-il malgré tout essayer de l'obtenir ? Plusieurs personnes m'ont conseillé de ne pas jouer l'histoire, parce que de manière théorique ce n'est pas le sujet du livret, mais de manière pratique je suis persuadée que s'il n'y a pas d'identification à l'histoire le vote est trop abstrait et apparaît sans raison. Pourtant, je travaille souvent sur des mises en scène abstraites, sans texte, sans personnage. Mais je trouve que, dans ce contexte, on a besoin de suivre l'histoire, de la comprendre, et de s'identifier d'une manière ou d'une autre aux personnages.

J'ai accepté la contradiction, sans chercher à la résoudre. J'en ai parlé avec Michel Butor et il n'a pas vraiment tranché, mais il m'a dit que les personnages étaient intéressants et qu'il fallait s'en occuper. Pour quelqu'un qui fait du Nouveau Roman, c'est assez contradictoire.

**Vous avez quand même gardé la dimension engagée, au moins esthétiquement, de la pièce, qui était liée aux partis pris esthétiques de Michel Butor et Henri Pousseur à ce moment-là : cette volonté de lutter contre un certain élitisme, de raccrocher un public large, d'ouvrir la musique savante à autre chose...**

Je me suis heurtée au fait que les thématiques politiques des années 1960 ne nous concernent plus du tout. Michel Butor et Henri Pousseur cherchaient à élargir le public de l'opéra qui était trop élitiste : je ne dirais pas que le problème ne se pose plus, le public est toujours vieillissant, mais de ma perspective berlinoise en tout cas, ce n'est plus le problème principal. À Berlin, tout le monde est artiste. Le problème principal serait plutôt celui de la culture de masse, dont on interroge la qualité. J'étais embêtée parce que je voulais garder cette dimension sérieuse de la pièce, ses critiques politiques profondes. J'ai contourné les choses en introduisant trois artistes en plus des acteurs et musiciens sur scène. Pour être très honnête, la pièce est déjà tellement compliquée que je ne suis pas sûre que tout le monde ait très bien compris le rôle de ces artistes. Pour moi, c'était une manière de traiter les problèmes de l'actualité, d'ancrer le discours politique d'Henri Pousseur et Michel Butor dans notre temps.

Les trois acteurs étaient le modérateur Till Wittwer, un sculpteur qui n'était pas visible sur scène mais dont on voyait les œuvres, Stefan Träger, et un artiste qu'on voit dans la chambre, Niklas Binzberger. Je leur ai demandé d'incarner le Faust de Michel Butor aujourd'hui. Quelles seraient leurs critiques politiques au monde du divertissement ou au monde en général aujourd'hui ? Je les ai laissés libre dans leur réflexion. Le modérateur a travaillé sur les paris, il montrait qu'il y a une énorme industrie de l'adrénaline, qui draine une masse financière énorme, notamment par les paris sur Internet.

Le sculpteur a travaillé sur l'industrie agroalimentaire. Il s'intéresse à l'élimination massive de poussins mâles : à la naissance, les poussins mâles sont tous tués, ils sont même gazés. Il les récupère et en fait des sculptures en bronze. Normalement, on fait des sculptures en bronze à la cire perdue, c'est-à-dire qu'on fait des sculptures en cire, puis on fait un moule en plâtre autour avant de faire fondre la cire. On peut alors utiliser le moule en plâtre pour faire plusieurs sculptures en bronze. Notre artiste sculpte à poussins perdus. Il fait ses moules autour des poussins morts, puis il brûle les poussins et coule le bronze dedans, ce sont des pièces uniques.

Niklas Binzberger, l'artiste qui se trouve dans la chambre, travaillait sur la solidarité. Il a fait le jeu des prisonniers pendant l'entracte : quand les gens gagnaient, ils étaient récompensés par des bons pour des boissons. C'est un jeu assez connu dans le milieu de la psychologie : les

participants jouent deux prisonniers, et le modérateur demande à chacun s'il accuse l'autre pour se sauver ou s'il garde le silence. S'ils se dénoncent l'un l'autre, ils perdent un point chacun. Si l'un dénonce l'autre qui ne l'a pas dénoncé, il gagne trois points. Si les deux ne se dénoncent pas, ils gagnent deux points. La morale du jeu c'est qu'il est plus lucratif d'être solidaire que de jouer l'un contre l'autre.

Pendant l'entracte, je voulais que les cinq stands de foire aient une dimension politique. Les artistes dont je viens de parler en occupaient trois, il en restait donc deux. L'acteur qui jouait Henri et celui qui jouait Richard occupaient les deux autres, mais pas en tant que personnage, en tant que personne. Richard a vendu des morceaux de décor pour son propre profit, pour dénoncer la précarité financière des acteurs. Et Henri a fait un bordel, il a proposé son corps. C'est quelque chose qui s'est passé très en souterrain. Il allait voir les gens et les amenait dans sa cabine qui représentait la rue, et il y avait une liste des choses qu'il pouvait faire, soit les embrasser sur le front, sur la bouche, leur faire une demande en mariage, jusqu'au *blow job*.

### **Quelles ont été les réactions du public ?**

Vu qu'il est très séducteur, les gens étaient contents. Je ne sais pas s'ils ont perçu la dimension politique, je n'étais pas dans sa cabine. Pour moi c'était une idée importante mais, forcément, elle n'a touché qu'une partie du public. Si on le reprend en France, il faut que je réfléchisse sur une façon de rendre plus visible, plus lisible, cette partie-là.

### **D'autant plus qu'elle s'accorde avec ce que vous disiez précédemment sur le paradoxe qui veut que le personnage soit une marionnette, avec tous les effets de distanciation, et permette en même temps l'identification.**

Oui. Je voulais faire comprendre par ce travail pendant l'entracte que les acteurs sont des personnages mais aussi des personnes. Je leur demandais toujours de passer de l'un à l'autre. De plus, venant des arts plastiques, j'aime jouer sur le rapport entre l'illusion et le réel, j'aime ramener le théâtre au réel. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de raconter une histoire, c'est de travailler sur le fait qu'il y ait des acteurs, des gens qui ont pris deux heures pour venir au théâtre. Pourquoi ? Que font-ils ensemble ? *Votre Faust* pose ces questions-là.

### **Dans le troisième tronçon, l'environnement sonore change, mais le texte des acteurs, lui, reste le même. Comment les acteurs réagissent-ils alors ?**

À chaque pays correspond une couleur. À chaque changement de lieu il faut donc changer la couleur, et il faut pour cela suivre la partition... variable ! La mise en place de ces éclairages a

demandé beaucoup de travail parce que l'éclairagiste ne sait pas forcément lire la partition, il faut quelqu'un aux aguets à côté de lui pour le guider.

Les couleurs sont liées à des tempi et à des ambiances psychologiques dans la troisième partie. Dans chaque scène, on est dans un moyen de transport et on passe d'un pays à un autre, ce qui est signifié par un changement de couleur, grâce à l'éclairage. On est dans un bateau bleu, puis dans un bateau jaune, quand on passe de l'Italie à l'Espagne. Je pense que le but était d'influencer la couleur théâtrale, parce que non seulement les textes peuvent varier, mais en plus, d'une version à l'autre, les mêmes textes se retrouvent dans différents pays. Un comédien qui joue une scène d'amour avec une comédienne éclairée en rouge ou en bleu ne jouera pas la même sorte d'amour. La couleur influence leur état d'esprit et leur jeu. En plus, la couleur influence le tempo : quand c'est rouge, on doit jouer deux fois plus vite qu'en bleu. Que les couleurs aient une influence sur l'état d'esprit, je veux bien le croire, mais les associer à des pays, peut-être à des mentalités, je trouve que c'est contestable. Il faut le prendre dans le sens du jeu parce que si on le prend au premier degré, cela devient dangereux.

Par ailleurs, dans ces scènes du troisième acte, les chanteurs parlent autour des acteurs dans des langues différentes suivant l'éclairage. Il y a là une réflexion sur le déterminisme de la langue : si on a un rendez-vous amoureux en anglais, il ne se passera pas comme en espagnol. L'environnement sonore et la qualité de la langue, les couleurs de la langue, influencent la psychologie peut-être beaucoup plus que les traumatismes de l'enfance. Pour moi, c'est quelque chose de très fort parce que je suis sans cesse entre la langue française et la langue allemande. Ce n'est pas seulement le vocabulaire et le background culturel, c'est vraiment le son de la langue qui fait la différence. La musicalité de la langue influence les émotions. C'est pour cette raison qu'il était difficile de jouer *Votre Faust* en allemand.

Un jour, Henri dira « je t'aime » sur un fond de musique romantique et, le lendemain, il dira la même chose, au même endroit, mais la musique fera un bruit de dégonflement. Alors, forcément, la femme en face ne peut pas réagir de la même manière. Les acteurs n'ont aucune chance de psychologiser les personnages, parce que tous les soirs le scénario change. Le texte est alors plus poreux à la musicalité parce que les acteurs ne peuvent pas le préparer. C'est difficile pour eux : l'histoire est complexe et je leur demande de la faire comprendre au public, mais en même temps je leur demande de réagir à tous ces éléments extérieurs.

[...]

Il y a différents types de lien entre la musique et le texte dans cet opéra. Dans la plupart des cas, le chef fait signe à l'acteur après un motif musical pour que celui-ci commence son texte, mais il y a aussi des signaux inverses, où c'est le chef d'orchestre qui attend un mot pour

lancer le son. Par exemple, Henri va dire : « Ah tiens, il fait humide, je sens qu'il va bientôt pleuvoir », et le chef va faire entendre la pluie qui tombe. J'aime beaucoup cet aspect de la pièce, c'est très naïf et direct. Il me semble qu'un public qui n'est pas habitué à la musique contemporaine peut saisir et apprécier cela. À cette époque-là, ce réalisme n'était pas à la mode, c'est assez spécifique à cet opéra.

Cette façon d'attendre un mot-clé pour lancer la musique n'existe pas dans l'opéra traditionnel. Cela donne de la liberté au comédien, qui peut faire traîner une phrase, parce que ce soir-là elle l'intéresse : la musique suivra.

C'est un autre aspect politique : dans cette pièce, on se moque de toutes les conventions des métiers de l'opéra, traditionnellement très hiérarchisés. Il n'est pas évident de trouver un chef qui accepte que le départ soit donné par le comédien et non directement par lui. Michel Butor et Henri Pousseur avaient pour idéal que les choses se passent sans qu'il y ait une personne qui décide de tout.

### **Avez-vous eu des surprises lors de la réalisation du spectacle ?**

La plus grosse surprise, c'est que le public était déchaîné ! À Berlin, pour aider le public à participer, nous avons donné des clochettes aux gens parce que nous pensions qu'ils n'oseraient pas crier. Mais les clochettes étaient tellement mignonnes que les gens avaient envie de les utiliser, ils étaient déchaînés ! De plus, j'avais demandé au modérateur de chauffer la salle, et il a fait ça tellement bien qu'à la deuxième représentation, les musiciens étaient abasourdis par le bruit et se sont mis à faire du bruit pour faire monter l'applaudimètre, de sorte que ça s'arrête plus vite. C'était assez violent pour les musiciens : ils avaient une partition difficile, ils essayaient de se concentrer, tous les soirs c'était différent, et en plus ils avaient ce public qui se déchaînait contre eux. Ce n'était pas contre eux en fait, mais ils l'ont ressenti comme cela.

Quand nous avons repris *Votre Faust* à Bâle, nous avons enlevé les clochettes et nous leur avons demandé de crier. Pour les musiciens c'était tout aussi violent, voire plus violent, mais ils avaient eu le temps de se faire à l'idée. Nous n'étions pas sûrs que cela fonctionne, d'autant plus que le public de Bâle ne nous était pas connu, mais ils ont joué le jeu. C'était encore plus fort parce que crier demande une vraie implication, beaucoup plus que de juste faire bouger un objet amusant. On s'est rapprochés de l'esprit de la pièce.

Août 2017

**Trois ans se sont écoulés entre la première en Allemagne et la première en France, et vous êtes repartie avec une nouvelle équipe de comédiens et de musiciens. Qu'avez-vous eu envie de changer ?**

Musicalement, je voulais quelque chose de moins intellectualisé et de plus vivant. Gerhardt Müller-Goldboom, le chef d'orchestre allemand, était remarquablement précis mais dirigeait de façon un peu rigide. J'ai senti tout de suite qu'avec Laurent Cuniot la musique aurait quelque chose de plus sensuel, de plus coloré.

J'ai cherché un même type de progression pour la mise en scène : en Allemagne, Michael E. Kleine et moi avons pensé que nous n'arriverions pas à susciter l'empathie, à passionner le public par l'intrigue. Nous avons donc fait le choix d'un formalisme et d'une stylisation très affirmée. Nous avons décidé de présenter le troisième acte comme un jeu pur : nous comptons sur le plaisir d'observation de la construction théâtrale. À la fin des représentations à Bâle, j'en ai eu assez, j'ai senti qu'il fallait réussir à incarner davantage les personnages. C'est le plus gros défi que nous avons relevé en France : nous avons supprimé le prompteur du troisième acte et les acteurs ont appris tout le texte. C'est un travail gigantesque, et je ne pensais pas que nous allions réussir. J'étais prête à leur servir de souffleuse sur le plateau.

Laurent Cuniot a également apporté beaucoup au troisième acte. Il dirige tout à fait différemment de Gerhardt Müller-Goldboom. Il ne donne pas les signes des musiciens séparément des signes des comédiens, ce qui nous fait gagner une demi-seconde à chaque fois : c'est énorme. Cela apporte une fluidité nouvelle.

**Vous n'avez pas pour autant renoncé à toute forme de stylisation dans votre mise en scène française. Vous avez souvent parlé de « réalisme stylisé ».**

Tout théâtre est stylisé. Il a existé un théâtre se voulant réaliste, mais il a disparu quand le cinéma s'est mis à proposer un réalisme supérieur. Une *stylisation* extrême, c'est par exemple ce que propose Bob Wilson. Pour ma part, j'ai été très influencée par Jacques Lecoq, ou plutôt par ses élèves, notamment Claude Régy et Ariane Mnouchkine.

Il y a deux grands types de méthodes au théâtre. Celle qui part des souvenirs, du vécu, pour aboutir au geste, comme chez Stanislavski par exemple, et celle qui crée le geste d'abord, pour que du geste naisse l'émotion. C'est ce que fait l'école Lecoq, mais aussi la gestique

baroque, entre autres. J'ai toujours eu une sensibilité plus proche de cette dernière méthode. J'ai d'ailleurs découvert après coup que de nombreuses personnes qui m'avaient formée au théâtre durant mon enfance et mon adolescence étaient des élèves de Lecoq.

**J'ai eu l'impression que vous travaillez beaucoup à partir des personnalités des comédiens. En quoi leur personnalité a influencé votre mise en scène ?**

Je crois que certains se méprennent sur ma méthode de recherche en répétition : je ne laisse pas seulement les comédiens proposer ce qu'ils veulent, je les laisse aussi beaucoup trouver par eux-mêmes ce que j'attends d'eux. Je pense que c'est la meilleure manière de faire en sorte qu'ils aient un rapport affectif au geste qu'ils font. Un jour Laetitia Spigarelli m'a dit que c'était elle qui avait trouvé le geste du Titanic, à l'avant du bateau. J'ai souri parce que c'est l'une des premières idées que j'avais eue il y a cinq ans en travaillant sur le texte. Je ne voulais pas leur dire de le faire, parce que je savais qu'ils le trouveraient et que ce serait plus juste.

**Comment savez-vous qu'ils le trouveraient ?**

Parce qu'il y a certaines évidences liées au texte, d'autres qui sont liées aux objets. J'ai été surprise par l'influence des objets : en donnant aux comédiens français les objets que j'avais utilisés avec les comédiens allemands, ils trouvaient les mêmes gestes. Par exemple, Pierre-Benoist Varoquier et Laetitia Spigarelli ont décidé qu'ils se retrouveraient sous la fontaine dans la scène deux du premier acte, comme les acteurs allemands, alors que je n'avais rien dit : ils se sont retrouvés au même moment de la scène au même endroit de l'espace.

**Pierre-Benoist Varoquier a perçu cela : il m'a dit que vous aviez inventé une scénographie capable de porter le spectacle et de guider les comédiens.**

C'est probablement vrai. C'est lié à ma formation de plasticienne : je pense « espace » avant de penser « texte ». C'est ma force et ma faiblesse.

**À ce propos, j'ai été sensible à la façon dont vous avez imbriqué les espaces les uns dans les autres : les musiciens dans l'espace des comédiens et vice-versa. Je pense par exemple à la scène II, 2, où Maggy est convalescente au milieu des musiciens, et on entend sa voix qui sort de la musique.**

C'est vraiment comme cela qu'on l'a pensé et je suis contente que vous l'ayez perçu. On voulait faire apparaître la voix comme un instrument de musique parmi d'autres. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai changé le début de l'acte I entre Châtillon et Nanterre.

J'ai beaucoup réfléchi à ce début ces deux derniers mois, parce que je trouvais qu'on commençait trop bas, en pente trop douce. Maintenant je fais défiler les musiciens devant Pierre-Benoist Varoquier qui fait son dessin durant le prologue sur le théâtre. Ils passent, un par un, devant lui, puis ressortent. Ensuite ils font une entrée tous ensemble lorsque Vincent Schmitt dit « tous les exécutants que vous désirerez ». À la fin du prologue sur le théâtre, quand Pierre-Benoist Varoquier dit « entendu », le chef entre et Pierre-Benoist Varoquier ne revient dans la chambre qu'après le prologue dans le ciel. Je cherchais à faire des musiciens des personnes. Après les premières représentations, beaucoup de spectateurs m'ont fait la remarque très juste qu'on ne voyait les costumes des musiciens qu'au moment des applaudissements : je voulais les mettre en valeur plus tôt. Je suis très contente du résultat. Je voulais que les musiciens ne soient pas des machines derrière des instruments, que ce ne soient pas « le violoncelliste » ou « la harpiste », mais des personnes. Les faire défiler sans leur instrument leur donne ce statut. Du coup, quand ils font leurs commentaires après, ce sont de vraies personnes qui commentent, pas seulement la partition. Pour moi, cela change le statut des musiciens sur scène.

**D'après ceux avec qui j'ai pu discuter, les musiciens ont eu plus de mal que les comédiens à accepter les cris du public. Peut-être justement parce qu'ils peuvent se cacher un tant soit peu derrière leur instrument.**

Je crois que les comédiens ont été aidés par le fait qu'on les voit quand ils sont hors champ. Ils ont une existence en dehors de leur rôle : quand la scène est interrompue et qu'ils sortent, ils peuvent montrer au public qu'ils ne sont pas vexés. Ce n'était pas aussi fort à Berlin et à Bâle parce que les changements de costume étaient moins visibles : ils se passaient à l'arrière de la scène. En France je les ai mis devant, ce qui fonctionne beaucoup mieux.

Quelqu'un m'a dit qu'on pourrait faire une pièce encore plus interactive en utilisant des smartphones, ou des technologies plus récentes. Mais je ne trouve pas de plus beaux moyens d'intervention que ceux que nous avons. Les membres du public ne sont pas sur leur téléphone, ils doivent crier, se lever. Ils sont ensemble et ils se regardent. Je trouve que c'est ce qui est le plus beau dans cette pièce : la variabilité ne concerne pas chaque personne individuellement au spectacle, mais génère une force de groupe.

**Le plus important n'est plus que le public interagisse avec la scène, mais que le public interagisse avec le public, d'autant plus qu'Éléonore Briganti et Antoine Sarrazin, qui jouent peu dans le troisième acte, jouent le rôle d'un public, assis sur scène pour regarder les comédiens ou le public. Cela transforme sans doute la dimension politique de la pièce, puisque cela permet au public de s'étudier en tant que communauté humaine.**

Oui. La présence silencieuse d'Antoine Sarrazin et d'Éléonore Briganti apporte beaucoup au troisième acte.

La dimension politique n'était pas centrale à Berlin et à Bâle. La pièce générait avant tout un intérêt formel : les gens se demandaient comment c'était construit, appréciaient de voir toutes les ficelles du théâtre. J'ai découvert le côté politique en France, et je m'y attendais, parce que le théâtre est pensé assez différemment dans l'hexagone.

Cependant, j'ai été surprise que cela fonctionne aussi bien. Je garde un grand souvenir de la deuxième représentation. Nous avons mis en scène le théâtre de marionnettes comme un théâtre pour enfant. Laetitia Spigarelli s'adressait activement au public pour l'encourager, en disant « Voix sur la droite, voix sur la gauche » [NDLA : texte de Michel Butor]. Et là, les gens se sont mis à crier comme des enfants, ce qu'on n'avait pas du tout prévu. Il ne m'était pas venu à l'esprit que les gens allaient vraiment crier, et j'ai compris à ce moment que l'utopie du théâtre populaire d'Henri Pousseur était en train de prendre vraiment.

### **Qu'appellez-vous théâtre populaire ?**

Pour moi, il ne s'agit pas de simplifier le théâtre pour l'adresser à un public « populaire », mais plutôt d'inscrire un aspect festif dans la pièce, afin que les gens ne viennent pas seulement pour renouveler leur conception philosophique du monde mais aussi pour se retrouver ou se découvrir. C'est l'une des fonctions du spectacle, et j'y accorde beaucoup d'importance. Pour moi, le théâtre populaire est celui auquel des gens de cultures différentes et d'âges variés vont, dans un plaisir d'être ensemble.

**C'est un paradoxe qu'on retrouve partout dans l'œuvre de Michel Butor : plus la structure est construite, et plus l'œuvre d'art nous prend aux tripes. C'est, à mon sens, quelque chose que vous avez mieux cerné dans la mise en scène française que dans l'allemande.**

C'est surtout dû à la personnalité des acteurs. En Allemagne, j'ai eu la chance d'avoir des acteurs d'un sens musical hors du commun, particulièrement Franz Rogowski qui jouait Henri et qui est un danseur. Ils avaient une précision rythmique remarquable. En France, Vincent Schmitt a cette sensibilité-là, mais c'était plus global en Allemagne. Par contre en France, on joue avec plus d'humour et plus de tripes. On retrouvait cela dans *Votre Faust* à tous les niveaux : les acteurs, la direction musicale, les musiciens. Hier, quand j'ai vu le défilé des musiciens, que je leur avais expliqué en deux minutes en répétition le jour même, j'ai été impressionnée. Ils ont déployé une énergie et un humour remarquables. Je n'aurais jamais réussi à obtenir ce résultat aussi rapidement avec les musiciens allemands.

L'une des grandes forces du projet, c'est la cohérence de l'équipe. Les comédiens et les musiciens s'apprécient beaucoup, dans leur différence. Le travail avec Laurent Cuniot a aussi été très agréable. J'ai pu lui donner mon avis sur la musique, il était à l'écoute. J'ai parfois senti qu'il n'était pas d'accord avec mes propositions, mais il m'a toujours laissé le temps de le convaincre. Parfois il n'était pas d'accord, mais il était ouvert, et me faisait confiance pour les décisions de mise en scène.

Encore il y a deux jours, à Nanterre, j'ai changé l'organisation spatiale du troisième acte. Au début il m'a dit que c'était trop compliqué, qu'on n'avait pas le temps. J'ai insisté, et il m'a laissé aller jusqu'au bout de mon idée. À la fin, il a vu que cela fonctionnait encore mieux. Et à l'inverse, il tient beaucoup de choses sur le plateau. Quand on est arrivé à Nanterre, les techniciens n'étaient pas prêts, et il y avait des gens qui ne s'étaient pas vus depuis vingt-deux jours et qui n'avaient pas travaillé de la même manière. Il a déployé une énergie impressionnante pour que les choses rentrent dans l'ordre. J'étais contente de ne pas avoir à diriger la répétition à ce moment-là.

**Certains spectateurs ont estimé qu'on basculait tout à coup dans un spectacle ouvert pendant l'entracte. Pensez-vous que l'entracte constitue une rupture ou que le public est amené progressivement à participer ?**

C'est curieux parce qu'il y avait moins de rupture à Berlin. C'était parce qu'on ne jouait pas dans des boîtes noires mais dans des espaces ouverts où l'énergie circulait plus. Les gens étaient inclus dans l'espace dès le premier acte. Le prologue sur le théâtre, dans lequel Henri donne une conférence à un public imaginaire, a pour fonction de faire du public un personnage de l'intrigue. Il est difficile de créer cette circulation dès le premier acte dans des boîtes noires.

**Vous avez décidé de mettre en scène la circularité de cette pièce. Vous avez notamment systématisé le fait que le directeur appelle Richard à la fin, et vous avez fait de la cantatrice le Faust d'avant Henri, beaucoup plus qu'en Allemagne.**

Nous voulions le faire comme cela en Allemagne aussi, mais nous n'avions pas envisagé que la cantatrice était plus âgée qu'Henri et Maggy. En France, nous avons choisi une comédienne plus âgée, ce qui donne plus de profondeur au personnage.

**Oui, cela lui offre un passé.**

Et cela donne aussi au directeur un appui dans le groupe. En Allemagne, il y avait quatre comédiens très jeunes et le directeur, plus âgé. En France, il y a deux comédiens plus anciens, deux au milieu et un très jeune : c'est plus équilibré. De plus, cela aide l'identification d'un public très varié. Ce qui me rend le plus heureuse dans ce projet c'est qu'on a un public dans lequel on trouve des gens très cultivés, des connaisseurs de musique contemporaine, et des jeunes qui ne connaissent pas encore ce répertoire, mais qui finalement, grâce à leur préparation [NDLA : TM+ a organisé des rencontres entre les classes d'élèves partenaires et des musiciens ou autres intervenants], en savent plus que les adultes.

C'est aussi très intéressant pour moi de travailler avec des comédiens qui ont de l'expérience, qui ont travaillé avec d'autres metteurs en scène. J'ai beaucoup appris d'eux. Parfois ils arrivent à mettre des mots sur des choses que j'ai du mal à exprimer.

**Quelle place tient l'animalité dans cette mise en scène ?**

C'est important dans mes mises en scène en règle générale. C'est peut-être aussi un endroit où mon travail de plasticienne l'emporte sur le texte. Ayant commencé à travailler en Allemagne, je me suis concentrée au début sur la communication physique, qui est une communication animale. Je pense qu'une grande partie de la communication humaine est non-verbale. C'est encore quelque chose que je tiens de Lecoq, par l'intermédiaire de mes professeurs. Il dit par exemple que si on veut jouer le voleur, il faut jouer le crocodile, et qu'alors on va trouver quelque chose, dans les gestes, dans les déplacements, qui sera plus grand que si on pense à un voleur réaliste. C'est cela aussi le réalisme stylisé : on joue un crocodile et le spectateur voit un voleur.

**Cela rappelle les théories du surréalisme, sur le rapprochement improbable, par la métaphore, de deux objets.**

Tout à fait, et *Votre Faust* a parfois des accents surréalistes. Stéphane Orlando, un compositeur qui est venu voir *Votre Faust* hier [NDLA : 13 janvier, à la maison de la musique de Nanterre], a eu une belle expression. Il a dit : « c'est du surréalisme à la belge. »

Cependant pour Nanterre j'ai essayé de remettre le texte au centre, surtout pour le personnage d'Henri. Faust est surtout un personnage du texte. Le personnage d'Henri a un problème métaphysique. Il souffre d'intellectualisme trop poussé : il n'arrive pas à vivre parce qu'il est trop dans la théorie, dans la science. Au départ, dans la chambre, il est totalement dans sa pensée et c'est le diable qui lui permet de rentrer dans son corps. Entre Montreuil et Nanterre, Pierre-Benoist Varoquier a perdu de l'enfance et gagné quelque chose de plus savant. Sans compter qu'il est arrivé avec une barbe, que je lui ai demandé de garder.

**Pourquoi avez-vous décidé, dans le troisième acte, de passer d'une scène vers celle d'en dessous ou d'au-dessus verticalement plutôt qu'en diagonale, comme c'est indiqué dans la partition ?**

Je suis persuadée qu'il y a eu incompréhension entre Michel Butor et Henri Pousseur. Michel Butor a écrit des scènes qui sont faites pour s'enchaîner verticalement : si on saute vers l'avant cela n'a plus de sens. De plus, dans les *Voyages de Votre Faust*, il saute verticalement.

**Le texte du troisième acte reste très elliptique. Notre travail dans le livret a d'ailleurs consisté à clarifier certains passages, même si nous avons préservé la sensation de zapping et d'incompréhension qu'il suscite.**

Oui. Il y a une scène très drôle entre Henri et la cantatrice, II : « Mais que s'est-il passé ? Mais oui ? Mais non. En effet ». Et par ailleurs, Michel Butor a en effet construit de grandes ellipses entre les scènes. Soit il a imaginé qu'on mimerait ce qui se passe entre les scènes, ce qui aurait pu être un parti pris de mise en scène, soit il a cherché à faire réfléchir le spectateur et à créer du mystère.

Je crois que c'est une petite faiblesse du texte. Quand on lit, on aime prendre son temps, se poser des questions, mais dans une temporalité théâtrale on doit enchaîner. Le texte du troisième acte est presque plus lisible d'un point de vue littéraire que théâtral, mais nous avons résolu la question avec deux moyens : nous avons remis les prénoms là où il y avait des pronoms personnels, « il » et « elle » et nous avons introduit un maître du jeu qui résume l'intrigue à chaque fois qu'il y a interruption. Sans lui on comprenait très difficilement.

**Pour moi, ce texte du troisième acte a peut-être été conçu pour ne pas être compris. De toute façon, il est en partie noyé dans les cris. Peut-être que pour Michel Butor, on comprend la première scène, la dernière, et entre les deux on voit entrer et sortir des gens de la scène.**

Ce serait un autre parti pris de mise en scène possible, que pourra prendre quelqu'un d'autre dans le futur : sauter vers l'avant, raccourcir le troisième acte et en faire quelque chose de très mystérieux. Il faudrait alors donner plus d'importance à la fin. Ce serait un choix justifiable, mais qui ne m'a pas intéressée, car je voulais laisser du temps au spectateur pour voir, entendre et comprendre cette machine incroyable qu'est le troisième acte.

**Ce troisième acte génère de la frustration chez le spectateur, mais qui me semble positive : le public sait qu'il n'a pas tout saisi, et même pas tout vu.**

Oui. Nous avons mis en avant cette frustration quand le maître du jeu dit : « vous avez entendu l'*Orphée et Eurydice* de Gluck sur la bande magnétique, et vous n'avez pas entendu le *Don Giovanni* de Mozart. » C'est une blague qui fait rire à tous les coups.

**La frustration génère le plaisir.**

C'est quelque chose que j'avais appris dans un projet avec Sasha Waltz, au Neues Museum à Berlin. Elle a fait jouer ses danseurs dans le musée de 4 000 m<sup>2</sup> avant que les œuvres arrivent. Il y avait plusieurs chorégraphies différentes dans plusieurs salles. Le fait que les gens ne puissent pas assister à tous les spectacles générait une tension extrêmement intéressante.

On ressort insatisfait, mais le fantasme de ce que l'on n'a pas vu est au moins aussi grand que les souvenirs de ce que l'on a vu.

## **Laurent Cuniot : « On éprouve une sensation de partage extraordinaire. »**

*Directeur musical.*

Janvier 2017.

### **Comment a-t-il été décidé que vous dirigeriez cet opéra ?**

Aliénor Dauchez avait fait sa création avec un ensemble allemand à Berlin en 2013. Elle voulait faire vivre et découvrir ce projet en France. Elle a pris contact avec un certain nombre d'ensembles et de directeurs artistiques. Notre échange s'est bien passé et elle a décidé de travailler avec nous et nous avec elle.

J'ai accepté ce projet parce que j'ai été séduit par la personnalité d'Aliénor Dauchez. J'étais touché par le fait que quelqu'un de sa génération veuille faire revivre une œuvre importante du XX<sup>e</sup> siècle, qui avait eu un destin assez contrarié. Sa démarche croise celle de TM+, qui s'attache beaucoup à la notion de répertoire. La création est un processus fondamental et essentiel dans notre activité, mais nous estimons aussi que les créations doivent continuer de vivre afin de s'inscrire dans le répertoire. La nécessité de créer les œuvres d'aujourd'hui contrarie le fait de jouer celles composées depuis les années 1950, qui constituent un répertoire considérable et largement laissé de côté. Défendre le répertoire contemporain fait partie de nos missions et j'y attache beaucoup d'importance.

J'ai aussi été séduit par la nature du projet de *Votre Faust*, plus intellectuellement qu'artistiquement dans un premier temps. La construction plus ou moins ouverte et l'idée d'inclure le public dans le jeu m'ont interpellé.

### **En vous regardant travailler, il m'a semblé que vous cherchiez à donner à chaque élément musical, qu'il soit issu d'une citation ou non, un rôle dans la construction de l'intrigue.**

C'est une recherche que je mène dans toutes les œuvres de scène. On ne peut pas jouer une phrase d'une œuvre qui a un propos dramaturgique comme si c'était de la musique pure. Les musiciens ont eu de la peine à s'emparer de cela. Je crois que le mot que j'utilise le plus c'est celui d'« incarner » : il faut incarner la dramaturgie dans le geste musical.

Il est important que les musiciens aient conscience du sens du texte et des partis pris de la metteur en scène, pour que chaque intervention musicale soit intégrée à l'ensemble du spectacle. L'écoute doit intégrer toutes les dimensions de l'œuvre. J'exige le même travail de la part des chanteurs. Dans *Votre Faust*, les chanteurs ne pouvaient d'ailleurs pas échapper à cette écoute puisque leur chant est explicitement associé à ce que font l'orchestre et les comédiens. Dans des formes plus classiques d'opéra, il est parfois difficile de faire comprendre aux chanteurs qu'ils font partie d'un tout, qu'ils ne doivent pas prendre l'ascendant par rapport à l'orchestre. Ils doivent penser aux personnages que peuvent être les instruments de l'orchestre. Je me suis toujours battu pour qu'ils comprennent que la précision du rythme est importante : ils ne doivent pas uniquement respecter le rythme de la parole mais aussi celui de la musique d'orchestre. C'est peut-être l'enjeu principal pour un chef d'orchestre dans une œuvre lyrique : il doit faire comprendre à chacun qu'il fait partie d'une totalité. L'œuvre est réussie si tous les éléments sont reliés les uns aux autres, que chacun s'aperçoit qu'il est un élément important d'un tout cohérent, mais qu'il est aussi dépendant des autres. Le compositeur pense une totalité.

Ce travail est exacerbé dans *Votre Faust* car cette totalité intègre les chanteurs, les comédiens, les responsables de la lumière, des décors... Cette œuvre pousse toutes les relations entre le texte et la musique jusqu'à un point d'interdépendance unique.

Il n'a pas été évident de porter l'intrigue dans les moments purement sériels, c'est-à-dire ceux dans lesquels il n'y a pas de citations. La vitalité dramaturgique est apportée par les citations et les bruits, qui ouvrent le langage vers des possibilités d'expression que la stricte utilisation du langage sériel ne permettrait pas.

Prenons par exemple le finale. Il est composé d'une reprise exacte du prologue dans le ciel, sur lequel se superposent des phrases des chanteurs qui rappellent l'intrigue. Le prologue dans le ciel ne peut pas constituer à lui seul un finale : musicalement il n'est pas conclusif, il nous laisse comme entre deux eaux. Ce sont les citations textuelles des chanteurs qui permettent d'apporter un côté conclusif. D'où l'importance des matériaux exogènes à l'écriture sérielle : ils portent plus avant la pensée dramaturgique.

### **Qu'entendez-vous par « matériaux exogènes » ?**

Tout ce qui est en dehors de l'écriture sérielle, c'est-à-dire les citations, mais aussi les bruits, très présents, puisque tous les musiciens ont un instrument de percussion. À mon avis, Henri Pousseur trouve toute l'originalité dramaturgique de son propos en dehors de son écriture sérielle. Il y a deux dimensions dans le langage d'Henri Pousseur : son approche de l'écriture

sérielle, et quelque chose qui tient quasiment de la musique concrète, comme les bandes magnétiques du troisième tronçon. Elles sont extrêmement bien pensées, dans une approche presque post-schaefferienne du travail sur l'objet sonore. Henri Pousseur y sculpte le son, par le travail des intensités sonores que doit gérer celui qu'il appelle « l'opérateur du son ». Les bandes magnétiques sont intéressantes à la fois sur le plan musical, par ce travail du son, et sur le plan dramaturgique, par l'atmosphère qu'elles installent.

C'est très étonnant parce qu'à l'époque de la composition, on pensait la musique concrète en opposition totale à la musique sérielle. Henri Pousseur, lui, réconcilie ces approches en leur donnant sens à l'une et à l'autre par rapport au livret et grâce à son écriture. Au fond, son écriture sérielle est une couleur parmi d'autres, à ceci près qu'elle est aussi l'objet fédérateur des différents objets sonores, que ce soit les citations, les bruits ou les bandes magnétiques.

Son écriture fédère tous ces éléments, qui deviennent des matériaux de composition structurés selon son langage personnel. Ce qui, personnellement, me touche le moins, ce sont les bandes magnétiques du deuxième tronçon, avec les très longues citations de Gluck et Mozart, parce qu'elles ne sont pas incluses dans l'écriture d'Henri Pousseur.

Ces matériaux exogènes posent la question de la cohérence de l'œuvre. Quand j'interprète une œuvre, quelle qu'elle soit, je m'intéresse d'abord au son. Dans *Votre Faust*, le travail sur la qualité du son m'a permis d'installer une certaine cohérence stylistique. Il me semble que cela homogénéise l'écriture d'Henri Pousseur et permet de trouver un style commun entre tout cet univers des citations et le travail purement sériel d'Henri Pousseur.

J'ai appréhendé ces citations davantage comme un matériau de composition que comme des éléments qu'il fallait faire ressortir par rapport à l'écriture générale de l'œuvre. J'ai surtout soigné le phrasé, j'ai cherché le plus de raffinement possible dans le travail sonore, pour créer un univers cohérent, même si à l'intérieur de cet univers il y a beaucoup de diversité, de relief et même parfois d'antagonismes. J'ai cherché un geste musical qui réunisse tous les éléments et leur donne une cohérence, qui est, à mon avis, la cohérence de l'écriture d'Henri Pousseur.

**Vous n'avez donc pas cherché à aider le public à identifier le plus de citations possible.**

Faire reconnaître les citations ne m'intéresse pas. Cela correspond au fonctionnement de mon écoute : pour moi les citations sont un matériau qui a une fonction dramaturgique et dynamique, mais la question de la reconnaissance n'a aucune importance ; ce qui est important, c'est ce que provoquent ces superpositions étranges.

Les citations sont d'ailleurs tronquées, modifiées. Les seuls moments de citation pure, c'est *l'Orphée* et le *Don Juan* dans le deuxième tronçon, mais nous n'avons pas de prise dessus

puisque'ils sont enregistrés. Dans ces moments, on sort presque du processus d'écriture pour entrer dans un processus uniquement dramatique, en accord avec ce que suggère le livret. Toutes les autres citations sont travaillées : même le french cancan tiré d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, qui ressort beaucoup, est tronqué. Elles sont réharmonisées, remises dans un contexte : Henri Pousseur les tord vers son écriture, même si l'identification reste tout à fait claire.

**Pourtant cette identification est parfois nécessaire pour l'intrigue. Quand l'un des chanteurs dit « l'apparition d'Hélène ! » on entend les accords du *Tristan*, ce qui pousse sans doute à lire en eux une forme d'accomplissement artistique, comme l'apparition d'Hélène est l'apogée du pouvoir de Faust dans le livre de Goethe.**

Elles ont une signification dans l'intrigue importante : au lieu d'assumer cette fonction par une musique entièrement de son fait, Henri Pousseur intègre dans son geste musical une citation, qu'il retravaille à sa manière. Ces citations ont un rôle dans la construction de l'intrigue, elles ne sont pas anecdotiques et n'ont pas pour fonction de faire ressentir au spectateur le plaisir de la reconnaissance. C'est en tout cas comme cela que je le ressens et que j'ai envie de l'interpréter.

**Les citations installent une forme d'humour dans la composition.**

Oui, elles sont souvent à prendre au second degré. Mais il n'y a pas que cela : elles servent avant tout de matériau de composition.

**Il y a aussi tout le texte parlé qui est intégré par l'écriture d'Henri Pousseur. A-t-il été difficile de faire comprendre aux acteurs qu'ils devaient intégrer leur rythme de parole dans celui de l'orchestre ?**

L'enjeu de l'inclusion du langage dans la musique est exposé de façon encore plus évidente que dans une autre œuvre lyrique. Nous avons eu des difficultés, notamment dans le troisième tronçon, parce que les comédiens avaient pris des repères sur le texte des chanteurs, et ils se sont rendu compte que leur matériau était porté par les instruments et par l'énergie de la musique elle-même. Ils se sont aperçus que beaucoup de gestes sonores étaient des points de repères plus clairs pour eux, et qu'ils devaient davantage se nourrir de l'énergie des musiciens que de la reconnaissance du texte des chanteurs.

Pour eux, les moments de silence dans le troisième tronçon étaient très abstraits, parce qu'ils avaient dans la main un texte continu ; or sur la partition, on voit bien que le texte est

structuré en blocs séparés par des passages musicaux. Quand les comédiens ont compris cela, ils ont commencé à développer des repères d'écoute dans la musique elle-même.

Lorsque Aliénor Dauchez m'a proposé ce projet, j'ai immédiatement demandé qu'on revoie la dynamique d'enchaînement entre la musique et le texte, que je ne jugeais pas satisfaisante dans la version berlinoise. C'était très important pour moi : je voulais que le texte et la musique s'enchaînent de la façon la plus fluide possible.

Dans le troisième tronçon, j'ai complexifié le dispositif déjà difficile d'Henri Pousseur pour faire en sorte qu'il y ait le moins d'inertie possible entre la musique et l'énoncé du texte. Henri Pousseur indique qu'il faut annoncer le chiffre puis faire un geste pour déclencher ce qui est annoncé par le chiffre. J'ai demandé aux musiciens d'anticiper et de jouer au moment où j'annonce le chiffre. Petit à petit, j'ai appris à préparer le chiffre à ma main gauche alors qu'elle est encore baissée, de manière à ce que les musiciens puissent se préparer. Cela complexifie beaucoup le jeu, mais lorsque j'ai écouté l'enregistrement de la version de Montreuil j'ai pu constater que cela donne un dynamisme d'enfer. Dans ce troisième tronçon, il y a des temps de silence indiqués à l'intérieur des blocs de texte, mais il n'y a pas de silence entre la musique et le texte, et il faut essayer de ne pas en faire.

**Pour vous, il a toujours été évident que les musiciens allaient réussir à prendre des repères musicaux ?**

Oui. Je n'ai jamais eu d'inquiétude parce que l'énergie de la musique est forte et parce que ce sont des artistes qui font travailler leur mémoire et leur oreille de manière extrêmement virtuose dans leur domaine.

D'autre part, je croyais beaucoup en la force de notre relation sur le plateau. Pour l'avoir moi-même vécue dans mes aventures sur la scène, je crois en une vérité du plateau. Si on trouve les bons moyens de circulation, l'énergie, l'attention, l'écoute, les relations qui se tissent entre nous sur le plateau, permettent une ouverture exceptionnelle des uns aux autres.

*Votre Faust* crée quelque chose d'unique sur ce plan. Grâce à la difficulté du dispositif, notamment dans le troisième tronçon, nous sommes tous amenés à prendre des risques, à sortir de notre domaine de spécialité, ou à être mis en danger sur notre propre terrain. Cela crée une synergie, une circulation de l'écoute et de l'intérêt. Le plaisir de cette pièce procède de la fusion des différents éléments en une chose unique. Quand on dépasse la complexité du dispositif, on éprouve une sensation de partage extraordinaire. Nous sommes tous nourris de l'énergie des autres, que nous intégrons dans notre propre savoir-faire. Je sais que je suis nourri de l'énergie des comédiens comme je sais qu'ils sont nourris d'énergie musicale. Ce

spectacle crée une forme de plénitude assez unique, qui ne donne pas très envie de retourner dans la fosse, même pour jouer des chefs-d'œuvre.

**Cette circulation de l'énergie vient sans doute du fait que chaque participant jouit d'une certaine liberté : les musiciens ont souvent à choisir ce qu'ils vont jouer. D'une certaine manière, ils échappent à votre direction dans ces moments-là. Cependant, votre autorité de chef d'orchestre semble renforcée par le fait que vous dirigez les musiciens, les chanteurs, mais aussi les comédiens et certains techniciens. Cette pièce transforme-t-elle votre fonction de chef d'orchestre ?**

Cela peut sembler paradoxal mais c'est le fondement du dispositif de l'œuvre et c'est ce qui est passionnant. Les musiciens doivent se synchroniser à trois niveaux différents : ils doivent d'abord écouter leur groupe, prendre en compte ses fonctionnements internes. Ce phénomène existe aussi dans un orchestre symphonique mais ici le groupe de musiciens doit décider même du contenu musical : à un moment donné ils s'emparent de réservoirs musicaux dont les arrêts, les déclenchements et les enchaînements sont décidés par le groupe.

Ils doivent avoir une conscience des autres groupes de musiciens, sans parler du lien avec les comédiens. Et dans le même temps tout cela doit être synchronisé avec le geste du chef d'orchestre qui fédère tous ces éléments. Cette multiplication de l'écoute permet de concilier toutes les fonctions du chef d'orchestre : il doit centraliser et redistribuer l'énergie afin de fédérer le groupe, tout en laissant de l'autonomie à chacun. On pense souvent que son rôle est avant tout de coordonner les musiciens, c'est-à-dire de battre la mesure, mais c'est plus compliqué que cela : il doit gérer l'énergie collective et la cohérence du groupe tout en permettant à chaque individu d'exprimer sa singularité.

Se pose pour *Votre Faust* un problème qu'on retrouve à chaque fois qu'il y a de la musique dirigée et que les musiciens sont très impliqués individuellement. Les musiciens doivent trouver leur autonomie, sans pour autant se déconnecter de l'ensemble, de ma propre énergie et du sens de mon geste. S'il manque l'un ou l'autre la qualité de l'interprétation musicale se dégrade.

**Est-ce que cette énergie gagne le public ? Est-ce que les spectateurs réussissent, d'après vous, à être dans cette logique de partage et d'écoute mutuelle ?**

Je crois qu'ils ressentent forcément cette énergie, parce qu'elle fédère tous les artistes qui sont sur scène. Quant à savoir s'ils la partagent, je ne peux pas répondre. Simon Bernard [NDLA : attaché culturel de TM+] a réalisé des enquêtes auprès de publics scolaires qui sont venus

assister au spectacle. Les enquêtes montrent que l'engagement des jeunes va bien au-delà du plaisir de crier, de se mettre en avant. Ils s'emparent de la question du choix et des chemins. Cette bascule, d'après les avis de spectateurs que j'ai recueillis, s'opère dès l'entracte, qui estompe l'opposition scène/salle. Cela est préparé par la scénographie, notamment avec la guirlande qui relie l'espace de la scène à celui de la salle. Durant l'entracte, les spectateurs ont un moment d'échange avec les comédiens et les musiciens, en buvant de la soupe, en jouant, en pariant... À ce moment-là, un virage s'opère pour de nombreux spectateurs. Certains s'étaient sentis mis à distance dans le premier tronçon pour des raisons esthétiques, à cause du fait qu'ils sont face à un objet qui n'est ni un opéra, ni du théâtre musical, mais qui propose une alliance nouvelle entre texte, musique et scénographie. Le moment de l'entracte permet une forme de réconciliation, et fait qu'ils se sentent plus concernés dans la suite. Le troisième tronçon représente alors un apogée. Les spectateurs y sont vraiment partie prenante dans le déroulement de l'action.

### **Avez-vous eu des surprises lors des premières représentations ?**

J'ai été surpris par le volume sonore des cris. Je ne pensais pas que les spectateurs interviendraient aussi souvent. Je me questionne toujours sur la façon d'interrompre la scène. Les cris ont quelque chose de violent pour nous, d'autant plus qu'ils durent tout le temps de l'opposition entre les gens qui sont pour et ceux qui sont contre. Nous devons rester concentrés sur un système de jeu difficile à mettre en œuvre jusqu'au verdict final : continue-t-on la scène ou non ? Ce n'est pas très agréable à vivre mais c'est l'enjeu et la règle du jeu.

**On peut cependant remarquer que d'une interprétation à l'autre, cela n'a cessé de changer : à Milan il suffisait qu'une personne hurle « non », à Berlin les spectateurs avaient une clochette...**

On pourrait imaginer un vote électronique, comme dans les jeux télévisés. Chaque spectateur aurait une machine pour biper. Mais je pense que l'expression vocale du public est plus directe et plus intéressante. Si on aseptise le système on perd quelque chose. Il n'y a pas de bonne réponse. La plus intéressante reste sans doute celle qu'Aliénor Dauchez a choisie.

Grâce à cette possibilité d'expression, cette pièce, qui a été un échec à son époque, touche un public, et un public jeune, aujourd'hui. Le dispositif permet à des jeunes de dépasser leurs *a priori* sur l'opéra et évite la mise à distance. On ne se dit plus que c'est de la musique contemporaine, que c'est un texte difficile, que le troisième tronçon est fragmentaire, on profite du dispositif.

Cependant, se pose un gros problème dramaturgique : de mon point de vue, c'est le premier tronçon qui fonctionne le mieux sur le plan dramaturgique parce que le compositeur et l'auteur ont la main dessus ; le hasard n'y joue pas de rôle. Les musiciens ont une certaine liberté quant à leur gestion du matériau, mais la structure est maîtrisée par le compositeur et l'auteur. C'est mon avis, et ce n'est d'ailleurs pas celui du public, qui semble préférer le troisième tronçon.

Je crois que le troisième tronçon opère un décentrement. Le centre d'intérêt se déplace ailleurs : il n'est plus l'apanage du compositeur et de l'écrivain, il est créé par l'ensemble de la salle. Je suis trop investi dans la réalisation de la partie scénique pour avoir le recul nécessaire à l'intégration du public dans le spectacle. Le propos du troisième tronçon, ce n'est plus seulement ce qui se passe sur scène mais le processus général.

**Éléonore Briganti a compris ce troisième tronçon de la même façon. Elle se demandait si le public pouvait suivre l'intrigue, alors qu'une partie des répliques était noyée dans les cris.**

La question n'est plus de comprendre l'intrigue mais de suivre un processus qui aboutit à une fin dont on peut saisir le sens. La volonté de Butor et Pousseur n'était pas qu'on comprenne précisément mais qu'on vive, sur le mode de la sensation, ces juxtapositions fragmentaires qui créent un sentiment très particulier.

Les gens du métier, qui ont des attentes précises lorsqu'ils vont écouter un concert, ne peuvent qu'être surpris par ce dispositif. Pour saisir la totalité de l'œuvre, il faut accepter ce déplacement de la dramaturgie de l'œuvre, depuis la scène vers la salle. Le jeune public accepte plus spontanément ce dispositif, ce qui est une grande satisfaction et une grande fierté pour nous. Ces jeunes restent attentifs pendant trois heures alors que c'est un spectacle sans aucune concession sur le plan esthétique.

**Ce dispositif permet sans doute de garder cette esthétique exigeante et complexe. Vous avez cependant été amené à couper certaines parties de la partition.**

Je pense qu'un certain nombre d'interludes et de préludes dans les deux premiers tronçons ont un rôle fonctionnel : ils donnent le temps de changer de décors, de panneaux. Ils installent des cassures et fragmentent beaucoup la musique, ce qui, selon Aliénor Dauchez et moi, plombe le rythme dramatique. De plus, certains d'entre eux risquent de lasser l'auditeur : ils répètent toujours la même cellule musicale, deux mesures suivies d'un point d'orgue, et proposent des variations tellement infimes qu'elles sont difficiles à percevoir. J'ai supprimé ceux qui ne

renouvellent pas la proposition musicale et qui cassent le rythme de la scène. J'ai gardé ceux qui apportaient quelque chose à l'énergie de la scène principale, par exemple lorsqu'ils rythment une respiration et s'inscrivent dans le rythme général de la scène.

Dans le troisième tronçon, les postludes ont été supprimés parce qu'Aliénor Dauchez ne respecte pas le mode d'enchaînement des scènes conseillé par les auteurs : en cas d'intervention du public, les auteurs disent d'aller à la scène suivante en diagonale descendante ou montante, et Aliénor Dauchez passe à une autre version de la même scène, en montant ou en descendant verticalement. On reprend donc une scène à son moyen au lieu de la reprendre au début : cela nous a amenés à supprimer, quand il y a intervention du public, le postlude de la scène dans laquelle on a atterri et le prélude de la scène suivante. C'était pour Aliénor Dauchez une façon de dynamiser ce troisième tronçon. Nous avons gardé les interludes car ils servent à changer le décor et à donner le signal local qui permet à tous les participants de savoir dans quel lieu la scène se déroule.

**Pourquoi Aliénor Dauchez a-t-elle, d'après vous, décidé que vous seriez le double du diable ?**

Je crois que c'est une tentation assez naturelle des metteurs en scène. Dans *l'Histoire du soldat*, je jouais aussi le diable, et c'était un choix du metteur en scène. C'est sans doute dû au fait que le chef d'orchestre tire toutes les ficelles, ce qui est encore plus vrai dans *Votre Faust* où le chef d'orchestre dirige aussi les comédiens. Il y a quelque chose de démiurgique dans la position du chef : faire du directeur de théâtre et du chef d'orchestre les deux faces d'une même médaille est une idée très juste.

## **Antoine Sarrazin : « J'ai essayé de pâte-à-modeler le texte. »**

*Comédien qui joue Richard, Dick, le médecin, le policier, le contrôleur, le serveur.*

Novembre 2016.

**Dès votre sortie du conservatoire, en 2015, vous vous êtes intéressé au lien entre musique et théâtre. Pouvez-vous nous raconter vos expériences en ce domaine, avant *Votre Faust* ?**

Je ne connais pas le solfège, mais au conservatoire j'ai été beaucoup utilisé pour faire de la guitare sur scène. Aujourd'hui, les metteurs en scène recherchent la pluridisciplinarité. Depuis que je suis sorti du conservatoire, j'ai fait un spectacle dans lequel je n'étais que guitariste, ou plutôt guitariste et un peu acteur puisque j'étais sur scène. J'ai ensuite intégré plusieurs jeunes compagnies. Je travaille beaucoup avec la poésie –Saint John-Perse, René Char, Senghor, Rilke– en rapport avec la musique. Je suis récitant de poème avec un groupe qui fait de la musique classique et un autre qui fait du free-jazz.

**Quelle est la différence entre un comédien et un récitant ?**

Le comédien s'adresse au public et à ses partenaires, alors que le récitant ne s'adresse qu'au public. Il n'a pas de réplique. La prise de parole n'est pas la même : en tant que récitant, j'ai un poème que je vais vivre. J'essaie de ne pas réciter comme dans une cathédrale, mais de m'approprier le texte dans mon corps.

**En suivant les répétitions, j'ai eu l'impression qu'Aliénor Dauchez vous demandait souvent d'être dans une posture de récitant, de déclamer le texte, frontalement. Avez-vous retrouvé cette façon d'habiter le texte, de le faire vivre par le corps, dans le travail proposé par Aliénor Dauchez ?**

Il y a de ça, oui. Être récitant, c'est très physique. Tous les ans, je participe à un festival qui s'appelle « La correspondance de Grignan ». J'y fais des lectures-concerts. J'ai ma feuille, je lis mon poème, mais je le connais à peu près par cœur. Au début, je n'étais pas tellement dans mon corps. Mais en fait, la poésie, c'est tellement physique...

### **Qu'entendez-vous par « physique » ?**

On ne peut pas seulement être debout et réciter. Cela demande un engagement physique très fort [il se lève]. Quand je travaille mes textes, je fais énormément de mouvements [il mime], j'essaie de me le prendre dans le corps, dans la voix, dans l'intonation. Comme une pâte-à-modeler dans la matière de la voix et du corps. Je travaille ainsi depuis deux ou trois ans, et je prends conscience du fait que le théâtre est un art très physique, parce que cela nécessite une grande tenue, une grande force physique.

Aliénor lit Michel Butor de cette façon-là, d'après moi. Quand j'ai fait Richard, je l'ai fait dégingandé, avec des mouvements particuliers [il mime les mouvements de Richard]. Dick avait une autre gestuelle.

**C'est peut-être lié à l'une des particularités de votre rôle : vous avez de nombreux personnages à jouer. Michel Butor disait que ce rôle était celui de « l'acteur par excellence », celui qui sait incarner rapidement des personnages différents. Cela vous oblige, d'une certaine manière, à avoir un jeu corporel très contrasté, surtout quand le personnage a peu de paroles. Je pense par exemple au policier : il ne dit que quelques mots mais on doit comprendre qu'il est mauvais, qu'il est à la solde du directeur.**

C'est aussi lié au fait que le texte est écrit avec la musique. L'acteur, dans cette pièce, est comme le chanteur d'opéra : il a besoin d'avoir une tenue, pour projeter sa voix, pour maîtriser son souffle.

**Ce rapprochement avec le chanteur d'opéra est particulièrement clair dans les scènes 2a et 2b, quand vous êtes en marionnettiste et que vous scandez le texte sur la musique de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, ou du *Don Giovanni* de Mozart. Comment avez-vous vécu ce travail ?**

Au début, il m'a déstabilisé parce que je ne comprenais pas ce qu'on faisait. Aliénor n'a pas expliqué tout de suite la scène. On l'a beaucoup répétée. Maintenant j'y prends du plaisir, j'y prends le plaisir du marionnettiste, en bougeant les oiseaux empaillés...

J'ai commencé à comprendre cette scène quand on a regardé la scène du commandeur du *Don Giovanni* de Mozart. C'est à ce moment que j'ai appris à y prendre du plaisir, parce que cela m'a permis de comprendre dans quoi je m'inscrivais. Sans cela je le faisais mécaniquement,

sans comprendre, et donc sans m'amuser. Comprendre la référence m'a permis de jouer avec, de me moquer de Mozart autant que de Butor, de voir la dimension parodique. La référence, c'est la chair de ce passage. Sans cela le texte est mécanique. J'avais besoin d'avoir les paroles de *Don Giovanni*, de savoir que la scène du commandeur était l'archétype des scènes de damnation à l'opéra.

**Cela vous a-t-il permis de mieux comprendre pourquoi Aliénor Dauchez a remplacé les marionnettes par des oiseaux empaillés ?**

Oui. Les oiseaux empaillés évoquent la mort. C'est un musée vivant, on fait revivre les oiseaux morts comme on fait revivre le vieil opéra. Il y a aussi un côté ridicule, parce que Don Giovanni est un poulet : l'opéra, le style élitiste et précieux, y laisse des plumes. Le choix d'Aliénor est sans doute graphique aussi : ces animaux sont très beaux.

**Est-ce que vous avez eu la sensation que le fait d'avoir des contraintes musicales, de devoir suivre les signaux de Laurent Cuniot, de devoir adapter votre rythme de parole à celui des musiciens, limitait votre liberté ?**

Non. Si on se l'approprie, c'est formidable. Ce cadre, c'est un bonheur. Chaque contrainte, au théâtre, est un cadeau. Pour que nous prenions encore plus de plaisir, nous aurions besoin de travailler plus avec Laurent Cuniot. C'est formidable parce qu'on joue avec tout ce qui se passe : la musique, la présence physique des musiciens, de Laurent Cuniot... Le travail, de ce côté, est toujours en cours. Il avance, il fait son chemin. Pour moi, cela a été très agréable, je n'ai pas du tout eu l'impression d'être privé de liberté.

**Pourtant, vous ne pouvez pas décider de partir un peu plus tard, de parler un peu plus lentement... Vous perdez certaines des libertés que vous avez dans un spectacle sans musique.**

Oui, bien sûr. Cependant dans le premier acte, on est très libre, on peut faire du théâtre, faire du silence, gérer nos scènes comme on veut. Après, on se transforme un peu en marionnettes. Mais ce n'est pas désagréable. Au théâtre, il faut un cadre. Le bonheur de cet opéra c'est qu'il propose un cadre extrêmement précis. Plus on est cadré au théâtre et plus on peut jouer : dépasser le cadre, le déborder... On ne peut jouer qu'avec quelque chose qui est clairement

défini. Si tout est flou, on ne peut pas jouer : on ne peut pas jouer avec de l'eau, elle nous coule entre les doigts. On ne peut jouer qu'avec les objets qui ont une forme.

**La solidité de la structure vous a donné des prises.**

Oui, on peut s'y accrocher, la tordre un peu, la suivre... C'est comme un texte, fixé sur la page, mais qu'on peut habiter de différentes façons.

**Mais cette rigueur du texte ne laissait peut-être pas beaucoup de place à l'invention d'un personnage de chair et d'os. Les personnages de cet opéra, particulièrement les vôtres, sont parfois à la limite du stéréotype : le marlou en mauvais garçon qui ne comprend pas très vite, Richard en bon copain naïf, le docteur très professionnel... Est-ce que cela rendait le jeu difficile ?**

Oui, c'était difficile. Durant la première et la deuxième représentation, j'étais gêné parce que je me disais qu'on ne parvenait à offrir au public qu'un ensemble de caricatures. J'avais l'impression qu'on en était resté au premier niveau d'interprétation du texte. Mais avant la troisième représentation, j'ai retravaillé chez moi et lors du spectacle je suis plus allé dans le corps, dans les intentions. J'ai essayé de pâte-à-modeler le texte, et j'ai pris beaucoup plus de plaisir. Je crois que j'ai mieux réussi à toucher les gens à ce moment-là. Peut-être que c'était encore plus caricatural...

**Je ne crois pas que c'était caricatural. C'est stéréotypé si le comédien essaie de donner une vérité psychologique aux personnages, s'il essaie de faire croire qu'il existe dans la vie des médecins comme ce médecin, des voyous comme Dick ou des naïfs comme Richard. Mais votre jeu, il me semble, n'allait pas dans ce sens. C'était plus corporel, à la limite de la chorégraphie. Je pense au moment où vous faites le rire du marlou pendant plusieurs minutes : cela devient une sorte de rap, et de danse. Aliénor Dauchez parlait beaucoup, à propos de ces choses-là, de « réalisme stylisé ». On évoque des choses qui existent dans la réalité, mais en même temps on les stylise. On grossit certaines choses, on en simplifie d'autres.**

Oui, c'était tout à fait ça. Par exemple dans le troisième acte, je manipule la machine avec une petite manette, assis en tailleur côté jardin. J'avais la sensation d'être un enfant devant un jeu

vidéo, mais qui essaie de bien faire, qui s'applique pour qu'on voie bien apparaître un bateau, même si ce n'est pas vraiment un bateau, même si la machine ne ressemble pas à un bateau. C'est comme cela que je comprends le réalisme stylisé dont parle Aliénor Dauchez.

**Le réalisme stylisé rejoint aussi ce dont vous parliez tout à l'heure quand vous disiez que vous vous êtes senti comédien dans le premier acte et marionnette après. En répétition, vous m'aviez dit que les œufs du vote vous rappelaient l'époque où les spectateurs mécontents avaient le droit de jeter des choses sur les comédiens. En quoi cette pièce bouleverse le métier d'acteur ?**

Les mises en scène qui créent un lien avec le public ne sont pas courantes. D'être acteur et d'inviter les gens sur scène, de leur parler, de leur vendre des œufs, ça change quelque chose. Je gagne vraiment de l'argent, à peu près six euros par représentation. Je vends tous mes œufs à chaque fois ! C'est un rapport très concret au métier de comédien : je leur vends quelque chose, ils me l'achètent, ils prennent l'œuf dans ma main, je touche l'argent qu'ils me donnent. Ce n'est que cinquante centimes, mais quand même. C'est un échange concret, monétaire. Si on s'approprie cela, on se sent très proche d'eux. C'est quand même ça le théâtre : c'est d'être regardé, de sentir la salle, de jouer mais aussi de jouer avec la salle, puisqu'elle est là. On ne joue pas tout seul.

**Durant la deuxième représentation, quand Laetitia Spigarelli crie « Faust, Oh Faust », toute la salle s'est mise à crier, on ne vous entendait plus, c'est Vincent Schmitt qui est intervenu pour faire taire le public. C'était un moment où on sentait que ce public, qu'on a libéré, peut partir dans tous les sens.**

Mais il ne part pas dans tous les sens, si on arrive à le capter.

**Au lieu de donner sans laisser le choix, vous êtes dans une forme de négociation permanente avec le public. Vous ne savez pas s'il vous laissera jouer la scène jusqu'au bout.**

Oui, beaucoup de choses se négocient avec le public dans cette pièce. Mais ce trafic reste très cadré. Ils ont un temps pour voter, à d'autres moments ils doivent se taire.

### **La confrontation au public a-t-elle été éprouvante ?**

Durant la première et la deuxième, je n'étais pas dedans, je ne me sentais pas légitime. J'avais peur d'être dans le cliché, je ne me suis pas assez emparé de la chose. À la dernière je me suis senti vraiment en lien avec les choses.

Pendant l'entracte, Éléonore Briganti et moi sommes confrontés directement au public quand nous passons dans les rangs pour récupérer les œufs, et nous nous sommes parfois heurtés à des réactions très violentes. Quelqu'un a dit à Éléonore Briganti qu'il ne voulait pas voter parce que le spectacle était nul. D'autres ont des avis plus nuancés : une amie à moi a refusé de voter parce qu'elle ne voulait pas voter pour éliminer une femme. Moi j'ai eu des regards, des refus de voter. C'est difficile de remonter sur la scène après, même si on a eu beaucoup de réactions positives, de gens enthousiastes.

### **L'entracte, au lieu d'être un moment de repos pour vous, un moment refuge, devient au contraire le moment où vous êtes en première ligne.**

Oui. Mais ce moment me donne aussi de la force. Quelqu'un qui n'aime pas me donne envie d'y aller encore plus, pour lui montrer. Quand les gens criaient dans le troisième acte, cela me nourrissait. Proposer aux gens de se lever était une excellente idée : cela montre qu'il y a vraiment un choix qui se fait, une prise de décision. Le public devient acteur de la chose, et il crée ainsi un lien avec nous qui est très agréable.

### **Il y avait des gens qui se levaient et vous tournaient le dos, pour s'adresser au public et essayer de le faire taire. Donc quelque part, ils étaient comme vous : face au public, en train de s'adresser à lui.**

Oui, ils étaient acteurs, et moi, spectateur : à ce moment-là rien ne se passe sur scène pour moi, je les regarde, j'attends de savoir ce qu'ils vont décider.

### **Pensez-vous que *Votre Faust* mette en place un idéal démocratique ?**

Pas vraiment, parce que tout est très cadré : le public ne construit pas la fin, il choisit entre plusieurs fins qui ont été pensées par une équipe, par un directeur... Les interventions du public ne débouchent pas sur des improvisations libres. C'est la même chose dans la politique

aujourd'hui : tout est régi par l'argent, et aucune personnalité politique n'a le courage de faire éclater ces cadres. On ne choisit qu'entre plusieurs voies toutes tracées. On n'est pas vraiment libre.

## **Pierre-Benoist Varoquier : « La musique est morte, la littérature est morte, l'opéra est mort, le personnage n'existe pas ; réinventons tout cela. »**

*Comédien qui joue Henri.*

Décembre 2016.

### **Comment s'est passée votre rencontre avec Aliénor Dauchez ?**

Aliénor Dauchez m'a contacté par l'entremise d'un ami, Pierre-François Garel. Elle l'a d'abord remarqué lui, mais comme il n'était pas disponible, il lui a donné mon nom. Je ne sais pas pourquoi il lui a parlé de moi. J'ai fait une première audition, puis une seconde avec Laetitia Spigarelli, ça s'est très bien passé. C'était très lent, on dérythmait tout, c'était très intéressant. Aliénor Dauchez m'a dit qu'elle voulait travailler avec moi, j'étais ravi. J'ai lu le livret et j'ai eu beaucoup de mal à comprendre l'intrigue, à cause de l'absence de linéarité. Je croyais que je jouais Faust. Je n'ai compris que plus tard que je jouais aussi Henri Pousseur, aspirant cycliste, avec de la musique.

J'ai aimé cette rencontre inattendue : il n'était pas prévu que je rencontre Aliénor Dauchez, je ne sais pas pourquoi Pierre-François Garel a parlé de moi, pourquoi ça s'est bien passé et pourquoi on a eu envie de travailler ensemble. Seulement, à cause d'un chevauchement de répétitions pour un autre projet, Aliénor Dauchez a décidé de prendre quelqu'un d'autre. Finalement, l'autre acteur s'est désisté et elle est revenue vers moi à la dernière minute, plutôt heureuse de retrouver son choix initial je crois...

### **Connaissiez-vous déjà Michel Butor ?**

Je n'avais lu que *La Modification*. Je m'étais intéressé au nouveau roman quand Christophe Honoré avait monté *Le Nouveau Roman*. J'aimais beaucoup Pinget, j'avais enregistré « À quoi penses-tu ? À quoi je pense, me répondit-elle, etc. »

### **En quoi le livret vous a-t-il surpris ?**

Je n'ai pas l'habitude de jouer des livrets, mais des pièces. Pour moi, dans un opéra, l'art majeur, c'est la musique, comme le directeur l'explique dans notre intrigue. L'histoire n'est qu'un prétexte. Qui peut être magnifique, mais qui reste une partie mineure de l'œuvre. C'est quelque chose que j'avais pu étudier dans ma thèse sur *La Flûte enchantée*. Or dans cet opéra-

ci, je me suis rendu compte que les deux artistes collaboraient, que la musique et le texte étaient au même niveau.

**Oui, ils ont écrit contre cet état de fait, qui voulait que dans l'opéra classique, le livret était un art mineur.**

C'est un opéra qui parle de l'opéra : quand le directeur dit « Le livret, n'est-ce pas... Ce qui compte, c'est la musique ! », je comprends que Michel Butor et Henri Pousseur jouent avec cette idée. Et pourtant, quand je lis le texte, je sens qu'il n'y a pas grand-chose pour nourrir le jeu. Je me suis dit qu'on ne pourrait pas jouer littéralement ce qui est écrit ; qu'on aurait à chercher un peu de relief derrière.

Le texte me paraît trop simple. En même temps l'écriture de Michel Butor est très alambiquée, le système de coordination, la façon dont les mots sont mis ensemble, témoignent d'une recherche sur la langue. C'était très difficile à apprendre. Quand j'apprends du Molière, c'est facile, pas seulement quand ce sont des alexandrins, mais parce que je sens que l'auteur me suit, me pousse ; Butor, au contraire, me contre.

Quand on travaille ce texte, on a la sensation que tout est contre nous : la musique, l'écriture, le public. Il faut le prendre comme un jeu où rien n'est grave ; il n'empêche que c'est parfois agressif pour le comédien.

**Henri Pousseur et Michel Butor ont pourtant essayé de faire un opéra collaboratif, dans lequel se créent des liens d'entraide entre les musiciens et les comédiens, le public et les comédiens...**

C'est ce qui a émergé au fur et à mesure du travail. Quand j'ai commencé à mieux comprendre le système, qu'on l'a un peu expérimenté, j'ai senti une collaboration avec les musiciens se mettre en place. C'est la plus grande joie que m'a offerte cet opéra : nous avons réussi à communiquer avec les musiciens, à créer un langage commun alors que nous ne parlions pas leur langue. J'aime la musique, mais je ne la lis pas, ce n'est pas mon langage ; et pourtant, nous nous répondions, la musique répondait aux mots.

**C'est peut-être pour cela que le texte de Michel Butor a pu vous paraître vide, creux, au début : c'est un texte de l'extrême disponibilité, qui ménage en son sein une place à la musique. En observant les répétitions, j'ai eu la sensation que tous les moments un peu plats, un peu mous du livret prenaient leur sens lors de la rencontre avec les musiciens.**

Oui, j'ai eu la même sensation. Je me disais souvent, quand nous répétions sans l'orchestre, qu'Aliénor Dauchez comprenait des choses que nous ignorions. Nous faisons des propositions sans savoir vraiment vers où nous allions. C'était un peu conceptuel, nous avions l'impression de ne pas jouer, qu'il n'y avait rien à chercher, qu'il fallait seulement dire la phrase, sans « psychologiser » ; malgré tout j'étais confiant, je sentais qu'elle savait où elle nous emmenait, grâce à la musique, qu'elle pouvait lire. Aliénor Dauchez ne nous a pas beaucoup dirigés au début ; elle ne nous expliquait pas sa vision de la scène, elle nous laissait chercher, mais nous avions du mal à comprendre ce que nous faisons.

**Peut-être que vous étiez sensible à la grande disponibilité de ce texte, à ses côtés très allusifs, aussi grâce à votre personnage ; Henri est le héros du laisser-aller. Il ne contrôle rien, il se laisse porter, il subit et il accueille toutes les influences.**

C'était difficile, parce que je suis l'inverse de cela. Je n'aime pas subir les choses, je n'aime pas les contraintes. La notion de désobéissance est pour moi inhérente au métier de comédien : quand on est sur scène devant huit cents personnes, on est seul à décider ce qu'on fait. Il ne s'agit pas de désobéir à tout prix, mais de se faire confiance.

Comme Henri, j'ai eu l'impression, à un moment, de tout subir : non seulement la musique, mais aussi le texte des autres. Alors je me suis dit que je ne devais rien faire, accepter de subir. Faire de la soumission quelque chose de magnifique. Peut-être qu'en acceptant tout, je me mettais à dominer la chose.

Aliénor Dauchez m'a expliqué qu'Henri est un fil rouge ; sa présence est constante, et ne serait-ce que par cela, on le suit, on s'identifie à lui, il existe.

**Enfin dans cette pièce, tout le monde essaie d'influencer Henri. Tout tourne autour de lui. Henri est le personnage de la disponibilité maximale, il est celui qui sait tout écouter. Cela rejoint la question du statut du personnage, qui a souvent surgi en répétition : marionnette du directeur ? Marionnette du public ? Chanteur d'opéra qui suit le chef d'orchestre ? Personnage réaliste ?**

Je l'aime bien, mon Henri ! J'ai fini par lui trouver une personnalité, quelque chose entre lui et moi. Aliénor Dauchez m'a donné une indication qui m'a beaucoup éclairé : elle m'a dit qu'Henri, c'était le public. Les choix que je suis censé faire, c'est le public qui les fait. Quand je regarde le public, je me regarde, il est une sorte de miroir démultiplié. Les moments où je suis confronté au public ne sont pas des agressions, mais des instants d'introspection.

### **Cela rejoint la mort du personnage, chère au nouveau roman.**

Je ne m'attendais pas à ce que cette œuvre mène aussi loin l'esthétique du nouveau roman. Le texte est surdéterminé : d'abord parce qu'il obéit à des règles de composition qui lui sont intrinsèques, et ensuite parce qu'il s'inscrit dans l'univers musical de la pièce, lui-même régi par des règles musicales. Il en découle une très grande précision.

La mort du personnage devient même une option, la J5, qu'on finit par désirer parce qu'elle est plaisante. Plus profondément, j'ai eu l'impression qu'Henri Pousseur et Michel Butor se disaient : la musique est morte, la littérature est morte, l'opéra est mort, le personnage n'existe pas ; réinventons tout cela.

À titre personnel, l'idée que le personnage n'existe pas me parle. Même si on compose, il ne s'agit pas tant de quelqu'un d'autre que de quelqu'un d'autre en soi-même. Je ne crois pas à la notion de personnage, donc cet aspect-là du texte ne m'a pas troublé.

### **Le personnage n'est pas pour vous une altérité qu'il faudrait imiter.**

Non. Il est plutôt quelque chose qui peut exister en moi ; qui m'amène à explorer des zones inconnues de ma personnalité.

### **Comment comprenez-vous la notion de « réalisme stylisé » par laquelle Aliénor Dauchez définit son travail ?**

Ce que nous avons fait tient plus de la stylisation que du réalisme, d'après moi. Le réalisme arrive tout seul, parce que le public est capable d'admettre n'importe quelle convention de jeu, si on la maintient suffisamment longtemps et suffisamment clairement. J'ai surtout eu l'impression qu'Aliénor Dauchez avait mis en place une scénographie qui joue toute seule. J'ai pensé qu'Aliénor Dauchez se couvrait, qu'elle créait quelque chose qui ne pouvait pas tellement rater, peu importe ce que nous faisons. Proche de l'idée de super-marionnette de Craig<sup>294</sup>. C'est intéressant de se mettre dans cette posture en tant que metteur en scène, alors que c'est ce que l'opéra propose : faire de nous des marionnettes.

Faire de nous des marionnettes, c'est nous enfermer pour nous rendre libre ; ce n'est que parce qu'il y a des contraintes que nous sommes libres. Les contraintes étaient nombreuses : musique, scénographie compliquée, costumes qu'on aime plus ou moins, manque de temps... Forts de tout cela, on peut libérer quelque chose.

---

<sup>294</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre, op. cit.*, p. 66.

La scénographie est très parlante : la chambre d'Henri, la machine du troisième acte, la cage des musiciens, sont des jolies réalisations plastiques. Savoir qu'Aliénor Dauchez était plasticienne m'a attiré dans ce projet ; j'espérais beaucoup de son rapport à la scénographie.

**L'avez-vous vécu comme une déresponsabilisation du comédien ?**

Non, on ne peut pas se dire cela quand on sait qu'on va jouer devant des gens. J'ai plutôt pensé qu'Aliénor Dauchez assurait ses arrières : de toute façon, le spectacle voudra dire quelque chose.

**C'est aussi là qu'on trouve l'idéal de collaboration de cet opéra : le spectacle ne repose pas seulement sur les comédiens, ou peut-être même pas prioritairement sur les comédiens. Il y a les musiciens, les techniciens lumières et sons, les chanteurs...**

Dans toutes les pièces, même les plus classiques, les techniciens construisent le spectacle, et leur travail contribue à donner son sens à la pièce.

**Mais la responsabilité de la pièce incombe aussi aux techniciens ; si le technicien lumières oublie de changer de couleurs, les musiciens ne vont pas jouer la bonne partition.**

C'est ce qui est très excitant dans ce projet : chacun se sent au bord du précipice à chaque instant. Mais paradoxalement, c'est aussi très rassurant : même si on oublie une réplique, on n'est pas perdu, on est entouré, on n'a qu'à s'inscrire dans cet environnement.

**Surtout dans le troisième acte.**

Sans doute. Mais bizarrement, le troisième acte a plu presque immédiatement à Aliénor Dauchez ; c'est le premier acte qui nous a donné du fil à retordre. Peut-être parce que tout ce que Michel Butor et Henri Pousseur veulent mettre en place n'est pas encore posé. C'est comme une longue introduction à la chose ; à l'histoire et à leur style. Comme nous jouons déjà avec les codes qui vont être mis en place, ce n'est pas facile. Le texte est linéaire, et nous le jouons avec les codes de jeu du troisième acte. Il y a une forme de lenteur au début, parce que nous sommes contraints par la musique, qui est vraiment difficile. Je ne crois pas que nous ayons encore la solution, nous continuons à chercher.

**Alors que le troisième acte génère une énergie incroyable.**

Parce que le quatrième mur est cassé, parce que le public est invité à participer. Il faudrait que nous le cassions plus vite ; nous ne le cassons qu'à l'entracte, quand le public vient sur scène. C'est la première fois que je serrais mon public dans mes bras pendant le spectacle. Les spectateurs sortent de l'histoire en tant que telle, viennent manger la soupe diabolique ou me faire un câlin.

**Ce contact direct avec le public vous nourrit. On l'a particulièrement senti lors de la troisième représentation à Montreuil. Il m'a semblé que l'erreur qui a forcé tout le monde à s'arrêter, qui vous a amenés à expliquer ce qui s'était passé au public, vous a donné une force de jeu supplémentaire.**

Oui, c'était très stimulant. J'ai vraiment aimé la troisième représentation, je me suis plus autorisé à jouer et j'ai pris plus de plaisir. Cet accident était le bienvenu parce qu'il trouvait sa place dans le schéma de Michel Butor et Henri Pousseur : on a le droit de se tromper. C'était très drôle, parce que nous étions dans la bonne scène, mais il y a eu une incompréhension, et c'est Laurent Cuniot qui est parti sur une autre scène, donc nous avons été amenés à la recommencer. Nous avons redit les mêmes répliques en en riant avec le public.

**Cette erreur-là a nourri votre jeu plutôt qu'elle l'a perturbé.**

Oui. Le projet est impressionnant parce qu'il est très novateur, on ne sait pas où on va. Mais être devant un public dans cette fragilité n'est pas particulièrement effrayant, au contraire. C'est toute l'idée !

**Pensez-vous que l'idéal démocratique de la pièce a été réalisé ? Que des hiérarchies ont été cassées pour donner à chacun une responsabilité artistique ?**

Dans les représentations oui, mais dans le processus des répétitions, je pense que nous aurions pu aller plus loin. La représentation de Châtillon a été la meilleure, de ce point de vue là : le rapport scène-salle était plus intéressant parce que le public était très proche et beaucoup moins nombreux. Tout le monde était au même niveau. Nous étions moins en représentation, sur notre petit plateau, bien à part.

Je crois que la question de la salle adaptée a beaucoup embêté Aliénor Dauchez et Jérôme Brogini [NDLA : responsable des productions] : c'est un opéra, mais ça n'intéresse pas ou peu les opéras parce qu'Henri Pousseur n'est pas un compositeur à la mode ; et pour les théâtres, c'est cher parce que nous sommes nombreux.

**Est-ce que les musiciens sont venus vers vous pour vous demander des éclaircissements, ou vous en apporter ?**

Oui, sans cesse ! Anne Ricquebourg est venue m'expliquer qu'à un moment je partais trop tôt ; je suis allé vers Julien Le Pape pour que nous trouvions notre style de pianiste. J'ai fini par apprendre à écouter la musique d'Henri Pousseur. J'ai aussi posé beaucoup de questions à Laurent Cuniot : par la musique, je trouvais des sensations, comme si les teintes musicales me donnaient des indications de jeu.

À chaque représentation, c'est nouveau : je connais la réplique de mon partenaire, mais ce jour-là, elle résonne avec une musique nouvelle, et je ne la reçois pas de la même manière. La variabilité de l'opéra demande une telle concentration que cela ne laisse pas tellement la possibilité de jouer quelque chose. C'est peut-être l'explication de la façon dont Aliénor Dauchez nous a dirigés : il faut se laisser happer par ce qui se passe autour de nous, être en observation permanente. Je pense qu'Henri peut grandir à mesure que nous le jouerons. J'ai besoin que nous jouions encore et encore.

C'est d'ailleurs ce que disent les musiciens depuis le début. Il faut laisser vivre l'œuvre, faire confiance à l'idéal démocratique de la pièce, laisser des liens se créer entre chacun. Il n'y a pas vraiment de chef dans cet opéra, nous sommes tous à égalité : Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez sont d'habiles regards extérieurs.

## **Éléonore Briganti : « Il n’y aurait pas besoin de signaux de départ si nous sentions le tempo de la scène. »**

*Comédienne qui joue la cantatrice.*

Janvier 2017.

**Vous avez souvent mêlé musique et théâtre, notamment sous la direction d’Olivier Py, avec qui vous travaillez depuis longtemps. Ces expériences se rapprochent-elles de *Votre Faust* ?**

J’ai été récitante dans un spectacle sur des textes d’Assia Djebar : c’était plutôt la musique qui m’accompagnait. J’ai participé à un tour de chant avec Olivier Py, je chantais. J’ai aussi joué dans *L’opéra de quatre sous* où j’étais la femme de Vincent Schmitt. C’est ce qui se rapprocherait le plus de *Votre Faust*, même si dans *L’Opéra de quatre sous*, les acteurs chantent à des moments, mais quand ils jouent il n’y a pas de musique.

Dans *Votre Faust*, on chante sans mélodie. On chante en parlant. C’est ce qui est passionnant, mais aussi ce qui pose difficulté. J’ai mis longtemps à comprendre, par exemple, les signaux + secondes [NDLA : après certains signaux, les comédiens devaient attendre un nombre défini de secondes avant de parler]. J’ai une phrase morcelée avec 5 signaux et une seconde après chaque signal. Durant cette scène, la cantatrice arrive essoufflée dans le train. Je me suis dit que pendant ces secondes de silence, la cantatrice reprend son souffle. Ce n’est pas que je cherchais à justifier ces secondes. J’ai pensé que Butor et Pousseur indiquaient, comme les grands auteurs, comme Racine, comment jouer. Ces secondes-là sont des secondes d’interprétation. Nous avons des indications en plus de celles du metteur en scène.

Au bout d’un moment, je me suis dit que j’étais une chanteuse, d’autant plus qu’aujourd’hui les chanteuses sont de très grandes comédiennes.

**Le caractère hybride du texte de *Votre Faust*, mi-littéraire mi-musical, génère de nombreuses contraintes pour les comédiens : vous devez vous adapter au tempo de la musique, avoir le chef d’orchestre dans votre champ de vision, tenir sur la machine... Ces contraintes vous ont-elles gênée dans votre jeu ?**

Au début je me suis laissé porter et je n’ai rien vu venir. J’ai travaillé mon personnage, tranquillement. Puis est arrivée l’histoire des tops, qu’on ne nous avait pas demandé d’apprendre au départ. Puis s’est ajoutée la machine, et ainsi de suite. Il y a eu un moment de

panique, sans doute parce que nous n'étions pas prévenus de cela. Il y a eu une accumulation de contraintes, et la première approchait... Je ne comprenais toujours pas la portée de tout cela. Je n'imaginai pas du tout ce qui allait se passer avec les spectateurs. Nous étions dans l'inconnue la plus totale, plus que pour n'importe quel autre projet.

Et puis... C'est incroyable comme c'est ludique. Vous comprenez ce que cela veut dire ? Je suis une traqueuse, une grande traqueuse. [Rire] Pour *L'Opéra de quatre sous*, j'étais allongée par terre avant la première, avec tous les comédiens qui s'inquiétaient pour moi... J'avais imaginé que *Votre Faust* me mettrait dans une terreur ! Mais je n'avais pas le trac, ou juste ce qu'il faut pour arriver à entrer en scène. Dans le troisième acte, je nous vois sur nos chaises, quand le public va intervenir : nous sommes prêts à tout, cela nous amuse. Nous avons une forme sur laquelle nous pouvons nous appuyer. Nous nous sommes appuyés sur la musique, nous avons apprivoisé la machine.

Nous nous sommes aussi créé des antisèches, comme la conduite moyeu pour le troisième acte. C'est une idée géniale de Vincent Schmitt. [NDLA : réécriture du livret du troisième acte avec les moitiés de scènes et leurs enchaînements possibles en fonction des interventions du public.] Ce sont des bidouillages, comme ceux des musiciens qui ont réécrit leurs partitions.

**Au lieu d'avoir le trac, vous étiez prêts à tout : cela rejoint ce que me disait André Feydy, qui cherchait une posture d'improvisateur. Vous abandonnez l'idée que vous pouvez anticiper ce qui va arriver, et ce qui aurait pu être anxiogène devient ludique.**

J'ai eu une prise de conscience de ce genre, lors de la deuxième représentation. Je passais récupérer les œufs des votes pendant l'entracte et une femme a insulté le spectacle devant moi. Depuis, je me considère de moins en moins comme une comédienne, et de plus en plus comme une performeuse. Le performer est dans l'instant présent, tout peut arriver : quelqu'un qui t'insulte, comme le chef qui interrompt le spectacle, comme c'est arrivé à la troisième représentation. Étonnamment, une forme de tranquillité et de plaisir naît de cet état d'esprit.

Quand la pièce commence, la scène est un lieu sacré, le spectateur est un voyeur ; et puis tout à coup, à l'entracte, ça bascule. Aliénor Dauchez a fait en sorte de démythifier l'espace de la scène, et de nous associer aux spectateurs : ces derniers sont invités sur le plateau, ils sont éclairés, ils mangent une soupe qu'on leur sert, on les sent avec nous, sauf de rares exceptions. Nous avons le temps d'apprivoiser le public, qui comme Pierre-Benoist Varochier de les embrasser, ou comme moi de leur servir une soupe. Cette forme est devenue un plaisir parce qu'elle est comme un grand jeu.

**Il me semble que ce n'est pas un hasard si ce moment de panique dont vous avez parlé a eu lieu peu de temps avant la rencontre avec les musiciens. Travailler cette pièce sans les musiciens était nécessaire, mais cela mène tôt ou tard au contresens : il est impossible de la comprendre sans la musique.**

Je ne regrette qu'une seule chose dans ce projet, que je regrette dans presque tous les projets, parce que répéter sur un temps long est un luxe rarement accordé. Ce sont toujours des questions financières... Je regrette que nous n'ayons pas eu les moyens de répéter très vite avec les musiciens. Aujourd'hui, je suis encore en train de découvrir vraiment la musique, de l'entendre. Un comédien met du temps à sortir de sa petite cuisine, à commencer à avoir conscience de tout ce qui se passe sur le plateau. Une fois que je me libère de ce que j'ai à faire, je commence à vraiment être à l'écoute. Nous aurions pu jouer encore plus avec cela. Laurent Cuniot nous reprochait de prendre nos signaux de départ sur les paroles des chanteurs au lieu de les prendre sur ce que jouent les musiciens. Mais nous n'avions pas les musiciens quand nous avons appris ces signaux : nous travaillions avec Grégoire qui faisait tout au piano et qui nous indiquait les paroles des chanteurs. Il m'a dit que quand j'entendais « roitelet », je devais partir. Mais je crois que cela aurait été moins frustrant si, au lieu d'être à l'affût de ce mot, j'écoutais la façon dont les musiciens avancent, pour commencer et finir avec eux. Il n'y aurait pas besoin de signaux de départ si nous sentions le tempo de la scène. Ce serait très beau d'arriver à cela : être tellement ensemble qu'on ne serait pas à l'affût d'un mot pour partir à toute vitesse juste après.

**Ne plus écouter les signaux, mais la musique dans son ensemble, comme un dialogue.**

Exactement. Lors d'une répétition de la scène du cabaret, [NDLA : I, 4], j'étais tellement dans le jeu, j'étais tellement dans mon personnage que je n'ai pas entendu « roitelet », alors même que la chanteuse l'a dit bien fort comme je l'avais demandé. Je ne l'ai pas entendu, alors que j'entends la musique : c'est le danger. Si j'avais travaillé plus longuement avec la musique j'aurais senti instinctivement que c'était le moment. La respiration entre Pierre-Benoist Varochier et moi aurait eu tout ce temps-là, et cela aurait été le temps juste. Alors que durant cette répétition, je ne suis pas partie, et Laurent Cuniot me faisait des grands gestes pour me dire d'avancer [rire] ! Ce n'est pas encore ancré dans le corps, alors que c'est quelque chose que nous avons aussi, nous comédiens : quand on joue, c'est aussi de la musique, on ressent les temps des silences et les temps de la parole de l'autre. Il faudrait arriver à cela.

**C'est intéressant de considérer les signaux comme des pis-aller, comme un système mis en place parce qu'on n'a pas le temps d'apprendre à s'écouter vraiment.**

Oui. On nous a fait travailler avec beaucoup de signaux de départ que Laurent Cuniot nous a fait effacer peu à peu. Il était important que nous les ayons tous au début, et puis Laurent Cuniot a vu que notre tempo et celui des musiciens s'accordaient. Nous nous sommes libérés d'une grande partie des signaux. C'est encore un travail en devenir.

**J'ai beaucoup aimé dans votre jeu l'alternance entre des moments très habités, notamment quand vous êtes seule, principalement dans la scènes I,4, et d'autres où vous devenez tout à coup un pantin, presque une somnambule, surtout quand le directeur est présent.**

La cantatrice est un drôle de personnage. Elle est à la fois l'instrument du directeur et cette femme qui tombe amoureuse d'Henri, ou qui veut aider Maggy ou Greta. Elle est paradoxale, elle a deux facettes. Quand il y a le directeur elle est sa chose. Et puis, heureusement, il y a cette scène du cabaret, qui lui permet d'évoquer son passé. Tout à coup on lui donne une histoire : elle était chanteuse, elle a visiblement travaillé là. On sent toute sa fragilité, sa tristesse.

Quand Aliénor Dauchez m'a engagée elle m'a dit qu'elle voulait quelqu'un de plus âgé que pour sa mise en scène allemande. Je pense que c'est juste. Ce qui est intéressant, c'est que si elle veut sauver Henri, c'est parce qu'elle a eu une vie avant. Cela fait longtemps qu'elle appartient au directeur et qu'elle en souffre.

**Aliénor Dauchez voit la cantatrice comme le Faust d'avant Henri : elle a déjà vendu son âme au diable, elle a déjà perdu. Cela rétablit une circularité dans cette œuvre mobile : le directeur a déjà eu la cantatrice, il essaie d'avoir Henri et puis, à la toute fin, il s'attaque à Richard. Il y a la Faust du passé, le Faust du présent et celui du futur. Votre interprétation du personnage de la cantatrice la rapproche beaucoup du Faust romantique, celui de Klinger par exemple : c'est un personnage damné et superbe dans son insatisfaction indépassable.**

Il me semble que c'est le seul personnage qui possède cette fêlure. Elle est très humaine, avec son ambivalence, sa douleur.

**Cela vous éloigne beaucoup de l'interprétation proposée par l'actrice allemande lors des représentations à Berlin et à Bâle.**

Oui. Je crois qu'Aliénor Dauchez a décidé d'un changement très important entre l'Allemagne et la France : elle a choisi des acteurs qui incarnent les personnages. En Allemagne, elle a fait sa forme, qui nous a servis, mais ce que j'ai trouvé admirable c'est qu'elle n'a pas reproduit ce qu'elle avait fait là-bas. Cependant, si nous devons interpréter, nous devons comprendre le texte : c'est pour cela que nous avons posé beaucoup de questions sur le texte, sur sa signification.

**Le texte de Michel Butor a quelque chose de déroutant, parce qu'il installe des moments de vacance dans les personnages, des non-dits qui les transforment en pantin à la merci du public.**

J'ai tout de suite aimé le texte de Butor, avec son côté désuet, délicieusement suranné, surtout dans le troisième acte avec la fuite en bateau, en avion. Cela m'évoque le roman-photo. Bien sûr que ce sont des images arrêtées, puisque nous avons le chef en face, que nous devons être face au public. Mais ce sont quand même de vrais personnages. Le lecteur s'imagine une histoire, voit des expressions. Pour moi, la cantatrice n'a jamais été une marionnette. Bien sûr, c'est la chose du directeur, mais elle a eu une vie avant, et elle se bat, elle se prend même une claque [rire] [NDLA : dans l'une des scènes de l'acte III, le directeur gifle la cantatrice qui a tenté de mettre en garde Henri]. C'est ce que j'ai donné de moi, de mon humanité, à ce personnage. Les non-dits de Butor me permettaient de faire entrer tout un tas de possible. Je ne me suis pas senti marionnette, la langue de Butor n'a pas nourri de frustration chez moi.

La question de la marionnette était liée, pour moi, à la nécessité de regarder le chef pour prendre nos signaux de départ. Devait-on montrer que nous regardions le chef ? Ou le cacher ? Devions-nous adopter un jeu naturaliste ou opératique ?

**Aliénor Dauchez a accepté quelque chose de paradoxal : rechercher l'incarnation tout en produisant une forme très stylisée. Son choix de supprimer le prompteur dans le troisième acte allait dans ce sens.**

Oui. Et elle a eu raison de faire ce choix, je crois. Je pense aussi que l'introduction d'un maître du jeu est une excellente idée. Il est très important pour nous. Il nous entoure, il nous aide. Il ne pouvait pas arriver ce qui est arrivé à Berlin, paraît-il, où le directeur s'est précipité sur le maître du jeu pour lui prendre le décibel mètre, parce qu'il devait sentir le maître du jeu allemand seulement du côté du public.

Le fait que ce soit Thomas Pondevie qui a fait beaucoup de choses pour nous aider à comprendre l'acte III, a installé une atmosphère bon enfant. Thomas devait aussi jouer en

pleine lumière, ce n'était pas évident pour lui, il était vraiment de notre côté. C'est très réussi, il constitue un lien très solide entre nous et le public.

**Ce lien entre vous et le public est fondamental, puisque la pièce a été conçue comme un apprentissage démocratique. Est-ce que pour vous cela a du sens ? Ou voyez-vous plutôt cette pièce comme un grand divertissement ?**

Certains spectateurs m'ont dit que c'était un vrai spectacle politique. Je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite, parce que je l'avais replacé dans son temps, je m'étais dit que cela ne parlait pas de notre époque. Puis il y a eu cette histoire du vote des musiciens. Thomas Pondevie, parce qu'il en avait assez que ce soit toujours Greta qui remporte le vote, a décidé de proposer aux musiciens de voter. Je ne le savais pas, j'ai été surprise. Je passais donc avec mes paniers et les musiciens se sont mis à me donner des œufs. Gianni Pizzolato, qui, comme moi, aime beaucoup la version avec Greta parce que nous préférons Mozart à Gluck, est venu me voir et m'a dit qu'on lui avait demandé de voter pour Maggy mais qu'il voterait pour Greta. J'ai compris que non seulement les musiciens pouvaient voter et pas nous, mais qu'en plus ils avaient eu des consignes de vote. Là, je suis entrée dans une grande colère intérieure. Avant le spectacle de Châtillon, j'ai abordé le sujet avec toute l'équipe sur un ton pas très agréable [rire]. J'ai dit que je trouvais scandaleux qu'on ne m'ait pas mise au courant, que je n'aie pas eu mon œuf pour voter. Si les musiciens ont un œuf, alors les comédiens aussi. Je leur ai dit qu'il était temps de parler du sens de ce projet. Tout à coup j'ai vécu cela comme quelque chose de grave. J'ai compris à ce moment que ce spectacle était intéressant, et même important, grâce à sa portée politique et démocratique. Aliénor Dauchez m'a dit qu'elle n'était pas au courant, qu'ils décideraient, et que quand ils auraient décidé tout le monde serait prévenu.

**Étant donné que vous considérez le vote comme quelque chose de sérieux, comme un choix démocratique, que ressentez-vous lorsque les gens crient pour contredire ce vote ? Vous êtes-vous sentie agressée par les cris ?**

On leur donne le droit de crier, on leur donne les codes et ils s'en emparent. Pendant ce temps, je les regarde, et je les vois rire. C'est tellement joyeux de pouvoir se lever, discuter, crier ! Je suis contente qu'Aliénor Dauchez et Thomas Pondevie aient instauré la possibilité de se lever, parce que le « chut » ne suffisait pas pour qu'il se passe vraiment quelque chose entre les membres du public. Là, je les ai vus se lever, se regarder les uns les autres, se crier dessus,

toujours avec le sourire aux lèvres parce que tout cela est fort bon enfant. Cette bonne humeur fait que je ne les sens pas du tout agressifs à notre égard.

**Il se passe quelque chose entre eux plutôt qu'avec vous.**

Au bout d'un moment, oui. C'est ce qui est joli je trouve : de les voir interagir. C'est aussi le cas à l'intérieur d'un groupe : quand ils viennent donner les œufs c'est par groupe d'amis, par famille. C'est très amusant. Avant de donner l'œuf, ils se regardent. Si l'un vote pour Maggy, l'autre vote pour Greta : en général, ils essaient de rééquilibrer. Ils votent les uns par rapport aux autres, cela se passe entre eux. Même le vote, c'est entre eux : c'est comme regarder un spectacle dans le noir, au coude à coude avec quelqu'un d'autre. Il se passe de toute façon quelque chose. Dans *Votre Faust*, ce phénomène est exacerbé. C'est avec nous, bien sûr, mais c'est aussi entre eux : ils s'approprient tout à fait le spectacle.

## **Julien Pape : « Nous avons vu l'œuvre se créer. »**

*Pianiste.*

Novembre 2016.

### **Comment avez-vous intégré TM+ ?**

J'ai rencontré TM+ en 2007. Une pianiste m'a recommandé pour l'ensemble. Travailler avec des élèves compositeurs, jouer avec battues, avec un chef, c'était très nouveau. Je ne connaissais que le répertoire classique de la musique contemporaine, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, des partitions vraiment écrites. Là, je mettais pour la première fois les mains sous le capot, je jouais de la musique en train de se faire, en contact avec le compositeur.

### **Faites-vous souvent des partenariats avec des compositeurs à TM+ ?**

Oui, notamment avec Alexandros Markeas, Régis Campo ou Jonathan Pontier. À l'époque nous faisons une fois par an un partenariat avec la classe de composition de Nanterre. Nous jouons leurs pièces. Il y avait beaucoup d'interactions, des aménagements, alors que j'étais habitué à lire un texte, à l'interpréter seul. C'était une leçon pour moi. À la première série de répétitions j'ai presque cassé le piano, ce qui n'est vraiment pas mon genre. Je voulais tout faire, exactement comme c'était écrit, je ne savais pas relativiser et dire que si quelque chose risque de heurter l'instrument, il ne faut pas le faire. Nous en avons ri ensuite : j'avais démonté toute une rangée d'étouffoirs, l'accordeur n'en revenait pas.

Ce qui est génial avec cet ensemble c'est qu'on y monte des pièces très variées. Nous avons joué de la musique de chambre du XX<sup>e</sup> siècle, le *Pierrot Lunaire*, la sonate de Bartók avec deux pianos et deux percussions, la musique de chambre de Stravinsky, de Bartók... Nous avons aussi fait de la musique pour ensembles plus grands. Le *Faust* est à part dans notre répertoire. C'est la première fois que nous nous engageons pour un mois de répétition, tous les jours. Auparavant, nous avons répété au maximum dix jours.

### **Pourquoi y a-t-il eu besoin d'autant de répétitions ?**

Une grande partie du travail se fait avec l'ensemble, et non en amont. À première lecture, ma partition est plutôt facile à jouer. Le premier acte est assez traditionnel, le deuxième acte commence à contenir des choses qui poussent à poser des questions au chef, et le troisième

acte, on ne peut tout simplement pas le travailler seul. Lorsqu'on est seul, on joue quelques notes des annexes, mais on ne comprend pas du tout ce qui se passe. On lit la notice, mais c'est comme découvrir les règles d'un jeu de société à Noël : on n'y comprend rien et puis une fois qu'on a joué deux parties ça va mieux.

Ce qui est passionnant, c'est que nous avons vu l'œuvre se créer. Le lien qui se tisse entre les musiciens, les comédiens, les chanteurs, qui sont arrivés assez tard pendant les répétitions, est très particulier. Nous ne pouvions pas anticiper ce que serait l'œuvre avant de la jouer ensemble.

**Vous avez intégré petit à petit les comédiens, les chanteurs, les techniciens lumières et sons.**

Oui. Nous étions frustrés au début, nous sentions qu'il y aurait de nombreux éléments que nous ne pouvions qu'imaginer. Mais nous avons aussi besoin d'un travail entre nous : nous avons passé une semaine entière sur le troisième acte. À la première lecture, nous avons mis trente minutes pour faire deux lignes. Nous avons tous eu un petit moment de découragement, nous nous disions que ce n'était pas possible, que nous ne pouvions pas comprendre ce qu'il fallait faire aussi vite, que nous ne pouvions pas suivre la gestuelle de Laurent Cuniot. Et finalement, tout se fait, c'est passionnant.

**Dans cet opéra, vous êtes le double du personnage d'Henri : vous êtes musicien mais vous assumez parfois une fonction d'acteur. Est-ce que cela a été difficile ?**

J'ai l'habitude de parler en jouant, c'est une pratique courante en musique contemporaine. Ce qui reste difficile c'est que notre voix n'est pas sonorisée. Nous sommes comme une jungle qui foisonne, nous ne sommes pas censés être intelligibles, surtout quand nous sommes quatre ou cinq à crier en même temps. Nous ne sommes ni chanteur ni comédien, nous ne savons pas placer notre voix. Après les trois représentations de Montreuil, je n'avais plus de voix. Nous aurions eu besoin d'une petite leçon avec les chanteurs, mais ils sont arrivés tard, j'espère qu'on le fera avant Nanterre.

Mon rôle de comédien reste limité, parce que je suis toujours protégé derrière mon instrument. Je suis l'équivalent d'Henri, mais c'est plutôt Pierre-Benoist Varoquier qui s'est calé sur moi. Cela s'est fait assez naturellement. Traverser la scène, se déplacer dans l'espace de jeu, puis revenir au piano, comme le fait Dorothee Nodé-Langlois et comme j'ai eu à le faire pour d'autres spectacles, c'est beaucoup plus perturbant que de parler derrière mon

piano, parce que cela implique une présence très différente. Les chanteurs sont confrontés à cela, mais les pianistes ont l'habitude de jouer de profil, pas face au public. On ne regarde pas le public, on ne le voit pas.

**Mais pour ce spectacle, les cris du public devaient induire un contact assez direct, non ?**

Il est vrai que c'était assez violent. Même pour les spectateurs, certains ont été un peu choqués par le fait que pendant ce temps-là nous continuions à jouer. Ils ont eu l'impression que c'était irrespectueux.

**Parce que cela perturbe les codes du spectacle. Cette pièce se veut être une collaboration entre le public et la scène, mais c'est plutôt une confrontation.**

Oui. Ou alors il faut changer la règle. Je ne me suis pas senti agressé, la seule difficulté consistait à rester concentré, au cas où le décibel mètre descende. Je crois que c'était plus viscéral pour les comédiens. Nous, nous étions moins exposés.

**Oui, le directeur dit que le public ne peut crier que quand les comédiens parlent, qu'il n'a de pouvoir que sur les comédiens, et, par leur intermédiaire, sur le reste du spectacle. Vous n'êtes pas en première ligne.**

Oui. Le moment où je suis le plus exposé, c'est pendant l'entracte, quand je dois animer avec Anne Ricquebourg le jeu du dilemme du prisonnier dans mon costume. Même si Aliénor Dauchez nous a bien dit qu'à ce moment-là nous n'étions pas des personnages mais Julien le pianiste, Anne la harpiste, il y a, à mon avis, du jeu. On tient un rôle, on est sur scène, on est en costume.

Je me sens aussi assez exposé durant les petites improvisations que Laurent Cuniot m'a demandées pendant les changements de décor du troisième acte. Je n'avais jamais fait cela devant un public. Je ne suis pas parti de rien, j'ai pris le *Miroir de Votre Faust* [NDLA : pièce satellite de *Votre Faust* qui contient *Tarot d'Henri*, *La Chevauchée fantastique*, *Souvenirs d'une Marionnette*, écrite par Henri Pousseur à la suite de l'opéra pour instruments solistes ou petits ensembles].

**Vous jouez à plusieurs endroits les pièces satellites de *Votre Faust* : les *Souvenirs d'une Marionnette* d'Henri dans les scènes de la chambre de l'acte III, le *Tarot* pendant les interludes du troisième acte. Vous les choisissiez ?**

Dans la partition, il est écrit que je dois en jouer des passages à certains moments. L'éditeur a mis assez longtemps à nous fournir les partitions Et ces partitions sont faites pour être aménagées par le musicien : il y a des blancs, il faut les découper, les coller... Je ne l'ai pas fait. Laurent Cuniot m'a demandé, cinq jours avant la générale, d'improviser à partir de ce qu'il y a dans la partition. J'étais très impressionné, mais finalement, j'ai appris. Je ne prends que les hauteurs de notes puis j'essaie de créer une matière avec les rythmes, les contrastes, les nuances.

Dans la fin J1, il est seulement indiqué que je dois donner des extraits des *Souvenirs d'une marionnette*. Dans cette partition, quelques rares passages rappellent la tonalité : Laurent Cuniot et moi avons décidé de les choisir. C'est un parti pris, pour que cela contraste avec le reste de l'opéra, pour amener de la douceur, du réconfort.

**Henri Pousseur a essayé de redonner de la liberté aux musiciens, et vous avez trouvé un espace pour l'exprimer.**

Oui, ces improvisations sont mes moments de liberté. Ailleurs dans la partition, nous ne sommes pas si libres que cela. On comprend bien que le concept était de casser les codes, de renverser la hiérarchie, de donner le pouvoir au public, mais dans les faits c'est une machine tellement organisée qu'elle en devient extrêmement contraignante. Dans le troisième acte, on peut choisir entre deux phrases, un élément de percussion, ou autre : la liberté que le compositeur nous laisse n'est pas très importante. Il y a aussi des variations de tempo, mais qui restent assez limitées. Nous n'avons pas tellement de liberté : nous avons la liberté de suivre le chef... Peut-être que le public ne le ressent pas ainsi.

**Henri Pousseur voulait faire quelque chose de libre mais n'a pas renoncé à son amour de la structure, contrairement à John Cage par exemple, qui pense que pour que l'interprète soit libre, le compositeur doit abandonner sa maîtrise de l'œuvre. Henri Pousseur, à force de vouloir créer de la liberté, a créé un système extrêmement complexe, au point que la liberté en devient peut-être irréalisable. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de liberté, c'est que cette liberté est très difficile à mettre en pratique. Si les comédiens arrivaient parfaitement à se caler sur vous, si vous arriviez exactement à vous caler sur eux, il y aurait moins besoin de Laurent Cuniot.**

Aliénor Dauchez nous a beaucoup parlé de cela pour le troisième acte : pour elle, nous devons soutenir les comédiens. Je pense que nous y arrivons un peu, mais il faut beaucoup de pratique, il faut le faire tourner. À certains moments, ce n'est pas réalisable, comme vous

dites, parce qu'il y a trop de choses à gérer. Parfois nous ne percevons plus le texte, nous suivons par bribes, quand nous sommes disponibles.

**Vous avez d'ailleurs réécrit la partition du troisième acte afin de la rendre plus facile à lire, dans le but, si j'ai bien compris, d'augmenter votre liberté en augmentant votre disponibilité. Cela ne risque-t-il pas d'installer une forme de routine ?**

Oui, de faire baisser l'attention. Je pense que c'est ce qu'Henri Pousseur souhaitait éviter. Il ne voulait pas qu'on échappe à sa règle du jeu ! Dans les faits, je ne crois pas que mon attention ait baissé. Très pragmatiquement, avec l'ajout des improvisations pendant les changements de décors, je n'avais plus le temps de changer de partition, d'installer le matériel, de voir le signal local [NDLA : signal donné par un instrumentiste ou un chanteur au début de chaque scène de l'acte III pour indiquer le moyen de transport utilisé], de voir dans quelle scène on allait, de me remettre en tête le nouveau matériel. Réécrire la partition m'a permis d'avoir une vision de la structure de l'acte, d'anticiper la scène dans laquelle nous irions et de préparer des pages.

**Vous n'avez pas échappé à la règle du jeu, vous l'avez juste mieux maîtrisée.**

Oui. Cela n'a été possible qu'au bout de plus de dix jours de répétition. Je n'ai pas voulu, dans le travail individuel, annoter la partition parce que j'étais sûr que certains éléments prendraient sens en s'inscrivant dans la structure générale et que ce serait beaucoup plus clair au bout de quelques répétitions. La première fois que j'ai eu l'idée de réécrire le troisième acte, c'est quand nous avons eu tant de peine à le monter. Quand se sont ajoutées les improvisations, j'ai compris *a posteriori* que ce travail était indispensable. Je ne regrette pas et je n'ai pas l'impression d'avoir triché avec la partition. Je ne suis pas convaincu qu'il faut introduire de la difficulté ou du risque pour qu'il y ait une tension dans le jeu. On peut introduire la tension même si on maîtrise l'œuvre. Un excès de difficulté peut nous empêcher d'écouter ce qui se passe autour.

*Votre Faust* est une œuvre d'une grande complexité. J'ai mis plusieurs semaines à l'aimer : ce n'est pas facile à appréhender, il y a tellement de choses à écouter, c'est tellement foisonnant ! Cela fait sans doute partie du jeu : les musiciens font comprendre qu'ils n'ont pas tout compris, qu'ils abordent, avec le public, un monde d'une complexité immaîtrisable.

## **Mathieu Steffanus : « L'écriture d'Henri Pousseur a quelque chose de naïf. »**

*Clarinettiste.*

Décembre 2016.

**Vous pratiquez la musique contemporaine dans l'ensemble « L'instant donné » et, en tant que suppléant, avec TM+. En quoi cette pièce est-elle particulière par rapport à d'autres partitions de musique contemporaine ?**

Souvent, quand on joue de la musique contemporaine, on joue des créations, des nouveautés. Il est rare qu'on rejoue des œuvres des années 1950 ou 1960, sauf celles de compositeurs plus reconnus qu'Henri Pousseur : Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez... *Votre Faust* a un intérêt historique : le langage d'Henri Pousseur est novateur.

**Pour vous c'est une pièce novatrice, mais dont on sent qu'elle vient des années 1960 ?**

Oui. L'écriture d'Henri Pousseur a quelque chose de naïf, notamment dans son côté aléatoire. Il n'est pas le seul à avoir fait de la musique aléatoire à son époque, loin de là, mais sa façon de le faire évoque les œuvres de Queneau, par opposition à Perec. Queneau a la même joie presque enfantine à jouer avec le texte, avec l'ordre des mots, à remettre en question l'héritage littéraire. Dans *Votre Faust*, on sent l'excitation du compositeur. Les citations, par exemple, sont parfois un peu naïves: elles sont très évidentes, faciles à identifier. Elles sont quelquefois très assumées, alors qu'elles arrivent de nulle part, qu'elles ne sont pas vraiment orchestrées. Surtout, Henri Pousseur aurait pu écrire plus simplement. Son enthousiasme prend presque le pas sur la simplicité.

**Pour vous, il joue avec la forme en dehors de toute volonté de signifier quelque chose ?**

On peut le sentir un peu dans le deuxième acte, où il utilise les réservoirs de notes de façon très complexe, alors qu'il aurait pu le faire plus simplement. Il s'amuse. À d'autres moments, il se livre à une remise en question beaucoup plus fondamentale des habitudes musicales, comme dans le troisième acte : ce qui est très curieux c'est que c'est parfois le chef d'orchestre qui imprime le rythme de la narration scénique, qui ne dépend ni des acteurs, ni de la trame musicale.

**Vous avez parlé, à propos de Queneau, d'un jeu avec l'héritage littéraire. En quoi cela se rapproche-t-il du travail d'Henri Pousseur pour vous ?**

La façon dont Henri Pousseur intègre le libre arbitre de l'interprète dans sa partition me fait penser à Raymond Queneau. Cela s'inscrit dans une longue tradition musicale : Mozart laissait à l'interprète la responsabilité des cadences et des articulations. Mais à l'époque d'Henri Pousseur, les compositeurs avaient plutôt tendance à contrôler au maximum la partition, à en faire une sorte de bible que l'interprète doit respecter. Stravinsky, par exemple, a écrit en préambule à ses trois pièces pour clarinette que toutes les indications doivent être suivies à la lettre. Henri Pousseur, tout en écrivant une partition précise, redonne de la liberté à l'interprète.

**La partition de *Votre Faust* n'est pas une bible : certains musiciens l'ont même réécrite, et je pense qu'elle invite à ce genre de métamorphose. Pourtant c'est aussi une partition très contraignante. Quelle liberté laisse-t-elle au musicien ?**

Elle offre une liberté assez cadrée. Henri Pousseur recueille un héritage qui le pousse à écrire une partition très précise, où il indique les articulations, les nuances. Mais quand le public écoute l'opéra, il a une impression de joyeux bordel : il y a tellement de choses qui adviennent en même temps ! Nous avons eu la même impression sur scène dans le troisième acte, quand les spectateurs criaient. C'est à peu près impossible de garder la concentration nécessaire pour jouer exactement le jeu prévu par Henri Pousseur dans ces conditions.

**Peut-être qu'il est dans la logique de l'œuvre que l'introduction du public redéfinisse encore une fois l'opéra. En observant les répétitions, j'ai eu la sensation qu'à chaque fois que de nouveaux intervenants étaient intégrés, vous deviez redéfinir vos repères.**

Pousseur a vraiment inventé quelque chose : le côté très ludique, et le rythme, qui est affecté par l'architecture de la partition. C'est quelque chose que je n'avais jamais vu, ni chez les compositeurs antérieurs à Henri Pousseur ni chez ceux qui ont suivi.

**Qu'appellez-vous « le rythme » ?**

À certains moments, le rythme ne vient pas de la scène, pas de la partition, mais du chef et du fait qu'il se borne à suivre des règles qui sont, dans quelques passages, compliquées jusqu'à l'absurde. Tout à coup, il y a un rythme un peu curieux.

Quand je suis sur scène, je me demande ce que le public ressent. Si je fais un concerto pour clarinette, souvent c'est moi qui ai la parole alors j'ai beaucoup de prise là-dessus, mais si je

suis dans un ensemble, je ne comprends pas le sens de ce que je joue jusqu'au moment où je le joue devant le public. Alors je comprends le type de relation que le morceau implique et ce qu'il signifie. Dans le troisième mouvement de *Votre Faust*, nous sommes tellement dans la règle du jeu, que le public, quand il arrive et qu'il se manifeste, est vécu comme un perturbateur de cette construction fragile.

La règle est une sorte de démiurge, elle est très contraignante. Même si nous ne jouons pas pendant une minute, nous sommes concentrés, voire crispés, parce que nous pourrions jouer à chaque instant. Nous attendons un signal qui pourrait venir, ou non. Nous nous sentons esclaves de la règle du jeu, tout comme les chanteurs. À un moment, la chanteuse réagit à l'un de mes signaux. Elle sait qu'il va arriver, mais elle ne sait pas exactement quand, elle est dans l'attente : suivant les versions de la scène, le signal aura lieu un peu plus tard ou un peu plus tôt. Elle ne peut rien anticiper.

Quand Julien Le Pape a réécrit la partition, il n'a pas inventé son propre chemin, il n'a pas échappé à la règle du jeu, il l'a juste rendue plus intelligible. La manière dont la règle est énoncée est tellement complexe que parfois cela risque de nous couper de l'écoute.

### **Pensez-vous que cet état d'attente, de tension, a été voulu par Henri Pousseur ?**

Cette règle du jeu fait basculer le rythme de l'œuvre et ce qu'on a l'habitude de vivre quand on assiste à un opéra lambda vers autre chose. Je suis certain que le public le ressent, de façon très positive d'après ce que j'ai vu. Les spectateurs avec qui j'ai pu discuter ont dit qu'ils ne comprenaient pas bien le rythme, qu'ils avaient du mal à suivre l'histoire parce que parfois les comédiens parlent, puis ils s'arrêtent pendant une minute, ou les musiciens les couvrent... Le public ne peut pas se laisser bercer par une narration qui l'emmène. La règle du jeu ne lui laisse aucun moment de repos et l'amène dans une autre écoute.

### **Vous avez dit que cette règle du jeu transforme le public en élément perturbateur. Henri Pousseur et Michel Butor avaient souhaité exactement l'inverse, puisqu'ils voulaient faire de cette pièce une collaboration entre le public et les artistes.**

Nous avons eu l'occasion de voir des publics très différents, ce qui permet de nuancer ce que j'ai dit. À Montreuil, il y avait beaucoup d'adolescents et nous avons subi une surenchère de cris. Quand on est à l'intérieur du spectacle ce n'est pas facile, on se sent un peu agressé, même si avec le recul je comprends bien que ce n'était pas le cas. À Chatillon, le public était composé d'adultes, nous nous sommes sentis plus écoutés.

### **Est-ce que le fait que les gens se lèvent pour faire taire les autres a changé la donne ?**

Un tout petit peu. Se lever et dire chut est beaucoup plus doux que de rester assis et crier très fort. Nous nous sentions soutenus par ceux qui demandaient le silence. Cependant, ceux qui crient le font pendant presque une minute, c'est très long. La musique continue avec ses règles complexes, et Laurent Cuniot insiste pour qu'on ne se disperse pas, mais on ne peut ignorer ce qui se passe dans le public. Les comédiens aussi continuent, et j'ai l'impression qu'ils parlent dans le vide, ce qui me gêne un peu. Nous avons envie de modifier davantage la règle. Nous avons imaginé de proposer à Aliénor Dauchez que quand il y a trop d'adolescents, ils n'aient pas le droit de crier, mais seulement de taper dans leurs mains, afin que ce soit moins bruyant. Dans les années 1960, on avait soif de laisser les gens parler. On trouvait qu'ils étaient trop corsetés à l'opéra, et qu'il fallait leur donner la possibilité de s'exprimer. Encore une fois, le geste d'Henri Pousseur s'inscrit dans une tradition : à l'époque de Mozart les gens bissaient les airs d'opéra pendant le concert, en disant « encore ». Ils huaient quand cela ne leur plaisait pas. Mozart faisait redonner certaines scènes. Dans une lettre à son père il raconte qu'il a donné la symphonie 35 à Paris. Lors d'un passage les gens se sont levés pour en redemander : il a fait rejouer le passage en question, il a fait un bis à l'intérieur de la symphonie.

### **Lors de la troisième représentation, les musiciens ont décidé de voler des œufs pour pouvoir voter.**

Nous avons eu peur que les gens votent Greta à chaque représentation, parce que c'est la plus sexy, puis qu'ils crient à chaque fois et qu'on joue toujours les mêmes scènes. En fait, le fait de pouvoir se lever a évité cet écueil. Peut-être que, si Maggy a été choisie lors de la troisième représentation, c'est parce que la production a cherché à influencer le vote.

### **En plus de jouer, vous parlez dans cet opéra. Cela a-t-il été perturbant ?**

Les musiciens qui font de la musique contemporaine ont l'habitude de parler, d'assumer un petit rôle scénique. Il aurait été intéressant de travailler avec Henri Pousseur là-dessus parce qu'on ne comprend pas toujours le sens de nos prises de parole. Dans les deux premiers actes le sens est évident, les musiciens singent les comédiens ou réagissent, comme quand on dit « salaud » à Vincent Schmitt. Nous commentons le texte des comédiens, qui porte l'intrigue. Les musiciens sont à la fois des spectateurs et des acteurs de ce qui se passe. Dans le troisième acte, c'est plus ambigu parce qu'on est censé arriver à un degré de force de diction du texte qui rivalise avec celui des comédiens, mais on ne porte pas la narration. On amène un certain type d'éclairage – c'est le mot d'Aliénor Dauchez – sur l'histoire. Mais parfois on a

l'impression de perturber la narration, ce qu'on dit n'a rien à voir avec ce qui est joué. Nous ne savons pas si nous sommes censés produire un brouhaha et faire entendre uniquement les qualités sonores de notre voix, ou si nous devons être intelligibles.

Parfois nous ne savons pas à quel point nous devons faire partie de l'intrigue. Quand nous sommes quatre ou cinq à avoir du texte en même temps, nous devons faire du brouhaha organisé. Parfois c'est censé être intelligible, ça fait sens avec le texte, parfois c'est comme un cheveu sur la soupe. Dans le troisième acte, lors des scènes dans le train, on se dit qu'on est un passager du train donc que notre conversation doit passer en arrière-plan, mais d'un autre côté ce qu'on dit se raccorde avec ce qui se joue dans la scène.

### **Aliénor Dauchez vous a-t-elle éclairés sur ces points ?**

Oui. Elle nous a encouragés à dire les choses de manière plus véhémence parce qu'on nous entendait moins que les comédiens. D'après ce que j'ai compris et ce que nous avons fait avec Laurent Cuniot, nous serons amenés à être encore plus libres, à ne pas dire notre texte en s'excusant de le dire mais en prenant le propos scénique à notre compte.

### **Laurent Cuniot vous a surtout fait travailler sur la façon dont votre voix s'insère, sur le plan sonore, dans le reste de l'orchestre.**

Nous avons travaillé presque dix jours sans les chanteurs et sans les comédiens, en nous concentrant surtout sur les timbres. Je n'ai jamais eu autant de répétitions sur une œuvre, alors que techniquement elle n'est pas si difficile. Dans le troisième acte, la dictature de la règle du jeu nécessite beaucoup de rodage.

Laurent Cuniot nous a fait apporter le plus grand soin musical aux prologues, aux interludes, aux passages assez sériels. Ce sont peut-être les passages les moins novateurs pour l'époque, mais ce sont d'après moi les moments les plus réussis musicalement, en tout cas ceux que j'ai eu le plus de plaisir à jouer. C'est un sérialisme qui rappelle Webern, avec quelque chose de plus raffiné, de presque modal. La musique sérielle est souvent vue comme très sérieuse : c'est illustré par la première scène. Henri y apparaît comme un triste sire qui ne s'intéresse pas aux filles, qui est dans son petit monde. Dans la musique d'Henri Pousseur, y compris quand il reste dans un cadre sériel assez strict, il y a tout à coup des passages très joyeux. Au bout des trois quarts du prologue, il y a un passage modal très enthousiaste, presque enfantin. Il ne dure que cinq secondes à peu près, c'est une impression fugace mais qui influence beaucoup la manière dont on perçoit l'œuvre. On a l'impression qu'Henri Pousseur se prenait moins au sérieux que Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, qu'il a plus de recul sur sa

pratique. Il crie au monde qu'il aime son art plus que tout, mais avec une bonne dose d'autodérision.

## **André Feydy : « Cette musique appelle la création d'images. »**

*Trompettiste.*

Décembre 2016.

### **En quoi est-ce que *Votre Faust* a été particulier pour vous, par rapport à vos autres expériences avec TM+ ?**

Pour moi *Votre Faust* se situe justement dans la continuité de l'*Histoire du Soldat* que nous avons jouée avec TM+ de 2011 à 2014. Dans cette version, les musiciens étaient mis en scène comme les comédiens : nous avions des costumes et nous nous déplaçons sur scène. Toutes les phrases musicales étaient envisagées comme des phrases de théâtre, que nous adressions aux comédiens. Laurent Cuniot nous dirigeait tout en jouant le rôle du diable. Il est d'ailleurs à nouveau un double du diable dans *Votre Faust*.

Dans *Votre Faust*, ce qui est important c'est d'être à nouveau sur le plateau, d'être en rapport avec les comédiens, de réunir comédiens, chanteurs et musiciens dans une énergie commune. C'est ce qui m'a intéressé, et c'est ce vers quoi va Laurent Cuniot, me semble-t-il.

Pour moi, cette dramatisation du geste musical est essentielle en musique contemporaine. C'est ce qui permet d'entrer le plus profondément dans le langage du compositeur. Les concerts de musique contemporaine peuvent être glaciaux : ils comportent fréquemment des changements de plateaux assez longs, ce qui peut casser le rythme d'un spectacle. La dramatisation de la musique, présente par exemple dans *Votre Faust*, donne un rythme propre à la représentation et permet d'accéder plus directement au langage du compositeur.

### **Laurent Cuniot et Aliénor Dauchez ont beaucoup travaillé sur le rythme de la pièce.**

Oui. Laurent Cuniot était obsédé par cela. Aliénor Dauchez et Jean-Christophe Saïs, qui a mis en scène l'*Histoire du soldat*, ont procédé visiblement d'une manière assez similaire : ils ont commencé par faire travailler le texte très lentement et de façon très neutre, pour le resserrer progressivement.

### **Cette pièce laisse aussi au metteur en scène et au chef d'orchestre une certaine liberté sur ces éléments-là.**

Oui, grâce au caractère ouvert de la forme. L'œuvre est proche de l'improvisation, ne serait-ce que par les non-dits : le mode d'emploi, par exemple, est tellement compliqué qu'on

comprend qu'il faut prendre des libertés pour pouvoir interpréter la pièce. Mais c'est une forme ouverte très contraignante.

**C'est si compliqué qu'on ne peut plus respecter la consigne.**

D'autant plus qu'on sent bien qu'Henri Pousseur n'est pas dénué d'humour, tout en étant très pointilleux. Rédiger un mode d'emploi aussi compliqué a quelque chose de fantaisiste. Tout est très réglé, mais plein d'humour et donc de liberté.

**C'est une machine hypersophistiquée qui se moque d'elle-même. Qu'est-ce que vous appelez les « non-dits » de la partition ?**

C'est l'espace laissé à l'interprète. Par exemple au début, je dois exécuter des citations du French Cancan d'Offenbach. J'ai écouté l'interprétation des musiciens de la version allemande, et j'ai vu qu'ils tournaient la citation en ridicule, en rajoutant des flatts et des effets. Et finalement, on peut y trouver de la cohérence. Il y a du non-dit autour de toutes les citations, parce qu'Henri Pousseur nous livre la citation brute, sans ajouter d'indication de jeu. Dans le travail que nous avons réalisé pour le moment, Laurent Cuniot n'a pas eu vraiment le temps de nous donner des indications de phrasés à ce sujet – peut-être était-ce délibéré de sa part ; nous devons donc faire des choix d'interprétation.

Tous les opéras cités, même si c'est de façon humoristique, véhiculent pour la plupart des musiciens une charge dramatique forte. Quand on a joué *Carmen*, *La Damnation de Faust* ou du Offenbach, ces citations évoquent tout un réseau de sens. C'est le cas aussi des fausses citations : dans la foire [NDLA : l'acte II, scène 2], je joue quelque chose qui ressemble à du Puccini, mais je suis dans le stand français, alors j'imagine que c'est peut-être du Massenet. Le non-dit, c'est cela aussi : peut-être qu'Henri Pousseur a inventé cette citation, ou qu'il l'a prise chez Massenet. Je crois que de cette façon, Henri Pousseur cherche à installer un réseau dramatique et mental qui nourrit forcément notre façon de jouer.

L'écriture d'Henri Pousseur est très poétique : dans le troisième acte, dans les scènes qui se déroulent sur le bateau, on trouve une citation littérale de la mélodie de trompette qui émerge dans la première partie de *La Mer* de Debussy. Je ne dois en jouer qu'un tout petit bout. Pour un trompettiste qui a déjà joué *La Mer*, c'est vraiment un clin d'œil humoristique très efficace. Citer *La Mer* de Debussy quand la scène se déroule sur le bateau peut sembler naïf, mais le côté elliptique de la citation la rend poétique. À la première écoute, on repère d'abord quelques citations, comme celle de *Carmen*, et on ne cesse d'en découvrir par la suite, en entrant plus profondément dans l'œuvre.

**L'écriture d'Henri Pousseur est censée susciter une appropriation imaginaire de la part des musiciens, des chanteurs ou des acteurs : c'est une autre façon d'en faire une œuvre ouverte.**

Oui, et cela peut nous aider en tant qu'instrumentistes également ! La trompette, en particulier, nécessite un engagement physique très important. Dans cette pièce, il y a fréquemment des changements de tempo juste au moment des départs. On regarde la battue de Laurent Cuniot, on respire dans un tempo donné, mais le tempo de jeu qui suit est très souvent différent. Cette discontinuité écrite par Pousseur constitue un réel inconfort pour l'instrumentiste. Il est donc important d'avoir en tête des images qui vont nous aider à être immédiatement dans la bonne énergie de jeu.

Laurent Cuniot, qui est par ailleurs un remarquable pédagogue lorsqu'il explique des œuvres à un public, ne nous parle pas énormément du sens des pièces que nous jouons. À TM+, notre travail est finalement assez artisanal : Laurent Cuniot cherche l'efficacité et la rigueur.

### **Qu'est-ce que l'artisanat en musique ?**

Faire en sorte que tout s'emboîte bien, que nous nous écoutions les uns les autres. Et à TM+, avant tout, nous cherchons à trouver un son d'ensemble adapté à chaque œuvre que nous interprétons. Quand nous commençons à travailler une pièce avec Laurent Cuniot, il nous la fait lire puis il nous dit, presque à chaque fois : « c'est bien, mais il n'y a pas de son ». Je pense que pour lui, son travail de chef d'orchestre, c'est avant tout de fabriquer un son. C'est sa force : on intéresse avec une pièce si on trouve un son adapté. C'est particulièrement vrai pour *Votre Faust* parce que le langage d'Henri Pousseur est intéressant mais très périlleux : les harmonies en quarts très éloignées ne sont pas faciles à faire sonner. Une fois que nous avons trouvé un son, nous cherchons la dramatisation, l'un étant nourri par l'autre.

Le travail des textures sonores s'appuie sur l'écoute. Il faut créer un son à plusieurs : le compositeur pense par alliage d'instruments, et en musique contemporaine ces alliages sont souvent inhabituels. En tant que musicien, on doit trouver un sens à chacune de nos phrases, puis c'est au chef de trouver un sens à l'ensemble des interventions des participants. Si on trouve un sens, ça change tout. En musique contemporaine, si on ne cherche pas un son et de la dramatisation, on peut devenir rapidement un imposteur. Cette logique est poussée à l'extrême dans la musique bruitiste, où on doit habiter au maximum des sons ■ des modes de jeu – très inhabituels. Mais ceci dit, il y a déjà cela dans la musique ancienne : quand on joue

sur instruments anciens, on fait entendre le bruit de l'instrument – frottement, grattage, fuites parfois... Les musiques bruitistes ne sont pas issues de nulle part.

**Dans le travail du texte, nous avons eu, en quelque sorte, la démarche inverse. Le texte est immédiatement signifiant, et Aliénor Dauchez a souvent poussé les comédiens à presque le désémantiser, à le prononcer comme une musique. Comme si, de la musique à la parole, vous aviez cherché un point de rencontre en allant l'un vers l'autre.**

Tout à fait. Nous avons essayé de trouver des images, de raconter une histoire, même dans les moments apparemment les plus abstraits. Dans les parties dépourvues de citations musicales, comme les prologues ou les moyeux [NDLA : épisode musical qui intervient systématiquement au milieu des scènes de l'acte III], la musique d'Henri Pousseur est extrêmement abstraite. Le « Prélude dans le ciel » est tout à fait sériel, et très poétique. Il est essentiellement basé sur des intervalles de quarts ; la quarte augmentée semble jouer un rôle de pivot. L'un des premiers moments où on l'entend c'est d'ailleurs à la trompette. Pour donner du sens à cela, on peut supposer que la structure fonctionne essentiellement sur des quarts, et puis l'arrivée de la quarte augmentée, qui est l'intervalle du diable, vient perturber cette belle construction. Ce n'est pas un hasard : le premier intervalle *forte* dans ce prélude, c'est l'intervalle du diable. D'ailleurs, cet intervalle est régulièrement exprimé dans les moments d'articulation de *Votre Faust*. La quarte augmentée cimente toute la pièce. C'est un intervalle souvent angoissant pour le musicien. À la trompette il est assez périlleux à jouer, mais le fait de savoir qu'il est essentiel dans la structure de la pièce lui donne évidemment un sens musical et poétique qui aide à dépasser la difficulté technique.

La structure du troisième acte comporte un côté très ludique, avec le principe des moyeux qui permettent de distribuer l'action, comme s'ils étaient le centre d'une roue ; cependant le langage musical associé à ces moyeux reste assez abstrait. Ces moyeux comportent des superpositions de quintes et de quarts : ce n'est pas commode à jouer, ça ne sonne pas très bien de prime abord. J'ai eu besoin de leur donner sens. Ces cycles de quintes m'ont fait penser au jazz, d'autant plus qu'ils comportent à chaque fois une ambiguïté rythmique entre ternaire et binaire. Henri Pousseur a composé *Votre Faust* pendant une période essentielle de l'histoire du jazz (1961-1969), et je pense que l'on peut prendre le parti d'un phrasé, d'une énergie proches du jazz pour interpréter ces moyeux. Si on les pense comme des riffs, ils peuvent devenir moins ardu à interpréter.

**Vous en revenez ainsi à un mécanisme citationnel.**

Enfin oui, mais à un autre niveau. C'est la seule façon que j'ai trouvée pour leur donner un sens, pour les jouer un peu plus facilement. Ce qui m'a poussé à cette interprétation c'est aussi que notre groupe de musiciens, dans la cage, est composé d'une trompette, d'un saxophone et d'une contrebasse : c'est clairement une instrumentation de jazz.

À l'époque de la composition, le free-jazz naissant pouvait incarner une forme de liberté supérieure à celle d'une certaine musique classique contemporaine. Aux États-Unis, il y avait beaucoup de compositeurs dans les années 1960-1970 qui étaient à la fois dans la dynamique de la musique sérielle et dans celle du jazz, comme Gunther Schuller.

**Cette alliance entre la pensée sérielle et une revendication libertaire est assez étonnante : la musique sérielle impose beaucoup de règles. Comment comprenez-vous cela ?**

Tout dépend d'où l'on regarde. Au moment de la seconde école de Vienne, quand le dodécaphonisme a émergé, c'était une manière de rompre avec une hiérarchie harmonique qui existait depuis presque trois siècles. On peut y voir une volonté démocratique. Quelqu'un comme Alban Berg en a tiré beaucoup de liberté expressive.

La musique sérielle a souvent la réputation d'être assez aride, de mettre le public à distance. Henri Pousseur a certainement cherché à sublimer cette difficulté : en introduisant des citations, avec des modes de jeu très libres comme les chants d'oiseaux ou les autres réservoirs, il a en quelque sorte offert un écrin à son propre sérialisme, écrin qui le rend finalement bien plus accessible au public.

Les qualités de son écriture ne tiennent pas seulement à l'inclusion de citations. Son écriture sérielle est aussi très raffinée : les comédiens, à qui ce type d'écriture musicale n'était pas forcément familier, nous ont souvent dit qu'ils trouvaient le « Prologue dans le ciel » superbe. Le sérialisme d'Henri Pousseur est tout sauf ennuyeux.

Les passages les plus sériels, comme ce prologue, ne sont pas confortables pour les instrumentistes. Ils demandent une grande disponibilité, une grande qualité de timbre, une justesse parfaite. Dans le cas de la trompette, Pousseur utilise la sourdine sèche, comme Anton Webern et Alban Berg. C'est une écriture extrêmement simple mais extrêmement difficile. Il faut exécuter précisément ce qui est écrit, au bon moment, dans la bonne nuance, avec le bon timbre. La distance entre les instrumentistes sur le plateau peut également poser problème : Vincent David, le saxophoniste, a par exemple un duo avec Julien Le Pape, le pianiste, dans le « Prologue ». Comme ils sont situés à une quinzaine de mètres l'un de l'autre, une réelle précision rythmique nécessite un travail spécifique, lié à la perception personnelle de chacun des deux musiciens. Cette musique ne fonctionne que si tout est

parfaitement emboîté. On retrouvait cela dans l'*Histoire du soldat*, et chez Stravinsky en général : quand on enlève une voix, l'ensemble n'a plus de sens, alors qu'on ne s'y attendait pas *a priori*. C'est souvent le signe d'une grande qualité d'écriture.

Le « Prologue dans le ciel » contient une sorte de poétique du vide, comme dans les 6 pièces pour orchestre d'Anton Webern : quand on n'a que trois notes à jouer, il faut leur trouver du sens. On a besoin de contrôler tous les paramètres du jeu. Au début, il y a un pianissimo au saxophone et puis je fais un *la* pour compléter la quarte. J'essaie alors de trouver des images pour m'aider. Je me suis imaginé que c'était des apparitions d'étoiles, petit à petit, parce que ce sont des moments timbrés, clairs. Cette musique appelle la création d'images. Elle est, pour moi, une façon de décrire le vide.

Si on continue à lire la pièce sous l'angle du jazz, on comprend que l'alternance entre des moments très écrits, comme le prologue, et d'autres plus libres, nous rapproche de l'énergie d'un concert de jazz qui fait alterner thème et improvisations. On passe d'un univers très contraint à un autre très libre.

### **Qu'est-ce qui fait l'humour de l'écriture d'Henri Pousseur ?**

Principalement les citations : on ne touche pas à *Carmen* sans y penser, quand on est compositeur. C'est un monument impressionnant. Henri Pousseur, lui, n'hésite pas à relier *Carmen* et *La Damnation de Faust* dans une même citation.

### **L'humour tient à une forme de désacralisation des monuments de l'opéra.**

Tout à fait. Le côté très méticuleux du mode d'emploi a aussi quelque chose de loufoque. Parfois, Henri Pousseur propose des choses tout à fait étranges : à un moment, je dois jouer avec la contrebasse, mais dès le départ il est écrit qu'on ne doit pas jouer au même tempo. De prime abord, on se dit que ça ne va rien donner d'intéressant musicalement : nos voix sont écrites en duo, mais ne semblent avoir aucun rapport logique ; en outre, le compositeur nous dit que ce n'est pas grave si nous ne jouons pas ensemble. L'interprétation comportera forcément une dose de second degré.

Il y a aussi tous les petits textes du troisième acte, qui semblent écrits comme des cadavres exqu岸. Par exemple, il joue avec le titre de *Pli selon pli* de Pierre Boulez en le déformant : on sent qu'il s'amuse, que tout n'est pas que sérieux. C'est un humour assez iconoclaste.

### **Y a-t-il, d'après vous, une spécificité du troisième acte ?**

Oui. La mémoire de l'instrumentiste ne s'installe pas facilement, parce que tout change en fonction de la lumière, du lieu, du public. Habituellement, même dans une pièce très difficile, la mémoire de l'instrumentiste se construit peu à peu. Il arrive un moment où, sans trop savoir comment, on se rend compte qu'on sait à quel moment on doit partir. Dans le troisième acte, ce n'est pas le cas, on subit une forme d'insécurité permanente. Une façon de rationaliser cette insécurité c'est de se dire que l'on est membre d'un orchestre de jazz, de penser que quand le patron du groupe nous fait signe, on joue notre partie sans état d'âme, en essayant de privilégier l'efficacité.

**Pour transformer cette impossibilité de mémoriser, cette insécurité, en liberté.**

Pour changer l'idée du geste, oui. La partition nous oblige à être en permanence extrêmement concentrés. C'est épuisant. Nous devons être mobilisés même quand nous n'avons pas à jouer. Parfois je m'attends à jouer, puis Laurent Cuniot fait un geste qui me l'interdit. Dans notre inconscient de musicien classique, nous sommes habitués à obéir au chef : quand il nous dit de ne pas jouer, nous avons tendance à nous démobiliser. Si on se met dans l'état d'esprit d'un improvisateur, on reste concentré. Mais on doit en même temps garder un jeu classique propre.

**C'est assez paradoxal : chercher à la fois une très grande maîtrise du jeu et un état d'esprit proche de l'improvisation.**

Mais c'est le paradoxe auquel sont confrontés tous les musiciens classiques : nous cherchons tous à libérer le geste instrumental. Ce qui paralyse les instrumentistes, c'est la peur de la fausse note, liée entre autres choses à notre société qui attache tant d'importance à l'enregistrement et à la trace. On essaie parfois, en concert, d'avoir le même degré d'exactitude que sur un enregistrement, et c'est souvent un tort. Je pense qu'on en sort petit à petit : les musiciens classiques sont aujourd'hui très polyvalents, ils jouent de la musique contemporaine, de la musique ancienne, du jazz, improvisent dans tous les styles. Cette ouverture conduit chacun à être finalement concentré sur le geste musical avant toute autre chose.

## **Anne Ricquebourg : « Nous ne pouvions pas travailler seuls. »**

*Harpiste.*

Janvier 2017.

### **Comment avez-vous rencontré TM+ ?**

J'étudiais la harpe à Paris avec Marie-Claire Jamet, soliste à l'Ensemble Intercontemporain : elle m'a fait rencontrer Francis Pierre, dédicataire entre autres de la *Sequenza pour harpe* de Luciano Berio. Ce dernier m'a initiée à la musique contemporaine. Ensuite je suis entrée au CNSM de Lyon avec Fabrice Pierre, son fils, lui aussi très tourné vers cette musique. Après mon prix, j'ai eu l'occasion pendant plusieurs années de jouer dans le Nord avec l'ensemble Polychromie axé sur la musique contemporaine. Nous avons monté une pièce de Gualtiero Dazzi, qui vivait, tout comme moi, à Paris : nous faisons le trajet en voiture ensemble et nous avons sympathisé.

En 1995, Laurent Cuniot a commandé une pièce à Gualtiero Dazzi pour TM+. Ce dernier souhaitait inclure la harpe dans l'effectif, mais Laurent Cuniot a refusé parce qu'il n'avait pas de harpiste dans l'ensemble. Gualtiero Dazzi a insisté en me proposant pour cette création *Fleur d'albâtre*. C'est un opéra de chambre pour mezzo-soprano, une actrice, six chanteurs et ensemble. La nomenclature présageait une grande aventure avec TM+, hors des sentiers battus. Il y a eu depuis des projets aussi surprenants qu'exaltants. Nous avons défendu le répertoire de musique de chambre avec harpe lors des Journées Contemporaines d'Argenteuil, réalisé maintes créations, dans des contextes inhabituels quelquefois, comme le ciné-concert à l'Auditorium du Louvre (création de *East Side West Side* de Bruno Mantovani en 2003, pour accompagner le film muet d'Allan Dwan – 1927) ou plus récemment *La Haine de la Musique* de Daniel D'Adamo. Les improvisations de Ballake Sissoko à la kora sur les cinq pièces pour harpe de Bernard Cavanna nous ont amenés à mettre en contact les musiques du monde et la musique contemporaine.

Je suis professeur au Conservatoire de Boulogne-Billancourt : la pédagogie est ma passion également. TM+ m'a donné la possibilité d'aller présenter la harpe dans des collèges pour préparer les élèves à venir à nos concerts. Je tournais en 2013-2014 le concert-lecture « carnets de notes » pour hautbois et harpe, où les musiques illustraient des lettres et extraits de romans écrits au moment de la guerre. La musique permet de faire revivre ces moments d'histoire de 1914-1918 et TM+ s'est enrichi du contact avec les enseignants. La découverte

de la harpe a permis aux adolescents de s'ouvrir à la musique contemporaine. Ils ont appris à oser aller à ce type de concert et à les apprécier. Je suis aussi directrice artistique du Festival d'été de Gargilesse dans le sud du Berry. Je suis très attachée à ce milieu rural, loin de l'effervescence parisienne. J'ai développé au sein de ce festival axé sur la harpe, toutes les musiques, classique, jazz, traditionnel, etc., selon des thématiques. La musique contemporaine n'est pas d'un accès facile pour ce public : elle est mêlée à des œuvres du grand répertoire lors des concerts. J'adore voir les réactions des spectateurs à cette musique : entre réserve, indignation, enthousiasme, exaltation, elle suscite toujours de la curiosité et des sujets de réflexion passionnants.

### **Retrouvez-vous ce désir de toucher un public large dans *Votre Faust* ?**

Très nettement car *Votre Faust*, en bouleversant tant de conventions, rend la musique contemporaine accessible à tous. D'abord, Henri Pousseur aborde cette musique à travers le théâtre, qui semble sans doute plus accessible à certains. Puis durant l'entracte, le public vient sur scène, parle, joue et mange avec les musiciens et comédiens : c'est le comble de la transgression ! Aliénor Dauchez a poussé à l'extrême cette dynamique, qui était dans la partition.

Durant l'entracte, Julien [NDLA : le pianiste] et moi animons un jeu, le « dilemme du prisonnier ». Si les spectateurs perdent, ils devront rester sur scène, dans la chambre (qui fait office de prison), pendant le début du deuxième acte. Les réactions des spectateurs sont amusantes : certains jeunes insistent pour rester alors même qu'ils ont gagné. Ils ont envie de se retrouver au cœur de l'action. Nous rassurons d'autres spectateurs plus hésitants en leur disant qu'ils vont juste gagner un meilleur point de vue sur le spectacle. Vincent Schmitt joue le jeu, puisque au début du second acte, quand il entre sur scène, il marche très lentement en lançant un regard noir terrifiant aux spectateurs « prisonniers ». Je me souviens du visage d'une jeune femme à ce moment-là : elle était terrorisée pendant que le deuxième prisonnier riait nerveusement. Elle s'est détendue avec un grand soupir de soulagement en voyant le terrible directeur changer de direction au dernier moment.

### **Est-ce que, pour vous, les spectateurs qui crient pour intervenir dans le troisième acte sont encore dans cette démarche pédagogique d'appropriation de l'œuvre ?**

Pour l'instant, j'ai plutôt l'impression que les gens ne parviennent plus à suivre l'histoire, qu'ils se laissent porter sans comprendre. Il me semble que le public profite d'un droit qu'on ne lui accorde jamais, celui de changer le cours de l'histoire, mais qu'il crie beaucoup pour le

plaisir de crier. Nous sommes plusieurs à nous sentir atteints, à trouver cela irrespectueux. Lors de la dernière représentation, à ces moments-là, je jouais à peine : c'est vraiment frustrant de jouer devant des gens qui crient. Et puis cette façon d'interrompre les comédiens, de leur faire quitter la scène, a quelque chose d'humiliant. Ils sont vraiment courageux : continuer à parler dans les cris doit être encore plus difficile que de continuer à jouer. Aliénor Dauchez y a été sensible puisqu'elle a décidé que ceux qui ne voulaient pas qu'on crie et tenaient à ce que l'histoire continue son déroulement, avaient le droit de se lever pour avoir plus de visibilité.

Je ne pense pas que les cris soient agressifs parce que ce n'est pas dirigé contre nous. Mais on donne au public le droit de s'abandonner à une forme de violence, les spectateurs ne sont plus obligés de se contrôler.

**Vous n'êtes pas la première des musiciens à considérer que les comédiens sont encore plus à plaindre que vous. Pourtant, les comédiens m'ont dit qu'ils vivaient bien ces cris, qu'ils y prenaient même une forme de plaisir. Les musiciens semblent avoir été plus heurtés par ce dispositif. Pour vous, ce n'est pas une transgression qui a la même valeur que de venir sur le plateau ?**

Non, parce qu'en venant sur le plateau on se rapproche des artistes, on vient partager quelque chose avec eux. Les spectateurs nous posent des questions, s'intéressent aux instruments, demandent à toucher les costumes : c'est un échange fabuleux.

Je pense que les comédiens ne le vivent pas comme les musiciens car notre appréciation du public est très différente. Le comédien apprécie la réactivité en direct des spectateurs. Déclencher des rires, des réactions verbales de son auditoire est plutôt bon signe pour lui. Un musicien a besoin du silence, de l'attention du public pour s'exprimer pleinement. En arrivant dans un lieu, on se préoccupe de l'acoustique. En entrant sur scène, on sent la présence, l'envie, la disponibilité de la salle à nous écouter. Une émotion musicale est intime, elle ne déclenche pas des cris ou des rires. C'est peut-être pour cela que les comédiens ont mieux vécu les cris du troisième acte que nous.

***Votre Faust tend à bouleverser les codes de jeu des musiciens : on peut y voir une dimension pédagogique, qui s'adresse cette fois à l'orchestre.***

Oui, cette pièce est déstabilisante. Nous avons des maux de tête les premières semaines ! Nous devons créer de nouvelles façons de jouer. Nous étions sur le qui-vive en permanence, nous devons faire attention à un nombre incalculable de paramètres qui se superposaient : le

chef, les autres musiciens, les chanteurs, les comédiens, les changements de lumières qui influent sur nos modes de jeu, les différents décors. Pour l'anecdote, je me souviens que cette immersion quotidienne, pendant des semaines, d'octobre à fin novembre, nous avait transformés. Après six semaines d'interruption, on se replongeait à la mi-janvier dans ce « monde Pousseur ». Chacun avait eu ses concerts, ses activités. Il a fallu se remettre dans cet état d'esprit si particulier. J'ai eu le sentiment de devoir aller chercher mes « neurones Pousseur », si spécifiques ! Durant le premier quart d'heure de répétition, nous étions déconnectés les uns des autres. Réagir très précisément au geste du chef est primordial, et c'est aussi notre confort, en suivant les changements de mesure et de tempo. Mais nous avons surtout eu du mal à retrouver la connexion que nous avions les uns avec les autres. Elle est tout à fait spécifique à cet opéra. Lorsque certains passages étaient sans battue, nous étions perdus dans nos repères. Si un musicien ne partait pas ou au mauvais moment, ou plus vite, trop lentement, c'est tout le groupe qui se perdait avec lui... Enfin, on s'est très vite rassurés en resolidarisant notre jeu.

Cela transforme la mémorisation : nous ne pouvons pas apprendre de longs passages par cœur, comme dans d'autres partitions. Nous ne pouvons mémoriser que les moments où ce que nous jouons s'accorde à ce que joue un autre musicien de l'ensemble : dans le troisième acte, je joue quelquefois avec le pianiste, souvent avec le violoncelliste et j'ai mémorisé ce qu'ils font la plupart du temps. Le jeu est devenu instinctif, très fluide dans le choix des réservoirs. Dans les séquences où les modes de jeu varient selon la lumière, je m'inspire des méthodes d'improvisation du jazz : il s'agit de s'attendre à tout et de réagir à ce qu'on entend. Dans le troisième acte, ce que je joue s'accorde avec ce que joue mon voisin David Simpson, le violoncelliste. Si la lumière est bleue, le tempo est à 60, ce qui est plutôt lent, et je dois jouer les notes avec l'indication suivante : « mouvement mélodique ascendant ». Pendant ce temps, David Simpson a l'indication « *legato* », donc « lié ». J'ai aimé l'idée de jouer des arpèges lents ascendants, pour m'harmoniser au jeu du violoncelle. Si la lumière est verte, le tempo est très lent et je dois jouer les notes en « mouvement ascendant avec des “échappées” vers le bas », pendant que le violoncelle est « arco, legato + staccato ». Je m'adapte à son jeu également en faisant des « échappées » très courtes qui se rapprochent de son staccato et je m'inscris dans le tempo ambiant en faisant des arpèges langoureux ascendants. Quand la lumière est violette, c'est difficile car le tempo est le plus rapide des cinq couleurs et mon mode de jeu est indiqué « arpège descendant, le plus direct possible ». Le violoncelle ne doit faire que des *pizz.* Je fais donc des accords brisés très courts, rapidement enchaînés. Le jaune est « non directionnel », donc j'improvise à loisir toujours sur ces mêmes notes. On finit par

s'amuser dès qu'on sait partager son attention entre la mesure, indiquée par le chef, et les spots au cas où la lumière ait changé, pour le choix des modes de jeu à utiliser. Nous sommes entre la musique de chambre et le jazz, dans ces moments furtifs où on improvise sur notre grille, tout en ayant un chef qui reste le pilier et soude l'ensemble. Nous devons être connectés à la fois à la musique de chambre, aux comédiens et à l'ensemble dirigé. Nous devons donc décupler nos efforts de mémorisation et notre réactivité.

En plus de notre instrument, nous avons chacun une percussion et nous devons parler. C'est une façon d'ouvrir notre champ d'action. Je ne suis plus seulement harpiste, mais aussi percussionniste et comédienne, ne serait-ce que par mon costume. Au début, nous marmonnions. Laurent Cuniot nous demandait d'articuler, de parler plus fort. Nous avions l'impression de hurler, parce que nous ne sommes pas comédiens. Le fait de devoir parler nous obligeait à nous libérer, à être un peu plus extravertis.

Devenir comédien n'était pas évident, et cela posait des problèmes imprévus. Par exemple, beaucoup d'entre nous ont dû faire réviser leur costume afin de pouvoir jouer : j'avais un pompon sur mon chapeau qui me tombait devant les yeux dès que je m'impliquais dans mon jeu. Je ne voyais plus ma partition lorsque je jouais fort dans le grave, par exemple. Je n'osais plus bouger, cela bloquait mon geste musical. Au fur et à mesure des répétitions nous allions plus loin, nous avons besoin de souplesse dans nos mouvements pour libérer l'énergie nécessaire. Ce pompon me bridait, et j'ai demandé à la couturière de le fixer partiellement. David Simpson a un casque, ce qui modifie beaucoup la manière dont il entend le son : il a ramené le casque chez lui pour s'habituer à jouer avec. Mais personne n'a refusé ces ajustements : c'était une expérience intéressante, qui nous demandait une certaine souplesse.

**D'après nos échanges durant les répétitions, vous considérez que cette pièce est libératrice. D'un autre point de vue, elle est très directive, et vous oblige à suivre le chef avec beaucoup de précision.**

Nous avons les yeux rivés sur le chef, c'est évident. Cependant, dans ma partition, il est écrit plusieurs indications comme « démarrez le glissando quand le directeur a disparu » : Laurent Cuniot attend que je fasse mon glissando pour lancer l'orchestre. C'est donc moi qui décide quand partira l'orchestre.

Souvent, une complicité s'installe entre les musiciens et les comédiens, nous décidons ensemble de l'enchaînement de nos actions, et Laurent Cuniot nous a encouragés à nous passer de lui dans ces moments-là. Cela allait contre notre façon habituelle de respecter les directives du chef. Un jour, je lui ai demandé si j'étais libre de reprendre l'effet glissando de

Julien Le Pape en choisissant un glissando dans mes réservoirs de notes, et il m'y a encouragée. Il reste une hiérarchie puisque nous cherchons son assentiment et que parfois il nous a dit que certains choix n'étaient pas judicieux, mais nous restons maîtres du jeu, dans le sens où nous devons trouver des raisons de jouer une chose ou une autre.

Laurent Cuniot nous donne certains départs, mais entre ces départs nous nous organisons à l'intérieur de notre petit groupe. Je suis dans le groupe des Anglais, et souvent je fais partir mes collègues, je donne le signal. Il y a en quelque sorte des sous-chefs par ensemble. Cela nous soude à l'intérieur d'une famille de musiciens. Petit à petit, nous jouons avec ce texte, nous nous amusons de certains passages. À deux moments de l'acte I, je dois dire « David » avec l'accent anglais, ce qui est une référence à David et Goliath, l'un des spectacles donnés dans la foire. Mais il se trouve que le violoncelliste, qui fait partie de mon groupe, est d'origine anglaise justement et qu'en plus, le moment où je dois dire « David » correspond à l'un de ses départs : maintenant, je lui dis « David » à lui, très intentionnellement ; c'est notre moment complice. Sur un autre passage de l'acte I, il y a un grand ralenti, où la violoniste et moi devons dire lentement, « une vie de guignol ». Nous avons décidé de nous regarder, et avec un grand sourire, nous le disons exactement ensemble, avec le même débit. Cela ajoute de l'intelligibilité à tous les textes qui se superposent de façon anarchique. Peut-être qu'Henri Pousseur voulait un esprit de foire, où c'est le brouhaha ambiant qui compte, et pas la compréhension des bribes de mots. C'est assez anecdotique mais c'est un moyen pour nous de donner sens au texte que nous prononçons.

Cette pièce nous a vraiment soudés. Dorothée Nodé-Langlois dit à un moment « Ah, bonjour ! » de façon très audible, et c'est devenu une blague récurrente. Nous ne nous prenons pas très au sérieux avec ces costumes décalés. Si on avait dit à Vincent David, le saxophoniste, « tu vas faire une série de concerts en robe de chambre et pantoufles », il ne l'aurait jamais cru. Et pourtant, il doit bien aller sur scène dans cette tenue. Sans parler de la tenue de cycliste du pianiste, ou des tongs vert pomme de la violoniste.

### **L'arrivée des comédiens a dû vous aider à donner sens à ces paroles.**

Oui. Nous avons été très soulagés quand ils sont venus répéter avec nous. Jusque-là nous additionnions des choses sans vraiment les comprendre. Laurent Cuniot nous expliquait ce qui se passait dans l'intrigue pour nous aider à trouver le son : suivant ce que font les comédiens, nous jouions brillant, sombre, mélancolique... Mais les voir jouer nous a permis de comprendre les petites interventions textuelles. Très souvent, nous commentons ce que disent les comédiens. J'en découvre encore à chaque fois. Quand Vincent Schmitt dit qu'il fait ce

qu'il veut des musiciens, je hurle « abusé ! ». Au début, je le disais du bout des lèvres, et quand j'ai compris que je commentais finalement ce qu'il disait, je l'ai dit très fort, avec colère.

J'ai beaucoup d'admiration pour leur travail parce qu'ils n'ont pas de support : nous, nous avons les partitions, mais eux, c'est de la haute voltige ! Ils doivent tout savoir par cœur, doivent avoir les yeux sur le chef tout en gardant leur liberté de mouvement. Dans le troisième acte, ils ne savent pas quelle scène ils vont jouer une minute avant de la jouer... Ils sont vraiment brillants.

Cette pièce nous a poussés à nous ouvrir au monde du théâtre. Les indications d'Aliénor Dauchez nous ont été très précieuses. J'ai aussi lu le *Faust* de Goethe : nous avons vraiment besoin de comprendre le texte et l'interprétation d'Aliénor Dauchez pour jouer.

Lors de la première, j'ai été surprise par les réactions du public, qui réagissait plus comme un public de théâtre que comme un public de musique. En tant que musiciens, nous sommes nourris par le silence du public, alors que le comédien est nourri par des réactions directes et bruyantes. C'est très interactif. *Votre Faust* nous a appris, à nous musiciens, à jouer avec un public de théâtre.

### **La retranscription du troisième acte vous a-t-elle aidée à avoir plus de liberté ?**

Plus de sérénité plutôt. Cela m'a permis de mieux gérer mon jeu de pédales. Il y a de nombreux moments où une seconde avant de jouer, on ne sait pas ce qu'on va jouer. La harpe n'a pas autant de réactivité que d'autres instruments parce qu'il faut régler les pédales. Avant de réécrire la partition, il y a eu des moments où j'avais les doigts au bon endroit, j'étais dans le tempo, et ce n'était pas bon parce qu'il y avait des pédales mal mises. C'est très frustrant.

Je ne dirais pas que j'ai réécrit la partition : j'ai fait un montage de la partition d'Henri Pousseur.

### **C'est une musique qui se construit principalement à plusieurs. Comment s'est déroulé votre travail personnel, avant les répétitions ?**

En juillet, nous savions que Laurent Cuniot était plongé dans la partition, et que nous devions nous préparer. J'ai ouvert la partition une première fois, j'ai regardé deux pages et je l'ai refermée : je n'y comprenais rien. Quelques jours après j'y suis revenue, et ce fut la même chose. Il y avait tellement de codes et une telle discontinuité de la musique ! Dans les partitions classiques, la musique commence à la première note et s'arrête à la dernière, et le rythme est mesuré, donc on peut travailler seul. Dans *Votre Faust*, particulièrement dans le

troisième acte, on ne peut pas travailler comme cela. Il fallait commencer par décoder le système de fonctionnement.

La troisième fois que j'ai abordé la partition, je pensais à Laurent Cuniot et tous les autres musiciens qui étaient embarqués comme moi dans ce qui me paraissait une belle galère. J'ai commencé alors par ce que je sais faire : noter les pédales sur les cent cinquante pages de mon matériel. Je n'avais pas terminé lors de la première répétition car je n'avais pas su décrypter le troisième mouvement. Très intelligemment, Laurent Cuniot nous a fait commencer par la partie la plus écrite de la partition, c'est-à-dire le prologue dans le ciel. Cela nous a permis d'entrer dans la musique d'Henri Pousseur, de nous habituer à ses couleurs. J'ai bien fait de ne pas annoter le troisième acte, parce que seule, je n'aurais pas pu le faire : j'avais besoin de comprendre collectivement. Et les pédales sont tout simplement impossibles à noter, autrement qu'en faisant ce fameux montage, scène par scène, selon chaque lieu. Les harpistes, encore plus que les autres instrumentistes, ont tendance à tout anticiper, à cause de ce jeu de pédales. Mais là je sentais que j'étais tout à fait dépendante de tellement de facteurs aléatoires, je me demandais ce qui allait m'arriver. Habituellement, quand on travaille seul, on met le métronome, on suit la battue. Or, j'ai des indications de départ telles que « quand le directeur quitte la scène, glissando » ou « quand le corniste a joué les cloches, jouer au bout de 1 à 2 secondes ».

Nous avons fait énormément de répétitions pour *Votre Faust*, parce que nous ne pouvions pas travailler seuls.

### **Ce qui a pu être frustrant dans le travail individuel est devenu source de plaisir dans le jeu d'ensemble.**

Oui, cela a été une aventure incroyable et qui a créé entre nous des liens très forts. Nous étions un peu anxieux, nous nous demandions si nous allions réussir à faire fonctionner cette partition, ce qui nous poussait à nous retrouver pendant les pauses et à parler de nos expériences de répétition. Cette pièce nous a soudés. Le 19 décembre 2016, nous devions enregistrer *La Petite Renarde rusée* de Janacek, avec d'autres musiciens de TM+. Dorothée Nodé-Langlois et moi sommes les seules qui avons joué à la fois *Votre Faust* et *La Petite Renarde rusée*. Je l'ai accueillie gaiement avec un « Ah, bonjour ! » tonitruant. Nous étions les deux seules à rire, d'autant plus que les autres nous regardaient bizarrement.

Il y a un contraste impressionnant entre mon sentiment de départ face à la partition, et le plaisir que j'ai maintenant à jouer *Votre Faust*. J'étais tout à fait désemparée en découvrant la

partition, et je ressens maintenant les connexions qui se tissent entre nous et avec le public.  
C'est quelque chose d'unique.

**Photographies de plateau, prises lors de la générale au théâtre de Montreuil, lundi 14 novembre 2016.**



*Acte I, scène I. Henri (Pierre-Benoist Varoquier) lève les yeux vers le directeur (Vincent Schmitt). Sur le côté, le chanteur basse (Kai-Uwe Fahnert), qui joue ici le rôle du mendiant, chante la série de la deuxième cantate de Webern tout en faisant mine de vendre des livres. Au fond, on aperçoit Laurent Cuniot, le stand des Italiens et le stand des Allemands, surélevé par rapport au reste de la scène. De gauche à droite : la chanteuse alto (Natalia Pschenitschnikova), le pianiste (Julien Le Pape) et le percussionniste (Gianny Pizzolato). Photographie : Clément Follain.*



*Antoine Sarrazin, dans le rôle du policier, frappe à la porte de la chambre de Maggy. Chacun de ses coups est doublé par les percussions des musiciens, qui sont donc à ce moment-là dirigés par le comédien. Photographie : Victor Tonelli.*



*Éléonore Briganti interprète la cantatrice. Son costume (robe transparente et manteau en main de King-Kong) en fait un personnage damné, soumis au directeur. Ici, ses bras en croix*

*évoquent peut-être la figure christique : dans le troisième acte, elle tentera de mener Henri vers la rédemption. Photographie : Victor Tonelli.*



*Durant l'interlude entre l'acte I et l'acte II, les techniciens de plateau réorganisent l'espace. Ici, Virginie Burgun déplace le chariot sur lequel Laurent Cuniot continue à diriger. Photographie : Clément Follain.*



*Le théâtre de marionnettes prend des allures de messe noire burlesque : les personnages sont représentés par des oiseaux empaillés, Faust en coq et Méphistophélès en rapace. Les deux poussins représentent Guignol, valet de Faust dans certaines versions anciennes du mythe, et*

*sa*

*femme.*

**Photographie :**

**Victor**

**Tonelli.**



*Laurent Cuniot dirige musiciens et comédiens durant l'acte III. Il indique le chiffre deux avec sa main gauche afin de signaler aux musiciens s'ils doivent jouer ou non, et ce signal sert aussi à déclencher les paroles des comédiens. On aperçoit derrière eux la machine qui sert à symboliser le train, l'avion ou le bateau. Photographie : Clément Follain.*



*Visibles depuis la salle, les comédiens (Éléonore Briganti, Pierre-Benoist Varoquier, Vincent Schmitt, Laetitia Spigarelli et Antoine Sarrazin) observent le plateau durant l'acte III, en attendant de savoir quelle scène ils vont devoir interpréter. Sur le plateau, Thomas Pondevie assure les fonctions de maître du jeu et manipule le décibel mètre devant le tableau sur lequel le schéma du déroulement de l'acte III est tracé. On remarque aussi les guirlandes lumineuses qui surplombent la scène et la salle. Photographie : Clément Follain.*



*Les quatre chanteurs (dans l'ordre : l'alto Natalia Pschenitschnikova, la soprano Angela Postweiler, la basse Kai-Uwe Fahnert et le ténor Friedemann Büttner) sont rassemblés devant les musiciens durant l'acte III. Angela Postweiler indique le « signal local », qui permet aux musiciens de savoir quels fonds sonores*

*produire : la scène se déroulera dans l'avion.* **Photographie : Clément Follain.**

## Bibliographie :

### Corpus :

- BUTOR, Michel, *Votre Faust*, Michel Butor, 1977, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel et POUSSEUR, Henri, *Votre Faust*, Londres, Universal Edition, 1981.

### Autres œuvres évoquées :

- BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006.
- BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006.
- BUTOR, Michel, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2007.
- BUTOR, Michel, *Réseau aérien*, Paris, Gallimard, 1962, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2007.
- BUTOR, Michel, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2007.
- BUTOR, Michel, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2007.
- BUTOR, Michel, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006.
- BUTOR, Michel, *Intervalle*, Paris, Gallimard, 1973, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006.
- BUTOR, Michel, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard, 1975, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel, *Second Sous-sol, (Matière de rêves II)*, Paris, Gallimard, 1976, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel, *Troisième Dessous, (Matière de rêves III)*, Paris, Gallimard, 1977, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel, *Quadruple Fond, (Matière de rêves IV)*, Paris, Gallimard, 1981, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel, *Mille et Un Plis, (Matière de rêves V)*, Paris, Gallimard, 1985, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2008.

- BUTOR, Michel, POUSSEUR, Henri, *Portrait de l'artiste en jeune chien* (musique imprimée), 1977; texte traduit de l'allemand par Michel Butor et Henri Pousseur. Édition copiée du manuscrit, Milan, Suvini Zerboni, 1980.
- POUSSEUR, Henri, *Les Éphémérides d'Icare 2* (musique imprimée), Milan Suvini Zerboni, 1970.

Ouvrages critiques sur *Votre Faust* :

- BOSSEUR, Jean-Yves (dir.), *Les Cahiers du CERM (Centre d'études et de recherches marxistes)* n° 62, numéro intitulé « Votre Faust », 1968.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « Critique, invention et découverte dans *Votre Faust* », dans *Colloque de Cerisy / Butor*, UGE, 1974, p. 316-327.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « Les scènes de foire dans “Votre Faust” » dans *Obliques / Don Juan*, vol. 1, 1<sup>er</sup> trimestre 1974, p. 135-147.
- BOSSEUR, Jean-Yves et BOSSEUR, Dominique, « Collaboration Butor / Pousseur (“Votre Faust”, “Répons”) » dans *Musique en jeu* n° 4, 1971, p. 83-111.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « *Votre Faust* », *miroir critique*, thèse de troisième cycle, université Paris VIII, 1973-1974.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « *Votre Faust* et la question de l'opéra contemporain », dans Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et Dramaturgie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 561-571.
- BUTOR, Michel, POUSSEUR, Henri, « Entretien avec Henri Pousseur et Michel Butor » dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968.
- CASTENET, Pierre-Albert, « Le Faust de Faust. À propos de l'univers scénique de *Votre Faust* de Butor/Pousseur » dans *Littérature et Nation* n° 10, 2<sup>e</sup> série, janvier 1993, p. 141-161.
- COSTE, Marion, *Une leçon de musique donnée aux mots, les collaborations de Michel Butor avec Ludwig van Beethoven et Henri Pousseur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.
- DECROUPET, Pascal, *Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électro-acoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten**, dans Giordano Ferrari (dir.), *La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle : Actes de colloque des 23 au 24 novembre 2006*, Paris, L'Harmattan, 2007 p. 135-158.
- POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, « La foire de “Votre Faust” », p. 319-346, choisis et présentés par Pascal Decroupet, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004.
- POUSSEUR, Henri, « La musique aujourd'hui (Étude sur “Votre Faust”) » dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968.
- SABBE, Herman, avec Michel Butor et Henri Pousseur, *Inter disciplinas ars*, Leuven, Leuven University Press, 1998.
- SABBE, Herman, « Pousseur-Butor : Text-Musik-Text » dans *Musikkonzepte* n° 69, 1990.
- TUAL, François-Gildas, *La Pensée sérielle : théâtre social et nouvelle dramaturgie*, thèse de l'Université de Paris IV dirigée par J.-Y. Bosseur, 2002, chapitre 5.

Comptes rendus des mises en scène antérieures :

Milan :

- BERIO, Luciano, « Notre Faust », *Nuova Rivista Musicale Italiana* 3, n° 2, mars-avril 1969, p. 275–281. Traduction française : *Contrechamps*, septembre 1983, p. 51-56.
- BRUNNER, Gerhard, « Kein Faust für Milanesen », *Opernwelt* 10, n° 4, avril 1969, p. 36-37.
- HEYWORTH, Peter, « The Audience Decides How to End “Faust” » *The New York Times*, 2 février 1969.
- LEWINKI, Wolf-Eberhard von, « Where Do We Go from Here? », traduit par Paul Helmer, *The Musical Quarterly* 55, n° 2, avril 1969, p. 193-205.
- POUSSEUR, Henri, « Les mésaventures de Notre Faust, lettre ouverte à Luciano Berio », dans *Contrechamps* n° 4, 1985.

#### Gelsenkirchen

- LOSKILL, Hans-Jörg, « Faust-Oper als Utopie : Pousseur-Collage in Gelsenkirchen », *Opernwelt* 23, n° 6, juin 1982, p. 52-53.

#### Bonn :

- REININGHAUS, Frieder, « Unser, euer, ihr ‘Faust’ : Michel Butors und Henri Pousseurs Anti-Oper *Votre Faust* von 1969 in Bonn », *Neue Zeitschrift für Musik* 160, n° 6, novembre-décembre 1999, p. 61.
- Service de presse de la ville de Bonn, « Das Publikum bestimmt den Verlauf des Abends : Premiere von *Votre Faust* bei 'bonn chance!' », 1999.

#### Berlin :

- BADEL, Udo, « Du musst dich entscheiden », *Tagesspiegel*, 24 mars 2013.
- BANKS, Summer, « Choose Your Own Faust! », *Exberliner*, 27 mars 2013.
- CLARKE, Kevin, « Die erste »variable Oper" der Welt – nochmal neu? », *klassik.com*, 7 avril 2013.
- HOOP, Grégory d’, « *Votre Faust*, opéra à choix multiples », *Berlin de poche*, 10 avril 2013.
- LUEHRS-KAISER, Kai, « Demokratie der Erschöpfung : Im Berliner Radialsystem erlebt Henri Pousseurs Mitmachoper *Votre Faust* ihre eigentliche Uraufführung », *Opernwelt*, mai 2013, p. 82.
- KÜHN, Georg-Friedrich, « Völlig aus dem Ruder gelaufen », *Deutschlandfunk, Kultur heute*, 2 avril 2013.
- SCHNEIDER-HENNINGER, Felix, « Musical Theater—Henri Pousseur : *Votre Faust* », 213, Work in Progress—Berlin, Ensemble für Gegenwartsmusik, site Internet.
- « Heinrich, mir graut vor dir », *taz*, 2 avril 2013.

#### En France :

- BARRÉ, Sandra, « *Votre Faust* d’Henri Pousseur et Michel Butor : théâtre à choix multiples », *Untitled magazine*, 25 janvier 2017.
- MAZEL, Illana, « *Votre Faust* », *La Terrasse* n° 247, 26 septembre 2016.
- PROVENÇAL, Jérôme, « Création à choix multiples », *mouvement.net*, 10 novembre 2016.
- TOSI, Michèle, « Première française de *Votre Faust* au nouveau théâtre de Montreuil », *resmusica*, 25 novembre 2016.
- SERROU, Bruno, « *Votre Faust* ou le choix du spectateur », *La Croix*, 24 janvier 2017. – « *Votre Faust*, opéra aléatoire et démocratique d’Henri Pousseur et Michel Butor de nouveau en scène », *musicologie.org*, 23 novembre 2016.

#### Ouvrages critiques sur l'œuvre de Michel Butor :

- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, OGAWA, Mirdori (dir.), *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2011.
- BRUNEL, Pierre, *Butor, « L'Emploi du temps », Le Texte et le Labyrinthe*, Paris, PUF, 1995.
- BRUNEL, Pierre, (dir.) *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, *Revue d'histoire littéraire de France* n° 3, juillet-septembre 2014, Paris, PUF, 2014.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écarts*, colloque de Queen's University, Paris, Librairie Nizet, 1991.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008.
- DALLENBACH, Lucien (dir.), *Butor aux quatre vents*, Paris, José Corti, 1997.
- LANCRY, Yehuda, *Michel Butor ou la résistance*, Paris, J.-C. Lattès, 1994.
- PICARD, Thimotée, « Michel Butor et l'idéal du "livre-opéra" » dans *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013 (NY Public Library).
- RAILLARD, Georges, *Butor*, Paris, Gallimard, 1968.
- RIGAL, Florence, *Butor, la pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- SANTSCHI, Madeleine, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1993.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman – essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

#### Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Henri Pousseur :

- BUTOR, Michel, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, 2009.
- BARTHOLOMÉE, Pierre, « Henri Pousseur ou l'invention intransigeante » *Musiques Nouvelles*, n° 3, p. 67-71, 2009.
- POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004.

#### Ouvrages critiques sur le mythe de Faust :

- BRISSON, Élisabeth, *Faust, Biographie d'un mythe*, Paris, Ellipse, 2013.
- BRUNET, Pierre, (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, éditions du rocher, 1988.
- DABEZIE, André, *Le Mythe de Faust*, Paris, Colin, 1990.
- LE RIDER, Jacques, *Faust, le vertige de la science*, Paris, Larousse, 2010.
- MASSON, Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquières, 2003.
- REIBEL, Emmanuel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008.

#### Ouvrages théoriques :

##### Musique

- BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique du <sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008.
- BOSSEUR, Jean-Yves et Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1986.

- BOULEZ, Pierre, DELIÈGE, Célestin, *Pierre Boulez, Par volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.
- BUTOR, Michel, « La musique, art réaliste », revue *Esprit* 28/280, N.S. 1 en janvier 1960. Repris dans *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, puis dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, Paris, La Différence, 2006.
- BUTOR, Michel, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006.
- DELIÈGE, Célestin, *Cinquante Ans de modernité musicale*, Liège (Belgique), Mardaga, 2003.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *La Musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1969.

### Théâtre

- BROOK, Peter, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud. Édition originale en 1987.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, traduction de Geneviève Seligman, Paris, Lieutier, 1942.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias*, Arles, Actes Sud, 1997.
- MESGUICH, Daniel, *L'Éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*, tome II, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'homme, réédition revue et augmentée, 2009.
- MNOUCHKINE, Ariane, entretiens avec Fabienne Pascaud, *L'Art du présent*, Paris, Plon, 2005.
- NEVEU, Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.
- PY, Olivier, *Les Mille et une définitions du théâtre*, Arles, Acte Sud, 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1970.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre (1977)*, II, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre (1977)*, III, Paris, Belin, 1999.
- VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 2, La Scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995.
- VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 5, Le Monde*, Paris, P.O.L., 1998

### Littérature

- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- LAVOCAT, Françoise, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.
- RAILLARD, Georges (dir.), *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « La mort du personnage », dans *France Observateur* n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.

### Philosophie

- BUTOR, Michel, OSSOLA, Carlo, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Donner la mort* (1992), Paris, Galilée, 1999.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

## Sommaire :

|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Préface .....                                                                                                                                                 | 2   |
| Liste des participants : .....                                                                                                                                | 5   |
| Introduction .....                                                                                                                                            | 6   |
| I. Résumé scène par scène .....                                                                                                                               | 18  |
| II. Faust à l'époque de la marchandisation de l'art .....                                                                                                     | 30  |
| III. Chatoisement de citations .....                                                                                                                          | 48  |
| IV. Du bruit au son : le travail des textures musicales .....                                                                                                 | 67  |
| V. Liberté et maîtrise .....                                                                                                                                  | 85  |
| VI. Temps et espaces .....                                                                                                                                    | 112 |
| VII. Comédiens, chanteurs, marionnettes ? .....                                                                                                               | 132 |
| VIII. De la musique aux mots .....                                                                                                                            | 160 |
| IX. « Henri Pousseur est un merveilleux professeur » : la dimension<br>pédagogique et politique de <i>Votre Faust</i> .....                                   | 172 |
| Réaction du public .....                                                                                                                                      | 198 |
| Jean-Yves Bosseur : « Michel Butor avait le talent de musicaliser le temps du texte. » ...                                                                    | 198 |
| Mireille Calle-Gruber : « Dans un monde hors normes, on peut habiter. » .....                                                                                 | 203 |
| Lycée Auguste Renoir, Asnières, (92), classe de première et de terminale L option<br>musique, 16-19 ans. ....                                                 | 211 |
| Amélia, élève d'Anne Ricquebourg, 8 ans : .....                                                                                                               | 212 |
| Nadine, autrice et dessinatrice de BD, 61 ans : .....                                                                                                         | 212 |
| Djamel, professeur d'histoire-géographie, 31 ans : .....                                                                                                      | 213 |
| Annexes : entretiens avec les participants .....                                                                                                              | 214 |
| Aliénor Dauchez : « J'ai accepté la contradiction sans chercher à la résoudre. » .....                                                                        | 214 |
| Laurent Cuniot : « On éprouve une sensation de partage extraordinaire. » .....                                                                                | 229 |
| Antoine Sarrazin : « J'ai essayé de pâte-à-modeler le texte. » .....                                                                                          | 238 |
| Pierre-Benoist Varoquier : « La musique est morte, la littérature est morte, l'opéra est<br>mort, le personnage n'existe pas ; réinventons tout cela. » ..... | 245 |
| Éléonore Briganti : « Il n'y aurait pas besoin de signaux de départ si nous sentions le<br>tempo de la scène. » .....                                         | 252 |
| Julien Pape : « Nous avons vu l'œuvre se créer. » .....                                                                                                       | 259 |
| Mathieu Steffanus : « L'écriture d'Henri Pousseur a quelque chose de naïf. » .....                                                                            | 264 |
| André Feydy : « Cette musique appelle la création d'images. » .....                                                                                           | 270 |
| Anne Ricquebourg : « Nous ne pouvions pas travailler seuls. » .....                                                                                           | 277 |
| Photographies de plateau, prises lors de la générale au théâtre de Montreuil,<br>lundi 14 novembre 2016. ....                                                 | 286 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| Bibliographie : ..... | 293 |
|-----------------------|-----|