



HAL
open science

“Rien n’est plus dangereux pour un musicien ou un peintre que de s’intéresser à la littérature” : l’ombre de l’écrivain dans Votre Faust d’Henri Pousseur et Michel Butor

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. “Rien n’est plus dangereux pour un musicien ou un peintre que de s’intéresser à la littérature” : l’ombre de l’écrivain dans Votre Faust d’Henri Pousseur et Michel Butor. *Comparatismes en Sorbonne*, 2022. hal-03861241

HAL Id: hal-03861241

<https://hal.science/hal-03861241>

Submitted on 19 Nov 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.

**« RIEN N'EST PLUS DANGEREUX POUR UN MUSICIEN OU UN PEINTRE
QUE DE S'INTÉRESSER À LA LITTÉRATURE » : L'OMBRE DE L'ÉCRIVAIN
DANS *VOTRE FAUST* D'HENRI POUSSEUR ET MICHEL BUTOR.**

Henri Pousseur et Michel Butor ont écrit *Votre Faust* entre 1960 et 1969. Il s'agit d'un opéra collaboratif et mobile : selon les choix du public, cinq fins différentes peuvent advenir. L'intrigue est une réécriture du mythe de Faust et une mise en abyme de la situation de l'opéra à cette époque. Henri, jeune compositeur, se voit offrir par un Directeur de théâtre la possibilité de composer un opéra. Il est entièrement subventionné par le Directeur, à une condition : « Il faut que cela soit un Faust ». Cette condition fait office de pacte entre Henri-Faust et le Directeur-Méphistophélès. Henri rencontre ensuite Maggy et Greta, deux sœurs, qui s'éprennent de lui. Maggy lui voue un amour pur et ne se laisse pas corrompre par le Directeur, contrairement à Greta qui semble parfois au service du Directeur. Suivant les votes du public à la fin du premier acte, Henri choisira Maggy ou Greta, ce qui l'entraînera vers une fin heureuse ou malheureuse, sans que rien soit joué d'avance : lors du troisième acte, Henri et sa compagne fuient le Directeur à travers le monde, et le public peut favoriser ou handicaper cette fuite en intervenant à différents moments.

Votre Faust a été considéré par Jean-Yves Bosseur¹ comme un cas exemplaire de collaboration entre le compositeur (Henri Pousseur) et l'écrivain (Michel Butor). Tous deux avaient en effet pour projet de rejouer l'association du verbe et de la musique à travers cette œuvre. Cet opéra remet en cause le clivage selon lequel les mots signifient tandis que la musique exprime les affects, s'inscrivant ainsi dans une tradition musicale longue : ce questionnement sur le mode de signification des formes musicales est au cœur de la musique dramatique notamment, mais aussi, au XIX^e siècle, dans le développement de la musique à programme. On pense aussi aux *leitmotive* de Wagner, fragments musicaux qui symbolisent, entre autres, des personnages. Cette tradition est d'ailleurs convoquée par Henri Pousseur et Michel Butor, qui conçoivent *Votre Faust* comme une somme de l'histoire de l'opéra : le jeu des citations, que je présenterai plus loin, rend hommage aux différentes explorations artistiques des pouvoirs signifiants de la musique.

Voici ce qu'Henri Pousseur écrit dans une lettre du 29 septembre 1960 :

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*².

Les italiques soulignent l'importance qu'Henri Pousseur accorde à cette union du verbe et de la musique. Notons qu'il s'agit là de la première lettre échangée avec Michel Butor au sujet de *Votre Faust* : cette union est donc à l'origine de l'ambition de *Votre Faust*. La collaboration des deux artistes est d'ailleurs exemplaire : si chacun garde son domaine de spécialité, ils s'autorisent à apporter à l'autre des éléments. Henri Pousseur raconte ainsi :

J'avais ainsi ajouté de nouveaux et importants éléments (notamment les textes de ces scènes d'opéra) à l'architecture littéraire de Butor avec l'approbation du poète lui-même, qui m'avait, de

¹ Jean-Yves Bosseur, *La Musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008.

² Henri Pousseur, *Lettre à Michel Butor*, 29 septembre 1960, non publiée, manuscrit conservé à la fondation Sacher (Bâle).

son côté, donné dans le livret des indications nombreuses et bienvenues sur mon travail de composition musicale³.

On pourrait donc s'attendre à ce que cette alliance du verbe et de la musique soit personnifiée par un ou plusieurs personnages. Or, aucune figure d'écrivain ne se fait clairement jour dans ce livret : le Directeur prend garde d'éloigner d'Henri chaque personne qui pourrait avoir des ambitions littéraires. Par contre, dans la musique, cette alliance du verbe et de la musique se réalise de nombreuses façons différentes. Cette contradiction de l'intrigue et de la réalisation musicale se retrouve dans le fait qu'Henri échoue (plus ou moins suivant les fins, mais aucune ne le montre en train de composer) là où la musique de l'opéra réussit. À l'échec de la composition dans l'intrigue répond l'achèvement de l'œuvre titanesque qu'est *Votre Faust* : au bout de presque dix ans de collaboration, Henri Pousseur et Michel Butor ont fait aboutir cette œuvre complexe⁴. Je voudrais montrer que l'ombre de l'écrivain comme soutien nécessaire du compositeur transparaît à la fois dans le livret et dans la musique.

Je montrerai d'abord que, dans le livret, le Directeur s'oppose autant qu'il le peut à l'association d'Henri avec un écrivain. J'analyserai ses propos méprisants à l'égard du travail du librettiste. Je verrai ensuite que Maggy, qui remplace la Marguerite goethéenne et qui est la seule ennemie du Directeur, se révèle poétesse, et se voit offrir le rôle de librettiste : elle est la figure du bien, la seule capable de sauver le compositeur, et on peut penser qu'à travers elle, c'est la littérature qui se propose de sauver la musique.

Dans une deuxième partie, je verrai comment l'ombre de l'écrivain flotte sur l'écriture musicale. En effet, dans la partition, la musique et le texte s'articulent. Je constaterai que le texte vient sauver la musique d'un degré d'abstraction jugé hermétique par Henri Pousseur⁵ lui-même. Pour cela, j'étudierai les différents intermédiaires entre la musique et la parole inventés par cet opéra (chant psalmodié, mots prononcés selon un rythme défini, mots inventés, mots en langues étrangères), puis je montrerai que musique et texte obéissent à des modèles structurels communs, ce qui prouve, d'après Henri Pousseur et Michel Butor⁶, qu'ils peuvent se mêler dans une seule et même unité esthétique.

Mais où est donc le librettiste ?

Il n'y a pas, à proprement parler, de personnage d'écrivain dans *Votre Faust*. Même le librettiste est absent, ce qui est étonnant dans cet opéra qui a pour thème la composition d'un opéra. Pourtant, Henri est très intéressé par les rapports entre la musique et le langage, comme le rappelle Henri Pousseur dans sa correspondance avec Michel Butor :

Henri, préoccupé des significations fonctionnellement inhérentes à la musique qu'il pratique, préoccupé des relations de cette musique au langage articulé (comme on dit), à la voix et, plus particulièrement, au chant, se pose la question, au moment où le DT lui fait la proposition que vous savez, de savoir s'il est capable, si son langage musical est capable (est déjà capable) de

³ Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, 2004, p. 330-331.

⁴ Tous deux considèrent que l'échec de la première de *Votre Faust* à la Piccola Scala de Milan en 1969 tient à la démission du metteur en scène, Roger Mollien, qui ne s'est pas emparé de la spécificité formelle de l'œuvre (mobilité de la forme et collaboration étroite des musiciens et des acteurs). Pour eux, cet échec ne remet pas en question la validité de l'œuvre. Le succès de la mise en scène d'Aliénor Dauchez en Allemagne et en Suisse (2013) puis en France (2016-2017) semble leur donner raison.

⁵ J'utilise à ce sujet la correspondance d'Henri Pousseur adressée à Michel Butor, ainsi que les esquisses de *Votre Faust*, conservées à la fondation Sacher de Bâles.

⁶ Je m'appuierai sur les écrits théoriques de Michel Butor (notamment « La Musique, art réaliste », dans *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960).

répondre à une telle demande, il pose, brièvement mais avec pénétration, la question au DT, lui parle des problèmes de communication auxquels la musique moderne doit faire face⁷.

Si, dans le livret final, Henri ne pose pas cette question au Directeur, il n'en reste pas moins que le personnage est préoccupé par les rapports de la musique au langage articulé. Dans la première scène, Richard, son ami, vient le voir alors qu'il travaille la *Deuxième Cantate* de Webern au piano :

RICHARD : Je suis allé porter mes chaussures chez le cordonnier d'en bas ; ça va ? Tu ne devrais pas laisser ta porte ouverte. Qu'est-ce que tu joues ? (*Il prend la partition et l'examine.*) La deuxième cantate de Webern. Réduction pour piano. Toujours la même chose ! Décidément tu n'es pas varié !

Il la replace. Citation à l'orchestre de l'introduction instrumentale du premier air de la deuxième cantate de Webern (que le piano venait de jouer). Exercices de violon. Bruit d'un cordonnier qui tape. Une vocalise.

HENRI : J'y découvre toujours des choses nouvelles. Ainsi, j'étudie en ce moment la relation entre les paroles et la musique ; c'est extraordinaire... À propos, imagine-toi, j'ai fait une conférence dans un théâtre l'autre soir, pour présenter une sorte de spectacle ; eh bien, le directeur m'a fait une proposition⁸.

Henri est donc fasciné par « la relation entre les paroles et la musique ». Le « À propos » qui suit semble indiquer que cette fascination est en rapport avec la proposition du Directeur. Et en effet, Henri reviendra dans la scène 4 de l'acte I sur la question du livret avec le Directeur :

HENRI : C'est que nous n'avons pas encore abordé la question du livret...

LE DIRECTEUR : Ah oui, le livret... Ne vous faites pas de souci. Je vous trouverai cela. Est-ce que vous avez dans la tête un écrivain particulier ? Non, tant mieux ! Rien n'est plus dangereux pour un musicien ou un peintre que de s'intéresser à la littérature. Il est vrai qu'un livret d'opéra, n'est-ce pas... Ce qui compte, c'est la musique. Donc, je m'en charge ; je connais des quantités de ces gens-là ; au besoin je vous l'écrirai moi-même⁹.

Le Directeur affirme ici avec force son mépris pour le travail du librettiste. Étant donné l'amitié qui unissait Michel Butor et Henri Pousseur, ainsi que la profondeur de leur collaboration dans la confection de *Votre Faust*, l'ironie de ce passage est évidente : Michel Butor se moque de l'idée que le livret d'opéra n'a pas d'importance, qu'il est secondaire, ce qui est pourtant une idée fréquemment admise.

On peut aussi donner une autre interprétation à ce passage : le Directeur tente de dissuader Henri de s'associer à un compositeur. Si la proposition de composer un Faust est un pacte diabolique, c'est parce qu'Henri ne parvient pas à se mettre à la composition, ce qui le mène à fuir le Directeur, et l'enfonce peu à peu dans une vie d'errance qui le poussera, dans l'une des fins possibles, au suicide. Peut-être que si le Directeur est diabolique, c'est parce qu'il ne donne pas à Henri les moyens de remplir le contrat proposé, la composition d'un Faust, parce qu'il le dissuade de s'unir à un écrivain, ce qui serait le moyen de surmonter « les problèmes de communication auxquels la musique moderne doit faire face », comme le dit Henri Pousseur dans la lettre précédemment citée.

L'absence de livret est présentée comme l'obstacle principal à la composition. Lorsqu'il rencontre la Cantatrice qui devrait travailler pour lui, voici les premiers mots qu'ils échangent :

HENRI : En principe, je devrais vous écrire un opéra...

LA CANTATRICE : Je sais.

⁷ Henri Pousseur, *Correspondance*, lettre à Michel Butor du 6 août 1961, manuscrit conservé à la fondation Paul-Sacher à Bâle.

⁸ Michel Butor, *Votre Faust* (1977), repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, t. VIII, 2008, p. 937.

⁹ *Ibid.*, p. 952.

HENRI : Un Faust.

LA CANTATRICE : Mais vous n'avez pas de livret.

HENRI : Vous savez ?

LA CANTATRICE : C'est lui qui me l'a dit. Il m'a demandé d'avoir de la patience¹⁰.

Une ombre d'écrivain plane donc sur cet opéra : l'écrivain serait un allié de poids pour Henri et contre le Directeur. Il semble presque parvenir à s'incarner dans le personnage qui fait figure d'opposante au Directeur, Maggy. Dans le cas où le public a voté pour Maggy, c'est-à-dire quand elle a triomphé du Directeur, ce dernier révèle qu'elle a écrit des poèmes et tente de conclure un pacte avec elle aussi :

LE DIRECTEUR : Tiens, tiens, mademoiselle ! Encore un peu pâle, mais courageuse, mais obstinée ! Je vois que vous avez renoué avec vos anciennes amours. Vous avez eu beaucoup de chance, Mademoiselle, vous avez gagné, je m'incline. Mais, vous le savez, votre vie n'a tenu qu'à un fil, et si nous n'arrivons pas à nous entendre, vous savez aussi que je ne manque pas de ressources... Ne vous inquiétez pas, Henri, je sais que vous ne pouvez plus vous passer d'elle. Je n'ai nullement l'intention de tenter d'une façon ou d'une autre de vous séparer. La seule chose que, pour ma part, j'aie jamais eu à lui reprocher, c'est que jusqu'à présent, elle vous a gêné dans votre travail. Vous ne pouvez le nier, vous n'avez jusqu'à présent rien fait, et c'est elle qui en est la cause. Tout cela n'a aucune importance, dans la mesure où maintenant nous allons pouvoir commencer, mais pour cela il est indispensable que vous nous aidiez, Maggy ! Nous avons été retardés, jusqu'à présent, par une question de livret, je me suis laissé dire, Mademoiselle, qu'il vous était arrivé, quand vous étiez au cabaret de l'église, d'occuper vos loisirs à griffonner sur le dos des menus périmés des poèmes pleins de grâce et de fraîcheur. Si l'on ne m'a point trompé, vous en auriez même publié quelques-uns dans diverses revues. Vous ignoriez cela, Henri ; moi aussi, jusqu'à aujourd'hui ! Eh bien, je ne pense pas que vous ayez très envie de retourner au cabaret de l'église, du moins comme serveuse, et je pense qu'il ne vous serait pas désagréable de cultiver un peu plus sérieusement ce don que vous avez. Maggy, je crois que nous allons désormais nous entendre. Pourquoi ne nous écrieriez-vous pas ce Faust ? Entrez donc dans cette boutique, cela vous donnera des idées. Je vous paierai de la même façon que je paie Henri¹¹.

Le Directeur admet explicitement, mais sur le ton de la plaisanterie, sa défaite. Puis il menace Maggy (« vous savez aussi que je ne manque pas de ressources... »), avant de lui proposer un pacte qu'il rapproche de celui d'Henri (« je vous paierai de la même façon que je paie Henri »). La jeune fille incarne alors l'écrivaine, que le Directeur a tenté de corrompre puis de tenir à distance (il l'a fait emprisonner par un policier corrompu), et enfin, parce qu'il n'a pas réussi à se débarrasser d'elle, il essaie de la tenter avec un pacte, qu'elle refusera. La fin la plus positive se termine par la réconciliation de Maggy et Henri, qui projettent de composer un « merveilleux opéra ». Il semblerait donc que Maggy, en devant une figure d'écrivaine, soit le seul rempart contre le Directeur et la seule chance pour l'opéra d'Henri d'advenir. La musique a besoin de l'écriture, comme le dit si bien Henri Pousseur à Michel Butor :

Darmstadt, samedi matin

Cher Michel,

S'il vous plaît, faites-nous quelque chose d'exhortatif, parlez-nous des virtualités morales du théâtre, des possibilités signifiantes de la musique : on en a besoin¹² !

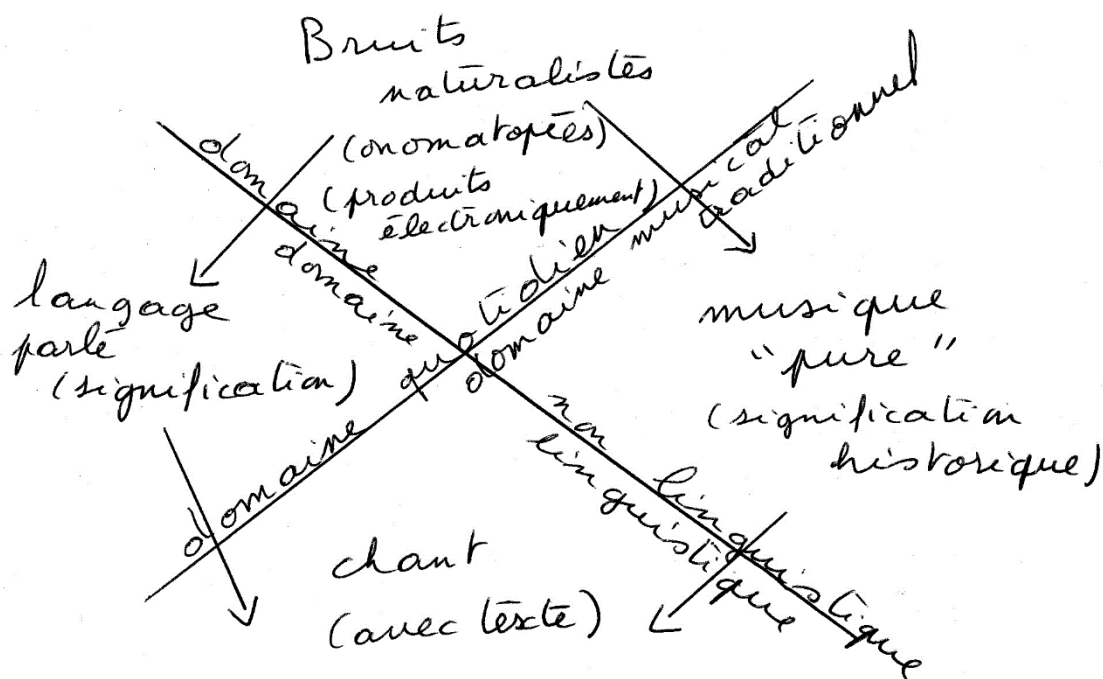
¹⁰ *Ibid.*, p. 964.

¹¹ Henri Pousseur, Michel Butor, *Votre Faust* (partition), tome II, 1981, p. 234.

¹² Henri Pousseur, *Correspondance*, référence 2-4-57

De la musique à la parole

Pour Henri Pousseur comme pour Michel Butor, il n'y a pas de différence de nature essentielle entre la musique et la parole : toutes deux sont représentatives, comme l'explique Michel Butor dans son article « La musique, art réaliste », et toutes deux consistent en l'agencement de sons. Le schéma ci-dessous, tiré des esquisses de *Votre Faust* réalisées par Henri Pousseur, résume bien cette idée :



13

Les barres transversales qui séparent « bruits », « musique pure », « langage parlé » et « chant » sont traversées par des flèches qui en signalent la perméabilité. Le chant apparaît comme la réconciliation du langage et de la musique pure, et le bruit comme l'origine de toutes les manifestations sonores humaines.

Cette idée se traduit dans l'opéra par la mise en place d'un continuum sonore allant du bruit à la musique et au langage. Contrairement à la tradition, le langage n'est pas toujours inféodé à la musique, comme l'explique Aliénor Dauchez, qui a mis en scène *Votre Faust*, dans un entretien qu'elle m'a accordé :

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. [...]

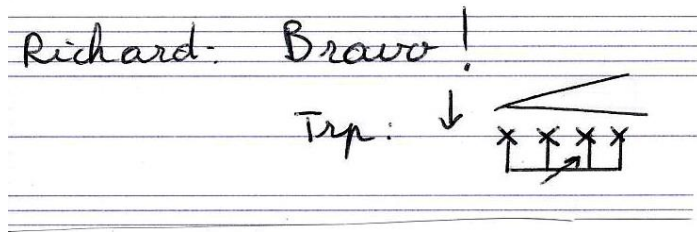
Cette façon d'attendre un mot-clé pour lancer la musique n'existe pas dans l'opéra traditionnel. Cela donne de la liberté au comédien, qui peut faire traîner une phrase, parce que ce soir-là elle l'intéresse : la musique suivra¹⁴.

Musique et texte sont donc interdépendants : mon expérience de dramaturge lors de la mise en scène française de *Votre Faust* par Aliénor Dauchez m'a permis de voir qu'une grande partie de la préparation a été dévolue à l'apprentissage de l'écoute entre musiciens, comédiens

¹³ Henri Pousseur, *Esquisse*, manuscrit conservé à la fondation Sacher (Bâle)

¹⁴ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien non publié.

et chanteurs. Les musiciens avaient besoin de suivre l'intrigue, de la comprendre, pour savoir à quel moment ils devaient partir et quelle intention ils devaient donner ; les comédiens devaient aussi s'appuyer précisément sur des signaux musicaux pour leurs départs. Prenons cet exemple :



15

Ici, lorsque le comédien qui joue le rôle de Richard, l'ami d'Henri, dit « Bravo », le trompettiste doit jouer quatre croches crescendo, de plus en plus vite et sans les timbrer. La musique sert à souligner la parole et le musicien doit le comprendre pour interpréter correctement ce segment.

En outre, les musiciens devaient souvent prononcer des paroles, répondre aux comédiens, voire jouer un petit rôle. Les comédiens étaient amenés à psalmodier en rythme leur texte lors de la deuxième scène de l'acte II. Ainsi, dans cet opéra, les spécialistes de la parole doivent faire de la musique et les spécialistes de la musique doivent parler.

En plus d'être le résultat d'une conviction commune à Michel Butor et Henri Pousseur, à savoir que la musique et la parole sont de même nature, cette volonté de lier étroitement musique et parole leur venait aussi de l'idée que cela permettrait à un large public d'adhérer à cette musique. Les « problèmes de communication de la musique moderne » qui taraudent Henri, comme je l'ai vu tout à l'heure, sont aussi ceux d'Henri Pousseur, qui regrette l'isolement de la musique moderne et le snobisme qui entoure le monde de l'opéra. Henri Pousseur et Michel Butor espéraient donc que l'intrigue, le fait de voter, la question morale de savoir si Henri doit privilégier sa carrière (la composition) ou son amour (Maggy, censée le distraire trop fortement d'après le Directeur), devaient amener le spectateur à s'intéresser à la musique qui soutient l'intrigue.

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 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 large¹⁶.

L'intrigue doit donc attirer un large public. Mais pour que ce dernier ne s'en tienne pas au texte et tende l'oreille vers la musique, encore faut-il que le texte l'amène à écouter la musique. Cela passe par le fait que la musique porte l'intrigue, et ce de différentes manières. D'abord, la musique crée des bruits réalistes, qui permettent de poser le décor. Aliénor Dauchez décrit l'un de ces effets dans l'entretien qu'elle m'a accordé :

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

¹⁵ Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust* (partition), Universal Editions, 1981, p. 20.

¹⁶ Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, 2004, p.341-342.

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 opéra¹⁷.

D'autres effets sont plus délicats à percevoir, et fonctionnent par le biais de la citation. Cet opéra contient des citations issues de toutes les époques de la musique tonale, et ces citations sont choisies pour évoquer un concept ou une atmosphère en lien avec l'intrigue. Au centre de l'opéra se trouve une mise en abyme théâtrale : Henri et sa compagne assistent à un spectacle de marionnettes. Ce spectacle est censé avertir Henri du danger qu'il court et des projets méphistophéliques du Directeur. Les marionnettistes jouent un condensé du mythe de Faust, et la musique donne à entendre la scène du commandeur de *Don Giovanni* de Mozart ou la descente aux Enfers de *L'Orphée et Eurydice* de Gluck. Dans les deux cas, la musique évoque une rencontre avec le monde souterrain des morts : la musique sert à éclairer l'intrigue. De façon plus ténue, lorsque Henri et sa compagne fuient en bateau dans l'acte III, la trompette fait entendre une très courte citation de *La Mer* de Debussy. Ces correspondances sont centrales dans l'esthétique de cet opéra, comme le remarque Jean-Yves Bosseur dans sa thèse, consacrée à *Votre Faust* :

Les éléments sont « soudés » les uns aux autres, de telle sorte qu'il se trouve toujours une propriété de l'un dans un autre, pour l'illustrer, le caricaturer, le représenter ou le symboliser ; par exemple, les personnages du drame sont associés à des instruments et à certaines qualités dramatiques de ceux-ci, de telle sorte que les instruments soient quelque peu les acteurs anecdotiques de l'histoire, et les personnages des instruments avec lesquels il est souhaitable de jouer comme de marionnettes ou de masques : « Pour le directeur, j'ai bien envie de changer la caractérisation instrumentale : non pas les percussions sèches, trop belles pour lui, mais du flonflon, par exemple la harpe seule » (Pousseur, lettre non datée à Butor¹⁸).

Musique et texte fonctionnent de pair, et s'intéresser à l'un rend sensible à l'autre. Les fracas de percussions qui ont finalement accompagné toutes les apparitions du Directeur ont très certainement contribué au portrait psychologique du personnage, dénotant sa violence et son agressivité. Le portrait psychologique du personnage ne se fait donc pas exclusivement par la littérature, mais aussi par la musique, rejoignant ainsi la longue tradition de la musique dramatique. Cet usage d'un court motif percussif à chaque apparition du Directeur évoque en particulier l'utilisation des *leitmotive* wagnériens. La figure de l'écrivain se cache ainsi jusque dans les sons des instruments de musique.

S'il n'y a pas à proprement parler de personnage d'écrivain dans *Votre Faust*, la littérature s'associe à la musique à tous les niveaux de l'œuvre : dans l'intrigue, cette association peine à s'installer car le Directeur la contre. Cette association apparaît donc comme la condition *sine qua non* de la réalisation d'un opéra par Henri. Et de fait, Henri Pousseur, dont le héros de *Votre Faust* est un double à plus d'un égard, compose *Votre Faust* en lien étroit avec Michel Butor. Musique et littérature s'y soutiennent l'une l'autre afin de parvenir à rétablir la communication entre la musique moderne des années 1960-1970 et le grand public.

Cette union du texte et de la musique n'a pas été sans poser de difficultés. L'échec de la première mise en scène, en 1969, est due au fait que les comédiens n'ont pas travaillé avec les musiciens et n'ont pas préparé toutes les versions de la pièce, au point que Roger Mollien, le metteur en scène et comédien jouant le rôle d'Henri, a pris la fuite après la première représentation. L'écoute des uns par les autres a été au cœur du travail d'Aliénor Dauchez et de Laurent Cuniot, le chef d'orchestre de l'ensemble TM+, et a donné à chacun la sensation d'un

¹⁷ Aliénor Dauchez, Marion Coste, entretien de juin 2015, non publié.

¹⁸ Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, 1974, p. 65-66.

dialogue retrouvé. Terminons par les propos que m'a confiés Laurent Cuniot à ce sujet, et qui reflète mon ressenti de spectatrice :

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'œuvre¹⁹.

Marion COSTE

CYU Paris Cergy Université / UMR Héritages

¹⁹ Laurent Cuniot, Marion Coste, entretien de janvier 2017, non publié.