

La Damnation de ce damné Lepage
La Damnation de Faust

Guy Marchand

Numéro 131 (2), 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1270ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marchand, G. (2009). Compte rendu de [*La Damnation de ce damné Lepage : La Damnation de Faust*]. *Jeu*, (131), 49–55.

La Damnation de Faust

OPÉRA DE HECTOR BERLIOZ / LIVRET DE HECTOR BERLIOZ, ALMIRE GANDONNIÈRE ET GÉRARD DE NERVAL
D'APRÈS JOHANN WOLFGANG VON GOETHE / MISE EN SCÈNE ROBERT LEPAGE, ASSISTÉ DE NEILSON VIGNOLA
SCÉNOGRAPHIE CARL FILLION / COSTUMES KARIN ERSKINE / LUMIÈRES GUY SIMARD (1999), MARYSE GAUTHIER (2001)
ET SONOYO NISHIKAWA (2008) / CHORÉGRAPHIES JOHANNE MADORE (MOUVEMENT) ET ALAIN GAUTHIER (ACROBATIE)
VIDÉO ATSUSHI MORIYASU, DAVID CLERMONT-BÉIQUE (1999), BORIS FIRQUET ET HOLGER FÖRTERER (2008)
PRINCIPAUX RÔLES : MARCELLO GIORDANI (FAUST), SUSAN GRAHAM (MARGUERITE) ET JOHN RELYEA (MÉPHISTOPHÉLÈS).
COPRODUCTION D'EX MACHINA, DU SAITO KINEN FESTIVAL (MATSUMOTO, JAPON), DE L'OPÉRA NATIONAL DE
PARIS-BASTILLE ET DU METROPOLITAN OPERA (NEW YORK), PRÉSENTÉE AU METROPOLITAN OPERA EN NOVEMBRE 2008,
SOUS LA DIRECTION DE JAMES LEVINE.

GUY MARCHAND

LA DAMNATION DE CE DAMNÉ LEPAGE

En novembre 2008, Robert Lepage faisait son entrée au Metropolitan Opera de New York avec une nouvelle mouture de sa production de *la Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. D'abord présentée à Tokyo en 1999, elle était ensuite passée par Paris en 2000 avant d'aboutir à New York, où elle devrait revenir régulièrement à l'affiche au cours des prochaines années.

Pour saisir toutes les richesses de cette production, il vaut la peine de resituer d'abord l'œuvre du compositeur français dans l'histoire du mythe. Dans la légende populaire d'origine, qui fit l'objet d'une première publication en 1587 sous la forme d'un récit anonyme, Faust est présenté comme un érudit aux dons exceptionnels mais qui, déçu du peu de connaissances acquises après une vie consacrée à l'étude, vend son âme à un suppôt du diable appelé Méphistophélès (Méphisto pour les intimes) afin d'accéder aux « fondements derniers » des choses. Mais Méphisto a tôt fait de détourner le vieux savant de ce but premier en l'entraînant dans une vie futile, faite de luxure et de tours pendables réalisés grâce aux pouvoirs magiques qu'il lui procure. Au terme d'un pacte d'une durée de 24 années (correspondant aux 24 heures du jour, microcosme des cycles naturels de la vie), Faust est damné et connaît une mort atroce avant d'être livré aux tourments sans fin de l'Enfer, comme le



méritent, dit l'édifiant récit, « tous les impies que poussent la démesure et la curiosité blâmables ».

Mais lorsque Goethe reprit le sujet au début du XIX^e siècle, il fit de son Faust un homme qui, après chaque chute, se relève et poursuit avec obstination sa quête pour un monde meilleur. Après la fin tragique de Marguerite sur laquelle se termine ce que l'on appelle communément le *Premier Faust* paru en 1808, Goethe travailla jusqu'aux derniers jours de sa vie à une suite, un *Second Faust* qui ne fut publié qu'en 1832. Et dans le cinquième et dernier acte de cette seconde partie, comme Lepage aujourd'hui, le Faust de Goethe entreprend de maîtriser les nouvelles technologies de son temps. Par de vastes travaux de digues et d'irrigations, il arrache à la mer de nouvelles terres qu'il transforme en cité-jardin pour le plus grand bien de ses semblables. C'est pourquoi Goethe décida de changer la fin de l'histoire et d'accorder le salut à son héros.

Des lithographies de Delacroix...

Lorsque, dans les années 1840, Berlioz découvrit les libertés prises par Goethe face à la tradition, il se sentit libre d'y aller à son tour de sa propre variation. Il s'inspira librement du *Faust* de Goethe, mais revint à la fin primitive, à la damnation finale. Cette



Eugène Delacroix, *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat* (1827). Lithographie. Reproduction tirée de Delacroix, *Le Trait romantique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, p. 115.

décision fut principalement motivée par une scène particulière qui lui hantait l'esprit. Il s'agit de la saisissante « Course à l'abîme », chevauchée fantastique par laquelle Méphisto entraîne Faust aux Enfers. Elle fut inspirée d'une part, sur le plan musical, par la fameuse scène de « La Gorge au Loup » du *Freischütz* de Weber, dont Berlioz avait fait l'adaptation française dans les années 1830, et d'autre part, sur le plan visuel, par l'une des célèbres lithographies que Delacroix avait faites de certaines scènes du *Premier Faust* et que Goethe lui-même commenta avec une étonnante acuité :

« Je veux vous montrer quelque chose qu'[on] m'a rapporté de Paris. Que dites-vous de cela ? » Il posa devant moi une lithographie représentant la scène où Faust et Méphistophélès, voulant libérer de prison Marguerite, passent à cheval dans la nuit devant un gibet. Faust monte un cheval noir lancé au triple galop qui semble s'effrayer, tout comme son cavalier, des spectres qui rôdent autour du gibet. [...] Méphistophélès est tranquillement assis sur son coursier, imperturbable comme un être supérieur. [...] [Il chevauche un] spectre de bête de couleur claire, presque phosphorescente sur le fond ténébreux de la nuit. [...] Plus nous regardions cette magnifique image et plus nous apparaissait grande l'intelligence de l'artiste, qui n'a pas fait deux figures semblables mais exprime dans chacune un aspect différent de l'action commune¹.

C'est paradoxalement cette avant-dernière scène du *Premier Faust*, « La nuit en plein champ », la plus courte de tout le *Faust* de Goethe, six répliques qui tiennent en une demi-page à peine, qui inspira à Delacroix sa gravure la plus forte et par la suite à Berlioz sa « Course à l'abîme » qui ouvre le grand finale de sa *Damnation*.

...au zoopraxinoscope de Muybridge



Eadweard Muybridge, *Daisy galloping*, 1885. Cette décomposition d'un galop de cheval appartient à une série réalisée par le photographe après qu'une première décomposition eut inauguré le zoopraxinoscope en 1879.

Mais la mise en images de cette scène par Lepage ne renvoie pas tant à la lithographie de Delacroix qu'à une autre chevauchée qui, depuis l'invention de la photographie et avant même celle du cinéma, hante l'imaginaire universel : la première des fameuses décompositions d'un galop de cheval, seize images juxtaposées en damier 4 x 4 sur une planche contact, réalisée en 1878 par le célèbre photographe Eadweard Muybridge et que, dès

1. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 29 novembre 1826, Paris, Gallimard, 1988, p. 171-172.



La Damnation de Faust, mise en scène par Robert Lepage (Metropolitan Opera, 2008). Sur la photo : Marcello Giordani (Faust) et John Relyea (Méphisto).
© Ken Howard/Metropolitan Opera.

l'année suivante, il avait pu remettre en mouvement grâce à un appareil de son invention appelé le zoopraxinoscope. Certains se souviendront sans doute que Philip Glass en avait tiré, en 1983 (il y a donc vingt-cinq ans déjà), un drame musical en trois actes intitulé *The Photographer*.

Tout comme la variation du mythe faustien de Berlioz fut d'abord motivée par cette « Course à l'abîme » qu'avait inspirée au compositeur la lithographie de Delacroix, la structure scénographique fondamentale imaginée par Lepage, un immense mur/écran divisé en espaces rectangulaires égaux se perdant tant vers le haut et le bas, « paradis » et « enfer », que sur les côtés, « cour » et « jardin », du théâtre, fut manifestement inspirée par les légendaires photographies de Muybridge. Mais ce n'est que vers la fin du spectacle, au moment où commence cette « Course à l'abîme », que la référence devient explicite lorsque, dans chaque case, apparaît progressivement, non pas les photographies du galop décomposé, mais leur remise en mouvement par le zoopraxinoscope, morceau d'anthologie de la préhistoire du cinéma (voir : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Muybridge>>).

Et c'est dans cette structure permanente, ce mur/écran divisé en rectangles égaux, que tout le reste de la mise en scène se

déploie. Les divisions horizontales se révèlent des passerelles permettant aux personnages de circuler d'une case à l'autre et les divisions verticales se métamorphosent selon les scènes en colonnades, troncs d'arbres ou encore montants de crucifix, alors que les éléments de costumes et de décors, réels ou virtuels, multiplient les références aux gravures de Delacroix et autres variations faustiennes.

Dès le départ, par exemple, sur toute la surface de l'écran est projetée une bibliothèque infinie au milieu de laquelle le vieux Faust en mage médiéval descend, livre à la main, d'une des multiples échelles permettant d'accéder à l'ancienne aux différents niveaux. L'éclairage d'un noir et blanc vacillant de ce premier tableau renvoie de manière évidente au célèbre *Faust* de Murnau, chef-d'œuvre du cinéma muet aux effets spéciaux encore aujourd'hui stupéfiants. Cette entrée en matière fait figure de véritable épigraphe visuelle, comme une salutation respectueuse de maître à maître, annonçant le magique traitement cinématographique que Lepage entend faire du théâtre lyrique, non seulement dans le Berlioz, mais aussi dans la *Tétralogie* de Wagner qu'il achèvera au même endroit en 2012 à la veille du bicentenaire du compositeur.

Technologie au Met

Cette mise en scène du Berlioz, avec laquelle Lepage et son équipe ont pris la mesure de ce que le Met de New York peut leur offrir pour le Wagner à venir, met à profit les plus récentes innovations technologiques, senseurs, caméras et micros miniatures, permettant un ballet d'images traitées en direct par ordinateur suivant pas à pas les contours mélodico-rythmiques et dynamiques de la musique. Lepage y fusionne tous les langages plastiques avec une imagination dont le foisonnement n'est pas plus surchargé, contrairement à ce qu'ont pu dire certains critiques, que les somptueuses orchestrations, révolutionnaires pour l'époque, de Berlioz.

Bien sûr, un certain public pour qui l'opéra est d'abord le beau chant y perdra son solfège. Mais pour qui l'opéra se doit d'être un art total, où l'œil mérite d'être sollicité avec la même intensité et la même intelligence que l'ouïe, ceux-là y trouveront leur compte. Faut-il rappeler que c'était là le projet initial des humanistes italiens qui ont inventé l'opéra à la fin de la Renaissance, alors qu'en Allemagne la légende de Faust prenait son envol ? Que c'est l'idée fondamentale à laquelle ont tenté de revenir, tout en la renouvelant, ses principaux réformateurs comme Gluck ou Wagner ?

Cela dit, même parmi ces adeptes de l'art total, même parmi les *aficionados* de Lepage, chacun aura trouvé tel ou tel tableau mieux réussi qu'un autre ; plusieurs auront sans doute été d'accord pour dire que la seconde partie du spectacle paraît dans son ensemble moins forte que la première, comme si l'on avait passé trop de temps sur la première pour pouvoir aussi bien figurer la seconde. La fin est particulièrement faible. D'abord, il y a cette opposition simpliste entre le rouge d'un enfer relégué aux sous-bassements de la grande grille et le bleu céleste de la rédemption envahissant par la suite tout l'espace jusque dans les dernières hauteurs, encadré par une double et symétrique cohorte d'anges qui fait plus penser aux images saintes du petit catéchisme qu'aux grands chefs-d'œuvre des génies de la Renaissance auxquels, depuis son premier solo, *Vinci*, Lepage voue une légitime admiration. Ensuite, que dire de l'ascension de Marguerite à qui le metteur en scène demande de gravir une interminable échelle jusqu'à disparaître tout en haut dans les cintres du « paradis » ? On peut comprendre la rime formelle inversée avec la scène initiale où l'on voyait Faust descendre d'une échelle dans sa grande bibliothèque, échelle qui revenait par ailleurs comme un leitmotiv tout au long du spectacle, symbolisant, selon les termes mêmes de Lepage dans le programme, les hauts et les bas de la vie comme le jeu des échelles et des serpents. Mais l'effet recherché dans la scène finale est malheureusement annulé par la crainte suscitée chez le spectateur, inquiet de voir la pauvre cantatrice, manifestement peu sûre d'elle, perdre pied.

Marcello Giordani (Faust, en mage médiéval) dans *la Damnation de Faust* de Berlioz, mise en scène par Robert Lepage au Metropolitan Opera de New York en novembre 2008. © Ken Howard/Metropolitan Opera.





La Damnation de Faust,
mise en scène par Robert Lepage
(Metropolitan Opera, 2008).
© Ken Howard/Metropolitan Opera.

Pour l'émouvante romance « D'amour, l'ardente flamme consume mes beaux jours », que Marguerite chante au milieu de la seconde partie après avoir été abandonnée par son éphémère amant, Lepage avait pourtant réussi à élever le pléonasme au rang des Beaux-Arts en faisant en sorte que le visage de Marguerite, capté en gros plan et en direct par une caméra in-



visible, émerge soudainement à la fin de sa première strophe, magnifié par un traitement incandescent de l'image et se consommant ainsi littéralement sur toute la surface de l'écran. On se met alors à rêver que ce *work in progress*, commencé il y a une dizaine d'années à Tokyo et poursuivi à Paris, ne soit pas à New York encore terminé et que Lepage puisse retravailler la

dernière scène de la rédemption de Marguerite en établissant plutôt, par une magie technologique semblable, une rime formelle inversée de ce bouleversant tableau de l'enfer amoureux.

Mais, indépendamment des réserves que l'on peut avoir concernant tel ou tel détail, ce que Goethe concluait à propos de Delacroix après avoir examiné ses lithographies pourrait très bien s'appliquer ici au travail de Lepage qui dans l'ensemble est remarquable : « Monsieur Delacroix, dit Goethe, est un artiste d'un talent d'élite, qui a précisément trouvé dans *Faust* la pâteure qui lui convient. Les Français lui reprochent sa fougue ; mais ici, elle est parfaitement à sa place. [...] La puissante imagination de cet artiste nous oblige à repenser les situations aussi parfaitement qu'il les a pensées lui-même. Si je dois avouer que, dans ces scènes, Delacroix a surpassé ma propre vision, combien à plus forte raison, les lecteurs trouveront tout cela vivant et supérieur à ce qu'ils se figuraient² ! » Le dernier mot sur *la Damnation* de ce damné Lepage revient ainsi à Goethe.

Mais j'aimerais en conclusion exprimer deux petites inquiétudes concernant la *Tétralogie* à venir, *l'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, dont les quatre volets seront d'abord présentés séparément de l'automne 2010 à l'hiver 2012, avant d'être repris en rafale d'une semaine dès le printemps 2012, la veille du bicentenaire du compositeur.

Première inquiétude. La captation télévisuelle de *la Damnation*, qui fut diffusée en direct au cinéma dès la semaine suivant la première et qui sortira éventuellement en DVD, est si déficiente en regard ce que l'on peut voir au Met, qu'il faut espérer que, pour la *Tétralogie* de Wagner, Robert Lepage exige que la captation ne soit faite que l'année suivant la complétion du projet entier, de sorte qu'il puisse lui-même la diriger. Car la captation télévisuelle sera pour la plupart des mélomanes la seule qu'ils auront le loisir de se payer et ce sera le principal document d'archives qui restera une fois que les projecteurs se seront éteints.

Deuxième inquiétude. Indépendamment des prouesses technologiques, l'imagerie déployée dans *la Damnation* rappelle souvent (trop souvent ?) l'esthétique bon enfant, bandes dessinées, des effets spéciaux des *blockbusters* américains comme *le Seigneur des Anneaux*, *Harry Potter* et autres épopées du genre *fantasy*. Il faut espérer que, lorsqu'ils s'attaqueront au monument de Wagner, Lepage et son équipe se seront suffisamment familiarisés avec la magie des nouvelles technologies pour aller au-delà...

À suivre... ■

2. *Ibid.*, p. 172.

