

Envol et chute
La Damnation de Faust

Ludovic Fouquet

Number 101 (4), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26317ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2001). Review of [Envol et chute : *La Damnation de Faust*]. *Jeu*, (101), 161–164.

Envol et chute

Paris a accueilli de manière unanime *la Damnation de Faust*, de Berlioz, que Lepage avait créé à Tokyo (Festival Saito Kinen, 1999). Malgré son peu d'expérience dans ce domaine (*Barbe Bleue*, *Erwartung*, 1993), Lepage fit une démonstration exemplaire de sa puissance visuelle, intégrant ce genre avec des audaces percutantes, une grande compréhension de l'œuvre, mais aussi une habileté presque (déjà) trop institutionnelle.

Le livret de Berlioz est librement inspiré du premier *Faust* de Goethe, sans souci d'intrigue, simplifiant la fable¹, la transportant en de multiples endroits (on passe de la Hongrie – Berlioz voulant intégrer sa *Marche hongroise* ! – à l'Allemagne, d'un cabinet de travail aux montagnes). De même la partition, magnifiquement dirigée par Seiji Ozawa, est conçue comme un ensemble fragmenté, jouant de thèmes éclatés, de déséquilibres, frôlant l'écroulement, la destruction de la forme. « La fragmentation permet à Berlioz de transformer sans cesse le cours de ses idées². » L'on comprend qu'au XIX^e siècle cette œuvre, sommet du romantisme musical français, soit réputée injouable, même dans sa version concert, mais on saisit aussi, combien, à l'instar du *Ring*, les impossibilités d'hier sont les stimulations d'aujourd'hui. Les dix-neuf scènes des quatre parties sont émaillées de couleurs sonores quasi visuelles, que la mise en scène de Lepage ne recouvre pas.

Lepage n'illustre pas le livret, ne propose pas d'univers réaliste, mais, stylisant à l'extrême son dispositif, il fait image à partir d'un mot, d'une phrase, prenant à la lettre telle métaphore. Tout se joue dans l'espace vertical et peu profond d'une construction métallique occupant l'ensemble de l'ouverture de scène, deux cadres enchâssés, faisant de cette ouverture un espace bidimensionnel, un tableau. Répartis sur quatre niveaux, vingt-quatre cases rectangulaires composent l'espace scénique, bordé par un

1. Faust contemple la nature, dernier refuge à sa fatigue de vivre. Au moment de se donner la mort, il retrouve la foi, rencontre Méphisto, qui le conduit à la taverne, puis lui montre en songe Marguerite, dont il s'éprend. Méphisto finira par lui faire signer un contrat par lequel il s'engage à livrer son âme si ce dernier sauve Marguerite du gibet.

2. Philippe Fénelon, « Un geste salvateur », dans le programme de *la Damnation de Faust*, Opéra National de Paris, 2001, p. 50.

La Damnation de Faust

TEXTE D'HECTOR BERLIOZ. MISE EN SCÈNE : ROBERT LEPAGE ; DÉCORS : CARL FILION ; COSTUMES : KARIN ERSKINE ; ÉCLAIRAGES : MARYSE GAUTIER (CONCEPTION INITIALE : GUY SIMARD, 1999) ; IMAGES : ATSUSHI MORIYASU ; CHORÉGRAPHIES (DANSEURS) : JOHANNE MADORE ; CHORÉGRAPHIES (ACROBATES) : ALAIN GAUTHIER ; RESPONSABLE DES ÉTUDES MUSICALES : JANINE REISS ; CHEF DES CHŒURS : DAVID LEVI. INTERPRÉTATION : ORCHESTRE ET CHŒUR DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS, SOUS LA DIRECTION DE SEIJI OZAWA. AVEC CLAYTON BRAINERD (BRANDER), JENNIFER LARMORE (MARGUERITE), GIUSEPPE SABBATINI (FAUST), JOSÉ VAN DAM, (MÉPHISTOPHÉLÈS). COPRODUCTION DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS ET DU FESTIVAL SAITO KINEN, PRÉSENTÉE À L'OPÉRA-BASTILLE, À PARIS, LES 5, 8, 11, 14, 16, 19, 22 JUIN 2001.

Giuseppe Sabbatini dans *la Damnation de Faust*, mise en scène par Robert Lepage, présentée à l'Opéra-Bastille en juin 2001. Photo : Éric Mahoudeau/Opéra National de Paris.

praticable étroit sur toute l'avant-scène. L'on songe à la structure du *Frankenstein* du Living Theatre ou au dernier tableau d'*Einstein on the Beach* de Wilson, mais surtout l'impression est celle d'un mur d'écrans. Le premier et le dernier niveaux sont coupés à mi-hauteur, ce qui renforce l'impression d'un empilement d'écrans, Lepage s'ingéniant à présenter uniquement le bas du corps des personnages du niveau supérieur, ou le buste des chœurs au premier niveau : l'image est tronquée.

À partir de cette trame de métal, Lepage propose diverses modulations écraniques, couvrant les cases de surfaces translucides, dessinant un vaste écran de huit cases, ou au contraire les évidant pour symboliser l'intérieur de la maison de Marguerite. Lors de la scène dans le cabinet de travail (Faust veut boire son poison), les écrans forment les côtés de ces cases et reçoivent la projection (latérale) de rayonnages de livres. Vingt-quatre lettrés sont ainsi dans leur cabinet, la case où se tient Faust étant la seule éclairée. Cette structure, à la fois cadre unique et multitude de cases, contient toutes les informations de cet opéra. Elle est surtout prétexte à un travail de sérialisation, nouveau dans la pratique lepagienne, travail qui rejoint et prolonge la réflexion scénographique du cadre et de la boîte, en jeu depuis les premiers spectacles. En effet, Lepage a beaucoup usé de la figure du double, mais jamais il n'avait travaillé à ce point le multiple : à plusieurs reprises, les chœurs endossent divers costumes et défilent sur les quatre niveaux (femmes à la promenade, hussards, démons...). Jouant de l'idée de mur de moniteurs, Lepage multiplie les mêmes icônes simples, avec quelques éléments scéniques (tables, chaises) et costumes aux couleurs vives (robes blanches, rouges, démons rouges). À la manière d'un effet de rembobinage, les hussards marchent à l'envers, alors que des femmes en blanc avancent dans l'autre sens, chaque groupe occupant progressivement l'ensemble des niveaux.

Sur ces moniteurs symboliques, des images sont projetées, soit sur toute la surface (comme ce livre contenant la partition de l'opéra, dont les pages tournent lorsque de jeunes filles en robes blanches font mine de souffler), soit sur quelques cases, soit encore sur les vingt-quatre cases. Ces images rappellent certains chromos de vieux films. Elles permettent surtout de très belles transparences. Ainsi, on voit Faust, debout en transparence, derrière son portrait projetée et, lorsque Marguerite décrit les flammes de la passion, c'est un mur de bois qui apparaît sur lequel une seconde image de flamme intervient (préfiguration des flammes infernales) : deux images projetées sur deux surfaces, l'une fermant les cases, côté public, l'autre du côté opposé (le grand cyclo).

Si les images s'épurent d'un point de vue formel et offrent de nouveaux contrastes à la manière d'un Wilson, elles construisent dans le même temps un univers baroque. Cinq Christ surgissent aux croisements des poutrelles, alors qu'un fond de vitraux est projeté (lors de la référence à la résurrection), les contrastes chromatiques sont violents, mais surtout les personnages se moquent de la gravité, l'envol des personnages (traits baroques) se transforme en suspension : sans cesse surgissent des protagonistes suspendus à des cordes, hussards tombant sur les genoux de leurs maîtresses assises au bas de chaque poutrelle, puis remontant en marchant à la verticale. À d'autres moments, ce sont des êtres infernaux, convoqués par Méphisto, qui font irruption et descendent la tête en bas comme s'ils marchaient à quatre pattes sur la paroi verticale,



La Damnation de Faust, mise en scène par Robert Lepage, présentée à l'Opéra-Bastille en juin 2001. Photo : Éric Mahoudeau/Opéra National de Paris.

pendant que d'autres traversent cette même paroi, de bas en haut. On se joue de la pesanteur, de la répartition habituelle haut/bas, pour donner à voir un ballet de formes gravitant en tous sens (toujours ces effets de renversement de l'angle de vision, que Lepage emprunte au cinéma). Baroque, Lepage l'est aussi dans l'emprunt à d'autres univers ; ainsi les interventions d'acrobates sont très connotées cirque, presque trop Cirque du Soleil (Alain Gauthier, qui crée les cascades, vient de là). La machinerie est ici nettement visible, empruntant au cirque ses systèmes de sécurité et d'accrochage (cordes, filins, baudriers). Dans les deux cas, l'œil est « rapté », suivant des circonvolutions folles, comme les frémissements d'ailes et les Nuées des œuvres baroques. Plus tard, lors de la chevauchée finale, Faust et Méphisto, censés se tenir sur les coursiers noirs Vortex et Giaour, sont en fait debout chacun sur un niveau (côté jardin) alors que les quatre cases contiguës montrent quatre doublures en action : chevauchant des chevaux projetés ! Belle solution qui évite aux chanteurs de se trouver gênés par une action trop physique, et qui permet une résolution visuelle, la chute finale de Faust dans l'abîme étant rendue par une pirouette de la doublure qui véritablement bascule jusqu'au premier niveau, éclairé de lueurs infernales (sans cesse le rouge s'oppose au bleu pâle). Cette scène souligne aussi la bonne compréhension de l'univers musical de

Berlioz : la course à l'abîme est construite sur un rythme binaire qui évoque le galop d'un cheval, mais « un ritardando prodigieux montre la perte de vitesse des chevaux qui passent du galop au trot avant de s'arrêter, dans une sorte de ralentissement cinématographique³ ». Et de fait, les images qu'utilise Lepage sont (ou rappellent) les chronophotographies de Marey et les travaux de Muybridge : elles décomposent le mouvement, au même rythme que la musique.

C'est donc dans un grand respect de l'opéra que Lepage entreprend cette lecture, qui à bien des égards renverse littéralement bon nombre d'habitudes, mais qui aussi joue d'une esthétique glacée convenue. Musique et voix ne sont pas perturbées par ces solutions scéniques, sauf lorsque certaines surfaces ferment les cases. José Van Dam, dans le rôle de Méphistophélès, est par sa stature, son aisance, bien supérieur au Faust de Giuseppe Sabbatini (jouant un peu trop au soliste italien). Jennifer Larmore est une très belle Marguerite, magnifique lorsque, seule dans sa chambre, elle entonne « D'amour l'ardente flamme / Consume mes beaux jours ». Dans le dernier tableau, accueillie au ciel par des Séraphins, elle commence l'ascension d'une immense échelle blanche couvrant toute la hauteur, et tout s'éteint.

Lepage exploite la surface entière de l'ouverture de scène avec une maîtrise visuelle rare dans un opéra. Son travail de sérialisation et de verticalité prend des accents métaphoriques forts dans ce *Faust*. Des effets sont reconnaissables, venus de divers spectacles précédents, mais ils sont ici au service d'une belle lecture, qui permet d'entendre magnifiquement l'œuvre et ses interprètes. L'œil ébloui découvre qu'il peut entendre, chaque intervention visuelle (images, jeu, éléments scéniques) et sonore (musique et chant) entamant un dialogue croisé dans une même convergence, celle-là même qui signe les plus belles œuvres. ¶

Lepage exploite la surface entière de l'ouverture de scène avec une maîtrise visuelle rare dans un opéra. Son travail de sérialisation et de verticalité prend des accents métaphoriques forts dans ce *Faust*.

3. *Op. cit.*, p. 52.