

## **Créer ou recréer le « premier » *Faust*** **Alexandre DRATWICKI**

L'histoire de la composition d'un « premier » *Faust* est aujourd'hui bien renseignée grâce aux travaux de Gérard Condé et – sur la genèse de l'œuvre en particulier – de Paul Prévost. Pendant longtemps néanmoins, la dispersion des nombreuses sources musicales et littéraires a rendu impossible la recréation de la version originelle d'un des opéras français les plus joués au monde, aux côtés de *Carmen* et des *Contes d'Hoffmann*. Et, tandis qu'on s'est évertué à programmer toutes les variantes possibles – mais si proches – des versions avec dialogues ou avec récits de *Lakmé*, *Mignon* et *Carmen*, *Faust*, pendant ce temps, n'a jamais connu que des dramaturgies « de tradition », dont les coupures habituelles (2<sup>e</sup> air de Siebel, air du rouet...) ne changent guère le profil de la partition. Le bicentenaire de la naissance de Gounod, en 2018, imposait que ce mystérieux « premier » *Faust* puisse enfin être révélé. Ou presque...

La différence majeure d'avec la version connue (celle de 1869, reformatée pour son entrée à l'Opéra de Paris suite à la faillite du Théâtre-Lyrique) repose sur les nombreux dialogues parlés qui (re)donnent vie à des rôles sacrifiés par la suite. Il ne reste aujourd'hui quasiment rien du jeune Wagner ni de la moins jeune Dame Marthe, laquelle, si elle amuse toujours dans le quatuor du jardin, étonne par sa gouaille comique dans un ouvrage éminemment poétique et sérieux. C'est qu'en vérité Wagner comme Marthe avaient initialement fort à faire dans les textes parlés, émaillant les dialogues de répliques piquantes qui profilaient davantage le premier *Faust* en opéra-comique de demi-caractère, à la manière des partitions d'Adam ou d'Auber. Comment ne pas suggérer un parallèle avec *Zampa* (1831) de Hérold, dont le rôle-titre démoniaque et le personnage tendre de Camille sont contrebalancés dans leur gravité par la verve comique de Rita, de Daniel et surtout de Dandolo ? Dans ce contexte du « juste milieu » artistique, qui était un étalon typiquement français pour juger de la qualité d'une œuvre à travers sa variété (et qu'on retrouve en théâtre comme en peinture à cette époque), l'aspect comique du premier *Faust* est également accentué par les répliques parlées de Méphisto. À l'adresse de son compagnon rajeuni, mais aussi dans des apartés destinés à rendre le public complice de la manipulation. Ce diable-là est plus ironique et moqueur que maléfique, et manœuvre moins avec l'aide de véritable sorcellerie que par des subterfuges très concrets et pragmatiques lorsqu'il s'agit d'apporter des coffrets à bijoux ou de parer les coups d'épée d'un duel hasardeux.

Les dialogues parlés du premier *Faust* utilisent – plus que de coutume dans le genre de l'opéra romantique français – le recours au mélodrame (c'est-à-dire aux textes récités sur un fond musical discret). Toutes les dispositions orchestrales sont convoquées pour dramatiser le dialogue : larges accords ponctuant une phrase déclamée, harmonies soutenues pour colorer un état psychologique, incises véritablement thématiques, ou même inserts symphoniques développés (le plus inspiré étant celui de l'éclosion des fleurs vénéneuses dans le jardin de Marguerite, qui deviendra – en 1869 – un bref arioso de Méphisto, Gounod n'ayant légitimement pu se résoudre à supprimer sa belle inspiration nocturne).

L'autre grande différence entre les deux *Faust* réside dans les morceaux musicaux absents des nombreux enregistrements parus aux XXe et XXIe siècles. Il y a d'abord ceux qui ont disparu sans que la situation dramatique soit conservée : le trio initial entre Faust, Wagner et Siebel, et le duo de la séparation entre Valentin et Marguerite, par exemple. Il y a ensuite ceux qui furent remplacés par une autre inspiration musicale : le premier air de Méphisto (« Le veau d'or » reléguant ensuite dans l'oubli la « Chanson de Maître Scarabée » aux accents assez proche), le second air de Siebel (« Si le bonheur à sourire » remplaçant beaucoup plus tard la romance « Versez vos chagrins dans mon âme », coupée avant la création), l'air de Valentin avec répliques des soldats (remplacé par le chœur de soldats aujourd'hui si célèbre). Il y a enfin une multitude de légères modifications qui auront le mérite de surprendre l'oreille du mélomane averti. Partout des détails ont été retouchés dans la version de 1869, mais pas forcément avec un résultat plus pertinent : on peut citer les interventions du chœur de démons et les dernières mesures de la scène de l'église, par exemple, ainsi que la fin du trio de la prison et les volées de cloches aujourd'hui absentes de l'apothéose finale.

Pour autant, il serait bien erroné de penser qu'un « premier *Faust* » parfaitement délimité précède un « second *Faust* » immuablement rejoué depuis 1869. Car certains passages furent coupés ou modifiés avant même la création de 1859. Ils sont ainsi complètement inédits, tandis que d'autres ont été remplacés ou réécrits lors du transfert de la scène du Théâtre-Lyrique à celle de l'Opéra. Plusieurs morceaux enfin sont des ajouts ultérieurs, le plus célèbre étant l'air de Valentin « Avant de quitter ces lieux » (créé en anglais à Convent Garden, avant d'intégrer le *Faust* français par le biais d'une traduction ad hoc). C'est pourquoi le *Faust* que présente le Palazzetto Bru Zane, en s'appuyant sur la nouvelle édition scientifique dirigée par Paul Prévost aux éditions Bärenreiter, n'est ni plus ni moins qu'un « autre » *Faust*, plutôt qu'un « premier » *Faust*, accumulant à dessein le maximum de pages inédites. Certaines ne se sont jamais rencontrées sur aucune scène du monde, et plusieurs sont présentées pour la première fois, Gounod ne les ayant probablement pas entendus de son vivant.

Cet « objet » faustien, s'il est conçu pour satisfaire au maximum la curiosité des amateurs, est aussi pensé comme un ouvrage dramatique cohérent et qui serait tout à fait viable en scène. Pour accroître encore l'intérêt, il est exécuté sur instruments historiques afin d'en faire miroiter les couleurs orchestrales d'origine, couleurs aujourd'hui lissées par des timbres d'instruments modernes jouant sans aspérités. Ce n'est pas là la moindre qualité de cette interprétation. Dès l'ouverture – qui ne présente pourtant aucune différence entre les versions de 1859 et de 1869 – l'auditeur redécouvrira le *fugato* sombre et inquiétant grâce auquel Gounod plonge le public dans les tourments romantiques de son héros. La kermesse, le jardin, l'église, la prison prennent eux aussi un tout autre relief entre les mains de Christophe Rousset, relief qui ne sera pas sans déranger les puristes épris de tradition tant il renouvelle les sonorités « habituelles » d'un *Faust* que l'on croyait connaître jusque dans ses moindres recoins.



Un mot enfin sur la distribution vocale, elle aussi en partie inattendue. La présence de Véronique Gens en Marguerite rappelle que Gounod voulait qu'on engagea, lorsque l'œuvre été jouée en province, la « forte chanteuse de grand opéra » et non pas la soprano d'opéra-comique. Il écrit d'ailleurs des récitatifs dès 1862 afin que l'ouvrage corresponde aux canons de l'opéra « lyrique » plus qu'à ceux de l'opéra-comique. Jean-François Borrás, de son côté, apporte à Faust un timbre plus clair que de coutume et s'autorise des passages en voix de tête dans la véritable tradition des premiers créateurs du rôles. Quant à Dame Marthe, elle était bien soprano dans les premières tables de distribution, avant d'évoluer vers les tessitures de contralto qu'on entend aujourd'hui.

La création de ce nouveau *Faust* permet de rappeler combien les ouvrages lyriques français étaient appelés à de grands remaniements du vivant même des compositeurs. Il n'y a presque jamais de version unique et indiscutable d'un opéra, mais une constellation de partitions subtilement différentes. Il y aura désormais un autre *Faust* qui donne à voir les étapes de l'acte créateur de l'un des plus grands génies de l'art romantique français.