

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

-
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 1*, 2006, p. 387.
 3. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, (1921), Paris, Seuil, 2005.

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 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

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, « L'opéra n'est pas l'opéra », (*Recherches* n° 42, « Aujourd'hui l'opéra », janvier 1980), Michel Rostain et Marie-Noël Rio (dir.), p. 205.

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 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) :

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

8. *Ibid.*, p. 392.

9. *Ibid.*, p. 393.

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

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 ?

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*

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

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.

*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 : « Il était, par contre, l'homme de toutes les collaborations. Il savait écrire en fonction de la musique²¹ ».

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

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.

21. Jean-Yves Bosseur, entretien de novembre 2016. Tous les entretiens sont intégralement reportés dans la deuxième partie de cet ouvrage.

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

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 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 Klingler 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 dieux. 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

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.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.* p. 593.

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

sur la mémoire (l'homme immortel qui se souvient de tout) et sur les dérivées de l'Histoire, notamment chez Thomas Mann²⁹.

Faust permet aussi un discours métapoétique. Il interroge les limites de la création, comme l'explique Emmanuel Reibel :

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.

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 ?

Par ailleurs, 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*

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 Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Colin, 1990.

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

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.

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 marxiste de la société, Michel Butor et surtout Henri Pousseur opposent un public cultivé, riche, et dominant 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

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. »

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 « 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 du *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

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

36. *Ibid.*, p. 9.

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 « L'opéra aujourd'hui » :

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 :

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.

37. Henri Pousseur, « L'opéra aujourd'hui », (*Recherches* n° 42, janvier 1980), Michel Rostain et Marie-Noël Rio, p. 203.

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

Jusqu'à-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 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

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

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.

Pierre Bartholomé 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 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

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

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 metteuse 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 metteuse en scène. Cette étude de la mise en scène en train de se faire me permettra de cerner certaines particularités de la forme musicale et littéraire choisie, ainsi que ses implications éthiques et politiques. Je n'étudierai pas pour elles-mêmes les spécificités de l'intertexte goethéen, et plus largement faustien, travail qui justifierait à lui seul un ouvrage.

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, ainsi que les réactions des élèves et des spectateurs, sont ensuite présentées en annexe.