

En tous lieux, en tout temps

Gérard Condé

La création de *Faust* au Théâtre-Lyrique en 1859 marquait l'aboutissement de vingt années de maturation. À ce que Gounod consigne dans ses *Mémoires d'un artiste*, il faut ajouter qu'une « pensée pour piano », intitulée *À la lune* (datée de mai 1840 et restée manuscrite), fait entendre la mélodie du futur duo de *Faust* « Ô nuit d'amour, ciel radieux ». Un an plus tard, il confiera à son frère :

Je mitonne d'avance certains effets d'un opéra de *Faust* que j'ai l'espoir de me faire faire à l'aide du père Mélesville [l'un des librettistes de *Zampa* de Hérold] que son fils doit me faire connaître à Paris.

Quand, après avoir songé à entrer dans les ordres, Gounod reprit sa carrière artistique, il revint au théâtre et donc, naturellement, à *Faust*. En témoignent des esquisses de la scène de Walpurgis (« Au Brocken les sorcières vont ») sur la traduction de Blaze de Bury, parue en 1847, et une partition datée de 1849, intitulée *Marguerite à l'église*, « scène de *Faust* » dont la musique n'a aucun rapport direct avec l'épisode homonyme que l'on connaît aujourd'hui. On peut imaginer que ce fragment était destiné à être exécuté devant le directeur de l'Opéra afin de le convaincre des qualités de compositeur dramatique de Gounod à qui l'on proposa finalement le livret de *Sapho*, grâce à Pauline Viardot qui s'engageait à créer l'ouvrage en 1851. Au printemps 1852, à l'occasion du mariage du musi-

cien, les *Signale* de Leipzig annoncèrent (avec une pointe d'ironie ?) que le fiancé travaillait à un *Faust*. L'information devait avoir quelques fondements, car, fin décembre 1851, Gounod songeait effectivement à un tel projet, auquel Émile Augier (le librettiste de *Sapho*) avait promis de travailler après le 20 janvier. Le compositeur note :

Faust ne cesse de me tenir à cœur ; j'ai l'assurance que ce sera un grand bonheur pour moi que de me livrer à ce travail vers lequel je me sens attiré par une foule de côtés et qui répond à beaucoup de mes besoins.

Gounod finit par rattraper ce spectre fuyant et à le renfermer dans les limites d'une partition. Mais, après avoir conquis son œuvre de haute lutte, il en devint la conquête et la signature du contrat avec un petit éditeur (Antoine de Choudens) dont il allait faire la fortune, ressemble assez à celle de son héros. Le compositeur de *Faust*, comme l'amant de Marguerite, ne pouvait s'en contenter...

« *Faust* est jusqu'ici ma plus grande réussite au théâtre. Est-ce à dire qu'il soit mon meilleur ouvrage ? Je l'ignore absolument. » Cette constatation interrogative, qui, pour le lecteur des *Mémoires d'un artiste*, se présente comme leur conclusion, n'aurait dû être que la fin du chapitre IV. Il restait encore à Gounod la perspective d'évoquer le destin malheureux de *Mireille*, celui de *Roméo et Juliette*, plus immédiatement glorieux que *Faust*... Pourtant son vrai souci, en cet été de 1877, où il suspendit son récit, était l'attente de la création de *Polyeucte* dont l'éditeur Lemoine, convaincu du succès, venait de lui acheter la partition 100 000 francs, dix fois ce que Choudens avait offert pour *Faust*...

Mais *Polyeucte*, l'ouvrage dans lequel Gounod s'était le plus impliqué personnellement, qui aurait dû chaque soir célébrer et faire partager les vertus du christianisme, ne convainquit jamais complètement les plus fidèles admirateurs du musicien tandis que ses détracteurs soupiraient : « trop de messes ! » Le succès sans cesse croissant de *Faust* – dont Gounod regrettait (presque) que « l'acte du jardin ait fait commettre bien des fautes » – finit par lui sembler une injure : « Périssent mon œuvre,

périsse même *Faust*, disait-il à son entourage quelques mois avant sa mort, mais que *Polyeucte* soit repris et vive ! » lit-on dans la monographie des frères Hillemacher.



LA MACHINE INFERNALE

Gounod pouvait se sentir persécuté par son œuvre : s'il l'a portée en lui vingt ans, il lui restait encore à l'entendre partout pendant un tiers de siècle. À Paris, au Théâtre-Lyrique puis à l'Opéra, mais aussi, réduit au cœur des soldats, clamé chaque printemps par la masse des Orphéonistes (aux voix desquels se mêlera peu à peu celle du public) et bientôt sur les scènes de province. À commencer par Strasbourg qui eut la primeur de la version avec récitatifs le 28 février 1860, production exemplaire, tant pour la mise en scène que par l'interprétation : Gounod, qui y assista le 17 mars, acclamé dès qu'il parut dans sa loge, fut impressionné par les écussons appliqués au pourtour de la seconde galerie, portant le titre de ses cinq opéras en lettres d'or puis, appelé sur scène après l'acte du jardin, il se vit remettre par le chef une couronne d'or. Le mois suivant, à Rouen, la représentation fut suivie d'un banquet à l'issue duquel Gounod se mit au piano pour en rejouer des passages à sa façon. Son éditeur, constatant le pouvoir d'attraction de la présence du compositeur le fit ainsi voyager avec une habileté commerciale que Gounod admira jusqu'au jour où, n'en ayant lui-même tiré aucun bénéfice, il cria à l'exploitation.

À Saint-Rémy-de-Provence où il était allé saisir les couleurs de *Mireille*, c'est la fanfare locale qui, après avoir ponctué la messe de ses flonflons, défile à la sortie au son de la Marche de *Faust*. Deux ans plus tard, faisant étape à Toulon sur le chemin de Saint-Raphaël, « l'Italie de la France » propice à lui inspirer *Roméo et Juliette*, l'annonce d'une représentation de *Faust* piqua sa curiosité. Las ! l'introduction fuguée de la scène de l'Église jouée à deux doigts sur un harmonium désaccordé lui fera quitter le théâtre avant la fin.

Pour l'entrée de *Faust* au répertoire de l'Académie impériale de musique (favorisée par la faillite du Théâtre-Lyrique), le 3 mars 1869, Gounod, alors en pleine détresse créatrice, tenta d'abord de se dispenser de l'obligation de composer un ballet en proposant à Saint-Saëns de l'écrire à sa place... L'inspiration lui vint tout à coup et se révéla particulièrement heureuse. À l'inverse, l'air additionnel de Méphistophélès (« Minuit »), conçu d'abord pour remplir l'espace plus vaste qui allait accueillir l'ouvrage, reste une curiosité.

Le succès de *Faust* à l'Opéra fouetta celui du *Petit Faust* d'Hervé (créé le 23 avril), plutôt respectueux du *grand* qu'il parodie légèrement. « L'Idylle des Quatre saisons » est un petit chef-d'œuvre de sensibilité et de concision; Duprato l'aurait donné en modèle, au Conservatoire, à ses élèves d'harmonie. Gounod n'ira jamais voir ce qu'il considérait comme une profanation de Marguerite; à juste titre s'il est vrai, au vu des rapports de police, que pour ses faveurs, Blanche d'Antigny, « ne prenait jamais moins de 500 francs », la même somme que l'Opéra versait au compositeur pour chaque représentation de *Faust*.

Légèrement anticipée pour coïncider avec la saint Charles, la célébration de la 500^e de *Faust* à l'Opéra, le 4 novembre 1887, donna à Gounod l'occasion de diriger lui-même sa partition en lui imprimant parfois des tempos inattendus (l'air des bijoux plus vif, la sérénade plus lente) que Paul Taffanel nota scrupuleusement. Jules Barbier, qui prévoyait de déclamer un dithyrambe en six strophes dut, sur les instances de Gounod, se contenter de les publier dans *Le Ménestrel*... Soirée très parisienne, certes, mais en l'honneur d'un ouvrage qui avait, dès sa parution, dépassé les frontières.



UN SUCCÈS EUROPÉEN

L'Allemagne se montra particulièrement friande de *Faust*. Si la première eut lieu à Darmstadt le 15 février 1861, c'est sans doute à l'initiative ami-

cale du comte de Reiset qu'elle le doit : ayant connu Gounod à l'ambassade de Rome en 1840 et se trouvant à présent à la tête de la Légation française, il en aurait soufflé l'idée au Grand Duc. Allant au-devant des critiques, Gounod avait mis en musique deux strophes de la *Chanson du roi de Thulé* dont les librettistes français avaient fait l'économie. Les Kapellmeister d'une trentaine de théâtres avaient fait le déplacement. Gounod ne tarit pas d'éloges sur une cantatrice si habitée par son rôle qu'elle ne fait plus la différence entre elle-même et Gretchen. Les décors de Carl Brandt, maître illusionniste à qui Wagner fera appel pour la création du *Ring* à Bayreuth, eurent leur part dans le succès de l'ouvrage qui gagna bientôt toutes les scènes allemandes.

L'Opéra de Hambourg échappa à la faillite grâce à 18 représentations d'affilée. Le directeur, pour entretenir et fortifier le succès, fit installer à la façade de son théâtre un grand transparent lumineux où l'on voyait chaque soir la France et l'Allemagne symbolisées par deux femmes, drapées à l'antique, et qui se donnaient la main. La salle de 2 300 places était encore comble à la 52^e représentation que Gounod vint diriger au bénéfice de M^{lle} Spohr, la nièce du compositeur, qui chantait Marguerite. Le *Faust* de son oncle jouissait encore d'assez de considération en Allemagne pour expliquer la floraison de titres sous lesquels l'ouvrage de Gounod fut parfois représenté pour éviter la confusion : *Margaräthe* à Dresde en août 1861, *Gretchen* à Stuttgart en septembre.

Gounod n'avait pas la chance de pouvoir diriger sa partition partout où le zèle méphistophélique de Choudens l'entraînait. En janvier 1863, il reçut une invitation pressante de l'intendant de l'Opéra royal de Berlin, où *Faust* venait d'entrer au répertoire. Filant au théâtre après seize heures en chemin de fer, il apprit que l'orchestre ne pouvait pas répéter... S'étant mis au piano, il entreprit d'indiquer aux chanteurs de quelle façon, toute personnelle, il entendait diriger. Mais sentant s'élever un vent de panique il crut plus sage d'y renoncer, se contenta d'assister à la représentation et d'accepter l'invitation du roi à revenir conduire lui-même son ouvrage. Gounod ne devait pas retourner à Berlin ; en revanche on a dit que les Prussiens avaient marché sur Paris

en 1871 aux accents de la Marche de *Faust*, ce qui n'est ni vérifiable ni invraisemblable. Plus gênante, la lettre qu'on suggéra à Gounod d'adresser au Kaiser par l'intermédiaire d'une relation haut placée. Après avoir rappelé son admiration pour le génie germanique, il exprimait le souhait que le chalet de Montretout (où il résidait l'été) fût épargné. L'inscription placardée sur la porte « Ici réside Charles Gounod, le compositeur de *Faust* » n'empêcha ni le pillage ni l'incendie, mais l'affaire fit grand bruit après la guerre.

Soucieux d'affirmer son patriotisme face à ceux qui lui reprochaient de résider à Londres depuis l'automne 1870, Gounod voulut faire don à la Nation des 500 francs-or que lui rapportait chaque représentation de *Faust* à l'Opéra, jusqu'à l'extinction de l'indemnité de guerre imposée par la Prusse. Son épouse restée à Paris, et dont c'était la principale ressource, s'y opposa naturellement.

La Belgique aurait accueilli *Faust* avant l'Allemagne si les deux troupes du Théâtre de la Monnaie n'étaient entrées en rivalité : celle d'opéra-comique revendiquant la version originale avec dialogue parlés, celle d'opéra opposant le remaniement avec récitatifs et le fait que la partition fut, dès l'origine, intitulée « opéra » à cause de la stature vocale qu'elle exige des interprètes... C'est finalement la troupe d'opéra qui l'emporta le 7 septembre 1862. Dix ans plus tard, venu prendre les eaux à Spa, Gounod eut la surprise d'y trouver en vente du papier à lettres, rayé comme du papier à musique et portant en en-tête « Faites-lui mes aveux ». Mais ce n'était rien en comparaison de l'émotion que dut lui procurer, le 4 mars 1877, à Liège où il était allé entendre le baryton Maurice Devriès, l'insertion du « Chœur des soldats » au beau milieu d'une représentation de *L'Africaine* suivie d'une ovation publique !

La carrière italienne de *Faust* n'a pas été aussi brillante que pouvaient le laisser penser les 46 représentations à la Scala de Milan. Gounod, qui espérait beaucoup de l'imposant pupitre de cordes, fut finalement déçu à la création, le 11 novembre 1862 après avoir fulminé (dans une lettre à sa femme) contre la traduction d'Achille de Lauzières :

Honteux de négligence! Il n'y a pas deux mots à leur place [...] Je ne voudrais pas gagner mon argent comme cela, et je lui ai gagné 29 pages de son argent par le travail que je viens de faire, c'est honteux, *honteux!*

Gounod eut des raisons plus triviales de se plaindre de la destinée fulgurante de *Faust* outre-manche. La première représentation (en italien, le 11 juin 1863) était due à l'initiative de l'imprésario Mapleson, dirigeant Her Majesty's Theatre. Pour être sûr de remplir la salle, il avait fait courir le bruit qu'il ne restait déjà plus de places pour la quatrième!... Gounod arriva juste pour y assister. La première lecture de *Faust* au piano avec les artistes, à Covent Garden le lendemain, promettait tant que Gounod s'entendit prédire une fortune de ces représentations concurrentes sur deux théâtres. À quoi il répondit qu'il ne toucherait rien puisque la partition a été achetée 3 000 francs aux auteurs par l'éditeur anglais Chappell. Quant aux droits d'auteurs, le directeur de Covent Garden ne voulait pas en verser, estimant qu'il avait déjà payé assez cher le matériel d'orchestre. Cette seconde production de *Faust* à Londres (toujours en italien) affronta brillamment les feux de la rampe le 2 juillet 1863 avec M^{me} Carvalho, Tamberlick, Faure et M^{me} Nantier-Didiée (Siebel) pour qui Gounod composa un air nouveau (« Quando a te lieta »). L'auteur fut seulement autorisé, par le chef (Costa), à assister à la répétition « au fond de la salle, sans avoir le droit de la plus petite observation ».

Enfin, le 23 janvier 1864, *Faust* parut en anglais sur la scène du Her Majesty's Theatre de Londres, augmenté, par Gounod, d'une « Cavatine (ajoutée au rôle de Valentin) pour Mr. Santley ». C'est l'air « Avant de quitter ces lieux » qui, empruntant au prélude orchestral une mélodie préfigurant l'apothéose de Marguerite, en ruine la signification. Elle n'aurait jamais dû être intégrée à l'ouvrage et les éditions françaises l'ont longtemps ignorée. Comme il s'avéra que la partition de *Faust* n'avait pas été déclarée dans les délais légaux par l'éditeur anglais, l'ouvrage était tombé dans le domaine public en Grande-Bretagne avant même d'y avoir été représenté. L'absence de droits d'auteurs à payer fit la

fortune des théâtres et, favorisant la représentation, en multiplia le nombre...



UN « SECOND » FAUST ?

Vers la fin de sa vie, toujours hanté par Faust, Gounod imagina l'argument d'un *Second Faust* qu'il se garda pourtant de mettre en musique, se contentant d'en résumer les données :

Le *Second Faust* tel que je le conçois est à la fois la conséquence et l'antithèse du premier : morte dans le repentir et dans la grâce, Marguerite doit être, par ses souffrances passées et son intercession présente, le *sauveur* de Faust : c'est la *Victime rachetant le Bourreau*. Mais cette rédemption suppose et implique un nouveau drame, c. à d. une série de situations et d'épreuves par lesquelles Faust doit passer pour se purifier par la lutte et la victoire. [...] Mais comme il a épuisé la coupe de la sensualité vulgaire, il faut que la tentation se présente à lui sous une forme *nouvelle* qui, tout à la fois, la réveille et la dissimule : c'est la *vie surnaturelle et monastique*.

Méphisto exploite la douleur de Faust : au début du drame nouveau, le serpent pousse Faust à la *ferveur religieuse* : les nouvelles sorcières seront des *nonnes*. [...] La séductrice de Faust devra être une sorte de *Béatrix infernale*, d'Antéchrist *femme* : cette influence, dominant la pièce, devra placer Faust dans un combat perpétuel entre le désir et la terreur de la vie religieuse, jusqu'à ce qu'enfin le cri vainqueur soit le plus fort, et que Faust, mourant de l'amour divin, conclue à la dernière scène du *Second Faust* de Goethe. (On introduirait comme figure secondaire, un rival de convention – épris ou non de la nonne – mais dont elle et Méphisto se serviraient pour attiser la jalousie de Faust et aggraver ses chances de défection et de chute.)

Au début du drame, Faust est plongé dans la douleur. La mort de Marguerite, le souvenir et le remords des souffrances dont il a été la cause le tourmentent nuit et jour, et il cherche dans la foi et dans le repentir la

consolation et l'expiation. Une religieuse se présente à sa porte : elle vient implorer la charité pour les orphelins. Faust songe au pauvre enfant de Marguerite. Il est à la fois ému par ce souvenir, et séduit par l'angélique beauté de la Religieuse : un sentiment inconnu, terrestre et divin, sensuel et mystique, s'empare de lui.

Méphisto, sous la forme d'un pieux docteur, favorise cette passion ardente : il pousse Faust à la ferveur : il fera comprendre à l'auditeur que cette religieuse n'est autre qu'Hélène dont la beauté suprême a pris les traits et le vêtement de la nonne, et qui va jouer pour le nouvel ascète le rôle d'une *Béatrix infernale*. Telle serait la substance du Prologue.

La dernière scène de *Faust* (celle de l'apothéose), doit être amenée par une scène analogue au dernier trio de *Robert le Diable*, mais d'un ordre supérieur. Faust a vu enlever aux étreintes de la passion mystique la Nonne infernale pour laquelle il brûlait d'une ardeur sublime : cette déception, artifice de Méphisto, plonge Faust dans un accès de désespoir et de malédiction qui doit amener l'avant-dernière scène suivante *en ensemble* : 1^o Chœur des moines (ou des nonnes) invisibles dans un couvent voisin ; 2^o Chœur des démons, suscités par les incantations de Méphisto, et soufflant à Faust des imprécations de blasphème ; 3^o Faust combattu entre ces deux influences diverses, et entendant au loin la voix de Marguerite qui intercède pour lui au Ciel.

Qui douterait, après cela, que Gounod, plus encore que Berlioz ou Liszt, ne se soit projeté dans le personnage de Faust ?



Carte souvenir représentant la scène de la prison.
Archives Leduc.

Souvenir card depicting the prison scene.
Leduc Archives.