

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^e 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, reformulée 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 Méphistophélès, 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 ^{xx}e et ^{xxi}e 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 dans l'oubli la « Chanson

de Maître Scarabée » aux accents assez proches), le second air de Siebel (« Si le bonheur à sourire t'invite » remplaçant beaucoup plus tard la romance « Versez vos chagrins dans mon âme », coupée avant la création), l'air de Valentin avec répliques de ses compagnons (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 l'anecdote, signalons que la kermesse de l'acte I, inchangée dans sa forme, fait entendre l'intervention d'un mendiant dont les solos placent au second plan quelques phrases du chœur, tandis que l'homme demande l'aumône en passant de groupe en groupe. Quant à l'incontournable « air des bijoux », on le retrouve dans sa version initiale, c'est-à-dire avec une reprise complète de la section « Ah ! je ris de me voir si belle » avant le passage de coda.

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 Covent 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 jamais entendues, du moins avec orchestre.

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 en accroître encore l'intérêt, il est exécuté sur instruments historiques afin d'en laisser 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 engage la « forte chanteuse de grand opéra » lorsque l'œuvre était jouée en province, et non pas la première soprano d'opéra-comique. Il écrit précisément des récitatifs dès 1862 pour que l'ouvrage corresponde aux canons de l'opéra « lyrique » plus qu'à ceux du genre léger. Il faut à ce sujet signaler que la créatrice du rôle – M^{me} Miolan-Carvalho – a fait mutiler presque tous les ouvrages que Gounod lui composait sous prétexte que l'écriture en était trop dramatique pour elle : scène « du philtre » de *Roméo et Juliette* (d'abord raccourcie puis supprimée avant la création), scène « de la Crau » de *Mireille*, air de folie de Marguerite dans la prison de *Faust* (qui ne fut, semble-t-il, jamais terminé)... À l'approche de la création de 1859, plusieurs journalistes s'interrogeaient d'ailleurs sur la capacité de M^{me} Carvalho à aborder le « chant large » dont on savait Gounod épris. Ces remarques justifient non seulement la présence dans cet enregistrement d'une voix plus sombre et centrale, mais aussi le retour à des

« ossias » d'écriture plus graves. Le *si* aigu de l'air « du rouet » est ici remplacé par le *fa* dièse que propose également la partition, non pas en petite note de facilité, mais comme une véritable alternative artistique (sans doute plus en accord avec la poésie de l'air), de même que la cadence finale de la scène de l'église retrouve, dans cette version de 1859, sa première configuration, montant seulement au *sol* aigu (et non au *si* bémol), et visitant le registre grave plus longuement. Dans ce dernier cas, aucune alternative n'est d'ailleurs proposée dans la première édition, et c'est aux Marguerite plus légères de la fin du XIX^e siècle que l'on doit l'ajout, devenu traditionnel, d'un maximum de notes aiguës. On entendra çà et là d'autres modifications (notamment le dernier cri de l'air « de la fenêtre », remplacé ici par le *sol* optionnel au lieu du contre-*ut* traditionnel). On appréciera la probité artistique de Véronique Gens, qui nous permet d'entendre toutes ces variantes moins flatteuses d'un point de vue purement vocal.

Benjamin Bernheim, de son côté, apporte à Faust un timbre plus jeune que de coutume, dans la véritable tradition des premiers créateurs du rôle, usant de la voix mixte et de la voix de tête à la manière du ténor français de demi-caractère. Le rôle de Méphistophélès est ici confié à Andrew Foster-Williams, permettant de retrouver la spécificité théâtrale du baryton-basse de caractère qui faisait la gloire de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique dans les années 1860. Loin des grandes basses profondes de Meyerbeer, ces emplois valorisaient autant les qualités vocales que le jeu scénique. Et il n'est qu'à lire le texte des répliques du diable pour se persuader que le Méphistophélès originel n'est sans doute pas pensé pour des voix de stentors monolithiques, comme on peut en entendre bien souvent aujourd'hui dans ce rôle. Si ce n'étaient deux ou trois notes graves, on se persuaderait même qu'un baryton central aurait sa pleine légitimité dans cet emploi, qui requiert souplesse, rapidité, finesse et qualités prosodiques de chaque instant. 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.



M^{me} Carvalho en Marguerite.
Bibliothèque nationale de France.

M^{me} Carvalho as Marguerite.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.