

OPÉRA
— DE —
— LILLE

ALLER PLUS — ———— LOIN

Faust

OPÉRA —————
————— GOUNOD
DU 5 AU 22 MAI 2025 —————
————— Louis Langrée *Direction musicale*
Denis Podalydès *Mise en scène*

opera-lille.fr



Pôle des publics

03 62 72 19 13

contact.groupe@opera-lille.fr



La légende de Faust puise son origine dans la Renaissance allemande. Johann Georg Faust, astrologue et magicien ayant vécu au XVI^e siècle, l'aurait inspirée. Après une jeunesse passée en dissipation, peu enclin à l'étude, il aurait épuisé l'héritage d'un riche oncle et avant de se tourner vers l'alchimie. Sa mort au cours d'une expérience (il est déchiqueté par une explosion) aurait été jugée suspecte – liée, peut-être, à l'intervention du diable lui-même.

Après avoir été adaptée à plusieurs reprises sous forme de conte, l'histoire de Faust inspira à Johann Wolfgang von Goethe son œuvre théâtrale majeure : *Faust I* et *Faust II*.

Ces deux immenses pièces, parues dans la première moitié du XIX^e siècle allaient exercer une fascination durable sur le compositeur Charles Gounod : « J'avais lu *Faust* en 1838 », écrit-il dans son *Autobiographie*, « à l'âge de vingt ans, et lorsqu'en 1839 je partis pour Rome comme grand prix de composition musicale, et pensionnaire de l'Académie de France, j'avais emporté le *Faust* de Goethe qui ne me quittait pas. » De cet enthousiasme, Gounod tirera son plus grand succès : *Faust*, opéra en cinq actes, composé sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1859. Il s'agit de l'opéra français le plus connu et joué au monde avec *Carmen*.

Pourtant, l'œuvre musicale se démarque très nettement de son modèle allemand. Le héros chez Goethe incarne une soif de connaissance passionnée et un esprit frustré par la finitude du savoir humain. Dans la partition et le livret du compositeur français, le rôle de ce personnage subit une réduction formelle et on ressent l'influence de son contexte de création. La société du Second Empire est en mouvement, transformée par l'industrialisation – et porte la marque d'une grande austérité morale. La France de Gounod, rappelle Denis Podalydès, c'est celle des mœurs contrôlées à l'excès, des procès de Flaubert et de Baudelaire. Aussi le metteur en scène choisit-il de rendre visible cette métamorphose du modèle initial : si l'œuvre de Gounod conservait le cadre de la Renaissance allemande, c'est un miroir de la fin du XIX^e siècle français qui nous est tendu ici.

Suivant un principe de fluidité, de mouvement continu, Podalydès exprime également l'idée que la présence du Mal, au sein de cette histoire, s'insinue naturellement et sans effet spectaculaire. Très simplement, l'appel à Satan suffit à mettre en route le manège. Du cabinet d'étude à l'hémicycle universitaire, de la kermesse à la maison close, des premiers émois au crime, une ronde magique s'installe, qui s'accélère et précipite le destin de ses personnages.

FOCUS Homme de théâtre et de cinéma, Denis Podalydès se réfère à plusieurs œuvres cinématographiques pour évoquer et nourrir sa propre vision de Faust.

Il mentionne ainsi le **Faust d'Alexandre Sokourov**. En 2011, le cinéaste russe livrait une vision personnelle du personnage légendaire, s'inspirant aussi bien de Goethe que de Thomas Mann. Son Faust devient un intellectuel rebelle qui s'emploie à rechercher l'âme en disséquant des cadavres. Esprit frondeur, pionnier de la pensée, le docteur est également en proie aux appétits de la chair. À court d'argent, il s'adresse à un vieil usurier, ignorant que celui-ci est une incarnation du diable. À son insu, il signe alors un pacte fatal.



Faust, Alexandre Sokourov, 2011

Ce film est le quatrième volet d'une tétralogie consacrée aux grandes figures modernes du totalitarisme. Trois tyrans, individus hors norme ayant entraîné la mort de milliers de personnes, sont esquissés sous un angle impressionniste. L'accent est mis sur l'atmosphère privée, presque onirique, qui entoure chacun dans les derniers jours de sa vie. Débuté en 1999 avec un premier volet consacré à Hitler (*Moloch*), le cycle aborde ensuite Lénine (*Taurus*, 2001), puis l'Empereur Hirohito (*Le Soleil*, 2005). Curieusement, Sokourov complète cette trilogie en 2011 avec *Faust*. Le personnage central, fictif et sans lien avec l'Histoire, semble rompre avec les trois premiers volets. Pourtant, le réalisateur explique que derrière Faust, il y a Goethe – penseur qui incarne à ses yeux l'humanisme par excellence. En abordant la figure de Faust, il s'agit de clore le cycle par cette immense réflexion du penseur allemand sur l'ambition démesurée de l'humanité – et de souligner que tout ce que Goethe semblait avoir prévu s'est réalisé.



Sauve et protège, Alexandre Sokourov, 1989

Dans son approche de *Faust*, Denis Podalydès se réfère également à la littérature française de l'époque de Gounod - et plus particulièrement à Flaubert. Justement, Alexandre Sokourov s'est inspiré de l'auteur français. En 1989, il réalise **Sauve et protège**, adaptation de *Madame Bovary* qui transporte l'héroïne flaubertienne dans le Caucase. À Tachkent, en Ouzbékistan, Emma Bovary s'ennuie aux côtés de son mari médecin. Cherchant à fuir la banalité morose de son quotidien en achetant des éventails, elle s'évade dans une langue étrangère (le français) et ne trouve la plénitude que dans le rêve et l'amour. Sokourov explique le titre du film par le recours à l'imaginaire qui « sauve et protège » Emma, enterrée vivante dans une vie qui l'étouffe.

De Goethe à Gounod

Afin de bien cerner ce qui distingue (voire oppose) le texte goethéen de l'opéra de Gounod, plusieurs éléments méritent une attention particulière.

Le *Faust* de Goethe constitue un ensemble monumental de deux très longues pièces de théâtre, dont la composition s'étend sur plusieurs décennies. L'auteur commence à élaborer la matière *Faust* très tôt, livrant plusieurs approches préliminaires. Entre 1773 et 1775, il conçoit un premier texte : *Urfaust* ou *Faust primordial*. Un deuxième texte, *Faust, un fragment*, est publié en 1790. Le premier volet du diptyque théâtral, *Faust I* ou *Premier Faust*, voit le jour en 1808. Ce n'est que près de vingt-cinq ans plus tard, en 1832, que paraîtra la fin colossale de cette œuvre hors norme : *Faust II* ou *Second Faust*. Il s'agit donc d'une œuvre déjà exceptionnelle par l'étendue de son temps de création. Elle est encore remarquable par sa longueur : si le premier volet est déjà inhabituellement vaste, la dimension du second, plus riche et plus complexe, rend la pièce quasiment injouable.

Le *Prologue* introduisant le *Premier Faust* livre les enjeux de l'ensemble. S'inspirant du *Livre de Job*, il donne à voir une conversation entre Dieu et le Diable sur le salut de l'humanité. Une expérience se décide alors. Confiant dans les capacités de l'individu, Dieu autorise Satan à tenter le vieux Faust, savant, philosophe et alchimiste, digne représentant de la sagesse et de la connaissance humaines. Dans le *Premier Faust*, le personnage éponyme, après s'être heurté aux limites du savoir, se laisse séduire par Méphistophélès, incarnation du diable, qui s'introduit dans sa demeure sous la forme d'un chien et offre spontanément ses services. Des plaisirs vulgaires et faciles se présentent alors à Faust, qui se perd dans le vertige sensuel à la rencontre de Marguerite. Retrouvant la jeunesse, il corrompt la jeune fille innocente qu'il l'abandonne après l'avoir mise enceinte. Devenue fille-mère, responsable de la mort de son frère et de sa mère, déshonorée et seule, Gretchen tue son enfant avant d'être condamnée à mort. Le *Second Faust* raconte le retour à la raison du personnage. Celui-ci s'écarte de Méphisto et regagne son salut.

Ainsi, le diptyque correspond aux deux étapes successives de l'expérience définie par le *Prologue* : le *Premier Faust* donne à voir la chute et l'échec momentané, tandis que le *Second Faust* permet un retour dans le droit chemin, avec la rédemption du héros. Après le temps de l'égarement, le personnage redevient maître de son destin, accepte les limites de sa condition humaine et rachète pleinement son égarement passager. À travers ces deux mouvements, l'œuvre épouse également le parcours artistique et philosophique de son auteur. À l'époque du *Premier Faust*, Goethe siège parmi les représentants majeurs du Sturm und Drang¹ et son protagoniste en porte la marque : figure du génie assoiffé d'absolu, pris dans les affres de l'inquiétude métaphysique, le philosophe, alchimiste et savant cherche à percer le mystère de toute chose². Au moment du *Second Faust* l'auteur a évolué vers

1. Le Sturm und Drang, ou « tempête et passion », est un mouvement politique et littéraire allemand de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui accorde à la liberté une valeur essentielle et s'affranchit de l'influence des Lumières, venues de France, jugées froides et sèches. La passion, le tumulte du sentiment en sont des éléments essentiels.

2. De cette œuvre, Goethe dira qu'elle était celle « d'un être troublé par la passion, qui peut obscurcir l'esprit de l'homme. »

Ainsi, là où le personnage goethéen cherche à pénétrer l'essence même des choses en réalisant la totalité de l'expérience humaine, le héros de Gounod choisit de délaissé le savoir au profit du plaisir. Un plaisir qui sera essentiellement lié à la chair – et à la notion de faute.

Cette dimension sensuelle, à la fois centrale et problématique, irréprouvable et coupable, Denis Podalydès la perçoit finement. S'éloignant du cadre initial de la légende, (le XVI^e siècle allemand que Gounod avait maintenu dans son opéra), le metteur en scène place l'intrigue dans le contexte historique du compositeur lui-même. C'est que l'opéra donne à voir et à entendre la société corsetée du Second Empire, aux appétits frustrés par un puritanisme féroce.

Évoquant la période de création de l'œuvre, Podalydès souligne l'extrême rigorisme des mœurs, qui s'illustre alors à travers les procès de Flaubert et Baudelaire⁴. Le réalisme et le naturalisme font scandale pour des raisons à la fois esthétique (l'atteinte à la notion de beau idéal) et morale : l'exhibition des bassesses humaines et de la dissolution des mœurs offre de dangereux contre-exemples, susceptibles de pervertir la société.

Parce que l'opéra de Charles Gounod, bien qu'inspiré d'une tradition allemande cristallisée dans l'œuvre de Goethe, porte les stigmates de son époque, Podalydès convoque visuellement la seconde moitié du XIX^e siècle.

Se référant au code vestimentaire de l'époque, il épouse le paradoxe de l'esthétique purement baudelairienne : sur scène, les costumes dessinent « la pelure du héros moderne », « l'habit noir et la redingote » - et en célèbrent la beauté particulière, chère à Baudelaire⁵. Ce parti pris visuel implique, d'ailleurs, l'étrangeté essentielle inhérente au costume : « N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? [...] Ces plis grimaçants, et jouant comme des serpents autour d'une chair mortifiée, n'ont-ils pas leur grâce mystérieuse ? »⁶

Adoptant la théorie selon laquelle « le beau est toujours bizarre » développée par l'auteur des *Curiosités esthétiques*, Podalydès l'applique particulièrement au rajeunissement de Faust et à l'apparence de Méphisto. Plutôt que d'opérer une transformation totale du vieux savant, le metteur en scène laisse transparaître l'artifice. Dans la jeunesse contrefaite de Faust, une dissonance est perceptible. Plus qu'un héros rajeuni, nous percevons un vieillard affublé d'un corps de jeune homme. De la même manière, loin d'un Méphisto donjuanesque, Podalydès propose un serviteur du Mal disgracieux, à l'allure d'autant plus inquiétante que l'esprit retors se dissimule dans les replis d'une apparence ordinaire.

FOCUS Pour définir l'incarnation du Mal dans *Faust*, Denis Podalydès explique que Méphisto n'est pas le diable mais le serviteur de celui-ci, et se présente en valet pour mieux asservir Faust. Définissant l'allure de son personnage, le metteur en scène cite **La Main du Diable**, film fanstatique de Maurice Tourneur réalisé en 1943.

Dans une auberge, un homme aux abois raconte son histoire et la malédiction qui le frappe : peintre sans succès, éconduit par la femme qu'il aimait, il a acheté pour un sou un talisman capable d'exaucer ses vœux. Contenu dans une boîte, l'objet est une main humaine. Si la magie a d'abord fonctionné, elle s'est vite retournée contre le personnage : il est désormais poursuivi par un petit homme en noir qui entend récupérer sa part du marché : l'âme du peintre.



La Main du Diable, Maurice Tourneur, 1943

4. Au cours de la même année 1857, la sixième chambre criminelle du tribunal correctionnel de Paris est le théâtre de deux procès retentissants : celui intenté à Gustave Flaubert pour *Madame Bovary*, en janvier, et à Charles Baudelaire, en août, pour *Les Fleurs du mal*. Les deux auteurs comparaissent pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ».

5. « Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre. » Charles Baudelaire, Salon de 1846. De l'héroïsme de la vie moderne

6. « Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement ».

Ce petit homme en noir coiffé d'un chapeau melon séduit Podalydès par sa banalité. Loin d'une apparence spectaculaire, l'incarnation du diable est ici un individu dépourvu de charisme, aux allures de petit négociant tenace. Peu démonstrative mais d'une insistance sans relâche, la poursuite de l'homme en noir s'insinue dans les pensées du héros jusqu'à lui faire perdre la raison.

Enfin, la mainmise du Mal sur un Faust asservi éloigne le personnage de son modèle goethéen. Celui-ci, doté d'une volonté propre, redevenait maître de son destin en s'émancipant de l'influence de Méphisto. Le protagoniste de l'opéra, au contraire, perd toute emprise sur lui-même dès lors qu'il invoque la magie du démon. La mise en scène pensée par Denis Podalydès souligne cette dimension de l'œuvre : sur scène, tout est mouvant, rien ne se fige. Au centre du plateau, une tournette constitue le socle circulaire des différents décors. Les mouvements, les scènes et les transformations s'enchaînent, faisant glisser les personnages d'un état à l'autre, réalisant l'accomplissement des gestes. La machine théâtrale, toujours mobile, fluide et légère, guide une action démoniaque qui se réalise sans que puisse s'y opposer la volonté des individus.

La quête du plaisir amorce ce mouvement fatal que rien n'arrêtera :

« Jusqu'à perdre haleine,
Jusqu'à mourir,
Un Dieu les entraîne,
C'est le plaisir !
La terre tourne,
Et fuit loin d'eux.
Quel bruit, quelle joie
Dans tous les yeux !
Jusqu'à perdre haleine... »

De Faust à Marguerite

Cette soudaine aspiration au plaisir, c'est la vision de Marguerite qui la fait naître. Par sa fraîcheur et son innocence, l'apparition de la jeune fille au rouet met en émoi le vieux Faust et suscite en lui un vif désir charnel.

Si Denis Podalydès souligne la délicatesse des scènes de promenade et d'amour nais-sant entre Marguerite et Faust, ces premiers instants infiniment touchants et émouvants au cœur de l'œuvre musicale débouchent sur un destin tragique. Le sort réservé à Marguerite est d'une violence extrême : sur l'injonction de Méphistophélès, Faust ruse pour profaner la « demeure chaste et pure » de la jeune fille qui sera aussitôt abandonnée. Le prénom de Gretchen, chez Goethe, est littéralement traduit dans sa version française : Marguerite. Toutes deux désignent cette petite fleur commune qui abonde dans les prés, indiquant leur nature simple et modeste. Il y a ici, littéralement, défloration (action de prendre la fleur, de flétrir) et corruption du personnage – puisque corrompre, c'est étymologiquement « briser totalement ».

Le resserrement sur l'aventure amoureuse, devenue centrale dans l'opéra, interpelle particulièrement. En effet, puisque l'histoire n'est plus celle d'une chute suivie d'une salvation, la tragédie n'est plus tout à fait celle de Faust. Il n'est donc pas anodin que l'Allemagne re-tienne le prénom de l'héroïne pour désigner cet opéra. Non pas la Gretchen goethéenne, mais bien une variante phonétique de la française Marguerite : l'œuvre de Gounod s'intitule Margarethe dans sa traduction allemande.

C'est que Marguerite condense et synthétise plusieurs éléments clés qui ne peuvent que trouver écho dans leur contexte de création.

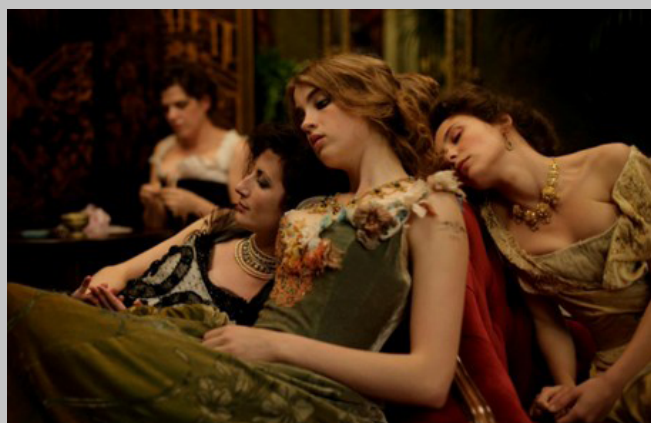
Elle, offre une habile combinaison de différents motifs chrétiens, aisément identifiables et sensibles dans la société du Second Empire nimbée de religiosité. Sa trajectoire convoque un ensemble d'images bien connues, inversées mais reconnaissables. Marguerite renvoie d'abord à un retournement du péché originel (c'est ici l'homme qui, inspiré par le démon, tente la jeune femme et précipite sa chute). Elle inverse également le motif de l'Immaculée Conception : à l'opposé de la Vierge, élue et bénie, qui conçoit sans péché par l'intervention divine, la grossesse de Marguerite est le fruit d'une intrigue agencée par le Malin. À rebours de l'enfantement providentiel, la grossesse met la jeune mère au ban de la société. Enfin, Marguerite devient la victime sacrificielle qui permettra au pécheur d'expier ses fautes – l'opéra se terminant sur un Faust en prière.

Mais ce chemin de croix n'épuise pas à lui seul la réserve dramatique du personnage. Denis Podalydès souligne que *Faust*, c'est d'abord l'histoire d'un infanticide. Ce thème, abondamment traité par les auteurs réalistes, va de pair avec les conditions de vie sordides des franges sociales les plus précaires à cette époque⁷. S'il suscite la répulsion de la bonne société, le thème de la femme déchue fascine. Il n'est donc pas étonnant que le deuxième temps de la pièce corresponde à la nuit de Walpurgis⁸.

Pour représenter la fête des sorcières, Denis Podalydès choisit le cadre d'une maison close. La superposition des deux images (la sorcière et la prostituée) trouve pleinement son sens, tant l'une et l'autre incarnent les figures les plus emblématiques des femmes frappées d'infamie. La sorcière, « image repoussoir, représentation misogyne héritée des procès et des bûchers des grandes chasses de la Renaissance »⁹, trouve son équivalent en immoralité dans la femme dite de mauvaise vie.

FOCUS La nuit de Walpurgis est pour Denis Podalydès l'occasion de creuser davantage la vision ironique flaubertienne. Il transpose ainsi la fête païenne dans un bordel parisien du XIX^e siècle.

La référence cinématographique convoquée est celle de *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close*, film de Bertrand Bonello daté de 2011 qui donne à voir dans un huis-clos un microcosme fait des prostituées et de leurs clients. La société qui se dessine est un théâtre où se joue l'horreur du monde sur fond de luxure.



L'Apollonide : Souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2011

Le contexte moral de cette fin de XIX^e siècle, sur lequel insiste Podalydès, implique un rapport à la chair particulièrement virulent et violent pour les femmes. Les notions d'asservissement et l'avalissement ne sont jamais très éloignées de la volupté. La rigueur religieuse est omniprésente et le jugement moral pèse lourdement sur le sexe féminin, à qui la jouissance est interdite. La célébration des charmes conduit vite à l'opprobre, dès lors que le plaisir est consommé. Parce qu'une condamnation irrévocable s'applique aux femmes, parce que leur sexualité est nécessairement suspecte et doit être tenue en laisse, la figure de la prostituée coïncide ici avec celle de la sorcière, soumise à un jugement populaire implacable.

Tout concourt donc à faire de Marguerite une héroïne achevée, emblématique des attentes de son temps. C'est que, dans l'opéra romantique et post-romantique, une jeune femme apparaît d'autant plus sublime qu'elle souffre et meurt. L'ouvrage de Catherine Clément, intitulé *L'Opéra ou la défaite des femmes*, analyse les mécanismes de ce qui constitue alors le divertissement bourgeois par excellence. Elle invite à « découvrir que notre culture s'est jouée des femmes en faisant mine de les adorer » : « si l'on prête attention aux drames qui se jouent dans le trompe-l'œil de la mise en scène et d'une musique sublime, on y voit de longs cortèges de femmes bafouées dont une société d'hommes va admirer les malheurs, avant le souper. Femmes tuées, abandonnées, méprisées et magnifiées, détestées et

7. Plusieurs exemples littéraires méritent d'être cités. Le 2 mars 1886, dans les colonnes du *Gil Blas*, paraît ce qui semble être un compte-rendu de procès. Signé Guy de Maupassant, il s'agit en réalité d'une nouvelle, qui, bien que relevant de la fiction, interroge tant sur la question de la misère que sur celle de l'avortement. Dans une nouvelle qui figurera dans le recueil *La Petite Roque*, le célèbre romancier se pose comme témoin d'un procès à l'encontre d'une jeune bonne, Rosalie Prudent. Cette dernière devient mère infanticide à la suite d'une triste grossesse non désirée.

Dans *Paris*, roman publié sous forme de feuilletons, troisième volet du cycle romanesque des *Trois Villes*, Émile Zola construit une scène : « Son petit rez-de-chaussée de la rue de Charonne, dont il faisait un asile, où il recueillait toutes les misères de la rue, avait fini par devenir une cause de scandale. On y abusait de sa naïveté, de son innocence, et des abominations se passaient chez lui, sans qu'il les soupçonnât. Des filles y allaient, lorsqu'elles n'avaient pas trouvé d'hommes pour les emmener. D'infâmes rendez-vous s'y donnaient, toute une promiscuité monstrueuse. Enfin, une belle nuit, la police y avait fait une descente, pour y arrêter une fillette de treize ans, accusée d'infanticide. »

8. La nuit de Walpurgis (ou nuit des sorcières), nommée en l'honneur de la sainte saxonne Walburge (710-779), est une fête d'origine païenne qui a lieu dans la nuit du 30 avril au 1^{er} mai. La tradition médiévale et de la Renaissance soutenait que, pendant la nuit de Walpurgis, les sorcières célébraient un sabbat et que les pouvoirs maléfiques étaient à leur apogée.

9. Voir à ce sujet l'ouvrage de Mona Chollet, *Sorcières - La puissance invaincue des femmes*, Zones, 2018

adorées : voix chantantes des mamans et des putains dans les bourgeoisies régnautes. Certes, au tomber du rideau, la cantatrice morte se relève, noyée sous des bouquets d'adorateurs : mais l'image de la jeune fille tuée par les familles des pères reste au coin des sourires." ¹⁰

Cette jonction dramatique de l'icône et de la fille perdue, Marguerite la réalise pleinement. L'opéra conclut sans trancher, dans une apothéose sublime qui affirme la dualité de la grande héroïne sacrifiée : à la fois « jugée » moralement et « sauvée » dans sa consécration esthétique.

10. *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Catherine Clément, Grasset, 1979