

Doctor Faustus Lights the Lights : la fête électrique

Théâtre/public, n° 48, novembre-décembre 1982

Marie-Claire Pasquier

« Une image est une halte que
l'esprit fait entre deux incertitudes ».
Djuna Barnes

« I was splendid and sorrowful ».
Gertrude Stein

Doctor Faustus Lights the Lights, opéra en trois actes. Quatre ans après *Four Saints in Three Acts*, « an opera to be sung » sur une musique de Virgil Thomson, présenté à New York en 1934. Rien d'étonnant à ce que Gertrude Stein ait voulu s'approprier la forme « opéra » si l'on se rappelle la façon dont s'articulaient et se désarticulaient à l'époque, dans ce qu'on veut appeler au sens le plus large « l'Ecole de Paris », peinture poésie roman danse et scène, auxquels certains cherchaient à adjoindre, encore mystérieux, mal intégré, le film cinématographique. Picasso, Braque, Juan Gris avaient fait des décors de théâtre pour les Ballets russes de Diaghilev, Duchamp et Magritte faisaient des tableaux qui étaient des poèmes, Picabia faisait des scénarios, Erik Satie du théâtre, Max Ernst faisait absolument de tout, l'avant-garde circulait en tous genres. Pour trouver un équivalent d'un tel éclatement des formes et des catégories, il faudra attendre le New York des années soixante, avec John Cage, Andy Warhol, les *happenings*. Et ce n'est pas par hasard — sauf si l'on cherche à redonner au hasard toute sa force d'intervention rusée — que Julian Beck et Judith Malina, dont le Living Theatre allait devenir le symbole de la contre-culture, choisirent de monter — par quel cheminement ? — six mois avant *Ladies' Voices*, en 1951, *Doctor Faustus Lights the Lights*. La

musique avait été composée par Richard Banks, on ne peut aujourd'hui que rêver sur cette production commémorative et inaugurale, lien ténu mais approprié entre les deux avant-gardes.

Faust. Gertrude Stein choisit d'illustrer à sa manière, américaine et moderne, le thème allemand, déjà célébré en Angleterre (Marlowe) et en France (Gounod, Berlioz). Réglons tout de suite le faux problème du respect du modèle, rappelons le droit d'insolence. Prendre aujourd'hui pour sujet un mythe tel qu'Electre, Antigone, Don Juan, Œdipe, Hamlet ou Faust, c'est se condamner à la liberté, à l'invention créatrice (voir, dans le désordre des genres et de la chronologie, Giraudoux, O'Neill, Cocteau, Stoppard, Brook, Valéry, Boucourechliev, Mesguich, Béjart, Marowitz, Müller), faute de quoi on fait du Viollet-le-Duc, comme le dit Béjart du ballet *Giselle*. Gertrude Stein utilise à son tour Faust, ce matériau culturel commun, et le présente à la fois comme un conte populaire anonyme et comme un rêve dont elle aurait été, comme on l'est toujours pour un rêve, l'unique spectateur.

Dès le titre, les lumières. Faust, pour une Américaine du XXe siècle, c'est tout naturellement Edison. Elle n'est pas la seule à voir les possibilités d'exploitation artistique qu'offre un phénomène scientifique analysé comme le fait majeur, le plus innovateur, de l'époque moderne. Dans les années trente, il y avait de l'électricité dans l'air. La fresque de Dufy, *La Fée Electricité*, date de 1937. En 1930, Deslaw avait fait un film intitulé *La Nuit électrique*. Dans les années soixante en Amérique les spectacles dits « psychédéliques » utiliseront diverses techniques dont la stroboscopie pour traduire en lumière et amplifier les visions provoquées par la drogue. Dans le *Faust* de Stein, il s'agit tout au plus d'une sorte d'ivresse : « Bathe me/says Doctor Faustus/Bathe me/In the electric lights ». L'électricité est une fée, mais on ne l'a pas attendue pour voir dans la lumière toutes sortes d'emblèmes : « enlightenment » science-éclairée, siècle-des-lumières ; Faust est, chez Stein comme ailleurs, un savant qui veut faire briller de tous ses feux la raison, la connaissance. Mais dès le début, il a ses doutes sur le résultat (« A quoi ça sert la lumière ? ») et il affirme à la fin « la lumière brille mais n'intéresse pas ma vue » : c'est un pessimiste, un peu comme les prophètes de l'Ancien Testament, un peu comme Noé lors du Déluge Universel : trop de lumière, comme trop d'eau, est de l'ordre de la calamité.

Lights, ce sont aussi les feux de la rampe, les projecteurs qui font baigner la scène dans les couleurs irréelles de l'illusion. Jeux de lumière, danse des lampes clignotantes ou des

ampoules qui s'éteignent et s'allument, s'éloignent et se rapprochent, « s'animent gaiement ». Equivalent optique de la musique, égrènement de notes, fugue, thème et variations. Il y a dans cet opéra plus d'une fois correspondance explicite entre musique et lumière, lumière et silence. Dans la scène deux du troisième acte, la musique doit exprimer — et qui d'autre qu'elle saurait le faire — le silence de midi : « a noon-day hush ». On aimerait qu'il existe une partition de Philip Glass pour ce troisième acte.

Célébration de la lumière, mise en garde. Celle-ci ne semble pas devoir être attribuée uniquement au pessimisme de Faust, c'est un leitmotiv chez Stein. Sans aller chercher forcément, mais on pourrait le faire, Tirésias, le Gloucester du *Roi Lear*, Œdipe, tous les grands aveugles de la légende. Dans *Four in America*, Stein avait écrit : « I am I not any longer when I see », et elle avait ajouté : « This sentence is at the bottom of all creative activity ». En 1936 elle écrit un texte intitulé : « What Does She See When She Shuts Her Eyes ». Trop de lumière, une visibilité excessive, ne permet plus de rien distinguer. L'Enfer n'apparaît pas, dans cette perspective, comme un lieu où l'on rôtit dans les flammes, lieu dantesque où se tordraient des corps suppliciés, mais plutôt comme un royaume ombreux — oui, le séjour des ombres — où l'on peut enfin jouir du repos des yeux et cesser d'être prisonnier de son identité. Importance, dans cette pièce électrique, de l'aspect nocturne. Faust est le seul qui puisse changer la nuit en jour, mais c'est un phénomène réversible, à double face, de même que sont réversibles, ou permutable, les identités. Importance aussi du sommeil, avec le statut ambigu, entre absence et présence, qui est celui de personnages endormis sur scène. Au début de la scène III du premier acte, le docteur Faust, le chien et le petit garçon — dans cet ordre — dorment tous les trois. Le chien en rêve dit d'une voix épaisse « Merci, merci, merci... », le docteur Faust murmure « homme et chien, c'est pareil, quelle différence y a-t-il entre un homme et un chien... si un petit garçon doit devenir un homme, suis-je un petit garçon suis-je un chien, est-ce qu'un chien est un petit garçon... ». Le sommeil favorise ce flottement des identités, cette interchangeabilité générale.

Lumière : système des objets visibles, distincts. Identité : système des individus distincts, enfermés chacun dans son moi. Un homme n'est pas un animal, un petit garçon n'est pas une petite fille. Et chacun d'affirmer son *je*, sommaire mais malgré tout problématique, par référence au *non-je* ; je suis je parce que tu es tu et que nous sommes nous. Evidence simple mais pas, comme on serait tenté de le dire trop vite, forcément rassurante. Car c'est

sur un fond d'inquiétude qu'il faut sans cesse affirmer qu'on est soi, comme s'il fallait à chaque instant réfuter la confusion qui menace. Ceci passe par le système des pronoms, ceci passe par la nomination : existe ce qui est nommé, le nom tient lieu de personne. Ces personnes, ne l'oublions pas, sont des personnages, des rôles, qui existent les uns face aux autres et par rapport aux autres sur un lieu scénique. Ils ne sont que ce qu'ils disent qu'ils sont, et que les autres disent qu'ils sont. Le chien, le petit garçon : pas de nom, n'importe quel petit garçon, n'importe quel chien. Faustus : son nom médiéval tel que Marlowe (et non pas Goethe, ni Gounod) l'emploie. Et puis le titre de « docteur » qui permet sans en avoir l'air de jouer sur la double acception du terme et son pouvoir quasi magique dans les deux sens. Une femme se fait piquer par un serpent, elle dit y a-t-il un docteur, on lui dit allez donc trouver le docteur Faust qui se trouve à côté justement : par une idée drôle, d'être inadéquate et adéquate à la fois, la pièce glisse du savant vers le guérisseur et fait de Faust, loin des vapeurs démoniaques, une sorte de brave médecin de campagne, presque un rebouteux.

Quant à la femme, son nom est dans l'opéra l'objet d'une célébration insistante et apostolique : *tell, tell, go tell*, il faut répandre la nouvelle, son nom est bien — et là aussi il faut l'affirmer parce qu'il y a doute, voire contestation — Marguerite Ida et Hélène Annabelle. À elle seule deux noms du côté de la Marguerite de la tradition et deux noms du côté d'Hélène de Troie : toutes les femmes en une, c'est bien ainsi qu'apparaît LA femme en tant qu'idéal, en tant que fantasme. Au dernier acte « l'homme d'au-delà des mers » murmure rêveusement : « ce serait encore mieux si vous aviez plus de noms et pas seulement quatre en un ». Deux doubles noms qui se regardent en miroir, noms de légende ornés d'un double gonflement gracieux comme une coiffure qui aurait valu à celle qui la porte un prix de beauté. Joyce avait créé dans *Finnegans Wake*, faisant de la Liffey une femme, une Anna Livia Plurabelle. Notre héroïne est elle aussi une Plurabelle, une Quadribelle. Fortement steinisée par le prénom Ida qui, à peu près à la même époque, était à elle-même sa propre jumelle, mais même par le prénom Marguerite, sœur de *Margite Marguerite and Margherita*, créée en 1932 et cousine de *Marguerite Or a Simple Novel of High Life*, née la même année. Quant à Annabelle elle aurait plutôt pour grand' tante l'Annabel Lee de Poe. Les noms de femmes idéalisées sont toujours, enfin presque toujours, quand on les invente enfant ou écrivain, en « a » ou en « elle » : femme ailée, femme irréelle, femme belle, rien d'autre que l'essence de la féminité. Elle est elle. Noms qu'on finit de prononcer les lèvres un peu entr'ouvertes ou avec un jeu

mouillé de la langue près des dents : Morelle, Isabella, Christabel, Bella, Belle, bref chant d'admiration de l'amoureux poète, pureté et fragilité de cette paroi vocalique ou vibrante qui retarde le moment d'aborder un autre mot. Avec quatre noms, le retard est le plus grand possible. Et puis, avec quatre noms, encore une fois, flottement de l'identité. Comme plus tard Ionesco, Gertrude Stein laisse affleurer l'idée que tous les noms sont les mêmes. Dans *Saints and Singing* : « I make a new name and yet every name is the same ». L'héroïne elle-même, parée de son quadruple masque, doit coïncider avec le rôle qui lui est ainsi attribué, affirmer qu'elle est telle, qu'elle est elle.

Lié au problème de l'identité, et suscitant la même angoisse, le problème de la présence. Marguerite Ida et Hélène Annabelle doit à chaque instant affirmer qu'elle est ici et non pas là, en même temps qu'elle aspire en vain, à chaque instant, à être là-bas et pas ici. Avec justesse elle remarque qu'une chaise et un tapis sous la chaise feraient bien mieux l'affaire, pour la poser là comme étant là, ou mieux, *ici*, qui est, en tant qu'héroïne de théâtre, où elle doit se tenir, que toute cette forêt sauvage, confuse, désordonnée, où tout est n'importe où, et où tout c'est n'importe quoi. Dans *Quarry*, représenté à La MaMa dans un immense espace quadrangulaire entouré de galeries, Meredith Monk avait su, en 1976, créer de minuscules îlots d'intimité domestique, aux quatre coins séparés par des années-lumière, grâce à un simple tapis, à une lampe posée sur une table.

Être ici, s'en aller : lieu-commun des personnages de théâtre sur la scène leur lieu commun. Ils existent ou n'existent plus suivant qu'ils sont plantés là, sur scène, ou qu'ils s'éloignent. On raille à tort le fameux « je pars, je pars » opératique qui n'est opératoire justement que parce que retardé sans cesse et proféré en pleine présence, sous le feu des projecteurs. Si le chanteur s'éloigne, le chant s'éteint, et avec lui se meurt le personnage. Parodié ici ? À peine, en légèreté, comme si le genre y poussait sans qu'on y prenne garde. Faust se trouve jouer, dès le début, du « partez, partez ». A Mephisto : « Go away » (écho des « come away » et des « away, away » de Purcell : retourne en enfer, c'est tout ce que tu sais faire. Au chien et au petit garçon : « Go away » : laissez-moi tranquille, allez-vous-en. Au moment de sombrer dans l'obscurité finale, c'est une dernière fois ce qu'il répétera. La figure solitaire du héros de la légende, isolé par sa singularité, devient celle d'un bonhomme passablement irascible que tout le monde dérange. Mécontent de lui, mécontent des autres, encombré de tout ce monde qui partage la scène avec lui. Veut-il vraiment être seul ? Il semble

vouloir écarter tout le monde pour être encore plus malheureux après. Mais surtout l'argumentation — l'argument — semble être : puisqu'il a vendu son âme, il n'a plus d'âme, il ne peut même plus aller, comme les autres, au ciel ou en enfer, il ne peut donc rien partager, il doit se séparer. Il ne reprend espoir que lorsqu'on lui révèle que Marguerite Ida et Hélène Annabelle a à son tour acquis le pouvoir de faire la lumière. Apparaît dans la pièce, fugitive comme l'éclair, la suggestion d'un Faust féminin, d'une femme qui aurait elle aussi une âme à vendre et pour les mêmes raisons, traditionnellement masculines, que Faust : volonté de pouvoir lié au savoir. Pourtant Marguerite Ida et Hélène Annabelle est depuis le début une créature craintive ne supportant pas l'errance et aspirant, au milieu de la nature sauvage, à la domesticité. Avec sa morsure de serpent elle apparaît ensuite comme une espèce d'Eve : moins possédée par la volonté de connaissance d'un Faust que, comme dans la Bible, par l'irrépressible curiosité touche-à-tout féminine, confusément sexuelle.

A la fin, elle se laisse courtiser par un brave-marin-revient-de-guerre-tout-doux qui voit en elle l'éternel féminin des complaintes populaires dont il est lui-même une figure et qui ne lui parle, en conséquence, qu'en ritournelles. On retrouve avec lui une variété du « Handsome sailor » familier de la mythologie américaine depuis Melville et son Billy Budd. Figé dans son cadre, engoncé dans son costume et dans son rôle, il chante avec une naïveté de premier communiant, de fiancé de noces campagnardes, une chanson à sa belle. Et pourtant, par une espèce de retournement propre aux contes populaires, il deviendra pour les deux enfants, le deuxième petit garçon et l'unique petite fille, « Mr Viper ». (Le féminin français est trompeur, ce serpent n'est pas femelle en anglais). Curieuse intervention que celle de cette vipère : la vipère a le pouvoir de tuer. Pouvoir plus que naturel : une simple piqûre, ou une simple morsure, rapide comme l'éclair, on ne sent presque rien (« non, ça ne fait pas mal »), et pourtant on peut mourir. Dans un univers de craintive piété, il faut révéler ce qu'on craint. Il faut opposer à un pouvoir magique un autre pouvoir magique, ou des incantations ou des manœuvres conjuratoires. La vipère deviendra pour les deux enfants un objet de respect, une force adulte à se concilier — Monsieur, monsieur, s'il vous plaît monsieur...

Force adulte associée à l'Etranger. L'homme qui vient d'au-delà des mers. On oublie un instant la lumière électrique, il est capable lui aussi de sortilèges, porteur de talismans, ce marin mythique qui a connu, sans doute, les sirènes. Est-il bon est-il méchant ? Le cœur simple comme un enfant, mais le danger est là, non représenté, présent : Mr Viper, est-ce vous ?

Fiancé timide, tout rouge derrière sa cravate, et serpent vif qui mord ne seraient qu'un ? Les réalités plutôt brutales de l'initiation sexuelle, de la défloration de la vierge, semblent ainsi suggérées sous le déguisement du conter-fleurette, de la couronne de fleurs d'oranger sous globe ¹.

Mon sentiment est malgré tout qu'il ne faut pas se hâter de *traduire* la pièce, de la réduire à des symboles, à un sens — la lumière serait une chose, l'enfant en serait une autre, la vipère une troisième, se conjuguant en un message aisément décrypté. Plutôt que de demander « qu'est-ce que la pièce veut dire ? » comme si une volonté, quelque part, *voulait* lui faire dire quelque chose, mieux vaut la laisser opérer, justement, la laisser faire. Et si à la question « que fait-elle ? » nous répondons : « elle ne fait rien d'autre que de représenter », gardons-nous de tomber, par l'ambiguïté du terme en français (un éclair *représente* la tempête, et la tempête *représente* la colère de Dieu), de passer trop vite des figures aux figurations et des figurations aux significations. La pièce se présente, dans ses illogismes mêmes, dans ses questionnements, ses humeurs, ses images, ses tonalités, ses leitmotifs, avec une certaine évidence, un certain poids de naïveté.

Conte populaire disions-nous, opéra populaire plutôt, si cela se peut. Des figures simplifiées, agrandies, à plat comme dans une fresque, qui parlent ou chantent une langue simple et musicale comme le latin d'église. Pour dire quoi ? Prenons le chien. Un chien qui parle, peut-être que cela fait rire. Mais peut-être aussi que cela paraît tout naturel, comme il est naturel que dans les santons l'âne et le bœuf aient autant d'importance que les rois mages. Si un chien parle, que dit-il, cet animal domestique, proche de l'homme et nourri par l'homme ? Il dit « merci », c'est pour ça qu'on l'aime. Que va dire le petit garçon ? Un petit garçon, par tempérament, c'est optimiste, à la Tom Sawyer, content de tout ce qui se présente, et devant ce qui étonne les autres ou leur fait peur, ça dit « très bien ». À eux deux, chien et petit garçon, ils représentent deux figures familières, quotidiennes, vraisemblables, rassurantes, aux antipodes des gouffres romantiques ou des images de damnés se tordant dans les flammes. À

¹ Une autre G.S., George Sand, inventa un jour, ou reprit à son compte une histoire (du véritable Gribouille) où un enfant, piqué par un bourdon, voit apparaître devant lui un grand et gros monsieur tout habillé de noir, Mr Bourdon, qui propose de lui accorder un vœu. Notons qu'il arrive, dans le même conte, que les jeunes filles — oui, justement les jeunes filles — se piquent les doigts aux rosiers et aux acacias. Qu'une jeune fille se pique le doigt avec un fuseau suffit parfois dans les contes, on le sait, pour qu'un enchantement s'accomplisse.

eux deux donc, modestes, n'ayant pas grand' chose à dire, ils se partagent la plus banale, la plus quotidienne des formules phatiques : comment allez-vous ? Très bien merci. Ils ne prennent pas part au conflit, ils n'ont pas d'information à apporter, ils sont en paix avec le monde, ils veulent que tout le monde soit content : « très bien merci »².

Chez Faust, c'est tout le contraire, Il est la voix du mécontentement perpétuel. Quand il ne s'exprime pas à l'impératif — « go away », « let me alone » (ordres qui contiennent peu de positivité) il affirme avec véhémence des négations — « there is no moon today », « I cannot cry », « it might be but it is not », « no no I cannot look no no I cannot see », « no no no no nobody can know what I know », « me they cannot touch no not any such » : la réfutation faite homme.

Quant à Marquerite Ida et Hélène Annabelle, son registre serait plutôt le lamento obstiné. « I wish I wish I knew, oh how I wish I knew ». L'émotion qui donne la clef de son chant c'est, nous l'avons dit, la peur, d'où l'incessant besoin de se rassurer, et la prédominance de la forme interrogative : « oh Doctor Faustus what difference does it make to you what difference oh what difference but to me to me to me a viper has bitten me... » Poussée hâtive des mots dans sa voix.

Nous avons dit l'importance du sommeil dans la pièce. Même lorsqu'ils ne dorment pas, les protagonistes ne retombent jamais dans une prose purement diurne, il y a dans leur diction une pesanteur très grande — ou une légèreté — donnée par la scansion, les homophonies. Ce qu'ils disent leur échappe, ou leur est comme imposé de l'extérieur. Ils parlent comme en rêve : non pas comme on récite mais dans une sorte de délire inspiré. « I think I have thought thought is not bought oh no thought is not bought I think I have thought and what have I bought I have bought thought... »

C'est un langage de cérémonie, de célébration, de lente et rituelle découverte. Cette langue est à la langue « naturelle » ce que le masque et les cothurnes sont au visage et au corps de l'acteur : les désignant comme à part et partageant un espace qui leur est commun,

² Au début de l'acte III, le chien sort de son attitude éternellement gratifiée pour émettre malgré tout une plaintive constatation : depuis qu'il y a la lumière électrique, il fait jour de nuit comme de jour, donc plus de lune, il ne peut plus aboyer à la lune. Et, à la fin du même acte, le petit garçon et le chien sont pris malgré eux dans le jeu, ou le drame, dans l'engrenage d'une logique approximative ou perverse : Faust doit les tuer (par vipère interposée) pour récupérer son âme, car seul un péché lui permettra d'aller en enfer.

les allégeant de l'arbitraire, de l'anecdotique ou de l'insignifiant de leurs traits, les dispensant enfin de l'initiation, de l'obligation de sembler à chaque instant improviser, inventer leur texte. A la place, ici, une liberté d'allure à l'intérieur même de la contrainte, comparable à celle que procure la maîtrise d'un instrument de musique. Une harmonisation des présences, une homogénéisation au sein de la différence, comme celle que donne un peintre à ses couleurs dans un tableau. Pas d'hétérogénéité sensible entre les parties chantées (en duo par exemple, ou par le chœur) et les parties parlées, les récitatifs ou les dialogues. Les répétitions, base technique de ce langage, ont une double fonction : d'abord une fonction qu'on pourrait appeler *orchestrale* — elles ralentissent le geste verbal et le geste tout court. Par cet effet de ralenti elles portent la parole plus loin, lui laissant le temps de retentir jusqu'à son destinataire, en profondeur, sur scène et hors scène. Et ne manquons pas, dans *destinataire*, d'inclure *destin*, car en derniers recours le destinataire de ces protestations et de ces plaintes, c'est peut-être le Ciel, c'est peut-être Dieu ³. Et puis les répétitions ont une fonction expressive : elles traduisent une urgence, une émotion de l'énonciation, qu'il s'agisse d'une requête d'un reproche d'un ordre d'une information. Le mot répété fuse, incontrôlé comme le sanglot. Les mots tournent entre eux, au moindre appel, se disposent les uns par rapport aux autres et disposent d'eux-mêmes, tissant des réseaux qui capturent à la fois des évidences et des bizarreries.

De l'inattendu et de l'attendu : tout ce que l'on demande, précisément, à la musique, à la poésie, au sentiment amoureux. Comme dans le chant, comme dans le deuil, la douleur n'a pas besoin d'être motivée pour être exprimée, la plainte s'exhale. Les adieux de Didon comme signe de tous les adieux. Comparons à titre d'exemple ce que pourrait dire Marguerite Ida et Hélène Annabelle : « cure me Doctor Faustus I implore you », avec un fragment de ce qu'elle dit vraiment : « cure me Doctor Faustus cure me but do not see me, I see you but do not see me cure me do but do not see me I implore you. » Par le rythme au moins autant que par l'introduction, en contrepoint, du motif « see », nous sentons obscurément ce qu'il y a de

³ Pour qui se poserait la question, on peut préciser que le nom de Dieu n'apparaît pas une seule fois dans la pièce.

nécessaire obscurité, de nécessaire cécité, de nécessaire tâtonnement dans un rapport magique de guérison. ⁴

L'opéra de Gertrude Stein se tient à mi-distance entre la transe sacrée et le *nonsense rhyme*. Question : une telle mi-distance existe-t-elle ? Evidemment non, ce n'est que par va-et-vient qu'on pourrait à la rigueur en créer l'illusion. D'où l'étrangeté totalement dépaysante : au moment où l'on se laisse bercer par ces glossolalies, soudain un sérieux vous frappe, une emphase vous sollicite, une voix mal réveillée de pythie : qui me parle et que me dit-on ? Oui, mal réveillée. Ce demi-sommeil qui favorise la parole prophétique. Non, ce ne sont pas les jeux capricieux de l'écriture automatique qui flirtent avec les coquetteries du hasard ou les tumultes de l'inconscient ou, par dieu sait quel spiritisme, avec les soubresauts des âmes des morts. Pas ici d'occultisme. Une navigation plutôt entre les obsessions personnelles, le refus d'une certaine forme de contrôle, rhétorique, de l'écriture (qui privilégierait le rapport de communication), la soumission — relative — aux contraintes d'un genre (l'opéra ou le théâtre chanté), la disponibilité aux appels scandés, phonétiques, des mots eux-mêmes : tout cela avec honnêteté, avec entêtement, en se refusant l'intelligence et l'utile duplicité de l'écrivain. Le résultat : une sorte d'archaïsme à la fois barbare et enfantin. Je sais ce que je sais, j'ai vu ce que j'ai vu, compère l'as-tu vu ? On connaît la chanson : « En passant dans un petit bois où le coucou chantait, où le coucou chantait, dans son joli chant il disait, coucou, coucou coucou, et moi qui croyais qu'il disait casse-lui le cou, casse-lui le cou, et moi de m'en coure coure, et moi de m'en courir ».

C'est un peu la même démarche. Une interprétation naïve mais souvent angoissée des bruits naturels qui sont dans le langage. Ces bruits naturels sont en anglais souvent diphtongués en « ai », et cela donne *die, cry, wild, night, bite*, que l'on contrebalance par *might, sight, right, light, I am I* : des monosyllabes inquiétants qu'on apprivoise, magiquement,

⁴ Peter Brook avait joué un jour à ce jeu de montrer ce qu'il resterait de la scène du balcon entre Roméo et Juliette si l'on réduisait le texte de Shakespeare à ce que se diraient effectivement deux amoureux dans une situation analogue. Le texte shakespearien, dans son invraisemblance même, fait exister dans son évidence poétique ce qui, dans une situation réelle (disons pratique) ne serait qu'à l'état de latence, de non-dit, de ressenti confusément comme indicible.

par des monosyllabes rassurants ⁵. Ailleurs : *harm* par *charm*. Il y faut un charme, justement, dans cet univers cratyléen ⁶.

A maléfice exorcisme, manœuvres conjuratoires. L'enfant se raconte, dans le noir, qu'il est un géant tout-puissant (et qu'il peut faire la lumière quand il veut). Exorcisme, célébration : deux faces d'un même exercice rituel propitiatoire. *Hell* malgré lui un petit son guilleret, comme une cloche qui tinte (*bell*), de même *devil*. « Devil go away, go to hell » associe donc son et sens à l'envers pour créer une ritournelle rassurante, une incantation. Oui, là encore, entre inoffensive ritournelle et exorcisme opératoire, la frontière n'est pas claire. A tout hasard... Si par hasard les diables existaient... L'enfant les défie, par bravade, d'autant plus bravement qu'il n'y croit pas tout-à-fait : pauvre diable, tu n'es qu'un diable, tu n'es même pas capable de... et en plus tu mens.

Mais Faust se prend à son propre jeu, et le voilà qui se réfugie dans la crainte, dans l'attitude craintive, semi-piété qui devrait lui concilier les mauvais esprits et les bons, faire oublier son impiété. Un fond de religiosité populaire et de province française, de procession, de litanies à la Vierge (par un glissement insensible d'Eve à Marie), de chapelet, de buis béni, hante comme un parfum cet opéra électrique ⁷.

Cet opéra américain. Rien de plus américain que ce goût de la langue, de la diction à haute voix dans ses intonations, ses sonorités, son souffle. Depuis Twain et Whitman, la littérature, c'est écrire ce qui se parle. La traduction française de *Doctor Faustus Lights the Lights* s'est efforcée de trouver son propre souffle, ses échos, d'inventer ses jeux, d'écouter les appels des mots. Aux antipodes, comme anti-modèle (sans même parler du *Faust* de Gounod), la *Damnation de Faust* de Berlioz et ses vers de mirliton. Elle peut nous aider, au mieux, à comprendre, ce que Gertrude Stein NE FAIT PAS. Citons : « Les bergers laissent leurs troupeaux/pour la fête ils se rendent beaux ». Ou bien : « D'amour l'ardente flamme/Consume

⁵ Le monosyllabe : instrument privilégié du *hic et nunc* de la théâtralité. Comme dit Stein : « dans un monosyllabe il n'y a ni avant ni après ».

⁶ Autre démarche, hors pièce : jouer à se faire peur avec des sons. Ainsi l'innocent *round*, répété jusqu'à plus sens, vous terrifie en produisant soudain *drown*, *drowned* (noyé), comme un génie qui sort de la vieille marmite que, pêcheur, on vient de tirer de la mer et dont on a soulevé le couvercle. De là à croire qu'il y a un maléfice dans ce qui est rond... Car le sens de *drowned*, soudain, rejaillit sur *round*, fixé à nouveau dans son sens, vicieusement cerclé sur lui-même.

⁷ Sans qu'aucun de ces termes de piété, naturellement, soit jamais mentionné, ou même évoqué. Mais *Four Saints in Three Acts*, nous l'avons rappelé, n'était pas loin.

mes beaux jours/Ah ! la paix de mon âme/ Il a donc fui pour toujours. » Et puis la perle peut-être : « Au son des trompettes/Les braves soldats/S'élancent aux fêtes/Ou bien aux combats. » En revanche, tout proche de nous, BÉJART avec *Notre Faust* trouve pour traduire ou adapter l'allemand une langue cimentée ou amidonnée par les assonances et qui poursuit, par coïncidence, un rythme assez proche de celui de *Doctor Faustus Lights the Lights*. C'est ainsi, à titre d'exemple, que Méphisto dit : « Je suis l'esprit qui toujours nie et c'est avec justice car tout ce qui existe est digne d'être détruit. » Et Marguerite : « Non monsieur. Je ne suis demoiselle ni belle et je n'ai pas besoin que l'on me donne la main ⁸ ».

⁸ Une comparaison entre les deux œuvres n'est pas notre propos, mais elle serait intéressante à poursuivre, avec chez BÉJART le brouillage des identités (Faust et Méphisto ne font qu'un, Marguerite est Méphisto travesti, avec aussi une conception du personnage de Méphisto très éloignée de la tradition et déterminant le style, ou le mélange des styles, du spectacle. Citons BÉJART : « Méphisto est un personnage qui se déguise, il entraîne donc toutes sortes de musiques différentes, les tangos d'abord, mais aussi un très court fragment de comédie musicale américaine et un ballet de Minkus. Ces interventions hétéroclites sont autant de travestissements. Elles sont aussi liées pour moi au phénomène de la mémoire au sens proustien du mot, et interviennent comme "collages" à la fois émotifs et humoristiques. » *L'Avant-Scène Opéra*, n° 22, juillet-août 1979, p. 99.