

CAHIER PEDAGOGIQUE



FAUST

De Goethe

Mise en scène Eimuntas Nekrosius

Au Théâtre de la Place

Du 14 au 17 novembre 2007 à 19 heures

Durée du spectacle : 4 heures / 2 entractes compris

Spectacle surtitré en français

THEATRE DE LA
PLACE

BIOGRAPHIE	Page 3
LE MYTHE DE FAUST	Page 4
FAUST OU LA DAMNATION MEDIEVALE	Page 5
DEROULEMENT DU SPECTACLE	Page 10
EIMUNTAS NEKROSIUS	Page 15
LA CRITIQUE	Page 17
PRESSE	Page 19
CREDITS BIBLIOGRAPHIQUES	Page 20

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

(Francfort 1749 - Weimar 1832)

Johann Wolfgang von Goethe naît au cœur d'une famille aisée. Poussé par son père, il effectue des études de droit à Leipzig. Il entretient parallèlement une grande passion pour les arts littéraires. Au fil de ses rencontres et de ses aventures amoureuses, il trouve l'inspiration nécessaire à la composition de quelques poèmes, tels que *les Nouveaux Lieder* ou *le Caprice de l'amant*. De sérieux problèmes de santé le contraignent alors à rejoindre Francfort. Il y rencontre une amie de sa mère qui éveille en lui un intérêt pour le mysticisme, l'occultisme et l'alchimie. Dès 1770, alors qu'il a recouvré la santé, il décide de poursuivre ses études de droit à Strasbourg. Durant cette période, il se lie d'amitié avec Johann Gottfried Herder, qui bouleverse sa vision artistique et littéraire. Goethe se découvre alors des passions pour Shakespeare, pour la poésie populaire et pour l'architecture gothique de son pays. Empli d'inspiration, il rentre en Allemagne et rédige de nombreuses oeuvres, parmi lesquelles *Götz von Berlichingen* (1773), qui remporte un sérieux succès et s'intègre parfaitement dans le courant littéraire allemand du *Sturm und Drang* (Tempête et élan). En 1774, il publie les *Souffrances du jeune Werther*, inspiré d'un amour déchu avec Charlotte Buff.

L'année suivante, il est appelé à Weimar et chargé de lourdes fonctions administratives auprès du prince. Il vit alors une passion amoureuse avec Charlotte von Stein. Il publie quelques poèmes et des pièces de théâtres (*Iphigénie en Tauride*, 1786). Après un séjour régénérateur en Italie, il partage une grande histoire d'amour avec Christiane Vulpius. Cette union fait scandale et ses amis de la cour s'éloignent de lui. Nommé à la direction de la culture, il étudie les sciences (*la Métamorphose des plantes*, 1790). Son amitié avec Schiller lui permet alors d'approfondir ses conceptions littéraires. Il écrit le premier *Faust* (publié en 1806). Le contexte politique de l'époque bouleverse sa vision de la vie ; il s'ennuie dans son ménage et multiplie les aventures. Ses dernières oeuvres sont marquées par la sagesse d'un homme vieilli. En 1831, il termine son deuxième *Faust*. Après une longue vie tumultueuse et passionnée, il s'éteint en 1832.

LE MYTHE DE FAUST

Parmi les mythes les plus importants des temps modernes, figure controversée, suspendu entre science et sorcellerie, Faust est un personnage qui a réellement existé en Allemagne entre le XV^{ème} et XVI^{ème} siècle. Son histoire se teinte de légende alors qu'il est encore en vie ; après sa mort, un florilège d'anecdotes imaginaires contribuent à la naissance du mythe. La première *Histoire du docteur Johann Faust*, opuscule connu aussi comme *Le livre de Faust*, paraît en 1587, imprimé à Francfort par Johann Spiess, et constitue le point de départ des développements ultérieurs de la légende, en Allemagne et à l'étranger. Faust y est présenté comme un alchimiste qui veut, grâce à sa science, « épuiser ciel et terre ». Y apparaissent déjà les personnages de Méphistophélès et d'Hélène de Troie, emblème de l'amour et de la beauté. Le livre, à but moralisateur, se conclut par la damnation éternelle du protagoniste.

En partant probablement d'une traduction anglaise de cette œuvre, Christopher Marlowe écrit en 1592 *L'histoire tragique du docteur Faust*, représenté comme un homme de la Renaissance, exemple de savant qui veut pousser la connaissance au-delà des limites imposées par l'autorité.

C'est en assistant à un spectacle de marionnettes qui raconte cette histoire que Goethe entre en contact avec Faust, tant avec la chimère et l'obsession qu'avec sa vie. Goethe transforme le personnage en une représentation de l'homme moderne, à la recherche de la vérité et du mythe de l'éternelle jeunesse.

Parmi les autres écrivains séduits par Faust, citons Calderón de la Barca qui le décrit comme un chevalier et un penseur dans *Le sorcier miraculeux* et Thomas Mann qui, dans *Docteur Faustus*, le dépeint comme un musicien raffiné.

De nombreux compositeurs également, parmi lesquels Berlioz (*La damnation de Faust*), Schumann (*Scènes pour le Faust de Goethe*), Liszt (*Symphonie Faust*), Gounod (*Faust*), Boito (*Méphistophélès*), ont transposé en musique le mythe de Faust.

Mais il y a aussi Ferruccio Busoni (1886-1924), compositeur italien naturalisé allemand, qui prône « une forme renouvelée de théâtre musical, en réaction d'abord contre la dramaturgie surannée de l'opéra réaliste du XIX^e siècle. [...]

Sa nouveauté de conception est étroitement liée aux considérations théoriques qui devaient aboutir plus tard à une «jeune classicité» (junge Klassizität) ainsi qu'à une «unité de la musique». L'opéra suivant, «Doktor Faust» (1916-1924), laissé partiellement inachevé par Busoni et complété par Philipp Jarnach, peut être considéré au premier chef comme la réalisation musicale de ces idées

.[...] (de sa) conception du théâtre musical non réaliste, à l'intérieur de laquelle musique, poème et dramaturgie se fonderaient en un tout - sans les contradictions d'un opéra réaliste, où les personnages régleraient leurs conflits en chantant. »

Mathias Kassel – Ferruccio Busoni - Arlechino

Un simple charlatan

Du Johanne Faust historique (1480-1540) on sait peu de choses : charlatan de foire, astrologue et maître d'école aux mœurs, semble-t-il, suspectes : c'est un fanfaron... Il n'est en rien comparable aux grands savants humanistes que furent à la même époque Paracelse ou Cornélius Agrippa. Pourtant une foule d'anecdotes grossit rapidement les prodiges de Faust. On lui accorde des pouvoirs magiques qu'il détiendrait d'un pacte avec le démon « Méphistophélès ». Il incarne la figure du savant qui a vendu son âme au diable pour pénétrer les secrets de la nature et jouir de tous les plaisirs interdits.

L'orthodoxie du savoir et les sciences défendues

Il faut replacer la légende dans le contexte religieux dans lequel elle s'est d'abord développée. Au Moyen âge, dans toute la chrétienté, l'Inquisition fonctionne comme une véritable police du savoir : créée pour garantir l'orthodoxie religieuse contre l'hérésie cathare, elle étend son domaine de juridiction à tous les types de connaissances. Le savant officiel est accrédité par ses titres universitaires, il se reconnaît à sa robe et à ses privilèges (notamment l'exonération de certaines taxes). Toutes les disciplines qui ne sont pas reconnues (et donc contrôlées par l'université) sont réputées démoniaques. Les savants musulmans (ou les savants chrétiens mais formés au contact de savants musulmans) sont disqualifiés, car tout savoir hors chrétienté était considéré comme un danger pour le salut de la chrétienté. Or quelques savants avaient compris que les dogmes universitaires conduisaient à des impasses. Ils s'enthousiasmaient pour les secteurs nouveaux de l'alchimie et des sciences naturelles. Ainsi Paracelse et C. Agrippa revendiquaient-ils à la fois leurs titres universitaires et leur initiation à d'autres sources de connaissances. Leurs démêlés avec les ordres ecclésiastiques et universitaires les transformèrent en héros de la littérature de colportage. On peut penser que la légende de la damnation du Docteur Faust participe à une contre-offensive lancée par l'appareil politico-religieux. Le savant diabolique sert de faire-valoir au portrait glorieux du savant chrétien.
Le héros de la quête du savoir

Le héros de la quête du savoir

Mais le mythe de Faust est aspiré par la dynamique de la Renaissance qui valorise la quête du savoir. Faust devient un héros de la connaissance assoiffé d'expériences. La veine romantique en fait l'incarnation de la condition humaine écartelée entre le plaisir immédiat et des aspirations plus audacieuses.

Dans la version de Goethe le pacte avec le diable prend la forme d'un simple pari (inspiré du livre de Job) : le diable parviendra-t-il à détourner les nobles aspirations de Faust vers la bestialité des plaisirs sensuels, les satisfactions matérielles et le plaisir de détruire ?

Dans la version finale du Faust de Goethe, Faust est sauvé : un cortège d'anges escorte son âme vers la lumière « celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine, nous pouvons le sauver ».

La légende

Née au XVI^e siècle dans l'Allemagne du Sud d'une figure populaire empruntée à l'histoire, la légende de Faust accède avec la pièce de Christopher Marlowe, *La Tragique Histoire du docteur Faustus*, jouée à Londres vers 1590, au statut (partagé avec le seul Don Juan, son cousin espagnol) de mythe-phare de l'Europe moderne. Son extraordinaire carrière, depuis cette date, ne se démentira plus. Déjà, les versions du Volksbuch (Récit populaire), influencées par la théologie luthérienne, s'étaient multipliées à partir de 1580 en terres allemandes, avant de gagner d'autres contrées. Faust, astrologue de foire, maître d'école et charlatan, est un magicien qui, pour mieux réussir ses tours et ses prodiges, a signé un pacte avec «Méphistophilis». Après vingt-quatre ans d'aventures et de plaisirs, il connaît une mort horrible, étranglé par l'épouvante d'une damnation inévitable, châtement exemplaire pour tous ceux que tenteraient l'alliance avec les forces du Mal. Marlowe ajoute à ces données premières, outre la puissance dramatique du théâtre, fondamentale, la référence à l'antiquité (Faust évoque Hélène de Troie), la dimension européenne de son action (il séjourne à la cour de Rome), et surtout le glissement vers une mythologie moderne du Savoir. Avec quelles forces, naturelles ou surnaturelles, déchiffrer (pour mieux les dominer) les arcanes d'un monde qui résiste à nos investigations les plus passionnées ? Comment devenir, tous risques assumés, maître et possesseur de la nature ? Héritier lointain et infidèle de Cyprien d'Antioche, qui avait choisi contre le Diable et pour l'amour de Justine de devenir un martyr de la vraie foi, ou du médiéval Théophile sauvé de la Tentation grâce à l'intercession de la Vierge Marie, Faust connaît dans la pièce de Marlowe cette transformation décisive : il devient, surtout dans la deuxième partie, un savant de la Renaissance à la manière de Paracelse, féru de sciences occultes, possédé d'une soif inextinguible de connaissance et de pouvoir intellectuel. Fils rebelle passant outre les interdits de la religion, il se heurte à Dieu même, et il le sait. Sa cupidité sans bornes le pousse à réitérer, du point de vue du christianisme, la Faute majeure, ce péché d'orgueil qui fait de lui, dans sa sombre démesure comme dans sa déchéance finale, un héros paradoxal de la transcendance. Par son refus délibéré de la Loi, il se mue en champion à la fois séduisant et repoussant de la Transgression.

De Marlowe à Goethe

Ces traits caractéristiques du personnage de Marlowe perdurent au cours de l'histoire de l'Europe, non sans connaître de considérables mutations dont les dernières, parfois surprenantes, mènent parmi d'autres au *Faust* de l'Italo-Allemand Busoni, notre quasi-contemporain. Quelques moments, dans cette trajectoire, sont d'une particulière importance. Si la présence de Faust pendant l'âge classique est attestée par de nombreuses traductions du Volksbuch (en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Bohême, au Danemark), si elle se manifeste, notamment en Allemagne, sur les tréteaux des foires puis par le théâtre de marionnettes, c'est à une véritable explosion littéraire, surtout théâtrale, du mythe qu'on assiste à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le théâtre populaire et enfantin associe la farce au tragique; le valet Hanswurst, ou Casperle, y mêle ses facéties aux conjurations du savant expert en sortilèges et, plus heureux que lui, échappe au châtement de l'enfer, à la grande satisfaction du public. En revanche, Faust est totalement pris au sérieux par le drame nouveau. Plus que tout autre, en effet, il exprime les aspirations et les impatiences qui agitent le «Sturm und Drang» comme le Romantisme. Au prix de quelques transformations, il est le modèle mythique par excellence dont ces générations troublées ont besoin. Alors que Lessing, vers 1760-1770, propose à la scène un Faust des Lumières, héros du savoir humain finalement sauvé par la noblesse de son « instinct», les Maler Müller et autres Klinger, au cours des années suivantes, voient dans le magicien rebelle le

représentant non moins théâtral de leur colère de jeunes hommes entravés par un Ancien Régime pesant et rétrograde, soumis au diktat des pères, des prêtres et des despotes.

Ce nouveau Prométhée ou ce Titan moderne est le porteur du sens métaphysique de leur révolte. Tel est également le Faust de Goethe, surgi dès les années 1770. Mais Goethe va plus loin que ses contemporains. Avec lui, le mythe s'enrichit et acquiert au fil des ans, toujours par le théâtre, une ampleur jusque-là inconnue. Tout au long de la vie du poète, en effet, la figure du docte magicien de la Renaissance l'accompagne et le hante. Depuis le *Urfaust* (Faust originel) en passant par les *Fragments*, le *Faust, première partie* (1808) jusqu'au *Second Faust*, achevé au moment de sa mort, en 1832, la puissance créatrice de Goethe, si diverse et si admirable, s'est mesurée à cette figure élue, qui gagne en complexité et en profondeur.

«Au commencement était l'Action», non le Verbe, telle est la version proposée, avant de la faire sienne dans sa vie, par le fiévreux lecteur des premières lignes de l'Évangile de Jean. L'adjectif «faustien» s'y charge de toute sa signification. Il caractérise le désir inaugural et toujours renouvelé de créer, d'oser et de jouir, c'est-à-dire, en dépit des angoisses, des désespoirs, des erreurs et même des crimes, l'effort incessant pour accéder à une vie encore plus ample et plus intense : c'est le *streben*, ce mouvement ardent du vouloir-vivre moderne dont l'interruption, comme Faust le dit à Méphisto lors du pacte, ne peut signifier qu'abandon, renoncement et mort: la vraie damnation.

Dans cette perspective, Goethe ajoute plusieurs éléments de grande importance au mythe qu'il fait sien. Le premier est le personnage de Marguerite, jeune fille pauvre, pure et aimante, à la fois vierge et mère (elle élève son jeune frère), symbole du petit peuple allemand et des vertus ménagères, séduite puis abandonnée, déshonorée par un universitaire quelque peu condescendant, voyageur de passage : sa céleste intercession, relayée par l'Éternel Féminin, sera pourtant décisive, dans la seconde partie, pour le salut final du pécheur.

Le second de ces thèmes est la jouvence, ce rajeunissement miraculeux qui permet au chenu docteur, grâce au pacte diabolique, de cultiver, à côté de la libido sciendi (l'avidité de savoir) et de la *libido dominandi* (l'amour du pouvoir), une *libido sentiendi*, désir éperdu de jouir qui peut embrasser sans parodie l'espace de l'amour sensuel et passionnel : Faust se pose alors en double de Don Juan, héros libertin de l'éphémère.

Le troisième élément nouveau est la figure de Méphistophélès qui, dès le prologue dans le Ciel, engage avec le Seigneur une sorte de pari cosmique et familier sur ce nouveau Job qu'est Faust : saura-t-il, lui, l'un des «meilleurs serviteurs» du Tout-Puissant, surmonter malgré l'ampleur de ses tourments la tentation diabolique ? Dieu (ou Goethe) en est persuadé. Par là du moins le Diable, aux ordres de son suzerain, le roi du Ciel, revêt-il définitivement avec Goethe ses oripeaux de damoiseau médiéval, justaucorps rouge et plume au chapeau, et trouve-t-il son style inimitable, que populariseront, non sans les affadir, les opéras du XIXe siècle. Sarcastique, sceptique, mais sensible aux peines des humains, ce Prince des Ténèbres, qui joue mille tours aux mortels et anime de belle manière les Nuits «romantiques» puis «classiques» de Walpurgis, est le garant d'une indispensable, inaliénable force de négation «Je suis, dit-il, l'esprit qui toujours nie», «voulant toujours le mal, toujours faisant le bien». Il constitue avec Faust un couple dont le mythe depuis lors ne sait plus guère se passer. Dans sa violence révoltée et son humour, comme cet autre couple que Faust forme parallèlement avec Marguerite dans la douleur et dans la passion, ainsi que, sur un troisième plan, celui qu'il forme avec Wagner, d'abord factotum falot du Professeur devenu lui-même, dans la seconde partie, un savant puissant et redoutable, il concerne au plus près, par tant de ses aspects, notre inquiète modernité. L'anti-héros théologique, maître écrasé du Refus, s'est génialement transformé en l'enjeu dialectique d'une Aventure du savoir, la nôtre, qui nous apparaît en effet de plus en plus comme nôtre alors que nous parvenons de moins en moins à en assurer la maîtrise.

Mythe et variations aux XIXe et XXe siècles

À la différence du premier, le second *Faust*, ésotérique, abscons, riche d'un symbolisme syncrétique, où le héros devient un démiurge ambigu environné de figures tantôt idéales et tantôt grimaçantes, dans le vertige et le retour des temps, n'eut guère de succès à l'époque romantique. Celle-ci voit plus volontiers dans le savant dévoyé un esprit supérieur, sorte de Mage atteint d'une inépuisable nostalgie d'absolu, saint dans et par cette aspiration idéale, mais damné du fait de sa démesure même, appel d'Infini qu'aucune espérance humaine ne saurait combler, aucune institution humaine reconnaître. C'est ainsi que parmi tant d'autres, ce mythe teinté d'une religiosité intense et vague multiplie ses figures du côté du monde germanique, chez Schumann et Spohr, plus encore chez Chamisso, Grabbe (auteur d'un *Don Juan et Faust*), Lenau ou Liszt; indirectement chez Byron et Bailey en Angleterre; et en France - grâce à Madame de Staël et à Gérard de Nerval, traducteur inspiré du premier *Faust* de Goethe - chez Delacroix et Berlioz (*Huit Scènes de Faust*), également chez Henri Heine, auteur d'un ironique ballet imité des marionnettes.

Mais la vraie popularisation du mythe, au XIXe siècle, est à mettre sur le compte de l'opéra, surtout *La Damnation de Faust* de Berlioz (d'abord oratorio, 1846) et le *Faust* de Gounod (1859). Le drame de Goethe est leur référence, mais réduite à quelques éléments populaires.

L'histoire de Marguerite, héroïne d'un touchant mélodrame, y prend le pas sur les traits plus élaborés et plus ambitieux du mythe, s'enlevant sur une superbe effervescence romantique, là et ici, malgré la faiblesse du livret, sur la tragédie d'une jeunesse sacrifiée. Si Faust et Méphisto y perdent assurément leur force métaphysique de contestation, le mythe n'en continue pas moins sa course triomphante, simplifié mais revivifié, chaque époque n'inventant que ce dont elle pense avoir usage. Doit-on crier à la trahison ? Non, sans doute, surtout si on mesure cette involution du mythe à son destin ultérieur, plus surprenant encore.

Certes, le mythe de Faust, comme toutes les grandes figures emblématiques d'une civilisation, n'est à aucun de ses moments «contrôlable». Il ne peut que dénoncer, en chacune de ses versions, les définitions qu'on tente de donner de lui pour l'arrêter, le cerner, le comprendre. Certains ont cependant pu penser qu'à partir du XXe siècle, Faust cessait franchement de s'appartenir, qu'il n'était plus en mesure de réguler ni le rythme ni les motifs de son développement. Comme étourdi par sa puissance propre de métamorphose, dans une époque en constante accélération, toujours plus resserrée et plus inégale, plus ambitieuse et plus angoissée, de guerre en révolution, de progrès techniques en bouleversements idéologiques, scientifiques ou artistiques, le mythe se ramifie plus encore que par le passé, se boursoufle ou s'étiole. Le plus souvent, il perd le soutien du sacré, il se refuse à la transcendance. Affaibli, il se diversifie sans fin: l'infini cesse d'être son thème pour devenir sa nature.

Se soustrayant à la forme dominante du théâtre, il s'épanche dans la musique, il gagne le roman, l'essai, il investit à coup sûr le cinéma. Encore qu'il continue de chérir la tendre Marguerite, il met volontiers au premier plan l'ambiguïté de Méphisto [...] Quant au personnage de Faust, il devient de plus en plus incertain, énigmatique. On le voit se décomposer en une multitude de figures, de visages divers, par lesquels il aime à se contredire ou à s'échapper à lui-même, se camouflant en son contraire parodié (lui-même toujours, bien sûr), exprimant ainsi sa capacité sans limites de négativité créatrice jusqu'à refuser catégoriquement ses propres traits. Il joue à les dénaturer, à les durcir en Surhomme ou à les dissoudre, à les oublier dans la grisaille du commun.

Mais ces dérives sont-elles condamnables ? Ne peut-on soutenir que Faust n'a jamais été aussi vivace ?

Il paraît tantôt sous des formes caricaturées, idéologisées, hyper politisées: dès 1918, *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler vante dans le héros de Goethe la volonté de puissance exacerbée d'un Homme occidental des plus germaniques; on assiste parallèlement à la naissance de Faust bolcheviks exaltant la lutte des classes et une industrialisation à marches forcées préluant à la victoire du prolétariat. Parmi tant de masques lisses ou hirsutes, décadents ou chlorosés, psychanalysés, psychiatrisés, ludiques ou loufoques - mais pourquoi pas? -, soit trop sérieux soit trop désinvoltes, très souvent banalisés à souhait, plus souvent encore composites et incomplets, déceptifs (comme *Mon Faust*, de Valéry, 1945), le mythe poursuit en toute liberté, pourrait-on dire, sa carrière internationale jusqu'à notre époque, l'interpellant et la révélant à elle-même pour le meilleur et pour le pire.

© Pierre Chartier et Théâtre du Châtelet
Pierre Chartier. Le « Faust » de Busoni sous le regard du mythe. Théâtre du Châtelet

Sono, io sono Faust ! J'existe, je suis Faust

Première partie.

Première scène – Prologue dans le ciel

Méphistophélès rend visite au Seigneur, au ciel. Ensemble, ils commentent la dureté de la vie des êtres humains sur terre et le Seigneur autorise Méphistophélès à soumettre l'âme de Faust à la tentation. Tous deux parient sur la destinée de Faust.

Seconde scène – Le bureau de Faust

Faust, seul, médite sur tout ce qui lui est arrivé dans la vie ; il décide de se consacrer à la magie et invoque l'Esprit de la Terre.

Troisième scène – Visite de l'Esprit

L'Esprit entre en agitant un drapeau, il épouvante Faust qui répond :
« *Je suis moi, je suis Faust, ton égal !* »

Quatrième scène – Visite de Wagner, l'étudiant

Wagner vénère son maître et serait prêt à discuter avec lui durant toute la nuit ; toutefois Faust, après peu de temps, le met à la porte.

Cinquième scène – Bureau de Faust, visite de la Lumière

Faust perçoit l'étendue de sa solitude, il réfléchit au sens de la visite de l'Esprit et comprend que Wagner, à l'instant où il a frappé à sa porte, l'a probablement sauvé du suicide. Il réalise combien il est éloigné de Dieu et du pouvoir de l'Esprit : « *Je ne peux oser m'égaliser à Toi* »

La Lumière entre. Faust se compare à un ver : « *Je ne suis pas semblable aux dieux. Je le ressens trop profondément : c'est au ver que je ressemble, qui fouille la poussière* ». La Lumière entre dans la coupe de poison que Faust a l'intention de boire. Mais l'Esprit éloigne la coupe de ses lèvres.

Sixième scène – Pâques

Un groupe de citoyens, à l'annonce de la résurrection du Christ, célèbre Pâques. Faust cesse de penser au suicide et se tourne vers la vie.

« *Une larme : et la terre me reprend avec elle !* »

Septième scène – A l'extérieur

Faust, accompagné de Wagner, se promène en dehors de la ville, noyé dans la nature. Wagner loue le travail de Faust et de son père.

Faust fait état de sa proximité avec l'Esprit et terrorise Wagner. Ils rencontrent le Chien (Méphistophélès sous la forme de l'animal) et l'emmènent avec eux à la maison

Huitième scène – Bureau de Faust (1)

Wagner et Faust retournent au bureau de ce dernier. Faust traduit la version originale du Nouveau Testament. Le Chien reprend la forme de Méphistophélès et se présente comme : « *Une Part de la Force qui veut toujours le Mal et n'accomplit jamais le Bien* ». Il offre son amitié à Faust et promet de le rajeunir.

Neuvième scène – Bureau de Faust (2)

Seul, Faust cherche à se concentrer sur son travail.

« *Ainsi se dissout la foule des esprits :
L'aurais-je vu en songe, le Diable ?* »

Mais voici que Méphistophélès revient et Faust accepte sa proposition. Méphistophélès lui demande de signer avec son sang leur accord écrit. Faust le fait.

Dixième scène – Méphistophélès et les Esprits

Méphistophélès, en accord avec les Esprits, imagine un plan dont Faust sera le protagoniste.

Onzième scène – Une rue

Méphistophélès fait en sorte que Faust rencontre Marguerite dans la rue. Faust est fasciné par la jeune fille et demande à Méphistophélès de le conduire chez elle.

Douzième scène – Une coquette petite pièce

Marguerite, dans sa chambre, repense à sa rencontre avec Faust.

« Je donnerais n'importe quoi pour savoir

Qui était ce monsieur vu aujourd'hui.

Un bel homme, en vérité.

Qu'il soit d'une famille noble

Cela se lit sur son visage ».

Quand Marguerite quitte la pièce, Faust s'y introduit, accompagné de Méphistophélès, et y dépose un écrin contenant des bijoux ; il sort. A son retour Marguerite trouve l'écrin.

Treizième scène – Un jardin

Marguerite se promène dans un jardin au bras de Faust et lui raconte sa vie.

Faust : *« Un regard de toi, une seule parole sont plus intéressants*

Que tout le savoir du monde ».

La jeune fille cueille une marguerite et l'un après l'autre en arrache les pétales.

Marguerite : *« Il m'aime, il ne m'aime pas... il m'aime, il ne m'aime pas. Il m'aime ! ».*

Faust l'embrasse et lui déclare son amour :

Faust : *« Il t'aime !*

Comprends-tu ce que cela veut dire ? Il t'aime ! ».

Quatorzième scène – Faust et les Esprits

Faust, troublé par ses sentiments envers Marguerite, désire rester seul un moment. Il suit les Esprits et se retire dans une caverne au milieu des montagnes.

Quinzième scène – Forêt et caverne

Faust seul, dans la caverne. Ses pensées oscillent entre passion et raison.

*« Du désir je passe, incertain, au plaisir
et dans le plaisir j'aspire au désir ».*

Méphistophélès, qui était à sa recherche, rejoint Faust et lui rapporte combien Marguerite regrette son absence.

*« Assez. Elle reste enfermée, ta belle, là-bas ;
tout lui semble étroit et sombre...
Va la retrouver et reconforte-la, idiot ! ».*

Tous deux quittent la caverne.

Seizième scène – La chambre de Gretchen (Marguerite)

Gretchen, seule, rêve de Faust et déclare son amour.

*« Si je pouvais, ah, le prendre,
le serrer dans mes bras
et lui donner des baisers
autant que possible
des baisers comme les siens
jusqu'à en mourir ».*

Dix-septième scène – Nuit. Rue devant la porte de Gretchen

Valentino, soldat, frère de Gretchen, arrive en ville avec l'intention de venger l'amour malheureux de sa sœur. Méphistophélès et Faust le rencontrent et Faust le tue. Au moment de mourir, il maudit sa sœur :

*« Tu as commencé en cachette avec un,
bien vite d'autres viendront. [...]
Tu devras te cacher parmi les estropiés et les mendiants
dans quelque coin sombre plein de gémissements
et même si Dieu te pardonne,
sur cette terre tu seras maudite ! ».*

Dix-huitième scène – Les remparts

Marguerite implore désespérément l'aide de Dieu devant une image votive de la Mater Dolorosa

*« Aide-moi Toi, sauve-moi
de la honte et de la mort !
Rends clément
Ton regard envers ma peine,
O Dolorosa ! ».*

Dix-neuvième scène – Nuit de Valpurgis ⁽¹⁾

Faust, voyageant à travers les montagnes avec Méphistophélès, a une vision de Marguerite et demande à Méphistophélès de la sauver.

Vingtième scène – Une prison

Marguerite en prison, condamnée à mort.⁽²⁾

Arrive Faust qui veut la sauver, mais elle le reconnaît difficilement, déjà prête pour la mort. Le Seigneur et Méphistophélès se disputent l'âme de Marguerite :

Méphistophélès : « *Elle est condamnée !* »

Le Seigneur : « *Elle est sauvée !* »

**Les passages originaux sont extraits de J.W. Goethe,
Faust, introduction, traduction et notes
de Franco Fortini, Mondadori, I Meridiani, Vicenza, 1982**

(1) La nuit de Walpurgis

Cette nuit se situe entre le 30 avril et le 1^{er} mai. Célébrée dans toute l'Europe depuis des temps reculés, malgré les interdits et excommunications des Eglises chrétiennes, Elle a été identifiée au sabbat des sorcières. Elle est surtout un symbole de la fin de l'hiver et est parfois associée à la plantation de l'arbre de mai ou à l'embrasement d'un grand feu. En Allemagne, Walpurgis ou Walburge était une religieuse anglaise, appelée en Allemagne par Saint-Boniface, elle fut abbesse de Heidenheim. Selon la légende, pendant la nuit qui précédait sa fête, (le 1^{er} mai) sorcières et sorciers se réunissaient sur un mont proche (le Blocksberg) pour un sabbat.

Encyclopédie Wikipédia

(2) La condamnation de Marguerite

Dans le jardin de Marthe, Faust rejoint Marguerite et se lance dans un hymne panthéiste grandiose. Marguerite peut voir que toute la création s'unit dans la gloire à l'amour divin. Mais au moment des adieux, Faust tend à Marguerite le flacon de somnifère qui devra endormir sa mère afin qu'ils puissent jouir de leur rendez-vous d'amour. Marguerite ne s'oppose pas à ce procédé ; elle est séduite.

Pour preuve, Marguerite accepte de verser toujours plus de somnifère dans le breuvage de sa mère pour voir son cher Faust. Marguerite finira par la tuer, ayant trop abusé de la drogue. Découvrant la passion secrète et le crime perpétré par sa sœur, Valentin provoque en duel Faust qui le tue.

Pire, Marguerite devient mère mais elle est abandonnée de tous comme une fille perdue et est délaissée par Faust qui est conduit par Mephistofélès dans la Nuit de Valpurgis. Nouveau chapitre des perditions et turpitudes de son âme faible et aventureuse. Ainsi sur le Blocksberg, le héros se perd dans les orgies les plus infâmes aux côtés des démons et des sorcières. Pris de remords, Faust songe à Marguerite dont il a la prémonition du supplice : en effet, la jeune femme a tué son enfant. Elle est emprisonnée et sera exécutée. Mais Faust, aidé de son double machiavélique, lui rend visite. Marguerite pourrait les suivre, mais âme coupable, elle veut assumer le poids de ses fautes. Il ne s'agit plus pour elle de fuir.

**D'après : www.philophil.com/philosophie
Robert Schumann, Scènes de Faust – Camille de Joyeuse – www.classiquenews.com**

Faust, l'homme qui cherche.

Je n'avais jamais essayé de travailler sur un texte littéraire ou théâtral allemand et j'ai décidé d'essayer. C'est une sorte d'expérience : voir si l'on peut adapter cette tragédie au théâtre d'aujourd'hui.

Faust, pour moi, est quelqu'un qui cherche, un homme qui poursuit toujours quelque chose : Goethe lui a attribué beaucoup de caractéristiques humaines, celles qui donnent plus de force et plus de faiblesse.

Le *Faust* est tellement riche de métaphores que cela fait penser que l'auteur s'y soit perdu. Ce qui me plaît, ici, est l'impression que Goethe lui-même soit en recherche et s'interroge ; et on ne peut pas dire qu'il ait trouvé ce qu'il voulait. On sent, en lisant le texte, que ce qu'il raconte est le processus, non le résultat. Va dans le même sens, la réplique célèbre « Instant arrête-toi, tu es tellement beau », qui est la mise en jeu du drame. Elle met en évidence un problème que personne n'est en mesure de résoudre et le poser de manière aussi abstraite est un moment du texte d'une modernité extraordinaire, qui reformule l'idée même de ce qu'est la tragédie.

Eimuntas Nekrosius (« La Repubblica », 25 octobre 2006, interview de Ugo Volli)

Nekrosius-mania

A partir de la moitié des années nonante, Eimuntas Nekrosius est présent en permanence au Piccolo Teatro. Le public milanais a eu l'occasion, ces années-là, de voir la plupart de ses spectacles, à commencer par la trilogie shakespearienne : *Hamletas*, présentée pour la première fois à l'occasion des festivités de Sant'Ambrogio, les 6 et 7 décembre 1997, à l'initiative de la Commune de Milan, jouée à bureaux fermés dans le bâtiment historique de Via Rovello, a déclenché dans la ville une véritable « Nekrosius-mania ». La passion pour les spectacles du maître lituanien a imprégné aussi l'édition dédiée en 1999 à Giorgio Strehler au Festival du Théâtre d'Europe, avec le retour d'*Hamletas* et la Première milanaise de *Makbetas*. En 2001 c'est la découverte de *Otellas*, conçu d'abord comme laboratoire, puis présenté dans sa forme définitive, en mars, à la Biennale de Venise, pour ensuite, après quelques jours, aboutir à Milan. L'année suivante, le Piccolo a accueilli *Ivanov* de Tchekhov, spectacle né de la collaboration de la compagnie de Nekrosius avec des acteurs italiens.

Eimuntas Nekrosius

« Pour moi, le théâtre est idée, réflexion et sentiment » : ces mots résument le monde de Nekrosius, un nom qui évoque des ambiances, des lumières et la fascination d'un Est exotique et inconnu. Un style qui, pour certains, « naît » de Kantor et de son utilisation de matériaux « pauvres », tandis que, selon d'autres, il renverrait au « magicien des lumières » Bob Wilson.

Né en 1952, lituanien de Raisenai (un faubourg de Vilnius), Nekrosius vit une adolescence paisible. Il pratique le sport, lit énormément, va souvent au cinéma, surtout pour y voir des films italiens. Sa rencontre avec le théâtre est fortuite : il participe, par curiosité, à un bout d'essai pour acteurs, même s'il ne se sent pas particulièrement attiré par la scène.

Son magnétisme et son charisme innés sont remarqués : on lui suggère de faire de la mise en scène. En 1976, alors qu'il travaille au Théâtre de la Jeunesse à Vilnius, il met en scène son premier spectacle, *Le goût du miel* de Shelay Delaney. Ensuite il prend la route de Moscou, où il fréquente les cours de l'Institut d'arts Lunacharsky, dont il sort diplômé en 1978. La même année, il retourne à Vilnius et devient directeur du Théâtre de la Jeunesse. De 1979 à 1980 il travaille au Théâtre Dramatique de Kaunas où il monte *Yvanov* de Tchekhov. C'est de cette période que date aussi son premier Shakespeare, *Amour et mort à Vérone* (1980), un opéra rock qui revisite le *Roméo et Juliette* de Shakespeare. En 1981 il présente *Pirosmani, Pirosmani*, spectacle qui fait connaître son nom au-delà des frontières lituaniennes. Cette méditation visionnaire sur le peintre géorgien Pirosmanisvili est à considérer comme la première expression d'un style extrêmement original dans lequel se fondent la consistance décharnée des éléments scéniques et l'enchevêtrement continu entre réalité et rêve, tandis que dans le même temps la scène se transforme peu à peu en espace mental. Suivra en 1983 *Le jour plus long qu'un siècle*, d'après le roman de Ajtmatov. En 1989 Nekrosius se trouve en Italie pour la première fois. Il participe au Festival de Parme avec *L'oncle Vania*, un Tchekhov d'inspiration politique évidente, qui se termine avec le chœur du *Nabucco* de Verdi, « Va pensiero ». Mais ce qui frappe, c'est surtout l'œuvre de démontage du texte, le mélange d'atmosphères lyriques et de gags grotesques qui se retrouvent dans une autre mise en scène d'un Tchekhov, les *Trois sœurs*, joué entièrement dans l'esprit du *vaudeville* cher à Tchekhov et à Stanislavsky. A partir de 1991, Nekrosius est Directeur du Life Festival de Vilnius et, dans le cadre de cette manifestation, il présente en 1994 un triptyque dédié à Pouchkine – *Mozart et Salieri, Don Giovanni, La peste* – couronné meilleur spectacle des États Baltes. La même année, il obtient le Prix de l'Union des Théâtres Lituaniens en tant que meilleur metteur en scène de l'année et le Prix pour les Nouvelles Réalités Théâtrales Européennes, qui lui est conféré par l'Union des Théâtres d'Europe et par Taormina Arte.

En 1997 il signe la mise en scène d'*Hamletas* (parmi les interprètes, le chanteur rock lituanien Andrius Mamontovas, célébrité de son pays), spectacle qui entame sa trilogie shakespearienne personnelle. L'année suivante paraît en effet *Makbetas* – admiré à Milan en même temps qu'*Hamletas* au Festival du Théâtre d'Europe de 1999 et récompensé par le Prix Ubu en tant que meilleur spectacle étranger en Italie – et enfin *Otellas* hôte du Piccolo Teatro au printemps 2001. Une année auparavant, Nekrosius avait dirigé *La Mouette* de Tchekov, essai final de la neuvième édition du cours international de perfectionnement théâtral de l'École des Maîtres. En 2002, encore Tchekhov, avec *Ivanov*, spectacle dans lequel il retrouve Andrius Mamontovas comme auteur des musiques, et sa compagnie est complétée par des acteurs italiens. La même année, il signe la mise en scène lyrique du *Macbeth* de Verdi pour le Maggio Musicale Fiorentino (œuvre reprise au Teatro Massimo de Palerme et au Bolchoï de Moscou). En 2003 il met en scène à Moscou *La Cerisaie* de Tchekhov. Il revient à l'art lyrique en 2003, au Bolchoï de Moscou avec *The children of Rozental* de Desjatnikov sur un livret de Sorokin. Après le *Faust* de Goethe, son dernier projet est la mise en scène de *La Walkyrie* de Richard Wagner, pour le Théâtre National Lituanien. Actuellement il dirige le Théâtre Meno Fortas (« La force de l'art »), qu'il a fondé le 28 janvier 1998, lieu qui depuis lors est la « maison » de la troupe permanente au centre de ses projets théâtraux internationaux. En 2001 il a reçu le prix Stanislavsky pour le théâtre.

Dans le bouleversement opéré par Nekrosius, dans son extrémisme, même s'il est réducteur, comment ne pas reconnaître sa puissante qualité, entièrement lyrique ?

Son *Faust* est la contre-lecture d'un auteur allemand faite non par un Français mais par un Russe ; c'est Goethe lu par Tchekhov avec son rythme percutant, hypnotique, dérangeant, le rythme d'un chef-d'œuvre.

Franco Cordelli, « Corriere della Sera »

Quel art paradoxal que celui de Nekrosius : il se permet de minimiser la scène capitale du pacte avec le diable comme s'il voulait effacer toute trace de pathos et, en revanche, la trame secrète de son *Faust*, ce « dessin dans le tapis » (aurait dit Henri James) dont nous, spectateurs, subissons la magie, mais que nous ne réussissons jamais à démêler de l'ensemble, cette trame secrète s'enroule de manière brûlante autour du désir que la vieillesse éprouve envers la jeunesse.

Roberto Barbolini, « Panorama »

Autour des erreurs de Faust et des angoisses de Marguerite prend vie l'espace envahi par des cortèges de protestations et de processions, la violence fait irruption et le temps coïncide avec notre quotidien dans une fresque vitale qui nous invite à la participation et aide celui qui la regarde à se retrouver lui-même au-delà des multiples interprétations possibles de la tragédie qui, ici, une fois constaté l'échec d'exister, renonce au jugement final de condamnation ou d'absolution. Et c'est le temps des larmes et des applaudissements.

Franco Quadri, « La Repubblica »

Cet éternel pari sur le destin de l'âme

Parmi les visiteurs qui, venant de toute l'Europe, se rendaient à Weimar pour rendre hommage au vieux Goethe, qui les accueillait avec bienveillance et la distance d'un dieu, et souvent les congédiait par quelque expression de condescendance banale qui, sur ses lèvres, paraissait contenir des significations profondes et mystérieuses, arriva un jour le jeune Heine, pas encore grand poète reconnu mais jeune homme moqueur aux belles espérances. A un certain moment, l'Olympien, avec une complaisance encourageante, lui demanda – pour lui manifester de l'intérêt mais probablement sans trop d'implication, comme pour dire – à quoi il travaillait. A *Faust*, Excellence, répondit Heine avec effronterie. La réplique du jeune homme impudent n'était pas uniquement insolente à l'égard de l'éminent poète, dans sa présomption de traiter un argument qui était l'œuvre de toute sa vie, un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle. Dans la provocation de Heine, même désamorcée par le ton d'irrévérence juvénile facile, était implicite un défi plus téméraire, la prétention d'affronter un des plus grands thèmes qui, dans le siècle, exprime le destin de l'individu, le sens ou l'absurdité de sa vie, son salut ou sa damnation.

Faust, comme le dirait plus tard Valéry - précisément pour justifier l'audace d'avoir à son tour repris thèmes et personnages de l'œuvre de Goethe - est une de ces figures « dédiées pour toujours à l'expression de certains extrêmes de l'humain et de l'inhumain... instruments de l'esprit universel, dégagés de toute aventure particulière ».

Maintenant Heine savait – et il l'écrirait aussi avec lucidité critique – qu'avec la fin de l'ainsi nommé « âge de Goethe, âge de l'art », finissait l'époque de l'universel et de la grande poésie appelée à le représenter, l'époque de l'art qui se pose des questions sur les fins dernières, qui empoigne l'essence de l'humanité et de sa destinée, qui synthétise et résout les contradictions historiques.

Avec Goethe finissait la dernière saison classique de la culture européenne et Faust est une incarnation suprême de ce classicisme, de cette vision « en grand » de la vie et de l'histoire. Après Goethe, les poètes et les écrivains ressentiront la vie non plus comme totalité, avec son côté tragique, mais bien toujours individuelle et donc harmonieuse, même si dispersée et discontinue, un tissu percé d'accrocs et de vides impossibles à combler, une indétermination où les contradictions ne se résolvent pas en une synthèse supérieure mais s'affrontent et oscillent dans une situation indéfinie, une suspension ambiguë et insoluble.

La transformation du personnage de Faust symbolise et incarne cette parabole de notre civilisation : ce n'est que chez Goethe et chez Lessing, dans la courte période des lumières et du classicisme, que Faust est sauvé à la fin, parce que son désir ardent - son dernier souffle - rachète ses erreurs, autrement dit le poète croit que la vie, quoi qu'il en soit, porte en elle-même une signification.

Le Faust du roman populaire, ou celui de Marlowe, est damné, tout comme le Faust des œuvres postérieures à Goethe, de Lenau à Thomas Mann ; le Faust ironique et esquissé par Svevo dans un fragment ne se pose plus non plus le dilemme entre salut et perte, il a perdu jusqu'au sens même de ce pari. Après Goethe, les poètes aborderont Faust en tant qu'épigones qui jouent avec les fragments et les ruines des constructions classiques ; le *Faust* de Heine sera un ballet, une parodie ironique et auto-ironique. Goethe lui-même dans son « incommensurable » poème dramatique représente mais aussi exorcise son classicisme : quand il dépeint, dans la seconde partie, l'histoire et l'art comme artifice et pantomime de *café chantant* et quand il laisse en suspens le salut du héros, qui doit son salut pour une moitié à son travail incessant, selon la foi moderne en l'action, mais pour l'autre moitié à une mystérieuse grâce indéfinie sans laquelle l'individu périrait, parce que son action n'est pas seulement œuvre créative mais activisme impatient, violence insensée, obsession et angoisse.

Cette solution «à cinquante pour cent» du salut, comme l'appelait Goethe lui-même, fait réellement de Faust un personnage de notre présent, de l'incertitude tendue et chronique dans laquelle nous vivons. Mais même ce provisoire fluctuant, ce souci torturant, Faust – dans l'œuvre de Goethe – le vit dans toute la plénitude de sa personne, avec le sens de la grandeur de sa parabole terrestre et de son pari sur la signification. La mise en scène aujourd'hui du poème dramatique de Goethe constitue à son tour un pari faustien, un défi aux démons larvés et insidieux post-modernes, qui introduisent le doute quant au sens de ces paris sur le sens et la valeur de l'aventure humaine et de la lutte contre le démon.

Claudio Magris (du «Corriere della Sera» du 10 mars 1989)

Nekrosius, metteur en scène du doute

Que l'on se sent petit, sur ce banc, au côté du metteur en scène lituanien Eimuntas Nekrosius. Mais c'est son regard bleu acier qui impressionne le plus. Il vous toise sans agressivité, sans bonté non plus. Le ton est égal, calme, très déterminé. Nous voici en présence d'un maître : une de ces grandes personnalités du théâtre qui ne cherche pas à masquer une âme ténébreuse.

« Ce qu'il attend de vous, c'est un combat, nous avait confié le comédien Tauras Cizas, son plus proche collaborateur. Il estime que si vous voulez arriver à un bon résultat, vous devez donner votre temps et votre énergie. Toute votre énergie. » Dans cette logique combative, le nom du studio de Nekrosius est éclairant : Meno Fortas, le Fort des Arts. Depuis 1998, il y mène un puissant travail de recherche, basé sur le geste, le symbole, l'intuition. « On le critique parfois en estimant qu'il est dans sa tête, ajoute Tauras. Mais le croire fermé est une erreur : tous ses efforts sont dédiés au public. Quitte à aller contre ce que celui-ci attend, pour le surprendre. »

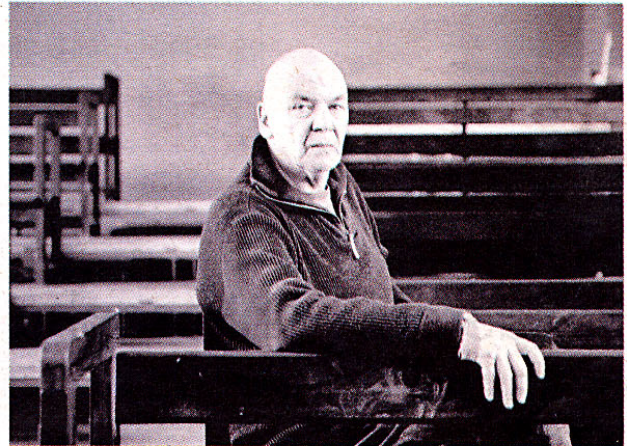
Familier d'Avignon, Nekrosius a secoué le festival en 1997 avec son *Hamlet*, avant d'achever la décennie avec *Macbeth* puis *Othello*. Pour Europalia, ce sera *Faust*. Ce specta-

cle percutant de trois heures a étonné les salles depuis sa création, en octobre 2006, en Italie. La langue des signes inventée par Nekrosius atteint là une complexité nouvelle. « Ce Faust apparaît comme une interprétation à rebrousse-poil de tout ce qu'on savait de Goethe, écrivait Franco Cordelli dans *Il Corriere della Serra*. C'est Goethe revu par Tchekhov, avec un rythme percutant, étonnant, hypnotisant. Le rythme d'un chef-d'œuvre. »

Faust, avec son insatiable désir de connaissance, frappé par la conscience de sa condition d'homme, est un personnage qui va bien à

« Aimerez-vous vivre dans une maison avec 27 appartements sans aucune porte ? Chacun a besoin de son espace privé »

Nekrosius. « Le besoin naturel de connaissances s'arrête très tôt. L'appétit se tasse alors qu'on est encore jeune. Après, on sait ce qu'on doit. On ne cherche plus », lance le metteur en scène, sans appel. Lui refuse de s'endormir sur les lauriers de sa connaissance : « L'intuition est la chose la plus importante pour un créateur. On ne peut pas tout expliquer. La vie est trop courte pour



« Oui, pourquoi pas : la campagne de mon enfance était tchekhovienne. Lui aussi ressentait ces mêmes émotions terribles. » PHOTO JOHAN JACOBS.

tout apprendre. Tout ce que vous faites sans savoir pourquoi est le fruit de votre intuition. »

L'image de Faust qu'il retient, c'est celle d'un homme aux yeux fermés, les mains tendues devant lui. Aveuglement. Ignorance. Recherche. « Faust se pose des questions devant nous. C'est le sujet du spectacle. Personne ne peut dire pourquoi nous sommes ici. Si quelqu'un trouverait juste une réponse, cela suffirait. Mais on ne la trouve pas. »

La personnalité entêtante et métaphysique de Nekrosius n'a pas éclaté sur les bancs de l'université. C'est de son enfance, de la nature et de la vie que sont nées ses puissantes impressions. « J'ai vécu jusqu'à mes 18 ans en Samogitie. La campagne, c'est toujours la campagne. La mienne était sauvage. Forêts immenses. Hivers rudes. Beaux étés. La campagne est si vaste qu'elle vous ménage de grands espaces personnels dans votre cerveau et votre conscience. Le ciel, l'air et la nature y sont si puissants que les émotions y sont ressenties avec une force décuplée. La solitude y est cinquante fois plus dure. La tristesse aussi, la joie. Il n'y a pas de limite. »

A 18 ans, il quittera ses forêts pour tenter de devenir comédien, après qu'un théâtre itinérant l'ait réchauffé, « comme au contact d'un brasier ». Trop timide, mal à l'aise dans l'illusion du jeu, il se rend compte qu'il adore diriger les autres. C'est au Théâtre d'Art de Moscou qu'il étudie la mise en scène, avant de revenir au pays natal.

Globe-trotter, Eimuntas se sent d'abord lituanien. Pas tellement Européen. « Nous sommes en train d'abattre les murs. Aimerez-vous vivre dans une maison avec 27 appartements sans aucune porte ? Chacun a besoin de son espace privé. Ne serait-ce que pour pouvoir aller frapper chez le voisin et lui proposer de boire un café. Et d'ensuite fermer la porte. C'est le rituel. Je viens d'un monde plus tranquille. »

En même temps, l'artiste avoue n'appartenir qu'à un monde : « Celui du théâtre. » C'est pour ça qu'on le trouve si étrangement familier, à la fois fascinant et impressionnant, sur ce banc de bois de Vilnius.

LAURENT ANCION, à Vilnius

Faust, du 14 au 17 novembre au Théâtre de la Place, à Liège.

CREDITS BIBLIOGRAPHIQUES

Mathias Kassel – Ferruccio Busoni - Arlechino

www.philophil.com

Pierre Chartier et Théâtre du Châtelet

Pierre Chartier. *Le « Faust » de Busoni sous le regard du mythe*. Théâtre du Châtelet

Les passages originaux sont extraits de J.W. Goethe, *Faust*, introduction, traduction et notes de Franco Fortini, Mondadori, I Meridiani, Vicenza, 1982)

Encyclopédie Wikipédia

www.philophil.com/philosophie

Robert Schumann, *Scènes de Faust – Camille de Joyeuse* www.classiquenews.com

Ugo Volli « *La Repubblica* », interview 25 octobre 2006,

Franco Cordelli, « *Corriere della Sera* »

Roberto Barbolini, « *Panorama* »

Franco Quadri, « *La Repubblica* »

Claudio Magris, « *Corriere della Sera* » 10 mars 1989

Laurent Ancion, « *Le Mad* » 3 octobre 2007

Recherche et rédaction de la brochure : Bernadette Riga, responsable du service pédagogique.
Mise en page et couverture : Nathalie Peeters, assistante à la communication.

THEATRE DE LA PLACE

Théâtre de la Place • 1 Place de l'Yser • 4020 Liège • Tel. 04/342.00.00 • Fax 04/341.35.44 • www.theatredelaplace.be
Centre dramatique de la Communauté française | Centre européen de création théâtrale et chorégraphique