



HAL
open science

Une mise en scène romanesque de *La Damnation de Faust*

Marie-José Hanäi

► **To cite this version:**

Marie-José Hanäi. Une mise en scène romanesque de *La Damnation de Faust*. Les lettres de relation de Carlos Fuentes : les arts dans les essais et la fiction, Oct 2011, Paris, France. pp.103-115. hal-02090718

HAL Id: hal-02090718

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02090718>

Submitted on 5 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Une mise en scène romanesque de *La Damnation de Faust* »

Marie-José HANAÏ, Université de Rouen, ERIAC

Dans le paratexte qui entoure la parution en 2000 de son roman *Instinto de Inez*¹, Carlos Fuentes a pu, à l'occasion de plusieurs entrevues, invoquer son goût marqué et juvénile pour l'opéra afin de commenter les raisons pour lesquelles l'œuvre de Berlioz *La Damnation de Faust* constitue là une part essentielle de la matrice romanesque :

Ma passion pour ce genre est très profonde et elle devait fleurir littérairement à un moment donné. Cela m'a pris de nombreuses années, mais j'y suis parvenu : j'avais l'idée, j'ai cherché un type de musique, plus particulièrement les versions musicales de *Faust* et parmi elles, celle de Berlioz, qui ne ressemble à aucune autre².

Fuentes intègre dans la trame diégétique de *Instinto de Inez* cette fascination pour l'opéra qui l'habite depuis son adolescence et la séduction opérée sur les Mexicains cultivés de sa génération par le chef d'orchestre roumain Sergiu Celibidache, dont est largement inspiré le personnage de Gabriel Atlan-Ferrara : « Je l'ai connu dans les années quarante à Mexico, un Roumain brun, à la chevelure noire bouclée, grasse, terrible, et qui rendait toutes les filles amoureuses. [...] C'était un homme d'une puissance et d'une force extraordinaires. »³

À partir de cette expérience individuelle, que l'on qualifiera de découverte d'un monde créé par l'imagination talentueuse d'artistes reconnus, et d'un homme doté d'une forte personnalité, amant de la musique, Carlos Fuentes travaille la matière et l'écriture de son roman *Instinto de Inez*, une œuvre de grande maturité, qui reprend les idées-forces de l'écrivain sur le temps ainsi que sur l'évolution du genre humain, des sociétés et des cultures. Fuentes y explore la rencontre entre l'écriture fictionnelle romanesque et l'opéra d'Hector Berlioz, qui constitue la trame musicale du roman, où Fuentes recherche donc les modalités subtiles et dynamiques qui lui permettront d'entremêler l'histoire de ses personnages, celle de

¹ Carlos Fuentes, *Instinto de Inez* (2000), Madrid, Suma de Letras, 2003. Traduction française par Céline Zins, *L'instinct d'Inez*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003. C'est de cette traduction que seront tirées les citations, avec leur version en langue originale en note, avec mention de la page de l'édition en espagnol.

² Déclaration de Carlos Fuentes in César Güemes, «Renuncié a algunos talentos para que floreciera en mí el literario: Fuentes», *La Jornada*, 5 de abril de 2001. («Mi pasión por el género es muy profunda y tenía que florecer literariamente en algún momento. Me tomó muchos años, pero lo conseguí: tenía la idea, busqué un tipo de música, específicamente las versiones musicales de *Fausto* y dentro de ellas la de Berlioz, que no se parece a ninguna otra.»)

³ Déclaration de Carlos Fuentes in Rosa Mora, « Un esperado reencuentro », *El País*, suplemento *Babelia*, 12 de mayo de 2001. («Yo lo conocí en los años cuarenta en México, un rumano moreno, con un pelo negro ensortijado, grasoso, tremendo y que enamoraba a todas las muchachas. [...] Era un hombre de una potencia y de una fuerza extraordinarias.»)

l'humanité tout entière et sa propre écriture, au mythe faustien raconté par cet opéra et au thème de la naissance du chant.

L'opéra en question nourrit le texte qui lui-même réfléchit sur la potentialité de l'œuvre de Berlioz à dire le monde. Cet échange illustre une nouvelle fois, mais de façon originale, les nombreux emprunts dynamiques et créateurs que l'auteur effectue aux expressions artistiques d'autrui. C'est là un exemple parmi d'autres qui prouvent que l'écriture naît de l'existence d'œuvres capables de générer une interprétation et une réinvention de la réalité. Dans le roman *Gringo viejo*, paru en 1985⁴, Carlos Fuentes alimente son propre texte des écrits de l'auteur nord-américain Ambrose Bierce, créant des interférences textuelles. À travers nombre de productions fuentésiennes, des œuvres picturales bénéficient d'une deuxième naissance, provoquant les interrogations des personnages et modifiant leur regard sur le monde. Avec *Instinto de Inez*, c'est le rythme endiablé de *La Damnation de Faust* qui donne le tempo du roman, ajoutant la musique aux arts qui s'entremêlent à l'écriture fictionnelle.

De la même façon que les mots d'Ambrose Bierce entrent pleinement dans l'écriture de l'aventure du vieux gringo, comme cela a déjà été rappelé, de la même façon qu'une fresque de Diego Rivera réorganise la fonction dans l'Histoire du personnage fictif de Laura Díaz⁵, les paroles du livret de *La Damnation de Faust*, le thème de l'opéra, le rythme particulier de la musique constituent pour le roman qui nous intéresse une matrice féconde qui nourrit également la réflexion du lecteur sur l'effacement des frontières génériques et l'aptitude romanesque à absorber toute matière artistique. L'histoire racontée par l'opéra de Berlioz, directement née de l'enthousiasme du musicien français pour l'œuvre de Goethe, elle-même héritière d'une légende où un personnage se laisse séduire par la magie noire et la promesse de la jeunesse éternelle, tisse au sein du roman fuentésien une réflexion sur le rôle du Diable et du mal dans l'histoire humaine. Mais c'est aussi la perdurance de l'opéra lui-même dans ses représentations qui anime le mouvement spatio-temporel de *Instinto de Inez*. Enfin, dans le droit fil de l'esthétique postmoderne qui amplifie la capacité de l'œuvre à réfléchir sur elle-même, Fuentes allie l'interrogation sur la naissance du chant que peut raviver l'œuvre de Berlioz et sa propre quête de la naissance de la parole.

⁴ Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, México, FCE, 1985.

⁵ Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz*, México, Alfaguara, 1999.

I Le Diable et l'Histoire⁶

Nous venons de rappeler que pour écrire le livret et composer la partition de *La Damnation de Faust*, Berlioz lui-même s'est emparé de la matière que lui offrait le drame de Goethe, dont la première partie, parue en 1808, est traduite en français par Gérard de Nerval en 1828. Cette œuvre enfièvre l'imagination du jeune musicien qu'est Berlioz, qui élabore dans un premier temps huit tableaux, intitulés *Huit scènes de Faust*, qu'il fait parvenir à Goethe, mais dont il détruit les exemplaires imprimés car le maître allemand dédaigne la création du Français. Pourtant, le mythe de Faust et son pacte avec le Diable continuent de hanter l'imagination de Berlioz qui, à partir de 1844, se remet à l'ouvrage. Le résultat est la légende dramatique *La Damnation de Faust*, qui connaît un retentissant fiasco lors de sa première en 1846 sur la scène de l'Opéra-Comique de Paris⁷. L'opéra de Berlioz tel qu'il est représenté alors est donc le produit d'une double réécriture, d'une recreation à partir d'un drame de Goethe et d'une première tentative de Berlioz. Goethe lui-même n'invente pas l'histoire puisqu'on trouve la trace historique, au XVI^e siècle, d'un professeur de médecine, Johannes Faust, amateur d'alchimie et d'astrologie, qui finit par s'adonner à la magie noire. La première version littéraire de ce personnage historique est un conte allemand de l'imprimeur Johann Spies, traduit en anglais vers 1592, et qui inspire Christopher Marlowe pour sa tragédie du *Doctor Faustus*. Goethe retravaille cette histoire et ce personnage déjà marqués par la réécriture. Le motif de Faust fait ainsi partie des questions existentielles propices à des transpositions et à l'intertextualité.

On voit donc comment, à partir d'une vague existence historique, est créé un personnage qui fascine et effraie par sa fréquentation du Diable. Le docteur Faust donne naissance à un mythe dans le sens d'une « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement »⁸. Il s'agit ici de la tentation de vie éternelle offerte par la puissance diabolique, de la séduction de la jeunesse qui vainc le déroulement biologique de l'existence et la vieillesse qui en découle. Le pacte satanique joue sur la vie et la mort, redonnant la jeunesse à Faust mais le condamnant à l'Enfer. Lorsque Carlos Fuentes puise dans l'œuvre de Berlioz la matière à son roman, il exploite aussi ce mythe qui a lui-même fasciné le musicien. C'est dans ce sens que Fuentes déclare à Rosa

⁶ J'emploie le terme « Histoire » avec un H majuscule en me référant à Pierre Barbéris (*Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980) qui définit ce domaine comme l'ensemble des faits passés, soumis à l'étude et à l'écriture des historiens.

⁷ Cf. Robert Kemp, « Le centenaire de *La Damnation de Faust* », *France Illustration*, n°63, 14 décembre 1946, p. 681.

⁸ C'est une des définitions du terme « mythe » donné par le *Trésor de la langue française informatisé*.

Mora : « [...] peu d'opéras m'ont autant impressionné que celui-ci. Le sens de la fatalité, du destin, perdre son humanité contre une promesse faustienne... »⁹.

Une sorte de clin d'œil de Fuentes à son lecteur permet d'aborder dans le premier chapitre du roman la présence diabolique en relation avec les personnages : le chef d'orchestre Gabriel Atlan-Ferrara contemple dans le miroir « les poils qui lui poussaient dans tous les sens et lui donnaient l'air d'un Méphistophélès des familles »¹⁰. De fait, Gabriel est caractérisé dans ce chapitre d'ouverture par sa vieillesse et son obsession de la mort¹¹. Il a quatre-vingt-douze ans et va diriger pour la dernière fois à Salzbourg *La Damnation de Faust*, cette œuvre qui a marqué sa carrière et qui le fait exister en tant que chef d'orchestre dans la diégèse. Gabriel veut revivre le temps perdu de sa jeunesse et de son amour, né en 1940, pour la cantatrice Inés Rosenzweig, rebaptisée plus tard Inez Prada. L'incantation et l'objet magique intemporel constitué par un sceau de cristal lui donnent l'illusion de nier le passage du temps et le désarroi de l'homme :

Inés.

Il répéta le nom féminin.

Inés.

Il rimait avec vieillesse, et le maestro aurait voulu rencontrer, dans le sceau de cristal, le reflet impossible des deux, l'amour interdit par le passage des ans : Inés, vieillesse¹².

Malgré son apparence diabolique, Gabriel est ainsi un nouveau Faust, cherchant à signer un pacte avec la musique afin de faire perdurer la vie.

La particularité du roman de Carlos Fuentes par rapport aux œuvres précédentes qui utilisent le mythe faustien consiste sans doute à en jouer dans la représentation de l'histoire humaine. C'est là une manière de conjurer l'angoisse et de proposer une nouvelle approche d'une des interrogations fondamentales de toute l'œuvre fuentésienne : le temps. Tout d'abord, le rôle du Diable est actualisé dans le terrible XX^e siècle meurtri par les guerres qui se termine avec la parution de *Instinto de Inez*. Le deuxième chapitre, dont l'action se situe en 1940, lie fortement le nazisme et la puissance satanique, avec les bombes de la *Luftwaffe* qui

⁹ Rosa Mora, art. cit. (« [...] pocas óperas me han impresionado tanto como ésta. El sentido de la fatalidad, del destino, perder la humanidad a cambio de una promesa fáustica... »)

¹⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 19 (« las incontrolables cejas que le crecían en todas las direcciones como a un Mefistófeles doméstico », p. 17).

¹¹ Claudia Macías Rodríguez et Ji Eun Chung soulignent le lien évident entre le désespoir de Faust devant la vieillesse et l'angoisse de Gabriel devant le temps qui passe inexorablement et l'entraîne vers la mort : « El drama de Fausto es también el miedo a la vejez [...] y es también el miedo de Atlan-Ferrara. » (« Mujer y tiempo en *Instinto de Inez* », *Espéculo*, n°30, julio-octubre 2005, disponible sur <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/inez.html>)

¹² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 15 (« Inés. / Repitió el nombre de la mujer. / Inés. / Rimaba con vejez y en el sello de cristal el maestro quería encontrar el reflejo imposible de ambas, el amor prohibido por el paso de los años: Inés, vejez. », p. 13).

pleuvent sur Londres, version contemporaine effrayante du monde démoniaque de Berlioz : « la grande chevauchée des coursiers du Diable dans le ciel noir, les ailes du Malin nous frappent le visage »¹³. En 1949 et à Mexico, au chapitre 4, le chef d'orchestre veut manifester la mémoire historique en la combinant à *La Damnation de Faust* :

Dans le spectacle du palais des Beaux-Arts à Mexico, Gabriel Atlan-Ferrara s'était proposé de projeter, pendant la chevauchée finale de l'Enfer, le film de la découverte des fosses communes dans les camps de la mort, où l'évocation apocalyptique de Berlioz devenait visible¹⁴.

Mais Fuentes surprend aussi son lecteur en élargissant le spectre temporel de la force diabolique qui accable le XX^e siècle : la présence du mal remonte à l'aube de l'humanité, l'autre volet, cette fois préhistorique, du roman. Dans le village que gagnent les personnages d'a-nel et de ne-el, le couple primordial fuyant les glaces, le meurtre du père, chef du clan, par le fils, avide de pouvoir, ainsi que l'excision de leur fille s'accomplissent sous l'autorité brutale d'« un roi fou, un diable voulant se faire passer pour un dieu »¹⁵. Le thème satanique, figure de la culture biblique dans l'Histoire de l'Occident, franchit les frontières temporelles et réunit les ères : « celui qui détient le pouvoir dans ce monde, c'est le Diable », affirme Fuentes dans une entrevue¹⁶, donnant à la notion de monde une amplitude temporelle extrême.

La lutte contre cette force maléfique échappe à a-nel et à ne-el dans leur ancrage temporel, mais il revient précisément au mythe faustien et à la musique de Berlioz de mener à bien ce combat, comme le prouve Gabriel par son énergie à faire jouer et chanter *La Damnation de Faust* en plein blitz londonien :

[...] l'orchestre et le chœur de *monsieur* Berlioz battaient le Feldmarschall Göring, attaquaient le Führer en personne au moyen de la terrible beauté de l'horreur, lui lançant, ton horreur est horrible, elle manque de grandeur, c'est une horreur misérable parce qu'elle ne comprend pas, qu'elle ne pourra jamais comprendre, que l'immortalité, la vie, la mort et le péché sont des miroirs de notre grande âme intérieure, et non de ton pouvoir extérieur, cruel mais passager...¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 35 ("la gran cabalgata de los corceles del Diablo pasa por el cielo negro, las alas del Maligno están azotando nuestras caras", p. 33).

¹⁴ *Ibid.*, p. 115 ("En la producción de Bellas Artes, Gabriel Atlan-Ferrara propuso proyectar, durante la cabalgata final del Infierno, la película del descubrimiento de las fosas funerarias de los campos de la muerte, donde la temible evocación apocalíptica de Berlioz se volvía visible", p. 106).

¹⁵ *Ibid.*, p. 156 ("un rey enloquecido, un diablo posando como Dios", p. 145).

¹⁶ Ignacio Solares, « Este instinto femenino, no incluido en la razón masculina. Entrevista a Carlos Fuentes », *Los universitarios*, n°7, 2001 ("el que tiene el poder de este mundo es el Diablo").

¹⁷ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 37 ("[...] la orquesta y el coro de *monsieur* Berlioz venciendo al Feldmarschall Göring y agrediendo al mismísimo Führer con la terrible belleza del horror, diciéndole, tu horror es horroroso, carece de grandeza, es un miserable horror porque no entiende, jamás podrá entender, que la inmortalidad, la vida, la muerte y el pecado son espejos de nuestra gran alma interior, no de tu pasajero y cruel poder externo...", p. 35).

Le pouvoir créateur de la musique et du chant contre l'horreur d'une idéologie et d'une politique dévastatrice : voici l'arme suprême que représente l'opéra de Berlioz, qui réutilise la quête humaine de Faust.

II Une trame narrative liée aux représentations de *La Damnation de Faust*

Nous avons déjà évoqué la jonction qui s'accomplit entre l'Histoire du XX^e siècle et la préhistoire grâce à la figure diabolique. Observons maintenant la façon dont les représentations de l'œuvre de Berlioz ponctuent la progression du roman et permettent que se tissent les relations entre les personnages.

Gabriel médite sur la force de création sans cesse manifestée qui accompagne ces événements :

Avec *La Damnation de Faust* il était toujours gagnant. Il avait beau la répéter, l'œuvre le surprenait toujours, lui, ses musiciens et le public. Berlioz était doté d'un inépuisable pouvoir de surprise [...] parce que l'opéra de Berlioz avait la particularité d'être toujours représenté *pour la première fois*¹⁸.

Cette renaissance de l'œuvre à chaque représentation ressemble à une lutte contre le temps chronologique qui passe inexorablement. L'exécution de l'opéra comporte ainsi un aspect dynamique essentiel et elle s'affirme comme un moteur romanesque. C'est ainsi que les mises en scène de *La Damnation...* en viennent à constituer une des deux parties de l'architecture temporelle du texte fuentésien à travers ses neuf chapitres : le premier et le pénultième (Salzbourg, 1999) encadrent le temps de l'histoire en mettant en évidence le rôle de Gabriel comme exécutant de l'œuvre, et à l'intérieur de cette boucle, les chapitres pairs égrènent de 1940 à 1967 trois représentations décisives. Le cadre dessiné par les chapitres 1 et 8, situés à la fin du XX^e siècle, c'est-à-dire lors d'une fin du monde potentielle, intègre l'exécution de l'opéra dans une problématique de mort et de renaissance, de fin et de recommencement, récurrente dans toute l'œuvre de Fuentes, et que la citation précédente illustre déjà.

Non seulement ce motif de la représentation structure le volet contemporain du roman, mais il établit aussi le pont entre celui-ci et l'époque préhistorique puisque les deux temporalités de *Instinto de Inez* se rejoignent lors de la mise en scène provocatrice de Gabriel au Covent Garden en 1967 : sur la scène, au milieu des voix d'Inez-Marguerite et du chœur, surgit une femme rousse et nue, vindicative et désespérée, portant dans ses bras le corps sans vie d'une fillette excisée ; c'est un personnage que le lecteur identifie comme a-nel, la femme

¹⁸ *Ibid.*, p. 102 (“Con *La Damnation de Faust* llevaba siempre la ventaja. Por más que la repitiese, la obra lo sorprendía a él, a sus músicos y al público. Berlioz poseía un inacabable poder de asombro [...] porque ella misma, la ópera de Berlioz, era siempre representada *por primera vez*.”, p. 93-94).

de la préhistoire. Inez rencontre son double, la femme amoureuse qui fait prévaloir son instinct, mais c'est en tant que Marguerite, personnage de *La Damnation...*, que la cantatrice est dépouillée, littéralement et symboliquement, de son costume et de son identité pour devenir ou redevenir a-nel : « c'était Inez qui portait maintenant l'enfant, Inez transformée en la femme sauvage, comme dans un jeu d'optique digne de la grande *mise en scène* d'Atlan-Ferrara »¹⁹. Cette citation met en évidence le lien entre la fusion des ères de l'humanité et la représentation de *La Damnation...*, cet opéra devenant le lieu fantastique de la transformation, conjuguant ses chants au symbole incarné par Inez/a-nel :

[...] alors le corps nu qui occupait le centre du plateau tombait sur le sol, étreignant la fillette violée et le chœur poussait un cri terrible :

*Sancta Margarita, ora pro nobis
has! irimuru karabao! has! has! has!*²⁰

Si la musique est présentée comme une matrice du roman, l'amour l'est aussi, et ce sont les représentations de l'œuvre de Berlioz qui rythment également les rencontres et les liens amoureux entre les personnages. Le couple Gabriel-Inez est une première construction de ce pouvoir relationnel entre les actants : Gabriel tombe amoureux d'Inés Rosenzweig en 1940 à Londres alors qu'elle fait partie du chœur tout en affirmant déjà sa singularité et en défiant ainsi le pouvoir masculin des chefs d'orchestre :

Ora pro nobis résonna, haute et cristalline, la voix de la femme possédée ou stimulée par le geste même qui voulait la faire taire – le coup de poing du chef –, occupant la totalité de l'espace scénique : haute, vibrante, peau de nacre, chevelure rouge et regard sombre, la cantatrice désobéissait, elle lui désobéissait, autant à lui qu'au compositeur, car Berlioz non plus n'autorisait pas de voix solitaire – égolâtre – détachée du chœur²¹.

En 1949 à Mexico, lorsqu'est monté à nouveau l'opéra de Berlioz, Gabriel et Inez Prada opèrent leur seconde rencontre, qui aboutit cette fois à l'union charnelle. La volonté féminine de se démarquer, de renverser les rôles et d'assujettir l'homme à son plaisir, éclate avec force : s'il est vrai que Gabriel, en dirigeant l'orchestre, domine le monde de l'opéra et du théâtre, Inez le domine lors de l'acte physique. Ce jeu renvoie à la dialectique de la raison, incarnée par le pouvoir musical de Gabriel, et de l'instinct, qu'Inez hérite d'a-nel, instinct animal de survie mais aussi instinct de l'amour. Enfin, en 1967, à Londres à nouveau, a lieu la

¹⁹ *Ibid.*, p. 179 (« era Inez quien ahora portaba a la niña, convertida Inez Prada en la mujer salvaje, como en un juego óptico digno de la gran *mise-en-scène* de Atlan-Ferrara », p. 166).

²⁰ *Ibid.* (« [...] entonces el cuerpo desnudo que ocupaba el centro del escenario caía sobre el tablado, abrazada a la niña violada y el coro exhalaba un grito terrible, / *Sancta Margarita, ora pro nobis / jas! irimuru karabao! jas! jas! jas!* »)

²¹ *Ibid.*, p. 40 (« *Ora pro nobis* se escuchó cristalina y alta la voz de la mujer, poseída o apoderada por el mismo gesto que deseaba acallarla –el golpe de mano del conductor– de la totalidad del espacio escénico: alta, vibrante, color de nácar con cabellera roja y mirada oscura, la cantante desobedecía, lo desobedecía, a él y al compositor, pues tampoco Berlioz permitía una voz solitaria –egolatra– desprendida del coro. », p. 38).

représentation symbolique déjà signalée, qui permet d'aborder la deuxième relation amoureuse construite à partir de *La Damnation...*, relation où Inez s'accomplit, comme le souligne Fuentes dans une entrevue :

[...] le personnage dominant est Inez, tandis qu'Atlan-Ferrara ne fait que mettre à sa disposition certains éléments musicaux qui permettent à Inez de dominer un temps auquel lui ne peut accéder, le temps où elle rencontre l'homme qu'il serait impossible d'avoir dans l'environnement d'Atlan-Ferrara²².

Il s'agit de la relation qui unit Inez et l'ami-frère mystérieux de Gabriel, le jeune homme blond de la photographie, l'amant impossible parce que disparu, mais qui retrouve une existence grâce à la jonction des temps sur la scène du théâtre. Après la fusion d'Inez et d'a-nel accompagnée par le chœur, c'est en effet au tour de ne-el de traverser les âges et au son de sa flûte, d'accomplir sa propre fusion avec le jeune homme blond de la photographie. Il est significatif que la réunion entre Inez et le jeune homme blond, ou, ce qui n'en est qu'une autre modalité, entre a-nel et ne-el, culmine sur une photographie conservée par Gabriel, où Inez se confond également avec la Marguerite de Berlioz, cette femme qui elle aussi revendique son plaisir instinctif : « [...] la photographie encadrée d'Inez à jamais revêtue du costume de Marguerite dans le *Faust* de Berlioz, enlacée à un jeune homme, torse nu, blond comme les blés. Ils souriaient tous deux, franchement, sans énigme. Plus jamais séparés. »²³

III Naissance du chant et naissance de la parole

La liaison entre l'Histoire du XX^e siècle et la préhistoire a déjà été soulignée à travers le mouvement dynamique qu'impulsent les représentations de l'opéra de Berlioz et qui provoque l'irruption du couple primordial sur la scène du Coven Garden. Un mouvement temporel inverse se dessine, par lequel Gabriel invite son orchestre à remonter jusqu'à l'aube des temps et à méditer sur la naissance du chant, dimension qui acquiert dans l'ensemble du roman une valeur métatextuelle.

À l'occasion des répétitions avec l'orchestre des Beaux-Arts de Mexico, Gabriel se transforme en professeur virulent pour atteindre une réflexion qui lie l'œuvre de Berlioz dans la scène finale de la chevauchée infernale, et la naissance du chant. Le passage apocalyptique où Faust est précipité en Enfer sert ainsi de base hautement significative à une leçon sur l'art

²² César Güemes, art. cit. (“[...] el personaje dominante es Inez, mientras que Atlan-Ferrara sólo pone a su disposición ciertos elementos de la música que le permiten a Inez dominar un tiempo al que él no puede acceder, el tiempo en donde ella encuentra al hombre que sería imposible tener en el ámbito de Atlan-Ferrara.”)

²³ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 193-194 (“[...] la fotografía enmarcada de Inez vestida para siempre con los ropajes de la Margarita de Fausto, abrazada a un joven de torso desnudo, sumamente rubio. Los dos sonriendo abiertamente, sin enigma. Nunca más separados.”, p. 181).

musical où Gabriel dément que la musique soit imitation des sons de la nature²⁴ et défend la thèse rousseauiste d'une naissance conjointe de la parole et du chant à partir des passions humaines : « Nous allons répéter que le premier langage, fait de gestes et de cris, se manifeste dès qu'apparaît une passion qui nous ramène à l'état où nous étions quand son besoin s'est fait sentir. »²⁵ C'est ainsi que quelques années auparavant, pour lutter contre l'horreur de la guerre, Gabriel s'adressait au chœur londonien du Coven Garden en employant d'abord l'impératif « criez »²⁶, puis l'obligation « vous devez chanter »²⁷, dans une continuité révélatrice. Dans son entrevue avec Ignacio Solares, l'auteur exprime la même idée forte : « [...] parce que l'origine de la musique, c'est la passion, le besoin de crier quelque chose. À l'origine la musique est une psalmodie, un appel au secours qui dit "je suis là, aide-moi". »²⁸ Carlos Fuentes intègre donc ici, à travers la musique et les chants du chœur de *La Damnation de Faust*, la thèse de Rousseau qui dit que « les vers, les chants, la parole ont une origine commune »²⁹, et que l'origine des langues vient « [d]es besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère qui leur ont arraché les premières voix. »³⁰

La réunion des temps qui s'accomplit dans le roman prend alors une dimension encore plus pertinente, puisque ce qui pousse a-nel et ne-el à inventer des mots, « un chant étrange, jugulaire et guttural »³¹, différent des bruits de la nature et des cris des animaux, à inventer un langage pour communiquer, c'est précisément l'angoisse face à la solitude et l'amour qui les unit :

Là-bas et au-delà, tu sauras qu'il répondra par des sons très courts, différents du hullement des oiseaux, du mugissement des aurochs, a, aaaah, o, ooooooh, em, emmmm, i, iiiii, [...] tu relies les sons courts a-o, a-em, a-ne, a-nel, ce simple cri par-dessus le vide et les squelettes d'animaux qui gisent au fond du gouffre dans le cimetière de rochers : tu crieras, mais ton cri signifiera déjà autre chose, non plus la nécessité, un sens nouveau, *a-nel*, ce simple cri joint à un geste simple qui consistera à écarter les bras, puis à les réunir sur la poitrine les mains ouvertes avant d'offrir les mains tendues à l'homme de l'autre côté [...] ³².

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 120 (p. 111).

²⁵ *Ibid.*, p. 122 («Vamos a repetir que el primer lenguaje de gestos y gritos se manifiesta apenas aparece una pasión que nos devuelve al estado en que nos encontrábamos al necesitarla.» p. 113).

²⁶ *Ibid.*, p. 33 («griten», p. 31).

²⁷ *Ibid.*, p. 34 («canten», p. 32).

²⁸ Ignacio Solares, art. cit. («[...] porque el origen de la música es la pasión, la necesidad de gritar algo. La música originalmente es una salmodia, un grito de auxilio que dice "aquí estoy, ayúdame". »)

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781), Texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, p. 114.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 84 («un canto extraño, yugular y guttural», p. 78).

³² *Ibid.*, p. 88 («Más allá y más acá tú sabrás que él contestará con sonidos muy cortos, no como el ulular de las aves o el bramido de los aurochs, a, aaaah, o, ooooooh, em, emmmm, i, iiiii, [...] tú unes los sonidos cortos a-o, a-

Dans cette réinvention de la naissance de la parole-chant, l'opéra de Berlioz est un pont entre les époques, dont le choix s'affirme dans sa cohérence lorsque le premier échange entre a-nel et ne-el s'achève sur la note suivante :

Has, has merondor dirikolitz, dira-t-il.
*Has, has, fory mi dinikolitz, répondras-tu en chantant*³³.

Ce sont là les paroles en langue infernale des damnés et démons dans le tableau final de *La Damnation de Faust*.

Enfin, l'écriture même de Fuentes dans ce roman joue avec le reflet qu'il propose de l'opéra de Berlioz. Nous avons évoqué déjà plusieurs exemples où les paroles originales du livret sont intégrées au récit romanesque, établissant ainsi le lien entre l'expérience des personnages et la « légende dramatique » du musicien français. Mais l'intention de Fuentes dépasse cette intertextualité, comme l'auteur l'a plusieurs fois énoncé dans des entrevues : « J'ai voulu construire une symbiose de la musique et de la prose »³⁴ en est un exemple. L'opéra de Berlioz a frappé en son temps par sa construction chaotique, ses dissonances particulières, « ses colorations instrumentales, ses magnifiques barbaries harmoniques »³⁵, traits marquants que Fuentes intègre dans sa prose, conjuguant ainsi musique et littérature, mettant en écriture la musique. On songe ici à la construction éclatée du roman en chapitres qui alternent les époques, trame temporelle chaotique dont l'explication proposée – Inez rêve de l'ère préhistorique – apparaît en partie comme un artifice. L'organisation des chapitres ressemble à celle des tableaux choisis de l'aventure faustienne dans l'opéra de Berlioz. De façon plus resserrée, le rythme des phrases épouse celui de la musique, un rythme « trépidant, dissonant »³⁶ selon Fuentes, qu'il met particulièrement en œuvre au début du chapitre 2, lorsque Gabriel dirige la chevauchée finale : un flux verbal haché, violent, exclamatif, envahit les pages, manifestant l'influence des emportements pleins de hardiesse de Berlioz sur l'écriture fuentésienne.

em, a-ne, a-nel, ese simple grito por encima del vacío y los esqueletos animales que yacen en el fondo del precipicio en el cementerio de las rocas: gritarás pero tu grito ya será otra cosa, no será la necesidad de antes, habrá algo nuevo, *a-nel*, ese simple grito unido a un gesto simple que consistirá en abrir los brazos juntándolos después sobre el pecho con las manos abiertas antes de ofrecer las manos extendidas al hombre de la otra orilla [...]”, p. 81).

³³ *Ibid.*, p. 92 (“*Jas, jas, merondor dirikolitz, dirá él. / Jas, jas, fory mi dinikolitz, responderás tú, cantando.*”, p. 84-85).

³⁴ Rosa Mora, art. cit. (“Quise establecer una simbiosis de la música y de la prosa.”)

³⁵ Robert Kemp, art. cit.

³⁶ Rosa Mora, art. cit. (“trepidante, disonante”).

Il apparaît donc que le dialogue de Fuentes avec *La Damnation de Faust* recouvre plusieurs dimensions, allant du thème faustien à la mise en écriture d'une musique particulière. C'est cette profusion féconde dans le dialogue avec l'œuvre d'autrui qui frappe sans doute le plus : le roman absorbe l'opéra dans ses divers apports et le met en valeur, invitant le lecteur à être aussi auditeur. Le dialogue des arts trouve là une illustration hautement convaincante.