

VOIX DU DÉSIR
ÉROS ET OPÉRA

MICHEL SCHNEIDER



VOIX DU DÉsir
ÉROS ET OPÉRA

MUSIQUE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2013
ISBN 978-2-283-02703-5

À mon frère George

ÉTRANGÈRES, INCOMPRÉHENSIBLES, INACCESSIBLES

En 1929, Dezső Mosonyi, l'un des tout premiers théoriciens de l'inconscient en musique, futur auteur d'un *Die irrationalen Grundlagen der Musik* (« Les fondements irrationnels de la musique », 1934), envoie à Freud un manuscrit intitulé *Psychologie der Musik*¹. Freud n'essaie même pas de le lire, mais le transmet à la revue *Imago* et répond à l'auteur : « Vous avez raison de supposer à juste titre que la musique m'est étrangère mais vous ne pouvez naturellement pas savoir dans quelle mesure elle me demeure étrangère, incompréhensible et inaccessible². »

Le peu d'intérêt de Freud pour la musique est connu³. Son biographe, Ernest Jones, définit cette méconnaissance, « l'une de ses particularités », comme une « aversion ». Et Peter Gay, un autre biographe, écrit : « Son attitude réaliste ne pouvait manquer d'influer sur le rapport assez distant et ambigu de

1. Dezső Mosonyi, *Psychologie der Musik*, Herausgegeben von Pierre Mosonyi, Tonos, Darmstadt, 1975.

2. *Papers of Sigmund Freud*, General Correspondance, Library of Congress.

3. Michel Schneider, « Mes oreilles, ces yeux crevés », in *Musiques de nuit*, Odile Jacob, 2001.

Freud à la musique. » Un de ses disciples, Eduard Hitschmann, affirme que « la musique ne l'intéressait pas, parce qu'il la considérait comme "un langage inintelligible" ». Le propre neveu de Freud, Harry, lâche : « Il méprisait la musique et n'y voyait qu'un bruit intrusif. » Enfant, au motif que cela l'empêchait d'étudier, il avait exigé de sa mère de débarrasser leur appartement du piano familial, mettant fin ainsi à l'éducation musicale de sa sœur Anna, âgée de huit ans. Constant dans ce rejet, Freud interdit qu'un piano entrât au 19, Berggasse, et éloigna ses enfants d'une telle pratique pourtant couramment viennoise à l'époque. Dans une lettre à Marie Bonaparte, il se décrit comme un *ganz unmusikalischer Mensch*, « un être totalement amusical¹ ».

Étonnante aversion, à moins qu'il y ait là un indice d'explication psychanalytique (il n'y a pas d'aversion sans une part de désir et pas de phobie sans un attrait refoulé pour la chose évitée), si l'on sait que sa mère était très musicienne et que son frère Alexander pouvait siffler des opéras en entier², et si l'on considère le contexte dans lequel il vivait : Vienne, capitale de la musique depuis la tradition de Haydn, Mozart et Schubert jusqu'aux grandes figures de Bruckner, Brahms et Mahler, puis, contemporaine de la psychanalyse, l'avant-garde de l'École de Vienne, Schönberg, Berg, Webern. Dans ce milieu, il était inévitable de compter des musiciens parmi ses patients en analyse ou pour des thérapies brèves mais

1. Lettre du 6 décembre 1936, in *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*, Hogarth Press, p. 196.

2. Martin Freud, *Glory Reflected : Sigmund Freud, Man and Father*, London, Angus & Robertson, 1957.

intenses, comme ce fut le cas de Bruno Walter et de Gustav Mahler.

En 1904, Walter, jeune assistant-chef de Mahler à l'Opéra de Vienne, subit une attaque médicalement inexplicable du bras droit. Il consulte Freud et, s'attendant à être questionné sur sa sexualité infantile, est très surpris de le voir examiner son bras comme n'importe quel médecin, et de l'entendre lui recommander un immédiat départ en vacances en Sicile. Walter revient, toujours aussi paralysé. Il rapporte ce dialogue dans ses *Mémoires* : « Je ne peux pas bouger. – Essayez, répond Freud, essayez tout de même. – Et si je dois arrêter au beau milieu d'un concert ? – J'en prends la responsabilité », répond Freud. Peu à peu, Walter surmonta cette paralysie grâce à un interventionnisme assez éloigné de la neutralité de l'analyste¹. Quant à Mahler, Freud analysa sa relation angoissante à sa femme, Alma, au cours d'une unique longue séance durant des vacances à Leyden, aux Pays-Bas. À la fin de l'entretien, Freud ressentit une étrange impression : il avait pu pénétrer le monde intérieur du musicien, « comme si un unique rayon de lumière pouvait traverser en entier un édifice mystérieux² ». Dans les deux cas, Freud semble avoir mis l'inhibition à accomplir une tâche musicale au compte de difficultés sexuelles et d'une problématique phallique (l'érection, dont la baguette et ce qu'on appelle la « battue » sont la métaphore pour ces deux chefs d'orchestre). Reste la question de

1. Bruno Walter, *Theme and Variations*, London, Hamish Hamilton, 1947.

2. Theodor Reik, *The Haunting Melody : Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, New York, Farrar, Strauss & Young, 1953.

la figure féminine ou maternelle dans laquelle l'homme est à la fois requis et effrayé de pénétrer. La musique comme mère ?

Acceptons donc ce fait : Freud, qui cependant utilise souvent des métaphores musicales pour illustrer sa théorie ou sa clinique, n'aimait pas la musique. Mais retenons ces mots : *irrationnelle, étrangère, incompréhensible, inaccessible*. La musique, ça empêche de penser. Ça a aussi à voir avec la mère, comme l'avait suggéré Mosonyi, dont le prénom, Desiderius, en hongrois Dezső, le prédestinait peut-être à s'intéresser aux rapports entre la voix et le désir. Mais précisons : la musique, Freud non seulement ne désirait pas l'entendre, mais désirait ne pas l'entendre. Quelle musique ? Toutes, ou seulement celles dites instrumentales, sans texte ? Et les autres, celles qui *disent*, le lied, la chanson (celle d'Yvette Guilbert par exemple, que Freud appréciait énormément), était-il vraiment sourd à leur appel ? Il appréciait *Les Maîtres chanteurs* de Wagner et *Carmen* de Bizet. Il aimait surtout les opéras de Mozart, *Don Juan* et *Les Noces de Figaro*, sans que l'on sache où et quand il les avait vus et entendus, ce qui, pour un Viennois à la fin du XIX^e siècle, était chose quotidienne. Et pourquoi l'exception de l'opéra ? Pourquoi cette réticence d'un côté et cette attirance de l'autre ? En fait, plus qu'à la musique de Mozart, il s'intéressait aux livrets de Da Ponte et à leur forme de conversation, de narration, qui permet un contrôle cognitif des émotions atténuant l'impact corporel. Le sens permet de mettre à distance les sens. Autre signe d'une exception à l'amusicalisme de Freud : dans le cercle informel des premiers psychanalystes de la *Société du mercredi*, créée en 1901 et qui deviendra en 1908 la Société psychanalytique de Vienne, il admet chaleureusement que par-

ticipé à l'élaboration de la psychanalyse en tant que musicologue et théoricien de la composition musicale¹ Max Graf, jeune et prometteur critique musical, qui sera entre autres proche ou ami de H. Wolff, R. Strauss, G. Mahler et A. Schönberg. Rappelons les conditions de cette rencontre : aux premiers jours du siècle, Max Graf entendait celle qui allait devenir sa femme lui parler du déroulement de ses séances d'analyse sur le divan de Freud et, décelant ce qu'il nomma plus tard « la sensibilité artistique » du professeur Freud, il demanda à le rencontrer. Un an plus tard, il fut invité en tant que disciple à suivre les débats. Mais on ne retint de cette collaboration que l'aspect familial : Freud consacra au fils de Graf, « le petit Hans », sa grande étude sur la phobie, le célèbre « Cas de phobie d'un petit garçon de cinq ans » rédigée en 1908. Hans, en réalité prénommé Herbert, deviendra un metteur en scène d'opéra de renommée internationale. On ne trouve cependant dans le cas clinique aucune mention de la place de la musique dans la famille Graf et éventuellement dans la genèse de la phobie du garçon. Bien plus, Freud fera le tri dans les théories de Graf père et n'en retiendra que ce qui, dans la musique, obéit au paradigme narratif ou descriptif de la création littéraire ou picturale et permet de comprendre l'élaboration du fantasme à partir du déchiffrement des images du rêve. Dans le travail avec Max Graf, il n'entendit que ce qui s'inscrivait dans les dimensions de la représentation (*Vorstellung*), mais fera publier en 1912, dans la collection des « *angewandten Seelenkunde* » qu'il dirige chez Deuticke, son étude sur *Wagner dans le Vaisseau fantôme*, publiée initialement par Max Graf vers 1905 dans

1. Max Graf, *Dans l'atelier du musicien*, Paris, Buchet/Chastel, 1999.

*Österreichische Rundschau*¹. Max Graf écrira ensuite : « Freud n'était pas musicien, et le regrettait, mais il aimait dialoguer avec des musiciens qui lui ouvraient un champ non familier². »

Freud disait vouloir que ses comptes rendus de cas fussent écrits et lus comme des romans. Rêvait-il qu'ils ressemblassent à des livrets d'opéra ? À d'autres moments, Freud s'approche de cette énigme où le désir prend voix avant de prendre sens. Dans « l'homme aux loups », il se sert d'un opéra pour faire associer son patient, Sergueï Pankejeff. Il lui écrit en 1986 pour lui poser quelques questions sur son « rêve des loups ». À la question : avait-il vu, avant ou après son rêve des loups, l'opéra *La Dame de pique* de Tchaïkovski, l'homme aux loups répond que c'est peu vraisemblable, bien que *La Dame de pique* contienne quelques éléments qui semblent en rapport avec le rêve. Il affirme cependant que ce n'est pas vraisemblable, encore que *La Dame de pique* fût le premier opéra auquel lui et sa sœur eussent assisté³. Il ajoute : « Deux autres souvenirs d'enfance me sont récemment revenus en mémoire, mais ils n'ont aucun rapport avec le rêve. » L'un portant sur la castration des étalons, l'autre évoquant une intervention chirurgicale chez une parente ayant des orteils surnuméraires et qu'on lui avait enlevés⁴.

1. Sur Herbert Graf, cf. Jean-Michel Vivès, « De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du "petit Hans" : une voi(e)x d'accès à l'inconscient », in *Insistance*, 2011/2 (n° 6).

2. Max Graf, *Jede Stunde war erfüllt : Ein halbes Jahrhundert Musik-und Theaterleben*, Wien-Frankfurt, Forum Verlag, 1957.

3. Sur cet opéra, cf. Michel Schneider, *Prima donna, opéra et inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2001.

4. Muriel Gardiner, *L'Homme aux loups, par ses psychanalystes et par lui-même*, Paris, Gallimard, 1981, et Karin Oberholzer, *Entretiens avec l'homme*

Peut-être Freud aurait-il aimé que certains récits de cure devinssent des opéras, sans doute plus mozartiens que wagnériens, davantage réalistes que mythologiques. Pour s'en tenir aux *Cinq psychanalyses*, ce fut bien le cas pour *L'Homme aux loups* dont Georges Aperghis, d'après un livret de Marie-Noëlle Rio, fit en 1976 un opéra, *Histoire de loups*, utilisant le rêve qui donne son titre au cas analysé par Freud. En 2002 fut créé *Dora*, opéra composé par Melissa Shiflett sur un livret de Nancy Fales Garrett, que l'on peut ainsi résumer : en 1899, M. Bauer amène sa jeune fille hystérique chez le psychanalyste. Freud attribue ses symptômes à la relation du père avec une maîtresse, Madame K., et le mari de celle-ci, à qui est offerte la fille. Freud croit à cette version de la séduction mais se ravise et l'attribue à des fantasmes de jeune fille. Il expose en de longs monologues ses théories. Dora rompt l'analyse et le rideau tombe sur un Freud recroquevillé en position fœtale sur son propre divan. Enfin, Gerald Davidson a monté en 2009 pour le centenaire de la publication du cas un spectacle lyrique autour du petit Hans, *What Little Hans Knew*, d'après des archives d'entretiens, de notes et d'écrits des trois protagonistes. On y retrouve Max Graf, le père, et Herbert, « Hans », revivant leur rencontre avec Freud.

Même s'il est moins absolu que ne le disent les légendes freudiennes ou antifreudiennes, le rejet de la musique chez le fondateur de la psychanalyse est certain et profond. Quelles en sont les raisons ? Angoisse, peur, haine, elles restent obscures. Lui-même en invoque une dans « Le Moïse

aux loups. Une psychanalyse et ses suites, préface de Michel Schneider, Paris, Gallimard, 1981.

de Michel-Ange ». Il dit renoncer à analyser l'inanalysable. Prenant exemple de son incapacité à s'expliquer en quoi une œuvre produit de l'effet, il avoue : « La musique, je suis presque incapable d'en jouir. » Être ému, *affecté* dirait Freud, par quelque chose sans savoir ce qui l'affectait et pourquoi était pour lui une expérience constamment angoissante. Il n'aimait pas les musiques sans voix parce qu'elles ne lui disaient rien. Freud aimait comprendre ce qu'il entendait, et avec elles, il n'y a rien à comprendre, pas de sens, rien que du son, ce son qui affecte violemment le psychisme et le corps.

Et si au contraire Freud n'aimait pas la musique parce qu'elle lui parlait trop ? Parce qu'elle était cette chose étrange : une langue sans représentations, faite de purs affects ? Peut-être Freud enviait-il le pouvoir de dévoilement de la musique, qui, à côté du rêve, « voie royale vers l'inconscient », pourrait bien en être un raccourci. Son pouvoir thérapeutique aussi, étudié par ses disciples, lui semblait illusoire, mais il reconnaissait la puissance des illusions. Leur violence consolatrice. Est-ce la violence de la musique sans paroles, plus grande peut-être que celle des musiques vocales, qui en éloignait Freud ? Toutes les musiques sont des musiques vocales, et celles qui utilisent des mots pour chanter ne sont pas toujours celles qui nous parlent le mieux de ce que nous ne savons pas, de ce que nous ne voulons pas entendre. L'inconscient, le désir. J'entends plus les voix du désir quand elles ne sont pas sur une scène d'Opéra, mais, par exemple, dans l'unique *Quatuor* de Sibelius *Voces intimae* (1889), ou dans le deuxième de Janáček, *Lettres intimes* (1928).

Mais, *étrangères, incompréhensibles, inaccessibles*, de quoi, de qui parle Freud, des musiques, des voix, des femmes qui chantent sur une scène qu'il nomme « l'autre scène », celle où l'inconscient se fait entendre sous les mots, dans ou entre les notes ? Pourquoi donc, lorsqu'une patiente lui chante la séguedille de *Carmen*, Freud répond-il par l'air du page des *Noces de Figaro* ? Ce sont les femmes qui connaissent le sexe : *Voi che sapete...* Freud n'aime pas entendre une femme qui chante :

Toute seule on s'ennuie, et les vrais plaisir sont à deux ;
 Donc pour me tenir compagnie,
 J'emmènerai mon amoureux !
 Mon amoureux !... Il est au diable !
 Je l'ai mis à la porte hier !
 Mon pauvre cœur, très consolable,
 Mon cœur est libre comme l'air !
 J'ai des galants à la douzaine ;
 Mais ils ne sont pas à mon gré.
 Voici la fin de la semaine :
 Qui veut m'aimer ? Je l'aimerai !
 Qui veut mon âme ? Elle est à prendre !
 Vous arrivez au bon moment !
 Je n'ai guère le temps d'attendre,
 Car avec mon nouvel amant,
 Près des remparts de Séville...

On ne peut qu'être frappé en rapprochant ce que Freud dit de la musique et ce qu'il dit de l'énigme, indéchiffrable elle aussi, de la féminité. « Que signifie la musique ? » Cette

question n'en cache-t-elle pas une autre, qui occupa Freud toute sa vie : « Que veut la femme ? » Un texte nous guidera dans notre voyage au pays des héroïnes d'opéra : « Le thème des trois coffrets » que Freud écrit en 1913. Trois figures d'un même mystère : non pas celui de la femme, mais de la femme vue par l'homme. L'homme qui écrit les paroles de leur histoire : Traviata, Rusalka ou Carmen, pour celles dont le nom sera celui d'un opéra ; ou Leonora dans *Le Trouvère*, Marietta dans *La Ville morte*, Blanche dans *Un tramway nommé Désir*, pour celles qui chanteront le premier rôle sur le devant de la scène dans un opéra où elles n'apparaissent pas dans le titre. L'homme qui écrit la musique qu'elles chanteront : tous les compositeurs ici évoqués sont des hommes.

Reprenant Shakespeare (*Le Marchand de Venise*) et les mythes ou les contes, Freud distingue la mère, l'amante et la mort. Bien sûr, avec l'inconscient, il faut s'attendre à ce qu'une figure appelle son opposée, par exemple, l'amante est en fait le premier visage de celle qui à la fin accueillera l'homme. « La troisième est la déesse de la Mort, écrit Freud, la mort elle-même, mais dans le choix de Pâris elle est la déesse de l'Amour, dans le conte d'Apulée une beauté comparable à cette déesse, dans *Le Marchand de Venise* la plus belle et la plus sage des femmes, chez Lear la seule fille fidèle ! Peut-on imaginer contradiction plus flagrante ? Mais cette si invraisemblable surenchère a réellement lieu chaque fois où le choix entre les femmes est libre et qu'en même temps ce choix doit tomber sur la mort, que pourtant nul ne choisit, dont on devient la proie de par le destin seul. » C'est, entre autres, le rôle dévolu à Ellen Orford, la maîtresse d'école dans *Peter Grimes*, qui au finale poussera le marin assassin à

prendre la mer et à mourir en elle. Ou à la petite fille aux allumettes, dans l'opéra où Helmut Lachenmann cite un poème de Gudrun Ensslin, boutefeu terroriste de la Fraction Armée Rouge (« Soit tu te détruis, soit tu en détruis d'autres », « Écrivez sur notre peau »).

Les trois coffrets n'en font qu'un, le ventre maternel dont l'homme sort et vers lequel il revient quand on l'enferme dans un autre « coffret » (en anglais, *womb*, le ventre maternel, assone avec *tomb*, tombe). Unité que Freud résume ainsi à la toute fin de son article : « On pourrait dire que ce sont les trois inévitables relations de l'homme à la femme qui sont ici représentées : la génitrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes sous lesquelles se présente, au cours de la vie, l'image même de la mère : la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci et, finalement, la Terre-Mère, qui le reprend à nouveau. Mais l'[e vieil] homme cherche vainement à ressaisir l'amour de la femme tel qu'il le reçut d'abord de sa mère ; seule la troisième des filles du Destin, la silencieuse déesse de la Mort, le recueillera dans ses bras. » Désir et mort, deux énigmes indéchiffrables. « *Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes !* » (le mystère de l'amour est plus grand que celui de la mort), dit Salomé dans l'opéra de Richard Strauss sur un livret d'Oscar Wilde¹.

Les héroïnes d'opéra que l'on rencontrera dans ce livre sont les voix de ces désirs entrecroisés, les chiffres de cette double énigme d'Éros et de Thanatos (j'aime que dans son

1. Sur *Salomé*, cf. Michel Schneider, *Prima donna, opéra et inconscient*, op. cit.

sous-titre, *Éros et opéra*, une assonance proche de l'allitération répète les trois lettres *e, r, o*). Les femmes de l'opéra sont femmes dans la haine de la mère qui les ravage. Leur sexe chante, elles meurent ou tuent par amour, leur défaite est un triomphe. Leur victoire une extinction.

Étrangères, incompréhensibles et inaccessibles sont les voix du désir.

I

LA MÈRE

L'EFFROI DU DÉSIR

Faust de Charles Gounod

Enfant, Charles Gounod fut mené par sa mère à une représentation de *Don Giovanni*. Cette expérience le marqua à jamais.

Heures uniques dont le charme a dominé ma vie comme une apparition lumineuse, une sorte de vision révélatrice. Dès le début de l'ouverture, je me sentis transporté par les solennels et mystérieux accords de la scène finale du Commandeur dans un monde absolument nouveau. Je fus saisi d'une terreur qui me glaçait ; et lorsque vint cette progression menaçante sur laquelle se déroulent ces gammes ascendantes et descendantes, fatales et implacables comme un arrêt de mort, je fus pris d'un tel effroi que ma tête tomba sur l'épaule de ma mère, et qu'ainsi enveloppé par cette double étreinte du beau et du terrible je murmurai ces mots :

« Oh ! maman, quelle musique ! C'est vraiment la musique, cela¹ ! »

1. Charles Gounod, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Ollendorff, 1890.

De ce trouble mêlant religiosité et érotisme, crainte et tremblement, Gounod se souvint beaucoup plus tard, en composant la scène de l'église à l'acte IV de son *Faust*. L'effroi du désir pour chaque homme, l'effroi de la musique pour Freud ne seraient-ils que des déplacements d'un premier effroi, celui de la mère, que l'on retrouve dans deux mythes qui ont dominé l'histoire de l'opéra, celui de Don Juan et celui de Faust ?

Crainte et tremblement

Qu'y a-t-il de commun entre le savant allemand du xv^e siècle et le gentilhomme sévillan du xvii^e, entre le chrétien confronté à l'esprit de la Renaissance et le libertin contemporain des Lumières ? Rien, sans doute, sur le plan de l'histoire des idées. Mais beaucoup selon le mythe. Or, de Monteverdi à Berio, en passant par Wagner et Enesco, l'opéra est par excellence l'art d'accommoder les mythes. Pourtant, le mythe de Faust n'est pas exactement le genre de texte dont sont faits les chefs-d'œuvre lyriques, ce qui n'empêcha pas nombre de compositeurs de s'y risquer. En décembre 1827, Gérard de Nerval publie sa traduction du *Faust* de Goethe. Moins de deux ans après, Berlioz écrit *Huit Scènes de Faust*. Aucune conception d'ensemble : simple détachement de quelques passages lyriques qui lui semblent se prêter à une traduction musicale. Berlioz les adresse, accompagnés d'une lettre à la fois déférente et exaltée, à Goethe. Ce dernier les fait examiner par Zelter, son compositeur attitré, et ne répond pas. Berlioz se hâte de détruire tous ses exemplaires de sa première tentative,

mais y revient en 1846 avec *La Damnation de Faust*. Cette fois, Nerval est laissé de côté, et Berlioz demande à un obscur journaliste Almire Gandonnière, de rédiger quelques scènes tirées du premier *Faust*, se réservant de faire lui-même les vers qui lui manquaient « au fur et à mesure que lui venaient les idées musicales ». Seuls les éléments les plus pittoresques du drame de Goethe sont retenus, et ceux qui se prêtent le mieux au mouvement lyrique et à la description. Gounod prend la suite en 1859. Le livret de J. Barbier et M. Carré ne conserve de Goethe que l'histoire d'amour entre Marguerite et Faust et élimine lui aussi tous les aspects métaphysiques.

La cause est entendue : entre le *Faust* de Goethe et ceux que l'opéra tenta de représenter en musique, il faut choisir. On peut aimer l'un ou les autres, et même l'un et les autres, mais sans croire un seul instant qu'il s'agirait d'une seule histoire, d'un même univers spirituel. De Boito à Busoni, de Berlioz à Gounod, de Pousseur à Höller, aucun opéra sur Faust ne sut dépasser le premier *Faust* et l'anecdote romantique du pacte avec le diable. Le seul qui s'aventura vers le *Second Faust* et entra dans la métaphysique fut Schumann et ses *Scènes de la vie de Faust*. Plus on est proche spirituellement de Goethe, plus on est musicalement loin d'un opéra. Plus on écrit un véritable opéra, plus la pensée de Goethe est trahie. Au premier pôle, *Les Scènes* de Schumann, au second, le *Faust* de Gounod, qui renonce à mettre en musique le désaisissement de soi et la tentative désespérée de saisie de l'être peints par Goethe. Goethe, d'ailleurs, estimait lui-même que « le texte d'opéra doit être un carton, non un tableau ». Autant dire qu'avec son *Faust* – un monde en soi, un tableau foisonnant et achevé, une véritable fresque –, la partie des compositeurs

était perdue d'avance. Wagner se représentait les rapports entre le musicien et le poète dans l'opéra comme ceux entre la femme et l'homme : « Il a besoin du poète pour qu'il le pénètre, qu'il le dompte à force d'enthousiasme. » Sagement, bien que fasciné par le mythe et le texte de Goethe, il s'abstint pour ses propres drames mythiques de tout librettiste et délaissa la lettre de Goethe pour ne garder que l'esprit de *Faust* (*Eine Faust Ouverture*¹).

Mais comment expliquer justement que tant d'opéras furent tentés sur *Faust* et, à la suite de Mozart, aucun d'après *Don Juan*² ? Poids du drame poétique de Goethe, irréductible, qui fait que le texte a effacé le mythe, tandis que *Don Juan* n'est qu'un canevas qui ne donna pas lieu à des chefs-d'œuvre littéraires – celui de Molière mis à part, tout différent dans son esprit –, le mythe débordant toujours ses versions littéraires ? Écrasant modèle musical qui dissuada les imitations ? Selon Kierkegaard, « le langage est le médium de Faust, et, parce que c'est un médium beaucoup plus concret que la musique, cela permet encore d'imaginer plusieurs œuvres du même genre. Par contre, *Don Juan* est et restera unique en son espèce ».

Un opéra sans histoire d'amour ?

Mais il y a encore une autre raison. La teneur respective des deux mythes de Faust et de *Don Juan* interdit au genre de

1. WWV 59. L'œuvre a été créée en 1844 et révisée en 1855.

2. On peut passer pour mémoire les ridicules tentatives de Dargomuijski (1872), Delibes (1880), Malipiero (1963) ou Slater (1972).

l'opéra d'être fidèle à l'esprit de *Faust*. L'opéra fonctionne à l'amour – déçu, trompé, mortel, mais à l'amour, envers et contre tout. Pour le porter à la scène avec le personnage du magicien humaniste, il faut embourgeoiser et sentimentaliser le drame de *Faust* et en faire une bluette.

L'opéra réduira le pacte échangeant le savoir contre la jeunesse – sujet fort peu dramatique, on en conviendra – à une histoire d'amour, belle et prenante au demeurant. Finalement, les Allemands n'ont point tort d'appeler l'opéra de Gounod *Margarethe* et non *Faust*. Il y aurait toute une histoire à faire de *Faust* « à la française » et de ce qu'on ne saurait même pas appeler « infidélité » à l'esprit de Goethe, mais totale incompréhension de ce dont il s'agissait dans ce *magnum opus* du romantisme allemand.

Don Juan et Faust, les deux grandes figures du romantisme, furent souvent rapprochés par les philosophes et les poètes mais rarement mis en présence dans une même œuvre. Sauf erreur, seul Dietrich Christian Grabbe écrit, on pourrait presque dire composa, entre 1823 et 1828 une tragédie fantastique, un drame métaphysique où il met sur une même scène et introduit dans une même action les deux figures du surhumain qui fascinaient alors les poètes et les musiciens depuis des décennies¹.

Quelques années plus tard, en 1836, Nikolaus Niembsch von Strehlenau, dont le nom d'auteur fut simplement Lenau, publie en 1835 un *Faust* qui sera suivi en 1844 par un *Don Juan* fragmentaire. L'an précédent avait paru à Copenhague *Ou bien... ou bien...* que Kierkegaard signait du pseudonyme

1. Dietrich Christian Grabbe, *Don Juan und Faust*, 1828.

Victor Eremitus. Pour le philosophe danois, trois mythes partagent l'imaginaire masculin : Ahasverus, le Juif errant, ou le désespoir, Don Juan, ou la sensualité, Faust, ou le doute. « Don Juan est l'expression du démoniaque, déterminé en tant que sensualité ; Faust est l'expression du démoniaque, déterminé comme le principe exclu par l'esprit chrétien. » Enfin, près d'un siècle après, Ernst Bloch écrit entre 1938 et 1947 *Le Principe espérance*, et reprend à son tour les deux mythes qu'il noue l'un à l'autre, sans voir toujours leur opposition foncière.

Quels sont donc les points de rencontre entre les deux mythes ? L'un et l'autre représentent les figures du désir masculin et de son affrontement aux limites. « L'art, la science, la tête et le cœur ne connaissent ni fins ni bornes. Mon amour aussi », dit Faust dans la pièce de Grabbe, et c'est étrangement le Diable qui lui répond : « La force et la durée ne résident que dans les limites. » Grabbe réunit dans sa « fantasmagorie sur fond noir » les deux héros et confronte « les deux âmes, les deux absolus distincts » qui habitent chacun de nous : « la zone froide de la vie » (Faust), et « la zone brûlante » (Don Juan).

Dans la pièce de Grabbe, la scène se passe à Rome. Le Commandeur est un gouverneur, ambassadeur d'Espagne. Faust est un mage en manteau noir, venu des déserts glacés de l'Allemagne du Nord. Don Juan est Don Juan. Il attire Don Ottavio et le Gouverneur à la poursuite de Faust, supposé agresseur de la belle Donna Anna. Le pacte de Faust avec le Diable a pour enjeu non le savoir mais la possession amoureuse et la jouissance sexuelle. « Le bonheur, dit le Chevalier (en fait, le Diable) à Faust, c'est, pareil à Don Juan dont tu as

beaucoup à apprendre, de toujours jouir. » Faust veut donc disputer Donna Anna à Don Juan et tente de la séduire en l'arrachant à son père et à son fiancé. Leporello provoque Ottavio, sur ordre de Don Juan, qui ensuite le tue, tandis que Faust enlève Donna Anna pour la conduire dans un château de féerie sur le mont Blanc. Voilà donc pour la rencontre dramatique et poétique.

Fantasmagorie sur fond noir

Mais quelles résonances psychiques et métaphysiques cette rencontre fait-elle entendre ? N'y a-t-il pas entre eux plus que des ressemblances, un même fonds commun de croyances et d'idéaux ? Ce que Grabbe nomme « l'effroi » (*Schreker*) qu'évoque Faust au début de son premier monologue : « Les portes de l'effroi se meuvent sur elles-mêmes. » Une même thématique se retrouve d'ailleurs dans la plupart des œuvres inspirées des deux mythes : le désir, son échec et sa perpétuelle insatisfaction qui est l'autre nom de la vie. Le désir et la fin du désir qui n'est que la mort. Ces deux figures destinées ont en commun le défi. Don Juan et Faust sont l'un et l'autre à la recherche de leur identité, mais non de leur désir. Le désir, ils l'assument, et acceptent d'en être irrémédiablement déchirés. Obstinés dans leur être, jaloux de leur indestructible individualité, amants de l'inconditionné, ils errent, mais savent à quel démon se vouer. Ils ignorent le bien, mais savent que le mal n'est rien d'autre que de céder sur son désir. L'absolu est leur pays, la révolte leur chemin. L'un et l'autre incarnent l'homme n'obéissant qu'à son inquiétude, esclave

de sa seule volonté de n'être esclave de rien, l'homme libre, affranchi des liens terrestres et des lois divines, sans lieu ni demeure, sans père et sans fils (même si Don Juan a semé des rejets que comiquement viennent lui présenter ses femmes délaissées à la fin du *Don Juan* de Lenau), l'homme hors de lui-même et hors du monde social autant que se peut. Lorsque, dans la pièce de Grabbe, Leporello évoque le but sexuel de la conquête d'Anna, Don Juan répond : « Ne parle pas de but. Ne me le nomme même pas si j'y aspire. Cette pensée est maudite : tout but est la mort. Heureux celui qui toujours s'efforce. » « *Jedes Ziel ist Tod* », telle pourrait être la devise de l'homme de désir, *streben* (s'efforcer) est son verbe d'action, et c'est aussi l'anagramme de *sterben*, mourir.

L'une et l'autre figures mythiques sont des figures du franchissement. Non celui des normes fixées par la morale, que Don Juan ignore et que Faust nie, mais celui du temps. Seule la plénitude de l'existence les attire. « Arrête-toi, tu es si beau ! » : ainsi, chez Goethe mais non chez Gounod, évidemment, Faust s'adresse-t-il à l'instant qui fuit. Don Juan est plus charnel, mais lance la même plainte contre le temps : « Femme, toi qui passes et que j'oublierai bientôt, arrête-toi, tu es si désirable ! » L'un et l'autre veulent non l'éternité ou l'immortalité, mais au contraire l'instant et la mortalité. Leurs pactes, avec Méphistophélès pour l'un, et pour l'autre avec le convive de pierre, les jettent dans un même vertige de l'instant. Conscients et résolus, Don Juan et Faust veulent rendre à l'instant sa durée, le séparer du passé, de la tradition et de l'habitude, d'un côté ; de l'avenir, du projet et de l'espoir, de l'autre.

Le démoniaque

Mais leur affinité essentielle, le désir, prend des formes différentes et les objets de leur quête ne sont pas les mêmes : désir d'amour pour Don Juan, désir de connaissance pour Faust. Ils ne cherchent pas la même expérience de l'autre : volonté de savoir pour le second, jouissance de ne pas savoir pour le premier. La psychanalyse pourrait opposer la structure obsessionnelle de Faust remâchant son savoir de la mort (« avec ma magie, je puis éteindre les étoiles mais non mes doutes », dit le Faust de Grabbe), et la structure hystérique de Don Juan cherchant la vérité de son être dans la séduction sensuelle. D'où le côté matériel de Don Juan, sa plus grande proximité de la musique, saisie par Kierkegaard : « Dans la conception musicale, je n'ai plus l'individu devant moi, je me trouve en face de la force de la nature et du démoniaque, qui ne se lasseront ni de séduire ni d'en finir, pas plus que le vent ne se lassera jamais de souffler, ou la mer de se bercer, ou une chute d'eau de s'élancer de sa hauteur¹. »

Lorsque Grabbe fait se rencontrer les deux héros, quelque part sur les contreforts nuageux et sauvages du mont Blanc, se déroule alors un extraordinaire dialogue (*Don Juan et Faust*, acte III, scène III²). Don Juan met au défi Faust, épris de Donna Anna, de conquérir celle-ci, tant elle l'aime, lui qui n'aime pas.

1. Sören Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, 1843.

2. Dietrich Christian Grabbe, *Don Juan et Faust*, traduction d'Henry-Alexis Baatsch, Éditions Théâtre de Gennevilliers – Théâtre /Public, 1996, p. 63.

Don Juan : Qui est dans les fers ? Qui donne l'assaut avec une puissance surhumaine au cœur de Donna Anna et ne peut conquérir cette minuscule place ? À quoi bon être surhumain, si tu demeures un homme ?

Faust : À quoi bon être un homme si tu ne vises pas le surhumain ?

Don Juan : Un surhomme, qu'il soit diable ou ange, est aussi étranger à l'amour des femmes que n'importe quelle créature au-dessous de l'homme.

Faust et Don Juan, chacun a pour l'autre le visage d'un destin refusé. Dans la plupart des versions, les héros des deux mythes n'ont pas non plus le même sort. Faust est sauvé par l'amour de Marguerite (la fin de l'opéra le laisse entendre, même si cette rédemption n'est pas aussi explicite que dans le *Second Faust*), et son âme échappe au diable : le pacte satanique est rompu. En revanche, le pacte avec le sacré que noue Don Juan est respecté, et le héros sera damné pour son manque d'amour.

Plainte contre le temps

Pourtant, il n'est pas impossible de trouver, à la racine des deux personnages mythiques, une même terre, le grand thème, courant de la Renaissance à l'âge romantique, de l'homme mélancolique qui, de désir en désir, ne vit que de tromper sans cesse son désir de mourir. Ainsi, au mépris des traditions et des légendes, Lenau fait mourir ses deux héros par suicide, et porte leur parenté au point d'en faire deux frères en

mélancolie. Son Don Juan meurt désabusé et sans avoir réalisé son rêve d'amour absolu. On le voit dans la pièce railler le suicide comme mode de trépas, mais le voilà, à la fin de sa route, lui, le duelliste victorieux, le bretteur par jeu, la fine lame invaincue, qui jette son épée par dégoût et se laisse transpercer par son adversaire, Don Pedro, fils du Commandeur. De même, dans son *Faust*¹, que Liszt mit en musique, mais non en opéra, le héros de Lenau dit à Méphistophélès :

Je suis un rêve fait de joie, de crime et de douleur
Et je me plonge en rêve ce couteau dans le cœur !

Puis, il se poignarde réellement et n'a d'autre moyen de rompre son pacte que de payer le prix de cette mort qu'il était censé conjurer.

Les deux héros, chez Lenau, sont en proie à la mélancolie.

Faust : Je voulais me trouver tout entier en moi-même ;
Quelle folie ! je ne peux le supporter.
Mon moi, creux, plein de ténèbres, sans envergure
M'entoure d'horreur comme un cercueil.

Don Juan, avant de s'abandonner à la mort, avoue :

Ainsi, peut-être l'ensorcellement de l'amour n'est-il qu'un reflet de l'embrassement terrestre dans le ciel, et quand la matière consumée se perd dans les cendres, le jeu de couleur rosé de la nuit s'est aussi effacé.

1. Nikolaus Lenau, *Faust*, Paris, Aubier Montaigne, édition bilingue, 1971.

Et cette mort mélancolique n'est rien d'autre que la fin du désir :

Faust : Un désir insatiable
Est né au fond de moi [...]
Mais maintenant, même si j'apprends à penser le monde,
Il reste cependant étranger au noyau de mon être,
Un monde froidement déchiqueté et réduit à des êtres isolés.

Don Juan donne l'écho :

Mon ennemi mortel est livré entre mes mains. Mais même cela m'indiffère, comme la vie tout entière.

Le conflit essentiel dans la rencontre de Don Juan et de Faust est donc moins dramatique que métaphysique ou psychique. En même temps qu'une plainte contre le langage, la mélancolie est une plainte contre le temps. C'est là tout le ressort dramatique de la pièce. La structure bipolaire de la folie maniaco-dépressive trouve dans les deux figures symétriques et opposées un support esthétique. Lenau, qui souffrait lui-même de maniaco-dépression, ne se résolut pas à faire se rencontrer les deux héros mythiques, mais Grabbe, lui, les affronte. Faust est « renommé pour sa mélancolie », tandis que Don Juan dit : « Le temps que l'on ne dort pas, on le gagne sur la mort. » L'homme qui toujours nie, d'un côté, et, de l'autre, l'homme qui sans cesse désire.

Mais peu à peu, les figures typées se déplacent à fronts renversés. Don Juan se montre atteint par la mélancolie : « Le but

ultime est toujours le même, si l'on y regarde de près, il est donc mille chemins pour y conduire ! » Et Faust n'est pas dépourvu de désir amoureux : « Le monde est peu de chose et le désir est grand. » La tragédie de Grabbe trace des destins croisés aux deux figures. Si l'on employait les catégories cliniques de la psychanalyse, on pourrait voir dans Don Juan un mélancolique qui devient névrosé. « L'interdit redouble la jouissance », découvre-t-il à la fin du drame. Quant à Faust, ce serait une sorte de psychotique qui verse peu à peu dans la perversion. « Il me faut ce que je désire, sinon je le détruirai ! » lance-t-il dans son deuxième monologue, ce qui est l'exacte devise du pervers : détruire l'objet plutôt que de le perdre, défaire les liens entre soi et l'objet, ne supporter que ceux que l'on impose entre l'objet et soi. Mais l'amour se venge. Devant le cadavre de Donna Anna qu'il a tuée d'une simple parole : « Meurs », Don Juan, désespéré, doit s'avouer : « Elle est morte, anéantie... Qu'est-ce que le monde ? Il a, il avait tant de valeur. On peut y aimer. » *Was ist die Welt ? – Viel ist – viel war Sie werth*. Le genre des deux mots *Frau* et *Welt* étant féminin, on peut entendre cette dernière phrase comme la découverte que la seule chose que l'on ne peut pas maîtriser, c'est le désir de l'autre.

« Il y avait jadis un dieu qui fut brisé, fait dire Grabbe à son Faust. Nous sommes ses morceaux. Le langage et la mélancolie. L'amour, la religion et la douleur ne sont que des rêves de lui¹. » L'athéisme commun à Don Juan et à Faust a ce sens : une brisure de dieu, laissant le langage d'un côté et la vie de l'autre, n'unissant l'amour et le désir que dans l'effroi de l'autre.

1. Dietrich Christian Grabbe, *Don Juan et Faust*, acte IV, scène III.

Pour finir, une seule remarque suffit à montrer combien Gounod et ses librettistes ignorèrent le mythe de Faust et sa parenté avec celui de Don Juan : alors que Schumann, comme Spohr et Busoni, confie le rôle de Faust à un baryton, Gounod, comme Berlioz et Boito, le donne à un ténor. Imagine-t-on un Don Juan ténor ? Or, Faust comme Don Juan sont les archétypes du désir masculin, de sa violence dévastatrice et d'abord pour eux-mêmes, de ces moments où il erre aux confins de la mère et de la mort. Le désir n'a rien à voir avec les amoureux transis.

Est-ce à dire que Gounod, d'être infidèle au mythe métaphysique du désir, échoua dans sa composition ? Certes pas. George Bernard Shaw craignait de « prendre goût à *Faust* comme on prend goût au cognac ». Ce qu'il fit sans doute, car il déclare avoir assisté à quatre-vingt-dix représentations de cet opéra. C'est que le charme – au sens fort – de cette œuvre est grand, et miraculeux l'équilibre entre la sentimentalité du propos, frôlant parfois la mièvrerie, et la sensualité – l'érotisme pourrait-on dire – de l'écriture musicale, comme si le désir, chassé de l'anecdote racontée, revenait dans la musique ; comme si, écrivant son *Faust*, Gounod le pieux avait été rattrapé par Don Juan le libertin.

À propos de l'ouverture de *Don Giovanni* qui marqua tant Gounod, Kierkegaard note qu'il n'y a là aucune trace de désespoir, seulement la force d'une sensualité qui naît de l'angoisse. Le terrible et le beau ? Que désignait Gounod par ces mots, que fuyait-il, comme chacun de nous, dans le sein de sa mère ? Le désir.

LA FEMME DIVISÉE

La Ville morte d'Erich Wolfgang Korngold

La mère morte

Les deux personnages féminins de *Die tote Stadt* (*La Ville morte*, 1920), Marietta et Marie, sont à la fois une seule figure divisée et deux contraires opposés. Le nom de l'une est le diminutif de celui de l'autre, mais leurs tonalités dominantes sont contradictoires (*si* majeur, soit cinq dièses pour la première, et *si* bémol mineur, soit cinq bémols pour la seconde). Elles ont la même voix, qui fait que Paul prend la première pour la revenante de la seconde, et sont chantées par une même chanteuse. Ce qui les sépare ? La lame d'un miroir entre la personne et son reflet, le cadre d'un tableau enfermant le portrait loin de son modèle, le deuil inachevé éloignant la vivante de la morte. Mais ce qui trouble le plus Paul, le héros partagé entre elles deux, ce n'est pas seulement la mélancolique fusion de l'objet perdu et de l'être réel, mais aussi l'écart toujours menaçant entre deux représentations de la féminité : la pure mère et l'infâme prostituée. Que représentent ces deux femmes ? L'inconscient de Paul, la division

qu'opère le fantasme masculin entre l'idéal féminin et son envers abaissé. S'adressant à elles selon un désir dédoublé et déchiré, il découvre l'ombre cachée dans la parole.

Tout, ou presque, est double dans l'opéra de Korngold, plus encore que dans le roman de Georges Rodenbach dont il s'inspira. Le sombre appartement et la lumière du dehors ; la morte musicienne (son luth reste pendu au mur) et la preste danseuse qui tout à l'heure interprétera, scène sur la scène, un fragment d'opéra (*Robert le Diable*) ; Paul, le héros mélancolique et son double installé dans la vie réelle, Frank ; le passé et le présent ; la ville de pierre et l'eau de ses canaux. Mais les images se superposent et les symboles se fondent : Marietta décroche le luth et se met à chanter ; elle se couvre du voile de Marie ; elle sera étranglée par la tresse. La ville devient la femme, la mort parle avec la voix de la vie.

On ne sait pas grand-chose de Josephine Korngold, femme de Julius, le librettiste de *La Ville morte*, et mère d'Erich, le compositeur de cet opéra (créé en 1920), si ce n'est qu'elle était une pianiste et une chanteuse exceptionnelles. On peut seulement écouter la rhapsodie pour piano et orchestre que le compositeur écrivit en 1944 sous le titre *Mère et Fils*, avec pour sous-titre *Entre deux mondes*. Ou le grand air de Marietta dans *La Ville morte*, *Glück das mir verblieb*. Il n'y a pas de plus grand amour que celui que porte la mère à son fils, affirme Freud. On n'en dira pas tant de celui qu'il lui voue en retour.

Entre deux mondes

Inspirée du drame du symboliste belge Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, l'intrigue de *La Ville morte* est simple, nue, brutale. Marie, sa femme, est morte depuis des années, mais Paul a fait de sa maison de Bruges un temple à son souvenir. Son ami Frank et sa femme de chambre Brigitta tentent de le sortir de son obsession. Paul croit voir sa femme réincarnée dans la danseuse Marietta qui lui chante la chanson que Marie lui chantait : *Glück das mir verblieb* (les deux rôles sont chantés par la même soprano). Marietta semble prête à l'aimer à condition de venir vivre chez lui. Il veut l'en chasser quand elle saisit une mèche de cheveux accrochée au portrait de la morte. Il l'étrangle et hurle : « Maintenant, Marie, elle te ressemble vraiment. » Ce n'est qu'un rêve, ou une hallucination qui s'évanouit : « *Die Tote ? Wo ?* » Il se reprend, maudit les morts qui ne nous envoient des rêves que pour nous entraîner dans leur royaume, puis, recouvrant le portrait d'un voile, quitte la ville.

Pourquoi Korngold s'attachait-il à cette histoire de double ? Parce que sa vie se déroula toujours *Between Two Worlds* (tel est le titre d'une partition écrite pour le cinéma en 1944). Le nom même de Korngold – qui lui valut d'insultantes moqueries : *more corn than gold* lorsqu'il tenta de revenir à la musique « sérieuse » après son exil américain – est double, comme le sont les couleurs dominantes de *Die tote Stadt* : la chevelure blonde de la morte placée sous une châsse qui lui refuse l'oubli et l'éclat doré qui nimbe les apparitions de Marietta, telle une de ces femmes peintes par Klimt sur des

fonds glacés à l'or fin. Dans la vie du compositeur, coupée en deux entre la vieille Europe et la jeune Amérique, le double et le dédoublement dessinent une perspective essentielle. Tout d'abord, entre Julius Korngold, critique musical très en vue à la *Neue Freie Presse*, et son fils Erich prénommé Wolfgang en hommage sans doute à Mozart (tandis que son frère s'appelait Robert, comme Schumann) très tôt s'opéra une sorte de transmission par répétition. Le père fut son premier professeur de musique, avant qu'il poursuive sa formation avec Zemlinsky à qui Gustav Mahler l'avait recommandé, entre 1909 et 1911. Le fils devint vite un enfant prodige, composant un trio à douze ans, puis des pièces pour piano qui ne seraient pas indignes du catalogue de Grieg, si ce n'est de Brahms. En 1910 (il a treize ans), Zemlinsky orchestre et dirige sa pantomime, *Der Schneemann*, à l'Opéra de la Cour de Vienne. Lorsque Mahler entendait jouer le jeune enfant, il ne cessait de répéter : « *Ein Genie ! Ein Genie !* » Richard Strauss s'exaltait devant « cette assurance en matière de style, cette maîtrise de la forme, cette expressivité unique, cette harmonie surprenante ». Deux ans plus tard, sa *Sinfonietta* est créée par Felix Weingartner à la tête de la Philharmonie de Vienne. À dix-neuf ans, Korngold a déjà écrit deux opéras : *Der Ring des Polycrates* et *Violanta*. Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Bruno Walter, Richard Strauss se pressent pour diriger sa musique orchestrale. Otto Klemperer assurera la première de *Die tote Stadt*.

Le chef d'orchestre Karl Böhm, qui dirigea à Darmstadt l'une des premières représentations du second opéra de Korngold, *Violanta*, ayant passé des vacances au bord du Wörthersee avec les Korngold, raconte que le père poussait

sans cesse le fils à la composition à tel point qu'un jour où tous étaient allés se baigner dans le lac, il lui cria : « Erich ! Ne te baigne pas – compose ! » Le père fut ensuite soupçonné de favoriser la carrière du fils en usant de sa position influente. Ainsi, au fil des ans, on peut presque dire qu'entre le père et le fils s'instaura une sorte de « musique à deux », au sens où la psychanalyste Hélène Deutsch parla de « folie à deux¹ », et que s'accomplit la chevauchée éperdue d'un Roi des Aulnes chargeant son enfant de la musique qu'il ne pouvait porter lui-même au jour. « Cet enfant change d'une façon étrange lorsque la musique l'emporte. Ses traits enfantins font place alors à l'expression d'une concentration pleine d'affirmation et d'intense énergie, comme s'il brûlait d'une trop vive flamme intérieure et souffrait d'un tempérament porté à l'extase », ainsi son père décrivait-il Erich Korngold avec une passion mêlée de crainte. Puccini dira d'ailleurs de lui : « Il a tellement de talent qu'il pourrait en donner la moitié et il lui en resterait encore assez. »

Deux ans après la création de *Die tote Stadt* à Hambourg le 4 décembre 1920, Julius Korngold publie un livre sur l'opéra allemand contemporain : *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart*. Dans son journal inédit, le critique raconte comment le livret de *Violanta* fut écrit déjà par lui-même et son fils, tout en reconnaissant que ce dernier démontra « un instinct infailible pour approfondir la motivation des personnages, accroître l'intensité dramatique et resserrer les scènes autour de l'intrigue ». Ensuite, c'est lui qui écrivit en collaboration

1. Hélène Deutsch, *La Psychanalyse des névroses*, Paris, Payot, 1970, p. 203 et suivantes.

avec Erich, mais sous le pseudonyme transparent de Paul Schott (nom de l'éditeur de la partition à Mayence), le livret de ce troisième opéra de son fils, *La Ville morte*. En 1938, le père rejoignit son fils aux États-Unis et s'installa à ses côtés à Hollywood où il vécut jusqu'à sa mort en 1945. Le *Musikkritiker* et son *Wunderkind* formèrent un couple au moins aussi uni que celui de Leopold et W.A. Mozart. Aussi conflictuel ? En apparence non, mais divers traits psychologiques du fils laissent deviner un interminable compte à régler, non tant entre fils et père qu'entre le musicien que fut Korngold et celui que son père avait rêvé d'être et voulu incarner dans son fils. Pourquoi Korngold père imposa-t-il à son fils une fin heureuse, contraire à l'intrigue originale de Rodenbach, qui comportait une fin tragique où le héros étranglait vraiment la deuxième femme ? Le meurtre de la femme, mère, amante et morte ne se pouvait-il dire qu'en rêve ?

Plus secrètement, pourquoi Korngold, brillant pianiste, composa-t-il deux pièces concertantes majeures pour la main gauche : le *Concerto pour piano op. 17* de 1923 et, dix ans après *Die tote Stadt*, la *Suite pour deux violons, violoncelle et piano op. 23* de 1930 ? Amitié et admiration pour Paul Wittgenstein, pianiste manchot pour qui elles furent écrites, et qui sera ensuite le dédicataire du *Concerto* de Ravel en 1931 ? Certes, mais on décèle aussi chez Korngold une attirance pour la part manquante, l'ombre qui se refuse aux feux du succès. Est-ce la main du père qu'il voulait ainsi couper ou à tout le moins effacer ? Sans doute est-ce aussi une sensibilité romantique venue de Novalis et de Heine et partagée avec Wagner et Berg qui l'amène à structurer *Die tote Stadt* autour des mots évoquant la nuit, les rêves, les clairs-obscurs,