



> Le lycée Chateaubriand

Denis-M. Kermen : "Opéra : la mort imaginaire." Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 7 décembre 1999.

Denis-M. Kermen est professeur agrégé de Philosophie. Il enseigne au lycée Chateaubriand, dans les classes préparatoires littéraires et scientifiques.

© : Denis-M. Kermen.

Opéra : la mort imaginaire

En parlant d'Opéra et de mort imaginaire, mon intention n'est pas d'évoquer ces nombreuses scènes où l'on assiste à une agonie, généralement celle d'une femme — femme perdue, pécheresse, ou martyre, ou les deux ensemble — scènes qui ressortissent à ce qu'on pourrait appeler un paradigme contraint de l'Opéra, en l'occurrence celui du « tableau pathétique ». Cette agonie s'achève logiquement sur la mort, mais une mort « imaginaire » puisqu'on est au spectacle, et que l'on voit la moribonde ressusciter aux vivats du public. Ces fausses morts abondent dans l'Opéra, à toute époque : on pense inévitablement à *La Traviata* de Verdi, mais aussi, par exemple, à Charles Gounod, qui dut modifier l'issue tragique de Mireille, simplement parce que les premiers spectateurs avaient jugé insupportable la mort de l'héroïne...

Soyons sérieux : l'imaginaire n'est pas seulement le fictif, et la mort imaginaire n'est pas réductible à la fausse mort.

L'imaginaire, c'est, si l'on veut, le monde de l'imagination ; c'est-à-dire l'imagination quand, se poursuivant presque hors d'elle-même, hors de ses limites comme faculté de produire des images, elle « fait monde ». L'imaginaire commence où les images créées se prennent à vivre ensemble, animées d'un sens et d'un lien qui leur sont propres.

C'est pourquoi la mort imaginaire n'est pas seulement une mort fictive, mais plutôt une mort en image, une mort de l'image de soi. Et, pour radicaliser le propos et parler franchement, on pensera ici la mort imaginaire comme cette mort de « l'image-que-je-suis », fin absolue de cet imaginaire qui fut ma vie.

Nous savons que la mort est autant un achèvement qu'un jugement : le moment ultime vaut comme décision. Avec la mort, la vie ainsi totalisée est donc enfin susceptible d'une attribution prédicative (celle qui associe un sujet à un prédicat qui peut le déterminer essentiellement) : par la mort la vie se voit et se pense, se pèse et se juge.

Qu'est-ce donc alors qu'une mort en image ? C'est peut-être une mort où la vie se juge comme essentiellement imaginaire. C'est une mort qui révèle l'essence d'une existence imaginaire ; c'est-à-dire non pas fictive mais posée comme réelle et absente à la fois, une existence dont le rêve ne serait pas l'envers, mais l'endroit.

Dans la mort imaginaire, tout va continuer, mais ailleurs. Tout va continuer parce que tout était déjà irréel ; ailleurs parce que la mort, passage et révélation, ouvre à deux battants les portes d'un nouveau monde, d'une autre forme de présence. On dit qu'à l'instant de mourir les êtres conscients que nous sommes voient défiler en image leur vie entière. Ce mythe, comme l'indique Bergson dans *La Pensée et le Mouvant*, tient à ce que la conscience alors, interdite d'anticipation, se porte entièrement sur le passé, se fait donc mémoire active, absolue, éclairant ainsi la cohérence d'une existence entière. C'est aussi l'indice d'une nouvelle lucidité, l'idée enfin de ce que l'approche de la mort éclaire : mon existence fut un texte, un texte d'images.

Qu'est-ce au juste qu'une image ? Et surtout : comment l'esprit les produit-il ?

Ce n'est pas le lieu de construire une théorie de l'image. On dira simplement que l'esprit ne produit des images ni par intuition, ni par déduction, qui sont les deux opérations de la pensée (consciente ou inconsciente, puisque aussi bien « l'association libre » de Freud n'est qu'une déduction, — une logique syntagmatique —, qui n'apparaît pas encore dans le « contenu manifeste » de la pensée onirique bien qu'elle soit à l'œuvre dans son « contenu latent »).

L'esprit ne produit pas d'image par intuition (d'origine sensible ou purement intellectuelle), parce que l'image est toujours, comme le dit Kant (*Critique de la Raison Pure*), une synthèse, alors que l'intuition est immédiate. L'intuition est la saisie sans médiation d'une représentation (qui peut être sensible) par l'esprit ; tandis que l'imagination est la faculté de synthétiser, quels que soient les éléments constitutifs de cette synthèse, sensibles ou conceptuels. Le produit de l'imagination (l'image), n'est-elle donc qu'un simple assemblage ? Non, car l'imagination est bien une synthèse et non une somme. L'esprit ne produit pas non plus d'image par déduction, parce que la déduction est nécessairement le moment d'une analyse, qui défait l'unité synthétique de l'image. Imaginer par déduction ce serait nier dès l'origine ce qu'on prétend créer. L'image n'est donc ni le « cliché » mécanique de la sensibilité ou de l'entendement, ni un résultat acquis par raisonnement.

C'est plutôt la faculté de synthétiser, de produire l'unité d'une diversité, sensible ou intellectuelle.

Ce qui peut nous intéresser ici, c'est que l'image peut être le lieu du dépassement d'une alternative contraignante : intuition *ou* déduction. Et si l'on veut bien penser que l'imaginaire est le produit de l'imagination pure, non reproductrice mais productrice, c'est-à-dire qu'il est la pure capacité de synthétiser, alors il apparaît comme un mode libre de la représentation. Libre : émancipé, d'une part, du labeur de conformation au monde objectif, et d'autre part du témoignage pathétique et solitaire du monde subjectif.

La mort imaginaire serait ainsi une mort moins représentée que présentée comme image, avec une forme de certitude non déduite, mais encore présente comme une évidence non sensible. Certitude, évidence de ce que la mort révèle de la vie : son essence imaginaire. L'imaginaire ne représente jamais rien : il met en présence le sujet avec des images qui forment un autre monde, un « nouveau » monde, plus réel que le réel et plus fictif que le fictif, ou plutôt ni réel ni fictif — *présent*, avec évidence et certitude, mais sans justificatif sensible ou rationnel. Aussi bien la mort semble toute prête à l'imaginaire : qu'elle soit ce lieu mythique de « l'après-vie », ou le moment vécu de la fin de l'existence, elle est par définition hors d'atteinte de l'intuition comme de la déduction. Dédire la nature de l'après-vie en se fondant sur ce qu'il y eut avant, c'est postuler une continuité dont le critère ne saurait être certifié par la raison. En avoir l'intuition, c'est supposer la survie d'une capacité qui s'éteint précisément avec la mort même.

La mort est bien ce qui défie le pouvoir de représenter.

Cependant, n'est-il pas possible de figurer la mort ? De l'incarner non en un signe, mais dans un « au-delà » ou un « en deçà » du signe ?

Assurément, pour « l'au-delà » du signe. Le symbole figure parfaitement la mort, par analogie. Par exemple, le squelette est au corps charnel ce que la mort est à la vie. Bien des modes de représentations artistiques ont su utiliser cette forme d'évocation de la mort, qui contourne les normes de la représentation elle-même, en l'occurrence impossible.

Je voudrais montrer qu'il existe aussi la possibilité d'un imaginaire de la mort comme figuration expressive (et non plus seulement symbolique), c'est-à-dire « en deçà » du signe ; une figuration expressive précisément parce qu'elle opère avant la distinction du signifiant et du signifié. En un mot, je voudrais dessiner les contours possibles d'une figuration imaginaire de la mort par l'expressivité pure d'un autre mode de la présence et de l'absence.

Voilà pourquoi on peut penser à l'Opéra, comme genre — musical global —, comme

œuvre d'art, objet produit à des fins esthétiques, qui serait peut-être parmi les plus capables de figurer la mort imaginaire, telle qu'on vient de la définir.

Pourquoi l'Opéra ?

Tout d'abord, l'Opéra est excessif : selon l'opinion commune (qui est un moment de la vérité mais ignore qu'elle n'en est qu'un moment), « aller à l'Opéra », c'est aller entendre des gens qui hurlent, figés dans des attitudes et des accoutrements improbables ou au contraire agités de spasmes hystériques incompréhensibles, semblables enfin à des marionnettes prisonnières de situations (et de décors !) dramatiques, qu'une tradition culturelle sadique livre à notre plaisir de voyeurs.

Mais cela n'est-il pas normal ? N'est-ce pas en raison de ces excès (et non malgré eux) qu'on aime l'Opéra ? L'excès n'y est-il pas la norme ?

Par exemple, c'est peut-être d'abord dans l'écart avec tous les genres auxquels il emprunte que l'Opéra trouve son sens.

En effet, dans le cadre de chacun des genres qui constituent l'Opéra — dramatique, musical, plastique... — l'œuvre qu'est un opéra bouscule et excède nécessairement les règles classiquement établies. Dès lors, les lois de la représentation, et en particulier celles qui fondent le réalisme d'une représentation, sont naturellement subverties : dans un opéra, on chante « trop », on joue trop, on est trop grimé et costumé, on évolue en somme dans un espace à la fois plastique, sonore et symbolique explicitement artificiel et composé.

Si c'est dans l'excès que l'Opéra signifie, il n'en reste pas moins que cet excès est rien moins que gratuit : il est l'instrument structurel de cette transgression de la représentation qu'on a vue requise et opérée par l'imaginaire. Ainsi l'imaginaire apparaît comme une sorte d'« illusion transcendantale » en acte : ce que je ne peux connaître faute de représentation sensible (de « phénoménalité »), voilà que je le « connais » tout de même, par exemple dans l'analogie qui m'en donne une « idée », à son tour transformée en monde d'images. L'imaginaire montre (il « fait voir », comme disent les enfants) non pas tant l'invisible (oxymore trop commode pour imposer à l'analyse rationnelle une forme d'aporie), mais ce qui n'est ni visible, ni invisible, l'ailleurs d'une vision (sensible et intellectuelle) possible. Je dirais donc que l'imaginaire est le spectacle de l'altérité du visible : il excède constamment la limite de la représentation.

Ainsi de l'Opéra, excessif : dans un opéra baroque italien, par exemple (ou dans une tragédie lyrique française des dix-septième et dix-huitième siècles), les dieux descendent sur scène, trônant sur des chars majestueux, les mers vomissent des « monstres cruels », la Folie — ou le Sommeil, la Jalousie, la Concorde — sont autant d'allégories incarnées

dont la voix seule persuade aux mortels d'accomplir leurs propres desseins. Et jusques à Wagner, à Humperdink dans *Hänsel und Grätel*, à Ravel même — dans *L'Enfant et les Sortilèges* — le monde matériel de l'Opéra est le merveilleux, tragique ou poétique, parce que le genre « Opéra » non seulement autorise mais encore suscite la transgression des lois de la représentation.

Plus : on peut avancer que l'Opéra est le lieu de la fusion des excès. Forme totale, et totalisante, l'Opéra est nécessairement plus que la juxtaposition de ses éléments constitutifs. Ni simple théâtre, ni simple chant, ni simple théâtre chanté ; ni plate exposition de l'existence humaine, il n'est pas non plus, *a contrario*, un pur spectacle abstrait, ni enfin une anecdotique manifestation de vies spectaculaires.

Dans un opéra, les éléments — drame, chant, passions... — se joignent et s'unissent dans leur excès propre. C'est cette fusion, cette synthèse à l'œuvre qui devient le sujet (au sens de l'auteur de la parole, de l'action) d'une expression totale. Ainsi, par exemple, le cri dans un opéra (qu'on pense à *Tosca* de Puccini, ou à *Medea* de Cherubini) n'est pas la formulation réaliste de la surprise, de l'effroi, ou de la passion vengeresse. Le cri est encore du chant, mais du chant « excessif », précisément, dans une situation dramatique excessive, figé, comme suspendu à son spectacle même. Le cri est peut-être la plus brutale des transgressions de la bienséance représentative, mais à condition qu'il soit une limite supérieure du lyrisme (du chant), et non sa régression dans un réalisme primitif.

C'est d'ailleurs en cela que l'Opéra, comme genre, relève de la catégorie du sublime plus que du beau. Devant le spectacle du sublime, écrit Kant (*Critique de la faculté de Juger*, « Analytique du Sublime »), la forme représentative est à la fois exaltée et dépassée, presque anéantie par l'incommensurabilité de son contenu. Ainsi, dans l'Opéra, les éléments génériques, portés à l'incandescence de leur limite, fusionnent entre eux en rendant caduques les anciennes structures représentatives : le chant devient vie, le drame se fait musique, le spectacle est le réel. Il ne s'agit donc pas, dans ce poème total qu'est l'Opéra, de « représenter l'irreprésentable », ou de faire apparaître l'invisible. On partira plutôt de l'hypothèse inverse : depuis cette figuration non-représentative qu'est la synthèse (la fusion dans l'excès) des éléments, depuis par exemple la figuration de l'intériorité pure d'un personnage par la seule voix expressive, l'Opéra fait surgir un type de présence de l'être humain qui n'est ni la présence réelle, ni une « présence » fictive susceptible d'être représentée, — une présence imaginaire.

Comment s'étonner dès lors que la mort soit un des thèmes privilégiés des opéras ? Nombre d'entre eux, et parmi les plus connus, sont de véritables moments de jouissance

de la mort en son spectacle : *La Traviata*, *Tosca*, mais aussi *Didon et Énée*, *Carmen*, *Lulu...* et *Don Giovanni* ! L'Opéra, selon une définition ironique dont l'auteur se perd dans le dédale des attributions, c'est « l'histoire d'une reine qui a des malheurs ». Ces malheurs ont une vérité : c'est la mort. La mort qui, dès l'Ouverture, comme dans *Don Giovanni*, ou *Pelléas et Mélisande*, rôde et rampe sur scène, hante l'action tout entière. La mort, moment de vérité que tous attendent, personnages et spectateurs.

En fait, c'est comme genre et pas seulement dans ses manifestations particulières, que l'Opéra figure la mort. Dès son origine, l'Opéra se porte vers une mort mythique, combien « imaginaire », celle d'Eurydice.

En effet, on convient en général que le premier opéra date de 1607 et fut composé par Claudio Monteverdi : c'est *Orfeo*. Si l'on voulait pécher par excès d'exactitude, on pourrait faire remonter la naissance de l'Opéra au spectacle qui fut peu avant donné à Florence, au palais Pitti, à l'occasion des noces du roi de France Henri IV avec Marie de Médicis. Mais cela ne modifierait pas notre propos puisque cette œuvre portait comme titre *Euridice*.

On connaît l'épisode pathétique du mythe d'Orphée : ayant reçu licence, restant en vie, de descendre au royaume des Ombres pour retrouver sa compagne Eurydice et la ramener chez les vivants, le héros Orphée ne parvient pas à se contenir et enfreint la défense qu'on lui a faite de la regarder. Ils croisent donc leur regard et la pauvre retombe à nouveau, et à jamais, dans les Enfers. Entre Orphée et Eurydice, lequel est vivant, lequel mort ? Chacun des deux n'est ni vivant ni mort, et c'est pourquoi ils semblent destinés à l'Opéra : il peuvent parfaitement signifier ce passage brusque du personnage fictif à la présence imaginaire. La mort est entre Orphée et Eurydice ; elle est dans le regard qu'ils échangent, parce qu'ils ne doivent pas — ne peuvent pas — l'échanger ; elle est dans cette union ultime où chacun trouve sa vérité et son destin.

Comment représenter un tel moment ?

Sans doute précisément par une disparition effective de la *représentation* elle-même comme modèle réaliste de la présence, et sa substitution par une autre présence : la musique, la voix, le chant.

Car Orphée est poète : il chante, c'est son métier. Son chant n'est ni l'illustration ni, à l'inverse, l'émanation de son être. C'est son être même, pure expressivité de l'imaginaire. Son chant dit alors la perte d'Eurydice *comme chant*, et non comme texte chanté. L'Opéra prend naissance à ce moment, lorsque la voix n'est plus le support mais le sujet du drame. Dans l'évanescence vocale, exaltée et transformée par l'art musical dans le chant, c'est la perte pure qui se donne et se fait entendre, c'est-à-dire ce moment perpétuel où la vie bascule et s'efface dans le non-être. Le souffle « expirant », la voix d'Orphée est la

figuration expressive de la mort.

Car la voix excède la vie. « La voix est la voie qui mène à la présence » comme l'écrit Jacques Derrida dans *La Voix et le Phénomène*. À la présence et à l'absence, justement, comme dans le chant de la mort. Par la voix, la perte se fait image, mais une image émancipée du cadre représentatif, et même de la perspective signifiante : la distinction arbitraire du signe et du sens. Le souffle du chant exhale la vie plus qu'il ne commente la mort.

Mais au moins, que tout ceci se fasse en beauté. Telle est la seule règle de l'Opéra.

Nietzsche (*Le Gai Savoir*, § 80) dit que l'opéra n'est jamais aussi fidèle à son essence que lorsqu'il fuit la vulgarité réaliste. Que jamais ainsi le chant de la mort ne se fasse rûle, agonie physique. La « tenue » du chant sauve la voix de la contingence élocutoire. C'est pourquoi, ajoute-t-il, l'Opéra n'est pas affaire de mots, mais de « ton ».

L'expression chantée de la mort dans l'Opéra est totale parce qu'elle prend place dans un genre où la voix expirante excède, de façon spectaculaire, une hypothétique somme de ses propres données représentatives : la mort est jouée. Le spectateur-auditeur est ainsi conduit en un espace imaginaire dont la voix seule dessine les contours fluctuants. Mais ces termes (« espace », « dessin », « contours ») ne sont ici que des images inadéquates, précisément parce que le chant, le drame, la musique, la voix, n'y sont plus des constructions représentatives. En fait, l'espace d'un opéra est un monde où toutes les dimensions sont issues de la fusion des genres, un monde imaginaire.

Or, certains personnages d'opéra nous font entendre par leur chant un être comme être-imaginaire ; ils s'avancent devant nous comme des créatures purement expressives, singulièrement quand ils rencontrent la mort.

C'est le cas, par exemple, du *Don Giovanni* de Mozart.

Ce qui était déjà vrai pour la comédie de Molière est encore accentué dans le livret qu'en tire Da Ponte pour Mozart. Le personnage de Don Juan se manifeste dans le cadre d'un statut ontologique — ou existentiel — fort complexe. Est-ce parce que Don Juan était déjà une sorte de mythe lorsque Molière, puis Mozart, s'en saisirent ? En tout cas, Don Juan est « imaginaire », aux yeux mêmes des autres personnages de la pièce et de l'opéra. Son existence tient plus à ce qu'on en dit qu'à ce qu'il avoue de lui, ou même à ce qu'on en voit. Ses actes se révèlent tard, à leurs effets ; ses intentions, ses croyances demeurent impénétrables, non pas seulement aux yeux des spectateurs, mais au regard des protagonistes du *drama giocoso* que compose Mozart. En ce sens, Don Giovanni n'est pas seulement « fictif », ce qui est le lot commun de tout personnage, mais bien « imaginaire », au sens où nous avons défini le terme. Ainsi, il n'entre ni ne sort vraiment

de scène (entendue à la fois comme espace de l'action et comme action même) mais y apparaît et disparaît. Aux yeux de Donna Anna, Donna Elvira, de Leporello aussi, Don Giovanni est une apparition, une incarnation imaginaire et presque fantastique de l'ordre inversé du monde physique, moral et social.

Don Giovanni n'est pas au monde.

Ce n'est pas tant qu'il soit déjà un de ces « démons » qui viennent accompagner sa chute, un spectre diabolique, mais plutôt une sorte d'ubiquité ontologique le désigne d'emblée comme imaginaire : à la fois superficiel et métaphysicien, rationaliste jusqu'à la démesure, il transgresse toutes les limites qu'il rencontre, et jusques en sa dernière disparition puisqu'il entre « tout vif », en somme, en Enfer. Pas de personnage plus propre à s'exprimer par le « ton ». Don Giovanni charme par la voix (la fameuse *canzonetta*), est ému par les voix féminines... il se cache et se dévoile dans le chant. Les mots ne comptent plus —, et tout ce qui compte n'a d'ailleurs plus de valeur. Entre son chant qui charme et ses actes qui trahissent il n'y a rien, personne d'autre qu'une voix qui « manque de parole », justement. C'est pourquoi Mozart, dans son opéra, peut outrepasser le procédé connu du « théâtre dans le théâtre », mise en abyme du statut fictif du personnage. Don Giovanni n'est plus seulement une image aux yeux des autres, car son chant est une incarnation bien réelle. Précisément, son chant l'incarne pour ce qu'il est : une présence qui échappe, un éclat qui abolit la croyance aux promesses, un « ton grand seigneur » qui en impose à tous, et impose même une nouvelle — et unique — espèce d'opéra, dans l'oxymore du *drama giocoso*.

Et voici que, dès le début, Don Giovanni rencontre la mort : il tue le Commandeur. Dès lors, tout est suspendu à cette mort, à ce mort vivant sous forme de statue, ce « convive de pierre ». Le Commandeur : voilà un « mort imaginaire » parfait ! Ni mort ni vivant, spectre de pierre, tombeau debout, qui chante, et dont la voix (seule « basse » de l'œuvre, quand Leporello et Don Giovanni sont tous deux des barytons) semble venir de l'autre monde. Ce n'est cependant pas le Commandeur qui est ici intéressant : après tout, les spectres de toutes espèces habitent les opéras. C'est à nouveau la rencontre de Don Giovanni avec la statue qui est l'expression pertinente de la mort ; c'est face à ce mort imaginaire que Don Giovanni se révèle, comme on dit du négatif d'une photographie quand il se fige en image.

C'est entendu : Don Giovanni ne croit pas aux spectres. Il accepte donc ce face-à-face (ce dîner) avec un mort, parce qu'il le croit impossible. Mais, en même temps, Don Giovanni se sait imaginaire, irréel, et il accepte cette rencontre impossible car c'est la seule qui soit véritablement à sa hauteur ; c'est le seul défi qu'il daigne relever. Deux imaginaires se font donc face : l'un, deus ex machina tragique, l'autre, humain tel que l'homme se rêve,

libre au-delà de toute limite, jusque dans la mort.

La mort que trouve Don Giovanni dans cette rencontre est ainsi le moment d'une crise de la représentation, puisqu'elle oppose un mort imaginaire à un vivant imaginaire. Plus exactement, la main de Don Giovanni que le Commandeur réclame (« *Dammi la mano* ») et que Don Giovanni accepte de donner est le symbole de l'impossible médiation entre ces deux incommensurables qui ne se trouvent que sur le « terrain » (c'est en effet un duel) de l'imaginaire. Mais une main n'est pas la médiation possible entre la vie et la mort : elle ne permet pas à Don Giovanni, comme son rêve le poussait à le désirer, de rester vivant au-delà de la mort. Au contraire, avec cette main donnée, c'est déjà la mort qui le saisit tout entier, et immédiatement, sans passage ni agonie, comme on bascule d'un coup dans le néant. À l'instant où sa main touche celle du Commandeur, il s'écrie : « *Che gelo e questo mai.* »

Cette scène est difficile à mettre en scène : le réalisme y est impossible et le symbolisme redondant. Cette difficulté n'est que le signe de cette crise de la représentation dont nous parlons : ni visible, ni conceptualisable, la disparition de Don Giovanni semble anticiper sa représentation scénique. Car ce à quoi on assiste dans l'opéra n'est que des effets : l'épouvante de Leporello, la terre qui s'ouvre... traces convenues d'un événement proprement imaginaire.

Mais, selon ce que nous sommes convenus de penser de l'Opéra comme genre, n'est-ce pas justement dans l'expression de la crise de représentation qu'il trouve sa vérité et rejoint son essence ? C'est pourquoi la mort de Don Giovanni est un des moments où l'Opéra bascule de la représentation dramatique accompagnée de musique, à la musique comme drame.

En effet, un thème musical habite toute la scène (en ré mineur) qui se réduit à un accord très particulier pour l'époque : une neuvième diminuée sur le deuxième degré (donc Mi Majeur), dans son deuxième renversement, et qui plus est avec la suppression de la fondamentale Mi. Soit les notes (de la basse à l'aigu) : sol dièse, si bécarré, ré, fa. On rencontre cet accord, par exemple, sous la réplique « *Ferma un po'* » du Commandeur. Cet accord, si étrange dans sa structure (pour l'époque), en lui-même transgressif, Mozart le choisit précisément pour exprimer le personnage du Commandeur, c'est-à-dire comme figuration expressive de ce qui ne peut qu'échapper à la capacité représentative normale : l'apparition de la mort de Don Giovanni, dans la « personne » de la statue animée du Commandeur, et son union ultime avec elle. Cet accord, c'est la voix de la mort, le chant de la mort, chant et voix imaginaires, car ce que les spectateurs entendent en cet instant n'est plus un commentaire de l'action mais ce que Don Giovanni entend lui-même, par

exemple le chœur des démons, qui suit. Toute la scène est ainsi placée dans la perspective d'une « musique subjective » qui donne l'illusion glaçante d'entendre la mort.

Le procédé de la « musique subjective » n'est pas nouveau, ni à l'opéra, ni même chez Mozart, qui l'utilise par exemple dans *La Flûte enchantée*. Mais ici, lié à l'apparition de la mort, il s'émancipe d'un usage purement anecdotique, ou virtuose. Ce basculement de la musique représentative (qui accompagne ou illustre l'action) à la musique subjective (qui exprime l'action) permet en effet à Mozart de dépasser l'aporie de la représentation de la mort, en faisant entendre aux spectateurs ce que le héros entend alors. Ainsi, le personnage de Don Giovanni, par cette mort « entendue » (ou délirante, ou fantasmée ?) se dévoile une dernière fois pour ce qu'il est : essentiellement imaginaire, simple et orgueilleuse présence vocale d'une liberté pour le mal qui disparaît dans sa rencontre avec la vérité.

Penchons-nous à présent sur un autre exemple, qui pourrait faire progresser l'étude de notre hypothèse. Il s'agit d'un opéra inachevé de Claude Debussy, d'après un conte d'Edgar Allan Poe : *La Chute de la Maison Usher*.

L'œuvre est un projet auquel Debussy songe dès 1890 — il a 28 ans —, qu'il prolonge toute sa vie, par intermittence, qu'il reprend après la création et le succès de *Pelléas et Mélisande* en avril 1902, mais qu'il abandonne définitivement en 1911, pour des raisons à la fois personnelles (la maladie) et esthétiques (il ne parvient pas, selon son propre aveu, à se renouveler, en particulier à s'émanciper du langage harmonique de *Pelléas et Mélisande*). Debussy laisse cependant un travail conséquent : tout le livret, qu'il écrit lui-même en adaptant Poe ; et environ 400 mesures pour voix et piano, qui constituent parfois des scènes entières. Du reste, cet opéra devait être court, fulgurant : pas plus d'une heure.

Parcourons succinctement le livret de Debussy, qui présente des écarts sensibles avec le conte de Poe. Il s'organise autour de quatre personnages :

- Roderick Usher, le héros. Il a 35 ans. Son visage est « ravagé par l'angoisse ». C'est le dernier représentant mâle de la Maison Usher, une très ancienne lignée anglaise. Ses propos sont souvent obscurs, incohérents. Est-il dément ? N'est-il pas, à l'inverse, habité par une forme tragique de lucidité prémonitoire ?
- Lady Madeline, sa sœur. Dans le livret de Debussy, elle n'est qu'une apparition fugitive, au début et à la fin de l'œuvre. Plus proche du spectre que de la femme, elle ne dialogue avec aucun des autres personnages. Elle chante. (On veut dire : le personnage lui-même chante.)
- L'Ami de Roderick Usher : « gentleman farmer » aux allures simples, doté d'un solide bon sens et animé d'une grande compassion pour Roderick, qu'il voudrait sauver de la folie.
- Le Médecin de la famille Usher : il a eu « le triste privilège d'assister la mère (de

Roderick et Madeline) en ses derniers instants ». Personnage inquiétant, maléfique, dont l'attitude brusque et violente fait redouter quelque folie criminelle. Dans le livret de Debussy, il voue à Lady Madeline un amour morbide. En cela, il se heurte à Roderick, qui, lui aussi, est lié à sa sœur par une passion amoureuse cachée.

Le drame lui-même peut être ramené à six moments principaux :

I - Lady Madeline, invisible, chante une ballade écrite par Roderick, puis disparaît.

II - L'Ami entre. Il est venu rejoindre Roderick, à son invitation pressante. Il rencontre d'abord le Médecin. Un dialogue heurté s'engage : selon le Médecin, Roderick sombre dans la démence, conséquence de trop nombreux mariages consanguins dans la « maison » Usher. Le Médecin parle de Lady Madeline en termes exaltés : « Elle est si belle ! »

III - Monologue de Roderick Usher, qui survient, sans voir l'Ami ni le Médecin. Son propos est décousu. Il apparaît cependant :

a) que Roderick est affecté d'hyperesthésie, c'est-à-dire que sa sensibilité perceptive est plus aiguë que chez le commun. C'est une souffrance, mais en même temps ce qui fait de Roderick un artiste : il est musicien, il compose, sur la guitare, des mélodies que chante sa sœur Madeline.

b) que Roderick se croit victime – comme toute sa lignée – d'un sortilège, un pouvoir magique et fatal des pierres de la « Maison » Usher. Cette « voix des pierres » lui annonce sa mort.

c) que Roderick parle de sa sœur Madeline comme d'une amante interdite : « Sœur trop aimée, seule compagne de ma vie. Ah ! ses lèvres sur mon front comme un parfum qui rafraîchit... ses lèvres qui tentent comme un fruit inconnu où ma bouche n'a jamais osé mordre... »

IV - L'Ami de Roderick se fait reconnaître. Retrouvailles tristes, car Roderick est hanté par la certitude de sa fin prochaine.

V - Le Médecin intervient, alors que Roderick vient de sortir. Il révèle à l'Ami que Lady Madeline vient de mourir. Il l'a lui-même, dit-il, déposée dans un caveau situé dans les souterrains de la « Maison », juste au-dessous de la chambre où se situe l'action.

VI - La nuit est tombée. La tempête fait rage. Roderick revient dans la chambre de l'Ami, très agité. Pour le calmer, l'Ami lui fait la lecture d'un vieux roman de chevalerie que Roderick aimait dans sa jeunesse. Mais, à mesure qu'il lit, d'étranges bruits se font entendre dans la Maison, *et ces bruits correspondent*

parfaitement au récit lui-même !... Roderick, jusqu'alors silencieux, parle enfin. Ces bruits, dit-il en substance, je les ai entendus, moi, depuis longtemps. C'est Madeline : le Médecin l'a enfermée vivante dans le souterrain. Elle cherche à en sortir, frappe aux murs et aux portes... Elle monte l'escalier, elle approche, elle est là... Alors la porte de la chambre s'ouvre : Lady Madeline apparaît, sépulcrale et sanglante. Roderick se précipite à sa rencontre. Elle s'effondre sur lui. Ils agonisent tandis que l'Ami s'enfuit dans la nuit et la tempête et que, derrière ses pas, s'écroule la « Maison Usher ».

Analysons à présent certains aspects de l'œuvre, dans la perspective qui nous occupe.

Tout d'abord, la « musique subjective » y est érigée en procédé constant, au point de constituer une structure formelle de l'œuvre. En effet, Roderick Usher est musicien : il improvise et compose sur sa guitare. C'est à nouveau Orphée et sa lyre que nous trouvons ici étrangement changé, puisque sa musique ne possède aucun pouvoir salvateur ou pacifiant. Reste que le thème de l'impuissance finale d'Orphée aux Enfers apparaît : Roderick perdra Madeline, en une étreinte finale comparable au regard qu'échangent Orphée et Eurydice, car sa musique ne parvient pas à dominer la sinistre « voix des pierres ». On peut rappeler d'ailleurs que Debussy, dans ses dernières années, avait entretenu avec le poète Victor Segalen un projet d'opéra, abandonné également, qui reprenait explicitement le mythe d'Orphée, et qui devait s'appeler : *Orphée Roi*.

On peut, en se fondant sur ce recours constant à la « musique subjective », avancer que toute *La Chute de la Maison Usher* n'est qu'un perpétuel palimpseste musical. Par exemple, ce que chante Lady Madeline est composé par Roderick : le spectateur entend donc non la musique d'un compositeur-destinateur extérieur et étranger au drame, mais la propre incarnation vocale et musicale de l'union spirituelle des deux âmes. Cette présence musicale du drame est soulignée dans le livret. Le Médecin explique à l'Ami, à propos de la « folie » de Lady Madeline : « Et puis, c'est sa faute à lui... ce n'est pas ainsi qu'on aime une sœur [...] il lui fait chanter des musiques à damner les anges ! » Et, plus loin, Roderick dit à l'Ami : « Tenez, j'ai retrouvé cet antique et curieux bouquin de savoir oublié... Il y est parlé des anciens satyres africains et des Aegipans. Pendant des heures, j'ai rêvé sur la musique qui devait accompagner leurs étranges cérémonies... Lisez... ici... ne croirait-on pas entendre une danse funèbre et passionnée ? ». Ici, le manuscrit du livret nous fournit une utile précision : en face de cette étrange confession, Debussy ajoute, en soulignant lui-même : « *Pendant qu'ils lisent on entend la musique qu'imagine Roderick Usher.* »

La musique entendue est donc une musique imaginée par un des personnages du drame : la musique « imaginariise » l'action, pour reprendre le néologisme de Sartre, dans

L'Idiot de la famille.

Plus exactement, ce qu'entend le spectateur-auditeur est le chant maléfique des pierres de la « Maison Usher », qui hante et inspire Roderick Usher, et qu'il transcrit inconsciemment. Cette « voix des pierres » est d'ailleurs un des thèmes dramatiques communs avec *Pelléas et Mélisande*, où l'on rencontre déjà ponctuellement cette mise en abyme de la musique dans l'œuvre. Du reste, les analogies entre les deux œuvres sont multiples : Pelléas et Mélisande ne sont-ils pas eux-mêmes, bien que plus lointainement, « frère et sœur », comme le dit Golaud à l'acte V ?

Ainsi, dans *La Chute de la Maison Usher*, la musique entière passe par le filtre d'un imaginaire-monde : celui de Roderick Usher, au point qu'il n'est pas abusif de donner ici le premier rôle dramatique à l'expression musicale. Le « roman de chevalerie » dont l'ami donne lecture et qui « entre en phase » avec les coups sourds de Lady Madeline tient lieu d'une métaphore de l'opéra que Debussy veut écrire : un drame où la musique serait l'action principale. Ici, l'imaginaire devient sujet de l'expression. Dans *La Chute de la Maison Usher*, Debussy cherchait à créer un « univers musical », un monde acoustique dont les lois — et non les seules péripéties — fussent nouvelles : correspondance magique, ténébreuse, inquiétante entre les couleurs et les sons ; pressentiments fulgurants qui emplissent l'espace scénique ; et jusqu'aux battements du cœur agité de Roderick Usher qui devaient être, à la fin, rendus par des coups redoublés de timbale assourdie... C'est bien un monde musical qui devait s'imposer au spectacle, dans une structuration non plus spatiale mais temporelle, non plus géométrique mais acoustique.

Et cet univers musical devait être aussi la *transposition* de l'univers mental induit par le conte de Poe, bien plus que sa traduction. Il s'agissait donc d'inventer un équivalent sonore de l'imaginaire fantastique à l'œuvre chez le poète américain. Gatti-Casazza, directeur du Metropolitan Opera de New York, avec qui Debussy avait signé un contrat pour la création de *La Chute de la Maison Usher* raconte dans son livre *Memories of the Opera* une entrevue avec le compositeur, qui lui parle de son projet. Il cite Debussy : « L'imagination de Poe étant la plus vive qu'il connaisse, il faut qu'il en trouve l'équivalent musical. » En l'occurrence, Debussy identifie l'univers de Poe à celui de la terreur, de la mort présente, perceptible, sensible. Voilà la musique qu'il veut, et ne peut pas écrire : une figuration expressive de la mort.

En visitant l'Exposition Universelle de 1906 à Paris, Debussy fut frappé par une représentation de théâtre annamite. Il note : « Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion, un tam-tam organise la terreur — et c'est tout. » « Conduire », « organiser » : il s'agit bien d'une action dramatique, dont le texte est uniquement musical ; de plus, c'est

presque le programme de la scène finale dans l'œuvre qui nous occupe, puisque l'une des rares indications d'orchestration du compositeur, sur la partition pour piano est la mention « grosse caisse » (instrument non noble, brut, terrifiant) lors des écroulements ultimes. Les années 1907-1908 sont, on l'a vu, très fécondes pour l'écriture de *La Chute de la Maison Usher* ; on peut donc poser l'hypothèse d'un lien étroit entre ce théâtre (annamite) de la terreur et le projet debussyste.

Suivons-en la composition progressive.

La première expression imaginaire de la mort, dans cet opéra, est sans doute cette « voix des pierres », véritable incarnation de la malédiction familiale qui pèse sur Roderick et Madeline. Un thème exprime cette « voix », qui s'insinue dans tout le tissu harmonique de l'œuvre, jusqu'à construire parfois le discours lui-même : ce thème est ici aussi réduit à un accord, beaucoup plus dissonant et « étrange » encore que celui de *Don Giovanni*, mais plus d'un siècle les sépare. Deux accords parfaits majeurs se superposent (Ut Majeur et Fa# Majeur), alors qu'ils n'entrent pas, classiquement, dans des rapports d'harmonie mutuels. Plus précisément encore, cet accord « bizarre » laisse entendre le fameux « triton » (la quarte augmentée do-fa#) souvent rapportée à la représentation du mal, du maléfique, du diable même. Cette expression de la mort n'est cependant pas imaginaire au sens d'une représentation, parce que cette musique est subjective ; elle est bien « imaginaire » au sens d'une conscience imageante qui la produit, celle de Roderick Usher. Car cette voix des pierres annonce à Roderick la chute de la « Maison », donc la mort de ses deux derniers avatars ; elle exprime cette « progression dans l'angoisse que doit être la *Chute de la Maison Usher* » dont parle Debussy dans une lettre du 8 juillet 1910 à son éditeur Durand.

Le deuxième thème de cette méthode musicale fait véritablement de Roderick Usher un « instrument aux ordres de la peur », comme le dit le Médecin. Il s'agit de restituer la présence réelle de la mort dans l'esprit du personnage. Nous l'avons vu, à un moment crucial du drame, l'Ami lit à haute voix un roman de chevalerie que Roderick aimait autrefois. Mais le héros semble absent, absorbé : à l'Ami qui lui reproche de ne pas écouter, il répond : « Si, si, j'écoute de toutes mes forces. » Et ce qu'entend Roderick (les cris et les coups étouffés de Lady Madeline) est musicalement exprimé dans une perspective non représentative mais presque symboliste : c'est le thème de Lady Madeline qui apparaît ici, mais modifié, « amplifié » dit-on en analyse musicale, selon le mode d'une folle accélération rythmique, propre à Roderick lui-même, le rythme de son cœur, son souffle court qui apparaissent comme les « clés » de la transformation musicale. Plus encore, la superposition de rythmes binaires et ternaires signale la confusion de la

situation, en battant aux oreilles du spectateur comme un glas de terreur. Une étape est clairement franchie, depuis l'esthétique de Don Giovanni : la musique est ici le drame, la trame dramatique et expressive de l'action. Véritable « méta-représentation », la musique réalise effectivement la synthèse de la voix et de la mort dans l'imagination de Roderick Usher. Elle est la forme de présence que prend la mort comme principe victorieux de l'intériorité psychique du personnage. Par cette dualité rythmique se trouve symboliquement figurée l'union impossible du frère et de la sœur, qui prend donc la forme d'une danse tragique, une transe ultime et destructrice. Dans le conte de Poe, Roderick s'inspire prétendument d'une « dernière valse de Weber » (œuvre qui n'est pas historiquement assignable). Debussy a saisi la formule pour en donner l'équivalent musicale, dans cette tendance morbide du personnage aux rythmes ternaires (en particulier « croche pointée-double croche-croche »), évocation d'une danse à la fois élégante, désuète, presque dérisoire, inquiétante et fantastique : la danse d'un fantôme, d'un « revenant », ou même de la mort-squelette. Encore faut-il rappeler que cette danse macabre est tout intérieure : il n'y a pas de « bal » chez les Usher ! Seule l'âme agitée de Roderick emprunte pour s'exprimer les modes surannés d'une mort toujours menaçante.

Le troisième et dernier moment de la progression angoissante de la mort imaginaire dans l'œuvre apparaît dans la scène finale, ce paroxysme de la terreur dans la révélation scénique de la mort. Donc, la porte s'ouvre, Lady Madeline apparaît, spectre qui n'est pas « illustré » musicalement, comme l'aurait fait encore un Wagner, par exemple. La mort n'est ici pas plus « incarnée » dans tel personnage qu'elle n'est « signifiée » par tel élément musical repérable. La mort, c'est dans l'œuvre, celle *des Usher* : elle s'exprime presque mythiquement dans l'acte transgressif de l'inceste, qui ravive la faille du Manoir et le précipite dans le néant. Or, cette mort est présente tout au long de l'œuvre, dans le traitement particulier d'un thème qui intervient indistinctement pour Lady Madeline et pour Roderick Usher : il s'agit d'une mélodie, courte et mélancolique, mais surtout dupliquée, constamment utilisée dans sa répétition même. C'est donc un thème « double » en son essence, qui se divise à chaque fois qu'il s'exprime, et qui dit donc ainsi à la fois l'union et son contraire, la scission tragique et inévitable, l'impossibilité de la fusion amoureuse. La mort est ici symboliquement figurée, elle est presque cryptée, cachée dans l'épaisseur de la partition, comme dans la « Maison » elle-même qui cependant s'écroulera « en deux », d'après le texte de Poe. La mort est principe absolu de division, comme un interdit de création, d'œuvre, d'enfantement.

Et cet opéra de Debussy ne vit jamais le jour. Sans doute parce qu'il devait relever d'une esthétique double et contradictoire pour Debussy lui-même : le symbolisme et

l'expressionnisme. Le langage musical du compositeur n'était selon lui pas assez marqué par une émancipation radicale de ce qui le précédait. Il charriait en lui trop de conventions harmoniques et mélodiques descriptives, narratives, en un mot représentatives. On peut avancer qu'il faudrait attendre le *Wozzeck* de Berg, en 1925 à Berlin, pour parvenir à la réalisation effective d'une telle rupture esthétique.

L'opéra inachevé de Debussy s'écroule donc lui-même, hanté par la mort, par elle aussi condamné, et dont il ne nous reste que des fragments. Les derniers mots du conte de Poe étaient ainsi prémonitoires. On le sait, la Maison s'écroule dans l'étang qui la borde, et dont les eaux sombres se referment sur elle : « *the tarn closed sadly and silently over the fragments of the House of Husher* ».

Denis-M. KERMEN