

Comme le temps jaillit des étoiles...

ÉTIENNE BARILIER

Elektra, la pièce de Hofmannsthal dont Richard Strauss va faire son opéra, s'inspire de Sophocle, mais un abîme l'en sépare. Elle est à la fois plus raffinée et plus radicale ; plus subtile et plus terrible ; plus moderne et plus archaïque. On ne peut qu'en être frappé : chez le poète du XX^e siècle, ce qu'on appelle la psychologie des personnages compte beaucoup moins que chez le dramaturge grec. Dans l'œuvre de Sophocle, Clytemnestre argumente, explique, ergote : si j'ai tué Agamemnon, c'est parce qu'il a sacrifié, donc assassiné ma fille Iphigénie. Je n'ai fait que punir un parricide. Électre lui répond sur le même ton, entre logique et psychologie : un meurtre doit compenser un autre meurtre ? Alors tu dois accepter de mourir à ton tour ; d'ailleurs, venger Iphigénie ne t'autorisait pas à prendre pour amant Égisthe, l'assassin de mon père... Bref, les deux femmes s'affrontent avec des raisons, comparent les culpabilités. Elles ne crient pas leur obsession, ne se débattent pas dans leurs cauchemars. Le mythe se désacralise et se monnaie en psychologie.

C'est tout le contraire chez Hofmannsthal. Ses personnages semblent hantés de fureur sacrée. En ce sens, il est plus « primitif » que Sophocle. Mais est-ce à dire qu'il régresse dans le mythe, en deçà de l'analyse psychologique ? Est-ce à dire qu'il descend dans cet inconscient que l'œuvre de Freud était en train de révéler ? Pas vraiment : l'inconscient, comme le mythe, précède l'avènement du moi. L'inconscient, c'est le mythe sans les dieux. C'est donc, encore et toujours, une force sur laquelle je n'ai pas prise. C'est l'autre en moi. Or les personnages de Hofmannsthal, quoique hantés et obsédés, ne le sont que par eux-mêmes. La folie qui les torture est leur folie. Elle est affaire de conscience. Telle est leur modernité.

Électre ou Chrysothémis vivent avec une extrême intensité ce moment, fondateur d'humanité, où les pulsions élémentaires, de vie

et de mort, sont acceptées – ou combattues – par la libre volonté. Le poète remonte à la source, oui, mais une source d'où jaillit la liberté. Il nous fait témoins, chez ses personnages, de la première décision vraiment humaine : accepter ou refuser librement sa propre vie, accepter ou refuser librement le temps qui nous fait vivre et nous dirige vers la mort. S'engager à mourir après avoir vécu – ou tout au contraire, au nom de l'absolu, refuser le temps, l'oubli, l'espoir.

Hofmannsthal lui-même, dans une lettre à Richard Strauss, a défini, de la plus parfaite manière, le choix qui s'offre aux personnages de son *Elektra* – car c'est bien d'un choix qu'il s'agit : « Se retenir à ce qui est perdu, persister éternellement, jusqu'à la mort – ou bien vivre, continuer à vivre, aller plus loin, se métamorphoser »¹. Être Électre ou Chrysothémis.

L'aînée des deux sœurs est moins hantée par le désir de vengeance que par le refus du temps. Malgré les jours et les années, c'est *maintenant* qu'a lieu, pour elle, le meurtre d'Agamemnon. Ce moment passé devient présent total, renouvelé dans son incandescence par une attention inflexible, une mémoire absolue, héroïque, inhumaine (car la mémoire des hommes est tissée d'oubli). La vision du crime persiste, intacte, et ne pourra jamais être abolie. Pas même par un autre crime. Cette horreur obsessionnelle ne pourra qu'être répétée à l'identique. Voilà pourquoi Électre veut déterrer la hache même qui tua son père, et tuer les tueurs au lieu même de leur forfait. Voilà pourquoi elle ne peut que mourir lorsque la vengeance est accomplie – par un autre, avec une arme neuve.

Électre choisit de refuser la vie, de la figer dans le sang. Lorsqu'au début de l'opéra, elle se rappelle, avec une épouvante fascinée, le meurtre de son père, et rêve de tuer à son tour, elle a cette

formule révélatrice : « Comme le temps jaillit des étoiles, ainsi, de cent gorges, le sang jaillira sur ta tombe ». Oui, le temps, c'est le sang. Mais le sang des assassinés, bientôt figé.

*

En face d'Électre, Chrysothémis, qui aspire à la vie et refuse l'enfermement : « Je veux sortir ! Avant de mourir, je veux aussi vivre ! [...] Et dehors, le soleil se lève et se couche ! »... Un tel cri ne signifie pas seulement, ou même pas du tout, que la jeune sœur d'Électre a des envies de petite bourgeoise, en mal d'époux et d'enfants, aspirant au banal et trahissant le devoir de fidélité au père assassiné. Non, c'est un cri vers la vie pure et simple, la vie qui, un jour, finira dans sa chair de femme, mais aura recommencé dans d'autres chairs ; la vie faite de sang, mais d'un sang nourricier, qui coule, fluide, dans les corps, et ne les abandonne pas à leur pâleur.

Chrysothémis est l'égale d'Électre. Sa volonté n'est pas moins absolue que celle de sa sœur, et se manifeste au plus fort, au plus clair, dans ces mots : « Mieux vaut être morte que de vivre et ne pas vivre ». Si j'accepte la mort, c'est que j'ai soif de vivre. Je quitte ce passé glacé, couleur de rouille, pour les chaudes moirures du présent. Je ne veux plus me fatiguer de haine, me tuer de mémoire. L'oubli volontaire, n'est-ce pas un autre nom pour le pardon ? Toi, tu t'enfermes dans le présent obstiné du meurtre, le présent éternel de la mort.

Et Clytemnestre ? Elle apparaît comme le double de sa fille Électre : assaillie de cauchemars, donc obsédée par l'assassinat d'Agamemnon, qui pour elle aussi demeure éternellement présent, elle n'aspire qu'à mourir : « Chacun de mes membres crie vers la mort » – ou, ce qui revient au même, à tuer, donc à faire couler le sang, encore et encore, pour chasser ce présent

insupportable. Voilà pourquoi elle immole « victime sur victime », sans comprendre encore que seul son propre sang la délivrera. Bien sûr, la confrontation des deux femmes est un déchaînement de haine, mais elles n'en sont pas moins unies par une même pulsion devenue choix, au plus intime de leur conscience : répéter le meurtre originel. Refuser la vie. Et dans le sang, figer le temps.

Brièvement, Clytemnestre semble éprouver pour Électre un sentiment qui n'est pas la haine. C'est qu'elle a quelque chose à lui demander : elle espère de sa fille, dont elle salue la force et l'intelligence (« car tu es intelligente. Tout, dans ta tête, est fort »), un remède à ses cauchemars. Il est frappant qu'Électre, dans la seconde scène qui la confronte à Chrysothémis, reconnaît à sa sœur la même qualité : aide-moi à tuer notre mère et son amant, « car tu es forte ! ». Mais cette force de vie, la mère et la fille veulent bien sûr se l'assujettir, et la mettre au service de la mort.

Électre ne désire pas seulement la force de Chrysothémis, elle désire Chrysothémis elle-même. Elle l'enlace et l'étouffe dans un amour violemment sensuel, rigoureusement et forcément incestueux : Électre ne peut éprouver que la passion de soi, dans le corps de sa sœur. Un second élan d'amour, moins sexuel mais non moins puissant, sera pour son frère Oreste. Ces deux passions stériles se contemplant dans le sang du père assassiné, leur miroir.

Toujours, chez Électre, ce refus de quitter la prison de son crâne, toujours cette décision forcenée de rester suspendue, pour ne pas dire pendue, à l'horreur passée. L'image de la pendaison de l'âme apparaît d'ailleurs par deux fois dans le texte de Hofmannsthal. Électre et Clytemnestre, en toute conscience, choisissent la pulsion de mort. Chrysothémis, elle, accueille la pulsation de la vie.

Comment la musique peut-elle exprimer tout cela ? Par sa compréhension du temps intérieur de chacun des personnages. Par sa manière de distinguer pulsions et pulsation. Voici la première apparition d'Électre, annoncée par une reptation chromatique des cordes basses, qui crée l'égaré tonal ; puis par un accord prolongé, douloureusement dissonant, d'où jaillit une brève figure de triples croches aux violons, *forte*, avant que l'héroïne ne profère lentement : « Seule, hélas, tout à fait seule ». Puis c'est le brusque *sforzando* d'un nouvel accord dissonant, et la répétition du motif en triples croches, où l'on va bientôt reconnaître une variation du motif initial et germinal de tout l'opéra. En deux ou trois mesures, nous subissons de violents contrastes de durées (les longues tenues orchestrales sont comme des masses figées d'où coulent des filaments de temps, tels des filets de sang) ; de violents contrastes d'intensités, une vive tension harmonique, des modulations multiples : rien de la pulsation régulière de la vie, mais une temporalité sauvage, saccadée, pulsionnelle, bien propre au rêve, au délire, à l'obsession.

Lorsque Clytemnestre raconte ses nuits hantées de cauchemars (« Je n'ai pas de bonnes nuits »), la dislocation du temps musical est encore plus saisissante (et rappelle irrésistiblement l'*Erwartung* de Schoenberg, contemporaine d'*Elektra*). Plus encore que l'harmonie, presque atonale, ce qui frappe d'abord, ce sont les extrêmes contrastes de durées, et les brèves apparitions fantomatiques des divers groupes d'instruments, qui crèvent la nuit, grimacent dans tous les coins de l'orchestre et de l'âme, s'évanouissent pour mieux resurgir et terroriser la femme assiégée.

En face de tout cela, Chrysothémis, lorsqu'elle chante son désir de vie et d'enfant, et même lorsqu'elle pleure sa douleur de prisonnière, nous offre une musique à la pulsation régulière, sans heurts, et non sans charme ! C'est un hautbois, puis un cor anglais qui accompagnent, avec quelle douceur caressante, ses paroles pourtant si douloureuses : « Nous nous tenons toujours

comme des oiseaux attachés à leur perchoir ». Et voilà le spectateur bercé par un rythme ternaire, presque un rythme de valse... Serait-ce que Strauss aurait mal interprété ce personnage, et l'aurait réduit, malgré Hofmannsthal, au statut de petite bourgeoise aux idéaux mesquins ? Non, cette valse est bien trop menacée, bien trop hantée de violence et de peine. Elle est sœur de la *Valse* de Ravel, non de celles de Johann Strauss.

Le compositeur d'*Elektra*, décidément, n'est pas inégal au poète. On a souvent dit qu'il avait forcé, pour honorer la sombre tragédie de Hofmannsthal, sa nature amie des plaisirs et des joies confortables. Dès l'opéra suivant, ne s'est-il pas hâté de courir à son dieu Mozart, à sa lumière heureuse ? Peut-être. Mais la rupture n'est pas si nette qu'il y paraît d'abord. Mozart est déjà présent dans *Elektra*. Le Mozart tragique, sans doute, mais on sait assez qu'il est inséparable du Mozart souriant.

Songeons à l'arrivée d'Oreste, surgissant enfin devant sa sœur, mais suspendant le geste de vengeance : « Je dois attendre ici... ». La musique se fait solennelle, grandiose, monotone et hiératique, déployant l'accord parfait de ré mineur, comme fait le motif initial de l'opéra, mais comme fait aussi... le commandeur de *Don Giovanni* ! La réminiscence est frappante. Est-elle gratuite ? Sûrement pas : le commandeur est le messager de la mort. Il surgit, donc Électre mourra. Non d'avoir trop vécu, comme Don Giovanni, mais d'avoir refusé de vivre.

Bien sûr, *Le Chevalier à la rose*, l'opéra suivant, se placera sous l'aile d'un Mozart infiniment plus léger, mais cela ne l'empêchera pas de poursuivre, à sa manière, une méditation sur la douleur de vivre, sur la déchirante énigme de ce temps « qui jaillit des étoiles ». À la fin d'*Elektra*, Chrysothémis s'écrie, en extase : « L'amour est tout ! Qui peut vivre sans amour ? ». C'est ainsi que la jeune fille vivra, aimera, enfantera, mûrira. C'est ainsi qu'un jour, elle sera la Maréchale, cette noble et mélancolique héroïne du *Chevalier à la rose*, qui comprend que sa jeunesse l'a quittée et qui, avec un héroïsme souriant, lui dit adieu.