

*L'HOMME SANS OMBRE* [1991](Sur *Intermezzo*)

Sans doute, nous ne sommes plus au temps des poètes et des musiciens maudits; nous concédons aujourd'hui qu'on puisse être créateur sans s'appeler Rimbaud, Verlaine ou Leverkühn. Il reste que nous croyons toujours aux vertus stimulantes d'un certain déséquilibre; nous continuons de supposer que la vraie connaissance, pour l'artiste, est la «connaissance par les gouffres» dont parlait Henri Michaux. Si bien que le destin de Richard Strauss, ce prodige de souriante réussite, ce chef-d'oeuvre de sérénité décripée, demeure à nos yeux provocant; mieux encore: énigmatique.

*Intermezzo*, «comédie bourgeoise avec interludes symphoniques, en deux actes», selon les termes du compositeur lui-même, débute comme «La soupe et les nuages» de Baudelaire, et finit comme *Tristan et Isolde*, ou peu s'en faut. Mais les lieux sublimes enfin conquis par l'Homme et la Femme ne sont point ceux de la douloureuse éternité wagnérienne, ce sont les hauts plateaux improbables où se réconcilient vraiment la soupe et les nuages. Comme l'a fait observer le critique André Tubeuf, Richard Strauss est peut-être le seul, si l'on excepte Claudel, qui ait osé chanter avec autant de prestance et de grandiose bonhomie les joies sublimes du mariage.

Mais là n'est pas la seule énigme que propose *Intermezzo*. On peut se demander si ce beau morceau lyrique à la gloire de l'épouse ne s'accompagne pas en sourdine, et malgré de très fortes apparences, d'un autre chant plus douloureux.

Richard Strauss, dans cette oeuvre plus que dans nulle autre, s'est littéralement mis en scène (lors de la première, l'acteur principal portait, paraît-il, un masque représentant le compositeur en son jeune âge). Il écrivit lui-même un livret dans lequel il a raconté sans fard une mésaventure de son propre couple: un quiproquo parfaitement invraisemblable, dont la seule excuse est d'être vrai, faillit provoquer le drame et la rupture entre Richard et Pauline, ex-cantatrice, épouse modèle et quelque peu mégère: ouvrant, comme il se doit, le courrier de son mélodieux mari, elle tombe un beau jour sur un billet doux, signé d'une grisette, laquelle s'était trompée de nom,

mais pas d'adresse, car Strauss logeait à ce moment dans le même hôtel qu'un certain Stransky, l'heureux destinataire des mots tendres. Non sans mal, Richard parvint à prouver son innocence, et tout rentra dans la paix bourgeoise.

Telle est l'anecdote que, vingt ans plus tard, le compositeur entreprend de narrer, avec une alacrité, une précision désarmantes. Jusque dans les détails, il a voulu jouer sa propre histoire et clamer qu'il la jouait: Strauss-Stransky sont devenus Storch et Stroh, Pauline devient Christine; le compositeur demande à Lotte Lehmann, créatrice du rôle féminin, de se comporter sur scène «comme sa chère Pauline» l'avait fait et le faisait à la ville.

Or — les auditeurs et les critiques ne cessent de s'en éberluer — le résultat n'est même pas impudique, ni méchant, ni cruel, ni vengeur. Mais plaisant, attendri, amusé, rieur, ému, taquin. Brochant sur cette comédie aérienne, la dernière scène s'offre le luxe musical d'évoquer, outre la «mort d'Isolde», les divines longueurs conclusives du *Chant de la terre* de Mahler. Temps suspendu, bonheur éthéré, tendre méditation... Sans doute, à plus d'une reprise, Christine, alias Pauline, ressemble à Xanthippe, nettement plus qu'à Isolde. La sublime épouse parle valises, courses, jardinier, casquette et chausse-pieds; elle rudoie les domestiques, se rengorge puérilement d'être une aristocrate; elle traite son mari de musicien des rues, et va se laisser (presque) circonvenir, en l'absence du maître, par un jeune gandin désœuvré mais de noble extrace, qui n'en veut d'ailleurs qu'à son porte-monnaie. Ce portrait pourrait être une charge impitoyable, et la conclusion wagnéro-mahlérienne se teinter alors d'une ironie dévastatrice. Mais non. Strauss trouve moyen de nous rendre Christine-Pauline sympathique, de la rédimmer plutôt que de l'accabler par la musique, et nous sourions de ses défauts avec une indulgence attendrie, à l'image de son admirable époux, qui d'ailleurs donne de lui-même un portrait sans flatterie excessive, sans narcissisme outrancier.

A notre stupeur, nous découvrons alors que Strauss montre tout parce que décidément il n'a rien à cacher. Le genre autobiographique, le recours au «je», presque instinctivement, incitent à croire qu'on pénètre dans l'intime et la confession, dans les régions secrètes de la personne: *Mon coeur mis à nu*. A cet égard, la seule différence entre l'artiste et le bourgeois, c'est que le premier juge bon d'explorer ces zones

intimes et plus ou moins obscures, tandis que le second préfère ne donner de publicité qu'aux vertus, les vices demeurant privés. Mais le bourgeois et l'artiste s'entendraient pour admettre qu'entre les deux univers, une barrière existe.

Or Strauss, prenant tout le monde à revers, refuse de marquer une frontière entre la scène et la ville, d'ériger une muraille entre la rue et l'appartement, l'alcôve et la place publique (déjà la *Sinfonia domestica* mettait en scène, sans paroles il est vrai, une nuit d'amour conjugal). Pour l'auteur d'*Intermezzo*, l'existence la plus individuelle et, croyait-on, la plus secrète, est prétexte à musique, la musique prétexte à sagesse souriante et publique: l'opéra ne se gêne pas pour conclure dans le goût d'une aimable «Moralité»: «C'est bien cela, n'est-ce pas, qu'on nomme un mariage heureux?».

Vienne, ville d'adoption pour Richard Strauss, est aussi la ville éponyme de l'Inconscient. Depuis Freud, nous peinons à croire qu'un homme, artiste de surcroît, puisse n'avoir rien à cacher. Si du moins il glorifiait le mariage à la manière de Claudel, comme une exténuante conquête métaphysique, comme une passion plus exigeante et plus ravageuse que toutes les fureurs amoureuses! Mais ce n'est même pas cela: le mariage est bon parce qu'il est agréable, il est social parce qu'il est naturel. La preuve, c'est que Strauss-Storch n'éprouve pas l'ombre d'un désir de s'écarter du droit chemin, et que le seul accroc dans son âme est un accroc fictif; si la transgression (ou seulement son rêve) peut être soupçonnée chez ce mari modèle, c'est uniquement par une erreur du destin. Un peu comme les dissonances, chez le compositeur, ne sont que des apparences qui ne font pas longtemps obstacle à la vérité consonante; des nuages passagers, qui jamais ne laissent oublier le bleu du ciel. Les dissonances, pas plus que les désirs coupables, ne sont chez Strauss des vérités ontologiques.

Les mélomanes et les psychologues les plus sceptiques en viennent à rendre les armes. Décidément, il faut s'y résigner: Richard Strauss fut un homme heureux en mariage, suffisamment heureux pour n'être point effleuré par les désirs coupables. De même, il fut heureux en musique, assez pour ne point connaître le vertige de la tentation dissonante, voire atonale. Ce double et sûr bonheur, il le profère constamment, d'un bout à l'autre de ses compositions; ne nous obstinons pas à n'y voir que suspecte apparence.

Et pourtant! Sans nier que Strauss est lumière, affirmera-t-on que l'ombre est

vraiment absente de cette vie et de cette oeuvre? Ne faut-il pas que tout artiste, comme l'impératrice de certain opéra straussien, s'il veut dispenser la vie, accepte de se charger d'une ombre? Pour s'en tenir à la seule anecdote d'*Intermezzo*, comment n'être pas intrigué par cette transgression vécue à l'abri de l'innocence absolue, vécue dans son irréfutable dénégation, exorcisée comme erreur du destin, mais évoquée tout de même? Et pourquoi, vingt ans après, écrire un opéra entier sur un incident futile et ridicule, si cet incident n'a pas dévoilé des abîmes, creusé des blessures?

Mais écoutons la musique: je n'en ai jusqu'alors parlé que pour en vanter la légèreté, la virtuosité charmante, le «tonalisme» heureux. Tout de même, elle nous propose plusieurs moments violents et tourmentés: la mère chantant à son enfant la trahison du père, voilà une scène que ne renierait pas le Puccini le plus déchirant; encore ce tourment-là, pour le spectateur qui connaît l'oeuvre en son entier, prend-il une couleur ironique. Mais que dire de l'interlude orchestral, digne d'*Elektra*, qui module avec fureur le trouble extrême de l'époux injustement accusé, avant la scène du Prater, où Stroh dévoilera la vérité? Ce moment d'orchestre tempétueux et noir, voilà, s'il en est un, le coeur secret de l'oeuvre — les interludes, de l'aveu même de Strauss, disent la vérité des personnages et des situations; la musique, comme chez tout vrai compositeur, est évidemment le sens ultime des paroles.

Et quelle serait cette vérité, cette blessure, si des mots devaient la formuler? Mais tout simplement, chez le «vrai» Richard Strauss comme chez le Storch d'*Intermezzo*, cette découverte brutale, irrémédiable, définitive: sa femme, immédiatement, sans nulle hésitation, nulle résistance, a *cru* qu'il avait trahi. Des années d'amour et de confiance ont été balayées par ce seul et ridicule billet doux; l'épouse aimante s'est comportée exactement comme font les êtres qui ne nous aiment qu'à moitié: lorsqu'un vague soupçon se porte sur nous, quiconque ne nous veut pas tout le bien du monde s'écrie automatiquement, avec la satisfaction du démolisseur: «Tiens, je suis déçu, je n'aurais pas cru cela de toi». Les êtres qui ne nous aiment qu'à moitié ne diront jamais: «Je te connais assez pour savoir que, mille preuves s'accumuleraient-elles contre toi, tu n'as pas pu commettre cela. Ma connaissance de ton coeur est plus forte et plus profonde que les prétendus faits».

Pauline Strauss, elle non plus, n'a pas su tenir ce langage. Elle n'a pas eu

confiance en Richard. Pas pour un sou. Elle n'est point de ceux qui lui veulent tout le bien du monde. La preuve est faite, sans retour. Et cela ne laisserait pas une blessure irrémédiable? D'ailleurs, dans *Intermezzo*, même si la musique en témoigne mieux que les paroles, les paroles, peu ou prou, le dévoilent: dans la scène des retrouvailles, Storch fait sentir à sa femme que ce serait à elle de demander pardon. Mais elle n'y songe guère, préférant, contre toute évidence, continuer d'accuser. Certes, la réconciliation viendra, mais à quel prix: le compositeur doit retourner le soupçon contre sa femme (n'a-t-elle pas regardé d'un oeil trop doux le jeune gandin?), pour qu'elle batte en retraite: bref, la vérité chasse le mensonge, mais qu'est-ce qui chassera la défiance?

La voilà, cette ombre douloureuse et féconde, dont nul, pas même un Richard Strauss, ne peut se prétendre dépourvu s'il veut vivre et créer. Richard Strauss n'est pas un Homme sans ombre. Voilà ce que seule la musique pouvait dessiner et creuser — si légère fût-elle presque toujours, si aérienne, si libre de rancoeur. Aussi bien le secret de Richard Strauss n'est-il pas la rancoeur, mais la connaissance intime et forcément douloureuse, même pour lui, que l'amour de l'épouse n'est pas sans faille. Du coup, il ne peut chanter le mariage comme fait un Claudel. Justement pas. Il ne peut qu'exprimer conjointement la défiance indélébile et la tendresse quand même retrouvée; il peut, dans sa musique chatoyante et pure, versatile et ferme, dire les intermittences du coeur et celles de la lumière.

Etienne Barilier