

Beau comme un film

Lorsqu'il travailla pour Hollywood, Korngold écrivit la musique de plusieurs chefs-d'œuvre de Michael Curtiz, dont *Robin des Bois*, *Capitaine Blood* ou *L'Aigle des mers*. Hélas, il n'a pas composé celle de *Casablanca*. Lui qui a su magnifier la rencontre d'Erroll Flynn et d'Olivia de Havilland, que n'aurait-il pas fait des scènes qui mettent face à face Humphrey Bogart et Ingrid Bergman ? Le culte que l'on rend à *Casablanca* y aurait encore gagné en ferveur, si c'est possible. Cela dit, le compositeur de ce film ne fut autre que Max Steiner, autrichien comme Korngold, et de surcroît filleul de Richard Strauss ; bref, le rival d'Erich Wolfgang à Hollywood – ou plutôt son double. Quoi qu'il en soit, Korngold et Curtiz devaient tôt ou tard se rencontrer ; et Korngold, tôt ou tard, devait écrire de la musique de film.

Affirmer cela, ce n'est pas rabaisser ce compositeur, c'est souligner en quoi sa musique était – pour employer un mot cher à Baudelaire – « congéniale » au cinéma : la musique de film, la bonne en tout cas, n'est jamais un accompagnement, toujours un révélateur. Elle dit l'implicite, elle décrit et décrypte le sens émotionnel d'une scène, d'une relation, d'un épisode. Elle ne dépose pas simplement sur les images une couche rutilante de sentimentalisme, elle explore les profondeurs du psychisme, y compris et surtout ses profondeurs inconscientes. La bonne musique de film est fille de Freud.

Korngold est généralement classé parmi les hyperromantiques attardés. On le dit fort éloigné des tendances de son époque. Mais c'est inexact. Ce compositeur (qui, à ses débuts, passa plutôt pour un novateur) fut prodigieusement sensible à l'atmosphère de son temps et de son lieu (l'Autriche au début du XX^e siècle), atmosphère sombre, onirique et mortifère, où les pulsions d'Éros et de Thanatos étaient à la fois exacerbées et réprimées, Thanatos finissant par s'accomplir dans la guerre, Éros par se dévoiler dans l'art ou la psychanalyse. Les grands musiciens eurent tous partie liée

à ce dévoilement. Au premier chef Schönberg et ses disciples. Mais aussi des compositeurs comme Schreker, Zemlinsky – ou son élève Korngold, qui n'est pas moins avant-gardiste que les autres dans sa façon de recourir à la musique pour dévoiler la psyché, ses blessures et ses abîmes.

Réciproquement, si l'on peut dire, les compositeurs aujourd'hui reconnus comme les plus avant-gardistes de leur époque ont écrit des « musiques de film », parfois littéralement et consciemment : rappelons que l'interlude entre les deux scènes du deuxième acte de *Lulu* (œuvre qui suivra d'assez près *La ville morte*), a été désigné par son auteur même comme une « musique de film », et devait accompagner un film muet, inséré dans l'opéra (c'est le moment de signaler que Berg avait pour Korngold une réelle admiration). Le Schönberg d'*Erwartung*, de son côté, explore les tréfonds de l'inconscient avec des moyens musicaux qui ne seront pas perdus pour la meilleure musique de film. Du sérail de la psyché, cette musique-là connaîtra tous les détours. Elle sera la vérité de tous les fantasmes, de toutes les images intérieures ; loin de noyer la conscience du spectateur dans une soupe sentimentale, loin d'illustrer simplement les pulsions, elle saura les analyser. Un très bel exemple en sera, dans les années soixante, la musique du film *La maison du diable*, de Robert Wise, composée par Humphrey Searle – comme par hasard, un disciple des Viennois.

*

On peut donc affirmer haut et fort que Korngold, en composant sa *Ville morte*, écrivait déjà de la musique de film, si l'on entend par là qu'il s'intéressait d'abord à explorer le psychisme de son héros plutôt qu'à orner une histoire ou exacerber des sentiments. Pour mieux se concentrer sur ce travail d'analyste, le compositeur a modifié, sur un point essentiel, le récit dont est tiré *Bruges-la-Morte*. Le héros du roman de Georges Rodenbach, après s'être persuadé que son épouse décédée s'est réincarnée en la personne d'une danseuse de mœurs légères, finit par étrangler cette femme dont l'imposture lui est devenue insupportable (une imposture dont il est le seul fauteur, au demeurant). Tout finit donc par un meurtre, un meurtre réel. Korngold, lui, a décidé que cette sordide aventure serait purement imaginaire. Le meurtre lui-même n'est qu'un cauchemar de destruction, et le héros s'en réveille à la fin,

promettant de se réconcilier avec la réalité. Si bien que tout l'opéra, mis à part son prologue et son ultime scène, devient un immense rêve, un immense fantasme d'amour et de mort, une tempête sous un crâne. Bref, le spectateur est constamment mis en situation d'analyste – et *La Ville morte* apparaît comme une *Erwartung* distendue aux dimensions d'un grand opéra – ou d'un grand film.

Le spectateur, un analyste ? Oui et non. Il est vrai qu'on lui propose une aventure tout intérieure, mais on lui impose, par le fer et le velours, de vivre lui-même cette aventure. Le psychisme du héros, à force de méliques envoûtants, de cuivres cinglants et de violons enveloppants, devient notre propre psychisme, et l'analyse d'autrui se transforme en descente dans le maelström du moi. L'on en vient à croire qu'il n'y a pas d'autre vérité, pas d'autre réalité que la vie émotionnelle, la pulsation émotive. Du coup, l'opéra lui-même devient un rêve que l'on prend pour la vie. Mais justement : ce cauchemar, comme il l'est pour le héros, sera notre catharsis.

*

Sur un autre point, Korngold prend ses distances avec le livre de Rodenbach. Dans *Bruges-la-Morte*, la danseuse est une femme de bas étage, vulgaire, insensible et intéressée. Dans *La Ville morte*, elle devient un personnage généreux, attachant, sincère. La danse, chez elle, est assurément un moyen de séduction (qui ressemble furieusement, parfois, à ceux que déploie la Salomé de Strauss), mais c'est aussi l'expression de la vie, d'un accord entre l'amour et la réalité, au travers du corps – tandis que Paul, lui, ne connaît que le rêve désincarné. « J'aime le soleil », chante Marietta. Chez Rodenbach, personne n'aime le soleil, ni davantage la nuit : l'univers est gris, sans contraste. Le rêve ressemble à la mort qui ressemble au rêve. Rien de réel ne vient en arracher le triste héros, et le meurtre final abolit son fantasme en même temps qu'il l'accomplit. Chez Korngold, il n'en va décidément pas ainsi : la vie et la mort, le rêve et la réalité sont à armes égales, Marietta n'est pas une caricature du rêve, elle en est le contraire. Elle est éminemment et violemment vivante.

Cela peut paraître paradoxal, puisque la place faite au rêve, dans l'opéra, est plus grande que dans le livre, et que Marietta, chez Korngold, est une figure purement onirique, ou du moins le devient presque immédiatement. Mais son absence de la réalité

n'importe pas autant que sa présence vivante dans le rêve même de Paul. Oui, tout se passe dans la tête du héros, mais cette tête n'est pas celle d'Hugues Viane, le mort vivant de Rodenbach ; c'est celle d'un homme qui peut à tout moment choisir la vie, et finit par la choisir. Voilà peut-être pourquoi la musique de Korngold, sauf à de rares moments, ne ressemble pas à celle que Debussy conçut pour le *Pelléas* de Maeterlinck, ce frère de Rodenbach. Si *La Ville morte* se rapproche d'un *Pelléas* musical, c'est bien plutôt du poème symphonique de Schönberg.

Lorsque cette musique chante la mort, elle atteint des tréfonds de douleur sinistre, une violence dissonante qui n'a rien à envier aux audaces de l'École de Vienne. Certes, on demeure dans l'univers tonal ; mais la tonalité devient, comme l'a fort bien dit un critique, « schizophrénique ». La capacité de Korngold à écrire une musique de la *dé-composition* – ce qui, après tout, est un synonyme de l'analyse – est impressionnante, et nous prouve que ce musicien n'était pas seulement un romantique attardé, moins encore un fabricant d'extases sentimentales au kilomètre. Ajoutons que si *La Ville morte* évoque le Schönberg atonal, ce n'est pas seulement dans ses passages les plus sombres, mais aussi dans la troisième scène du deuxième tableau, lorsqu'une troupe de comédiens joue, danse et chante sous la lune. Un personnage déguisé en Pierrot va pousser une chansonnette faussement désespérée. Or ce Pierrot, lunaire à souhait, nous rappelle irrésistiblement son frère schönbergien.

*

Rien ne semble donc impossible à Korngold, et pas même les percées les plus avant-gardistes. Il faut savoir qu'à l'âge de onze ans, il écrivit une *Sonate pour piano* en ré mineur dont la solidité architecturale stupéfia Richard Strauss. Le compositeur de *Salomé* salua dans une lettre « cette fermeté de style, cette souveraineté de forme, cette individualité de l'expression » qui caractérisait l'œuvre du gamin. Comme l'a noté André Tubeuf, Erich Wolfgang, à cet âge, fut encore plus précoce qu'un autre musicien prénommé Wolfgang. Même *La Ville morte*, écrite au sortir de l'adolescence, reste un phénomène de précocité.

Mais alors, pourquoi Korngold n'est-il pas devenu le Mozart du XX^e siècle ? Pourquoi les fruits, chez lui, n'ont-ils point passé « la promesse des fleurs » ? Faut-il penser que ce compositeur trop

doué n'était qu'un fabricant, déjà en possession, avant sa puberté, de toutes les ficelles du métier, et qu'il n'a fait qu'emprunter aux styles des autres, comme il n'a fait qu'imiter l'expression de la souffrance, du désir, de l'espoir et de l'extase ? Et que cette imitation a fini par se révéler pour ce qu'elle était, trouvant enfin sa juste place à Hollywood ?

Non. Si l'on écoute la *Sonate* du Korngold de onze ans, l'on n'est pas seulement frappé par ses qualités d'écriture, mais aussi par une tonalité sombre, voire tragique, dont l'authenticité ne trompe pas (l'enfant venait de perdre un ami cher). Cette authenticité dramatique se retrouve dans sa musique de chambre (par exemple dans le *Quatuor à cordes* opus 22 et surtout la déchirante *Suite* opus 23).

La Ville morte est d'une habileté consommée, mais il n'empêche que l'expression de l'angoisse, de la douleur et des pulsions inconscientes, le désir de lumière aussi, n'y sont pas feints. Korngold n'enregistrait pas les douleurs des hommes comme ferait un sismographe ultrasensible, mais bien comme un être humain qui sait lui-même ce que douleur veut dire. S'il parut toujours davantage en décalage sur son temps, ce n'est pas parce que ses œuvres étaient factices, mais plutôt parce qu'il a d'emblée, dès son enfance, atteint au cœur de son monde, le monde qu'il lui revenait d'exprimer, celui de l'extase amoureuse et du rêve d'absolu, dans un langage accessible à tous. Korngold n'a pas été Mozart ? Mais au XX^e siècle, concilier la musique savante et la musique populaire était une tâche surhumaine, à laquelle le véritable Mozart lui-même aurait peut-être échoué. L'opéra moderne est devenu le lieu de la musique savante, le cinéma celui de la musique populaire. Erich Wolfgang, dès lors, a su ce qui lui restait à faire. Et nous, rétrospectivement – mais sans ironie aucune – nous découvrons dans *La Ville morte* un opéra beau comme un film.