

Dynamique du regard et de la voix dans l'opéra
Le Château des Carpathes de Philippe Hersant

Jean-Michel VIVES - Sandrine WILLEMS

Au Théâtre San Carlo de Naples, La Stilla, cantatrice adulée, a décidé de quitter la scène à l'apogée de sa gloire, pour épouser le jeune Franz de Télék. Regardée par le terrible Baron Rodolphe de Gortz qui se dissimule dans une loge grillagée, elle est en train de chanter l'air d'Angelica dans *Orlando Furioso*¹: « *Misera me ! O caso acerbo !* » (O infortunée ! Que mon sort est amer !). Mais soudain, elle s'arrête, chancelle et tombe morte sous le regard des deux hommes amoureux d'elle et de sa voix.

Voici l'épisode qui se trouve au centre du roman de Jules Verne *Le Château des Carpathes* et qui servira de point de départ au livret de l'opéra éponyme de Philippe Hersant, créé en 1992 à Montpellier. Ce bref résumé du début de l'action pose immédiatement la question de l'intrication du regard et de la voix : sous le regard des hommes, une femme chante et meurt.

Le roman de Jules Verne sollicite déjà largement cette problématique, et l'on peut s'étonner qu'il ait fallu attendre la fin du XXème siècle pour qu'il soit transformé en livret, tant les thèmes du roman (l'amour, la mort, la voix et sa mise en spectacle) semblent appeler l'opéra. Dans le récit de Jules Verne, tout commence par une lunette, braquée sur le Château, et en celui-ci apparitions visuelles vont toujours de pair avec un cortège sonore, de voix ou de tintements de cloches. La dimension scopique se rencontre également dans l'œil unique d'Orfanik, le savant maléfique, « arborant une œillère noire sur son œil droit », et qui travaille pour le compte du Baron de Gortz à l'immortalisation de la voix et de l'image de la cantatrice. Immortalisation qui passera par la mort de la femme de chair et de sang. Jules Verne assigne au regard une intention malveillante dans la mesure où son texte montre bien que le but de la pulsion scopique est le meurtre. Le regard du voyeur tend à figer l'autre jusqu'à le métamorphoser en cadavre. On pense ici à ce "mauvais œil" évoqué par Lacan à propos de la pulsion

¹ . Cette œuvre de l'Arioste a été tout au long des XVIIème et XVIIIème siècles une source d'inspiration pour les librettistes et les compositeurs (Lulli, Haendel, Vivaldi, Hasse, Steffani...)

scopique.² Certains peuples qui refusent de se laisser photographier, par peur d'y perdre leur regard et donc leur âme, redoutent-ils autre chose? Comme si le regard pur, dans cette fixité qui le distingue de la simple vision, utilitaire et discontinue, avait une puissance fatale.

Depuis Freud³ nous savons que l'objet de la pulsion scopique est cette fente inscrite sur le corps féminin, que le fétiche tente vainement de voiler. Une des gravures de Léon Benett, dans l'édition Hetzel du roman de Jules Verne, illustre cela de façon troublante. La Stilla est vue sur scène depuis les coulisses, entre deux éléments de décor qui découpent une fente. Comme au travers d'un trou de serrure, le lecteur-voyeur la surprend, forme diffuse et diaphane...

Mais à l'inverse, il semble que ce soit la vue du sexe masculin, en l'apparition de l'admirateur idolâtre, qui la terrasse: tandis qu'elle chantait, « la grille de la loge du baron de Gortz se baissa. Une tête étrange, aux longs cheveux grisonnants, aux yeux de flamme, se montra. (...) Soudain elle s'arrête... La face du baron de Gortz la terrifie... Une épouvante inexplicable la paralyse... Elle porte vivement la main à sa bouche, qui se rougit de sang... Elle chancelle... Elle tombe... (...) Un cri s'élève de la loge du baron de Gortz ».⁴ Elle meurt, paralysée par cette tête de Méduse hurlante. Ce regard impérieux fixé sur elle, capable de la tuer pour posséder sa voix, renverse l'interprétation freudienne de la figure de Méduse. Là où la vision de la castration féminine transformait l'homme en pierre, la vue du sexe masculin tue celle qui aurait dû rester toute sa vie vierge et artiste.

La situation exposée par Jules Verne montre bien les complexes intrications entre la voix et le regard dans le dispositif opératique. La scène de l'opéra est bien évidemment le lieu où la voix devrait être reine. Devrait, car si l'opéra est une machine à extraire la voix pour l'offrir au spectateur, l'étymologie de ce dernier mot (*spectare*, regarder) nous rappelle que dans un tel dispositif se trouve impliqué le regard. Jules Verne fait très justement de la grille de la loge du Baron la représentation même du regard : « Ce spectateur aux allures mystérieuses, toujours là, quoique invisible derrière

2. Lacan, J. (1964). Du regard comme objet petit a. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*. Paris : Seuil, 1973, p. 63-109.

3. Freud, S. (1922). La tête de Méduse. *Œuvres Complètes, Tome XVI*, Paris : P.U.F., 1991, 161-164.

4. Verne J. (1892) *Le château des Carpathes*, Arles : Actes Sud, 1997, p. 142-143.

la grille de sa loge, avait fini par provoquer chez la Stilla une émotion nerveuse et persistante, dont elle ne pouvait plus se défendre ». ⁵ Le trac qui noue la gorge de l'acteur, du chanteur ou de l'orateur est à mettre en rapport avec cet effet du regard de l'autre sur la voix. C'est un rapport de forces qui s'instaure donc entre la voix de la chanteuse et le regard du spectateur. Rapport de forces tournant en principe à l'avantage de l'artiste, qui conduira le spectateur à déposer le regard, comme on dépose les armes, pour devenir auditeur – dans les moments de grande émotion, le spectateur fermant les yeux pour s'abandonner à la voix. Pour cela la chanteuse devra se déprendre du regard du spectateur, et faire entendre sa voix dans ses états les plus extrêmes, en des vocalises éperdues à la limite du cri. A cette fin, le compositeur ménagera des scènes convoquant ces extrêmes : scènes de folie, d'abandon, de furie, de mort... La diva, dans le jeu de la mort, tue le regard de l'autre pour atteindre son oreille en se faisant pure voix. Ce que ne réussit pas à faire la Stilla : le regard avide et la dimension dévoratrice, orale ⁶, de l'écoute du Baron de Gortz, la feront taire à jamais. Il n'est pas inintéressant de rappeler que le « meurtre », autorisant la possession complète de la voix et de l'image de la cantatrice, s'accompagne chez le le Baron d'un cri, rappelant à qui ne voudrait pas l'entendre la dimension éminemment sexuelle de la jouissance – fût-elle esthétique... - liée à la voix et au regard

Dans l'opéra de Philippe Hersant, cette dialectique s'exacerbe, et devient question de vie ou de mort: à peine voit-on dans les cartes d'un tarot "un éclair déchirer la nuit", qu'aussitôt une "voix transperce le silence" - et comme si phénomènes visuels et sonores, réunis, étaient preuve de vie, un personnage s'écrie alors: "Je ne rêve plus! Tu es vivante!". A l'inverse, il suffit qu'un projecteur s'éteigne pour qu'image et voix cessent - et que l'illusion de vie prenne fin.

Cependant, ici aussi, il apparaît que voix et regard entretiennent une sorte d'incompatibilité, dont témoignent non seulement la scène où la Stilla s'effondre, mais également toute l'histoire qui suit. Quelques années après la mort de la cantatrice, on retrouve son fiancé Franz, qui a découvert le Château autrefois habité par le Baron de Gorz. On prétend dans le pays que ce dernier est mort, mais Franz a décidé de pénétrer dans le donjon, qu'on

⁵. Ibid p. 139.

⁶. On pourrait parler dans son cas de pulsion *aurale*, qui en alliant la dimension auriculaire et orale, nous permettrait d'indiquer ce rapport particulier de l'oreille à la voix.

dit hanté, pour vérifier ce fait. L'acte suivant nous mène alors à l'intérieur du Château, où au milieu d'un fatras de magnétophones et de projecteurs, le Baron et son acolyte Orfanik regardent s'approcher le fiancé de la Stilla. Pour l'attirer, ils reproduisent grâce à leurs appareils l'image et la voix de celle-ci - que Franz, du coup, croit encore vivante. Le Baron lui-même, pendant ce temps, chante la quête désespérée d'Angelica par Orlando, dans l'opéra fictif du début. Lorsque Franz le rejoint, il s'aperçoit de la supercherie, et détruit les appareils du Baron. Celui-ci fait alors exploser le Château, où il mourra comme Franz - qui reprend le lamento d'Angelica initialement interprété par la Stilla : « *Voglio morir...* » (Je veux mourir).

Ainsi, après que le regard a brisé la voix de la Stilla en tuant cette dernière, le rapport de forces se retourne, et la voix finit par l'emporter sur le regard. De même qu'Angelica appelle d'abord en vain Orlando, et qu'ensuite il l'entend sans plus la voir, la voix de la cantatrice tuera finalement ces hommes de regard que sont le Baron et même Franz - qui se scrutent par le haut ou le bas du Château. On retrouve donc ici ce retournement où la voix du chanteur fait baisser les yeux du spectateur. La psychanalyse également ne connut-elle une semblable évolution, lorsque partie, avec l'hypnose, d'une clinique du regard, elle se mua en cure de parole - où la voix, support de cette parole, put se déployer dans un récit fictionnel, ayant des effets dans la réalité?

Ce chiasme entre regard et voix, dans *Le Château des Carpathes*, s'indique encore par la divergence de leur destin lorsque la mort est advenue. Une fois métamorphosée en spectre, en effet, la Stilla perd la dimension "active" du regard: elle peut être vue, mais plus voir. "Tu me regardes et tu ne me reconnais pas", se lamente Franz. Cette perte ne s'annonçait-elle pas dès le chant d'Angelica: "Pourquoi n'étais-je pas aveugle ou endormie avant que de te connaître, comme je l'ai été ensuite en cette nuit cruelle?" Du côté de la voix, par contre, c'est la passivité qui disparaît dans la mort - le spectre de la Stilla n'entendant plus, mais pouvant se faire entendre. Le Baron, à la fin, rappelant que pour sa part il entend et se fait entendre, résumera en quoi consiste le statut de la défunte: "Elle ne voit pas, elle n'entend pas, elle n'est pas vivante". Comme si les pulsions, scopique et invocante, avaient perdu cette souplesse, et cette nécessaire réversibilité que leur attribuait Freud.⁷

⁷. Freud, S. (1915). *Pulsions et destins des pulsions. Œuvres Complètes, Tome XIII*. Paris : P.U.F., 1994,163-187.

Mais on peut se demander si la Stilla a jamais été vivante, au sens plein du mot. Voyait-elle, éblouie par les feux de la rampe? Entendait-elle, parlait-elle même, elle qui ne faisait que chanter? N'est-il pas significatif qu'en tout l'opéra, on ne l'entende jamais que dans le rôle d'Angelica? Et que si elle commence "en se faisant la voix", elle finisse dans un cri d'agonie? Comme si fondamentalement elle était voix pure, pure force pulsionnelle déliée de la signifiante et du symbolique - les paroles qu'elle énonce, entre ce début et cette fin, n'étant que d'emprunt. Stilla jamais n'existe comme sujet, ayant son discours propre : elle est un porte-voix. Le Baron, au finale, estompant ce qui sépare la vivante de la morte, est très clair : "Elle chante (dans sa mort). Elle n'était que sa voix (dans sa vie)." Franz s'efforcera certes de se distinguer du Baron, et protestera: "J'aimais une femme!" Mais qu'aime-t-il en la femme, sinon la chanteuse? Qu'aime-t-il en son chant dépourvu de parole, sinon sa voix? A travers ce lamento d'Angelica, Stilla n'essaie-t-elle pas de lui dire, que ce qu'elle est vraiment il ne l'entend pas: "Si tu entendais mes plaintes tu reviendrais." La "femme" ne saurait mieux signifier sa solitude.

Le Baron d'ailleurs ne manquera pas de dénoncer cette illusion, invocante et scopique, qui est au cœur de l'amour: "Toute nouveauté d'aspect fait s'envoler le rêve." Lorsque Franz, par ses stratagèmes, croyait voir revivre la Stilla, l'acolyte du Baron constatait déjà combien son amour était d'une specularité narcissique: "Il croit voir son ombre". Franz, au fond, ne semble pas si éloigné des jeux de miroirs du Baron. Et plongé dans cette "inquiétante étrangeté" de qui voit son double, il mourra comme doit périr, dit-on, qui fait pareille rencontre.

Rappelons-nous comment Lacan situe regard et voix par rapport à l'ensemble des pulsions: parallèlement au lien qui articule à l'oralité (qui est demande à l'Autre) l'analité (qui est demande de l'Autre), se nouent le regard (qui est désir à l'Autre) et la voix (comme désir de l'Autre). Si le regard, comme désir de désir, en appelle au désir de cet Autre, de ce désir répondra la voix de l'Autre, et c'est également par sa propre voix que le sujet se fera (re)connaître par l'Autre. D'habitude, bien sûr, l'impossible de la communication et de l'amour introduit des ratés dans cette belle symétrie. Cette dernière ne s'atteint que dans la passion, aussi mortifère que l'illustre celle de Stilla et Franz, où les êtres finissent par s'abolir, et se confondre en un chant commun. Du coup se révèle toute "l'oralité" du regard, qui ne tend qu'à dévorer autrui - tandis que l'analité, elle, caractérisera un certain rapport à la voix. Le Baron qui scrute la Stilla pour

ensuite capturer sa voix, indique le mouvement qui mène de l'oral à l'anal: une fois l'autre dévoré, on tente de le retenir. Ne l'a-t-on pas dévoré, d'ailleurs, pour définitivement le tenir et le posséder? "Sa voix est à moi, à moi seul", triomphe le Baron.

Mais comme au terme de la lutte à mort, où selon Hegel adviennent les sujets, le vainqueur ne possède qu'un cadavre - et celui qu'il vient de tuer, pour être reconnu de lui, n'est plus là pour le voir. De cette lutte hégélienne, Sartre tirera sa lutte des regards - où une "petite mort" s'échange sur un mode plus quotidien: celui qui regarde objective l'autre - jusqu'à ce que celui-ci se re-subjectivise en le regardant à son tour, pour l'objectiver. Dans un échange de regards, autrement dit, les sujets ne se rencontrent jamais. Lacan, écoutant la leçon hégélienne sur les mêmes bancs que Sartre, ne l'oubliera pas non plus, en affirmant que la communication n'existe pas - pas plus qu'il n'y a de rapport sexuel.

Mais si le Baron veut posséder la Stilla jusqu'à la dévorer, la position de Franz, une fois encore, est-elle si différente? En l'épousant, ne met-il pas fin à sa carrière de cantatrice? Et comme dans la lutte à mort où le corps qu'obtient le vainqueur n'est plus celui, vivant, qu'il convoitait, ne va-t-il pas briser la voix de celle qu'il avait aimée, précisément, pour cette voix? Et n'est-ce pas, littéralement, dévorer son aimée, que de finir par se la "mettre en bouche" en reprenant son chant? Le Baron et Franz, du reste, s'accusent mutuellement de l'avoir tuée. La confusion des deux hommes se fera telle qu'ils deviendront interchangeables: "Son ombre me poursuit et je poursuis son ombre", dira Franz.

Tout au long de l'opéra, le poids du visuel s'amplifie de nombre d'images liées à la lumière. Souvenons-nous que dans le platonisme, un parallèle est fait entre le soleil et l'œil - comme si celui-ci émettait lui-même la clarté qui lui permet de voir. On revient ici à l'aspect actif, voire destructeur, du regard. Selon la classique métaphore, la vie est associée à la lumière, comme elle l'était au regard qui voit (par opposition à celui qui ne peut qu'être vu, comme Stilla morte), tandis que l'obscurité caractérisera le trépas. Ainsi, celle qui a hébergé Franz au pied du Château lui conseillera de sauver sa vie en partant "aux premiers rayons du soleil", et lui-même dira avoir vu en rêve Stilla renaître, et "franchir les portes de l'aube dorée". Puis il constatera sa mort par ces mots: "Ton beau visage s'abîme dans les ténèbres". Quant aux esprits hantant le Château, se situant dans une demi-vie, ils sont "fils de l'ombre et du sommeil".

Après la mort de la cantatrice, une dialectique paradoxale s'installe entre ténèbres et lumière, comme si mort et vie s'étaient confondues: alors que le soleil "s'obscurcit" et que la lumière aveugle (devenant du coup l'ennemie du regard), la lune (qui n'est que le soleil des morts) "éclaire comme en plein jour" et la nuit rend visible. Stilla, éminemment ambiguë quant à son statut de morte ou de vivante, n'est-elle pas "stella"⁸, l'Etoile, lueur surgissant au cœur de la nuit, que la voyante fera apparaître en premier parmi les cartes de son tarot? Franz, lui, lorsqu'il s'approche de la lumière brillant au sommet du Château, semble au Baron qui l'attire dans ses pièges un "insecte affolé", qui vient se brûler en cette flamme, ainsi que la Stilla s'était calcinée sous les feux de la rampe.

Mais comme nous l'avons dit, la voix en vient à prendre le pas sur le regard. Ces deux hommes qui voulaient s'approprier la Stilla finissent possédés par son souvenir - au point que ces visions et ces voix qui l'évoquent pourraient être comprises comme leurs hallucinations. Dans le roman de Verne, lorsque Franz voit apparaître Stilla chantant, de ce chant il déduit qu'elle est folle - comme si le chant devenait synonyme de folie. Car qu'est-ce que le délire, sinon la voix de l'Autre originel, à laquelle le sujet n'a pas réussi à se rendre sourd, qui fait retour, et se substitue à la parole de ce sujet - faisant de lui le porte-voix de l'Autre, mais non son porte-parole? Lorsque, dans l'opéra, Franz reprendra finalement le lamento de Stilla-Angelica, dans une langue qui n'est pas la sienne, il signifie à son tour qu'il n'est plus lui-même, qu'il est vocalisé par l'Autre, que la démence s'est emparée de lui. Cet Orlando qui le représente dans l'oeuvre qu'il interprète à la suite de son amante, était d'ailleurs également devenu fou. Or cette mort du sujet dans le délire n'est jamais loin de la mort réelle, et lorsque cette machine reproduisant la voix aimée sera brisée, le Baron détruira le Château, où il périra avec Franz - pour que la voix se révèle aussi mortifère que le regard.

Et ne peut-on faire l'hypothèse que cette Angelica qui appelle constamment les deux hommes, à travers ce rôle où elle invoque un amant

8 . Remarquons que Stella est aussi le prénom de la Cantatrice des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, qui s'y décline à travers plusieurs figures de femmes, (Olympia, Antonia et Giulietta) toutes liées à la voix, et instrumentalisées par un homme démoniaque. Coïncidence ou influence, de cet opéra composé onze ans avant le roman de Jules Verne? Cf. Vives, J.-M.(2005). Le chant entre parole et cri étouffé, ou heurs et malheurs de l'invocation dans les Contes d'Hoffmann de Jacques Offenbach. *Insistance*, 1, Toulouse : Eres,.45-57.

qui reste sourd, soit la Stilla elle-même qui une fois morte essaie d'attirer ces vivants? Son nom même le suggère, si l'on se rappelle ce que Franz dit à son aimée: "J'ai vu l'ange de Dieu te suivre". Son *Misera me*, pareillement, n'est pas sans évoquer le *Libera me* du *Requiem*. Angelica apparaît en effet comme une ombre errant dans les limbes, et réclamant une sépulture: "*Voglio morir*", répète-t-elle, aspirant à en finir avec cette errance. Mais sans doute peut-on entendre aussi, dans le reproche issu de son abandon, "*voglio uccir*". Dans la pensée dite sauvage, ou archaïque, cette croyance est bien ancrée, selon laquelle les trépassés, et en particulier ceux qui n'ont pas été dignement ensevelis, constituent pour les vifs un danger. Freud le rappellera, dans *Totem et Tabou*⁹.

La voix par essence "appelle", comme l'indique sa racine issue de "vocare" - dont Lacan se souviendra en parlant de "pulsion invocante". Et cette voix mortifère, qui à l'extrême rejoint le cri ou le grognement, et s'oppose à la signifiante de la parole, fut incarnée dans la mythologie grecque par celle des Sirènes - du reste filles de Melpomène, Muse de la tragédie, dont le nom signifie "celle qui conduit le chant". Pour en revenir au roman de Verne, les habitants des Carpathes voisins du Château disent que de celui-ci sort un "rugissement comme de sirènes marines" - ces "sirènes", bien sûr, pouvant s'entendre au double sens d'"alarmes" ou de "monstres marins". Plus tard, lorsque Franz, dans l'obscurité, se dirige vers le Château, et se désespère de ne plus percevoir aucun signe qui en émanerait, la même image est reprise: "Il eût marché vers ce son, il eût marché vers cette lueur (ici s'associant une nouvelle fois sonore et visuel), comme le marin sur le sifflement d'une sirène d'alarme ou les éclats d'un phare."

Pour couvrir la voix de ces Sirènes, celui qui fut sollicité, lors de l'expédition des Argonautes, ne fut autre qu'Orphée. Or Franz partant à la recherche de la Stilla, comme pour l'arracher aux ténèbres, ne fait-il pas figure d'Orphée en quête d'Eurydice? "Tu veux forcer l'ombre!" lui reproche ce Cerbère de Baron. Mais Franz est un Orphée sans voix, pour amadouer Cerbère: durant toute son ascension vers le Château, on ne l'entendra plus guère, comme si la voix de la Stilla, telle un appeau, l'attirait, muet, sur le rocher où il devra s'échouer.

⁹ Freud, S. (1912-1913). Totem et tabou. *Oeuvres Complètes, Tome XI*, Paris : P.U.F., 1998, 189-385.

La mort surgit alors comme le lieu du chant pur, le chant parfait, le chant du cygne - s'élevant au-delà du cri, ce cri d'agonie enregistré reproduisant celui de la Silla sur scène, au début de l'opéra, et rejoignant, en deçà, ces bribes de voix pure de la chanteuse s'échauffant la gorge. Une harpe, comme au début, paraît indiquer la transition qui se fait vers une sorte d'autre dimension: celle de la jouissance sans bornes, dissolvant le sujet, où s'accomplit enfin la fusion amoureuse. Dans *Le Château des Carpathes*, rares sont les passages où les voix se rencontrent - et quand elles le font, c'est pour interpréter des textes différents. A la fin seulement, s'élève l'unisson, où Franz retrouve la Stilla, comme le Baron espéra en vain le faire.

La mort, toutefois, depuis celle de la Stilla, semble régner sur le monde. Le Baron, en particulier, devenu "voix sans corps", comme s'il payait par où il avait péché, s'est mué en mort vivant. Dans le pays des Carpathes, on le croit d'ailleurs réellement mort: "Il n'appartient plus au monde des humains!". Lui-même le confirmera: "Je traîne à jamais l'insomnie dans une immensité sinistre d'agonie; ne pas mourir, ne pas dormir." Semblable à cette ombre d'Angelica qui voudrait mourir, il partage déjà le destin des morts qui selon les Grecs ne peuvent dormir, ni même fermer les paupières: "Vous me trouverez les yeux ouverts!", affirme-t-il, figé en son propre regard mortel, comme la Méduse par elle-même pétrifiée - attestant une nouvelle fois que son châtiment éternise son crime. "Ma peine, c'est d'être là, guettant dans l'ombre, et c'est de regarder sans cesse fixement les escarpements noirs du mystère insondable". On ne saurait mieux dire que le regard atteint ici le paroxysme de cette continuité, qui le différencie de la simple vision.

Autour du Château, la même torpeur règne, où dans un vaste cimetière, seuls s'animent les tombeaux: "Tout n'est que solitude et désert". Franz, dont le cheval s'est cabré à la vue du donjon hanté, a été porté à demi mort dans une auberge, où il dort pendant deux jours. Lorsqu'il s'éveille, voyant auprès de lui l'aubergiste, il lui demande si elle est vivante - comme s'il ne pouvait plus concevoir ce qu'est la vie. Mais la morte, elle, il la croira vivante, en un paradoxe redoublant celui des ténèbres qui éclairent. Evoquant sa douleur si "vive", il donne l'impression de n'avoir plus de vif que cette douleur.

Or c'est bien de la mort, et même de la temporalité, que les entreprises du Baron s'efforçaient de triompher. Ayant clamé son dessein de posséder la Stilla, à travers le pays des Carpathes sa voix se fait entendre: "Si c'est ta

volonté, jeune fille, de ne répondre à mon désir que dans la mort, oh, j'attendrai, alors, j'attendrai longtemps", puis il ajoute, sans peur de se contredire: "Ma vie durera trop de temps, qu'elle s'écoule donc en un clin d'œil." ¹⁰ Se jouant de la durée, le Baron rend équivalentes une vie entière et un instant. En outre, la vie qu'il fera s'écouler "en un clin d'œil" ne sera pas la sienne mais celle de la Stilla - tandis que lui-même entrera dans une sorte d'atemporalité immobile. De s'être fait maître-chanteur, le Baron se pose donc en maître du temps, s'octroyant le pouvoir d'accélérer ou de geler son écoulement. Aussi est-ce la musique, art par excellence de la temporalité et de ses rythmes, qu'il s'efforce de maîtriser: "Son timbre si pur, je l'ai délivré de la loi du temps."

Comment ne pas penser ici à cette cantatrice, morte au sommet de son art et en sa pleine jeunesse, dont Musset écrit:

"Et de tant de beauté, de gloire et d'espérance
de tant d'accords si doux d'un instrument divin
pas un faible soupir, pas un écho lointain!"

Ces stances "A la Malibran" où le poète compare l'immortalisation de la peinture ou de l'écriture à la fugacité de la voix, sont d'ailleurs évoquées par Verne, juste avant l'apparition de la Stilla dans son roman. Comment ne pas croire que celle-ci fut inspirée par cette figure célébriissime, dont la mort si brutale, presque sur scène, marqua profondément le siècle?¹¹ Une fois conçu le phonographe, Verne n'aurait-il pas songé que celui-ci eût sauvé cette voix sublime, et à jamais perdue?

Les années qui précèdent la rédaction du Château des Carpathes, en 1892, semblent hantées par la question de la reproductibilité: l'invention d'Edison (en 1877) est quasiment contemporaine de celle de la photo (1839) - et le cinéma naissant (en 1895) viendra réunir sonore et visuel, auquel il adjoindra le mouvement, accomplissant le rêve d'une réanimation "totale" du passé et des absents. Les premières séances de cinéma furent en effet vécues comme des évocations de revenants, fort effrayantes au demeurant, et parentes du spiritisme.¹² Dès après la Révolution et ses

¹⁰ . Dans ce texte chanté en allemand, "im Nu" dit ce que nous traduisons par "en clin d'œil". L'allemand, toutefois, n'associe pas moins que le français la notion d'instant à celle de vision - l'expression "im Augenblick" étant l'exact équivalent de "en un clin d'œil".

¹¹ . Coïncidence troublante aussi: alors qu'une harpe annonce, dans l'opéra, les apparitions de la Stilla, Musset écrivait à propos de la Malibran: "Où vibre maintenant cette voix explorée / Cette harpe vivante attachée à ton cœur (...)"

¹² . Cf M. Gorki, *Le royaume des ombres*.

hécatombe, Robertson ne tenta-t-il pas de faire revenir et parler les morts, par des dispositifs scéniques qui ne sont pas sans rapport avec ceux du Baron de Gorz?

De pareilles entreprises, depuis la nuit des temps, s'entourent d'un halo démoniaque: ne faut-il pas pactiser avec le Diable, pour rappeler les défunts? Et le rêve des hommes qui prétendent accéder à l'immortalité divine ne tient-il pas de ce que les Grecs appelaient l'"hybris", cette démesure qui attire la foudre des dieux? De semblables idées, Walter Benjamin se fera l'héritier, dans la première moitié du 20^{ème} siècle, lorsqu'il constatera combien l'art a perdu de sa sacralité, en entrant dans "l'ère de la reproductibilité".¹³

A peu près à la même époque, Freud s'interroge également sur le phénomène psychique qu'est la répétition.¹⁴ Suscitée par la pulsion de mort, tendant à un retour aux origines inanimées de la vie, la répétition serait une sorte de mécanisme visant à apprivoiser le pire. En rêvant chaque nuit du choc qu'il a subi, le traumatisé tendrait à réaffronter, plus armé, ce qui fit effraction; en jouant sur les allers-retours d'un objet, l'enfant se donnerait l'illusion de contrôler les absences de sa mère. L'idée freudienne semble donc éclairer ce lien tissé dans *Le Château des Carpathes* entre confrontation à la mort (ou l'absence) et maîtrise par la répétition. Ce Baron de Gorz qui tel un mort vivant ne fait plus que reproduire la voix d'une morte, après avoir brisé ce que la pulsion érotique avait uni, n'est-il pas une parfaite incarnation de la pulsion de mort?

Sa tentative d'éternisation est donc vouée à l'échec: dans son enregistrement de la Stilla s'est fixé le cri d'agonie de celle-ci - comme si dans le monde humain, la mort finissait toujours par avoir le dernier mot. Jusqu'à la voix qu'il a gardée, comme le dit Franz, sonne "stérile" et sans vie. Le Baron lui-même, croyant dire son triomphe, décèle son échec: lorsqu'il évoque "l'heure parfaite de sa voix", "la longue heure monotone de sa voix parfaite", ne reconnaît-il pas que la voix par essence n'est qu'instant, "heure" unique, et qu'à la prolonger on n'obtient que "monotonie"?

Une autre modalité, pourtant, de la répétition vocale apparaît dans l'œuvre de Hersant. Aux antipodes de la reproduction mécanique créée par le Baron, lorsqu'au finale remonte le chant d'Angelica-Stilla interprété par

¹³ . Cf W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*.

¹⁴ . S. Freud (1920) *Au-delà du principe de plaisir*, trad.fr, *Œuvres Complètes*, Tome XV, Paris, P.U.F., p. 273-338 .

Franz, se produit bien quelque chose d'une éternisation - mais qui se confond avec le temps et la mort. Ceci rappelle cette fusion du temps et de l'éternité à laquelle aspirait Hegel, et que Kierkegaard reformula dans ce concept d'"instant éternel" obtenu par la "reprise", au sens de répétition active. Ainsi la voix d'un être acquerrait-elle une sorte d'éternité lorsqu'elle est reproduite, non par une machine, mais par un autre humain. On retrouve ici la dynamique de la pulsion invocante, qui ne devient constitutive d'une parole propre que si un sujet refoule la voix originelle qui l'a appelé à être.

L'opéra tiré du *Château des Carpathes* fait un usage virtuose de cette itérativité propre à la voix musicale - qui fait de celle-ci la plus pure expression de l'épaisseur du temps.¹⁵ Le début de la seconde scène, en particulier, superpose trois couches temporelles, que constituent le dialogue entre le Baron et son acolyte (le présent), l'enregistrement d'une conversation de Franz avec l'aubergiste (le passé proche), et la reprise par le Baron d'un extrait de l'*Orlando Furioso* (évoquant le passé lointain). Au niveau visuel, pour que toujours le regard dialogue avec le sonore, sur scène est reproduit, en miniature, le théâtre où s'éleva l'ultime chant de la Stilla.

Chaque couche de temps est associée ici à une langue différente. Et si à partir de cette scène on envisage l'ensemble de l'œuvre, il apparaît que l'entrecroisement des langues reproduit bien, au niveau sonore, des épaisseurs différentes, non seulement de la temporalité, mais de la psyché humaine. Tandis que le français, dans lequel s'énonce le dialogue parlé du Baron et son acolyte, ou l'aspect rationnel de Franz, peut évoquer le Moi freudien, l'allemand semble se lier au Ça, en se réservant pour les gouffres du Baron livré à lui-même, ou de l'Aubergiste habitant dans ce "cimetière" entourant le Château. L'italien, lui, serait langue de sublimation - en cela apparentée à une certaine tendance du Surmoi: Angelica-Stilla lui est vouée, et lorsque Franz la rejoint, c'est cette langue aussi qu'il adopte.

¹⁵ . Ce lien essentiel entre musique, temporalité et répétition fut déjà pensé par Nietzsche, dans sa théorie de l'éternel retour, par Proust, dans ses pages magnifiques sur le "sonate de Vinteuil" - et dans leur prolongement par Deleuze (*L'image-temps*). Plus récemment, dans *Les écritures du temps* (Paris, Dunod, 1981), M. Imberty, en une réflexion articulant psychanalyse et musique, envisage une modalité de la répétition musicale qui s'apparente à la pulsion de vie, plutôt qu'à son opposée.

Ne visant nullement ici une relecture freudienne ou lacanienne du roman de Verne ou de l'opéra de Hersant, nous nous sommes plutôt attachés à repérer les fils du regard et de la voix, tissés en ces œuvres, pour les dévider et les retisser dans le champ psychanalytique qui est le nôtre. En n'oubliant pas, comme le rappelle précisément Freud, que le poète, l'artiste, devance toujours le psychanalyste.