Répétition, variation et développement : quelques remarques sur la forme dans l'oeuvre de Leos Janacek

Eric Denut,
Professeur agrégé
Etudiant-chercheur au C.R.E.T.M. (Centre de Recherche en Esthétique et Théorie Musicales)

Un homme décide de dessiner le monde. Il s'assied devant un mur blanc et dessine une multitude de formes et d'objets : ancres de marine, boussoles, tours, épées. Il dessine ainsi longtemps, très longtemps, jusqu'à une vieillesse bien avancée. Le mur est couvert de dessins.

Comme le héros d'une de ses nouvelles que Jorge Luis Borges évoque dans ses entretiens avec Osvaldo Ferrari, Leos Janacek a inscrit sur le mur de son oeuvre une infinité de dessins mélodiques, rythmiques, vocaux , intrumentaux, dessins dont le rayonnement expressif ne fait aucun doute depuis la réception de son oeuvre. La "fureur expressive", pour subvertir une expression de Milan Kundera, des composantes premières de la forme (appelons-les cellules, motifs ou thèmes, peu importe, car leur fonction est irréductible à la terminologie analytique classique), fait signe vers des contenus affectifs universels, dont ils seraient, selon l'esthétique du compositeur, la transcription musicale. Dans un article publié en 1915 sur Jenufa, et traduit en anglais dans l'ouvrage *Janacek's Uncollected Essays*, Janacek écrit ce texte capital pour l'approche de son esthétique : "Combien de variations mélodiques différentes peuvent être trouvées pour le même mot ! J'entrevoyais dans ces mélodies parlées quelque chose de plus profond, quelque chose qui n'était ni évidente, ni dévoilée. Dans les mélodies parlées je ressentais la présence de mystères spirituels. Grâce à elles je pouvais regarder plus profondément dans l'âme d'un homme." [1]

On peut lire dans ces phrases d'une part une reconnaissance de l'incommunicabilité entre les êtres par le seul subterfuge du langage, telle que l'atteste le théâtre symboliste à la fin du XIXème siècle, mais d'autre part également le fondement d'une nouvelle empathie à l'égard de l'autre grâce à sa "musique naturelle", grâce à l'objectivation en mélodie du langage de l'énergétique corporelle. Dépassant, et en cela en pleine conformité avec son temps, l'assertion de Hegel: "le langage est le plus vrai", Janacek découvre par son intuitionles possibilités d'une communication dans l'art ; car la

[1] "How many variations of melody could be found for the same word ! (...) I suspected in these melodies something far deeper still, something that was neither obvious, nor disclosed. (...) In speech melodies I felt the presence of "spiritual misteries"(...) I could see far deeper into the soul of a man to whose speech I had listened through its speech melody."
in: *Janacek's Uncollected Essays on Music* – Marion Boyars , London-New York 1989

chaîne de communication, une fois l'information configurée par le compositeur, peut se poursuivre vers un auditeur-spectateur. Dernière conséquence: c'est uniquement dans le cadre de ce système langage-musique du langage que l'on peut parler de "réalisme" chez Janacek. Son "réalisme" ne renvoie pas à une soi-disant réalité matérielle, fuyante au demeurant comme lui a fait peut-être prendre conscience l'expérience du relevé in-situ des mélodies populaires et de leur inscription sur le cylindre d'un phonographe, mais à une scène intérieure, lieu du vrai récit. Or, ainsi que le laisse supposer la première phrase de notre citation, les matériaux de ce récit véritable sont ductiles, déplaçables, condensables, jamais figés. Ce qui pose le problème de la forme, comprise comme la résultante de la mise en relation de ces matériaux fortement chargés d'énergie, et qui menacent sans cesse l'oeuvre janacekien de dériver vers l'informel[1] .

Focalisons notre attention désormais, sans perdre de vue les propriétés essentielles du matériau, sur les stratégies formelles de Janacek. Dans une première approche historique, on voit sans peine qu'elles renouvellent le traitement formel classique, tant dans le domaine de l'opéra que de la musique instrumentale, sans pour autant être contigues à celles de la Nouvelle Ecole Allemande de Wagner et de Liszt. Les modèles classiques du thématisme et du développement, qui culmineront dans le constructivisme du travail thématique de Brahms, ne sont présents qu'à l'état de trace dans l'oeuvre de Janacek, alors que les modèles néo-allemands "programmatiques" de la transformation thématique chez Liszt et du contrepoint de Leitmotive chez Wagner, sont en sont totalement exclus. Pour dissiper tout malentendu sur l'esthétique "réaliste" de Janacek et un possible sémantisme de sa musique, il faut bien noter que, comme le dit Peter Gülke[2] , que la musique de Janacek "refuse à l'auditeur la sécurité des liens associatifs et par là même ne lui offre aucun point d'ancrage pour un système secondaire de significations"[3]. Si sémantisme il y a dans la musique de Janacek, c'est un sémantisme itinérant, à la différence des associations du Leitmotiv wagnérien, ou encore des thèmes listziens, toujours typés. La forme chez Janacek se construit chez lui par la mise en regard

[1] Dietmar Holland dirait : vers l'improvisé - voir son article *Kompositionsbegriff und Motivtechnik in Janaceks Streichquartetten*, in : Musikkonzepte n°7 - 1979
"Dans les œuvres tardives de Janacek, sa musique est particulièrement éruptive; elle est notamment caractérisée par une notation singulière, impulsive et immédiate, qui prend en compte graphiquement l'aspect fugitif, éphémère, des figures sonores. par conséquent, non seulement le concept traditionnel de composition est remis en cause, mais également la notion historique d'œuvre, car Janacek évolue sur le fil ténu entre formalisation compositionnelle et épanchement improvisé. "
("Musik nähert sich beim späten Janacek einem Protokoll freigelassenem Ausbruchs an, dessen aüsseres Kennzeichen die singuläre, impulsive und augenblickshafte Partiturnotation darstellt, dem flüchtigen Wesen der Tongestalten derart auch graphisch Rechnung tragend. Nicht nur wird durch solches ungestüme Vorgehen der traditionnelle Kompositionsbegriff in Frage gestellt , sondern auch der historisch gewachsene Werksbegriff, denn Janacek bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen kompositorischer Gestaltung und improvisatorischer Ausschweifung.")
[2] dans son article *Versuch zur Ästhetik der Musik Leos Janacek*s in: Musikkonzepte n°7 - 1979
[3] "dem Hörer die Sicherheit der assoziativen Verknüpfung verweigert und damit keine Haltepunkte für ein sekundäres System bestimmter Bedeutungen bietet."

de blocs de temps autonomes (mouvements, scènes, ou parties de scènes), souvent basés sur une seule figure(pour éviter les termes usuels de thème, motif, etc, trompeurs dans ce cas) mise en avant sur un fond évolutif, et qui se déploie jusqu'à épuisement de sa quantité d'énergie affective, avant de laisser la place à un autre bloc configuré par les mêmes lois.

Le passage d'un bloc temporel à un autre est très souvent géré, dans la vieille tradition des improvisateurs du XIXème siècle, par un engourdissement du tempo, ou au contraire par sa crispation. La transition peut aussi faire appel à la cadence parfaite tonale (modèle de tension-détente, certainement très actif encore dans les oreilles des premiers auditeurs de Janacek, saturés d'opéras de Smetana et Verdi) ; c'est même le lieu où elle apparait le plus souvent dans l'écriture janacekienne. Rares sont les simples juxtapositions dans les opéras, beaucoup plus nombreuses dans les quatuors, juxtapositions qui ont toujours un fort effet expressif, tant à l'intérieur d'un mouvement (d'où l'effet kaléidoscopique caractéristique) que dans les contrastes de couleur d'un mouvement à l'autre par exemple dans le premier quatuor la juxtaposition de la bémol majeur et de sol bémol majeur entre le deuxième et troisième mouvements , et il semblerait que l'on chercherait en vain les subtils procédés de glissement, strate d'écriture par strate d'écriture, que l'on trouve dans l'oeuvre de Debussy, amené lui aussi à renouveler le travail formel dont il hérite. Les stratégies qui gèrent les articulations des différents moments de la forme sont donc soit traditionnelles, soit gérées en quelque sorte par défaut (mais avec une volonté esthétique certaine) chez Janacek.

Observons maintenant le traitement formel à l'intérieur des blocs temporels : que fait Janacek des formules, de son matériau premier de la composition ? Son procédé principal est de les répéter à la même voix, à la même hauteur ou transposée (principal mode de variation dans cette écriture), ou de les imiter à une ou plusieurs voix, souvent en diminution avec un resserrement saisissant des valeurs rythmiques, ce qui crée un geste d'écriture "en chute libre" très particulier à Janacek. Parallèlement à ce travail, l'écriture tend parfois au développement, mais sur une temporalité très réduite. Afin d'exemplifier mon propos, je vous invite à regarder de plus près les textes:

Observons tout d'abord la première scène de l'acte 1 de *Jenufa*. Nous y retrouvons une constellation de rapports humains et de sentiments caractéristiques des livrets choisis par Janacek. Jenufa, enceinte de Steva, prie la Vierge Marie de réaliser l'union maritale qu'elle désire avec le père, déjà absent, de son futur enfant. Sur ce, le personnage désigné comme la grand-mère Buryja, qui est en fait la mère de la Sacristine, donc la grande-tante de Jenufa, reproche à cette dernière de délaisser le travail au moulin, avant que Laca, un petit-fils de la grand-mère Buryja, ne fasse son entrée et n'exprime son dépit devant la situation d'impuissance sociale à laquelle les choix de ses ancêtres féminins

l'ont condamné. Voyons comment Janacek interprète dans la forme musicale cette constellation. (exemple n°1[1]).

La première incise au chiffre 2 est reprise, transposée, huit mesures plus loin, avec une interpolation mélodique au sein du mouvement de tierce mineure descendante. Cette figure répétée enchâsse elle-même une autre figure dont le contour mélodique est répété. Ces deux figures sont intimement liées l'une à l'autre. Passons outre la figure suivante, elle aussi répétée, pour arriver sur la prochaine figure, 22 mesures après le chiffre 2. A une première figure psalmodiée succède une transposition à la seconde augmentée supérieure, accompagnée d'un dispositif orchestral élargi aux flûtes. La tension est en outre exacerbée par une diminution des valeurs rythmiques aux cordes (motif d'accompagnement en croches), ce qui n'apparait pas dans le piano-chant. Janacek répète une troisième fois la tête de la figure, avant de varier sa désinence par un nouveau dessin mélodique, à la fois en rupture avec ce qui a précédé (direction descendante, intervalles disjoints de tierce, accents qui perturbent la prosodie, rupture de la carrure de ce chant populaire stylisé: la figure de base durait 2+2 mesures, la première répétition également, la seconde par contre 1+2 mesures) et en même temps étroitement liée puisqu'on y entend un écho de l'intervalle de seconde qui structure la psalmodie. L'orchestre, dans tout l'extrait étudié en parfaite sympathie avec la voix, assume seul une nouvelle, et dernière, répétition de la figure initiale, qui se poursuit sur la nouvelle désinence énoncée à la voix. Le contenu expressif des paroles qui soutenaient cette figure semblant être alors épuisé, le compositeur passe à une autre figuration vocale, qui contrepointe une formule répétitive au premier hautbois, avant d'atteindre le premier sommet lyrique de l'opéra, formulé de façon traditionnelle sur une couleur de quarte-et-sixte avec point culminant expressif sur une appoggiature, et dont le contour mélodique s'apparente au rétrograde de la désinence que nous avons décrite auparavant. On peut apparenter ce passage à un court développement. Cette fois-ci, "la boucle est bouclée" en quelque sorte et le prochain bloc temporel peut commencer. Observons la manière avec laquelle Janacek gère la continuité du discours musical: une cadence (à résolution exceptionnelle) et un ralentissement avec point d'orgue en "style improvisé".

Passons directement à la transition menant au chiffre 4 (exemple n°2[1]). Elle est cette fois-ci assurée par une cadence parfaite tonale. L'orchestre lance une figure de trois notes, répétée le long de la séquence en ostinato, d'abord employée en accompagnement d'un chant qui se déploie d'une manière apparentée à celle que nous venons d'analyser dans le début de la scène, puis transférée au chant lui-même, avant d'être répétée a cappella, transposée d'une sixte majeure vers l'aigu, avec accentuation de chaque syllabe, point expressif qui libère tant d'énergie que la suite de la séquence n'introduira non seulement

[1]Partition piano-chant des Editions Universal, Vienne.

plus de matériau nouveau, mais s'illustrera exclusivement par des figures au contour descendant trouvant difficilement assez de force pour lutter contre l'exténuation du sentiment.

Considérons désormais le cas de la musique instrumentale. On sait que les deux quatuors de Janacek renouvellent, quelques années après le *Deuxième Quatuor* de Schönberg et en contemporanéité avec la *Suite lyrique* de Berg, l'enjeu du genre en le faisant dévier vers l'expression intime. Des principes formels traditionnels, ils ne retiennent que le rondo, ce qui est peu surprenant pour une écriture qui se déploie avant tout par la répétition Ils s'inscrivent toutefois dans le projet historique du quatuor en ce qu'ils illustrent magnifiquement l'idée de "conversation musicale" . Le travail sur le récitatif instrumental, les prises de parole et les affrontements verbaux, y est remarquable, et c'est dans ce répertoire que l'on rencontre les rares exemples, toujours très émouvants, d'écriture contrapuntique imitative chez Janacek. Le contrepoint imitatif y est cultivé non pas pour son apport technique, mais comme moyen naturel d'élargir l'espace d'une voix, de faire résonner/raisonner une autre voix par sympathie, de provoquer une réaction en chaîne. C'est un contrepoint presque involontaire, qui résulte d'une stase énergétique qui ne sait pas dans quelle direction elle peut s'épancher, et qui investit par là-même une partie annexe On trouve cet effet tout au long du troisième mouvement du Premier quatuor, dont nous proposons une brève analyse.

Le début du mouvement (exemple n°3[1]) repose entièrement sur deux types d'imitation: tout d'abord un canon régulier à l'octave ou à l'unisson à distance d'une noire, qui se conclut ensuite par une prolifération d'imitations en diminution de la désinence du sujet dans un mouvement accéléré. Le contraste est rendu encore plus saisissant par le passage du mode de jeu "naturale" à un jeu "sul ponticello". Le binôme ainsi obtenu est répété, la transition entre les répétitions étant assurée par un court motif dérivant directement de la tête du sujet. La première partie de ce troisième mouvement comprend trois de ces binômes, chacun étant répété. Cette écriture en "répétition accélérée" trouve en outre son reflet dans l'organisation formelle générale de cette partie, elle-même écrite "en accéléré". Si l'on observe le groupement des mesures, on peut remarquer que le premier binôme est construit en 3+4 mesures, le second en 2+1 mesures alors que le troisième ne se déploie plus que sur 1+1 mesures, avant que nous assistions dans la coda de cette partie à l'autonomisation de la figure en diminution, qui, en ne se réfèrant plus à un sujet, envahit tout l'espace sonore. Seule une transition ex abrupto, c'est-à-dire l'absence de transition, une continuité imposée par une autorité arbitraire, peut alors rompre cette écriture devenue démente.

[1]Partition Philharmonia, Editions Universal, Vienne.

Les stratégies formelles de Janacek semblent finalement complètement s'écarter de celles de la musique savante antérieure. Il procède à deux substitutions majeures:

- Il substitue à l'impératif d'économie de l'écriture savante un foisonnement de figures, qui ne sont pas travaillées par déduction logique(comme dans le constructivisme viennois) ou ne proviennent pas d'une matrice qui les génère (comme chez Liszt).

- Il substitue aux technique sédimentées dans l'histoire de variation et de développement, inscrits dans une rhétorique attachée à la variété et aux qualités logiques, les simples répétition et imitation, admettant au demeurant dans une sorte de "périphérie de l'écriture" des résidus d'écriture variée ou développante. Il faudrait ici insister sur le fait que l'absence de développement ne provient pas d'une inadéquation du matériau janacekien, comme la musicologie a pu le constater dans le cas d'un certain type d'écriture thématique 'française" de Berlioz à Ravel. Au contraire, les figures janacekiennes seraient propres à être développées (c'est ce qui relie en quelque sorte les derniers quatuors beethovéniens à ceux de Janacek), à intégrer la sphère analytique du thème et du motif (un certain nombre d'entre elles proviennent déjà de cette sphère, puisqu'elles sont le résultat d'une stylisation de leur origine populaire). Comme l'écrit Peter Gülke[1], tout se passe comme si "la loi fondamentale de l'éthique artistique de Janacek était la transmission immédiate de l'expérience créative"[2] , exprimée dans l'unicité et la "vérité expressive" de chaque figure.

La question que l'oeuvre janacekien pose à une musicologie qui réfléchit sur les stratégies est donc bien d'approcher la source où s'abreuve cette éthique si particulière. Aiguillé par la recherche sur les formes de déploiement de l'écriture, nous émettrons à ce stade de la réflexion une interprétation générale de l'oeuvre, partant de l'axiome désormais bien étayé par la musicologie[3] que dans les grandes réussites du drame musical (incluons ici la musique instrumentale de Janacek car ne s'avoue-t-elle pas elle aussi drame ?), la forme musicale est la scène sur laquelle se joue le "vrai drame", celle qui révèle le sens. L'unité de l'oeuvre conditionne son irréductibilité. Comme l'écrit Guy Erismann[4] : "Selon les habitudes d'observation du compositeur et son souci de vérité avant tout, la forme et l'écriture sont constamment dépendantes du sujet, du personnage, de la situation, forme et fond étant indissociables." Excluons donc d'emblée les interprétations de la forme chez Janacek qui fonderaient l'omniprésence des phénomènes itératifs sur la seule influence des procédés formels de la musique populaire morave et

[1] dans son article Versuch zur Ästhetik Leos Janaceks in: Musikkonzepte n°7 –1979 .
[2] "das oberste Gesetz der künstlerischen Ethik Leos Janaceks die direkte Vermittlung des schöpferischen Erlebnisses wäre"
[3] Voir les travaux de Charles Rosen sur Mozart, Joseph Kerman sur les opéras en général, Carl Dahlhaus sur Wagner ou encore Gösta Neuwirth sur Schreker.
[4] dans son article "Le syndrome du péché et la philosophie du paratonnerre", in: Avant-Scène Opéra *Katia Kabanova*

tchèque, qu'il a certes étudiés très longuement [1]. Car Janacek n'écrit pas de la musique sur la musique, il écrit de la musique sur la vie.

Une esthétique "réaliste", avons-nous dit, qui repose sur une conception du son comme écho des manifestations les plus essentielles de la vie, comme le révèle une lettre à Max Brod de 1924 (citée par Jan Racek dans sa biographie du compositeur) dans laquelle Janacek décrit un cours d'harmonie en conservatoire : "Quelqu'un affirmait devant moi que seul le son pur signifiait quelque chose en musique. Et bien moi, je dis que ce son pur ne signifie rien du tout, tant qu'il ne prend pas son origine dans la vie, dans le sang."[2] La musique de Janacek: une musique qui nous parle de la vie, des liens du sang, de la mort. Reste à savoir dans quels termes elle nous en parle. Pour l'appréhender, tournons-nous vers les livrets qu'il a choisis pour ses opéras. De quoi nous parlent-ils ? De mère ou grand-mère marâtre, d'amour larvé entre les femmes, d'hommes superficiels ou criminels, incapables d'assumer leur rôle d'amant ou de père, du refus des mères d'accepter leur argent, d'infanticide du petit mâle : un monde exclusivement maternel, où la féminité est vécue comme une impossibilité face à une masculinité absente, un monde où se reproduit de génération en génération, tel un ostinato de xylophone ou un battement de timbales, l'absence du père. Ce monde, la psychologie contemporaine (notamment l'appareil métapsychologique lacanien) le connait bien : c'est le monde assujetti à la relation duelle de la petite enfance, à l'Imaginaire, au lieu de la fusion, un monde où la forclusion du Nom-du-Père freine l'accession au Symbolique, au lieu de la distanciation. La sensibilité de Janacek formalise avec une intuition exceptionnelle la réalité structurale de ce monde, et nous en livre un inoubliable témoignage musical. On peut dans ce cadre considérer les travaux sur les mélodies populaires et le langage parlé, en ce qu'ils mettaient en forme des énoncés musicaux où Janacek refusait d'être sujet de l'énonciation, comme autant de travaux préparatoires à l'écriture des grands opéras. . L'oeuvre de Janacek s'écrit dans un rapport économique entre d'une part la fixation formelle sur le Même, une écriture musicale de la répétition qui, comme le dit Aimé Agnel[3] , "accueille comme une mère", voire déclenche l'hypnose, l'éradication de la conscience comme dans le cas des figures traitées en ostinato, et d'autre part l'appropriation d'un Autre dans la musique, du chant populaire et de la parole quotidienne, acceptables pour la conscience car provenant de la Mère patrie, et qui, à l'instar du timbre de la Klangfarbenmelodie chez Schönberg, du temps phénoménologique chez Debussy et des structures musicales oniriques chez Schreker, fait partie des

[1] Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Adelheid Geck : *Das Volksmaterial Leos Janaceks*, publiée en 1975 par le Gustav Bosse Verlag à Regensburg.
[2] " Ein Mensch schwatzte vor mir, nur der reine Ton bedeute etwas in der Musik. Und ich sage, dass er gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut (...) steckt."
[3] dans une conférence donnée le 13 mars 1999 au Centre d'Etudes C.G. Jung de Paris sous le titre "L'ombre et le Soi dans la musique contemporaine"

grandes conquêtes de la modernité musicale dans les années 1900-1930. En d'autres termes, l'assimilation d'un matériau novateur par la conscience musicale se fait au prix d'une régression dans le domaine des relations: au constructivisme de l'écriture allemande, contigu à la rationalité rhétorique, représentant de l'humanisme universel abstrait, se substitue un recentrage sur la magie de l'instant, une nouvelle topographie qui se refuse désormais à l'universalité d'un modèle, une topographie sans espace pour l'aménagement d'un discours ni souci pour l'intégration de ces instants expressifs isolés. Signalons ici succinctement que le constat de régression de concerne pas uniquement la forme, mais également l'orchestration, traitée sur le principe des trames, et l'écriture harmonique, qui privilégie un rythme harmonique très lent; nous ne pouvons cependant nous appesantir ici sur ces points. La seule étude du matériau figuratif , aussi lucide soit-elle (comme celle de Paul Wingfield dans son article *Janacek's Speechmelody Theory in Concept and Practice* [1]), ne permet pas de saisir les deux parties de cette transaction: il est nécessaire de passer par l'étude de la forme pour comprendre le coût de l'intégration de l'Autre musical, signe qui renvoie, comme dans toutes les grandes dramaturgies lyriques, au sens du récit, au prix qu'ont a payé Jenufa, le forestier, Katia Kabanova, Tikhon, Boris ou Chichkov pour intégrer la parole absente du père. La représentation fascinante de cette transaction, du prix à payer pour accueillir l'Autre lorsqu'il est innommable, non symbolisé, est la principale force de propulsion d'oeuvres comme *Jenufa*, *La Petite Renarde Rusée* ou *Katia Kabanova*, qui se déploient avec une incroyable énergie cinétique, accumulée tout au long de l'oeuvre jusqu'à atteindre parfois un niveau insoutenable [2], ce qui justifie les mots de Pascal Dusapin dans son article *L'esprit moderne* [3] : "Janacek a su créer une dynamique du temps et une architectonique musicale proprement inouïe."

On trouverait dans le monologue de Katia Kabanova au début du second acte de l'opéra éponyme une illustration de la subtilité avec laquelle Janacek utilise le procédé formel de la répétition musicale pour interpréter le sens réel du drame (exemple n°3 [4]). La figure principale de la scène est énoncée à l'orchestre dès les premières mesures, et sera réitérée dans le tissu orchestral pendant toute la première partie de la scène, avec des légères variations mais en conservant une identité dans les rythmes et le dessin général. Scandée par l'orchestre, elle reste cependant absente du matériau vocal, et agit comme

---

[1] in: Cambridge Opera Journal, volume 4 n°3 - 1992

[2] comme par exemple dans la scène de l'auberge dans l'Acte II de *La Petite Renarde Rusée*, dans laquelle la tension liée à la menace de ce grand Autre (hérité de l'esthétique fin-de-siècle) qu'est la femme pour l'homme, est à son maximum - un grand Autre remarquablement métaphorisé par le monde animal, comme dans le roman contemporain de Maurice Magre *Le mystère du tigre ,* dont ni Janacek ni Brod ne pouvaient avoir connaissance. On trouve d'autres similitudes troublantes entre la production opératique de Janacek et le roman français des années 1920: par exemple entre *L'Affaire Makropoulos* et *La Vénus internationale* de Pierre Mac Orlan.

[3] in : Avant-Scène Opéra *Jenufa*

[4] Partition piano-chant, Editions Universal, Vienne.

un contenu pulsionnel qui ne trouve pas encore de symbolisation dans le conscient. La répétition dénote son activité, et rend cette figure assimilable, nécessaire presque, ce que la voix entérinera sur un contenu dont le sens fait guère de doute sur la réalité du désir d'Emilia.

Au delà de Janacek , c'est toute la modernité de l'opéra des premières décennies du vingtième siècle qui problématise l'accueil de l'Autre, ce qui ne va pas sans quelques aménagements économiques. Ainsi *Pelléas et Mélisande*, où le refus inquiétant du langage opératoire (seul capable, selon Henri Meschonnic, de "retrouver l'union primitive des mots et des choses, de l'homme et de l'univers"[1]), et la présentation de nouvelles formes de relations entre les êtres motive une écriture mélodique nouvelle, où "sur le mode du dire, chaque syllabe, chaque accentuation est un timbre" (Danielle Cohen-Levinas[2]); en contrepartie, l'écriture orchestrale doit porter le poids de la découverte, et utilise souvent les procédés formels de la duplication et d'un système simplifié de Leitmotive. On sait combien les Viennois ont été sensibles à sauvegarder les "empreintes" des courbes mélodiques tonales (l'expression est de Eveline Andréani [3]), ainsi que la structure d'accentuation traditionnelle, dans une écriture qui obéit à une législation absolument étrangère. Chez Franz Schreker, avant la transformation de son écriture dans le courant des années 1920, le lyrisme scintillant de son écriture vocale libère l'accès à l'expression intempérée du pulsionnel, dont tous ses livrets témoignent, et que Adorno nomme le "non domestiqué": formes musicales basées sur le travail du rêve (condensation, déplacement), nouveauté d'une orchestration floutée par le mélange des sonorités et de "figures musicales schizoïdes" (Wolfgang Molkow). Alois Haba, élève de Schreker à Vienne, puis à la Musikhochschule de Berlin, renouera dans son opéra *La Mère* (1929) avec le lyrisme de son professeur de composition quand il s'agira de figurer avec des échelles comprenant des quarts de ton, intimement liées au langage musical vernaculaire, l'émergence d'un Autre de l'homme dans le milieu paysan d'Europe centrale. L'abandon au lyrisme se révèle cependant une épreuve dangereuse, dont témoignent la difficile renaissance de Schreker ou l'oubli dans lequel est tombée une grande partie de l'oeuvre d'Haba. L'attirance de la jouissance lyrique menace de faire déraper le projet compositionnel premier qui donne sa pertinence historique à l'oeuvre, et de convertir une transaction nécessaire en capitulation sans condition au diktat de la voix. Pour reprendre les propros d'Adorno dans *Quasi una fantasia*: " Schreker refuse de se prêter au sacrifice des pulsions". Difficile dans ces conditions de créer les conditions d'une dialectique entre régression et progression, et de trouver un espace pour un échange économique.

[1] in: *Traité du rythme*, Dunod – Paris 1998
[2] Article *Pour une voix instrumentée*, in: Silences n°4, 1987
[3] expression citée dans son article *Texte et musique ou les aventures du sens*, in: Analyse musicale n°9, 1987

Cependant, comme le note C.G.Jung dans son ouvrage *Psychologie du transfert*:[1] : "A cette situation, très inconfortable il est vrai, chacun voudrait bien échapper, quitte à découvrir un jour que ce qu'il a laissé derrière lui, c'était lui-même." Est-ce la raison pour laquelle Janacek, de même que Schreker et Haba, se confrontera également à cette attirance de la jouissance lyrique, comme dans *L'Affaire Makropoulos*, opéra dans lequel il est vrai que la réapparition du fantôme d'Elina Makropoulos (pour reprendre un concept du psychanalyste Nicolas Abraham, repris par Didier Dumas) en Emilia Marty fonde le début d'une parole sur les réels liens du sang, et met à distance l'attirance, le gouffre de la fusion mimétique (encore sensible cependant puisque Janek se suicide, et Prus commet un inceste par fascination). Nous retrouvons alors le même phénomène que ce que nous avions remarqué dans les brèves partie de développement dans le passage analysé de *Jenufa*: l'énergie émotionnelle diminuant au fur et à mesure de son expression, l'incantation du Même par la répétition est de moins en moins nécessaire car la menace de l'Autre s'absente peu à peu. C'est pourquoi les opéras de Janacek, bien que structurés fondamentalement par la compensation de l'accueil de l'Autre par l'insistance sur le Même, peuvent se conclure dans une écriture vocale et orchestrale d'un lyrisme uniforme qu'on associerait plus volontiers à celui des opéras de la maturité de Richard Strauss .

Au moment où arrive le moment de sa mort, le héros de la nouvelle de Borges s'éloigne quelque peu du mur sur lequel il avait passé sa vie à dessiner une infinitude de figures, et souhaite embrasser son oeuvre d'un seul regard. Alors il constate que ce qu'il a dessiné n'est autre que son propre visage. La question reste posée à la musicologie janacekienne de savoir si Janacek ne nous a en réalité jamais parlé d'autre chose que de lui-même.et de sa relation agonale avec l'Autre, dont, comme l'écrit Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*, on ne sait pas et ne peut pas dire s'il est "un autrui que je puisse envisager ou qui puisse me dévisager, ou mes ancêtres dont il n'y a pas de représentation tant ma dette à leur égard est constitutive de moi-même, ou Dieu - Dieu vivant, Dieu absent - ou une place vide."

[1] repris in *L'homme à la découverte de son âme*, Albin Michel, Paris 1987.