

Pourtant, celui-ci le lui fit savoir, mais une crise d'apoplexie emporta celui-là, le 15 juillet 1929, avant qu'il ne puisse en prendre connaissance, deux jours après que son fils Franz se soit suicidé.

Entre le père et le fils, il y avait un secret qui n'est pas étranger au pouvoir du son familier de la scène. Celui-ci pensait qu'il ne pouvait que disparaître avec la Vienne en décomposition, celui-là, *pohâtassé*<sup>9</sup> pour être parvenu à créer, enfin, celle qui " (le) justifierait un jour dans (sa) tombe devant un juge inconnu", pouvait s'en aller.

Paris mai 2006

Jean Charmoille

---

<sup>9</sup> Jacques Lacan. Séminaire du 17 05 1977 *L'insu que sait de l'une bévüe.*

contrainte de renoncer à son identité pour sauver l'honneur de la famille, celle d'Hofmannstahl est la passante, comme elle, du tempo qui pousse à advenir.

"Ce n'est vraiment pas ça qui est dit habituellement!" Elle exulte.

Au milieu de l'apparence aristocratique qui s'en va à vau-l'eau (l'état financier des Waldner qui ne correspond plus, la fausse vie de garçon de Zdenka, sa soeur...) Arabella est à l'écoute de ce qu'elle perçoit d'elle-même.

Les projets de ses parents pour sauver la famille en lui trouvant un prétendant fortuné ne l'inquiète pas plus que ça. A la différence de ce que pensent tous les autres qui sont emprisonnés dans leurs idées, elle est à l'affût du nouveau.

*Seule*, elle attend l' *étranger*, reconnaissant en l'étrangeté son seul guide.

"Er! Das ist er! *Mein Fremd!* (Lui! c'est lui! *mon étranger*)

Ce sera Mandryka, déjà parce qu'il ne fait pas partie de la mascarade viennoise mais surtout parce qu'il est le *Richtige*, celui qui convient, le bon moment, la mesure juste qui lui fait rencontrer les parfums, les couleurs et les sons jamais vus et jamais entendus de ses forêts croates.

Comme elle sait que la nature est animée du mouvement trouvé dans la voix humaine, elle se fie à l'attente de sa voix :

"entendre une fois le son de sa voix! Sa voix."

" La transformation (*Verwandlung*) écrivait déjà en juillet 1912, celui qui la révèle au monde, est la vie de la vie, elle est le vrai mystère de la nature saisie dans son acte créateur".

"Ariabellissima, se surprend à chanter Arabelle. (Silence) Mais oui, je n'avais pas fait ce lapsus en présence de mon analyste"

Le surgissement de la voix de l'opéra la ramène à la création d'Arabella.  
Une question ne la quitte pas :

"Pourquoi, après le succès du Chevalier à la rose, Richard Strauss et Hofmannstahl se sont-ils réunis pour mettre sur la scène de l'opéra, à nouveau, la décadence viennoise?"

Richard Strauss aura pressenti qu'Hofmannstahl pouvait le conduire sur une Autre scène que celle du succès. Il ne pensait qu'à la magie de ses mots, la musique viendrait après.

C'est ainsi que fut écrit et terminé le premier acte.

Ce qui est étonnant, c'est qu'Hofmannstahl ne connut jamais l'enthousiasme de Richard Strauss entendant les mots qui ne sont pas de ce monde.

Baudelaire, sans le savoir, annonce *le psychanalyste de la vie moderne* qui pourra entendre le juste moment où le souffle éternel et silencieux de la langue donne la main au soufre des mots qui l'a éveillé.

Arabelle entend la voix de son analyste dans l'entre-dit du A – S.

Motus! "les mots ne sont pas de ce monde"<sup>6</sup>, soupire-t-elle.

Rimbaud est apaisé. Il a été entendu.

"Oui, c'est vraiment étrange de supposer que les mots ne sont pas de ce monde, enchaîne Hofmannstahl.

Cette idée folle est venue sous ma plume dans une lettre écrite le 18 juillet 1895 à mon ami Edgar Karg pour dire comment j'étais sorti d'une expérience de "solitude indicible, étouffante" et je l'ai rencontrée à nouveau, en 1902, en écrivant la "Lettre de Lord Chandos".

J'entendais un mouvement, quelque chose comme une musique qui venait m'habiter et que j'acceptais mais les mots de ce monde ne me permettaient pas de la dire. Je me suis borné à écrire que Chandos a retrouvé la paix à la vue d'un arrosoir, d'une herse ou d'un chien, comme j'ai été moi-même guéri par la peinture de Van Gogh.

J'étais très embarrassé par ce que je rencontrais et qui ne relevait pas du dit, ni même du dire..

Aussi, je me suis caché sous le pseudonyme de Lord Chandos écrivant à Francis Bacon pour s'excuser d'avoir renoncé à toute activité littéraire.

Mais, ce n'était pas ça. Je sais à présent que je demandais un Auditeur qui me fasse entendre ce que je ne savais pas encore que j'entendais : "une langue dont pas un seul mot ne m'('était) connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu"<sup>7</sup>

J'attendais Lacan et ce qu'il nommera l'écrit"<sup>8</sup>

Arabelle pense aux *Ecrits* de Lacan et à l'image fautive que le sens des mots peut transmettre.

Cette idée soudaine la ramène à la musique des mots trouvés par Hofmannstahl :

"Serait-il devenu librettiste parce qu'il savait que la scène de l'opéra pouvait faire sonner la langue muettes des mots qui ne sont pas de ce monde? Richard Strauss aurait-il eu l'intuition de la langue qui parle secrètement à Hofmannstahl ? Serait-ce cette mise qui les rapprochait?"

Ce qui enchante Arabelle, c'est le fait qu'*Arabella*, opéra qu'ils ont décidé de créer en 1927, les a poussés dans leur réserve : alors que l'*Arabella* de Strauss se voit

---

<sup>6</sup> Hugo von Hofmannstahl. *Les mots ne sont pas de ce monde*. Lettres à un officier de marine. Rivages poche. Petite bibliothèque. Payot.p.126

<sup>7</sup> Hugo von hofmannstahl. *Lettres de Lord Chandos*. Nrf. Poésie Gallimard. p.51

<sup>8</sup> Jacques Lacan. Séminaire des 9 et 16 janvier 1976. *Encore*. Seuil 1975

La scène de l'opéra attendait ce moment divin. Le psychanalyste pourra bien dire que le Dieu de Moïse est un nom du réel.

Rimbaud qui s'était tu jusque là se lève. Il vient de comprendre qu'il a cessé d'écrire parce qu'il ne cessait d'attendre un tel moment.  
Touché, il déclame son sonnet *Voyelles*<sup>3</sup> :

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :  
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !"

C'est maintenant à Baudelaire de dire, *encore*.

*Voyelles* ne vise pas des données sensorielles. S'y fait entendre strictement la mesure juste où le silence musical de la structure du langage rencontre l'impensable opposition noir-blanc, rouge-vert, dans un autre monde, celui de la voyelle O .

Soucieux de se faire entendre, Baudelaire appelle *le peintre de la vie moderne* qui proclame : "la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."<sup>4</sup>

La modernité, ce n'est pas le nouveau qui supprime l'ancien devenu désuet, c'est un nouveau tempo qui tombe juste du fait qu'il noue l'éternel et le contingent :

"...Les parfums, les couleurs et les sons se répondent..."<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud. *Œuvres complètes*. Le livre de poche. pp. 279-280

<sup>4</sup> *Le peintre de la vie moderne*. Baudelaire Critique d'art. folio Essais. 2005 p. 355

<sup>5</sup> Charles Baudelaire. *Correspondances*. Les Fleurs du mal. Classiques Larousse p.21

En proie au doute, Moïse rencontre la disparition de l'être que lui conféraient les mots, ce qu'Aaron avec pertinence nomme *image*.

Jusque là, il pouvait bien en user pour se soutenir comme le dépositaire unique du message divin et accuser Aaron d'être le m'as-tu-vu qui se contente des belles images qu'il donne et qui se donnent à voir.

Comme le lui rappelle Aaron, sa position n'est pas étrangère à l'image puisqu'elle est trompeuse d'entretenir le dualisme. Quant à sa colère en brisant les tables de la loi, elle confirme sa place essentiellement imaginaire.

Il aura fallu que le doute le saisisse pour qu'il s'arrache à la scène du monde et qu'il entraîne avec lui, seul, Schoenberg sur une Autre scène.

"Ungottstellbarer Gott! Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke! Lässt-du diese Auslung zu? Darf Aron, mein Mund, diesen Bild machen? So habe Ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann! So, bin Ich geschlagen! So, war alles Wahnsinn, was ich gedacht werden und kann und darf nicht gesagt werden!"	(Dieu irréprésentable! Idée inexprimable et multiple! Permets-tu cette interprétation? Aaron, ma bouche, a-t-il le droit de former cette image? Ainsi, je me suis fait une image, fausse, comme toutes les images! Ainsi, je suis vaincu! Ainsi, tout ce que j'ai pensé n'était que folie et ne peut ni ne doit être dit!)
---	---

...les mots se taisent, la pensée qui les faisait tenir s'étant retirée.

Seul, le chromatisme d'une mélodie des violons à l'unisson dévoile tout en le voilant le silence de la voix de Dieu...

C'est à elle que répond le continuum voyellique O où sonne celui de Moïse :

"O wort, du wort, das mir fehlt" (o verbe, toi verbe qui me manque).

Un long fa dièse solitaire joué aux cordes en point d'orgue fait entendre qu'ils se sont rencontrés. Plus rien n'est comme avant.

En entendant le chant de la fin du IIIème Acte, Arabelle est devenue le passeur de Schoenberg passant, par les cordes et la voix humaine, le pouvoir procréateur du son, en souffrance depuis le 10 mars 1932 à Barcelone.

Quel message pour l'homme juif en proie à la haine antisémite! S'il a pu parfois quitter la musique, elle ne l'a pas abandonné.

Arabelle n'en perd pas une miette. Elle s'étonne : Schoenberg aurait-il oublié que ce qui l'a porté ailleurs, ce qui fait lien avec tous les musiciens qui l'ont précédé et en même temps anticipe la libération de la dissonance qu'il introduit, c'est déjà le nouage de la musique et du verbe qu'il a écrit aux environs de 1900-1901 en composant les *Gurre-Lieder*?

D'une part, il y adopte la trouvaille la plus audacieuse de Beethoven, l'inclusion de la voix humaine dans la symphonie, mais surtout, apparaît une mise vocale nouvelle, " *Sprechgesang* " (chanté parlé), dans le grand mélodrame du récitant de la troisième partie.

Cette forme musicale inconnue offrait à la voix humaine un choix inconscient puisque la hauteur des sons n'était définie qu'approximativement.

A l'évocation du " *Sprechgesang* " (chanté parlé), résonne la voix de Moïse faisant entendre la fin du III<sup>ème</sup> Acte de *Moïse et Aaron* :

"O wort, du wort, das mir fehlt" (O verbe, toi verbe, qui me manques)

Ce qui parle sans le savoir dans la voix de Moïse en dit plus que ce qu'elle en sait. Arabelle l'entend; elle perçoit en elle une présence qui parle avec son corps.

C'est la scène de l'opéra, celle qui est juste d'apparaître au bon moment<sup>2</sup>.

Ce qu'elle transmet est renversant : dans la voix de Moïse, ce n'est pas le désenchantement lié à la disparition du pouvoir nommant du verbe qui se fait entendre mais le mode inouï de l'enchantement. Le psychanalyste pourra bien le théoriser comme la façon dont le réel déchaîné peut être pris en charge par un nouveau symbolique au cœur de la dissonance.

Arabelle ne peut plus penser que Schoenberg n'a pas pu trouver la musique du III<sup>ème</sup> Acte. L'opéra n'est pas inachevé sur la musique du II<sup>ème</sup> Acte. C'est la couleur de l'inespéré qui se fait voir et entendre en même temps dans l'invocation de Moïse.

Elle le regarde, interrogative. Il sourit. Elle sourit à son tour.

Ce sourire bienvenu les sépare symboliquement : il sourit d'avoir été entendu, elle sourit d'avoir entendu la réponse qu'il a trouvée.

Cet imprévu change la donne. Les effets de signifiés se retirent pour laisser la place à l'immatériel, l'inouï et l'invisible de la signifiante. L'histoire se crée pour qui peut l'entendre...

---

<sup>2</sup> En quoi elle n'appartient à aucune période historique. Elle est ce qui s'accorde, au sens quasi musical du terme, à la naissance du temps, tempo insaisissable qui inspire la suite de notre essai.

Tout se dévoile en restant voilé après une chute de quatorzième sur le do dièse grave...

Une porte s'ouvre qui renouvelle ce qu'Arabelle avait vu et entendu jusque là : *parlando*, *arioso*, *bel canto* qui précèdent sont les guides vers ce point culminant du drame où la voyelle *i* ouvre à tous les sens.

L'errance peut s'arrêter : "Oh, bist du da...Ich suchte"...(Oh, Es-tu là, ..je cherchais...).

Schoenberg n'en revient pas : puisqu'il consent actuellement à ce qu'a entendu Arabelle, il l'aura lui même entendu en 1909 sans le savoir et c'est la voix de l'Autre, celle d'une femme, qui lui adresse aujourd'hui son salut. Pourquoi ce pas nécessaire?

Une idée lui vient : il entendait *encore* le silence qui portait le cri, c'est lui qui l'a poussé immédiatement à commencer un second drame musical, *die glückliche Hand* (la main heureuse).

Mais pourquoi la composition a-t-elle été interrompue plusieurs fois? Pourquoi lui a-t-il fallu trois longues années? Pourquoi a-t-il dû s'en détourner pour se tourner vers une autre, celle du *Pierrot lunaire*, achevée avant celle-ci, en 1912?

La voix d'Arabelle lui répond : le chant de la signifiante est fugitif, le signifié reprenant ses droits dès que la pensée se déchaîne. Elle sait de quoi elle parle.

Le sens des mots l'a emporté; Schoenberg était de plus en plus révolté contre la Vienne des Gentils qui ne l'entendait pas, comme Aaron n'entendait pas Moïse. Alors il s'est entêté; il louerait une salle prodigieuse à Vienne, celle du Musikverein, pour donner un concert où il se placerait lui et son école sous la protection de Wagner en présence de deux musiciens juifs connus, Zemlinsky et Mahler.

La musique ne pouvait que lui donner raison, *encore*.

Les effets de signifié l'emportèrent, ce soir du 31 mars 1913 : les œuvres de Wagner furent retirées par insuffisance de préparation et celles de Mahler interrompues par arrêt du concert.

Il s'en souviendra quand Alma Mahler lui révélera plus tard les rumeurs antisémites dans le Bauhaus et la complaisance de son ami Kandinsky.

*Die glückliche Hand* (la main heureuse) n'est pas étrangère à cette préoccupation constante de reconnaissance qui le freinait. Les mots du livret sont évocateurs : un homme subit une série d'épreuves qui l'amènent au bien fondé de ce qui lui a été dit à la première scène : une vérité transcendante dépasse tout bonheur terrestre.

Le premier des quatre tableaux est saisissant : les 12 petites lucarnes à travers lesquelles apparaissent des visages sont autant de regards portés sur l'homme qu'il est, étendu, le visage contre le plancher.

Mais la musique ne l'abandonne pas : le chœur, ici à deux voix, alterne le dialogue entre le chant et une nouvelle expression vocale, *Sprechgesang* (parlé chanté), et la création du *Pierrot lunaire* le 12 octobre 1912 à Berlin lui redonne le parfum de l'artiste.

Les persécuteurs ne l'ont pas ménagé, il a passé des nuits blanches quand il a fait entendre publiquement en décembre 1908 la musique de son deuxième quatuor à cordes.

Mais il se fiait à l'appel qu'il entendait, seul.

Oui, seul comme le prophète sonné qui n'entend plus que ça, qui ne mange plus, qui ne dort plus et qui ne parle plus avant d'avoir trouvé sa réponse. Il a vite perçu que Dieu l'appelait, lui, et qu'en conséquence les autres ne pouvaient entendre ce que lui entendait.

Ce Dieu, c'était celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob dont Moïse avait, lui aussi seul, reconnu la voix surgie du buisson ardent. Il pouvait d'autant mieux le démarquer du Dieu des Chrétiens qu'il avait découvert en se convertissant au protestantisme en 1898 sans doute pour être admis dans la culture de Goethe, Bach et Beethoven. Il n'avait jamais été apostat.

La dissonance, c'est être seul comme Moïse. La consonance, c'est être accepté par d'autres déjà connus comme Aaron. Son opéra *Moïse et Aaron* l'habitait déjà avant qu'il n'y pense.

Ce n'est pas lui qui voulait monter sur la scène de l'opéra mais la scène de l'opéra qui l'attendait. Oui, c'est bien ça, il n'y avait jamais pensé de façon aussi nette :

"Merveilleuse musique, toi qui peux tenir au secret ce que les mots ne peuvent pas encore donner à penser!"

A partir de cette mise qui l'animait sans le savoir, la dissonance a trouvé son messager dans un monodrame de 30 minutes, *Erwartung*, écrit en deux semaines, du 27 août au 12 septembre 1909.

" Deux semaines seulement!" répète-t-il.

Il a sollicité pour le livret une poétesse, Marie Pappenheim, et pour faire résonner la libération de la dissonance, une seule voix, une voix de femme.

Arabelle entend le *si* aigu chanté sur la première syllabe Hi du mot "Hilfe" ( à l'aide ) au moment où la femme découvre le cadavre de son amant.

Ce *si*, note la plus haute de la partie vocale, détourne du *tutti* pourtant tonitruant de l'orchestre qui l'accompagne et qui n'a plus qu'à s'absenter, découvrant qu'il n'est pas bienvenu.

Il aura fallu que le tonnerre se soit tu pour que se fasse entendre le silence d'une musique qui ne s'entend pas avec les oreilles :

Et pulse, le tempo dans la voix de son analyste dans l'entre-dit **A - S**

Et sonne, le silence de la musique des sphères que *seulement* Pythagore entendait.

C'est un cri que fait entendre le continuum voyellique *i*. C'est le silence qui porte la note.



Il vient de faire retour pour me tourmenter et je n'ai pas pu ne pas le suivre.

Mais le plus incroyable, c'est qu'il ait dû me rappeler son autorité pour que sa disparition m'apaise. Car c'est bien ainsi que je perçois le déroulement de ce qui s'est passé : il aura fallu qu'il remette en question la propriété de mon savoir et de mes titres universitaires, pour que j'accède à ce qui m'est propre et que je ne pouvais savoir puisqu'il viendrait de la voix de mon analyste."

Depuis qu'Arabelle vient de consentir au changement transmis par une inflexion juste, entendue dans la voix de l'Autre, l'espace et le temps ne sont plus tout à fait les mêmes.

Dans la nuit qui tombe sur les décors de la scène du monde, du nouveau se noue au déjà là. C'est le moment inouï et invisible où des êtres immatériels apparaissent silencieusement.

Relégués derrière chaque coulisse par les m'as-tu-vu qui ne les entendaient pas, ils acceptaient jusque là de souffrir de ne pas être reconnus comme purs signifiants.

Ils n'étaient pas sans savoir qu'un jour, la justesse d'un tempo les arracherait immédiatement aux effets de signifiés qui les évanouissaient tous les jours.

Adressant leur salut reconnaissant à cette Humaine pas tout à fait humaine qui les a appelés, ils lui offrent de jouer avec eux une pièce dont l'histoire n'a jamais eu lieu.

Arabelle ne sait pas encore qu'elle attendait ce moment inoubliable.

Le rideau se lève.

Interpellé par le doute d'Arabelle, Arnold Schoenberg répond. La véritable histoire de *Moïse et Aaron*, celle qui ne se trouve pas dans les livres, se dévoile lentement.

Il ne l'a jamais caché, il a pensé très tôt à l'opéra. Mais c'est surtout à partir de 1906, avec *Und Pippa tantzt*, qu'il a eu l'idée de créer une œuvre dramatique. Il savait déjà que la loi de la tonalité qu'il connaissait bien ne lui permettrait pas de faire entendre le message dont il était le dépositaire.

Comme il n'arrivait pas encore à trouver les sons produits par la libération de la dissonance, il a renoncé.

La dissonance qui ne revient pas à la consonance, il reconnaît bien là le pas vers l'inattendu dont Arabelle a fait l'expérience dans la voix de son analyste.

"Quel passage!" se surprend-il à dire.

Il était naturellement porté à redouter les jugements, il n'aimait pas s'avancer sur la scène du monde et voici qu'il avait à s'y exposer pour transmettre publiquement qu'il y avait une Autre scène.

# ARIABELLISSIMA

Dialogue entre l'artiste et le psychanalyste (suite)<sup>1</sup>

---

Jean Charmoille [www.sonecrit.com](http://www.sonecrit.com)

*"La voix peut être strictement la scansion avec  
laquelle tout ça, je vous le raconte"*  
J. Lacan le 9 avril 1974

Qu'est-ce qui fait que le son dispose du pouvoir de déterminer le destin d'un être parlant, alors que tout porte à penser que ce sont essentiellement les mots?

Arabelle entre dans un salon du conservatoire. Elle se glisse dans une méridienne et aspire au plaisir de la détente dans cette ambiance feutrée qu'elle connaît bien. Elle pense à la musique avec douze sons de Schoenberg dont elle vient de parler à ses élèves.

Soudainement, le doute qui l'a surprise au moment où elle évoquait l'inachèvement de *Moïse et Aaron*, à la fin du Ilième Acte, la saisit. Elle est emprisonnée dans le souvenir de cet instant.

Après un temps impossible à préciser, sa séance du matin lui revient en mémoire mais avec une touche nouvelle : elle ne voit plus seulement les deux lettres **A S** écrites en caractères gras comme dans le rêve, elle entend quelque chose qu'elle n'a pas perçu quand son analyste l'a interrompue en les prononçant.

Cet inattendu l'apaise. Elle parle à voix basse :

" Pendant la séance, ce matin, j'ai bien ri à l'idée d'avoir les mêmes initiales qu'Arnold Schoenberg et j'ai glosé sur tout ce qui me venait à l'esprit autour des deux lettres **A S**. Je me suis même surprise à chanter.

Mais, je m'en souviens maintenant, en sortant, je me suis dit que ça ne se faisait pas d'exhiber ainsi sa voix devant son analyste; mon juge m'avait rejoint dans l'escalier.

---

<sup>1</sup> Ecrit dans l'après-coup de *Mozart et le cri de Don Juan*. Dialogue entre l'artiste et le psychanalyste. Insistance No 1. pp 37-43