

Le temps de l'angoisse

A propos d'Erwartung d'Arnold Schönberg

François Ansermet

Ce qui est central pour la psychanalyse, c'est bien sûr le champ de la clinique. Mais pour Freud et pour Lacan, la psychanalyse s'est aussi déployée en affinité et en altérité avec d'autres champs, des champs connexes, qui ont permis à certains moments des avancées pour la théorie psychanalytique. Il s'agit donc d'abord de se faire enseigner à partir de ces autres champs, plutôt que de mettre en jeu une psychanalyse appliquée au déchiffrement de d'œuvre d'art ou de la biographie de l'artiste.

Je vais tenter de faire cet exercice dans le champ de la création musicale, qui ouvre aussi la voie à l'inconscient - aux voix de l'inconscient, si on peut jouer sur cette homophonie. La musique met en jeu le corps, plus particulièrement la voix, objet de la pulsion invoquante¹, dont le trajet fait le tour, pour tenter de se boucler en essayant de saisir la voix insaisissable, la voix perdue. Tout musicien compose avec la voix perdue, comme l'écrit Pascal Quignard². Ce qui n'est pas sans angoisse, à travers parfois le surgissement de quelque chose d'irrésorbable, d'un réel qui peut faire irruption dans et à travers l'œuvre, que ce soit dans son écoute ou dans son interprétation.

« Erwartung ».

Erwartung de Schönberg représente une œuvre paradigmatique pour cette question. « Erwartung », c'est l'attente, l'attente propre à l'angoisse telle que Freud la définit dans l'Addendum B de *Inhibition, symptôme et angoisse* en 1926³. On sait qu'il y met en jeu sa deuxième théorie de l'angoisse, avec l'idée que l'angoisse est la cause du refoulement, plutôt que le refoulement la cause de l'angoisse. Dès lors, on peut se demander ce qui est la cause l'angoisse. Et avec Lacan, dans sa lecture de Freud, on peut dire que c'est le surgissement d'un réel qui provoque

¹ Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964, Le Séminaire, Livre XI, Seuil, Paris, 1973

² Pascal Quignard, La leçon de musique, Paris, Hachette, 1987

³ Sigmund Freud, Addendum B, Inhibition, symptôme et angoisse, 1926, Paris, PUF, 1973, p. 94-98

l'angoisse⁴. C'est ce que Lacan dit dans le Séminaire X à propos du deuil. Le deuil, qui est lié à une perte de l'objet, dévoile du même coup le réel que recouvrait l'objet⁵. L'angoisse dans le deuil est ainsi déclenchée par un surgissement au-delà de la perte en jeu : un surgissement du réel, suite au dévoilement impliqué par la disparition. C'est de ce surgissement que résulte l'angoisse. L'angoisse n'est donc pas sans objet. Elle est angoisse de quelque chose.

Il y a donc aussi une attente, une anticipation dans l'angoisse. C'est cela l'« Erwartung ». Une des formes de l'état de détresse, de l'*Hilflosigkeit*, qui est lié à l'inachèvement du petit d'homme à la naissance. Il y a pour Freud deux versants de l'état de détresse du nourrisson. L'un des versants de l'angoisse est du côté de l'« Erwartung », de l'attente de quelque chose. L'autre versant est du côté de l'« abwarten », qui est une attente de on ne sait quoi, parce que rien n'a encore eu lieu. C'est une distinction que pointe Lacan dans le Séminaire VII : « C'est proprement ceci que Freud, parlant de l'angoisse, a désigné comme le fond où se produit son signal, à savoir l'*Hilflosigkeit*, la détresse, où l'homme dans ce rapport à lui même qui est sa propre mort n'a à attendre l'aide de personne ». Ce que Lacan reporte sur le problème de la fin d'analyse, où « le sujet doit atteindre et connaître le champ du désarroi absolu, au niveau duquel l'angoisse est déjà ne protection, non pas *abwarten* mais *Erwartung*. L'angoisse se déploie en laissant se profiler un danger, alors qu'il n'y a pas de danger au niveau de l'expérience dernière de l'*Hilflosigkeit*»⁶

On pourrait dire que c'est autour de ces deux versions de l'angoisse que tourne l'*Erwartung* de Schönberg. C'est ainsi qu'on peut la considérer aussi comme une œuvre très clinique, au temps de l'invention freudienne. Elle met en jeu à la fois l'artiste, et à son insu le clinicien. Comme l'écrit Schönberg : « Je ne cherche pas la beauté mais la vérité ».

Schönberg et Erwartung.

La création d'*Erwartung* est en elle-même toute une histoire. Une étape marquante est certainement une des premières représentations de *Salomé* de Richard Strauss à laquelle Schönberg et Berg assistent

⁴ Jacques Lacan, L'angoisse, 1962-63, Le Séminaire, Livre X, Seuil, Paris, 2004

⁵ Lacan, Ibid

⁶ Lacan, L'éthique de la psychanalyse, 1959-60, Le Séminaire, Livre, VII, Seuil, Paris, 1986, p. 351

ensemble à Gratz⁷. *Salomé* met en scène la folie féminine : l'hystérie, avec la sexualité et l'excès de la jouissance. L'opéra met en scène la rencontre entre ces deux vierges que sont Salomé et Iocanaan (Saint-Jean Baptiste), jusqu'à l'insupportable baiser de Salomé sur les lèvres de la tête coupée de Iocanaan, qui aboutit au cri d'Hérode : « Man tötet dieses Weib » (Qu'on tue cette femme).

Schönberg a été marqué par *Salomé* et les dissonances mises en jeu dans la musique de Strauss, qui le décident d'aller vers le défi d'aller vers la composition de dissonances sans résolution. S'en suivent les premières œuvres atonales de Schönberg, dans sa phase dite « expressionniste », dans laquelle se situe l'*Erwartung*.

Schönberg demande un livret à Marie Pappenheim, qui est en fait la nièce de Berta Pappenheim, la patiente de Breuer et de Freud, la fameuse Anna O. Marie Pappenheim écrit un monodrame centré autour de l'angoisse, de l'attente d'une femme à la recherche de son amant dans la forêt. Elle l'attend depuis quelques jours. Elle le cherche dans l'angoisse. C'est aussi un drame de la jalousie. Elle l'a entendu la nuit prononcer le nom d'une autre femme. Elle est là dans une forêt, près de la maison de celle-ci. Sous la lune blafarde, les arbres bougent, elle se heurte aux racines, ses perceptions sont troublées, diffractées, morcelées, jusqu'au moment où va tout à coup buter sur le cadavre de son amant, et qu'elle va pousser ce fameux cri – *Hilfe* - la note « Si » qui déclenche aussi simultanément tout l'orchestre, dans une tension insoutenable.

Il faut préciser ce qu'est l'expressionnisme pour Schönberg. Il ne s'agit pas d'une conception romantique de l'expression. Ce qui est exprimé dans l'expressionnisme ce n'est pas le sujet en tant que personne consciente d'elle-même et maîtresse de ses sentiments. L'irruption psychique se passe au contraire à l'insu de l'auteur.

Il s'agit pourtant dans *Erwartung* d'une mise en scène qui pourrait se rapprocher de la biographie de l'auteur. On pourrait avoir en effet que c'est sa propre vie qu'il cherche à saisir, par les mots et les sons. La composition d'*Erwartung* correspond en effet à un élément biographique de Schönberg. La jalousie, l'angoisse, le désespoir, c'est ce qu'il a rencontré lui-même lorsque sa femme Mathilde l'a trompé avec le peintre Richard Gerstl, auprès duquel il suivait lui-même des cours de peinture. Mathilde reviendra vers Arnold Schönberg, mais Gerstl se suicidera après avoir brûlé tous ses tableaux.

⁷ Salomé a été créée à Dresde en 1905.

Une oeuvre psychanalytique.

C'est dans ce même climat d'angoisse, d'attente, de désespérance, que se situe l'action de *Erwartung*. Une femme, saisie par la jalousie, erre dans l'angoisse. Il n'y a pas d'action, si ce n'est justement l'attente anxieuse - l'« Erwartung » justement - qui mêle à la fois le danger matériel et le danger pulsionnel. La femme cherche son amant. Elle le trouve mort. Ce monodrame de la jalousie est construit de manière à ce que l'on ne sache pas si elle le trouve par hasard, ou si c'est finalement elle-même qui l'a tué et qu'elle revient sur le lieu de son crime.

Dans l'expressionnisme de Schönberg, le point de vue adopté par l'artiste, comme l'écrit Carl Dahlhaus, est d'observer et d'enregistrer ce qui émane de lui. En dépit des éruptions expressives qu'il libère, l'expressionnisme de Schönberg n'est donc pas, à la différence du romantisme ou du néo-romantisme, un style subjectif dans lequel s'exprimerait et s'objectiverait l'intériorité subjective : « Le sujet est réduit à un observateur, qui se contente d'enregistrer les phénomènes psychiques qui se manifestent, qu'il s'agisse des siens propres ou ceux d'une autre personne. La communication expressionniste est donc une expression aliénée, « Entfremdet », au sens psychanalytique du mot. Et le passage du naturalisme à un expressionnisme vécu de l'intérieur fut rendu possible de façon générale par l'esprit ... scientifique de l'époque, lequel marqua également la psychanalyse »⁸.

Il y a un lien entre *Salomé* de Strauss et *Erwartung*. Dans le monodrame de Marie Pappenheim, il y a certaines citations explicitement issues de *Salomé*. De même, on va retrouver des éléments d' *Erwartung* de Schönberg dans la composition de son élève Alban Berg, qui faisait partie du Blaue Reiter, qui a composé *Wozzeck* entre 1918 et 1922, (et créé en 1925) un opéra qui met aussi en jeu le drame de la folie, de la jalousie et du crime, en posant en même temps la question du lien entre la folie et la responsabilité, que ce soit celle de Wozzeck ou la responsabilité sociale autour de ce personnage successivement bafoué par l'officier, objet d'expérience sur le cerveau par le médecin, puis trompé par Marie, qu'il aime et avec laquelle il a un fils naturel.

Schönberg compose la partition d'*Erwartung* en dix-sept jours, du 27 août au 12 septembre 1909, une année après le suicide de Gerstl. Il publie *Erwartung* en 1917, qui ne sera créée qu'en 1924 à Prague.

⁸ Carl Dahlhaus. *Musikalischer Realismus*, München, Piper, 1982, p. 151-2

Wozzeck est créé à Berlin en 1925, et Freud écrit *Inhibition, symptôme et angoisse* en 1926.

On peut évidemment toujours se demander quel est le lien qui explique la simultanéité de certains glissements dans les œuvres à une même époque. On pourrait mettre en série, comme l'a proposé François Jacob⁹ à propos des simultanés des ruptures instauratrices dans plusieurs domaines, citant Freud pour la psychanalyse, Schönberg pour la musique, Cézanne pour la représentation picturale et Mallarmé pour l'écriture, chacun mettant en jeu un décentrement propre à un sujet qui n'est radicalement plus le maître de ce qui lui arrive. de ce qu'il entend, de ce qu'il voit ou de ce qu'il lit, véhiculé par des glissements qui le fait aller au-delà du sens conscient.

Une dissonance sans résolution.

Le personnage féminin d' *Erwartung* est pris dans l'excès d'afflux perceptifs, de fausses perceptions ou d'hallucinations, de perceptions sans objet, de fragmentations, de morcellements, d'étrangeté, d'effroi, de sidération, dans un état qui va progressivement vers l'insoutenable que réalise une composition musicale qui exprime une tension extrême.

La musique atonale qu'invente Schönberg met en jeu une dissonance qui n'a plus besoin de se résoudre dans une consonance. Pour Wagner – par exemple dans *Tristan et Iseult* qui est aussi à mettre dans la série qui va de *Salomé* à *Erwartung*, puis *Wozzeck* - la résolution est toujours remise à plus tard, mais elle a lieu. Il y a une immense courbe de dissonance, pendant plusieurs heures, jusqu'à obtenir enfin une résolution. Pour Schönberg, plutôt que de tendre vers une consonance reportée, il fait l'exercice de s'en passer totalement.

Le résultat est la mise en évidence de l'instant, de la discontinuité de l'instant, où perception du présent, souvenir du passé, et anticipation de l'avenir sont mêlés dans un hors-temps, semblable au rêve, ou plutôt au cauchemar : « Toute la pièce peut être comprise comme un cauchemar »¹⁰. Comme dans le processus primaire, il n'y a pas de temps, pas de lieu, pas de contradiction, pas de négation - tout cela mettant en jeu l'effondrement d'un monde, la solitude d'un individu dans une société

⁹ François Jacob, conférence donnée à Lausanne, qui a été publiée dans le Monde.

¹⁰ Arnold Schönberg, extrait d'une lettre datée du 14 avril 1930. In Schönberg, Correspondance, 1910-1951, Paris, Latès, 1983, p. 139

en décomposition, dont on trouve l'expression la plus pointue dans la décomposition d'un individu dans l'amour.

Schönberg pratique l'afflux d'émotions sur un mode associatif, créant un véritable protocole sismographique, comme le dit Adorno. La répétition musicale produit un effet de dépersonnalisation chez celui qui l'écoute. Les dissonances créent une tension insupportable, une course panique, jusqu'au cri, ce « Si » aigu qui va vers un do dièse grave, qui emmène aussi tout l'orchestre avec lui.

On pourrait faire une histoire du cri dans l'opéra, entre le cri de Fidelio chez Beethoven, le cri de Tosca chez Puccini au moment où elle découvre que Mario est effectivement mort, ou le cri de Lulu assassinée – ces cris étant à mettre en série avec le cri d'appel, le cri de cauchemar dans une solitude absolue du tableau de Munch de 1893, qui avait mis en jeu dans la peinture la même angoisse que celle d'*Erwartung*, l'angoisse d'une attente sans résolution, comme la dissonance chez Schönberg.

L'angoisse est réalisée dans la musique, au point que « la possibilité de la musique elle-même est devenue incertaine », comme l'écrit Adorno¹¹. L'angoisse devient une forme esthétique, qui elle-même livre quelque chose du secret de l'angoisse. Avec Schönberg, les dissonances nous effraient, nous parlent de notre propre condition, à travers « une musique qui nous interpelle au point le plus crucial », comme l'écrit encore Adorno. Une musique qui touche au réel pourrait-on dire, qui fait signe du réel¹², comme le dit Lacan de l'angoisse dans le Séminaire X.

Dans *Erwartung*, ce qui est en jeu c'est l'expression de l'angoisse comme pressentiment, qui touche à l'impossible. Une femme, la nuit, en proie à l'épouvante des ténèbres. Elle cherche son amant pour le retrouver assassiné : « Elle est livrée en quelque sorte comme une patiente à son traitement analytique. On lui arrache l'aveu de sa haine, de son désir, de sa jalousie », comme l'écrit Adorno¹³. Entre délire, hallucination, angoisse, *Erwartung* c'est l'enregistrement sismographique de chocs traumatisants, sans continuité, jusqu'à l'immobilisation hagarde du cri.

¹¹ Adorno T.W., « Schönberg et le progrès », Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Tel, Paris, 1962, p. 122

¹² Lacan, Séminaire X, op. cit.

¹³ Adorno, op.cit. p. 53

Instant et discontinuité.

L'absence de toute continuité est centrale dans *Erwartung*. Sa composition, qui procède de l'atonal et de l'a-thématique, révèle du même coup la discontinuité produite par l'instant, qui se réalise dans l'instant musical. L'instant est à la fois jonction et disjonction : il est là, toujours intermédiaire, entre ce qui était et ce qui sera. L'instant, c'est l'expérience même de la discontinuité.

C'est ainsi qu'*Erwartung* est aussi un enseignement sur la question du temps, une leçon d'écoute qui révèle la portée de l'instant, de l'instant comme rupture, de l'instant comme discontinuité, de l'instant comme temps de l'angoisse. et de la liberté aussi bien.

L'enjeu d'*Erwartung*, c'est de pénétrer dans l'instant, de faire entrer dans le « zeitlos », dans le hors temps propre à l'inconscient. dans l'atemporel. Comme Schönberg l'écrit en 1930 : « Dans *Erwartung*, mon idée est de représenter au ralenti tout ce qui se passe en une seule seconde d'extrême excitation spirituelle, d'étendre cette seconde sur une demi heure »¹⁴.

La structure atonale et athématique d'*Erwartung* conduit en effet celui qui écoute à se sentir perdu dans le temps. Il s'agit d'un temps qui n'est fait que de discontinuité, sur un fond répétitif. Il y a là un aspect paradoxal, où les dimensions atonales et athématiques créent finalement une sorte de trouble de la perception, qui vient de façon expressionniste renforcer la manifestation de l'angoisse qui est au centre d'*Erwartung*.

Comme l'écrit Anton Webern : « La partition de ce monodrame constitue un événement inouï. Il y a là rupture avec tout héritage architectonique : à chaque instant, il s'y passe quelque chose de nouveau, d'une expression totalement variée »¹⁵. Cela ne signifie pas que Schönberg ait composé n'importe quoi, n'importe comment, comme le précise Etienne Barilier. Mais cela signifie que la logique consciente, les articulations visibles de la musique sont effacés, abolies. *Erwartung* s'échappe des lois temporelles. On bascule dans le « zeitlos », on est vraiment dans le

¹⁴ « Nouvelle musique : ma musique », In : *Le Style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 87

¹⁵ Anton Webern, cité par Etienne Barilier (Contribution rédigée pour le programme du Grand Théâtre de Genève à l'occasion de la production d'*Erwartung* de Schönberg donnée en mars 1995)

processus primaire propre à la vie inconsciente, qui est effectivement caractérisée entre autres par l'absence de temporalité.

Du coup, la mémoire est bousculée, y compris la mémoire immédiate de l'audition. Les lois temporelles sont transgressées. On est vraiment dans l'expérience de l'instant. Chaque instant est totalité et coupure à la fois, lien et discontinuité entre ce qui précède et ce qui suit. La mise en évidence de l'instant crée paradoxalement dans cette oeuvre de Schönberg une atmosphère d'attente, d' *Erwartung* au sens propre du terme, de tension irrémédiable, par moment presque pénible, irrespirable. Comme l'écrit très bien Etienne Barilier : « La logique de cette musique est la logique d'une discontinuité baignée d'angoisse »¹⁶. On est vraiment dans l'angoisse, dans la tension de l'attente : les perceptions se brouillent, se morcellent, se mélangent, dans un climat confuso-onirique, fait de ruptures, de soubresauts, qui débouchent sur une expression hallucinée, qui amène jusqu'au malaise et l'impasse à se laisser comprendre.

C'est ainsi que la musique de Schönberg peut être vue comme « un recueil onirico-psychanalytique », pour reprendre l'expression d'Adorno¹⁷. La logique du déroulement sonore est à la fois coupée par la contingence et en même temps implacablement nécessaire, tout en restant parfaitement mystérieuse. Chaque note dépend bel et bien de la précédente, mais dans un lien si ténu qu'il ne se réalise que dans un éclair, un instant, un surgissement, une brièveté, à un tel point que « nous ne parvenons plus, après coup, à en rendre raison »¹⁸.

La continuité rétroactive propre au temps, à l'idée d'une détermination, d'une continuité, n'est plus possible. On tombe dans le paradoxe temporel où, comme on pourrait le dire, on ne saura jamais de quoi avant était fait, comme on peut le dire de manière plus générale sur le devenir : « on ne saura jamais de quoi hier sera fait ». Parce qu'il s'agit d'un futur antérieur, plutôt que d'un passé, un jeu entre l'anticipation et ce qui s'est déroulé. C'est bien cela l'*Erwartung* : l'angoisse d'une attente qui a rapport à quelque chose de passé, qui met en jeu en même temps quelque chose à venir, qui est déjà anticipé, que cette femme sait déjà parce que peut-être c'est elle qui a tué cet amant, tout en redoutant de trouver son

¹⁶ Etienne Barilier, Ibid.

¹⁷ Adorno. op. cit.

¹⁸ Etienne Barilier, op.cit.

cadavre. Un futur antérieur, qui scelle l'expérience de l'angoisse sur fond d'attente, de l'anticipation, sur un fond de discontinuité.

Paradoxalement l'instant est hors temps. Dans l'instant, le passé n'est plus et l'avenir n'est pas encore. Pourtant l'instant est aussi ce qui relie le passé à l'avenir. Dans la musique, l'instant est aussi l'espace entre deux notes. C'est là que se joue la création, sur la base de cette discontinuité. La composition musicale, comme le dit Pascal Dusapin dans sa leçon au Collège de France à la chaire de création artistique, implique toujours un saut dans l'inconnu, le saut entre deux notes. Cet intervalle, cet écart, est toujours présent. Hanna Arendt parlait d'un « non-espace-temps »¹⁹, ni hérité, ni transmis, qui est à l'origine de ce qui sera, entre ce qui était - qui n'est plus - et ce qui va être - qui n'est pas encore.

Chaque instant est crucial parce que potentiellement toujours autre. Dans l'instant tout peut basculer et changer. C'est l'enjeu de toute création, d'un « non-espace-temps » potentiellement créateur, qui ouvre au nouveau, que ce soit entre deux notes, ou dans la vie, comme aussi à travers l'acte analytique au cours une psychanalyse.

La coupure est aussi une métaphore spatiale, comme avec « Il taglio » de Lucio Fontana, qui fait que l'infini passe à travers l'entaille. Ou chez un autre artiste, Claudio Parmiggiani qui met en jeu beaucoup la dimension du temps, mais aussi de la trace, de la poussière, du reste, avec ses horloges sans aiguilles, traces d'une horloge, ou un cadran amputé. Pour Parmiggiani « Une œuvre et un art ne peuvent trouver asile que dans un temps sans temps »²⁰. Pour Parmiggiani, passé, présent, futur vivent dans une seule dimension « où le temps n'existe plus ».

C'est bien là aussi une question centrale en psychanalyse. L'enjeu de l'acte analytique, de l'intervention, de l'interprétation, c'est d'ouvrir à une coupure. L'interprétation n'est pas seulement ce qui déchiffre, qui donne le sens. Le déchiffrage est un nouveau chiffrage. Il maintient la continuité. L'enjeu de l'interprétation, c'est d'abord la coupure, qui n'est pas sans angoisse mais pas non plus sans effet de création.

FA/14.06.09

¹⁹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Folio Essais, Paris, 2007, p.24.

²⁰ Claudio Parmiggiani. *Stella, sangue, spirito*, cité par Georges Didi-Huberman. *Génie du non lieu*, Minuit, Paris, 2001, p. 42