

Communication de Monsieur le Professeur Michel Laxenaire



Séance du 5 février 2010



L'inquiétante étrangeté à l'opéra

«*L'inquiétante étrangeté*» est un concept élaboré par Freud dans un article de 1919. Son titre allemand est «*Unheimlichkeit*», difficilement traduisible en français. Le terme implique en effet une notion de familiarité (*Heimlich*) et sa négation (*un*). On devrait logiquement le traduire par «*infamiliarité*» mais, le mot n'existant pas en français, il faut recourir à une périphrase. La plus communément admise est celle «*d'inquiétante étrangeté*» mais il serait plus exact de parler «*d'inquiétante familiarité*». Après des recherches linguistiques poussées, Freud conclut que «*dans beaucoup de langues, le mot qui désignerait cette nuance particulière de l'effrayant fait défaut*». Le français ne fait pas exception.

Selon Freud, «*l'inquiétante étrangeté*» est à l'origine du genre fantastique. Elle en donne la clé psychanalytique. Concrètement, ce sentiment survient lorsqu'un objet, une personne, une situation, paraissant de prime abord ordinaire, banale, rassurante bascule tout d'un coup dans l'étrange, l'insolite et le bizarre, bouleversant le cours normal des choses et donnant à ce qui paraissait rationnel et compréhensible une tournure irrationnelle et inquiétante, générant une impression de fantastique. Selon la définition courte et précise d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822) : «*Le fantastique, c'est l'irruption de l'étrange dans le banal quotidien*».

Sans être encore de l'angoisse le sentiment d'inquiétante étrangeté met sur la voie de l'angoisse. Freud le précise ainsi : «*Le concept d'inquiétante étrangeté, écrit-il, est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse mais le terme n'est pas*

toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec ce qui provoque l'angoisse. Il provoque en fait une sorte de «*vacillement du moi*», un état d'incertitude voire de questionnement identitaire. Est-ce bien moi qui constate ces événements bizarres ? La perte des repères entraîne une sorte de vertige. Plus rien ne paraît certain.

Toutes les hypothèses sont possibles : Ce que l'on voit n'est pas explicable par les lois de la nature et il faut s'en remettre à des forces occultes ou démoniaques. Une situation devient fantastique quand on est dans l'impossibilité de trancher entre un réel invraisemblable et un irréel inacceptable.

Il faut faire ici une parenthèse pour différencier le fantastique du merveilleux. Cette distinction, que l'on doit à Tvestan Todorov, est fondée sur le fait que le merveilleux se déploie dans un monde imaginaire qui n'a plus ni frein ni retenue et ne laisse aucune chance à une explication rationnelle. Le monde du merveilleux est celui du rêve et des contes de fées.

Par contrat, tout y est possible : le carrosse se transforme en citrouille, les bottes font des bonds de sept lieues et le loup régurgite la grand-mère qu'il vient d'avaler. De ce fait, le monde du merveilleux ne suscite aucune angoisse. Il est étrange mais non inquiétant car la réalité y est mise une fois pour toutes entre parenthèses. Il n'est pas question de s'interroger sur l'éventualité d'une solution réaliste.

Le fantastique au contraire plonge le lecteur dans la perplexité et le somme de choisir entre une cause raisonnable mais hypothétique et une cause irrationnelle mais difficile à accepter car elle nécessite d'admettre l'action d'êtres fabuleux comme le diable, les personnages diaboliques, les fées ou les sorcières, les vampires ou les morts-vivants.

S'en remettre à de telles solutions, constate Freud, c'est retourner à «*la pensée magique*», aux superstitions dépassées, aux archaïsmes moyenâgeux, aux croyances absurdes. Personne n'oserait avouer, dit-il encore, qu'il croit à l'existence des vampires, des fantômes, des sorcières ou au pouvoir mortifère de la pensée à distance. Pourtant, certaines personnes continuent à penser en secret «*qu'il est peut-être vrai qu'on peut tuer quelqu'un simplement en le désirant, que les morts continuent à vivre et qu'ils réapparaissent sur les lieux de leur activité antérieure*». L'inconscient n'est pas rationnel. Il y a toujours un décalage entre le niveau raisonnable de la psyché et la persistance d'une pensée archaïque, par où s'infiltré le sentiment d'inquiétante étrangeté.

Un psychanalyste contemporain, Octave Mannoni avait trouvé une jolie formule pour exprimer ce décalage : «*La croyance, disait-il, c'est : je sais bien mais quand même*»... Je sais bien que tout cela est faux, que le diable, les spectres,

les vampires n'existent pas... mais quand même, il y a peut-être un peu de vrai là-dedans. Personne n'a pénétré tous les mystères de la vie. Quand on se retrouve, par exemple, avec le même numéro pour une chambre d'hôtel, une piscine et un vestiaire, on ne peut manquer de s'interroger sur le dieu malicieux qui a organisé des coïncidences aussi bizarres.

La démonstration de Freud à partir de l'histoire de «l'homme au sable»

Pour développer sa conception de l'inquiétante étrangeté, Freud s'est appuyé sur un conte d'ETA Hoffmann, *«l'homme au sable»*, publié à Berlin en 1817. C'est ce conte qui a inspiré le livret du dernier opéra d'Offenbach, *«Les contes d'Hoffmann»*, tout au moins en ce qui concerne le premier acte, celui de la poupée Olympia.

«L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté, écrit-il, est de laisser le lecteur douter de ce que certaines personnes qu'on lui présente soit un être vivant ou un automate».

Cette allusion de Freud à un opéra vaut d'être signalée car elle est unique dans son œuvre. Il se prétendait étranger à l'art musical et ne prenait jamais ses exemples dans la musique, encore moins dans l'opéra. La poupée Olympia reste donc une figure unique dans la littérature psychanalytique.

L'histoire est bien connue. Je me contenterai donc de rappeler uniquement les épisodes qui servent à justifier l'interprétation de Freud : Nathanaël, un jeune étudiant, qui s'ennuie dans sa chambre, est attiré un jour, en regardant par la fenêtre, par le visage et la beauté d'une jolie voisine, *«qui, écrit Hoffmann, restait des heures entières dans la même position, inoccupée, les mains posées sur une petite table et les yeux invariablement dirigés vers lui»*. Les yeux surtout intriguent l'étudiant : fixes, comme morts, ils semblent perdus dans un rêve intérieur. Intrigué et plein de curiosité, Nathanaël s'enquiert du nom de la jeune fille. Elle s'appelle Olympia et elle serait la fille du professeur Spalanzani, un de ses maîtres à l'Université.

Jusqu'à là rien que de très banal. Pourtant, l'univers du fantastique commence à s'insinuer, lorsque Nathanaël est abordé un jour par un mystérieux marchand de lunettes, *«à la figure repoussante»*, qui lui propose une lorgnette de poche, *«artistement travaillée»*. Le nom du marchand, Coppola, rappelle vaguement quelque chose à Nathanaël mais il ne peut préciser quoi. Tenté, il essaye la lorgnette et constate avec émerveillement *«qu'il n'avait jamais trouvé un instrument dont les verres fussent aussi exacts et aussi bien combinés pour rapprocher les objets sans nuire à la perspective et pour les rapprocher dans toute leur exactitude»*. Malgré le prix élevé, il achète la mystérieuse lorgnette et la

braque aussitôt sur sa jolie voisine. Il s'aperçoit alors avec un étonnement mêlé d'effroi que, *«plus il regardait à travers la lunette, plus il lui semblait que les yeux d'Olympia s'animassent de rayons humides»*.

Fou d'amour car leurré par la lorgnette magique, il fait à Olympia des déclarations enflammées, auxquelles elle ne répond que par d'énigmatiques : *«Ah ! Ah ! Ah !»*. Cela ne le décourage pas, pas plus que le contact froid de la main de la jeune fille, *«ses lèvres glacées, répondant à ses baisers brûlants»* et sa démarche bizarrement cadencée, lorsqu'il danse avec elle.

Jusqu'au jour où il fait une découverte dramatique : Arrivant inopinément chez Spalanzani, il trouve le professeur en train de se quereller avec Coppola et de se disputer le corps d'une femme complètement disloqué : *«Le professeur avait pris le corps de la jeune fille par les épaules, Coppola le tenait par les pieds et ils se l'arrachaient, le tirant d'un côté et de l'autre, luttant avec fureur pour le posséder. Nathanaël recula, tremblant d'horreur, en reconnaissant cette figure pour celle d'Olympia...La figure de cire n'avait plus d'yeux et de noires cavités leur en tenaient lieu»*.

Les yeux gisaient sur le sol, comme deux billes inutiles quand Spalanzani, les ramassant, les lança si vivement sur Nathanaël, qu'ils *«vinrent frapper sa poitrine»*. Médusé et hagard, l'étudiant découvrit alors que la belle Olympia, dont il était éperdument amoureux, n'était qu'une poupée mécanique, mue par des ressorts et un mécanisme d'horlogerie imaginé par Spalanzani et Coppola. *«Le délire le saisit alors, écrit Hoffmann, et confondit toutes ses pensées»*.

L'interprétation de Freud

Comment Freud interprète-t-il cette étrange histoire ?

Fidèle à sa méthode, il cherche dans le passé de Nathanaël l'explication de son aveuglement et de ses conséquences tragiques pour le psychisme du jeune homme. Fouillant le récit d'Hoffmann, il y décèle deux épisodes qui donnent, selon lui, la clé psychanalytique de toute l'affaire et en même temps celle du genre fantastique.

Le premier concerne la fameuse légende de *«l'homme au sable»*. Quand il était enfant, Nathanaël, comme tous les enfants, trouvait qu'il était toujours trop tôt pour aller se coucher. Son père le menaçait alors de la venue de *«l'homme au sable»* : *«Il va bientôt passer, lui disait-il, et te jettera du sable dans tes yeux»*. Il n'en disait pas plus mais la nounou plus prolix et sans doute un peu sadique avait ajouté des détails horribles : *«C'est un homme méchant, avait-elle dit à l'enfant, qui vient auprès des enfants quand ils ne veulent pas aller au lit et qui leur jette du sable à poignée dans les yeux, de sorte que ceux-ci jaillissent de la tête,*

tout sanglants. Alors il les jette dans un sac et les apporte au clair de lune pour en repaître ses enfants ; ceux-ci sont blottis là-bas dans un nid et ont des becs crochus, comme des chouettes, et avec eux ils becquettent les yeux des enfants humains qui ne sont pas sages».

Ce récit épouvantable, cauchemardesque, qui avait marqué l'inconscient de Nathanaël, fait brutalement retour, lorsqu'il découvre sur le sol les yeux de la poupée mécanique. D'où sa bascule immédiate dans le délire. Pour Freud, en effet, un traumatisme actuel, c'est-à-dire survenant à l'âge adulte, devient pathologique par son rattachement mnésique à un traumatisme infantile refoulé dans l'inconscient.

Le deuxième épisode concerne Coppola, le marchand de lorgnette. Toujours dans son enfance, Nathanaël voyait souvent un mystérieux visiteur frapper le soir à la porte de la maison et s'enfermer avec son père dans le bureau. L'enfant n'était pas toléré dans le saint des saints paternel mais, un soir, enfreignant les interdits, il s'était caché derrière des rideaux et avait reconnu dans l'ami de son père l'avocat Coppelius, personnage repoussant, qui prenait plaisir à l'effrayer en lui racontant des histoires aussi horribles que celle de *«l'homme au sable»*.

Pour Freud, Coppelius, l'avocat, et Coppola, le marchand de lunettes ne font qu'un avec *«l'homme au sable»*, qui arrache les yeux des enfants. *«Cette affreuse trinité, écrit-il, a réveillé l'angoisse infantile effroyable d'endommager ou de perdre ses yeux»* et il ajoute, parce qu'il tient à sa théorie sexuelle, qui pour lui est à la base de tous les comportements humains : *«Certains mythes prouvent que la perte des yeux n'est que la forme métaphorique de la perte de la virilité»*. Et il ajoute : *«Œdipe s'auto-aveugle, alors qu'en bonne logique, compte tenu du crime qu'il avait commis, il aurait dû se castrer»*.

Le castrateur, dans la conception freudienne du complexe d'Œdipe, ne pouvant être que le père, Freud fait remarquer que Nathanaël est constamment confronté à l'image de deux pères : le bon, qui disparaît alors qu'il est encore enfant ; le mauvais, qui le harcèle sous les formes de Coppelius, de Coppola et de Spalanzani. Trois figures diaboliques qui le poursuivent de leurs maléfices et de leurs sortilèges et l'entraînent dans les impasses d'un amour impossible, où il perd sa raison et sa virilité.

Et Freud de conclure : *«Nous nous risquerions à ramener l'inquiétante étrangeté de l'homme au sable à l'angoisse du complexe de castration infantile»*. Autrement dit, si le fantastique nous angoisse, c'est parce qu'il nous confronte à notre manque fondamental, à l'impossibilité où nous sommes en tant qu'êtres humains de jamais pouvoir élucider tous les mystères de la nature. C'est ce que Freud entend sous le terme de *«castration symbolique»*.

Un exemple de fantastique à l'opéra : Le tour d'écrou de Benjamin Britten

De nombreux opéras se déroulent dans l'univers du fantastique et font intervenir des personnages venus de l'au-delà : Le diable, en premier lieu, comme c'est le cas pour les 12 opéras tirés de la légende de Faust ; les personnages diaboliques, comme dans «*Les Contes d'Hoffmann*» d'Offenbach mais aussi dans «*The Rake's progress*» de Stravinski, avec le personnage de Nick Shadow ; les sorcières comme dans «*Macbeth*» de Verdi, «*L'ange de feu*» de Prokofief, «*Médée*» de Cherubini ; les mortes revenues sur la terre comme dans «*La ville morte*» (Die tote Stadt) d'Erich Wolfgang Korngold ou «*Le château des Carpathes*» de Philippe Hersant ; les morts-vivants, comme dans «*Le vaisseau fantôme*» de Richard Wagner ; les vampires comme «*Der vampyr*» de Marschner ; les fantômes enfin comme dans «*La dame blanche*» de Boïeldieu ou «*Le médium*» de Menotti.

Et c'est aussi une histoire de fantômes que j'ai choisi pour illustrer l'inquiétante étrangeté, telle que je viens d'en donner l'origine, celle du «*Tour d'écrou*» de Benjamin Britten. Je l'ai choisie parce que cet opéra a toutes les caractéristiques du fantastique. Du début à la fin, les personnages restent ambigus. Il est quasi impossible de dire avec certitude si ce sont des personnages réels ou des fantômes (à condition d'y croire naturellement. On est en plein dans le «*Je sais bien mais quand même*»...). En dehors de personnages, le thème de l'opéra prête à controverse et il est lui aussi extrêmement ambigu.

Le tour d'écrou (The turn of the screw)

L'opéra a été créé à la Fenice de Venise le 14 septembre 1954. Il se situe à peu près au milieu de l'œuvre du compositeur, puisque c'est son septième opéra et qu'il en composera encore trois avant sa mort en 1976. Le livret de Myfanwy Piper est tiré d'une nouvelle de Henry James dont l'univers énigmatique, traversé d'allusions voilées à l'homosexualité, était bien fait pour tenter Britten.

Je résume l'histoire : Un mystérieux personnage, qui habite Londres, engage une jeune institutrice comme gouvernante de deux enfants, Miles, un garçon d'une dizaine d'années et Flora, une petite fille un peu plus âgée, qui, eux, vivent loin de Londres, dans une grande et vieille demeure perdue dans la campagne anglaise. Le personnage, qui ne dévoile ni son nom ni sa profession, se présente à l'institutrice comme le tuteur des enfants. C'est un jeune homme souriant et affable qui, dit-il, est tellement pris par ses affaires, ses voyages et ses amis qu'il n'a pas un instant à consacrer à ces pauvres petits. Il insiste avec force sur un point qu'il donne comme essentiel : Quelles que soient les difficultés rencontrées par la gouvernante dans l'exercice de ses fonctions, elle ne devra à aucun prix le déranger, l'avertir ou même lui écrire.

Le manoir où vivent les enfants s'appelle Bly. À ce moment vivent également une intendante, Miss Grose, et quelques domestiques qui s'occupent des problèmes matériels. Miss Grose réside à Bly depuis longtemps. Elle est donc la seule à pouvoir faire le lien entre le passé et le présent. D'emblée celui-ci s'annonce difficile !

Avant que l'opéra ne commence, deux personnages ont vécu à Bly : Miss Jessel, la gouvernante précédente, et Quint, un valet de chambre un peu particulier. *«Bien familier avec tout le monde et surtout avec Monsieur Miles»*, dit Mrs. Grose, sur le ton voilé d'une confiance qui suggère des relations autres que celles de domestique à Maître. Officiellement les deux personnages sont morts : Quint dans un accident en sortant ivre d'un cabaret, Miss Jessel, plus mystérieusement, peu de temps après avoir quitté Bly, alors qu'elle était enceinte. C'est Mrs. Grose qui fait ces confidences à la nouvelle venue.

Le décor planté, l'énigme se concentre vite sur le petit garçon. Nous sommes au début des grandes vacances d'été. Une lettre du Principal du Collège, transmise par le tuteur qui, conformément à ce qu'il a annoncé, a refusé de la décacheter, informe la gouvernante que Miles, le petit garçon, est définitivement renvoyé du collège. Il ne sera en aucun cas repris à la rentrée. Aucune mention n'est faite des causes de ce renvoi.

Premières interrogations, premiers doutes. La nouvelle gouvernante, intriguée, se demande avec angoisse ce que le jeune garçon a bien pu faire pour être ainsi exclu du collège. Est-il injustement accusé ? Mais de quoi ? Mystère. Miles, un petit garçon à la tête d'ange, cache-t-il d'inavouables secrets ? Impossible de le dire.

Autre problème qui commence à intriguer la nouvelle gouvernante : Que s'est-il passé à Bly avant son arrivée ? La question est pour l'instant sans réponse mais la gouvernante paraît fortement ébranlée par cette atmosphère inquiétante.

A partir de ces premiers doutes, se met en place une machine infernale, une sorte *«d'écrou psychique»*, séré peu à peu par une main invisible et comme destiné à aboutir à un étouffement progressif. Tel est le sens métaphorique du titre de l'ouvrage et de l'opéra.

La musique traduit ce processus inquiétant par une construction originale : *«Le jeu thématique et l'organisation tonale, écrit Jean François Boukobza, traduisent ce rétrécissement progressif par une architecture extrêmement élaborée. Les deux actes sont unifiés par un thème unique, le thème de «l'écrou», entendu lors du prologue et qui génère par la suite 15 variations instrumentales servant d'interludes entre les différentes scènes. L'opéra entier est donc contenu dans une immense série de variations orchestrales qui commentent et relient chaque scène et sert de base à l'élaboration des parties vocales»*.

Malgré ses craintes et son début d'angoisse, la jeune gouvernante s'installe à Bly, s'occupe des deux enfants et commence son enseignement, lorsqu'un soir, alors qu'elle se promenait dans le parc du manoir, elle voit apparaître une silhouette d'homme sur une haute tour. *«Il était roux, très frisé, un visage long et pâle, de petits yeux. Son regard était perçant, fixe et très étrange»*, rapporte-t-elle effrayée à Miss Grose. Aussitôt celle-ci met un nom sur la silhouette entrevue : *«Quint, c'est Quint, Peter Quint, le valet du Maître. Il lui avait confié le domaine. Moi je n'avais rien à dire... mais j'ai vu certaines choses qui ne me plaisaient pas»*. Encore une allusion à des relations plus ou moins perverses avec le garçon.

Autre apparition un peu plus tard. La gouvernante, de nouveau en promenade mais avec Flora, la petite fille, voit sur la rive opposée d'un lac une silhouette féminine. Cette fois elle n'a pas besoin de Miss Grose, elle pense immédiatement qu'il ne peut s'agir que de Miss Jessel, la gouvernante qui l'a précédée à Bly. L'éloignement l'empêche d'approcher l'apparition et de la toucher mais elle est sûre de l'avoir vue. Flora, la petite fille, ne dit rien ; ce qui n'empêche pas la gouvernante d'être intimement persuadée qu'elle aussi a vu l'ancienne gouvernante. Comme elle est morte, il ne peut toutefois s'agir que d'un spectre. Elle raconte sa vision à Miss Grose qui, en retour, va plus loin dans les confidences et suggère que Miss Jessel a été victime de la lubricité de Quint, autrement dit que c'est lui qui l'a engrossée avant qu'elle ne quitte le domaine.

Ebranlée par ces deux apparitions, la gouvernante est encore plus déstabilisée quand elle entend Miles, qui n'a toujours fourni aucune explication sur son renvoi du Collège, se mettre à chanter d'étranges chansons où il est question *«d'un cochon que l'on vole, que l'on mange et pour lequel on est battu»* (*«Pig was eat, Tom was beat»*), puis qui se lance dans une étrange litanie, en fait une parodie du *Benedicite*. Il jette, comme au hasard, de mystérieux mots latins : *«O amnis, crinis, caulis fascis, collis... «Que le Seigneur vous bénisse»* et après le mot *ignis* (le feu), la litanie se lézarde puis dérape en une énumération désordonnée. L'exercice scolaire devient un jeu complice entre Miles et Flora et la musique souligne que les deux enfants s'évadent d'un univers scolaire bien ordonné vers un monde de subversion, de désordre où l'inversion des rôles et des termes évoque la messe noire et le monde satanique.

Tour d'écrou supplémentaire et accroissement de l'inquiétude et de l'angoisse : Miles entonne une sombre et triste mélodie où revient de façon répétitive un mot intraduisible, en anglais comme en français : *«Malo, Malo»*, très évocateur de *mal*, de *malheur*, de *mal-être* et de *malaise*. La musique suggère une sorte de couple inernal, ordre / désordre et le regret d'une innocence perdue, comme la souffrance d'une souillure.

Pour couronner le tout, Miles assortit sa chanson de commentaires énigmatiques et de semi-confidences sur un «*méchant garçon devant l'adversité... (a naughty boy in adversity)*». Il laisse sa phrase en suspend et pressé de questions par la gouvernante, qui lui demande ce qu'il faisait alors, le garçon finit par avouer : «*Oh ! Je suis resté à penser*» - «*A quoi pensiez-vous ?*», demande la gouvernante inquiète. «*À cette vie bizarre, la vie que nous avons menée*». Encore une allusion voilée à l'étrange passé des deux enfants.

L'écrou continue à s'enfoncer dans la tête de la gouvernante. Elle se pose maintenant clairement la question : Quint et Miss Jessel ont-ils, de leur vivant, perverti les enfants ? Sont-ils vraiment morts, d'ailleurs, ces deux êtres démoniaques ? Ne reviennent-ils pas, en chair et en os, poursuivre leur œuvre de perversion ? Quint ne se contente plus d'apparaître maintenant, il appelle Miles du haut de la tour et Miss Jessel implore Flora de l'autre côté du lac sans qu'on sache jamais avec certitude si les enfants les voient et les entendent. Un jour, angoisse supplémentaire, la gouvernante trouve Miss Jessel (ou son spectre) assise à son bureau entraîné de se lamenter sur ce que Quint lui a fait endurer...

C'en est trop pour la gouvernante. Submergée par l'angoisse et le doute, elle décide d'abandonner la partie et de quitter Bly. Enfreignant les consignes du mystérieux commanditaire, elle lui écrit et lui explique ce qui se passe dans le manoir. La lettre n'arrivera jamais. Volée par Miles qui, harcelé de questions, avoue qu'il l'a volée.

«*L'écrou*» est maintenant vissé à fond : Après avoir entendu Flora proférer dans ses rêves «*des choses horribles*», (c'est elle qui le dit), Miss Grose est sûre maintenant que les enfants sont possédés par les spectres et elle décide de quitter Bly avec Flora. Elle l'emmènera au loin, chez son oncle, en un lieu indéterminé. Restée seule avec Miles, la gouvernante, au comble de l'angoisse, veut à tout prix lui arracher son secret et lui faire avouer la réalité de ses relations avec Quint. À toute extrémité, prononçant le nom maudit (*Peter Quint, démon que vous êtes !*), le petit garçon s'écroule mort dans les bras de la gouvernante.

De quoi meurt-il ? On ne le saura pas. D'avoir vu le spectre, peut-être ? D'avoir prononcé le nom de Quint, alors que son fantôme le sommait de ne pas le trahir ? Du harcèlement de la gouvernante ? Tout est possible. Mais une autre hypothèse est plausible Est-il réellement mort ou s'est-il évadé dans un monde d'inconscience feinte pour ne pas parler, ne pas donner la clé de l'énigme ? Le doute reste entier. Le spectateur, plongé depuis le début dans une inquiétante étrangeté, entre réel et fantastique, s'interroge maintenant sur la signification de cette étrange histoire.

L'inquiétante étrangeté

D'où vient-elle cette «*inquiétante étrangeté*»? Essentiellement de l'ambiguïté des situations et des personnages qui s'affrontent depuis que le gentleman londonien a confié à la nouvelle gouvernante son étrange mission. L'opéra, comme la nouvelle de Henri James, baigne dans une atmosphère d'irréalité oscillant sans cesse entre le rationnel et le surnaturel. À ceci s'ajoute le piment d'allusions à la sexualité infantile et à ses perversions.

Dans la nouvelle de James, comme dans l'opéra de Britten, la question qui se pose de manière implicite est celle d'une équivoque sur la corruption ou l'innocence, la pureté ou le vice de deux enfants dont le comportement est, pour le moins, ambivalent. On sait, (mais en est-on réellement sûr?) qu'ils ont été, avant le début de l'action, en relation avec deux adultes plutôt louches, qui sont donnés pour morts au moment où commence le drame. Tout se passe dans «*l'après-coup*» et ce qui s'est passé auparavant ne relève que de l'hypothèse et de l'allusion.

Chacun est obligé de se forger une opinion sur ce que cachent des personnages pour lesquels rien n'est certain, rien n'est affirmé, rien n'est clair. Dans la nouvelle de James, chaque réplique est comme une énigme en attente de résolution. L'opéra est tout aussi ambigu sur les paroles mais, avantage indéniable sur l'œuvre littéraire, permet par la musique et le chant d'éclairer en contrepoint l'obscurité et l'ambiguïté des paroles et des attitudes des personnages.

Dans les deux cas, l'inquiétude et la perplexité assaillent le spectateur. Jusqu'au titre qui est lui-même quelque peu angoissant. La métaphore de l'érou que de mystérieux personnages vivent de façon progressive et implacable, sous-entendu dans la tête de quelqu'un, suggère des images de torture physique ou psychique. Dans cette étrange histoire, rien n'est sûr. Qui est coupable, qui est victime? Qui existe vraiment, qui fait semblant d'exister? Le spectateur hésite en permanence entre deux hypothèses: Ou les enfants sont coupables ou ils sont innocents. Ambiguïté savamment entretenue par le romancier et le compositeur. C'est à vouloir résoudre cette énigme que découle «*l'inquiétante étrangeté*» de l'opéra.

Première hypothèse : les enfants sont corrompus.

En faveur de la corruption des enfants (c'est-à-dire de leur initiation à la sexualité par deux adultes pervers), les preuves ne manquent pas mais requièrent une prise de position sur ce qui n'étaient que des hypothèses: Les deux fantômes ne sont pas des fantômes mais des êtres réels, décidés à poursuivre leur œuvre d'envoûtement chez des enfants qu'ils ont corrompus dans le passé. Un détail du dialogue met sur la voie de cette piste: Quand la gouvernante voit apparaître

la silhouette d'un homme sur une haute tour et qu'elle la décrit à Mrs. Grose, celle-ci reconnaît aussitôt Quint, le valet *«qui était si familier avec monsieur Miles»*. Quint ne peut donc être que réel puisque la nouvelle gouvernante ne l'avait jamais vu auparavant.

M^{rs} Grose a connu Quint mais elle a aussi affirmé qu'il était mort *«dans un accident à la sortie d'un cabaret»*. Elle aurait donc menti mais nous n'avons aucune preuve des raisons de ces mensonges. Ce type d'ambiguïté est au cœur du fantastique. elle oblige sans cesse le spectateur à choisir entre le réel d'une explication, rationnelle mais peu probable, et la résignation à une explication surnaturelle, à laquelle se refuse notre raison. Le spectateur est dans la nasse.

Tout est fait pour l'y maintenir. Un autre détail accroît la confusion entre naturel et surnaturel : Quint a des cheveux roux. Or, dans les contes fantastiques, le rouge est la couleur du diable. Et la musique en rajoute en décrivant Quint comme un être démoniaque. Dans une scène, où il dialogue avec Miss Jessel, l'ancienne gouvernante (ou avec son fantôme puisque officiellement elle est morte), il affirme sa puissance et sa détermination à faire le mal, en chantant sur le thème modifié de l'écrou, à partir d'une note pivot (Mi bémol), point de départ et point d'arrivée de toutes ses phrases, une sorte de *«credo du mal»*, qui rappelle celui de Iago dans l'Otello de Verdi : *«Je cherche un ami / Prêt à me suivre où je le conduirai...»* et termine sa tirade par un vers de Yeats, qui en dit long sur sa volonté de nuisance : *«La cérémonie de l'innocence est noyée»*. Cette scène, pour laquelle Britten a dit qu'il s'était inspiré du poème de Verlaine *«Dans un grand parc solitaire et glacé...»*, entretient un suspense angoissant. La scène se déroule dans un lieu indéterminé, avec des paroles à double sens, dans une lumière irréelle, entre réalité et onirisme, comme si Britten avait voulu relever le défi qu'il s'était lui-même imposé : *«comment faire chanter des fantômes»* ? s'était-il demandé.

Alors sont-ils des vivants ou des fantômes, ces deux personnages dont la présence symbolique hante (c'est le cas de le dire) tout l'opéra ? À nous d'en décider !

Miss Jessel, l'ancienne gouvernante, est un personnage non moins ambigu que Quint. Mi-persécutrice, mi-persécutée, elle serait une autre figure du mal. Morte mystérieusement, alors qu'elle était enceinte. On peut penser qu'elle s'est peut-être suicidée car la grossesse hors mariage était considérée comme infamante à l'époque victorienne. Henry James écrit de façon sibylline *«qu'elle est partie parce qu'elle ne pouvait pas rester»*, ce qui est un peu court pour répondre de façon claire à nos interrogations.

Toujours est-il que, de leur vivant, ces deux personnages auraient réellement corrompus les enfants. Sous des aspects angéliques, ceux-ci cacheraient des âmes noires. Miles multiplie les déclarations ambiguës, qui permettent de s'interroger sur sa véritable nature. En plus de ses mystérieuses histoires de cochon, un animal impur, il ne cesse de s'interroger sur sa propre nature : « *Vous voyez, je suis mauvais, je suis mauvais n'est-ce pas* » ? (You see, I am bad, I am bad, aren't I ?), dit-il à la gouvernante sur un ton semi-interrogatif. Il entonne alors une chanson qui commence comme une invocation au Seigneur et finit comme une interpellation à des animaux démoniaques : « *O vous sentiers et forêts, louez le Seigneur... / O vous dragons et serpents, vers et volatiles emplumés / Réjouissez-vous dans le Seigneur* ». (O ye paths and woods, praise him / O ye dragons and snakes, worms and feathered fowl / Rejoice the Lord) puis il poursuit par l'étrange et triste « *malo* » qui revient comme un leitmotiv inquiétant jusqu'à la fin de l'opéra. « *Malo... j'aimerais mieux me trouver / Malo... sur un pommier / Malo... qu'être un méchant garçon / Malo... dans l'adversité* ». (Malo... would rather be / Malo... in an apple tree / Malo... than a naughty boy / Malo... in adversity).

Musicalement, cette chanson triste est une contraction du thème de l'érou dont les quartes sont raccourcies en tierces, comme si Miles se trouvait toujours sous l'emprise de Quint.

En bref dans cette première hypothèse les enfants ont bien été corrompus par deux adultes pervers qui de surcroît ne sont pas morts, comme on a voulu nous le faire croire pour nous intriguer et nous tromper.

Deuxième hypothèse : l'innocence.

Cette hypothèse, diamétralement opposée à la précédente, est centrée sur la personnalité de la jeune gouvernante. Porte-drapeau de la morale victorienne, parangon de vertu, elle serait en réalité secrètement obsédée par des désirs refoulés. Quand elle arrive à Bly, tout paraît simple et calme mais les premiers doutes ne tardent pas à l'assaillir : Miles est renvoyé du collègue sans explication ; Flora fait semblant de ne pas voir Miss Jessel de l'autre côté du lac, alors qu'elle est persuadée du contraire. Elle s'interroge, s'inquiète, s'angoisse et son angoisse la précipite dans un monde d'hallucinations et de doutes. Elle voit alors apparaître les fantômes de ceux qu'on lui a décrit comme morts mais, chose étrange, elle est seule à les voir. Elle les décrit mais ne peut ni leur parler ni les toucher. Elle est persuadée que les enfants les voient aussi mais ne peut leur arracher la confirmation de ses visions.

Hantée par le problème du mal, elle projetterait sur des enfants innocents ses propres désirs et obsessions sexuelles en les attribuant aux figures hallucinatoires de Quint et de Miss Jessel. Les discours moralisants qu'elle leur adresse, ce serait en fait à elle-même qu'elle les adresserait.

Un retour à la nouvelle d'Henry James pourrait favoriser cette hypothèse. On sait qu'il aime brouiller les pistes de ses romans. Ici, il complique à l'extrême le début de sa nouvelle en imaginant que Douglas, un ami du narrateur, raconte l'histoire du «*Tour d'écrou*», un soir de Noël, en disant qu'il la tient lui-même du journal authentique de la gouvernante, recueilli par l'institutrice de sa sœur. Ce qui donne une idée du degré de complexité et de distance qu'il prend avec la teneur du récit ! De cette complexité voulue, il reste cependant que tout ce qui est rapporté dans cette histoire l'est par la gouvernante seule et qu'il faut la croire sur parole, sans que l'on sache rien de ce qu'ont vécu les autres protagonistes. Son point de vue seul parvient au lecteur de James comme au spectateur de Britten. Or, et c'est un détail important, la gouvernante ne cache pas qu'elle est tombée amoureuse du gentleman londonien, «*élégant, beau comme un dieu et d'une politesse extrême*» qui lui a assigné une mission difficile : «*Quelles soient les difficultés, ne le déranger sous aucun prétexte !*». Si elle a accepté ce pari difficile, c'est par amour pour le commanditaire.

Rien d'étonnant alors si la gouvernante voit Quint sur la tour (la tour est un symbole phallique, fait remarquer un commentateur) sous des vêtements élégants, qui ne semblent pas faits pour lui, comme s'il s'agissait d'un acteur endossant le costume du personnage qu'il doit incarner. Miss Grose, qui a reconnu Quint sur la description de la gouvernante, donne l'explication de cette élégance insolite : «*Le valet portait souvent les gilets de son maître*». Quint pourrait donc, en réalité, n'être que le double de son maître, un séducteur désinvolte et corrompue, désirable à Londres, pervers au manoir. On retrouve là le goût des auteurs de littérature fantastique pour les personnages de doubles avec des allusions transparentes à «*Dr. Jekyll et Mr. Hyde*», le roman de Stevenson.

En bref, la jeune et sensible gouvernante serait victime d'hallucinations engendrées par son refoulement sexuel et de la perversité du gentleman londonien décidé à la perdre... ou à la déniaiser.

Dans cette hypothèse, les enfants seraient des innocents accusés à tort !

Entre ces deux hypothèses, il faut pourtant conclure, ce qui est difficile car tout le talent d'Henry James et de Benjamin Britten consiste à nous tenir volontairement en haleine entre les deux. La vérité tient en fait dans le message liminaire qu'entendent faire passer l'écrivain comme le musicien, à savoir un plaidoyer en faveur de la banalisation de l'homosexualité, peut-être même, si nous n'étions pas à une époque «*politiquement correcte*» qui refuse de l'accepter, un plaidoyer pour la pédophilie.

James suggère son message avec une prudence toute victorienne, car, lorsqu'il a écrit sa nouvelle, le procès d'Oscar Wilde était encore récent; Britten le fait de façon plus militante, car, comme sa vie le prouve, l'homosexualité était pour

lui un combat de tous les jours. Il vivait, de façon provocante pour l'époque, avec le ténor Peter Pears et tenait volontairement à être plus précis que James. Les chansons qu'il met dans la bouche de Miles et de Flora ne laissent guère de doutes sur la «*corruption*» des enfants. Plus tard, et la notoriété aidant, il sera moins prudent et ses derniers opéras seront très explicites sur le chapitre de l'homosexualité, qu'il s'agisse de «*Billy Budd*», le matelot à la beauté christique ou «*d'Owen Wingrave*», le dernier d'une race de seigneurs, qui meurent l'un et l'autre, sacrifiés sur l'autel de leur passion interdite.

Pour la gouvernante le message est plus subtil : Pour la première fois de sa vie, elle se trouve confrontée au problème de la sexualité, la sienne et celle de deux adolescents. Elle tombe amoureuse d'un gentleman beau et mystérieux qui décide de la soumettre à une dure épreuve : la confrontation avec une autre sexualité, celle qui était sans doute la sienne. D'où les montages de spectres et de fantômes qu'il imagine pour la déniaiser et la confondre : Quint et le beau gentleman londonien ne faisant qu'un sous des aspects différents.

À la fin de l'opéra, restée seule avec Miles, le petit garçon, la jeune fille le voit s'effondrer dans ses bras et... mourir de plaisir, dans ce que communément on appelle «*la petite mort*» en s'écriant : «*Peter Quint, démon que vous êtes*» ! (Peter Quint, you devil) ! Ce qui peut passer pour un reproche ou pour un acquiescement.

Voilà qui secoue fortement sa morale victorienne. Britten, comme on pouvait s'y attendre, donne par la musique la clé du dénouement : La gouvernante vaincue ou plutôt «*initiée*», au sens qu'on donnait à ce terme dans les romans dit de «*formation*» à l'époque romantique, chante à son tour la mélodie «*Malo*» jusqu'à un dernier virage en Sol dièze majeur sur «*Malo in adversity*», l'inquiétante et étrange fin de la chanson de Miles, comme si elle la reprenait à son compte et s'identifiait au petit garçon.

Avec ce dernier «*tour d'écrou*», Britten montre avec virtuosité que l'enfant a gagné. Je conclurai avec la remarque d'un critique musical, J.-F. Boukhobza : «*Alors que la gouvernante désirait le conquérir, c'est l'enfant, aidé de Quint, qui l'a possédée*», en ajoutant que Britten nous a bien possédés, nous aussi, en nous imposant, du début à la fin de l'opéra, «*l'inquiétante étrangeté*» de deux enfants et d'une jeune gouvernante en quête de leur vérité sexuelle.

Discussion

Le président remercie M. Laxenaire de nous avoir fait redécouvrir ou connaître cette inquiétante atmosphère, et passe la parole à Mme Dupuy-Stutzmann qui indique que Britten, grand musicien du XX^{ème} siècle, a beaucoup écrit pour les enfants qui, dans son pays, chantent. La musique alimente très bien l'imaginaire et chacun se fait ensuite sa propre idée. Beaucoup de chose a changé dit-elle, depuis la poupée du XIX^{ème} siècle. M. Laxenaire est d'accord, la clé vient de la musique où il y a par exemple 15 variations sur le thème de l'écroû.

M^{me} Mathieu dit avoir été passionnée par ce qu'elle a entendu et indique qu'il existe en anglais un terme qui correspond à la fois à l'étrangeté et à l'homosexualité. Britten a été marqué par le scandale dû à *Alice au pays des merveilles* et par les terribles chants d'enfants à double lecture, ce qui est très britannique dit-elle. M. Laxenaire indique qu'il utilisait *Alice* dans ses cours sur la schizophrénie.

M. Bonnefont a lui aussi été passionné. Il rappelle les liens entre l'homosexualité et la sorcellerie en ce sens qu'il s'agit d'une inversion des signes, d'un contre-pied, d'un antimonde. Il pense se souvenir que Spallanzani a été le premier à voir les spermatozoïdes. M. Laxenaire est d'accord avec les inversions et cite les chants de la pièce qui commencent par le bénévolisme et se terminent par tout autre chose.

M. Rose ne s'attendait pas du tout à la seconde partie. Il attendait de la musique, a lu Freud et dit que les connaissances étendues de M. Laxenaire en matière d'opéra devraient lui permettre de faire une étude musicologique et non plus littéraire de cette œuvre. M. Laxenaire propose d'en faire une communication avec lui, ce que l'assemblée applaudit. Il précise qu'il termine un livre sur les chants diaboliques, l'inquiétude et l'opéra.

M. Burgard dit que cette œuvre l'a toujours surpris. Il différencie merveilleux et fantastique et donne des exemples. Il évoque le problème du texte et de la musique : qui a la primauté ? Il y a indécision. M. Laxenaire pense que Britten fait comprendre par la musique, qu'il y a une corde de plus à son arc.

M^{me} Créhange demande depuis quand il y a du fantastique en musique. MM. Laxenaire et Rose répondent que cela est très ancien.

M. Perrin donne plusieurs exemples d'étrangetés et indique leur caractère potentiellement dangereux.

Enfin, à la question de M. Mainard : qu'est-ce qu'apporte de plus l'opéra, le conférencier répond : la musique.



Bibliographie

- Boukhobza J.F. *Commentaire musical et littéraire. L'Avant Scène Opéra*, N° 173, Editions Premières Loges, Paris, septembre octobre 1996.
- Brèque J.M *Henry James : Un univers énigmatique*. Idem.
- Britten B. *Texte du Tour d'écrou (The turn of the screw)*. Idem.
- Freud S *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Gallimard, Paris, 1985, 209-265.
- James H. *Le tour d'écrou*. Le livre de poche, Paris, 1995.