

**Communication
de Monsieur Michel Laxenaire**

∞ ♦ ∞

Séance du 5 mars 2004

∞ ♦ ∞

Jakob Lenz ou la folie à l'opéra

De tout temps la folie a occupé une place considérable dans les livrets d'opéra. Sans doute parce que depuis toujours la folie intrigue, questionne et effraye ceux qui la rencontrent et le public d'opéra n'échappe pas à la règle. A l'opéra toutefois, il ne s'agit pas de n'importe quelle folie au sens psychiatrique du terme. Il faut plutôt y voir la représentation scénique et la transcription musicale et vocale de passions poussées à leur paroxysme, dépassant les bornes de la raison et capables de tous les excès. Chaque époque a eu sa conception de la folie et ce sont ces conceptions avec leurs préjugés, leurs craintes et leurs inquiétudes qui ont été transposées à l'opéra ce qui se traduit la plupart du temps par des histoires d'amours contrariés, d'agressions et d'incompréhensions familiales ou sociales et de sentiments de culpabilité conduisant au suicide. Conflits, passions, discordes emportent la raison de ceux qui les éprouvent et les font sombrer dans le délire, la démence et les divagations les poussant à détruire tout ce qui se trouve autour d'eux et à aller parfois jusqu'au crime ou au suicide. La folie, vue de cette manière, constitue un matériel dramatique exceptionnel qui, transposé par la musique et la voix, provoque chez le spectateur une émotion intense et une jouissance musicale extraordinaire.

Dès les origines, les compositeurs d'opéra ont eu conscience de l'intérêt esthétique et artistique de cette alliance, pourtant insolite, de la musique et de la folie. Ils ont parfaitement compris le parti qu'ils pouvaient en tirer et en ont proposé de multiples variantes. Le public les

a suivis car la jouissance lyrique qu'on éprouve à l'écoute des vocalises d'une soprano est multipliée quand le personnage qu'elle incarne sombre dans la folie. La folie permet tous les excès et les excès en tout. Michel Poizat qualifiait de «cri de l'ange» ce moment d'extase où, à l'extrême de la tessiture, la parole s'évanouit sous l'émotion, où les mots n'ont plus de sens et où le chant devient cri inarticulé.

La folie paraît à première vue une spécialité pour les sopranos mais à l'époque de l'opéra baroque c'étaient plutôt les voix d'hommes qui étaient utilisées pour ces genres d'excès. Toutefois, il ne s'agissait pas de voix d'hommes au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire des voix de barytons ou de basses, mais de voix de castrats qui pouvaient monter à des registres très aigus. Les castrats étant rares aujourd'hui, on les remplace par des voix de hautes contre ou par des mezzos.

Les héros qui se livraient aux débordements baroques étaient tirés de la mythologie, comme Oreste, le matricide torturé mais le plus souvent de récits moyenâgeux comme celui de Roland, le célèbre neveu de Charlemagne, qui sonna en vain du cor dans la plaine de Roncevaux. De façon tout à fait arbitraire, Roland a été naturalisé italien par l'Arioste sous le nom d'Orlando et son histoire, transposée en chanson de gestes, servit de prétexte à un nombre considérable d'opéras. Lully, Vivaldi, Haendel, Haydn ont, chacun pour leur part traduit, sa folie en musique et en chant.

Comme l'indique le titre des différents opéras qui le concernent, «Orlando Furioso», la folie de Roland est furieuse et vengeresse, elle détruit tout sur son passage. Emporté par une passion amoureuse qu'il ne maîtrise plus et par une jalousie qui obscurcit sa conscience, Orlando est incapable de supporter le dédain d'Angélica, qui lui préfère Médoro, un prince arabe. Il arrache alors ses vêtements et, tout nu, se met à déraciner des arbres sur lesquels il avait découvert les preuves de la trahison, à savoir les initiales entrelacées des deux amoureux. Telle est la folie vue par l'Arioste et reprise par Vivaldi dans une scène de fureur qui impressionne par sa sauvagerie musicale et vocale.

Avec le déclin de l'opéra baroque, les scènes de folie masculine se font rares, voire inexistantes et il faut attendre Boris Godounov pour revoir à l'opéra un homme, une basse très grave cette fois, mourir bourrelé de remords dans un long lamento mélancolique et, avec l'avènement de l'opéra romantique, ce sont les folies féminines qui prennent le relais. Elles vont porter à leur point de perfection les vocalises de la folie amoureuse dans l'âme féminine. Le public raffolait de ce genre de scènes et c'est sur elles qu'il jugeait la valeur du compositeur et la virtuosité de la soprano. Presque toutes sont tirées de l'opéra italien, alors au sommet

de sa gloire et le plus célèbre air de folie de cette époque reste sans aucun doute celui de Lucia dans «Lucia de Lammermoor» de Donizetti. Il continue à faire courir les foules aujourd'hui.

On pourrait cependant également mentionner dans le même registre les airs d'Elvira dans *Les Puritains* de Bellini et d'Imogène dans *Le Pirate* du même compositeur. De façon générale, le schéma des airs de folie est assez répétitif : Des femmes brimées par leur milieu, victimes de rancunes familiales ou de haines religieuses, exhalent dans des arias aux limites des possibilités vocales leur désespoir et leur folie. Leurs attitudes et leurs comportements évoqueraient volontiers aujourd'hui l'hystérie à la Charcot, dont ces héroïnes d'opéra étaient du reste les contemporaines.

Tel est brièvement résumé le contexte habituel des scènes de folie à l'opéra mais, si j'ai choisi de parler de Jakob Lenz et de l'opéra qui a été tiré de sa vie, c'est parce que son histoire diffère sur bien des points de ce schéma romantique. Il se propose, en effet, à un tout autre projet et obéit à un esthétisme totalement différent.

Le premier intérêt de cet opéra est de mettre en scène non plus un héros ou une héroïne imaginaires mais un personnage réel, esprit brillant et auteur assez célèbre de son temps et dont la personnalité étrange a été décrite par des contemporains et notamment par Wolfgang Goethe, ce qui n'est pas peu dire. Poète et dramaturge allemand, Jakob Lenz a laissé une œuvre littéraire non négligeable et qui aurait été certainement bien plus importante, s'il n'avait, jeune encore, sombré dans la folie et fini misérablement à l'âge de 43 ans, après plusieurs années de silence, d'errance et de déréliction.

Un deuxième intérêt vient de ce que l'histoire tragique de Lenz a inspiré à Georg Büchner une nouvelle qui passe pour un chef d'œuvre de la littérature allemande. Cette nouvelle, d'ailleurs inachevée (Büchner est mort à 23 ans), prend place dans son œuvre entre «La mort de Danton», pièce qui l'a rendu célèbre en France, et «Léonce et Léna», un drame satyrique qui a été monté en 2002 à la Comédie Française dans une mise en scène de Mathieu Langhoff, qui a eu l'idée originale de mêler la pièce fictive au récit réel de la vie de Jakob Lenz.

Il en résulte une sorte d'amère méditation sur les différents degrés de la folie humaine. Comme Büchner, grand écrivain s'il en fut, a un sens inné de la valeur du langage et de l'agencement des mots, il éclaire de façon insolite ce que furent les symptômes de la folie de Lenz et la description qu'il en donne, outre le plaisir esthétique qu'elle procure, est une source d'enseignement inédit sur la nature de la déraison et du délire.

Le troisième intérêt enfin vient de ce que le récit de Büchner a inspiré un musicien allemand contemporain, Wolfgang Rihm, qui en tiré, en 1952, l'opéra dont il sera question ici. Cet opéra, certes d'un modernisme assez agressif, donne, par son esthétisme quelque peu dérangent, une image musicale inédite de la folie. La musique, qui ouvre sur le monde étrange des signifiants sans signifiés et des sons sans signification, véhicule une forte charge émotionnelle qui transcende le langage et la valeur platement significative des mots. Quant à l'opéra, qui tient à la fois au langage, à la musique instrumentale et à la voix humaine, il combine, en une synthèse originale, toutes les approches possibles de la réalité humaine. Si l'on ajoute que cette synthèse se double d'une représentation théâtrale jouée par des personnages réels dans une mise en scène qui en accentue la portée symbolique, on ne sera pas loin de partager l'opinion de Richard Wagner qui faisait de l'opéra «un art total» ou si l'on préfère une totalité de l'art.

Qui était Jakob Lenz ?

Bien que né en Livonie, la Lettonie actuelle, en 1751, Jakob Lenz fut un poète de langue allemande. Depuis l'époque mythique des «chevaliers porte glaive», les Etats Baltes ont été un enjeu entre l'Allemagne et la Russie. C'est ce qui explique que Lenz, bien que né russe, ait été de culture allemande.

Il part étudier la théologie à Königsberg où il suit les cours de Kant mais, ne se sentant pas la vocation de devenir pasteur, comme le voulait son père, lui-même un pasteur d'obédience piétiste, il arrête ses études, se brouille avec sa famille et, en 1771, suit en tant que précepteur les frères Von Kleist partant à Strasbourg servir dans le régiment Royal Alsace, une sorte de légion étrangère de l'époque. Là, il fait la connaissance de Goethe et entre dans le cercle de ses intimes. Goethe, a d'abord été très favorable à Lenz, dont il parle «comme d'un jeune homme fantasque, dont l'air doux et réservé contrastait avec une imagination débridée et une sensibilité à fleur de peau». Il changera complètement d'avis au fil des années et aura à la fin de sa vie des mots très durs pour lui. Revenant sur les circonstances de sa venue à Strasbourg, il écrit dans «*Dichtung und Wahrheit*» : «*On l'avait envoyé à Strasbourg avec deux gentilshommes livoniens et il eut été difficile d'être plus malheureux dans le choix d'un mentor*». Pourquoi ce revirement ?

Ce revirement s'explique par les curieuses relations que Lenz et Goethe auront pendant des années. D'emblée, en effet, Lenz conçoit pour Goethe, pourtant à peine de deux ans son aîné, une idolâtrie qui le conduit à une sorte de mimétisme maladif. Il s'engage avec lui sous la bannière du Sturm und Drang, dont il sera, avec Herder, la figure la plus

marquante. Ce mouvement, dont le nom est tiré du titre d'un drame de Maximilian Klinger, (*Tempête et Désir* en français), avait été créé en opposition au rationalisme jugé trop étroit de l'*Aufklärung*, traduction allemande du mouvement des lumières. Le *Sturm und Drang* exaltait par contraste la prééminence de l'émotion et de la passion sur la raison, la toute puissance du sentiment de la nature et l'individualisme comme mesure de toute chose.

De plus, influencé par le piétisme, qui dominait depuis le XVII^{ème} siècle l'église luthérienne allemande, le mouvement baignait dans une vague religiosité et un moralisme de façade. Combattant le dogmatisme des églises, il entendait restituer toute leur valeur à la réflexion subjective et à la méditation intérieure. Rousseau, Macpherson, l'auteur du poème pseudo épique «Ossian», mais surtout Shakespeare, qui venait seulement d'être accessible dans des traductions allemandes, étaient ses grands inspirateurs. Lenz, lui-même un grand admirateur de Shakespeare, lui consacra sa première œuvre de valeur, «Anmerkungen übers Theater», qu'il assortira d'une traduction de «Peines d'amour perdue».

Très fécond dans sa période strasbourgeoise, Lenz poursuit par une comédie, publiée en 1774 et intitulée : «Le précepteur ou les avantages de l'éducation privée», dans laquelle il transpose son expérience de précepteur malheureux auprès des frères Von Kleist. Deux ans plus tard, en 1776, il écrit son œuvre la plus importante : «Die Soldaten», dont Bernd Alois Zimmermann, un compositeur allemand contemporain, qui s'est suicidé dans les années soixante-dix, a tiré un opéra. Toujours en admiration devant le génie de Goethe, Lenz l'imité en tout, dans son style comme dans ses amours.

Un an après que Goethe ait rompu ses fiançailles avec Friederike Brion, la fille du pasteur de Sessenheim, il tombe lui aussi amoureux de la jeune fille, amour tout cérébral qui aura comme nous le verrons, une incidence sur son délire.

Toujours idolâtre de Goethe, lorsque celui-ci quitte Strasbourg pour la cour de Weimar, il le suit. Là, ses excentricités et ses intrigues commencent à faire scandale. «Il avait un penchant décidé pour l'intrigue, écrit Goethe, et pour l'intrigue en elle-même, sans but particulier, sans but raisonnable, égoïste ou accessible ; il avait coutume de se proposer quelque objet grotesque, qui lui servait par cela même de perpétuel amusement. De cette manière, il fut toute sa vie un fourbe en imagination ; son amitié et sa haine étaient imaginaires. Il faisait un usage arbitraire de ses pensées et de ses sentiments, afin d'avoir continuellement quelque chose à faire... En tout il n'a paru pécher que pour se punir, intriguer et que pour greffer une nouvelle fable sur une ancienne».

On ne peut guère être plus dur et en même temps plus prémonitoire de ce qui allait advenir de l'esprit de Lenz. La rupture entre les deux hommes sera provoquée par la liaison que Lenz noue imprudemment avec la Comtesse von Stein, qui a le tort d'avoir été auparavant la maîtresse de Goethe. Excédé, Goethe le fait expulser de Weimar par le Duc, qui de son côté s'était senti visé par une pièce un peu trop parodique écrite par Lenz. Cette rupture brutale avec celui qui avait été son idole semble avoir décompensé l'équilibre psychique précaire du malheureux poète.

A partir de cette époque sa santé mentale va se dégrader sérieusement. Il se réfugie à Emmendingen, près de Fribourg, chez des amis, les Schlosser, mais, une fois de plus, ce ne sont pas n'importe quels amis : Schlosser a épousé Cornélia, la sœur de Goethe, il est donc son beau frère. L'identification au grand homme tourne au cauchemar.

En 1777, Lenz quitte les Schlosser et revient à Strasbourg où il retrouve un ami Kaufmann, médecin suisse qu'il avait connu lors de son premier séjour. Et c'est ici que l'histoire de Lenz devient presque une histoire locale : Devant l'aggravation de son état, Kaufmann conseille à Lenz d'aller se soigner dans un coin reculé des montagnes vosgiennes, à Waldersbach dans le Ban de la Roche, non loin de Schirmeck, dans la vallée de la Bruche, chez le pasteur Oberlin, qui est son ami. C'est ce séjour à Waldersbach qui constitue le thème de la nouvelle de Büchner et de l'opéra de Rihm. Oberlin étant avec Kaufmann, un des trois personnages de l'opéra, j'ouvrirai une courte parenthèse sur ce pasteur hors du commun.

Jean Frédéric Oberlin est une figure originale de la montagne vosgienne et il a laissé un souvenir très vif en Alsace et en Lorraine. A Strasbourg une rue porte son nom ainsi qu'à Nancy. Son presbytère de Waldersbach a été transformé en musée. C'était un idéaliste passionné et un chrétien fervent, proche du mysticisme. Arrivé comme pasteur dans ce petit village, en 1767, il entreprend de civiliser les habitants de ce rude pays en prenant en charge leur salut terrestre et céleste et devient au fil des années (il vivra à Waldersbach jusqu'à sa mort en 1824) une sorte de gourou dictateur et débonnaire d'une micro république utopique créée par son génie à la fois imaginatif et pratique.

Dans sa petite vallée de montagne, il s'occupe de tout, ouvre des routes, construit des maisons, crée les premières écoles maternelles, enseigne les règles de l'hygiène et de l'agriculture, invente des outils et des procédés pour nourrir rationnellement les animaux, prêche la crainte de Dieu et constitue un herbier remarquable avec les plantes qu'il va cueillir dans la montagne. Sur le plan moral, il fustige la paresse, les mauvaises mœurs et indique sur de petits schémas de son invention le chemin montant

du ciel et la voie descendante de la perte, terrorisant ses paroissiens en les menaçant de l'enfer au moindre écart de morale.

En bref, Oberlin nous apparaît aujourd'hui comme un mélange de bienfaiteur et d'ayatollah. Il sera l'ami et le correspondant de l'abbé Grégoire, le célèbre conventionnel lorrain, et Balzac le prendra comme modèle du D^r Abenassis, le bienfaisant médecin de campagne de la montagne savoyarde. Kaufmann, qui sait tout cela, pense qu'Oberlin, qui régénère les âmes de ses administrés, est le mieux placé pour régénérer l'âme perdue du pauvre Lenz et il essaiera de le seconder dans sa tâche de psychiatre malgré lui.

Après son séjour chez Oberlin, séjour d'un peu plus d'un mois, Lenz semble retrouver pendant quelque temps un certain équilibre mais son génie s'est éteint. Il ne produit plus rien. En 1779, avec l'aide financière de Goethe, qui nourrissait peut-être à son égard quelques remords, il est rapatrié en Livonie où il vivra misérablement, toujours en butte à l'hostilité de son père. Ses dernières années se passent dans l'errance et la pauvreté et il meurt, apparemment d'une crise cardiaque, en 1792, dans une rue de Moscou.

Quel diagnostic pour Lenz ?

Quel diagnostic peut-on proposer pour Lenz ? Avec tout ce que nous savons sur sa vie et son séjour à Waldersbach, il n'est pas difficile à poser aujourd'hui : il s'agit de toute évidence d'un cas de schizophrénie. En faveur de cette hypothèse, le récit de Büchner, qui lui-même s'appuie sur les manuscrits de Lenz et les mémoires d'Oberlin, accumule les preuves.

Dès son arrivée à Waldersbach, les symptômes psychotiques se précipitent et s'aggravent. Au lendemain de son arrivée chez le pasteur Oberlin, Lenz se jette tout habillé dans l'eau du bassin de pierre de la fontaine du village. «Mais l'eau n'était pas assez profonde, dit Büchner, et il se mit à patauger dedans», provoquant une petite émeute dans le village. Rappelons que nous sommes en janvier ! Revenu de son état second, «Lenz s'afflige d'avoir effrayé ces braves gens et leur dit qu'il avait l'habitude de se baigner dans l'eau froide». Cet essai de rationalisation d'un acte irrationnel dicté par une impulsivité discordante montre que Lenz était encore conscient du caractère déraisonnable de ses actes mais qu'il ne pouvait déjà plus se retenir de les accomplir. Il en était à la phase où les schizophrènes ressentent de l'angoisse devant des comportements incompréhensibles, même pour eux, mais qu'ils sont incapables de maîtriser.

Au cours des jours suivants, les choses s'aggravent. Lenz oscille sans cesse entre rêve et hallucination, faisant difficilement la part entre les

deux. *«La pensée funeste que tout n'était que son rêve s'ouvrait béante devant lui, écrit Büchner, il se cramponnait à tous les objets ; des formes passaient rapidement, il se pressait vers elles, c'était des ombres... Il parlait, il chantait, il récitait des passages de Shakespeare pour se rassurer... Une nuit sa mère lui était apparue, en robe blanche, sortie du mur noir du cimetière, portant sur sa poitrine une rose blanche et une rose rouge. Elle avait ensuite disparu et les roses avaient poussé sur elle. Elle est sûrement morte, annonce-t-il à Oberlin».* Elle mourra effectivement mais six mois plus tard.

Il vit ses cauchemars dans l'angoisse et, pour essayer de se calmer, part pour de longues courses dans la montagne. Il en revient épuisé et hagard. Un jour il se barbouille de cendres, se revêt d'un sac et se présente dans cet état à Madame Oberlin éberluée. *«Il passait la moitié des nuits en prières et en songes fiévreux»*, ajoute Büchner. Il attribuait ses hallucinations à des voix extérieures qui l'assiégeaient et l'épouvantaient : *«Voyez-vous, Monsieur le Pasteur, si seulement je ne devais plus entendre tout ça, cela m'aiderait bien -Eh quoi mon cher ? Vous n'entendez donc pas la voix épouvantable qui crie partout à l'horizon et qu'on appelle ordinairement le silence ?».*

De telles hallucinations auditives sont à l'origine du sentiment de dépersonnalisation et de perte d'identité des schizophrènes. Il s'y ajoute souvent une impression de dédoublement qui ne manque pas chez Lenz. *«S'il pensait à une personne étrangère, écrit Büchner, ou s'il se la représentait vivement, il s'imaginait qu'il était cette personne... Il se trouvait entre sommeil et veille dans un état effrayant... Il se mettait à pousser des cris effroyables, trempé de sueur, ne se ressaisissant que peu à peu...».* Et Büchner, fin psychologue ajoute : *«A proprement parler, ce n'était pas lui qui agissait ainsi mais un puissant instinct de conservation, il était comme dédoublé, une partie de lui cherchant à sauver l'autre... Il récitait des poèmes au plus fort de son angoisse, jusqu'à ce qu'il revînt à lui-même».*

Un autre symptôme caractéristique de l'affection est la discordance, c'est-à-dire l'inadéquation entre l'attitude et l'émotion. Lenz avait sans cesse des fous rires immotivés et il passait sans transition des pleurs à une étrange froideur. Autre signe fréquent, qui ne manque pratiquement jamais dans la schizophrénie le «fading mental» ou barrage de la pensée. C'est un arrêt brusque dans un discours jusque là fluide, la parole étant comme suspendue, le regard devenant vague et imprécis.

«Les braves gens, écrit Büchner, étaient profondément affligés quand il était assis avec eux dans ses moments paisibles. Il parlait sans embarras et puis s'arrêtait net, une inexprimable angoisse se peignait dans ses traits, il saisissait brusquement le bras des personnes assises à côté de lui et ne revenait à lui que graduellement».

Mais le bouquet final, si l'on peut dire, se produisit vers la fin de son séjour : apprenant un jour qu'une enfant, qui s'appelait Frédérique, venait de mourir à Fouday, un village voisin, il part sur le champ pour le village, entre dans la maison, touche les membres froids de la jeune morte et s'abat sur le cadavre en criant à voix haute et forte : «*Lève toi et marche*». Comme rien ne se passe, il s'effondre sur le sol à moitié fou et doit être ramené de force à Waldersbach où il annonce à Oberlin que, ne pouvant être Dieu, il est devenu athée. Un peu plus tard, il se rend sur la tombe de l'enfant et se met à crier que c'était Frédérique Brion, son ancien amour de Sessenheim, qui était morte là et que c'était lui qui l'avait tuée. Des témoins l'entraînent de force dans une maison et viennent rapporter à Oberlin «qu'on venait de lier un étranger dans une maison, qui prétendait être un meurtrier, mais qui n'en était sûrement pas un». Le délire discordant nourri par un sentiment de toute puissance mystique était à son comble et lui avait dicté ce comportement étrange.

Mais ce sont finalement les tentatives de suicide qui ont eu raison de la patience d'Oberlin. Lenz s'étant jeté de la fenêtre de sa chambre, heureusement peu élevée, il prit peur et écourtant un voyage en Suisse où il devait rencontrer Lavater, qu'il avait en grande estime, il revint prématurément à Waldersbach et, avec l'aide de Kaufmann, fit conduire Lenz dans un hôpital de Strasbourg.

Il n'y restera pas longtemps et retournera en Livonie grâce à l'aide financière de Goethe. Malgré son grave état de santé mental, son père continuera à le rejeter et il finira comme un clochard dans une rue de Moscou, la mort de l'esprit ayant précédé la mort du corps.

Sur le plan psychiatrique, on peut dire que rien ne manque au tableau de la schizophrénie : Délire discordant, sentiment de toute puissance, hallucinations auditives, dépersonnalisation et dédoublement, sentiment de toute puissance mystique, mélange du rêve et de la réalité, comportement étrange, angoisse devant l'impression d'étrangeté du monde, barrage mental, dissociation de la mimique et de l'émotion et pour finir tentatives de suicide dont l'ambivalence montraient qu'elles étaient autant d'appels au secours.

Peut-on trouver une origine à cette histoire tragique ?

Certes la schizophrénie garde son mystère étiologique, mais il semble que les rapports de Lenz avec son père aient pu tenir une place considérable dans la genèse de sa maladie. On connaît ces rapports par les mémoires d'Oberlin, qui sont on ne peut plus explicites à cet égard. Lenz quitte donc très tôt sa famille pour faire des études de théologie à Königsberg selon le vœu de son père, qui souhaitait qu'il devint pasteur

comme lui. Mais ne se sentant pas la vocation, il abandonne la théologie et, pour cette raison, se brouille à mort avec son père. Père et fils ne se réconcilieront jamais. Même de retour en Livonie et déjà très atteint sur le plan mental, il sera mis à la porte par un père rigide et buté, qui vivait confiné dans un piétisme étroit et borné. Cette rupture initiale porte en germe toutes les ruptures qui ont jalonné la vie de Lenz mais sans lui permettre de s'en servir comme de tremplins pour accéder à ce qu'on appelle aujourd'hui «la résilience».

Faisant suite au refus d'être pasteur, la seconde révolte de Lenz va se concrétiser à Strasbourg mais sur le plan littéraire cette fois. La ville de Strasbourg était à l'époque un point d'attraction pour la jeunesse intellectuelle allemande et c'est là que Lenz, s'engageant dans la voie de la création littéraire, choisit la bannière du Sturm und Drang, qui marque une rupture avec le conservatisme et la rationalité des écrivains de la génération précédente. Mais cette révolte toute théorique n'apporte à Lenz qu'un vide supplémentaire et, au lieu de s'engager avec maturité dans le développement de thèmes littéraires nouveaux, il cherche désespérément un père de remplacement, une figure à mettre à la place de son père réel et qui puisse le guider dans la vie. Ce sera Goethe.

A peine plus âgé que lui Goethe lui servira pourtant de modèle mais de modèle plus à détruire qu'à imiter. Son idolâtrie affectée le pousse bizarrement à voler à Goethe les femmes qu'il aime ou a aimées, ce qui tient plus de la rivalité que de l'amitié. Au moment où il accable le grand homme de prévenances et de déclarations d'amour, allant jusqu'à lui écrire une lettre qu'il intitule «Sur notre mariage», il essaye de lui prendre la femme qu'il avait aimée, Frédérique Brion à qui il fait une cour assidue à Sessenheim.

Résultat : il se fait éjecter par la fille et par le père (lui aussi pasteur). Plus tard à Weimar, il fera de même avec la Comtesse von Stein, d'où la fureur de Goethe et sa demande d'expulsion. Dans ce contexte d'amour / haine, la brutale rupture de Weimar apparaît bien comme étant à l'origine de la décompensation psychotique de Lenz. Le système de défense qu'il s'était inconsciemment créé en faisant de Goethe un substitut du père s'effondre et laisse la place aux sentiments paradoxaux et aux engouements immotivés qu'il lui manifeste. La schizophrénie est en marche.

Oberlin fut un deuxième père de remplacement. Cette fois l'opération aurait pu réussir et être thérapeutique dans la mesure où Oberlin, le bon pasteur, représentait une figure idéale du père par opposition au mauvais pasteur, le père réel. La relation instaurée à Waldersbach aurait pu être efficace, c'est-à-dire psychothérapique, sous forme d'une sorte de «traitement moral» comme Pinel était en train de l'inventer à

ce moment-là. Mais Oberlin ne connaissait pas Pinel et il n'était pas psychiatre. Au lieu d'écouter Lenz et d'essayer de comprendre ce qu'il avait à dire, il le renvoyait sans cesse à la miséricorde de Dieu comme il avait coutume de le faire avec ses paroissiens. Ce qui calmait ou effrayait les paysans de Waldersbach ne pouvait avoir d'effet sur un esprit cultivé et en voie de morcellement. De plus Oberlin avait été très choqué de voir ce fils de pasteur lui dire qu'il devenait athée, alors qu'au plus fort de ses angoisses, Lenz suppliait Oberlin de ne pas l'abandonner. Mais, définitivement effrayé par les tentatives de suicide de Lenz, Oberlin, comme son vrai père, l'abandonna. Cette situation répétitive ne pouvait que sonner le glas dans l'esprit du pauvre Lenz qui lui s'abandonna à la démence et à la misère.

L'opéra de Rihm

Le récit de Büchner constitue donc une parfaite transposition littéraire de la clinique de la schizophrénie. Reste que les grands textes et les histoires hors du commun ont souvent attiré les compositeurs d'opéras qui y voient une manière de compléter par la musique et par la voix ce que suggère la littérature. Tous les grands, de Mozart à Verdi en passant par tous les autres n'ont pas agi autrement. C'est sans doute pourquoi un musicien contemporain, Wolfgang Rihm, a relevé le défi espérant peut-être aller vers cet art total dont rêvait Richard Wagner. Ceci dit, sans aller jusque là, l'opéra de Rihm est convaincant à plus d'un titre. Sa musique est certes d'un esthétisme difficile mais elle est adaptée au but que le compositeur semble s'être fixé : traduire musicalement une maladie mentale authentique, thème qu'elle entend développer. Une représentation de cet opéra a eu lieu à Nancy et a fait une forte impression à ceux qui ont pu la voir. Le pari était pourtant difficile à gagner et comme l'a écrit un critique musical : *«Il n'y a qu'un poète pour faire de la schizophrénie un objet d'esthétisme»*. Büchner l'était certainement mais Rihm se devait de le prouver à son tour.

Son opéra adopte la structure dépouillée de la tragédie grecque où des héros malheureux se déchirent et s'affrontent tandis qu'un chœur impuissant d'hommes et de femmes se lamente et commente leur destin tragique. Les héros ne sont ici que trois : Lenz, Oberlin, le Pasteur et Kaufmann, l'ami de Strasbourg. Le chœur mixte à six voix est omniprésent, prend part à l'action et représente aussi bien les paysans du Ban de la Roche que la nature, la forêt vosgienne, voire les obsessions et les hallucinations de Lenz. Cet opéra est dit «de chambre» (Kammeroper), parce que l'orchestre est réduit à 11 instruments. L'action dramatique est resserrée dans l'espace et le temps. Tout se passe à Waldersbach et dans ses environs, à l'exclusion de tous les autres lieux où a vécu Lenz.

Quant au temps, il est très court puisque le séjour Lenz chez Oberlin n'a pas excédé un mois. L'opéra suit donc de très près le récit de Büchner. La représentation ne dure du reste qu'une heure quinze et elle est sans entracte. Tout est centré sur le naufrage mental de cet esprit brillant et provocateur que fut Lenz. Celui-ci est en permanence présent sur scène, il fait partie de chaque tableau et son rôle constitue une vraie performance d'acteur et de chanteur. A Nancy il était interprété par un chanteur allemand, Johannes M. Kösters.

Les 13 tableaux conçus par le librettiste, Michael Fröhling découpent le récit de Büchner, en insistant sur les épisodes les plus spectaculaires de la folie de Lenz. La division en tableaux, où l'on peut voir une imitation de *Wozzek*, autre opéra célèbre tiré également d'un texte de Büchner, confère une scansion particulière au temps. Ne sont retenus que les moments où le délire fait un bond en avant, aggravé par des symptômes nouveaux qui, s'ajoutant aux anciens, les complète et dramatise l'évolution de la maladie. Le délire de Lenz obéit à la fois à la temporalité musicale et la mise en scène spatiale selon la formule développée par Richard Wagner dans *Parsifal* : Et le temps devient espace (*Und die Zeit wird Raum sein*). Olivier Dejours, un chef d'orchestre qui a dirigé l'opéra «*Rihm ne se contente pas de souligner les paroles du livret, il retrouve la nouvelle originelle en ce que sa musique dit aussi ce que les mots ne disent pas, le décor, le temps, les pensées...*». Elle le dit également sous forme d'un paradoxe de composition, celui d'un lyrisme désarticulé de la voix soutenu par des rythmes aux instruments empruntés aux formes les plus classiques de la musique : passacaille, sarabande, choral. Autant de formes où l'on peut voir ce qu'aurait pu être le psychisme de Lenz s'il n'avait sombré dans la dissonance du délire.

Ce qui est important, en effet, c'est que l'opéra permet de traduire le «hors sens» de la schizophrénie par le «hors sens» de la musique. La musique est un art qui se situe en dehors du langage c'est-à-dire du langage parlé et lorsqu'on évoque le langage musical c'est par pure analogie pour signifier que la musique n'est pas dans le discursif mais dans l'intuitif et l'émotionnel. Fondamentalement la musique ne veut rien dire. Elle impose ses évidences par l'agencement et la combinaison de sons de hauteur et de valeur différentes. Ici ce sont les dissonances du chant de Lenz qui sonnent comme les échos sonores de ses dissonances intérieures. En désintégrant la musique et le chant, Rihm suggère un équivalent esthétique à la désintégration de l'esprit de Lenz. Les sonorités étranges de la voix de Lenz donnent au spectateur l'impression de l'accompagner dans l'étrangeté de son voyage intérieur. La musique se fait schizophrène pour mieux imposer l'évidence de la schizophrénie. Nous sommes loin des conventions de l'opéra romantique et de ses scènes de

folie, il s'agit ici d'équivalents vocaux et musicaux à la dissociation d'un esprit en voie de perdition.

La comparaison entre un extrait du début du récit de Büchner et sa transposition à l'opéra fera mieux saisir le passage du langage au sens communicationnel du terme au langage musical au sens d'intuition sonore. Il s'agit du voyage halluciné de Jakob Lenz dans la montagne vosgienne au cœur de l'hiver, lorsqu'il décide de se rendre à Waldersbach sur les conseils de Kaufmann pour se faire soigner par Oberlin.

«Le 20 janvier, écrit Büchner, Lenz traversait la montagne. Sommets et pentes élevées dans la neige, pierraille grise vers l'aval, pentes vertes, rochers et sapins. Il faisait un froid humide, l'eau ruisselait sur les rochers et sautait par-dessus le chemin. Les rameaux des sapins pendaient dans l'air saturé d'eau. Des nuages gris parcouraient le ciel, mais si serrés, et puis le brouillard étendait vers le haut ses vapeurs et imprégnait les feuillages d'une moiteur pesante. Il continuait sa marche... Il ne sentait aucune fatigue mais quelque fois regrettait de ne pouvoir marcher sur la tête... Il cherchait quelque chose comme des rêves perdus mais ne trouvait rien... Il se croyait poursuivi par quelque chose, une chose effrayante qui allait inévitablement l'atteindre, une chose que les hommes ne peuvent pas supporter, comme si la folie galopait derrière lui... Dans sa marche hallucinée, il entendait des voix : Esprit ou Viens». Büchner entend illustrer ici l'idée romantique de l'identité entre la tempête de la nature et la tempête de l'esprit, entre le microcosme de Lenz et le macrocosme qui l'étreint et le conditionne.

Le livret d'opéra se centre sur les hallucinations acoustico-verbales qui accablent Lenz et sont tout à la fois le fruit de son délire intérieur et la vision qu'il a de la montagne qui l'entoure. Sa tête résonne de deux mots qu'il se répète inlassablement : *«Esprit, esprit... viens, viens»* et ce que va traduire la musique c'est l'angoisse qui l'étreint et l'injonction qui l'assaille comme si elle venait de l'extérieur. La voix de Lenz, dans des notes suraiguës pour un baryton, dit cette angoisse et cette indifférenciation entre le moi et le monde tandis que l'orchestre dit la sauvagerie de la nature.

Leur alliance synthétise ainsi de façon claire l'idée que Büchner se contentait de suggérer. La partition de Lenz est, en effet, écrite pour voix de baryton mais Rihm en torture la tessiture en la faisant osciller de l'extrême grave à l'extrême aigu. *«Deux registres, écrit le chef d'orchestre Olivier Dejours, où la voix chantée n'est plus tout à fait ou plus du tout elle-même, du plus fort au plus piano, du plus violent au plus apaisé... La voix est le reflet du désir de Lenz d'aller jusqu'au bout de lui-même, lorsque, arrivant à Waldersbach au milieu de la tempête, il s'identifie aux éléments déchaînés et regrette de ne pouvoir marcher sur la tête».*

Accompagnant cette angoisse et en multipliant les effets, les accords stridents de trois violoncelles suggèrent le naufrage de l'esprit de Lenz et expriment l'intrication, l'interaction, la similitude entre la sauvagerie de la nature et la sauvagerie qui s'est emparée de son esprit pendant sa course à travers la montagne. Ce même accord se retrouvera à la fin de l'opéra sur les paroles : «*So lebte er hin*», «Ainsi vécut-il alors», indiquant la pérennité, c'est-à-dire, en termes psychiatriques, la chronicisation, de l'atteinte psychotique. A la fin de l'opéra, Lenz est condamné, victime d'un inexorable destin. Nous savons qu'il ne s'en relèvera pas. Sa mort misérable dans les rues de Moscou est inscrite dans les dernières notes de l'opéra.

Conclusions

Que conclure de cet opéra sur la folie, sinon que la musique, en se substituant aux paroles, leur impose sa forme et son langage. Dans la querelle fameuse : «prima la musica, prima le parole», Rihm choisit, selon l'expression d'un critique (Didier Hémarquiner) : «Non la forme du Sprechgesang (le parler chanté) mais le Gesang Sprache, c'est à dire le lyrisme soutenu par la parole, qui se met au service de l'expression musicale». Michel Poizat dit que «l'amateur d'opéra recherche dans la voix la jouissance d'un objet perdu». Cet objet perdu n'est-il pas ici l'insaisissable instant où la déraison envahit un esprit jusque-là raisonnable et brillant ? Pour saisir musicalement cet instant, Rihm a utilisé toutes les ressources de la dissonance et des montées chromatiques allant jusqu'au cri musical dont l'intensité dramatique cerne cet objet perdu qu'est la raison de Lenz.

Discussion

Le Président remercie Monsieur Laxenaire qui a su nous tracer le portrait du poète allemand à travers une œuvre dramatique où s'exprime une critique sociale marquée par la révolte qu'exprimait Jakob Lenz. Il pose la question de savoir si ce dernier a pu être un des précurseurs des événements de 1968 ?

Le débat suscite de très nombreuses questions de la part de nos confrères. Celles-ci portent sur le rôle du pasteur Oberlin, confronté à la schizophrénie de Lenz, et plus généralement sur les maladies mentales, la musique et les interprétations actuelles de l'opéra de Lenz, ses relations avec sa famille, avec Goethe, et enfin avec Oberlin lui-même. Le débat de ce jour a plutôt mis en valeur la personnalité du pasteur Oberlin.

Monsieur Lanher précise qu'il ne faut pas confondre le pasteur (Jean-Frédéric) avec son frère Jérémie-Jacques auteur d'un essai sur le patois du Ban de La Roche.

In fine, Monsieur Laxenaire, ayant perçu la curiosité de nos confrères concernant les signes et l'importance de la schizophrénie en psychiatrie, complète son intervention en apportant les réponses aux questions qui lui sont posées.

Monsieur Laxenaire confirme que, révolté contre son père, contre ses aînés en littérature et contre la société, Lenz aurait été un créateur et un grand poète s'il n'avait pas sombré dans la schizophrénie.

Le Père Bombardier évoque alors le souvenir de la représentation de l'œuvre de Lenz et l'ascension de la flèche de la cathédrale de Strasbourg par le poète et par Goethe.

Monsieur Laxenaire signale que l'Opéra de Rihm a été monté à Nancy et à Strasbourg.

Monsieur Delivré remarque que l'attitude de Lenz évoque quelques traits de caractère que l'on découvre chez Rimbaud et chez Louis II de Bavière.

Monsieur Laxenaire confirme la schizophrénie de Lenz et sa démence terminale. On connaît quelques thèses évoquant ce même type d'affection pour Louis II de Bavière.

Pour Monsieur Bonnefont, à l'époque romantique, les hallucinations de Lenz pouvaient faire l'objet de thèmes poétiques comme l'a montré Goethe dans certaines de ses œuvres.

Monsieur Laxenaire fait remarquer que dans la célèbre poésie intitulée, dans *le Roi des Aulnes*, l'enfant délire sous l'effet de la fièvre. Dans ce cas, il s'agit d'un délire aigu, alors que, dans la schizophrénie, il s'agit d'un délire chronique.

Monsieur Kervers-Pascalis se demande quelles avaient pu être les relations de Lenz avec sa mère.

Pour Monsieur Laxenaire, le récit de Büchner est basé sur les mémoires d'Oberlin. Ce dernier ne parle pas de la mère de Lenz qui devait être très effacée. Le père, par contre, donne l'impression d'avoir eu une personnalité paranoïaque. En ce sens, il rappelle le cas du président Schreiber. En plaisantant, Monsieur Laxenaire fait remarquer que certains considèrent tous les pères comme paranoïaques !

Monsieur Bur remarque que le comportement du pasteur Oberlin présente une faille : il semble incapable d'écouter et de comprendre en profondeur ce que dit Jacob Lenz.

Si Monsieur Laxenaire s'est intéressé à Lenz, c'est à cause de l'Opéra, mais en pensant aussi à Oberlin. Ce dernier voulait faire le « bien » autour de lui. C'était un bon pédagogue et il enseignait la botanique, l'art de cultiver la terre, d'élever les enfants, etc... aux paysans du Ban de la Roche. Balzac s'est inspiré de son personnage lorsqu'il a décrit *le Docteur Abénassis* dans *Le médecin de campagne*.

A la suite de cette réflexion, le Président invite Monsieur Laxenaire à faire une conférence sur Oberlin qui fut, en son temps, correspondant de l'Académie de Stanislas.

Madame Mathieu a été frappée par les dissonances de l'Opéra de Lenz et le martèlement de la musique produit par seulement 11 instruments. Madame Mathieu demande au conférencier où se place le délire de Lady Macbeth ?

Pour Monsieur Laxenaire, c'est un délire de culpabilité avec hallucinations.

Monsieur Châtellier évoque le côté piétiste du pasteur Oberlin issu d'une famille de luthériens et son côté réaliste, pédagogue car c'est aussi un des fondateurs de l'enseignement technique. Son sens de la réalité vient des débuts de l'industrialisation des vallées vosgiennes à la fin du XVIII^{ème} siècle. On y remarque un grand amour du prochain et un sens du concret. C'est donc une personnalité assez complexe.

La personnalité d'Oberlin est fascinante constate Monsieur Laxenaire, car il était à la fois mystique et tourné vers les choses pratiques.

Il avait créé des écoles mais, sur le plan spirituel, il exerçait une sorte de dictature sur les fidèles.

Pour Monsieur l'Abbé Bombardier, Oberlin apparaît comme un mystique quelque peu dérangé ce qui lui a permis de comprendre un peu la folie de Lenz.

Monsieur Claude associe la musique avec la couleur rouge dans la peinture telle qu'elle est utilisée par Van Gogh, par exemple.

A ceci, Monsieur Laxenaire fait remarquer que la peinture est un art de l'espace et la musique un art du temps.

Passant à un autre aspect des multiples activités du Pasteur Oberlin, Monsieur Noël signale que celui-ci s'intéressait au patois lorrain et qu'il fut en correspondance avec Cyfflé.

Monsieur Laxenaire s'était demandé quelle était la langue parlée par Oberlin. Il semble que c'était indifféremment l'allemand et le français.

Monsieur Lanher complète cette information en notant que les gens de ces vallées d'Alsace sont quadrilingues, pouvant s'exprimer en français, en patois lorrain, en francique ou en utilisant le Hoch Deutsch.

Madame Créhange, revenant sur le terme de schizophrénie et son caractère évolutif, se demande si Goethe aurait pu favoriser, amplifier ou freiner l'évolution de la maladie de Lenz ?

Monsieur Laxenaire précise que la schizophrénie est une maladie grave qui apparaît vers l'âge de 18 ans et qui évolue par poussées avec des phases de rémission. Goethe a vite compris que Lenz était un malade mental mais qu'il n'avait pas vocation à le soigner. Avec Oberlin, la situation est plus complexe, mais les excentricités de Lenz étaient nombreuses. C'est à partir du moment où Lenz a tenté de se suicider qu'Oberlin, qui l'admirait parce qu'il était un poète connu, a cherché à s'en séparer.

A propos des possibilités thérapeutiques apportées par la religion, Monsieur Bonnefont évoque l'exemple d'Alexandre de Haldat, ancien membre de notre Institution, qui insistait sur la pratique des exercices religieux chez les aliénés, pratique susceptible d'améliorer leur état mental.

Monsieur Laxenaire fait remarquer qu'au Moyen Age, on invoquait, pour soigner les aliénés, les saints ou les saintes (Sainte-Anne), on utilisait ensuite la musique, les exercices corporels, les bains, etc...

Bibliographie

☞ Büchner G. Lenz.

☞ GF Flammarion Edit., Paris, 1997, 195-221.

☞ Dejours O. La musique de Jakob Lenz, lieu privilégié de toutes les contradictions.

☞ Programme Opéra de Strasbourg, 1993.

☞ Goethe W. Poésie et vérité.

☞ Aubier Edit., Paris, 1941.

☞ Poizat M. L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra.

☞ A. M. Métailié Edit., Paris, 1986, 292 p.