

Mettre en scène l'opéra revient à mettre en scène non des mots, mais des voix, elle se révèle être alors une mise en perspective de la voix où l'expressivité du chant est mise en jeu pour tenter de présenter ce que la parole n'a pu saisir. La représentation d'opéra réalise alors le nouage du réel introduit par la présentification de l'objet-voix, de l'imaginaire (qui correspond à la lecture introduite par les costumes, les décors, les codes de jeu...) et du symbolique (coupure créée par l'interprétation).

Le « Petit Hans » et l'invention de la mise en scène d'opéra*

Jean-Michel Vives

En 1922, Herbert Graf rend visite à Freud et se présente à lui comme étant le « Petit Hans ». Freud s'empresse alors d'ajouter un post-scriptum à son *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*¹ en précisant que le petit garçon est devenu un superbe jeune homme qui affirme se sentir bien et ne souffrir d'aucune sorte de maux ou d'inhibitions. Herbert a alors 19 ans et a déjà décidé de la carrière qui serait la sienne : il réaliserait pour l'opéra la révolution esthétique qu'avait opérée pour le théâtre le grand metteur en scène allemand, Max Reinhardt. C'est-à-dire transformer la mise en scène d'opéra qui est dessin de l'espace, travail dévolu au scénographe et au régisseur en travail de la signifiante. Cette question traversait alors tout le théâtre, mais n'avait pas encore touché l'opéra où la voix régnait sans partage. Cela revenait donc pour Herbert Graf à inventer un métier qui traiterait l'aporie suivante : comment, sans tenir à distance les enjeux de jouissance liés à la voix, enjeux essentiels au fonctionnement du dispositif opératique, peut-on ménager un espace où s'écrirait autre Chose que ce qui se dit dans le livret ? Ou pour le dire autrement : qu'est-ce qu'au-delà d'un texte mettre en scène des voix ?

165

* Ce texte est la contribution de Jean-Michel Vives prononcée l'an dernier dans le cadre du séminaire 2001-2002 de l'AEFL « *Les voies paradoxales de la castration* ».

¹ Freud S., (1909) *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, trad. fr., *Œuvres Complètes*, tome IX, Paris, P.U.F, 1998, p. 1-130.

La question que je voudrais faire travailler ici est la suivante : qu'est-ce qui dans ce qui circule entre Freud, qui invente la psychanalyse, Max Graf, important critique et musicologue viennois et son fils Herbert, met ce dernier en position de créer une nouvelle forme d'art ? Art de la mise en scène, qui se révèle, *in fine*, art de l'interprétation et qui se trouve être la seule forme artistique inventée au XXe siècle. Mon propos n'est pas ici de sombrer dans une psychobiographie qui reviendrait à lire et à projeter, *a posteriori*, dans la lecture du cas du petit Hans, son devenir metteur en scène d'opéra. Avec Lacan², je soutiens que la psychanalyse ne saurait s'appliquer qu'à un sujet qui parle et entend. Pas de psychanalyse en dehors de la cure donc. Il reste néanmoins que l'étonnant et remarquable parcours artistique d'Herbert Graf est difficilement détachable de la circulation entre Freud, Max et Herbert Graf de trois termes que sont : la psychanalyse, le théâtre et la musique. Pour dessiner la scène où vont jouer ces trois termes et tenter d'en faire jaillir une perspective, il convient dans un premier temps de la borner.

En 1903, Herbert naît. Son père Max a 30 ans, il est déjà un brillant et reconnu critique musical viennois, proche de Gustav Mahler (qui deviendra le parrain d'Herbert), à la pointe de l'avant-garde musicale. Sa mère a été une patiente de Freud. D'après Jean Bergeret³, il s'agirait du cas rapporté au chapitre II des *Études sur l'hystérie*⁴ et nommé Katharina. Max Graf était devenu un intime de Freud à partir de 1900, où il avait demandé à le rencontrer car il entendait dans le récit des séances que lui faisait celle qui deviendrait son épouse ce qu'il appellera « un dénouage artistique du tissu de l'inconscient »⁵. Dès la création de la société psychologique du mercredi, en 1902, Max Graf participe activement aux réunions en compagnie de David Joseph Bach autre musicien et musicologue, ami de Schönberg. En 1904 (selon Max Graf) mais plus vraisemblablement au début de l'année 1906

(comme le montre Strachey à partir de la date de publication de la pièce d'Hermann Bahr, *Die Andere*, à laquelle Freud fait référence au cours de son texte) Freud confie à Max Graf un article qui restera longtemps inédit : *Personnages psychopathiques à la scène*⁶. De janvier à juin 1908 prend place le célèbre épisode de la phobie d'Herbert, relaté en 1909 dans *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*. À partir de 1910 Max Graf prend ses distances avec la société du mercredi, il dira plus tard qu'il était réticent à l'égard de la dynamique religieuse sur laquelle reposait de plus en plus le fonctionnement de l'association psychanalytique viennoise. À seize ans, Herbert est envoyé à Berlin. Il y voit les productions théâtrales de Max Reinhardt et décide de réaliser l'équivalent pour l'opéra. « Je revins à Vienne, je sollicitai l'autorisation de monter la scène du forum de Jules César dans le gymnase de l'école, mais comme je prêtai nettement moins attention aux nuances des grands discours qu'à la populace romaine hurlante et sifflante, le doyen mis fin à l'entreprise : le bruit commençait à interférer avec le travail scolaire »⁷. Il est intéressant de repérer comment dans ses premières expériences de mise en scène, Herbert Graf, tente d'extraire derrière la parole l'objet-voix en s'attachant tout particulièrement aux déchets qui le présentent au plus près : les cris et les sifflets. C'est la dimension « vociférante » — autre nom que Lacan donnera à l'occasion à la pulsion invocante — qui semble déjà le convoquer dans son rapport au texte. Dans le livre de l'école de l'année 1921 (Herbert a 18 ans) à la rubrique « stupidités de l'année », il est écrit « Herbert Graf veut devenir metteur en scène d'opéra ». En 1922, à l'aube de sa carrière Herbert va voir Freud. En 1925, après avoir soutenu sa thèse *Wagner comme metteur en scène*, Herbert réalise sa première mise en scène à l'opéra de Munster : *Les noces de Figaro*. Il est très vite repéré comme l'enfant terrible du très convenu monde opératique. Pour

² Lacan J., (1958) Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir, *Les Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.739-764.

³ Bergeret J., (1987) *Le « Petit Hans » et la réalité ou Freud face à son passé*, Paris, Payot.

La thèse de Bergeret va à l'encontre des travaux de Fichtner G., Hirsh Müller (1985) Freud « Katharina », Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Bedeutung einer frühen psychoanalytischen Krankengeschichte, *Psyche*, 39, p. 220-240 cités par Roudinesco E. et Plon M., (2000) *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, p.762. qui ont identifié Katharina comme étant Aurélie Öhm, née Kronich (1875-1929).

⁴ Freud S., Breuer J., (1895) *Études sur l'hystérie*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1956.

⁵ Graf M., (1942) *Réminiscences du professeur Sigmund Freud*, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebèvue*, 1993, p 20-36.

⁶ Freud. S. (1905-1906) *Personnages psychopathiques sur la scène*, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebèvue*, 1993, p. 1-20.

⁷ Graf H., (1972) *Mémoires d'un homme invisible*, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebèvue*, 1993, p. 21-61.

exemple, entre 1925 et 1930 il met en scène un *Lohengrin* sans cygne, un *Don Giovanni* en smoking, un *Freischütz* dans lequel Samiel est une voix désincarnée venant d'un haut-parleur. Samiel est le seul rôle parlé de l'opéra de Weber et Herbert Graf en le rendant absent de la scène montre clairement son intérêt et sa réflexion artistique sur les rapports entre la parole, la voix, le corps et la dimension du regard. Il réalise également à cette époque des mises en scène chorégraphiées des oratorios de Haendel, et s'intéresse aux créations contemporaines (*Wozzeck* de Berg et les œuvres de Schoenberg). Il part ensuite pour les États-Unis où il travaille au Metropolitan Opera de New York à partir de la saison 1935-1936. Mais c'est en dehors du Met qu'il mènera ses aventures les plus originales en explorant le répertoire baroque qui, à cette époque, ne connaît pas encore les faveurs du public. Il monte ainsi *L'Orfeo* de Monteverdi, *Acis et Galatée* ainsi que *Belshazzar* de Haendel, des versions scéniques de la *Passion selon Saint Matthieu* de J.S. Bach à Montréal et de *La Création* de Haydn... Le Met est alors le temple de la convention et Herbert Graf dira en 1972 : « La chose la plus décourageante dans cette situation était l'attitude de l'auditoire du Met. Ils étaient singulièrement peu exigeants sur ce qu'ils voyaient, et aussi longtemps que le chant était excellent, ce qu'il était la plupart du temps, ils ne semblaient pas prêter attention à l'imperfection de l'aspect visuel de l'opéra. Ils n'attendaient pas de l'opéra qu'il soit du tout du théâtre ; c'était seulement de l'opéra. »⁸

En 1942, trois ans après la mort de Freud, Max Graf lui-même émigré aux États-Unis publie, dans la revue *The Psychoanalytic Quarterly*, une traduction anglaise du texte que Freud lui a confié 37 ans plus tôt : *Psychopathic Characters on the Stage*. Il accompagne cette traduction d'un texte intitulé : *Reminiscences of Professor Sigmund Freud* où il parle de sa rencontre et de sa collaboration avec Freud.

En 1951, Herbert Graf écrit *The opera for the people* qu'il opposera, lacanien sans le savoir, au peep-hole opera où rien que de trivial, d'obscène n'est offert au spectateur.

En décembre 1952, Max Graf accorde à Kurt Eissler, responsable des Archives Sigmund Freud déposées à la Bibliothèque du Congrès,

un long entretien sur sa famille et ses enfants⁹. En 1958 Max Graf meurt. En 1965 Herbert Graf prend la direction du Grand Théâtre de Genève. En 1970, alors que se tient à Genève un congrès de psychanalyse présidé par Anna Freud, Herbert va se présenter à elle comme le petit Hans. Cette visite, contrairement à celle effectuée 36 ans plus tôt à Freud, restera sans suite. En 1972 Herbert répond à un entretien mené par Francis Rizzo qui paraît la même année dans la revue *Opera News* sous le titre « Memoirs of an invisible man ».

En 1973 Herbert Graf meurt à Genève¹⁰.

L'importance du travail artistique, théorique et pédagogique d'Herbert Graf est immense et l'on peut s'étonner que son nom soit si peu cité aujourd'hui dans les encyclopédies consacrées aux arts de la scène. Pour se persuader de l'envergure artistique du metteur en scène, il suffit pourtant de citer quelques-unes de ses productions avec les plus grands chanteurs et chefs d'orchestre sur les plus grandes scènes. Il travaille avec Furtwängler (*Tannhäuser* à Vienne en 1935, *Don Giovanni* à Salzbourg en 1953), Beecham (*Les Contes d'Hoffmann* au Met en 1943), Böhm (*Don Giovanni* au Met en 1957, cette production sera reprise jusqu'en 1981) Walter (*L'enlèvement au sérail* au mai musical de Florence et *Fidelio* à l'opéra de Paris en 1935, *Orphée et Eurydice* au Met en 1941), Toscanini (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* en 1936 et *La flûte enchantée* en 1937 à Salzbourg) Strauss (*Arabella*), Solti (*La flûte enchantée* à Salzbourg en 1955), Mitropoulos (*Don Giovanni* à Salzbourg en 1956), Flagstad est Alceste sous sa direction au Met en 1952. Il fait ses débuts à la Scala de Milan en même temps que Maria Callas en 1951 en la mettant en scène dans les *Vêpres Siciliennes* de Verdi. À partir de là, ils se retrouveront très régulièrement au Mai Musical Florentin.

Les quelques jalons posés précédemment laissent percevoir la circulation et le tressage des dimensions du regard, de la voix et de la psychanalyse que les trois protagonistes noueront chacun de façon différente.

Freud invente la psychanalyse en rendant publique le « théâtre privé » de l'hystérique.

⁸ ibid. p. 44-45.

⁹ Graf M., (1952) Entretien du père du petit Hans (Max Graf) avec Kurt Eissler, trad. fr., *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, 14, 1996, p.123-159.

¹⁰ Dachet F., (1993) De la sensibilité artistique du professeur Freud, *L'Unebvue*, 3, Paris; E.P.E.L., p. 7-37.

Théâtre qu'il détache du seul regard en abandonnant sa position de maître-hypnotiseur pour accepter de se laisser enseigner par le savoir du patient qui trouve à s'ordonner dans la dimension de la parole et de la voix. La dimension musicale est quant à elle en retrait, néanmoins, la présence à ses côtés, dès le début de l'histoire du mouvement analytique, de deux grands noms de la musicologie viennoise (Graf et Bach) permet de relativiser l'inintérêt freudien pour la musique.

Pour Max Graf, la musique est première et la psychanalyse est abordée dans sa possibilité de rendre compte du procès de la création, les questions traitées par Max Graf à l'occasion des soirées de la société psychologique du mercredi articulent éthique et esthétique. Il accusera les pathographes incapables d'utiliser la psychanalyse avec sensibilité, de « bousilleurs d'âmes »¹¹. C'est bien un « dénouage artistique du tissu de l'inconscient » qu'il repère dans les récits que sa future femme lui fait de ses rencontres avec Freud. C'est l'explicitation analytique du processus de la création musicale que Max Graf abordera en 1910 dans *L'atelier intérieur du musicien*¹² et en 1911 Freud publiera dans une collection qu'il dirige, et qui avait été ouverte en 1907 par *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen, Richard Wagner dans le Hollandais Volant*¹³. Publication qui aborde la question de la création dramatique et que l'on peut rapprocher des questions introduites par le texte confié en 1906 par Freud à Max Graf, *Personnages Psychopathiques à la scène*, et qu'il choisira de publier trente-six ans plus tard dans une traduction anglaise.

Herbert aura commencé, lui, par l'analyse. Sa mère est une ancienne patiente de Freud, son père un de ses premiers collaborateurs et Freud est un intime de la maison. Max Graf raconte non sans humour dans *Réminiscences du Professeur Sigmund Freud* comment ce dernier offrit au petit Herbert pour l'anniversaire de ses trois ans un cheval à bascule. Herbert expérimente lui-même la méthode psychanalytique à l'occasion de son épisode phobique qui conduira, comme le montre Lacan en 1957 à l'occasion

de son Séminaire sur *La relation d'objet*¹⁴ à une symbolisation de l'imaginaire. Cette expérience sera oubliée comme nous l'apprend le post-scriptum de 1922 de Freud. Apparaîtra alors, comme le laisse entendre Herbert Graf à l'occasion de son interview une passion pour les reconstitutions des représentations vues à l'opéra. « Même les productions les plus improvisées étaient suffisantes pour enflammer mon imagination, et avant qu'il soit longtemps, je commençai à m'exercer à reproduire les merveilles que j'avais vues à l'opéra – d'abord avec un théâtre en jouet que je construisis avec l'aide de ma sœur à la maison, et plus tard dans les représentations scolaires »¹⁵. Les dimensions du théâtre et de la musique, du regard et de la voix font ici irruption non dans une dimension d'effraction traumatique comme cela a pu être le cas au moment de l'épisode phobique mais sublimatoire. Ce rapport de proximité entre l'éclosion de la phobie et l'investissement du champ musical est relevé par Freud lui-même dans une note du cas du petit Hans. « Chez lui, comme l'a même observé le père, intervient en même temps que ce refoulement une part de sublimation. Depuis le début de son anxiété, il montre un intérêt accru pour la musique et développe ses dons musicaux héréditaires »¹⁶. La question est qu'est-ce qui dans sa rencontre avec la psychanalyse, à travers son père, met Herbert en position de renouveler la scène opératique? Lacan parle de la symbolisation de l'imaginaire alors qu'il semble tout ignorer du devenir artiste d'Herbert. Il est d'ailleurs assez amusant d'imaginer qu'en 1956, alors que Lacan consacre une grande partie de son séminaire au « petit Hans », celui-ci met en scène *Don Giovanni* à Salzbourg... Je pense que ce destin du devenir artiste d'Herbert nous permet d'ajouter que « le petit Hans » devenu metteur en scène entretient un rapport au réel qui n'était plus de suture mais d'ouverture en ce que l'artiste est celui qui se laisse enseigner et donc transformer par le réel avant que de lui donner une forme. Si Max Graf, mélomane et critique, avait donné le « la », et si le professeur avait dessiné, par ses interventions, la scène sur laquelle se jouerait la phobie, il

¹¹ Graf M. (1907) Méthodologie de la psychologie des écrivains, *Les premiers psychanalystes, Minutes de la société psychanalytique de Vienne*, I, Paris, NRF, Gallimard, p.275-281.

¹² Graf M., (1910) *L'atelier intérieur du musicien*, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L., 1999.

¹³ Dacht F., (1999) Présentation, *L'atelier intérieur du musicien*, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L., p. 7-47.

¹⁴ Lacan J., (1956-1957) *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, p. 276.

¹⁵ Graf H., (1972) op. cit, p.25.

¹⁶ Freud S., (1909) op. cit, p. 121.

revenait à Herbert de créer quelque chose au-delà, manière de transformer la scène de la résolution de la phobie en vocation pour la mise en scène de la voix.

Pour continuer à avancer il est nécessaire de se poser la question qu'est-ce que mettre en scène et plus particulièrement mettre en scène un opéra ?

La thèse que je soutiens est que la mise en scène est une interprétation, au plus près de ce que la psychanalyse nous enseigne. On a parfois pu croire que cette interprétation relevait d'une lecture, au sens où l'on parle de « relecture des classiques » et qui consiste à appliquer une grille à l'œuvre. La psychanalyse a pu et connaît encore parfois de telles dérives... Ça n'est pas par là, comme vous le savez, que l'on peut toucher au vif du sujet. Une lecture d'une œuvre est toujours possible : il s'agit d'un rapport essentiellement imaginaire. La lecture accroche quelques aspects, prélève quelques contenus du livret, que la mise en scène accentuera : telle image, tel geste, tel élément du décor, tel costume, etc., seront de l'ordre de la lecture qui se trouve alors plus traduction qu'interprétation. Il est intéressant de noter que de telles mises en scène tiennent peu compte de la musique, et pour cause elle échappe à toute traduction. Elle ne crée pas du sens mais un sens que l'on pourrait qualifier aisément d'unique. Alors que l'interprétation de l'œuvre ne saurait créer qu'un sens interdit en ce que ce sens laisse celui qui le reçoit interdit. « Cela, je n'y avais jamais pensé », nous dit le patient ou le spectateur étonné par notre intervention. Bien sûr, aucune mise en scène ne peut se dispenser de contenir des éléments de lecture comme la psychanalyse ne saurait totalement échapper à une certaine dimension pédagogique. Mais je définirai la lecture comme une mise en scène conçue elle-même dans les seules modalités de l'ajout, de la pédagogie ; la lecture serait, *in fine*, ce que le metteur en scène a lu avant de commencer son travail. Mais comme Freud le préconisait aux analystes – à l'occasion du récit de la cure de Hans, justement ¹⁷ –, le metteur en scène doit réinventer le théâtre avec chacune de ses mises en scènes et donc oublier ce qu'il a pu voir et lire. Mais si la mise en scène n'est pas une lecture qu'est-ce ? Je l'ai déjà dit, il s'agit

d'une interprétation. Or une interprétation est le contraire d'une lecture. Elle n'ajoute pas, elle retranche, elle ne surcharge pas, elle coupe, elle ne badigeonne ni ne recouvre, mais scande et ponctue. Nous retrouvons ici la différence que Freud faisait entre hypnose et psychanalyse. « Le plus grand contraste existe entre la méthode analytique et la méthode par suggestion, le même contraste que celui formulé par le grand Léonard de Vinci relativement aux beaux-arts : *per via di porre* et *per via di levare*. La peinture, dit-il, travaille *per via di porre* car elle applique une substance – des parcelles de couleurs – sur une toile blanche. La sculpture, elle, procède, *per via di levare* en enlevant à la pierre brute tout ce qui recouvre la surface de la statue qu'elle contient. [...] La méthode analytique ne cherche ni à ajouter ni à introduire un élément nouveau, mais au contraire à enlever. » ¹⁸. Nous pourrions retrouver ici l'opposition entre la mise en scène comme lecture (*per via di porre*), où l'on ajoute ce qui a été compris de l'œuvre et la mise en scène comme interprétation (*per via di levare*) où ce qui est interrogé est la relation d'inconnu.

Cette question de la lecture et de l'interprétation se rencontre dans toute mise en scène. Quelle est alors la spécificité du dispositif opératique tel qu'Herbert Graf a pu le mettre en place ?

Michel Schneider a pu dire que « l'opéra est la musique des gens qui n'aiment pas la musique. La musique de ceux qui préfèrent parler du décor, des costumes, des éclairages, louant une bonne mise en scène quand ils voient de beaux décors ou de beaux costumes : peu comprennent que l'essentiel dans une mise en scène d'opéra est la mise en jeu de chanteurs, c'est-à-dire la musique encore, autrement dite » ¹⁹. Mais cette critique ne devrait s'appliquer qu'aux mauvaises mises en scène où rien ne se dit sous prétexte que le tout de la représentation réside dans la performance vocale. On voit alors une élaboration scénique qui se contente de prendre le champ des significations convenues comme référent du texte du livret ce qui conduit à la construction d'un espace spéculaire inconsistant et insignifiant. Le spectacle lyrique repose alors sur la présence de la voix et non sur ses effets de coupure. La voix n'est plus le médium d'une

¹⁷ *ibid.* p. 56-57.

¹⁸ Freud S., (1904) De la psychothérapie, *La technique psychanalytique*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1953, p. 13.

¹⁹ Schneider M., (2001) *Prima donna*, Paris, Odile Jacob, p. 171.

œuvre, ni l'ombilic de la fable. Elle est idéalisée, voire fétichisée, inscrivant non le lieu d'une absence mais une présence « phallacieuse ». Le public assujéti à la voix se constitue alors non seulement dans l'incompréhension de ce qui se dit, mais que dire il y a. De fait, la mise en scène d'opéra ne saurait être autre que musicale, et donc vocale mais seulement en ce qu'elle est la réponse inconsciente déployée par le metteur en scène dans le temps et l'espace au message reçu de l'œuvre. En prenant la parole après avoir entendu l'appel reçu de l'œuvre, le metteur en scène devra témoigner que de ce que cela lui dit, mais pas comme cela lui chante.

Mettre en scène l'opéra revient à mettre en scène non des mots, mais des voix, elle se révèle être alors une mise en perspective de la voix où l'expressivité du chant est mise en jeu pour tenter de présenter ce que la parole n'a pu saisir. La représentation d'opéra réalise alors le nouage du réel introduit par la présentification de l'objet-voix, de l'imaginaire (qui correspond à la lecture introduite par les costumes, les décors, les codes de jeu...) et du symbolique (coupure créée par l'interprétation). Ce nouage permet que l'œuvre ne se trouve aplatie ni sur les effets de signification du livret, ni sur les effets vocaux, ni sur les tableaux proposés mais constitue une ek-stase des trois dans laquelle l'intervention du metteur en scène tend à s'effacer. Pour Herbert Graf, d'ailleurs, le metteur en scène est un « homme invisible » comme il l'annonçait dans le titre de ses mémoires. Un homme soluble dans le spectacle. Cette invisibilité tendrait jusqu'à un certain point vers l'anonymat. D'où peut-être l'oubli de l'importance d'Herbert Graf dans les histoires des arts de la scène. L'allègement de l'incidence suturante du nom propre y permet en retour que l'interprétation de l'œuvre ne tienne plus, pendant sa représentation, aux noms d'auteurs, de chanteurs ou aux effets de voix. À ce titre elle peut laisser place à une dimension inouïe. Nous retrouvons, une fois encore, quelque chose à laquelle la pratique analytique nous confronte : l'interprétation permet l'ek-sistence du sujet mais ce n'est qu'à disparaître que le psychanalyste permettra qu'advienne une consistance autre que de complétude. À partir de là Herbert Graf a conçu son art comme un artisanat transmissible (L'ouvrage de son père concernant l'esthétique musicale psychanaly-

tique s'intitule *L'atelier intérieur du musicien*.) qui n'était donc pas destiné à assurer la seule consistance de son nom. Cette question de la transmission n'est pas étrangère à l'histoire d'Herbert Graf. C'est en effet en 1910 que Max Graf se détacha du groupe des proches de Freud dont il ressent le fonctionnement comme trop ecclésiastique, au moment même donc où se constitue, à l'occasion du colloque de Nuremberg, l'IPA qui s'intéresse justement aux questions de transmission de la doctrine²⁰. La dimension artistique de la psychanalyse, l'art de la psychanalyse semblait devoir laisser la place à une transmission *ad integrum*. Or l'artiste est celui qui est guidé par un transfert sur un réel innommable. L'écart entre la symbolisation analytique et la sublimation tient à ce que l'artiste produit un nouage où la question du sens sans être absente n'est pas au premier plan. Le transfert sur l'impossible s'y impose.

Le petit Herbert est alors celui qui de récepteur du modèle freudien et du désir paternel devient émetteur et créateur d'une forme articulant l'invisible que fouille le regard, l'inouï que convoque la voix et l'immatériel des corps mis en jeu. Essayons maintenant d'esquisser le passage du « petit Hans » au grand Herbert. La situation prend son départ dans le spéculaire et l'entendu. Le trauma scopique est au déclenchement de la phobie, cela commence du côté du regard qui se trouve relayé par la dimension auditive essentielle et répétitive chez le petit Hans, celle du « charivari ». Le déploiement de la phobie telle que l'autorise Freud crée par la mise en place d'un cadre, un tableau, qui deviendra image d'Épinal psychanalytique. Hans devenu metteur en scène fera un pas de plus en articulant ce que le trauma avait délié, c'est-à-dire le spectateur (Zuschauer) et l'auditeur (Zuhörer). Freud dans le texte confié à Max Graf en employant successivement les deux mots pointait déjà les deux dimensions du regard et de l'audition. Il revenait à un artiste non de les situer dans un rapport de contiguïté mais dans un rapport de continuité moebienne. En fait nous découvrons, avec Herbert Graf, que la mise en scène d'opéra n'est pas la gesticulation insignifiante de sublimes gosiers mais l'écriture, à partir de l'ombilic que constitue la voix, d'une dramaturgie de voilement/dévoilement de la voix de l'interprète articulée à un voilement/dévoile-

²⁰ Freud S., (1924) Autoprésentation, *Œuvres Complètes*, Tome XVII, Paris, P.U.F., 1992, p. 52-122.

ment du regard du spectateur ²¹.

En fait comme l'a dit Louis Jouvet : une mise en scène est un aveu. L'aveu non de ce qu'il savait déjà (position de maîtrise qui a pu être à l'occasion celle de Freud), où de ce qu'il pense de ce qu'il a vu ou entendu (position de critique qui fut celle de Max Graf) mais de quelle façon il pense après avoir vu ou entendu. L'aveu qu'il y a eu non seulement transformation de récepteur en producteur mais également que cette production peut devenir signifiante et donc source de production chez l'autre. Pour illustrer ce changement de position dans le champ de l'opéra, j'emprunterai un dernier exemple tiré des mémoires d'Herbert Graf. « Faisant répéter Vinay dans le dernier acte d'Othello, Toscanini en arrivait un jour au moment où le ténor contemple Desdémone assassinée, et soudain il

éclata en criant : « Vinay, ne chantez pas ! ». Puis d'une voix brisée et tremblante il se mit à chanter la phrase lui-même : « E tu, come sei pallida... » La portée de ses mots fut transmise de façon si renversante, si émouvante que Vinay eut beaucoup de difficultés à égaler l'exemple du Maestro. Les plus grands chanteurs d'opéra ont eu ceci en commun – Lehmann, Flagstad, Melchior, Callas – l'aptitude à chanter de façon signifiante même s'ils n'étaient pas pleinement convaincants comme acteurs au sens conventionnel » ²². Pour le dire autrement : récepteur du message envoyé par le compositeur et sonné par lui, le chanteur devient à son tour émetteur résonnant permettant au récepteur — auditeur confronté, dans cet instant paradoxal, au réel, de devenir à son tour émetteur d'un inouï.

²¹ Les travaux de Michel Poizat ont remarquablement exploré cette dimension.

Poizat M. (1986) *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié.

Poizat M., (2001) Voix, geste et regard. Orphée, le loup, le sourd et la diva. *Médecine des Arts*, 38, p. 15-19.

²² Graf H., (1972), op. cit. p.55.