

Echanges de Etty Mulder et Catherine Steinegger sur Schönbergs Moses und Aron 2013

article de E.M. :

Arnold Schönberg Moses und Aron in: De Sirenen
Zwegen, Oratio, Ed. Sjobbolet 2011 p. 39-49

Compilation/traduction du texte Néerlandais par Martine Bourgy

Le sacrifice

Dans les premières pages de ce chapitre, Etty Mulder établit un lien entre Freud et Schönberg, tant au niveau du message de deux œuvres respectives qu'au niveau de l'inconscient. Nous rendons ici sa pensée. Dans la deuxième partie du chapitre (L'interdiction de l'image). le texte prend davantage la forme d'une traduction.

L'opéra-oratorio inachevé *Moïse et Aron* met en scène en 1933 la traversée du désert. Schönberg l'écrit un an avant que Freud, dans les dernières années de sa vie, commence son essai *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (L'homme Moïse et la religion monothéiste).

Le compositeur et le psychanalyste ne se sont jamais rencontrés à Vienne où ils résidaient avant la guerre. Et pourtant il est tout à fait logique, d'un point de vue socio-politique, qu'ils se soient justement intéressés au même moment et chacun de leur côté au patriarche du peuple d'Israël. Dans ses textes inachevés écrits entre 1934 et 1938, Freud relativise l'obsession que partagent le Juif et l'Allemand d'appartenir à un peuple élu. Il ne s'agit pas d'une polémique contre *Mein Kampf* qui a été édité également à cette époque. Freud sape ici le fondement de l'antisémitisme en prouvant, dans la mesure du possible, que le père du peuple élu était un Égyptien. Il ne s'agit donc ni pour le patriarche, ni pour son peuple de prérogative ou d'exclusivité.

Dans cette œuvre, Freud dans un effort suprême pour trouver une issue même symbolique au peuple juif,

effort que peu de commentateurs ont remarqué, prend de la distance par rapport à l'identité collective juive et permet au peuple juif d'éviter de disparaître, du moins sur papier.

Indépendamment l'un de l'autre mais au même moment, Schönberg et Freud reviennent aux sources de leur religion : la proclamation de la loi et le monothéisme, avec le problème de faire accepter par le peuple l'existence d'un dieu qui soit unique, éternel, omniprésent, invisible et inconcevable. (Schönberg : *Einzig, Ewig, Allgegenwartig, Unsichtbar, Unvorstellbar*).

Toute image, toute représentation porte le danger de l'idolâtrie. Le dieu d'Israël est pensée pure. Quelles sont alors les conséquences de l'interdiction de l'image pour les beaux-arts dans la culture judéo-helléniste ? Et pour la musique ? Cette question complexe est au centre de l'opéra *Moïse et Aron*. Dans cet opéra, Schönberg transforme en sujet musico-théâtral une donnée de l'ancien testament : les tables de la loi et l'orgie autour du veau d'or. Le compositeur pose ainsi le problème de l'opéra en tant que forme d'art et de communication. Tout comme Freud, Schönberg fait un acte politique à travers son œuvre, et comme dans le cas de Freud, ce message n'a pas été vraiment saisi, sans doute à cause du caractère hermétique de la musique.

L'œuvre, dont le livret inspiré par l'ancien testament est écrit par Schönberg lui-même, est une composition gigantesque construite à partir d'une seule série dodécaphonique ; 12 notes de la gamme chromatique exploitées thématiquement par le compositeur et objet de transformations : la forme originelle ou droite, la forme rétrograde, le renversement ou forme miroir et le rétrograde du renversement ou miroir du rétrograde. L'œuvre est construite sur ce principe avec bien sûr toutes les variations possibles que Schönberg a pu y apporter.

La partition contient plusieurs moments fascinants, comme celui par exemple où la série dodécaphonique s'expose pour la première fois dans sa forme originelle. Cela se produit à l'ouverture de la

deuxième scène, lors du premier dialogue entre Moïse et Aron à leur rencontre dans le désert. Aron lui demande, non sans ironie : 'Du Sohn meiner Väter, schickt dich mir der grosse Gott?' Dans cette question nous retrouvons une allusion au fait que les deux (demi)frères partagent une même origine, et, comme on le découvrira plus tard, vénèrent le même dieu.

Que la série dodécaphonique se montre ici dans sa forme originelle est sans doute un symbole ou même une image - en tant que métaphore musicale - de la tribu d'Israël : elle représente les douze fils de Jacob. Cette interprétation trouve sa justification dans le fait que Schönberg avait déjà, bien avant les *Klavierstücke opus 23*, introduit la série dodécaphonique dans *Die Jakobsleiter*, une œuvre inachevée de 1917, proche de la thématique de *Moïse et Aron* comme l'indique le titre.

La technique dodécaphonique n'est pas une invention de Schönberg, mais c'est bien lui qui en est le meilleur représentant. Ce qui importe, c'est qu'il ne s'agisse pas pour lui d'un style ou d'une mode mais d'un nouveau principe qui introduit un changement radical dans les conventions de la musique telle qu'elle a été pratiquée depuis des siècles. Cette nouvelle loi, la 'Musik von zwölf nur auf einander bezogenen Tönen', telle qu'elle prend forme dans les compositions de Schönberg, est une interdiction de l'image au niveau musical. La rupture avec l'harmonie traditionnelle, la disparition de la cadence et de la tension dominante-tonique qui ont dominé l'écriture et l'écoute de la musique depuis des siècles apparaissent également chez d'autres compositeurs dans la période de transition que constitue le passage du 19^e au 20^e siècle.

La disparition de l'harmonie traditionnelle a pour conséquence que nous ne pouvons plus identifier ni reproduire les figures et schémas musicaux traditionnels. Il est impossible de fredonner un passage de *Moïse et Aron* comme nous pouvons le faire avec un passage d'une symphonie de Haydn, par exemple. Aucune règle n'ordonne désormais la

succession d'éléments musicaux. La musique est totalement libérée des lois de la tonalité.

Schönberg érige en principe l'absence de chronologie fixe des notes et en fait une interdiction musicale. Il est interdit de répéter un son avant que chacune des notes de la gamme chromatique ne soit utilisée. Ainsi il n'y a plus aucune référence à un système connu de figures musicales.

La seule image qu'une analyse peut reconstruire d'une partition dodécaphonique est celle de la série, et celle-ci est souvent difficile à identifier, notamment pour des oreilles non-averties.

La psychanalyse a malheureusement prêté trop peu d'attention à la musique en tant que porteuse de l'inconscient humain et symbolisation non-verbale de mouvements intérieurs.

On peut voir un rapport étroit entre le principe de la libre association qui est le fondement de la pensée de Freud - là aussi une nouvelle loi où les images prédominent - et la musique atonale avec son abolition de liens logiques rationnels.

Comme le dit Adorno à propos de la musique : 'das eigentlich umstürzende Moment ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt lebhaften Regungen des Unbewussten, Schocks, Traumata registriert. Schönbergs Innovationen dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit . Die ersten atonalen Werke sind Protokollen im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen »

L'interdiction de l'image

C'est autour de cette interdiction de l'image, à laquelle Schönberg en tant que compositeur juif s'identifie à travers le personnage de Moïse, que se situe l'élément central autour duquel tout l'opéra est construit.

Cette non-représentation de l'image comporte un certain nombre de connotations quand elle touche à l'art de la musique. La musique en effet est non-verbale, elle se soustrait à toute forme de langue et de plus elle est invisible. La musique n'est ni parole, ni image. Son invisibilité est mise en œuvre de façon subtile et entièrement dans la lignée du sujet, par Schönberg dans un opéra qui tourne tout entier autour du thème central de l'obéissance au Dieu, invisible, indicible et irreprésentable.

Moïse affirme qu'il peut penser mais pas parler : *Ich kan denken aber nicht reden*. Il fait référence à la pureté originelle de la pensée (*die Reinheit des Denkens*) qui ne peut se nourrir que dans le désert. Il répond à Aron lui reprochant d'être resté aussi longtemps sur la montagne qu'il était absorbé par ses pensées (*bei meinem Gedanken*).

La musique plus que le mot est en lien direct avec la pensée, comprise dans le sens profond de pensée pure. Au sens littéral, la pensée n'a aucun lien avec l'image. La portée musicale par exemple diffère totalement de la musique entendue. Et pourtant Schönberg est bien obligé de reconnaître que la musique, quoique non imagée, a appris au fil des siècles à évoquer des images comme toutes les autres formes d'art qu'elle imite. Theodor Adorno a mis en lumière ce caractère mimétique de la musique dont les images ont, selon lui, un *Schein-charakter*. Sans cette vérité paradoxale Schönberg n'aurait pas réussi à distinguer Moïse et Aron comme il le fait : Moïse, voix récitante, et Aron, voix chantée. Selon les indications scéniques, Aron est la parole, la bouche de Moïse. Les deux figures sont les versants d'une même personnification auxquelles Schönberg s'identifie sans aucun doute.

Moïse se retrouve confronté d'un côté au peuple offrant des offrandes à son dieu et l'appelant ainsi à se manifester et de l'autre, au Dieu lui-même, tout puissant, exigeant l'impossible : croire en une vérité indicible et irreprésentable, aride et vide, nue et insoutenable comme peut l'être le désert.

Dans son livret, Schönberg se montre, en tant que compositeur juif, profondément attaché aux sources bibliques auxquelles il n'hésite pas à attribuer un aspect prophétique. C'est ainsi que l'artiste compositeur fervent qu'il est n'hésite pas à réécrire le texte de l'ancien testament dans son livret. Le plus choquant est qu'à travers cette réécriture, le texte ancien replacé au 20^e siècle semble revêtir une singulière actualité.

Les dernières paroles placées dans la bouche de Moïse dans le troisième acte sans musique sont d'un incroyable cynisme: ` Immer wenn ihr euch unter die Völker mischt und verwendet euere Gaben, die zu besitzen ihr auserwählt seid, um für den Gottesgedanken zu kämpfen, und ihr verwendet euere Gaben zu falschen un nichtigen Zwecken, um im Wettbewerb mit fremden Völkern an ihren niedrigen Freuden teilzunehmen, immer wenn ihr die Wünschlosigkeit der Wüste verlasst und euere Gaben euch zur höchsten Höhe geführt haben, immer werdet ihr wieder hinuntergestützt werden vom Erfolg des Misbrauches , zurück in der Wüste .

'... Mais dans le désert vous êtes invincibles et atteindrez votre but : être unis à Dieu.....'

Aron est un intermédiaire entre le peuple et Moïse, lui-même d'une certaine façon, intermédiaire entre l'éternel et Aron puisque ce dernier, contrairement à Moïse, s'identifie et représente les besoins du peuple. Mais Aron cherche un compromis acceptable permettant au peuple de représenter et d'imaginer son Dieu malgré l'interdiction rigide de la loi de se faire des images.

Sans un miracle ici et là, sans un brin de diplomatie, Moïse dans son intransigeance ne pourra pas transmettre ni faire comprendre au peuple le message de JHWH. Il perçoit JHWH sans compromis comme une pensée qui ne laisse pas représenter et donc pas pervertir. «Serai-je donc contraint de falsifier la pensée ? » répond-il à Aron qui souligne l'impasse où conduit cette loi de l'invisibilité.

Non, laisse-moi adoucir la Pensée.

Le voilà, Aron le réaliste, le pragmatique, ou si l'on préfère, le traître. Moïse, lui se trouve dans une position encore intermédiaire : il est au pied de la montagne en tant que fils d'un dieu tout puissant et en même temps, comme l'un des patriarches du peuple juif rebelle. Il se trouve dans cette position particulièrement complexe que Freud a décrite dans son essai déjà cité sur le Moïse de Michel-Ange.

* * *

Schönberg donne forme à la bipolarité du mot et de l'image en attribuant à chaque personnage une forme d'expression propre. Moïse, le représentant de la pensée pure ne chante pas. Il s'exprime en "sprechgesang", une récitation rythmée dans laquelle l'accent est mis sur l'intonation, le rythme et non sur la mélodie. A l'inverse, Aaron qui doit tenter de transmettre la loi divine au peuple, reçoit de Schönberg un rôle chanté de ténor dont la fluidité mélodique et virtuose traduit tout l'art de la séduction et du compromis.

Dès la première note Schönberg nous introduit au cœur du sujet. Les auditeurs savent que Moïse va recevoir les tables de la loi après l'épisode du buisson ardent pendant lequel il entend la voix du Créateur. Nous connaissons également l'interdiction des images fixée par la loi divine ainsi que les préoccupations personnelles de Schönberg concernant cette thématique des écritures. Il est donc particulièrement surprenant d'observer la manière dont le compositeur nous plonge d'emblée brutalement et délibérément au cœur du drame.

Que se passe-t-il dans cette scène ? Quelle voix entendons-nous ? Le buisson ardent est la directe émanation de JHWH et que fait Schönberg ? Il lui donne forme et voix à travers la musique. Il le met en image. Dès le début de l'opéra *Moïse et Aron*, la loi est brisée par le compositeur lui-même. JHWH est représenté dans un accord sans parole de 6 voix solistes qui monte en un son d'orchestre très doux.

Tout au long de l'opéra cette figure musicale sera un motif récurrent à chaque fois que Moïse et Aron parleront de Dieu. Dès le départ, le compositeur met donc à l'ordre du jour et de manière presque exhibitionniste, l'impossibilité de respecter littéralement la loi divine.

Mais la véritable rupture de la loi, accomplie symboliquement par Moïse cassant les tables de la loi, ne peut surgir qu'à la fin, en l'occurrence celle du 2^{ème} acte qui constitue les derniers passages composés par Schönberg. Pour le troisième acte il n'a pas composé de musique à son livret. Il est évident que la scène centrale de l'adoration autour du veau d'or - 'das goldene Kalb und der Altar' - représentant la transgression totale de la loi, est la scène la plus problématique de l'opéra.

L'interdiction de l'image s'illustre non seulement dans le fond mais aussi dans la forme, faisant tomber ainsi la division classique de ces deux entités : fond et forme. *Moïse et Aron* est un opéra qui remet en cause la forme traditionnelle de l'opéra. La danse autour des images païennes apparaît, de façon purement technique, comme un reste archaïque de la scène obligée de ballet ou de danse dans la tradition du théâtre classique. Cet opéra est une œuvre monumentale qui se donne lui-même pour objet. En définitive, la partition met en scène l'impossibilité d'écrire un opéra sur ce sujet et en particulier l'impossibilité d'écrire un opéra dans les années 1933-1934.

Cette impossibilité est mise en forme dans la structure même de l'œuvre et se visualise en particulier par l'absence de musique au 3^{ème} acte. L'opéra tire son sens le plus fondamental de son inachèvement. Il est paradoxal jusque dans ses fondements. C'est la forme même de cette œuvre qui représente une vérité intolérable, les mots et les pensées sans le support suggestif de l'image.

Ce qui subsiste au 3^{ème} acte est une discussion politico-philosophique particulièrement abstraite et complexe entre Moïse et Aron dans un débat où le mot,

l'image et la pensée s'opposent à l'infini sous toutes les variations et sans une note de musique. C'est la seule façon pour Schönberg de rendre palpable le sens de la loi. L'inachèvement met l'accent sur le fait que l'œuvre n'a pas le droit d'être. Le créateur d'images musicales tire la conséquence de cette logique implacable : il arrête de composer et nous sommes témoins de la façon dont il se retire ostensiblement de l'œuvre. Il se tait. Les derniers mots de Moïse sur scène expriment dans un cri cette impasse : « Ô mot, mot qui me manque ! » ('O Wort, Du Wort das mir fehlt.')

* * *

Il est important de noter, pour comprendre la relation entre l'évolution musicale de l'époque et l'œuvre de Schönberg, que celui-ci a composé d'autres œuvres inachevées et même des œuvres non publiées, comme *Jakobsleiter* en 1917 et *Der Biblische Weg* en 1923.

Ces œuvres qui ont elles aussi un arrière-plan biblique ne détrônent nullement l'opéra *Moïse et Aron*. L'inachèvement du dernier opus 51 des *Psaumes modernes* est en étroite relation avec l'opus *Magnum de Moïse*.

Bien sûr, d'autres facteurs importants sont en jeu. Il est vrai que Schönberg a formulé le désir en 1948 de terminer le 3^{ème} acte mais il ne le concrétisera jamais. On ne devrait pas s'étonner qu'un compositeur aussi ascétique, parcimonieux en mots laisse ouvert et non-formulé l'aspect le plus fondamental de son sujet.

Tout auditeur attentif comprendra qu'un texte datant de 1934 et parlant du peuple élu ait pris après 1945 une dimension terrible ; une dimension qui place toute autre activité, comme la représentation d'un opéra, sous le signe des événements historiques qui se sont passés entre-temps et qui peuvent se résumer en un terme récurrent dans le texte : sacrifice (*Opfer*). Le peuple veut offrir au nouveau dieu un sacrifice. Et le sacrifice qui est finalement offert

dans la scène du veau d'or est particulièrement sanglant. La question qui a dû se poser à l'époque (en 1945) et qui est toujours d'actualité est bien de savoir si le peuple fait un sacrifice ou s'il est offert en sacrifice. C'est bien ce qui donne à ce *Moïse et Aron* inachevé une dimension grandiose au sens où le formule Steiner quand il parle de « la puissance extraordinaire de la fin du deuxième acte qui correspond au dernier passage musical.

De plus, il est intéressant de noter que la série dodécaphonique se déroule ici dans sa totalité, non pas sous sa forme droite comme auparavant, mais dans son renversement, sans conteste ici un 'renversement symbolique total' qui rend Moïse littéralement muet. Tout comme dans sa première apparition (qui faisait référence à la tribu d'Israël) la série ici prend la forme d'une métaphore ainsi que l'exprime Steiner .

Pour avoir une idée de la façon dont Schönberg visualise la transgression de l'interdiction des idoles, il suffit de regarder les indications scéniques de la scène. Voici ce qui devrait se dérouler sous nos yeux. Nous savons que le peuple ne veut plus attendre Moïse plus longtemps. Il est depuis si longtemps avec son dieu sur la montagne qu'on le croit mort. De tous les côtés apparaissent sur la scène des chameaux, des ânes, des mules, des chevaux et charrettes chargés d'offrandes. Schönberg ajoute : 'Gleichzeitig werden vielen Stellen Vorbereitungen zum Schlachten getroffen . Das Vieh wird geschmückt und bekränzt. Schlächter mit grossen Messern treten auf [....] Vier nackte Jungfrauen treten vor das Kalb. Man ruft : Blutopfer, Blutopfer .

La question fondamentale qui se pose par rapport à la loi de l'ancien testament est bien celle-ci : a-t-on le droit de montrer cela ? Schönberg lui-même, quelques jours avant sa mort en 1951, a assisté à une version concertante de cette scène centrale ; après cette date il y a eu d'autres versions concertantes et sous forme d'oratorio mais les véritables représentations sous forme d'opéra ont été très peu nombreuses.

On notera toutefois le film de Jean-Marie Straub dans les années 70 qui correspond bien à la pensée de Schönberg. Selon ses dires, Schönberg aurait vu et entendu l'opéra dans sa totalité pendant qu'il le composait.

On a qualifié le *Moïse et Aron* de Schönberg d'opéra *intérieurisé*.

On se heurte à un problème jamais vu jusque là dans l'histoire de l'opéra parce que Schönberg, transgresse non seulement la frontière entre forme et fond, mais aussi la frontière entre création artistique, représentation et réalité. Il est impossible de suivre les indications scéniques notées par Schönberg pour la scène du veau d'or. Le compositeur a transgressé ici une frontière importante entre œuvre d'art et réalité. Cette scène évoque une réalité non reproductible telle quelle et donc non représentable.

L'obsession de Schönberg est perceptible dans les moindres aspects de son œuvre. Cette scène dans laquelle le peuple est victime d'une totale régression correspond, selon une analyse traditionnelle de l'opéra, à une sorte d'imagerie visionnaire de l'auteur. Mais en donnant forme à cette vision, et en représentant ses pensées, Schönberg rompt un tabou qu'on ne peut comprendre que si l'on fait justice au compositeur visionnaire et prophétique qui voit dans la scène orgiaque du veau d'or les signes précurseurs des atrocités de la Shoah. En 1933, il savait interpréter les signes de son temps.

Dans ce contexte, toutes les questions musicologiques, historiques et stylistiques à propos de *Moïse et Aron* semblent anodines. Cette œuvre inachevée porte en elle un sens dont l'intensité dépasse largement les questions de forme musicale traditionnelle ou de signification analytique donné à cet inachèvement. L'œuvre thématise l'histoire de l'opéra en tant que forme, de façon typiquement moderniste. Sur un fond d'interdiction de l'image,

Moïse et Aron remet en cause son droit d'existence propre.

Cette œuvre incomplète - et qui ne sera jamais achevée - porte encore des traces archaïques des conventions de l'opéra, comme le récitatif, l'aria, le monologue, le dialogue, le chœur, les scènes de masse, la danse ou le ballet. Mais dans la danse autour du veau d'or, Schönberg brise ostensiblement toutes les illusions de l'opéra traditionnel.

Ce n'est pas un hasard si cette rupture par rapport à la tradition se produit 20 ans après *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. En effet, ces deux œuvres d'art, qui comptent sans conteste parmi les plus importantes du siècle dernier, nous confrontent à une véritable régression culturelle. *Moïse et Aron*, basé sur le mythe originel de notre culture, est de ce point de vue inachevable, irreprésentable et surtout intolérable.

Il importe de reconnaître que le sens de l'œuvre réside dans l'actualisation du mythe du sacrifice humain, comme une sorte de retour à la scène primitive de notre culture, ainsi qu'à nos racines préchrétiennes, sans oublier que les formes originelles du drame et du théâtre de la Grèce antique étaient basées sur les querelles entre les hommes et les dieux. Cela fait de la lecture de cette partition une expérience unique et fascinante.

Commentaire

*Impressions après la lecture de la
compilation/traduction par Martine Bourgy*

Texte © ETTY MULDER, *Arnold Schönberg Moses und Aron*
in De Sirenen Zwegen, Oratio 2011, pp.39-49.

A propos de la relation entre Schoenberg et Freud qui est un point passionnant que j'ai aussi abordé dans un article publié en juin 2009 concernant *Erwartung*, je pense qu'il y a une différence d'attitude essentielle : Freud réagit en théoricien face à l'antisémitisme. Il puise dans l'Histoire pour contrer les arguments antisémites, tandis que Schoenberg ressent cet antisémitisme comme une agression contre son intégrité. Il comprend tout de suite le but d'Hitler qui est d'anéantir tout un peuple et reste dans l'action en voulant lutter pour aider le maximum de Juifs à quitter cet enfer. Après s'être converti au protestantisme en 1898, il décide de retourner au judaïsme en 1933, démarche officielle et très symbolique qu'il effectue à la synagogue de la rue Copernic à Paris avec comme témoin Marc Chagall. Il y a dans la correspondance de Schoenberg à Kandinsky des lettres tragiques écrites par Schoenberg qui tente de lutter par des arguments contre l'antisémitisme de Kandinsky, je n'ai pas les références de la lettre originale en allemand mais simplement la traduction en français, voici un extrait très révélateur de son désespoir dans la lettre du 20 avril 1923 : « Ce qu'on m'a forcé à apprendre durant cette dernière année, je l'ai enfin compris et je ne l'oublierai pas. C'est que je ne suis pas allemand, pas européen, peut-être à peine un être humain (...) mais que je suis juif. » in *Arnold Schoenberg Correspondance 1910-1951* traduit par Dennis Collins, éd. Jean-Claude Lattès, 1983, p. 84.

On peut aussi évoquer le livre de Freud comme une volonté d'intégrer la religion dans la conception théorique psychanalytique et affirmer que « la religion vient de la culpabilité envers le Père-mort. Le monothéisme étant une religion de l'Œdipe. »

Je trouve très intéressante votre idée le principe de libre association et la musique atonale.

A propos de l'interdiction de l'image, il me semble intéressant de mettre en regard les autoportraits que Schoenberg avait peints dans la période de 1907-1911 lorsqu'il peint ses « visions ». Quand j'avais fait ma communication à Lille en 2009 pour le colloque *Hypnos Esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, avec le texte que je vous envoie en pièce jointe j'avais projeté des peintures de Schoenberg et le rapport entre sa personnalité musicale et ses peintures était évident. C'est donc très intéressant quand vous écrivez qu'il s'identifie à Moïse et que « la musique n'est ni parole, ni image ».

A propos de la dualité Moïse versus Aaron, il y a aussi, il me semble, pour Schoenberg la dimension « démagogique » du discours d'Aaron qu'il faut combattre. Il souligne le caractère extrêmement dangereux de la parole qui peut conduire les foules à adorer le Veau d'or ou dans sa période à provoquer des pogromes ou à tuer de nombreux Juifs. Dans un certain sens, on peut penser aux discours délirants d'Hitler. L'irrationnel des foules menées par un discours qui les flatte dans leurs sentiments les plus bas. C'est une forme d'interprétation qui me semble possible de la part de Schoenberg. Il me semble que, face à la démagogie, pour Schoenberg, il n'y a pas de compromis possible.

C'est aussi très intéressant ce que vous écrivez sur la signification même de l'inachèvement de cet opéra/oratorio dont la forme est unique et qui est très atypique dans le domaine de l'art lyrique. C'est une œuvre biblique, voire philosophique, ce qui est très rare dans le domaine de l'opéra.

A propos de la notion de sacrifice, il y a le livre très intéressant de René Girard *Le Bouc émissaire*, éditions Fasquelle, 1982 ou Livre de poche 2011. Il

explique le lien entre le sacré et la violence dans une société.

Je suis totalement d'accord avec votre conclusion et elle est très belle.

Catherine Steinegger