



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2010

The Businessman as Artist / New American Voices

---

# Événement et trauma dans *Doctor Atomic* de John Adams

Mathieu Duplay

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5123>

DOI : [10.4000/transatlantica.5123](https://doi.org/10.4000/transatlantica.5123)

ISSN : 1765-2766

### Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

### Référence électronique

Mathieu Duplay, « Événement et trauma dans *Doctor Atomic* de John Adams », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 05 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5123>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Événement et trauma dans *Doctor Atomic* de John Adams

Mathieu Duplay

---

- <sup>1</sup> Pour commencer, on hasarderait une hypothèse : que le travail sur la notion de trauma entrepris dès 1895 par Freud et Breuer dans les *Études sur l'hystérie* marque la déclinaison, dans le discours de la psychanalyse, d'une problématique classique, celle de l'événement. La déclinaison, c'est-à-dire aussi l'infléchissement, la flexion décisive grâce auxquels le débat prend un tour imprévu, de nature à faire apparaître, dans un contexte épistémologique nouveau, quelques-unes des difficultés jusque-là inaperçues qu'il soulève. D'où l'on peut déduire une seconde hypothèse : que les ambiguïtés et les tensions inhérentes à la réflexion psychanalytique sur le trauma, plus peut-être que les positions successivement défendues par Freud, ses collaborateurs et contradicteurs (au premier rang desquels figure Sándor Ferenczi), sont en retour riches de nombreux enseignements pour toute pensée et toute esthétique de l'événement, même — voire surtout — lorsqu'elles ne se réclament pas de la tradition freudienne et que donc elles peuvent s'autoriser, depuis la position d'extériorité qu'elles revendiquent, à ne retenir des controverses internes à la communauté analytique que leur impact heuristique. Le cas de *Doctor Atomic* (2005), opéra de John Adams sur un livret de Peter Sellars, s'avère particulièrement significatif à cet égard, moins en raison de sa thématique — l'essai nucléaire de Los Alamos, prélude au bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki — qu'à cause de la manière dont les composantes textuelle et musicale de la représentation attirent l'attention sur les paradoxes de la temporalité dont relève l'événement narré, ainsi que sur le jeu complexe de la remémoration et de l'oubli qui, pour un psychanalyste, révèle son impact traumatique. En d'autres termes, c'est ici l'œuvre qui fait événement, non moins que l'expérience scientifique qu'elle évoque, et les tensions dramaturgiques qui caractérisent cet opéra de l'impensable ne traduisent pas seulement l'horreur qu'inspire le fait accompli, mais signalent également ce qui, en lui, continue d'en appeler à une pensée encore informulée, comme le suggèrent aussi, quoique sur un mode bien différent, les apories et les revirements qui ont marqué, en psychanalyse, l'histoire du concept de trauma.

## Trauma et événement

- 2 À vrai dire, on hésite presque à employer ici le singulier : tout dans cette notion fait débat — le rôle respectif des circonstances extérieures et des facteurs internes au psychisme dans l'étiologie traumatique des névroses, la nature et la fonction de l'angoisse associée au trauma, et jusqu'à l'existence de traces mémorielles de l'événement traumatique, très tôt affirmée par Freud mais récusée par Ferenczi — à tel point que le mot même de trauma semble désigner moins une entité conceptuelle unifiée qu'un champ d'investigation mal délimité au sein duquel Freud et ses interlocuteurs immédiats (sans parler, bien évidemment, de ses successeurs) proposent un parcours marqué par de nombreux revirements. Retracer ce cheminement, c'est s'exposer à la tentation de prendre parti, par exemple pour le Freud tardif contre ses textes de jeunesse, ou pour Ferenczi contre son maître ; à moins que l'on aille jusqu'à vouloir faire la synthèse des idées recueillies en cours de route, surmonter les oppositions qui se font jour au fil de leurs travaux et garantir ainsi la cohérence logique d'un discours en quête de systématisme. Or à ce désir, plusieurs raisons dissuadent de céder. Il ne saurait être question, pour qui n'est pas psychanalyste et ne peut donc se prévaloir d'une expérience clinique, de prétendre juger qui, dans cette histoire, a « raison » ; et du reste qu'est-ce que la « vérité » en psychanalyse, quelles sont les procédures qui, dans le champ analytique, permettent de reconnaître les hypothèses « justes » ? On se bornera donc à noter que le discours sur le trauma fait symptôme dans l'histoire de la psychanalyse et que les tensions, voire les contradictions dont il est marqué s'avèrent à bien des égards analogues à celles qu'il est censé décrire chez les analysants. D'emblée, il s'agit d'un discours clivé que caractérise une tendance toujours déjà présente à la dissociation, elle-même propice aux incompatibilités, aux réactions de défense et de rejet. À l'origine, il s'élabore dans un ouvrage (*Études sur l'hystérie*) écrit en commun par deux chercheurs qui chacun prennent bien soin de signer les chapitres qu'ils ont rédigés et entre qui éclatera bientôt un vif conflit à propos du point essentiel qu'est l'étiologie sexuelle des névroses (Jones, 1953-57, 224-25) ; qui plus est, ce différend — motivé par de profondes divergences théoriques, mais également lié à de puissants affects — ne manquera pas de faire retour à presque quarante ans de distance, puisqu'à la rupture avec Breuer fait écho la brouille avec Ferenczi, que l'on devine tout aussi douloureuse. « *For a couple of years you have systematically turned away from me and have probably developed a personal animosity which goes further than you have been able to express* », écrit Freud le 2 octobre 1932 dans une lettre à son ancien disciple ; à quoi il ajoute : « *It has no traumatic effect on me* », formulation que l'on pressent marquée au sceau de la dénégation jusque dans la traduction anglaise de Jones (611-12). Or constater que le discours sur le trauma présente une structure analogue à celle qui, selon la psychanalyse, caractérise le discours du trauma (du sujet victime de traumatisme) offre *a minima* l'intérêt de laisser entendre que, comme dans le cas de la névrose, tout est ici affaire de circulation et de blocage, de frayage et de résistances, pour employer le vocabulaire forgé avec Breuer : l'essentiel n'est pas d'aplanir les obstacles rencontrés en chemin, mais d'abord de les examiner, voire, conseillerait Ferenczi, de se laisser interroger par eux dans sa pratique d'écoute et de lecture (Ferenczi, 1932, 78). S'il est une chose que la psychanalyse enseigne, c'est bien du reste que la résolution purement logique des problèmes ne suffit pas à les éliminer, dès lors que la pensée rationnelle elle-même ne peut se déployer que mue par une énergie

psychique sujette à des lois dynamiques qui ne se laissent pas réduire au principe de non-contradiction (Freud, 1926, 71-72).

- 3 On en revient donc à l'hypothèse initiale : que la question du trauma, tout autant que les différentes configurations conceptuelles auxquelles elle a donné naissance, se laisse appréhender comme la reformulation en termes psychanalytiques d'une autre question, celle de l'événement. En témoigne notamment le rapport étroit qu'elle entretient, sous la plume de Freud et de ses interlocuteurs immédiats, avec la problématique de la temporalité.
- 4 Dès 1895, dans les *Études sur l'hystérie*, Freud et Breuer écrivent que l'événement traumatique « continue, des années durant, à agir [...], tout à fait à la façon d'une souffrance morale qui, remémorée, peut encore tardivement, à l'état de conscience claire, provoquer une sécrétion de larmes : *c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique* » (5). Pour Freud, qui ne se départira jamais de cette intuition, la névrose qu'entraîne le trauma est une pathologie de la mémoire : elle naît soit lorsque des souvenirs très anciens sont interprétés à la lumière du savoir entre-temps acquis sur la sexualité, soit lorsque l'enfant plus âgé fantasme, à partir de faits réels, une scène qu'il imagine bien antérieure. Du reste, peu importe cette alternative qui ne change rien à l'essentiel, à savoir le lien constitutif entre les troubles d'origine traumatique et la modalité particulière de la diachronie que désigne le terme allemand de *Nachträglichkeit*, autrement dit le double mouvement qui permet la saisie rétrospective de données incompréhensibles autrement qu'après-coup et qui, de la représentation ainsi constituée, fait découler le devenir ultérieur de la névrose. À cette conception du trauma comme drame *toujours déjà remémoré*, Ferenczi oppose celle d'un événement *jamais (encore) vécu* : selon lui, le fait à l'origine du traumatisme provoque un sentiment d'impuissance si profond que l'esprit, plutôt que de lui résister, choisit de renoncer temporairement à toute forme de fonctionnement cohérent (Ferenczi, 1934, 36), de sorte que n'en subsiste « aucune trace mnésique », pas même inconsciente (40). L'enjeu de ce retournement n'est autre que la définition de la pensée, de ses capacités et de ses limites. En effet, chez Freud, « [l]a mémoire n'est [...] pas une propriété du psychisme parmi d'autres, elle est l'essence même du psychisme », ainsi que le souligne Derrida (1967, 299) ; penser, c'est faire l'épreuve de la temporalité sous la forme du ressouvenir, d'où l'on peut déduire que le trauma est ce qui, par excellence, révèle la pensée à elle-même puisqu'il est la source de réminiscences impossibles à congédier tout à fait, même par le biais du plus implacable refoulement. En réponse, Ferenczi propose l'idée apparemment contraire que le trauma, expérience limite, met en échec la mémoire et donc, *ipso facto*, la pensée, qu'il est ce par quoi la *Nachträglichkeit* s'abolit au profit d'« ébauches de sensations » (Ferenczi, 1934, 39), de rémanences somatiques en mal d'inscription et de symbolisation. Apparemment contraire, a-t-on dit, car rien ne prouve que dans le psychisme, s'opposent la rétrospection et l'attente, le sentiment qu'il n'y a de présent que sur fond de passé et l'interminable latence de ce qui est tourné vers son effectuation à venir. « L'expérience nous a appris que les processus psychiques inconscients sont en quelque sorte "intemporels". Cela signifie d'abord qu'ils ne sont pas ordonnés temporellement, que le temps ne les ordonne en rien et que la représentation du temps », du moins pensée sur le mode linéaire, « ne peut leur être appliquée » (Freud, 1920, 76). Rien ne démontre non plus que cette « intemporalité », indifférence à la chronologie plutôt qu'au temps lui-même (qui se déploie de bien d'autres façons), diffère de celle qui caractérise l'événement, toujours à la fois passé et

à venir : « le futur et le passé de l'événement pris en lui-même, qui esquivent tout présent, parce qu'il est libre des limitations d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, *eventum tantum...* » (Deleuze, 1969, 177).

- 5 Si donc le trauma n'est que le nom donné en psychanalyse à la question de l'événement, à l'interrogation dont l'événement est porteur pour le psychisme, on peut être *vice versa* tenté d'en déduire qu'il n'y a pas d'événement digne de ce nom qui ne soit traumatique. Or c'est là que réside la véritable nouveauté, et que s'opère la torsion décisive grâce à laquelle le débat initialement très technique sur les incidences du trauma dans la cure psychanalytique se révèle lourd de conséquences dans de nombreux domaines, notamment en esthétique. Affirmer qu'il appartient à l'essence de l'événement d'agir sur le mode traumatique revient à dire que tout événement en appelle à un psychisme : ce qui, en lui, a valeur de trauma, c'est qu'il force la pensée à advenir, et qu'en même temps il la renvoie à ses limites puisqu'il la fait apparaître comme un processus second et dérivé, y compris sous ses formes inconscientes les plus « archaïques » au sens où la psychanalyse entend ce terme. À quoi il conviendrait d'ajouter, dans le droit fil des conjectures les plus audacieuses auxquelles se livre Ferenczi, que le psychisme dont il s'agit n'est pas le fait d'un sujet réflexif (comme chez Descartes) ou transcendantal (comme chez Kant), ni même nécessairement d'un être humain, mais qu'il se manifeste partout où, à cet appel, quelque chose comme une réponse se fait jour, sans préjuger des lieux où cela est susceptible de se produire. Quant au critère *a minima* qui permet de reconnaître une telle réponse, on avancera, à titre hypothétique une fois de plus, que c'est un critère temporel : il y a cheminement vers la pensée, non pas seulement là où il y a *Nachträglichkeit*, mais aussi là où la question de la *Nachträglichkeit* se pose, où quelque chose est en attente d'une trace ou d'une inscription encore à venir, là où la modalité dominante du temps est celle de l'attente — attente de la saisie initiale ou de l'appréhension rétrospective, peu importe puisque c'est *in fine* la même chose : « la répétition ne survient pas à l'impression première, sa possibilité est déjà là, dans la résistance offerte *la première fois* par les neurones psychiques. La résistance elle-même n'est possible que si l'opposition des forces dure ou se répète originairement », écrit Derrida dans son commentaire de *l'Esquisse freudienne de 1895* (1967, 301). Si cette temporalité problématique se trouve être celle d'un objet esthétique, alors on sera fondé à voir en lui l'expression traumatique du forçage de la pensée par l'événement non moins que la preuve de son échec, au moins provisoire ; et cela non parce que l'objet en question est un des instruments dont nous nous servons pour répondre à l'appel de l'événement, mais pour et par lui-même, ce qui précisément le rend capable de faire à son tour événement pour nous, de nous provoquer à la pensée à la manière d'un trauma et, en même temps, de nous confronter aux limites de nos capacités de symbolisation.

## Le cas de *Doctor Atomic*

- 6 L'exemple de *Doctor Atomic*, opéra de John Adams composé sur un livret de Peter Sellars et créé en 2005 à San Francisco, permet d'approfondir le débat ainsi engagé. Si cet ouvrage interroge la fonction esthétique du trauma, c'est tout d'abord en raison de son sujet, les préparatifs du premier essai nucléaire qui se déroula à Los Alamos (Nouveau-Mexique) le 16 juillet 1945 sous la conduite du physicien Robert Oppenheimer. L'explosion de Trinity présente au plus haut point toutes les

caractéristiques définitives de l'événement traumatique. Fait sans précédent dans l'expérience humaine dont la signification n'a véritablement commencé à se dévoiler qu'après-coup, lors du bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, elle inspire depuis lors une terreur capable d'infléchir le cours de l'histoire, sans parler de l'impact qu'elle continue d'exercer sur le psychisme des individus : « *The atomic bomb had been the overwhelming, irresistible, inescapable image that had dominated the psychic activity of my childhood* », confie ainsi le compositeur, né en 1947 (Adams, 2008, 272). Pourtant, l'on serait fondé à dire que cet événement lourd de conséquences n'a pas encore été vécu et qu'il reste par conséquent en attente d'une inscription et d'une symbolisation adéquates. Ce dont la bombe atomique est le nom n'est autre que la mort, un absolu de l'anéantissement dont les plus effroyables témoignages des survivants d'Hiroshima peinent à donner l'idée : « *There was a fearful silence which made one feel that all people and all trees and vegetation were dead* », note ainsi l'écrivain japonais Yoko Ota, cité par l'historien Richard Rhodes (1986, 712) ; or de la mort, l'inconscient n'a, selon Freud, aucune connaissance, fût-elle anticipée (1926, 44), pour la bonne raison qu'elle est, de tous les événements possibles, celui dont on ne peut faire pleinement l'expérience qu'à la condition d'être détruit par lui. On retrouve ici le paradoxe constitutif de la temporalité propre au trauma, puisque si la première explosion nucléaire de l'histoire ne cesse d'en appeler à la saisie rétrospective, comme en témoignent les sollicitations qu'elle exerce sur des artistes tels qu'Adams et Sellars, elle n'en inaugure pas moins une attente caractérisée par l'anticipation d'un avenir possible dont l'actualisation se traduirait, à l'échelle de l'espèce humaine, par l'anéantissement de tout avenir *et de tout passé* : versant obscur, terrifiante inversion de la *Nachträglichkeit* dont Günther Anders s'est fait le lucide commentateur. Si une Troisième Guerre mondiale éclate et que les armements nucléaires y sont massivement employés, écrit-il, « il appartiendra à l'“essence” de la totalité de l'Histoire qui a eu lieu [...] que personne ne se rappellera d'elle et ne pourra la transmettre à la postérité. Son non-être sera un “véritable non-être”, un non-être d'un néant si massif que, comparé à lui, tout ce dont nous avons jusqu'à présent parlé sous le nom de “non-être” ferait l'effet d'une plaisante variante de l'être » (1960, 20).

- 7 La dramaturgie de *Doctor Atomic* porte l'empreinte de la temporalité complexe qu'instaure le trauma. Cet opéra de l'après, postérieur de soixante ans aux événements qu'il évoque, propose au spectateur de se reporter dans l'immédiat avant, non pas afin de revivre les heures qui ont précédé l'explosion — cela nous est impossible, l'expérience historique entre-temps accumulée ne peut que jeter son ombre portée sur le souvenir de faits antérieurs à Hiroshima et à la Guerre froide — mais pour interpréter ce qui s'est passé jadis à la lumière de ce qu'aujourd'hui nous savons ; c'est même très précisément cela qui, dans le livret de *Doctor Atomic*, s'appelle la science. « *We believed that / “Matter can be neither / created nor destroyed / but only altered in form.” / [...] But now we know that / energy may become matter, / and now we know that / matter may become energy / and thus be altered in form* », chante le chœur des savants aussitôt après le lever de rideau (Sellars, 2005, 1). Parmi les personnages qui apparaissent ou sont évoqués dans le livret, figurent plusieurs physiciens dont le nom est entré dans l'histoire des sciences non moins que dans celle des technologies militaires : Edward Teller, Leo Szilard, Hans Bethe, Enrico Fermi, sans oublier bien entendu Oppenheimer lui-même ; mais Sellars en profite surtout pour mettre l'accent sur le décalage entre l'ignorance des plus brillants esprits d'alors et le savoir à la disposition du moins bien informé des spectateurs, par exemple dans la scène où Teller se demande si l'explosion

va mettre le feu à l'atmosphère et détruire la planète (24) — instruits par le résultat de l'expérience qu'il s'apprête à mener et par plus d'un demi-siècle de course aux armements, nous savons que c'est impossible en termes strictement physiques, mais aussi qu'un conflit nucléaire généralisé aurait exactement les mêmes conséquences pour l'humanité, ce qui fait de ce bref échange un exemple caractérisé d'ironie dramatique.

- 8 La dramaturgie de la *Nachträglichkeit* atteint son point culminant dans la toute dernière scène, où les collaborateurs du projet Manhattan contemplant médusés le champignon atomique. À peine dissipé le vacarme de l'explosion, le spectateur entend une Japonaise réciter d'une voix neutre des phrases prononcées par les survivants d'Hiroshima dans les moments qui suivirent le bombardement ; Adams en donne la traduction dans son autobiographie : « *"I can't find my husband."* *"Kazuo, come over here !"* (*This spoken to her little boy.*) *"Mr. Tanimoto, please help us."* *"Please, may we have some water ?"* » (Adams, 2008, 291). L'événement attendu, longuement annoncé dans l'impatience et dans l'angoisse, ne cesse ainsi d'être futur que pour être aussitôt saisi comme après-coup du point de vue de celui qui le répète : la première fois n'advient au présent que toujours déjà reproduite ou remémorée et n'acquiert une signification, une réalité humaine susceptible d'être symbolisée sur le mode de l'interpellation, de la supplique ou du témoignage, qu'à condition d'être perçue comme la réitération d'un fait impensable et presque soustrait à la perception, du reste évoqué dans la partition par une succession de bruits à la fois assourdissants et indéchiffrables car dépourvus de timbre et de hauteur assignables. Ainsi, persiste chez le spectateur le sentiment d'un manque, la frustration de n'avoir rien vu ni entendu, paradoxale à l'opéra où prédomine souvent une esthétique de la surdétermination et de l'excès. Le traitement musical de la temporalité accentue puissamment cette impression. Le morceau d'orchestre qui précède l'explosion donne à entendre un étourdissant compte à rebours : « *I chose to create an extended orchestral countdown, a panoply of clocks, some ticking, others pounding like pile drivers, each at its own tempo. Underneath the clock polyphony is a bone-rattling booming coming from loudspeakers that surround the audience* », écrit le compositeur (2008, 291). On n'en est que plus frappé d'entendre, à l'instant présumé de la détonation, un bruit continu qui interrompt toute scansion et instaure un rapport très différent entre la durée de l'exécution musicale et la durée représentée, puisque les quelques secondes que dure son audition s'avèrent *a posteriori* coïncider avec l'ellipse narrative qui, du 16 juillet 1945 (date de l'essai de Los Alamos), mène sans transition au 6 août de la même année (date du bombardement d'Hiroshima). Comme le note Peter Sellars, le temps, dans cette scène, est dédoublé puisque les horloges savamment (dé)réglées par le musicien ne mesurent pas le déroulement chronologique des événements, mais la signification intérieure des secondes qui s'écoulent, l'enjeu de leur succession plus que leur défilement lui-même : « *At Zero Hour minus one minute, John [Adams] has written four minutes of music. It's time inside time, and it's what's at stake for all of us inside every second* » (Rowe, 2003) ; il ne s'agit pas de rechercher l'exactitude documentaire, mais de commenter *a posteriori* et donc de suggérer par les moyens symboliques propres à la musique la signification de moments que ceux qui les ont vécus n'ont du reste pas pu chronométrer précisément en raison de la défaillance des systèmes de mesure : « *Zero minus two minutes. / The two-minute warning rocket / has sputtered out prematurely* », remarque le personnage d'Oppenheimer peu avant l'instant crucial (31) en écho au récit de l'historien Richard Rhodes, qui rapporte un dysfonctionnement de même nature (669). Le bruit indéchiffrable qui interrompt le décompte des secondes introduit

dans cette polyphonie destinée à figurer rétrospectivement la valeur du temps qui passe la césure de l'infigurable « première fois » ; il participe moins au travail de la représentation musico-théâtrale qu'il n'en désigne la limite, et ne cherche pas à suggérer, sur le mode de la surenchère, la violence d'une explosion en comparaison de laquelle les « effets spéciaux » les plus raffinés feraient l'effet d'artifices puérils (Adams, 2008, 290), mais plutôt à signaler en creux l'irruption de l'incommensurable. Ni double, ni écho de l'explosion, le procédé sonore imaginé par Adams restitue d'autant mieux l'essentiel de l'événement, à savoir la force sans cesse agissante du pur processus irréductible, en tant que tel, à tout présent ; pour la même raison, il partage une part de son impact traumatique, puisqu'en raison du hiatus introduit dans le processus de symbolisation, le spectateur ne retient de ce moment de l'écoute qu'une sensation de désorientation sensori-motrice, d'autant plus prononcée qu'au trouble de la temporalité vient s'adjoindre celui de la spatialité (diffusé par des haut-parleurs répartis à divers endroits de la salle, le bruit semble parvenir de partout sauf de la direction attendue, celle de la fosse d'orchestre et de la scène). Ainsi, à l'issue de ce troublant parcours musical, l'auditeur se réveille comme du sommeil le plus profond « avec le sentiment d'une grande agitation, des réminiscences sourdes de sensations douloureuses, d'expériences de souffrance de nature corporelle et psychique, avec des ébauches de sensations dans différents organes du corps » (Ferenczi, 1934, 39), à charge pour lui de les (re)saisir ultérieurement, s'il se peut.

- 9 Autant dire que le véritable paradoxe temporel, dans *Doctor Atomic*, a trait moins à la figuration de l'évènement qui lui sert de sujet qu'à l'évènement même de l'œuvre, à sa faculté, non seulement d'anticiper sur la pensée encore à venir que le fait historique sollicite, mais de pratiquer à son tour un forçage de la pensée chez le spectateur-auditeur. Si la dramaturgie de la rétrospection et de l'attente élaborée conjointement par le librettiste et le compositeur y est pour beaucoup, l'explication décisive tient sans doute à leur exploration novatrice des possibilités offertes par l'un des traits définitoires de l'opéra, à savoir sa double structuration textuelle et musicale.
- 10 Signé de Peter Sellars, le livret de *Doctor Atomic* ne prétend pas à l'originalité littéraire, mais se présente comme un habile montage de sources documentaires et de textes empruntés au canon occidental et aux traditions amérindienne et sanskrite ; les poèmes de John Donne et de Charles Baudelaire y côtoient ceux de Muriel Rukeyser ainsi que des extraits de la *Bhagavad Gita* et des emprunts au folklore des Indiens Tewa. Ce livret composé comme une anthologie relève ainsi d'une esthétique de la remémoration et de la récitation auxquelles la thématique religieuse de plusieurs des extraits choisis, notamment l'un des plus célèbres sonnets de Donne, « *Batter My Heart, Three-Person'd God* », confère une coloration presque rituelle : le spectateur lettré se trouve convié à communier dans une vaste anamnèse destinée à réveiller le souvenir des grands textes qui ont marqué l'histoire culturelle de l'humanité. Sur ce point, le texte de *Doctor Atomic* est très proche de celui de *El Niño* (1999), oratorio scénique de la Nativité dont le livret signé de Peter Sellars emprunte largement à la tradition littéraire chrétienne, depuis les Évangiles apocryphes jusqu'à l'œuvre de deux poétesses latino-américaines de premier plan, Gabriela Mistral et Rosario Castellanos – à cette différence près que, dans *Doctor Atomic*, la pratique citationnelle est autant le fait du personnage principal que celui du librettiste : la première réplique d'Oppenheimer est empruntée à un poème en prose de Baudelaire, « Le Joueur généreux » (2), et lorsqu'il intervient dans une conversation sur le danger des retombées radioactives, c'est pour réciter un fragment de la *Bhagavad Gita*, à la grande

surprise de ses interlocuteurs (17). Ce procédé métatextuel par lequel le protagoniste réitère le geste qui préside à la composition du livret attire l'attention sur les liens étroits qu'entretient ici l'écriture avec la *Nachträglichkeit* : l'après-coup régit de bout en bout ce texte qui, loin de prétendre fondre les matériaux hétérogènes à l'aide desquels il s'élabore en un tout de nature différente selon la logique bloomienne de la *strong misprision*, exhibe au contraire ses liens avec un vaste corpus préexistant, doté d'une autorité documentaire autant qu'esthétique puisque Baudelaire, Donne et le poème sanskrit comptaient parmi les lectures préférées du véritable Robert Oppenheimer.

- 11 La partition, quant à elle, se déploie d'une tout autre manière. Pour John Adams, la musique est un art du désir et de la dérive, où les structures n'existent que pour être déplacées et déformées au gré de modifications incessantes qui tirent parti de l'instabilité inhérente aux relations harmoniques afin de faire surgir l'inouï du sein de la répétition ; l'admiration qu'il voue à Schumann et à Wagner, deux de ses compositeurs fétiches, tient ainsi à la subtilité avec laquelle ils savent user des ambiguïtés inscrites dans le système tonal pour défaire de l'intérieur les contraintes qu'il leur impose et transformer la réitération du même en outil au service de l'ouverture au radicalement nouveau (Adams, 2008, 102-103). Ou, pour le redire en des termes empruntés à Pascal Dusapin : la composition musicale est un art de l'oubli.
- 12 « L'oubli ne peut rester qu'une image, une métaphore, presque une allégorie », précise Dusapin (2009, 12), sans doute parce que ne peut *stricto sensu* être oublié que ce qui s'inscrit dans une temporalité de l'avant et de l'après, celle-là même que la musique récuse :
- Composer n'est pas ordonner le temps. Lorsque l'on compose, on n'ordonne pas les choses avec le temps mais à côté du temps. Ce que nous pensons comme un événement *avant* n'a guère plus d'importance que ce qui viendra *après*. Composer n'est pas démontrer, c'est inventer des impulsions et des flux : comme l'eau d'une rivière. (109)
- 13 En d'autres termes, ce qu'il s'agit d'oublier n'est pas le passé, ce qui relève de l'antériorité, mais la succession elle-même ; et cela de manière à pouvoir se frayer à travers le temps un parcours sinueux, non-linéaire, « réinventer une fuite du présent vers l'à-venir, puis greffer un peu de futur dans le passé » (125), ou, dirait Deleuze, délaisser Chronos au profit d'Aiôn, « passé-futur illimité qui se réfléchit en un présent vide n'ayant pas plus d'épaisseur que la glace », au plus près de l'événement pur (1969, 176).
- 14 En accord avec l'intuition de Dusapin, quoique par des moyens bien différents, Adams ne cesse dans ses opéras, voire dans quelques-uns de ses ouvrages symphoniques, de méditer sur les grands bouleversements historiques : l'invention de l'arme atomique, bien sûr, mais aussi l'attentat contre le World Trade Center dans *On the Transmigration of Souls* (2002), le conflit israélo-palestinien dans *The Death of Klinghoffer* (1991) ou l'ouverture de la Chine communiste dans *Nixon in China* (1987) ; mais c'est toujours pour restituer à l'événement sa part d'inaccompli et joindre à la chronique de l'irréversible la mise en évidence de ce qui, malgré tout, demeure en attente d'effectuation et d'inscription — les âmes, chez Adams, ne sont jamais en repos et le cadavre de Klinghoffer revient sur scène chanter une émouvante gymnopédie alors que tout, pour lui, semblait à jamais accompli (Goodman, 1991, 150-52). Ainsi conçu, le travail de l'oubli ne s'oppose pas à la dynamique de la *Nachträglichkeit*, puisqu'il conserve à l'œuvre musicale sa fonction de commémoration : la longue énumération des morts du 11 septembre qui ponctue *On the Transmigration of Souls* ou l'aria posthume de Leon

Klinghoffer marquent l'irruption bouleversante du souvenir qui sans cesse fait retour et permettent au compositeur de donner libre cours à l'inspiration élégiaque qui caractérise quelques-unes de ses partitions les plus réussies, y compris dans le domaine de la musique instrumentale ; on se souviendra du reste que John Adams, qui est aussi chef d'orchestre, a enregistré en 1989 avec l'orchestre de St. Luke un album intitulé *American Elegies* où figure en bonne place le célèbre poème symphonique de Charles Ives, *The Unanswered Question*, troublante méditation sur l'insistance de ce qui n'admet (pour l'instant) ni réponse, ni relève. Pourtant, les voix d'outre-tombe qui s'élèvent chez John Adams ont à peu près toutes en commun de n'avoir rien à révéler et de ne pouvoir témoigner de rien, hormis le pathos de l'ordinaire — « *He was the apple of my father's eye* », chante le chœur dans *On the Transmigration of Souls*, en écho à un proche d'une des victimes — ou le vertige du néant sur lequel le banal se détache : « *May the Lord God / And His creation / Be magnified / In dissolution* », chante Klinghoffer en des termes très dickinsoniens qui associent paradoxalement la rhétorique religieuse de l'action de grâces au pressentiment du silence et du vide (Goodman, 1991, 150). Commémorer, oui, mais commémorer le rien, l'infime trauma du banal par lui-même dénué de signification, rappeler que, la première fois, alors qu'il était encore en attente de la saisie rétrospective qui seule lui a conféré un sens, l'événement le plus tragique s'est résumé à un imperceptible heurt à peine capable de retenir un instant l'attention : « *My husband, / My best friend, / Is killed by a punk / While I think / Of this and that, / Hearing the shot, / Discounting it, / Looking at the sky, / Chatting idly. / Why didn't I know?* », demande Mrs. Klinghoffer (158). À quoi l'on pourrait répondre qu'il n'y a pas de connaissance de l'inconnaissable et que la question qu'elle pose n'est que l'écho d'une attente sans contenu ni terme, l'expression d'un désir de pensée et de savoir dont l'événement même est le siège et qui ne peut que demeurer insatisfait, puisqu'il chemine vers eux depuis leur dehors et que par conséquent il ne saurait tirer bénéfice de ce qu'il n'a pas encore atteint. Face à ce néant, le discours tout entier fait l'effet d'une immense question rhétorique (« *Why didn't I know?* ») qui, telle quelle, n'appelle pas de réponse, soit qu'on la connaisse déjà, soit qu'elle demeure informulable, ce qui ici revient au même : ce que l'on dit *après* n'est jamais — déjà — que redite, et ne saurait conserver le souvenir de ce qui, n'étant rien, n'était donc pas non plus mémorable. La musique, en revanche, parce qu'elle tend à n'être plus qu'un pur cheminement sans mémoire, s'approche au plus près de ce qui, de l'événement, échappe à tout ressouvenir et chemine loin de la parole vers son effectuation à venir. Comme le chante Pasqualita, la domestique indienne du couple Oppenheimer, sur des vers empruntés à Muriel Rukeyser (1949, 320)

In the summer dreaming was common to all of us,  
 the drumbeat hope, the bursting heart of wish,  
 music to bind us as the visions streamed,  
 and midnight brightened to belief. (Sellars, 2005, 31)

---

## BIBLIOGRAPHIE

ADAMS, John, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.

---., *On the Transmigration of Souls* (2002), New York Philharmonic, dirigé par Lorin Maazel, CD, Nonesuch 7559-79816-2, 2004.

---., et Peter SELLARS, *Doctor Atomic* (2005), Netherlands Philharmonic Orchestra, dirigé par Lawrence Renes, avec Gerald Finley, Jessica Rivera, Eric Owens, Richard Paul Fink, James Maddalena, Thomas Glenn, Jay Hunter Morris et Ellen Rabiner, DVD, Opus Arte OA0998D, 2008.

ANDERS, Günther, *Le Temps de la fin* (1960), traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, L'Herne, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DUSAPIN, Pascal, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.

FERENCZI, Sándor, « Réflexions sur le traumatisme » (1934), dans *Le Traumatisme*, traduit de l'allemand par l'équipe du Coq Héron, Paris, Payot, 2006 (1934), 31-50.

---., « Stratégies de survie. Extraits de *Journal clinique* » (1932), dans *Le Traumatisme*, traduit de l'allemand par l'équipe du Coq Héron, Paris, Payot, 2006 (1932), 59-171.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

---., *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), traduit de l'allemand par Joël Doron et Roland Doron, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

---. et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895), traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

GOODMAN, Alice, *The Death of Klinghoffer* (1991), livret, dans John Adams, *The Death of Klinghoffer*, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dirigé par Kent Nagano, avec James Maddalena, Janice Felty, Thomas Hammons, Thomas Young, Eugene Perry, Sanford Sylvan, Stephanie Friedman et Sheila Nadler, DVD, Elektra Nonesuch 7559-79281-2, 1992.

JONES, Ernest, *The Life and Work of Sigmund Freud* (1953-57), édition réalisée par Lionel Trilling et Steven Marcus, Harmondsworth, Penguin Books, 1964.

RHODES, Richard, *The Making of the Atomic Bomb*, New York, Simon & Schuster, 1986.

ROWE, Georgia, « Playing with Fire : John Adams on Composing *Doctor Atomic* », *Andante Magazine*, 2003, <http://www.andante.com/article/print.cfm?id=26019&varticletype=INTER> Consulté le 19 mars 2010.

RUKEYSER, Muriel, « Seventh Elegy. Dream-Singing Elegy » (1949), dans *The Collected Poems*, édition réalisée par Janet E. Kaufman et Anne F. Herzog, Pittsburgh, PA, University of Pittsburgh Press, 2005, 318 - 20.

SELLARS, Peter, *Doctor Atomic : Libretto Drawn from Original Sources*, Londres, Boosey & Hawkes, 2005.

## RÉSUMÉS

Cet article s'appuie sur l'hypothèse que le travail mené par la psychanalyse sur la notion de trauma jette un éclairage novateur sur la question de l'événement, et cela moins en raison des thèses tour à tour avancées que parce que les ambiguïtés, les revirements et les apories qui caractérisent le discours de Freud et de ses successeurs révèlent quelques-unes des difficultés jusque-là inaperçues que cette problématique soulève ; c'est pourquoi, suppose-t-on, toute pensée et toute esthétique de l'événement, si étrangères soient-elles à la tradition freudienne, ne peuvent aujourd'hui que gagner à méditer les enseignements dont elle est porteuse sur ce point. L'exemple de *Doctor Atomic* (2005), opéra de John Adams sur un livret de Peter Sellars, s'avère particulièrement instructif, non seulement parce qu'il y est question de l'un des plus violents traumatismes du <sup>xx</sup>e siècle — l'essai nucléaire de Los Alamos, prélude au bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki — mais encore parce que, non contente de mettre en scène l'impensable, cette œuvre met en évidence ce qui, de l'événement (qu'il soit historique ou esthétique), en appelle à une pensée encore informulée ; or c'est ce qui révèle sa nature traumatique, comme le discours de la psychanalyse le laisse entendre, parfois à son corps défendant.

This article is based on the hypothesis that, by investigating the question of trauma, psychoanalysis has made an innovative contribution to the debate surrounding the concept of event, not so much because of the points explicitly made by Freud and his successors as because the ambiguities, contradictions, and aporias which characterize their discourse reveal some of the previously unseen difficulties inherent in such a discussion. Thus, the writer argues that a theory and/or poetics of event, however alien to the Freudian tradition, would benefit greatly by paying close attention to the lessons it teaches in this respect. John Adams's 2005 opera *Doctor Atomic*, written in collaboration with Peter Sellars, is a case in point, not only because it deals with one of the most violent traumas in 20<sup>th</sup>-century history—namely the nuclear test conducted at Los Alamos prior to the bombing of Hiroshima and Nagasaki—but also because, in addition to offering a potent meditation on the unthinkable, it reveals that all events, be they historical or aesthetic, call for new and as yet unformulated modes of thought ; as psychoanalysis suggests (sometimes in spite of itself), this is a clear sign of their traumatic nature.

## INDEX

**Keywords :** Doctor Atomic, event, Ferenczi, Freud, John Adams, opera, psychoanalysis, trauma

**Mots-clés :** Doctor Atomic, événement, Ferenczi, Freud, John Adams, opéra, psychanalyse, trauma

**Thèmes :** Hors-thème

## AUTEUR

**MATHIEU DUPLAY**

Université Lille 3