

LE CRI DE L'ANGE OU LA PASSION DE L'AMATEUR D'OPÉRA

Michel POIZAT

Je voudrais commencer par mettre en rapport ces deux citations, la première extraite de **Sarrasine** de Balzac, la deuxième extraite de l'interview d'un passionné d'opéra et rapportée dans mon travail "L'opéra ou le cri de l'ange"

"Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid, puis il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot ! Il n'applaudit pas, il ne dit rien, il éprouvait un mouvement de folie, espace de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inférel. Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme : sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse. A le voir, on eût dit d'un homme froid et stupide. Gloire, science, avenir, existence, couronnes, tout s'écroula.

"Être aimé d'elle, ou mourir !" tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même. Il était si complètement ivre, qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix, de respirer la poudre embaumée dont ses cheveux étaient imprégnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines bleues qui en nuançaient la peau satinée. Enfin cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme, qu'il laissa plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines. Bientôt il fut obligé de quitter le théâtre. Ses jambes tremblantes refusaient presque de le soutenir. Il était abattu, faible comme un homme nerveux qui s'est livré à quelque effroyable colère. Il avait eu tant de plaisir, ou peut-être avait-il tant souffert, que sa vie s'était écoulée comme l'eau d'un vase renversée par un choc. Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie.

Envahi par une tristesse inexplicable, il alla s'asseoir sur les marches d'une église. Là, le dos appuyé contre une colonne, il se perdit dans une méditation confuse comme un rêve. La passion l'avait foudroyé".

"Claude : De toute manière, ce n'est pas du tout de la même essence. Le plaisir que tu peux ressentir n'est pas du tout le même. Quand tu lis un bouquin, c'est un plaisir pour intellectuel mais... je n'arrive pas le définir... quand tu vas l'opéra, quand quelque chose te plaît, tu peux avoir été ému par l'histoire, ça peut être une source de plaisir, de sensations tout au moins, je ne sais pas si c'est du plaisir. Et puis tu peux être ému tout simplement par la musique et aussi ne pas savoir pourquoi tu as été ému.

Ca m'est arrivé à Bayreuth d'avoir les larmes qui coulaient mais je ne savais pas pourquoi... C'était à Parsifal, la fin du IIe acte : je pleurais et je ne savais pas pourquoi je pleurais... Ce n'était pas du tout vériste, il n'y avait pas d'histoire vraiment à te fendre le cœur, mais l'émotion te faisait pleurer. J'étais surpris... : je me disais : "mais pourquoi je pleure ?" et je ne pouvais pas m'en empêcher : ça coulait, ça coulait... Je ne sais pas d'où ça provient ça... C'est vraiment quelque chose... d'autre. La musique c'est quelque chose que je n'arrive pas à cataloguer. Alors que le théâtre... ça fait réagir d'autres centres. Pour la musique... tu te poses la question... qu'est-ce qui m'arrive ?

Il y a aussi le fait... par exemple pour Le Vaisseau fantôme de Bayreuth, le dernier., le fait de ne plus avoir de forces, de sentir qu'on... pour La Walkyrie c'est pareil, quand vraiment tu as des émotions très très fortes... le fait de vouloir te lever, de vouloir applaudir et vouloir crier "Bravo" : et puis le "Bra..." il part et le "vo" il ne part pas. Tu t'effondres sur ta chaise et tu ne peux plus rien faire, tu es complètement h. s, court-circuité : c'est comme si tu avais reçu une décharge électrique trop forte. Tu ne peux plus rien faire, tu vois les autres qui s'agitent et tu ne comprends pas pourquoi ils s'agitent. Tu es déjà ailleurs. C'est vraiment curieux comme sensation... Mais c'est très très rare ce genre de truc".

"Je ne sais pas si c'est du plaisir...", dit Claude. L'interrogation est particulièrement pertinente puisqu'elle touche directement la distinction ici l'œuvre entre plaisir et jouissance.

Si on entend par plaisir ce qui est retour un équilibre homéostatique rompu par une perturbation

quelconque, il est clair que ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici.

Si la jouissance est, comme la définit Lacan, "ce qui ne sert à rien", cet instant où l'on peut parler d'effondrement du sujet, dans cet anéantissement physique, dans les larmes, dans ce sentiment de deuil presque, dans le frisson dont on peut établir la continuité ou la contiguïté entre le frisson qu'on appelle de plaisir et celui qu'on appelle d'horreur, c'est bien de cela qu'il s'agit.

C'est à l'analyse de ces caractéristiques que je me suis attaché en les envisageant selon le point de vue de la tentative de retrouvailles d'un objet perdu tel que le concept lacanien d'objet-voix, objet d'une pulsion spécifique, le permet justement, concept s'avérant d'une grande pertinence malgré son caractère très particulier et les nombreux points énigmatiques qu'il comporte.

Pour cerner un peu la question, je me suis efforcé, outre cette description d'un tableau clinique de préciser les conditions d'émergence de cette émotion si puissante, de ces instants de jouissance si intenses à la quête desquels un sujet peut accrocher toute son existence. Cet aspect quête, errance, étant tout à fait caractéristique du comportement de l'amateur d'opéra, du passionné d'opéra.

Car cette émotion est loin d'être diffuse dans l'œuvre, elle se produit très précisément dans les grands moments lyriques, l'aria et tout ce qui s'y rattache, dans lesquels s'opère un traitement très particulier du texte, de la parole, la phrase musicale venant si on peut dire imposer un autre désir, visant à détruire la scansion signifiante de la langue, visant à détruire, notamment par la vocalise le signifiant lui-même, jusqu'à finir par déboucher en son paroxysme sur quelque chose qui est de l'ordre du cri musical tout d'abord, puis du cri pur et simple dans les derniers développements de l'opéra, cri non inscriptible sur la portée musicale.

Ceci m'a amené à réexaminer sous un tout autre angle cet éternel problème de l'opéra : le rapport parole/musique et d'y repérer un enjeu de tout autre nature que l'enjeu technique que les musicologues y voient la plupart du temps. Cette question du rapport parole/musique me semble en effet devoir être retraduite en rapport voix/signifiant pour que s'éclaire l'une des clés du problème.

J'ai recherché également un autre éclairage par l'analyse des figures imaginaires dominantes qui traversent l'histoire de l'opéra - recherche sous-tendue par l'hypothèse selon laquelle la répétition, la présence insistante de certaines figures devaient renvoyer à l'enjeu profond, un peu comme le contenu manifeste d'un rêve renvoie à un contenu latent profond. C'est ici qu'apparaît avec un éclat particulier la figure de l'Ange emblème de la musique et spécialement de la voix, figure de l'Ange dans ses divers supports ou avatars, le castrat, le travesti et pour finir la femme, cette femme bien particulière qui hante les soirées d'opéra, la femme mise à mort, vouée à la souffrance ou à la folie jusque dans le sacrifice qui la fait Diva qui l'élève à une position divine.

Cette double approche fait apparaître une problématique où la question de la voix s'articule de façon tout à fait particulière à la question de la castration, castration symbolique dans le premier cas, castration imaginaire dans le deuxième. Problématique elle-même mise en place explicitement dans l'œuvre ultime de Wagner, Parsifal, c'est tout au moins l'une des lectures multiples qu'on peut en faire.

Cela pose le problème de la nature même de cette jouissance que le "junky" d'opéra y trouve. La description de Balzac ainsi que de nombreuses descriptions ou commentaires de l'émotion musicale se réfèrent très explicitement à la jouissance sexuelle, à la jouissance phallique : on ne cesse de parler de l'érotisme de la voix. La description de Balzac, si juste soit-elle, ne doit pas faire oublier que le passionné d'opéra lorsqu'il vit ces instants rarissimes d'extase ne pousse pas de cris plaintifs. Bref, que dans ce genre de discours on se situe au niveau de la métaphore ou de l'analogie. Ce qui est d'ailleurs normal quelle autre référence que la jouissance phallique lorsqu'il s'agit de décrire une jouissance ? Mais cela ne doit pas faire oublier que - pour être direct - on ne bande pas en écoutant la Callas et que l'opéra n'est pas une sorte de "peep-show".

Cette jouissance ou, plus précisément, cette visée d'une jouissance autour de l'objet-voix semblerait ainsi avoir plutôt affaire à ce qui est de l'ordre de cette autre jouissance, de cette jouissance du sans limite jouissance mystique, féminine, souvent vécue comme dangereuse (voir Turandot, Salomé et Lulu), sentiment océanique comme le décrit explicitement Isolde dans son chant de mort.

Voici d'ailleurs ce qu'écrivait Louis II de Bavière à Richard Wagner sous le coup de l'exaltation au soir de la première représentation de Tristan le 10 juin 1865 "Unique, Bienheureux, ineffable plénitude sombrier blessé d'extase. Inconscient, volupté suprême. Œuvre divine. Éternellement. Fidèle par delà la mort.

Voilà, succinctement, la problématique que j'ai essayé de développer autour de cette question de la passion de l'amateur d'opéra.

Je voudrais maintenant reprendre deux points plus particulièrement, l'un sur chacun de ces deux registres que nous avons définis.

Le premier concerne l'enjeu de jouissance qui se loge dans cette question du rapport parole/musique : si les musicologues passent complètement côté de la question ce n'est pas du tout le cas des appareils religieux, voire politiques, qui s'y entendent en matière de régulation de jouissance. C'est ainsi qu'une quantité incroyable d'interdits de toutes sortes, de tout temps et de toute culture est mise en place autour de cette question.

La législation catholique médiévale du chant sacré et à cet égard un modale du genre, par son extrême subtilité et son caractère difficilement compréhensible, si l'on s'en tient à la lettre apparente du discours argumentaire. L'autre élément frappant étant cette référence explicite au féminin, à la jouissance féminine pour prohiber certaines formes musicales qui avaient pour effet de rendre peu intelligible la parole divine.

"Certains disciples de la Nouvelle École, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle., ils hachent le chant avec des notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les bourrer de voix supérieures en langue vulgaire... ils ignorent les tons qu'ils ne distinguent plus, les confondent même. Ils courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser... Ainsi la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée et la lascivité qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour" (cf. lettre du Pape Jean 22).

Restons dans le même ordre d'idée mais changeons d'époque et de continent. Dans les années 2300 av. J. C, l'Empereur Shun écrit "Laissez la musique suivre le sens des mots, maintenez-la simple et naïve car la musique prétentieuse vide de sens et efféminée doit être condamnée"

L'histoire du trope est tout fait significative cet égard : J'ai parlé tout l'heure de la codification du chant religieux qu'on a appelé grégorien. Dans le grégorien, un espace avait été cependant préservé pour le lyrisme pur, entre les séquences de texte liturgique, où venaient alors se loger de purs développements vocaliques détachés de toute parole. Bien entendu ces développements tendirent à prendre de plus en plus d'importance, les vocalises devinrent de plus en plus complexes et libres. On vit alors apparaître ce phénomène repéré au IXe siècle dans deux abbayes, celle de Saint Gall en Suisse et celle de Saint Martial à Limoges : les moines se mirent à placer du texte de leur invention sous ces vocalises, réintroduisant ainsi le contrôle langagier sur le déploiement vocal, c'est ce qu'on appelle le trope.

L'interprétation habituelle des musicologues, c'est de dire qu'il s'agit d'une astuce mnémotechnique trouvée pour mieux se souvenir de ces développements vocaliques devenus fort complexes. Je ne sais pas si des textes de l'époque accèdent cette interprétation. Toujours est-il qu'elle n'est pas des plus convaincantes. Chacun sait qu'il est souvent plus facile de retenir l'air plutôt que les paroles. Les moines étaient de plus rompus à ces exercices vocaux. N'importe quel chanteur professionnel est accoutumé à la mémorisation de mélodies vocales autrement complexes et on ne voit pas pourquoi les moines de l'époque qui étaient de véritables chanteurs professionnels en auraient été incapables. Toujours est-il que la composition des tropes se développa intensément. Mais que signifie ce mot "trope" ?

Le terme "tropaire" désignait dès le Ve siècle des hymnes brèves que l'on chantait après chaque verset de psaumes (et là songeons à l'alternance aria/récitatif de l'opéra). A l'époque médiévale, "tropus" signifie "figure de rhétorique" et l'adjectif "tropologique" désigne le sens allégorique d'un texte au-delà du sens littéral. En rhétorique (c'est la définition du Larousse), on appelle trope toute figure dans laquelle on emploie les mots avec un sens différent de leur sens habituel. Les principaux tropes sont l'antonomase, la catachrèse, la métaphore et la métonymie.

Le trope est donc la fois ce qui réintroduit le sens dans la vocalise pure, dans le hors-sens, mais en même temps ce qui dépasse le sens littéral, ce qui dépasse la lettre du texte.

Nous sommes donc ici doublement dans l'interdit. Nous sommes topologiquement dans l'interdit, dans l'entre-dit, dans l'espace vocal situé entre deux paroles liturgiques, et nous sommes tropologiquement dans l'interdit sacré, dans la subversion, dans l'introduction d'un au-delà du sens littéral du message divin ; (il n'est d'ailleurs pas exclu qu'à l'origine, certaines de ces paroles placées sous les vocalises étaient de simples suites de mots sans réelle signification, choisis pour leur seule aptitude du fait de leur prosodie à se calquer sur l'enveloppe mélodique qu'ils devaient soutenir).

Bien évidemment les tropes furent strictement interdits par le concile de Trente (1545-1563). Mais il était trop tard. Car, comme le souligne Françoise Ferrand dans **L'histoire de la musique occidentale** (sous la direction de J. et B. Massin) : "Le trope et les séquences (la séquence est une modalité du trope) bousculèrent largement l'ordre grégorien. Au-delà de l'embellissement de la liturgie, il faut y voir la faille qui peu à peu va s'élargir jusqu'à provoquer l'ébranlement de tout l'édifice de la liturgie romaine. Les ajouts mélodiques dus à la poussée des ferveurs de l'imaginaire vont entraîner un mouvement irrépressible d'inventions de formes nouvelles qui vont sortir du temple pour s'étendre à l'art profane qui en est issu. Car c'est un fait, le théâtre et la lyrique profane, constamment maudits par l'Église ont pour source les tropes, et de ce mince filet de quelques chants libres d'adoration va surgir un fleuve de créations étrangères à l'espace sacré. Dans un mouvement de retour, celui-ci va se trouver envahi de formes musicales n'ayant plus rien à voir avec la liturgie grégorienne. Les interdits du Concile de Trente, sans endiguer ce courant, ne feront que figer dans un cadre strict la musique du plain-chant".

Une question se pose cependant pourquoi l'Église par ailleurs si prompte à légiférer a-t-elle mis plusieurs siècles avant de mettre le trope à l'index ? La raison me semble en provenir justement du caractère ambivalent, contradictoire du trope, du fait qu'il avait au départ aussi, fondamentalement, pour fonction de brider le développement vocal et non pas seulement de le soutenir, qu'il s'inscrivait de ce fait totalement dans le projet de l'autorité religieuse visant à contrôler le débordement d'une certaine jouissance lyrico mystique. Le diable, en l'occurrence, s'est montra plus malin que le pape car il a su masquer son offensive sous le travesti le plus propre à le camoufler : le visage de l'ange.

On voit bien dans cet exemple comment se met en place et évolue toute une dialectique de l'interdit et du désir, d'une visée de jouissance et de son balisage, autour spécifiquement ici de la question Voix/Parole, jouissance du hors-sens, du lyrique d'un cote, contrôle par le Verbe de l'autre.

Le dernier point que je voudrais aborder concerne cette question de l'ange. Dans son travail sur "la raison baroque de Baudelaire à Benjamin", Christine Buci-Glucksmann développe une analyse de la présence de l'Ange en cette fin du XIXe siècle qui n'est pas sans rencontrer en plusieurs points l'approche qui est la mienne, mais en s'attachant pour ce qui la concerne de façon tout à fait privilégiée à la question du regard.

Ceci pose le problème de la spécificité du rapport ange/voix. En quoi l'ange s'accorde-t-il aussi à imaginer le regard ? Ou alors comment voix et regard s'articulent-ils pour trouver en l'Ange une figure imaginaire qui les organise en une configuration commune ?

Voilà une question, parmi bien d'autres, que je vous soumetts.