

L'OPÉRA, C'EST FOU (CES FOUS)

Argument:

Caroline Eliacheff est psychanalyste et n'avait jamais eu l'occasion d'écouter professionnellement des airs d'opéra italien. Et pas n'importe quels airs, ceux que vous entendrez dans le concert qui va suivre: Lucia, Elvira, Amina. Des femmes d'un autre siècle perdent momentanément la raison. L'opéra, écrit Michel Schneider c'est la musique rendue malade et folle, c'est le texte fait cri ou caresse. L'opéra, il faut l'admettre est le règne du bizarre, du monstrueux, de l'extravagant.

A l'Opéra, les femmes souffrent et la psychanalyse est née de la souffrance des femmes qu'un homme, Freud, s'est mis à écouter. La voix est l'instrument de travail de la diva, l'écoute est celui du psychanalyste.

Au-delà, que trouve-t-on qui ne s'analyse que par l'émotion?

Je voudrais tout d'abord remercier Anne Maury et la Cité de la Musique pour cette invitation qui m'a successivement surprise, intéressée, stressée et passionnée.

Michel Foucault écrivait *la folie est le plus vif de nos dangers et notre vérité peut-être la plus proche* tandis que Jacques Derrida se demandait *comment rendre compte d'une parole de folie sinon dans les termes de la raison elle-même*, à moins, répondait-il, *de le faire par la littérature ou la poésie*, mais en omettant curieusement de citer la musique. Et si l'opéra, selon Michel Schneider, *c'est la musique rendue malade et folle, c'est le texte fait cri ou caresse*, on n'est pas surpris que ce qu'on appelle "les scènes de folie", celles où le héros mais plus souvent l'héroïne bascule dans la démesure soient une tradition, un passage obligé, surtout à l'époque romantique, tant pour le compositeur que pour la diva. Les spectateurs, eux, anticipent le plaisir qu'ils vont tirer de la musique et surtout de la voix poussée dans ses excès. Ils en deviennent capables d'exprimer un enthousiasme ou une déception tout aussi excessive que la folie elle-même.

À ce sujet, comme je suppose que vous êtes tous ici dans l'anticipation du plaisir que vous attendez de cette soirée musicale au cours de laquelle vous allez écouter des airs que vous connaissez probablement déjà et que vous aimez puisque vous êtes venus pour les ré-écouter, je vais vous faire part des découvertes les plus récentes des neuroscientifiques que Jean-Claude Ameisen a rapporté sur France Inter le 29 octobre dernier dans son émission "Sur les épaules de Darwin".

L'expérience, publiée il y a six ans dans la revue Nature, a consisté à faire écouter un morceau de musique en remplaçant des plages de son de deux à cinq secondes par des plages de silence. Les personnes qui ne connaissaient pas le morceau de musique percevaient très bien qu'il y avait eu une interruption. Mais celles qui connaissaient le morceau de musique n'en avaient pas conscience car leur cerveau reconstituait la musique pendant les silences grâce à leur mémoire mais aussi à l'anticipation du plaisir à venir. L'imagerie du cerveau permet de voir l'activation des zones cérébrales pendant les silences, celles-ci étant différentes selon qu'il s'agit d'une mélodie ou d'une chanson où le cerveau reconstruit le sens des paroles. Ce que le neuroscientifique et prix Nobel de médecine Gérard Edelman qui a énormément travaillé sur la conscience a exprimé en disant que chaque acte de perception est un acte de création. Ou, dit autrement, écouter un air d'opéra c'est le chanter en soi.

J'ai limité le sujet que je vais traiter devant vous de plusieurs façons: d'abord en ne parlant que des trois opéras dont vous allez écouter les extraits: Lucia de Lamermoor de Donizetti, Les Puritains et La Somnambule de Bellini. Je vais essayer de vous montrer ce que ces femmes ont en commun et en quoi les scènes de folie correspondent à la psychiatrie de l'époque. Puis, grâce à la psychanalyse, je vous parlerai de ce que peut signifier la voix de la diva et les effets qu'elle provoque chez le spectateur.

Mais avant d'en arriver à l'époque romantique, je voudrais juste vous faire remarquer qu'opéra et psychiatrie sont nés à la même époque, ce qui ne signifie pas qu'il y aurait un lien de cause à effet. Certes, il y a toujours eu

des fous, mais Michel Foucault fait naître la psychiatrie ou plus exactement l'institution des savoirs sur la folie avec la naissance d'un lieu, l'Hôpital Général en 1656. La naissance de l'Opéra, elle, daterait de 1600 avec la représentation d'Orphée et Euridice de Jacopo Peri pour le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis au palais Pitti de Florence, à moins qu'on ne retienne en 1607 l'Orfeo de Monteverdi encore réservé à la noblesse ou 1637, l'ouverture à Venise du premier théâtre public d'Opéra. Dès l'origine, l'Opéra, s'inspirant de thèmes mythologiques, a traité des passions tandis que la musique a cherché à traduire le délire et la démence qui y sont facilement associés.

Je saute directement à l'époque de nos trois opéras soit la première moitié du 19^{ème} siècle. Ceux-ci ont été créés quasiment au même moment: la Somnanbule en 1831, Lucia et les Puritains en 1835, Donizetti et Bellini étant l'un et l'autre à l'époque au sommet de leur notoriété et pas loin de leur mort puisque Bellini est mort en 1835 à 34 ans, 9 mois après la création des Puritains et Donizetti en 1848.

Que se passait-il à l'époque en psychiatrie?

Philippe Pinel, le célèbre aliéniste français mort en 1826 a bouleversé le regard sur les fous (ou "aliénés"), considérés comme des êtres dangereux à exclure de la société, en affirmant qu'ils peuvent être compris et soignés grâce notamment à *un traitement moral*. Le médecin devait comprendre la logique du délire de son patient, puis s'appuyer sur le reste de raison demeurant chez tout aliéné pour le forcer peu à peu à reconnaître ses erreurs, en usant du dialogue mais aussi, au besoin, de son autorité.

A la suite de Pinel puis d'Esquirol à qui l'on doit la fameuse loi de 1838 qui protégeait les aliénés, la société toute entière modifie progressivement son regard sur la folie notamment celle des femmes. Pourquoi les femmes? Parce que c'est sur elles principalement que pèsent le poids des interdits familiaux, l'oppression de la société, la dépendance envers leur père puis leur mari et que nombre d'entre elles n'ont d'autre issue que la folie pour s'en échapper.

La folie est considérée comme déclenchée par un événement, on dira plus tard un traumatisme, la perte de l'homme aimé, la trahison, l'abandon. Mais elle n'arrive pas à n'importe qui car il faut un état de vulnérabilité, qu'il s'agisse de la perte précoce de la mère ou d'un manque de maturité. Enfin, la crise se déclenche à un moment précis d'impuissance, d'impasse ou d'impossibilité à affronter le traumatisme. C'est la tragédie des destins contrariés.

Ces accès de folie se traduisent par des réactions psychotiques au sens où le sujet perd contact avec la réalité, délire ou se trouve dans un état confusionnel aigu au cours duquel il peut passer à l'acte en tuant ou en se tuant.

Mais il peut aussi sortir de cet état notamment à la faveur d'un autre événement choc.

Or, à cette époque, l'Opéra met justement en scène des accès de folie réactionnels à un événement traumatique chez une personne vulnérable quelle que soit l'époque où se situe l'action.

Pour Lucia comme pour Elvira dans les Puritains, l'action se situe au 17^{ème} siècle et pour Amina au 19^{ème} siècle. Bien que très différentes, toutes trois sont des jeunes filles sans expérience ayant perdu leur mère ou leurs deux parents comme Lucia et Amina. Elles sont totalement dépendantes de leurs tuteurs ou de leur futur mari qui vont les instrumentaliser. Je reprendrai plus loin le cas d'Amina l'orpheline suisse pour me concentrer d'abord sur Lucia et Elvira.

Vous connaissez sans doute la boutade de Bernard Shaw qui disait que l'opéra italien c'est l'éternelle histoire d'un ténor qui veut coucher avec une soprano tandis qu'un baryton les en empêche. Boutade que Michel Schneider renverse en disant qu'une soprano veut coucher avec un baryton et écarter un ténor importun. Ce qui tendrait à prouver que la victime n'est pas forcément passive ou que l'identification à la victime n'attire pas que la compassion. Quand c'est une soprano qui chante sa douleur, on ne compatit pas, on l'adule.

Pour comprendre l'événement déclenchant la scène de folie, toujours extérieur, je suis obligée de vous résumer l'argument de Lucia ce qui laisse malheureusement de côté la beauté de la musique et la subtilité du livret.

Lucia et Edgardo s'aiment, celui-ci étant l'ennemi du frère de Lucia, Enrico, qui veut la marier avec Arturo. Pendant l'absence d'Edgardo, le fiancé, le frère, tente de prouver à Lucia en exhibant une lettre falsifiée qu'Edgardo l'a trahie. C'est le premier moment où la raison de Lucia bascule: trahison, abandon et soumission à la volonté du frère de la marier avec Arturo. Pas si soumise que ça d'ailleurs car la grande scène de folie de l'acte 3 a lieu après qu'elle a tué son époux. Scène de délire où elle revit dans le déni de la réalité les événements passés dans le sens de son désir, celui d'épouser Edgardo. Retour à la réalité quand son fiancé ré-apparaît. Avant de mourir elle l'implore de la rejoindre. Ce qu'il fera.

Triste fin pour Lucia qui, si elle avait survécu, aurait certainement été considérée comme irresponsable au moment de son crime ce qui laisse ouvertes les interprétations nombreuses qui en ont été proposées. Que tue-t-elle en tuant Ricardo? La question reste ouverte mais Lucia aurait pu dire comme Antonin Artaud : "on n'est jamais tout seul pour se suicider".

Pour Elvira, dans les Puritains, trahison et abandon sont aussi les événements déclenchants doublés de ce qu'on appellerait aujourd'hui un effondrement narcissique.

Elvira doit épouser Arturo du parti des Stuart tandis que son père est partisan de Cromwell mais il ne s'oppose pas à l'union. Arturo apporte son voile de mariée à sa fiancée et découvre que sa reine est prisonnière dans la forteresse. Elvira entre en scène parée de son voile. C'est l'air le plus célèbre de la partition (polonaise à trois temps avec des vocalises d'une extrême difficulté). Elvira demande à la prisonnière d'essayer son voile pourtant le symbole de son union avec Arturo. Ce geste va suggérer à Arturo le stratagème pour sauver la reine dont il l'enveloppe pour s'évader avec elle. Mais que signifie le geste d'Elvira qui va entraîner sa chute? Une compassion pour la reine dont elle ne connaît pas l'identité? La nécessité de

voir une autre femme porter ce voile pour s'imaginer elle-même pouvoir le porter? Tout est possible.

La joie d'Elvira fait place au désespoir. Avec la fuite du couple, sa raison bascule. Trahison et abandon entraîne une crise de dépersonnalisation (fin de l'acte 1), Elvira lance un appel poignant à Arturo tandis que le chœur commente "elle vivra folle ou mourra malheureuse".

La scène de folie se situe au 2^{ème} acte que le chœur introduit avec trois mots: douleur terreur et pitié. L'oncle d'Elvira raconte sa folie avant qu'elle-même n'apparaisse chantant déjà depuis les coulisses "rendez-moi l'espoir ou laissez-moi mourir". *"Elle vit"* écrivent les auteurs de *La folie à l'Opéra* "entre le déni de l'effondrement de ses projets d'avenir et la reprise de contact avec la dure réalité qui engendre désespoir et désir de mort."

Trois mois plus tard, Arturo revient chercher Elvira et se justifie à ses yeux. Elle semble recouvrer la raison mais quand Arturo veut l'emmenner, sa raison s'égaré par peur d'être à nouveau abandonnée et elle appelle au secours. Arturo est découvert, arrêté et condamné à mort. Elvira se rend compte qu'elle est responsable de son arrestation. Sa souffrance est lucide et donne la clé des comportements qu'elle ne maîtrise pas: son imprudence d'une part et, de l'autre, l'impossibilité d'aimer Arturo et de rester fidèle aux convictions de son père puisqu'ils appartiennent à des camps politiques différents.

Mais, coup de théâtre: un messager vient annoncer la défaite des Stuart et l'amnistie des prisonniers ce qui scellera le bonheur des amants enfin réunis.

Comme quoi, quand tout s'arrange, la folie n'a plus de fonction. On pourrait dire d'Elvira non qu'elle est délirante mais qu'elle est délirée par les événements.

Le cas d'Amina dans la *Somnanbule* est celui qui nous rapproche le plus de la découverte de l'inconscient au sens où le conflit est interne et qu'il n'y a plus d'événement extérieur pour déclencher la folie qui est d'ailleurs plus une scène de désespoir.

Amina est une orpheline qui doit épouser Rodolfo. Un étranger réapparaît au village après des années d'absence. C'est le fils du châtelain. Il complimente Amina rendant jaloux le fiancé qui n'a peut-être pas tort car le Comte a déclaré "que ton époux t'aime comme j'aurais su t'aimer". Mais il s'intéresse aussi à Lisa l'aubergiste tandis qu' Amina, en crise de somnanbulisme, pénètre dans sa chambre par la fenêtre. Elle parle de son mariage, de la scène de jalousie de Rodolfo et de sa fidélité. Le Comte éteint les bougies et sort par la fenêtre, ne profitant nullement de la situation. Amina s'endort sur son lit et sera ainsi découverte par les gens qui viennent saluer le Comte et notamment Elvino. Amina se réveille alors que tout l'accable. C'est une nouvelle crise de somnanbulisme qui va remettre les pendules à l'heure car, à la différence de la première crise, elle se passera devant témoins, le lendemain, à la tombée de la nuit. Amina endormie s'aventure sur une passerelle pourrie au dessus de la roue du moulin, passerelle qui s'écroule juste après son passage. Elle se dirige alors toujours endormie vers les villageois et dit son désespoir. Son bonheur s'est fané aussi vite que ses fleurs et c'est cet air-là que vous allez entendre.

À l'époque, les crises de somnanbulisme étaient connues sans que l'on en sache l'origine. Ce qui est intéressant, c'est que dans son sommeil, l'acte d'Amina de se rendre dans le lit du Comte contredit les pensées qu'elle exprime dans son sommeil à savoir sa fidélité à son fiancé. Du Comte, il n'est pas question. On assiste à un conflit intérieur entre l'inconscient qui s'exprime par ce qu'elle dit dans son sommeil et le pré-conscient qui dirige son corps somnanbule puisqu'elle dort. Pour autant, Freud n'a pas encore publié Les Etudes sur l'hystérie et le somnanbulisme aura bon dos pour excuser Amina et rassurer le brave Rodolfo qui n'y verra que du feu. Les extraits de presse de l'époque qui disent que "les deux interprètes principaux Rubini et la Pasta ont conduit le public jusqu'au bord de la folie..." montrent certes que la musique et les voix ont été appréciées mais aussi que les spectateurs ont ressenti l'ambivalence inconsciente de l'âme humaine et en ont été touchés. Si, comme le dit Wagner "le travail de l'artiste c'est d'être

conscient de l'inconscient", les scènes de folie s'approchent au plus près de cette définition.

Il y a une autre façon de vous montrer à quel point les scènes de folie à l'opéra au 19^{ème} siècle collent à l'idéologie psychiatrique de l'époque, en vous indiquant brièvement combien cette idéologie a évolué. Le XX^{ème} siècle jusqu'aux années 80 a été dominé par les théories freudiennes selon lesquelles la névrose résultait d'un conflit entre les désirs inconscients et le Surmoi lui-même conditionné par l'éducation et les exigences de la société. Une coupure s'est exercée en 1980 avec le DSM4, imposé au monde entier par les Etats-Unis. C'est un manuel de classification statistique des maladies mentales qui se veut a-théorique, éliminant radicalement les concepts freudiens et la subjectivité du psychiatre. L'idéologie psychiatrique actuelle est de considérer que tous les troubles mentaux des plus graves aux plus fréquents peuvent et doivent être compris comme des maladies du cerveau. Ce qui marquerait une véritable coupure épistémologique dans l'histoire de la psychiatrie. A chaque comportement, de la timidité à l'autisme, sa lésion ou son gène forcément défectueux, son médicament et sa rééducation. Malheureusement en trente ans, la neurobiologie n'a pas tenu ses promesses et un vaste mouvement critique est en train de se dessiner même chez les neurobiologistes les plus éloignés de la psychanalyse. Aux Etats-Unis où cette idéologie prévaut depuis une trentaine d'années, les malades mentaux n'ont jamais été aussi nombreux puisque leur définition s'étend sans cesse. Pour autant, les résultats à long terme des traitements proposés n'ont jamais été aussi décevants. Antonin Artaud, fin connaisseur et de la folie et des psychiatres écrivait: *"une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient."* Nul doute que pour les compositeurs contemporains d'Opéra, cette vision neurobiologique de la psychiatrie soit une régression.

Je vous ai parlé des rapports entre l'état de la psychiatrie et les scènes de folie au 19^{ème} siècle et j'en viens maintenant aux rapports entre la

psychanalyse et l'Opéra. Michel Schneider a écrit sur ce sujet un livre fort intéressant *Prima Donna, opéra et inconscient (Odile Jacob)* dont je me suis inspirée comme pourraient le constater ceux qui l'ont lu. C'est en avouant ce que d'aucun dénoncerait comme un plagiat que je lui rend hommage.

Sans prétendre à l'exhaustivité, je vais d'abord faire quelques rapprochements entre Opéra et psychanalyse.

- À l'Opéra, les femmes souffrent et la psychanalyse est née de l'écoute de la souffrance des femmes. Freud a publié ses *Etudes sur l'hystérie* en 1895. Or, trois de ses patientes étaient justement des chanteuses, l'une souffrant de crises d'angoisse qui ont commencé pendant qu'elle chantait Carmen. Rosalie H. dont le cas figure dans les *Etudes sur l'hystérie* vient consulter parce que sa voix ne lui obéit plus et la troisième souffre d'une contraction des masseters qui l'empêchait de chanter. Mais il s'agit là de découvrir pourquoi une femme devient cantatrice ce qui n'est pas le sujet d'aujourd'hui mais qui, comme vous pouvez vous en douter a un rapport avec leur sexualité. Exercer un métier qui a un rapport avec la sexualité n'est pas le propre des chanteurs comme vous pouvez l'imaginer.

Autre point commun entre opéra et psychanalyse:

- L'Opéra a toujours mis en scène donc dévoilé des pulsions élémentaires, violentes, archaïques généralement réprimées dans l'inconscient ce qui fait dire à Michel Schneider "*qu'opéra et psychanalyse ne parlent pas la même langue mais disent la même chose*" ou que "*plaisir et douleur forment le ressort essentiel de l'opéra tout comme la psychanalyse.*" Ceux qui ont fait une psychanalyse en savent quelque chose. La sexualité humaine censée rapprocher harmonieusement l'homme de la femme est pleine d'empêchement, d'anomalie, de transgression. L'échec, la punition et la mort sont omniprésents et ne sont pas liés qu'à des facteurs extérieurs mais plus secrètement au conflit entre le plaisir et la jouissance, source d'entrave et d'insatisfaction. En effet, dans la théorie analytique, plaisir et jouissance s'opposent. La définition la plus simple de la jouissance, c'est de dire que c'est ce qui va contre la vie. On ne peut pas parler de jouissance sans citer Jacques Lacan. Il y a dans *l'Envers de la Psychanalyse* une définition

malicieuse et facile à comprendre: *"la jouissance, c'est le tonneau des Danaïdes et une fois qu'on y entre on ne sait pas jusqu'où ça va. Ça commence à la chatouille et ça finit par la flambée à l'essence."* Le principe de plaisir peut se concevoir comme un principe de régulation de la jouissance qui elle, cherche à en transgresser les limites que le principe de réalité oppose au plaisir. On peut facilement appliquer ces concepts à l'ensemble des sujets traités à l'Opéra. Mais je ne vais pas me livrer ici à une étude de texte.

Si on admet qu'opéra et psychanalyse parlent de la même chose, ce n'est pas de la même façon. Car, contrairement au cinéma, on ne va à l'Opéra pour l'histoire mais pour le plaisir d'entendre des voix qui chantent.

La psychanalyse permet d'appréhender le mystère de la voix pour qui elle est un objet mais comme le dit Barthes un *"objet absent"*.

Jusqu'à l'époque très récente où l'opéra est sur-titré, il était quasi impossible de suivre l'intrigue sans connaître au préalable le livret puisque même en connaissant la langue dans laquelle l'opéra est chanté, les paroles sont difficilement compréhensibles si on ne les connaît pas par cœur au préalable. Plus on va vers l'aigu et les vocalises qui sont le propre des scènes de folie, moins les paroles sont compréhensibles et seule la voix, distincte de la parole et de la signification, porte l'émotion. Cet attrait majeur de l'Opéra fait dire à certains que ceux qui aiment l'Opéra n'aiment pas la musique.

Vous ne vous en souvenez pas mais quand vous étiez dans le ventre de votre mère, c'était extrêmement bruyant: avant même que l'ouïe ne soit opérationnelle vers le 7^{ème} mois de la vie intra-utérine, vous entendiez déjà par l'intermédiaire de votre enveloppe, de votre peau si vous préférez (dont l'origine embryologique est la même que celle du cerveau), car elle ressentait les vibrations transmises par le liquide amniotique, la voix de votre mère reconnaissable entre toutes dès la naissance et tous les bruits de ses organes: le bruit rythmé de son cœur, les bruits instables de ses intestins. Et venant de l'extérieur, d'autres voix plus ou moins familières, d'autres bruits et même de la musique. On peut en déduire que la voix de la mère

avant la naissance est à la source du plaisir sonore et comprendre aussi pourquoi on peut, plus tard, ressentir les effets d'une voix sur la peau qui peut se remettre à vibrer sous forme de chair de poule, de tremblement ou de frisson. Selon des psychologues de l'Université du Wisconsin (Etats-Unis), les bébés auraient tous "l'oreille absolue". En changeant une séquence musicale très légèrement, les chercheurs ont pu constater que les adultes ne remarquent aucune différence alors que les bébés y parviennent. Certains mais ils sont peu nombreux conservent cette oreille absolue tandis que la plupart la perde.

Le petit enfant entend donc bien avant de comprendre et le plaisir qu'engendre la voix est d'abord déconnecté du sens, enfin c'est ce que nous croyons parce que nous n'avons pas les instruments pour savoir ce qu'ils comprennent. On sait déjà qu'un bébé est capable de reconnaître un poème de cinq lignes que sa mère lui a récité à plusieurs reprises dans les derniers mois de sa vie intra-utérine. Il le reconnaît même si ce n'est pas sa mère qui le lui lit. La voix dans les scènes de folie est avec le cri la forme la plus éloignée du langage articulé, la plus dépourvue de sens. Et ce sont toujours des voix de femmes, souvent abandonnées, toujours souffrantes, renvoyant le spectateur, qu'il le veuille ou non, à ses propres fantasmes d'abandon. Ceci explique peut-être pourquoi tout le monde n'aime pas l'Opéra.

L'Opéra raconte toujours des histoires de mort et de séparation et la voix que l'enfant a entendu avant de naître est une voix féminine qui va aussi le séparer de sa mère à la naissance.

Mais, les héroïnes, exception faite de Médée, sont rarement des mères, plutôt des filles abandonnées par leur mère. Elles sont follement aimées ce qui peut laisser penser que la mère se profile derrière ces héroïnes d'autant qu'elles peuvent tuer.

Elles ont longtemps été chantées par des femmes obèses, sorte de mères magnifiées dont le corps correspondait peu au rôle qu'elles chantaient. Pourtant on y croyait ou on se forçait à y croire. Est-ce qu'aimer ces voix de femmes renvoie à la mère?

La psychanalyse nous apprend également que toutes les sources de perception, l'ouïe, l'œil, la peau, la bouche et le nez sont des zones érogènes soumises à l'excitation.

Or le spectacle d'Opéra en sollicite au moins deux: l'ouïe et la vue. Voir la voix, c'est voir l'invisible et vous avez certainement ressenti un malaise quand, à la télévision, une soprane est filmée de trop près, bouche étirée, ouverte, presque grimaçante comme si on vous obligeait à voir ce qui doit rester caché. Pas tant la scène primitive, rarement vue et souvent entendue d'ailleurs, qu'une oralité archaïque, une pulsion de dévoration engendrant la peur de dévorer ou d'être dévoré. Le mélange des sensations entre voir et entendre égare notre plaisir qui ne doit jamais être totalement satisfait pour relancer le désir. Voir, d'accord, mais de loin car regarder la voix nue déconnectée du sens a pour effet paradoxal de ne pas la maintenir à distance mais au contraire d'en être pénétré jusqu'au cœur. Ce qui fait dire à Michel Schneider *"ce n'est plus une voix que vous écoutez, c'est une voix qui vous entend"*.

Et si l'on pense comme Paul Valéry que *"l'écrit cache la voix"*, c'est pourtant par l'écrit que Flaubert dans Madame Bovary nous révèle au mieux qu'écouter de l'opéra permet de s'entendre. Emma assiste à une représentation de Lucia de Lamermoor et Flaubert, dont on peut reconnaître immédiatement la musique par le miracle de la littérature écrit: *"elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. Mais personne sur terre ne l'avait aimée. (...) les amoureux parlèrent des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérance et quand ils poussèrent l'adieu final Emma jeta un cri aigu qui se confondit avec la vibration des derniers accords"*.

On est toujours seul à l'opéra quand une diva chante mais on n'est pas passif parce qu'on est touché et parfois même pénétré. Il arrive qu'on y résiste en ayant envie de tousser. On met alors toute son énergie à s'en empêcher ce qui crée une tension qui vous éloigne de la voix dont Proust

écrivait dans Jean Santeuil à propos de la voix de sa mère: *"c'est elle, c'est sa voix qui nous parle, qui est là"*.

Mais, il arrive que le plaisir ne soit pas au rendez-vous et ceci de plusieurs façons: quand le plaisir atteint la jouissance, il se traduit par de l'hostilité, des sifflements, des huées; certains fanatiques traquent la fausse note ou le fiasco, la voix exposée au danger du déclin. D'autres sont des fétichistes de la voix collectionnant sans fin des interprétations de telle ou telle diva. La chanteuse la plus idolâtrée, Callas, n'est pas celle dont la voix était la plus pure mais celle qui comportait des ruptures, des cassures, des failles, des accidents même au sommet de sa gloire laissant toujours anticiper qu'il allait se passer quelque chose d'imprévu, comme une exquise douleur.

Si nous étions au 19^{ème} siècle, nous ferions peut-être partie de ceux, fort nombreux qui admiraient les performances vocales des rossignols chantants. Les goûts ont changé. Karajan et Callas ont fait évoluer cet art du bel canto en 1954 à la Scala de Milan en réinventant la dimension tragique de Lucia. Voilà ce qu'en dit Anne Edwards dans *Maria Callas intime*: *"Karajan veut éclairer Lucia dans la scène de la folie de telle sorte qu'elle ressemble à un oiseau blanc égaré, battant des ailes contre un ciel noir d'encre. Maria porte une sublime robe fluide aux gigantesques manches plissées qui, telles les ailes d'un cygne géant prenant son envol s'ouvrent lorsqu'elle lève les bras et se referment ensuite lentement comme si elles étaient trop pesantes à porter. L'effet est fantastique tout comme sa voix qui atteint un éblouissant mi bémol qu'elle soutient dix secondes pendant la cadence."* Et un metteur en scène Sandro Sequi écrira: *"son chant et ses gestes qui étaient en fait très simples formaient une ligne continue. Tout en elle me frappait par son naturel et son instinct, ce n'était jamais intellectuel. Elle était extrêmement stylisée, classique et pourtant humaine en même temps mais d'une humanité transcendante"*.

La diva du XX^{ème} siècle se rapproche de la star de cinéma qui n'est pas non plus la même qu'aux débuts du cinéma. De la diva, on attend toujours la performance vocale mais elle doit aussi incarner par son physique, son jeu,

son âge et même ce que l'on sait de sa vie privée, le personnage qu'elle chante. Parfois jusqu'à la caricature dans certaines mises en scène parfois dérangeantes.

Les bébés nous apprennent qu'anticiper le plaisir à venir finit par faire partie du plaisir à condition de ne pas attendre trop longtemps sous peine de provoquer du déplaisir voire de la colère. C'est pourquoi je m'arrêterai là en espérant ne pas vous avoir lassé.

Bibliographie:

Sous la direction de Jean-Paul Enthoven: *La Folie*, 2011, Fayard

Michel Schneider: *Prima donna, opéra et inconscient*, 2001, Odile Jacob

Jacqueline Verdeau Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stoecklin: *La Folie à l'Opéra*, 2005, Buchet Chastel