

SCÈNES DE FOLIE À L'OPÉRA

Ce texte doit beaucoup à l'ouvrage *La folie à l'opéra* de Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stöcklin - Buchet-Chastel, Paris, 2006, 490p.

Presque dès sa naissance, à la fin du XVI^e siècle, l'opéra a comporté des scènes dites "de folie", qui ont emporté tout de suite un succès considérable. De rage ou de désespoir, la folie inspire les plus grands compositeurs à travers les siècles. Cette fascination morbide perdure à travers les siècles, de Monteverdi à Rachmaninov en prenant un virage à l'époque romantique tant au plan dramaturgique que musical. D'où venait cet engouement?

Il faut incriminer la structure même de l'opéra: chant, musique, action théâtrale et représentation scénique, l'opéra réunit tous les ingrédients pour devenir un art de la démesure, "un art total", selon l'expression de Richard Wagner. Dans l'opéra, tout est excès, tout est outrance. Ses livrets, quand ils sont tirés d'œuvres célèbres, ne retiennent que les plus cruelles et les plus dramatiques, celles qui se terminent dans le sang, le crime ou le suicide. En portant à la scène de tels drames, les librettistes et les compositeurs, se sont vite aperçus que la seule façon de les justifier était de les attribuer à ce qu'on appelait alors "la folie". D'où la nécessité qui s'est rapidement imposée, d'introduire des scènes dites "de folie", où le ténor ou le soprano basculaient soudain dans le délire et la démence.

Les "scènes de folie" épousent étroitement les conceptions de leur époque sur la maladie mentale, qui appartient, par définition, au domaine de l'incommunicable. Il est presque impossible de traduire en termes cohérents ce qui relève de l'incohérence. Or, la musique et la voix chantée apportent une solution originale à cette difficulté majeure. Comme l'une et l'autre relèvent plus de l'émotion que de la raison, elles sont en prise directe avec les affects, les sentiments et les passions

C'est essentiellement pour ces deux raisons que l'opéra a rencontré "la folie" et a été amené à l'intégrer à nombre de ses thèmes. Ce faisant, il a rendu un grand service à la maladie mentale car, grâce à la musique et à la voix, il a magnifié les excès et la démesure des passions humaines à un point jusque-là inégalé.

Historiquement, les scènes de folie ont été introduites dans les opéras à toutes les époques. Par souci de simplification, on regroupe en trois grandes périodes:

- La première, qui est celle de l'âge baroque, couvre les XVIIe et XVIIIe siècles. Monteverdi (1567-1643), qui ouvre cet âge d'or avec son "Orfeo" (1603) Orphée. Descendu aux enfers pour retrouver son Eurydice, il est le patron de tous les musiciens. Il était donc naturel qu'il devienne le premier héros de l'opéra naissant. Toutefois, son histoire tragique, où se mêlent inextricablement amour, déraison et mort a conduit assez logiquement l'opéra sur les chemins de la folie. Ensuite, les librettistes se sont tournés vers d'autres épisodes de la mythologie. Mais, comme c'est bien connu, les dieux de l'Olympe ne sont guère raisonnables. Ils n'échappent ni à la colère, ni à l'ambition, ni à la vengeance et encore moins aux complications des amours illicites et aux fureurs de la jalousie criminelle. Leurs passions, poussées à l'extrême, finissent le plus souvent en crises de folie et en actes criminels.

Monteverdi décrit la folie criminelle de Néron dans sa dernière œuvre: "Le couronnement de Poppée" (1643)

Vivaldi, en 1727, tire de l'Arioste, un opéra "L'Orlando Furioso", où il montre les ravages de la jalousie chez un preux chevalier. Cette folie, emblématique pendant presque un siècle, a aussi inspiré des chefs d'œuvre à Lully, Haendel et Haydn. Tous ont utilisé leur génie musical pour montrer que la jalousie, devenue délirante, enlevait à l'homme son humanité et le rendait pareil aux bêtes.

Atys la déesse Cybèle frappe Atys de folie. Dans sa folie meurtrière, croyant voir un monstre

affreux, Atys tue Sangaride, qu'il aime et dont Cybèle était jalouse. Quand il reprend ses esprits, le chœur déplore son geste (Atys lui-même fait périr ce qu'il aime).

Folie dans *Platée* 1747 Ce personnage a le pouvoir, grâce à une lyre volée à Apollon, de rendre gai un chant funeste et triste un chant badin. Rameau veut par-là affirmer la priorité de la musique sur les paroles pour traduire des sentiments. Purcell, dans "*Didon et Enée*" (1689), décrit, lui, par une musique sublime, la mélancolie suicidaire de Didon, abandonnée par l'homme dont elle était tombée follement amoureuse

Dans les opéras inspirés d'*Orlando furioso* (Roland furieux) de l'ARIOSTE, on trouve également de belles scènes de folie.

La folie se teinte de fureur, aussi bien dans l'*Orlando furioso* de Vivaldi que dans l'*Orlando* (1733) de Haendel (un air de folie causée par la découverte du mariage d'Angélica et de Médor. Croyant voir Angelica dans une statue de l'enchanteur Merlin, il veut s'en emparer et tue le gardien du temple; ou celui d'*Orlando generoso* de Steffani (1791). Le délire total d'Orlando est un moyen pour lui de s'extraire de son humanité. Sa folie surgit à la faveur de récitatifs plutôt que d'arias dont l'esthétique musicale ne répond pas à la situation dramatique. Dans la stylistique baroque, les récitatifs sont entrecoupés d'airs décrivant les sentiments d'un personnage à un moment donné. Dans cet extrait le récitatif laisse entendre des réminiscences du motif « follia », et l'air, d'un calme froid, étire l'esprit dans une grande montée chromatique accompagnée de bassons de hautbois et de cordes.

- La deuxième période est celle de l'opéra romantique. Elle va de la Restauration (1815) au second Empire (1870). On y trouve la scène de folie la plus extraordinaire de tout l'opéra: celle du dernier acte de "*Lucia di Lammermoor*" de Donizetti (1835) Enrico arrange un mariage entre sa sœur, Lucia, et un riche Lord pour redorer la fortune de la famille, mais Lucia est déjà amoureuse d'un autre. Suite à différentes péripéties, Lucia devenue folle tue son Lord de mari et meurt dans la scène de folie la plus spectaculaire du XIXe siècle. On peut noter que Donizetti lui-même est mort fou.

Lucia est un opéra emblématique. Les connexions entre le génie et la musique classique sont complexes. De façon générale, les femmes de l'époque romantique sont toutes acculées à la folie et à la mort par une société obsédée par l'argent et la réussite sociale.

Autre scène de folie impressionnante, celle d'Ophélie au 4^e acte de l'Hamlet d'Ambroise THOMAS (1868). Là encore, la passion amoureuse est la cause du délire du personnage: repoussée par Hamlet, Ophélie vagabonde et se retrouve au milieu d'une fête de village et entame l'air « A vos jeux mes amis ». La jeune femme finira noyée dans un fleuve.

Dans la société patriarcale du XIX^e siècle, les héroïnes féminines, du fait de l'omnipotence masculine et ses travers, sont en proie à des élans de folies où elles ne sont plus maîtresses d'elles-mêmes. Vulnérables, la raison leur échappe momentanément ou de manière chronique et leur destin est bien souvent tragique. C'est aussi à cette époque que se multiplient les cas d'hystérie, considérée comme une névrose principalement féminine (le terme « hystérie » provient du grec ancien « hystéra » signifiant « utérus »), et à partir de l'année 1885 émergent les premiers travaux cliniques de Freud sur celle-ci.

- La troisième période enfin concerne l'époque moderne. Elle va de la fin du XIX^e siècle à nos jours et coïncide cette fois avec la naissance de la psychanalyse.

Les héroïnes allemandes n'ont pas la vulnérabilité des héroïnes belcantistes, bien au contraire elles incarnent des figures fortes, empreintes de colère. Leur folie est plus sombre, tout aussi dramatique mais moins pathétique peut-être. Elles se rapprochent davantage de Lady Macbeth que de Lucia ou Elvira. D'ailleurs, les emplois vocaux diffèrent: finies les sopranos lyriques coloratures, place aux sopranes dramatiques. Les compositeurs allemands (mais également Britten) de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e vont mettre en exergue un réalisme plus cru, plus violent au détriment d'une vulnérabilité des personnages tendant à attendrir le spectateur. La virtuosité des voix, apanage belcantiste, semble dépassée. On cherche désormais à interpeller le spectateur par l'étrangeté dans l'évocation de la folie et

c'est encore le cas dans les opéras contemporains.

Cf. Korngold Die Tote Stadt [la ville morte] et la folie maniaque du personnage principal. Récemment veuf il est engagé par un ami à sortir un peu de chez lui, ce qu'il fait et, au hasard d'une rue, croit reconnaître sa défunte épouse. Il la „séduit“ la fait venir chez lui et lui fait porter les anciennes robes. Elle se moque de lui et se déroule un jeu très malsain entre les deux, jusqu'à ce que la jeune femme touche à la mèche de cheveux conservée pieusement par le héros. Ne pouvant supporter ce blasphème, il la tue. Son ami du début revient et le félicite d'être sorti, d'avoir rencontré des gens etc. Mais on comprend bien vite que tout ce que l'on vient d'entendre et de voir n'est que le délire du personnage principal qui a tout "halluciné". Dans une mise en scène récente l'ami de la fin de l'opéra porte une blouse blanche... ou comment un costume peut changer toute la vision de l'ouvrage...

Dans un récital consacré à la Folie, Stéphanie d'Oustrac nous en offre divers visages baroques: exaltation, fureur, résignation sont conviés à dérouler leur histoire. Que ce soit dans Haendel ou dans Keiser ou encore dans Campra, la mezzo nous enchaîne à sa suite dans les méandres de l'âme humaine.

Dans la sinfonia du Printz Jodelet est repris le fameux thème de Follia mais noyé dans une opulence de musique sautillante, ce qui lui confère une légèreté: folie douce?

Et quelle folie que celle de l'amante éconduite ? c'est elle dont il s'agit dans la cantate de Haendel « ah crudel nel pianto mio

C'est Richard Strauss qui ose une scène de folie, et quelle folie! au XXe siècle avec sa "Salomé" (1905).

Salomé princesse de Judée s'ennuie dans le royaume d'Hérode son beau-père. Elle est attirée par la voix de Iokanaan le prophète enfermé craint par Hérode car il proclame l'arrivée de Jésus. Salomé est folle de cette voix et lorsqu'après une danse lascive, Hérode lui déclare

qu'elle peut tout exiger de lui elle lui demande la tête de Iokanaan sur un plateau. Hérode la supplie de changer d'avis mais doit accéder à l'oukase de sa belle-fille. Sans doute la plus sanglante de toutes les scènes de folie: cette jeune fille, à peine pubère, qui danse et chante son désir érotique en baisant la tête de l'homme qu'elle vient de faire décapiter, offre un long monologue morbide, avant d'être mise à mort par Hérode

AUTRES EXEMPLES DE PERSONNAGES FOUS

Azucena (Il Trovatore)

Opéra à la limite de l'opéra gothique: la gitane Azucena a enlevé le fils de son ennemi pour venger la mort de sa mère sur le bûcher. Mais au moment de jeter l'enfant au feu, elle est prise de folie et tue son propre enfant

Imogene (Il Pirata) le pirate Gualtiero a été chassé de son pays par Ernesto alors qu'il aimait Imogene. À la suite d'un naufrage il échoue sur son ancienne terre, accueilli par Imogene. Mais il apprend que celle-ci est mariée (de force) à Ernesto. Ce dernier paraît et confond les deux amants. Gualtiero le provoque en duel et le tue mais est mis à mort par les proches de Ernesto. Apprenant cela Imogene devient folle.

Boris Godounov 1869 Boris, pris de remords pour avoir fait assassiner le tsarévitch et prendre sa place sur le trône, est pris de visions et de convulsions dans une scène hallucinée, avant de mourir. On peut noter que Moussorgski, alcoolique, a été atteint de delirium tremens.

Au XXe siècle, les apports de la psychologie et de la psychanalyse influent les livrets. Ainsi dans Wozzeck (1917-1922) de BERG, le héros est-il frappé de folie, et suivi par le médecin qui étudie son cas au cours d'un opéra à la fois psychiatrique et social, Au XXe siècle, les apports de la psychologie et de la psychanalyse influent les livrets

"Peter Grimes" de Benjamin Britten (1945), drame de la pédophilie et de la fureur des foules

Ainsi, dès sa naissance, l'opéra a rencontré la folie et ne l'a plus quittée, ce qui n'a pas manqué de faire dire à des esprits malicieux, que le vrai but de la folie à l'opéra était d'inoculer, à des sujets sains, la folie de l'opéra.