



CAIRN.INFO
Chercher, repérer, avancer.

Sciences Humaines |

Distribution électronique Cairn pour les éditions Sciences Humaines Editions. © Sciences Humaines Editions. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Les figures amoureuses de l'opéra

Marie-France CASTARÈDE

Professeur de psychopathologie et membre de la Société psychanalytique de Paris, elle est l'auteur de *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*, Armand Colin, 2002, *La Voix et ses sortilèges*, Belles Lettres, 2000 (4e éd.), et *Le Miroir sonore*, Césura, 1989.

—1

Le regard et la voix sont les objets incontournables de la passion amoureuse : « *Regarde-moi, parle-moi, écoute-moi...* », se disent les amants. Sur la scène de l'opéra, les échanges vocaux et visuels l'emportent sur le discours, même si celui-ci les accompagne. Les affects prédominent sur les mots, comme aux premiers temps de la vie. De même, la caresse établit le contact entre les amants. Elle est approche de l'autre, non pas connaissance. La communauté des amants repose sur l'identité du sentir, et la passion amoureuse est marquée par une sensorialité paroxystique. Aussi inspire-t-elle la musique, mais aussi la poésie, la peinture, la littérature. Elle se chante grâce à tous les arts.

—2

Comme on le voit de manière amplifiée dans l'opéra, la passion amoureuse est asociale : elle fait peur et désorganise les liens familiaux. Par sa violence, elle enfreint les lois, bouscule les tabous, abolit les distances. Elle pulvérise les convenances et plus rien ne compte que le désir d'immortalité des amants. La mort lui est associée au plus près et lui assure sa composante d'éternité. En

ce sens, la musique exprime la nostalgie douloureuse d'une unité impossible à réaliser.

—3

En tant que spectateurs, nous allons à l'opéra pour vivre nos passions secrètes par héros et héroïne interposés. Comme le dit Sigmund Freud, « *dans le domaine de la fiction, nous trouvons la pluralité des vies dont nous avons besoin. Nous mourons comme le héros avec lequel nous nous sommes identifiés : cependant, nous lui survivons et sommes prêts à mourir à nouveau avec un autre héros tout en restant de la même manière sain et sauf* » (*Essais de psychanalyse*, 1915, Payot, 2001).

—4

Dans l'opéra, la folie amoureuse est plutôt l'apanage des femmes : Marguerite, Isolde, Tosca, Salomé, Mélisande peuvent être citées, parmi beaucoup d'autres, comme des amoureuses en folie. Ces femmes sont fragiles, vouées à la passion dans tout ce qu'elle comporte d'aveuglement et de déréliction. Ce n'est pas l'amour bourgeois, raisonnable, modéré qui est représenté et chanté. L'opéra est la scène sur laquelle tout sera tenté pour abolir l'écart : écart de milieu (*La Bohème* de Puccini, 1896), de condition (*La Traviata* de Verdi, 1853), de race (*Madame Butterfly* de Puccini, 1904), de peau (*Othello* de Rossini, 1816, ou de Verdi, 1887), de famille (*Roméo et Juliette* de Gounod, 1867). Le partenaire est perçu comme celui qui pourrait le réduire, mais qui manque finalement à y parvenir.

Les multiples visages de la passion amoureuse

—5

Ainsi chaque opéra illustre un des multiples visages de la passion amoureuse. Celle-ci peut être contrariée par la mort et les dieux (*Orfeo* de Monteverdi, 1607), ou encore par l'adultère (*Tristan et Isolde* de Wagner, 1858, ou *Pelléas et Mélisande* de Debussy, 1902). La structure de *Pelléas et Mélisande* est classique : un ténor aime une soprano mariée à un baryton, selon l'immuable loi

d'opéra définie par le dramaturge Bernard Shaw. Le mari baryton, plus âgé et représentant la loi au royaume d'Allemonde, et l'amant ténor sont unis par des liens de parenté, puisque Golaud, le mari, est le demi-frère de Pelléas, l'amant ; il y a donc adultère et contexte incestuel. Cette structure est proche de celle de *Tristan et Isolde*, où Tristan (ténor), neveu et vassal du roi Marke (basse), s'éprend d'Isolde (soprano), la fiancée du roi, transgressant la loi paternelle incarnée par ce dernier. Dans *Tristan et Isolde*, tout est à l'endroit, raconté, aveuglant de lumière : Wagner nous montre longuement les tenants et les aboutissants des personnages. L'inconscient est lisible, structuré comme un langage. Chez Debussy, rien de tel. Si Tristan et Isolde recherchent explicitement la fusion amoureuse, en revanche on ne sait rien de l'union de Pelléas et Mélisande (sont-ils même coupables ?). Elle est imaginée et rêvée comme un fantôme sans matérialisation. Loin de l'image d'un amour mièvre, il s'agit d'un amour charnel et sauvage, d'autant plus envoûtant qu'il n'est que suggéré musicalement. Le féminin de Pelléas se conjugue à celui de Mélisande dans la recherche de l'absolu de l'amour impossible, dont la seule issue pour les deux sera la mort.

—6

La passion amoureuse peut également être contrariée par la différence d'âge et l'amour oedipien, comme dans *La Damnation de Faust* (Berlioz, 1846) avec ses amants maudits, Faust et Marguerite. Marguerite est d'abord un personnage rêvé, que Méphistophélès fait apparaître en songe. La rencontre entre les deux amants est placée sous le signe de l'insatisfaction et du factice. Il s'agit du sortilège diabolique de Méphistophélès : Faust entre dans la chambre de Marguerite par effraction. Cette tentative de séduction est marquée du sceau de la culpabilité, puisque la « vieille », à savoir la mère de Marguerite, va être empoisonnée par sa fille. Le drame oedipien s'accomplit, sous la forme du matricide. Ainsi l'amour, plus imaginaire que réel, plus coupable que permis, va se fracasser dans le gouffre de l'enfer. Faust se trouve précipité

dans la mort, et Marguerite meurt d'avoir retrouvé en Faust l'image de tous ses désirs insatisfaits, d'y avoir projeté cet impossible amour oedipien. Ce qui nous touche en Marguerite et Faust, c'est qu'ils nous ressemblent. Faust incarne l'homme mûr, à la recherche de la jeunesse du coeur et d'un idéal de femme aussi pur qu'inaccessible. Marguerite, héroïne romantique certes, naïve et crédule dit-on, pourtant très proche, s'adresse à chacun en éprouvant et exprimant cette passion qui gît au creux de nos rêves les plus secrets.



Le drame de la jalousie est au coeur de l'*Othello* de Verdi et du *Wozzeck* d'Alban Berg (1925). Le sentiment de jalousie est l'exigence d'une possession exclusive. A la limite, seul un objet imaginaire peut satisfaire le sujet jaloux. Aussi Sigmund Freud, pour rendre compte de la jalousie pathologique, fait-il intervenir le refoulement des fantasmes d'infidélité hétéro et homosexuelle : le sujet projette sur le partenaire ses propres désirs d'infidélité et dissimule son intérêt homosexuel pour le rival. Othello en est le pur exemple : sa jalousie est morbide car elle n'a pas de consistance objective (Desdémone est innocente) et son attirance homosexuelle pour Cassio (de peau blanche, différente de la sienne) fait le lit de ses reproches injustifiés à Desdémone. Chez *Wozzeck*, le drame de la jalousie est plus compréhensible puisque Marie le nargue et le trompe avec le tambour-major. C'est sa vulnérabilité narcissique et son désespoir qui l'amplifient au point de le rendre meurtrier de Marie et de lui-même.

La fascination du spectateur



Si la passion amoureuse est non-partagée, elle peut provoquer la vengeance, en prenant les traits de Salomé (Richard Strauss, 1905), ou bien la résignation, incarnée par Butterfly. L'officier

américain Pinkerton a acheté la très jeune geisha Butterfly pour cent yens et veut s'approprier ce papillon ensorcelant, dût-il pour cela lui briser les ailes. Mais l'amour de celle-ci pour celui-là est un amour rêvé : il se rapporte moins à lui qu'à son père, idéalisé, qui lui a manqué. Butterfly n'aime pas un être réel, mais une figure mythique née de son imagination. C'est en ce sens que la différence de race, d'âge et de culture, ajoutée à l'éloignement géographique, favorise cette fantasmagorie. Parce que le monde réel refuse de correspondre à son imaginaire, Butterfly, digne, sincère et droite, le quittera par son suicide au troisième acte. Nous retrouvons avec elle tous les ingrédients de la passion amoureuse : la folie imaginaire, la propension féminine à se dévouer à l'homme, fût-il indigne de son amour, l'incapacité à se déprendre du rêve de l'enfance pour s'adapter au réel, trop lourd pour ses ailes fragiles.



Les personnages des opéras sont pour beaucoup devenus quasi mythiques. En effet, le mythe décrit les réalités de l'affectivité avec une force et une immédiateté qui nous fascinent. Ces personnages se situent à la limite du dedans et du dehors psychiques. Ils appartiennent à nos fantasmes et à nos rêves individuels mais aussi à la réalité extérieure par l'histoire qui les met en scène, par la fascination qu'ils exercent sur le public et le consensus créé autour d'eux.



A travers les mythes, les légendes, les drames historiques, les contes, l'opéra nous fait vivre des situations où se chante, par personnages interposés, la folie du spectateur. Nous nous reconnaissons sous les habits chamarrés, historicisés des héros qui sont nos frères et soeurs de condition humaine.

