



## Le Cri et l'Opéra

Jean-Marie André

[www.jeanmarieandre.com](http://www.jeanmarieandre.com)

En tournant les pages du dictionnaire et du *Robert* en l'occurrence, vous pourrez constater que le Cri est le son perçant émis par la voix tandis que l'Opéra est un ouvrage dramatique mis en musique, dépourvu de dialogues parlés et composé d'airs et récitatifs. Dit autrement, l'opéra est un livret, une musique, un chant et un décor peint où le cri investit totalement l'espace. Le livret de l'opéra imaginaire que je vous propose, pourrait être celui du *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, la musique celle de la *Lulu* d'Alban Berg, le décor celui du *Cri* d'Edvard Munch.

### Le Cri



Edvard Munch a peint cette toile *The Scream* le *Cri* en 1893 à Nice, dit-on. Le personnage principal regarde le spectateur dans les yeux. Il est asexué, maigre, le regard vide, les mains écrasées sur les oreilles pour ne pas entendre ce cri intense, continu qu'il profère face à... La rambarde coupe le tableau en diagonale. Le ciel est rouge sang, plutôt rouge sang coagulé en torsades mouvantes avec le bleu. Cette toile n'est qu'angoisse pure *sine materia*. Angoisse de Munch qui un an auparavant, avait peint le *Despair*, le *Désespoir*. Cette peinture comme la lithographie qui est venue ensuite, nous permettent d'appréhender le cri et l'assourdissant silence qui l'accompagne. Mais un décor d'opéra peut parler lui aussi à notre imaginaire et nous faire entendre cette image sonore [1].

*The scream. Libre adaptation de la lithographie de Munch*

### Moderato Cantabile

« Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? » demanda la dame. « Moderato Cantabile » dit l'enfant. La dame punctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers la partition. « Et qu'est-ce que ça veut dire moderato cantabile ? Je ne sais pas [...]. Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? » reprit la dame. L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea [...]. La dame se retourna. « Je te l'ai dit la dernière fois, je te l'ai dit l'avant dernière fois, je te l'ai dit cent fois, tu es sûr de ne pas le savoir ? [...]. Tu vas le dire tout de suite » hurla la dame. L'enfant ne témoigna d'aucune surprise. Il ne répondit toujours pas. Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort que le crayon se cassa [...]. Dans le temps qui suivit, le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. Et avec lui, celui atténué, de la ville au cœur de l'après-midi de ce printemps. L'enfant, tourné vers sa partition, remua à peine, alors que la vedette lui passait dans le sang. Le ronronnement feutré du moteur s'entendit dans toute la ville. La vedette eut enfin fini de traverser le cadre de la fenêtre ouverte. Le bruit de la mer s'éleva sans bornes dans le silence de l'enfant. Le bruit de la mer se fit entendre de nouveau et dans un dernier sursaut le rose du ciel augmenta. « Je ne veux pas apprendre le piano » dit l'enfant... Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit : une plainte longue, continue s'éleva si haut que le bruit de la mer en fut brisé, puis elle s'arrêta, net. « Qu'est-ce que c'est ? » s'écria l'enfant. « Quelque chose est arrivée » dit la dame. Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel cependant commença à pâlir [...]. Quelqu'un a tué une femme [...].



Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière salle, une femme était étendue par terre, inerte [...]. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement : « mon amour, mon amour ». Il resta là, agrippé à elle de ses deux bras, le visage collé au sien, dans le sang de sa bouche [2].

## Lulu

Arrivée au terme de sa déchéance dans les bas fonds de Londres, Lulu, vient de racoler Jack l'Éventreur et l'entraîne dans la chambre du bouge où elle a trouvé refuge. « Venez, ne me laissez pas mendier plus longtemps car je vous aime tant » souffle-t-elle. Puis, à la brutalité glaciale et déchirante des quatre *Nein* successifs de Lulu dans une ultime négation face au couteau de l'éventreur, l'orchestre, à ces ultimes paroles, répond fortissimo en échos se répandant telle une onde de choc, se répétant, dans un hurlement de mort, de vagues en vagues successives comme autant de soubresauts d'un corps à l'agonie [3]. L'œuvre se referme avec ce chant de mort de la Comtesse, la compagne amoureuse de Lulu, poignardée elle aussi par le tueur. Chant de mort qui est un retour à la mélodie originelle et maternelle la plus pure. Elle a essayé de la sauver, en vain. Elle qui ne pensait qu'à s'unir physiquement et spirituellement à Lulu, meurt avec elle dans les bras : « Lulu ! Mon ange ! Montre-toi encore une fois ! Dans la mort je te suis, près de toi je reste, pour l'éternité ». Avec ce cri de l'ange [4], Alban Berg fixa la mobilité du temps en lui imposant un changement radical et brutal, changement que seules la mélodie et la voix peuvent apaiser.

## Ces trois emprunts nous aideront peut-être à mieux appréhender la réalité du cri dans l'opéra

Ces trois emprunts au *Cri* d'Edvard Munch, au *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras et au *Lulu* d'Alban Berg, inachevé en 1935, et créé dans la « forme définitive » de Friedrich Cerha, en février 1979, à l'Opéra Garnier de Paris sous la baguette de Pierre Boulez dans une mise en scène de Patrice Chéreau, nous aideront peut-être à mieux appréhender la réalité du cri dans l'opéra. Cri venu de la scène mais le plus souvent surgissant de l'extérieur et des coulisses. Obscène et hors scène, il naît d'un lieu vide, producteur d'horreur. L'opéra peut être considéré comme un long cheminement qui partirait au XVII<sup>e</sup> siècle, de la parole chantée, le *parlar cantando* originel de Monteverdi, pour aboutir au cri pur. Techniquement, le chant, de plus en plus tendu vers l'aigu, finit par culminer dans un extrême aigu où les paroles, quittant la sphère du langage, deviennent incompréhensibles. Le chant devient cri en passant par toutes les modalités du paroxysme vocal du contre fa de la Reine de la nuit de Mozart et par celles des cris bruts, non inscriptibles sur la portée musicale, de la Kundry du *Parsifal* de Wagner et celles du Sprechgesang de Schönberg et de Berg. Le Sprechgesang étant le point limite où la distinction parole/musique devient si ténue que la notation musicale conventionnelle s'avère impuissante à la transcrire sans équivoque [6].

Ce cri pur, non écrit sur la portée musicale, mais explicitement voulu par le compositeur comme effet vocal, sera le point limite où la voix bascule du frisson de plaisir dans le frisson d'horreur exprimé par la voix de Lulu et de tant d'autres héroïnes et héros d'opéra, toutes et tous victimes d'avoir aimé sans calcul ni compromission. L'opéra est ainsi l'art de la médiation, de la fusion entre le chant et le théâtre, entre la musique et l'architecture, entre la peinture et le silence, entre la lumière et les ténèbres, entre la jouissance et la souffrance, entre la vie et la mort. Et ce, depuis plus de quatre siècles et le « pourquoi m'as-tu abandonné », le cri de mort du Christ déchirant la scène comme la foudre pour le rideau du temple. Cri se répétant de *Passion* en *Passion* à... *Lulu*, entre ce qui n'est pas encore un opéra et ce qui est encore et toujours un opéra moderne. Lacan ajoutant dans *L'éthique de la psychanalyse*, « que tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour d'un vide » [5]. Pour l'opéra, « ce vide sonore peut se nommer silence et ce qui s'en approche au plus près : le cri. Loin de s'opposer au silence, le cri est au contraire ce qui s'ouvre sur le silence ». En effet, l'opposition pertinente sur laquelle se développe l'art de la voix n'est pas l'opposition sonore/silencieux, mais parole pure/hors parole. Le cri étant cela, il devient alors évident que dans l'ordre du vocal, il s'oppose le plus au « signifiant » de la parole articulée en débouchant sur cette négation radicale de la parole qu'est le silence [5]. Il ne s'agit peut être pas d'un hasard si Kundry, explicitement vouée par Wagner aux cris, se trouve réduite à une présence silencieuse pendant le dernier acte de *Parsifal* !



## Le cri e(s)t symbole de vie, de mort, mais aussi de jouissance et du plaisir...

Si dans la Véda « le monde éclata comme un cri », pour Nietzsche ce fut le « surgissement explosif » de la vie. Depuis la création du monde, le cri est symbole de vie. La vocifération du prophète dans le désert, le mugissement du Yogi, le cri du Muezzin, sont autant d'échos à la clameur du monde, jaillissant du néant dans le big bang de la Création. Au sortir du ventre maternel, la première entrée d'air dans les poumons du nouveau-né est suivie du cri « primal » tant attendu par la mère [6].

Si le premier contact du nouveau né avec le monde est le cri, le dernier échange de l'agonisant avec son entourage est aussi un cri nous rappelant qu'il est aussi symbole de mort. Ainsi, le cri maléfique et paralysant des Indiens, celui des guerriers grecs ou romains, montant à l'assaut en hurlant dans leurs boucliers pour augmenter l'effet de résonance, en espérant ainsi capter l'énergie du cri divin pour détruire l'ennemi. Le cri châtiment du Coran saisissant à l'aube ceux qui avaient été injustes ou aveugles dans l'ivresse.

Mais Thanatos nous amène à Eros et tout naturellement au troisième symbole, celui de la jouissance et du plaisir. Iakakos, Dieu du cri chez les Grecs était amené en procession du temple de Déméter au Temple de Dionysos. Le cri y devenait symbole de l'amour et de la fécondité. En 1977, dans *Le Plaisir Amoureux*, Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, parleront du symbolisme de la jouissance. « La femme qui jouit ne peut plus parler : son sexe, son corps, enfin remonté vers la cavité buccale se précipite au grand jour, éructe sous le palais, déchire la langue, s'échappe en un cri, véritable syncope abstraite et épurée de la voix humaine » [7]. Puccini, dans le final de sa *Tosca*, nous dit tout cela et plus encore par la voix de Maria Callas. Tosca pense avoir sauvé son amant, condamné à mort, en arrachant au baron Scarpia, le chef de la police, avant de le poignarder, le sauf-conduit salvateur. Son amant serait exécuté avec des balles à blanc. Malheureusement, celles-ci sont réelles et Tosca assiste à cette fausse/vraie exécution, la réalité lui éclatant brutalement au visage. De désespoir, elle se jette dans le Tibre, du haut du château Saint-Ange, dans un cri « callassien » [8].

## Le cri e(s)t la musique...

Le cri est la manifestation la plus aiguë de la libération d'un son vocal. Il exprime le plus souvent la douleur qui ne peut être dite par le verbe. Il est l'expression la plus violente et la plus archaïque du Moi. Dans le contexte musical de la mélodie, le cri prend une fonction dramatique et transcende la parole ; comme le disait Antonin Artaud : « Les mots ne peuvent pas tout dire à cause de leur caractère déterminé. Fixé une fois pour toutes, ils paralysent la pensée au lieu d'en favoriser le développement ». Dans la musique occidentale, l'expression du cri peut sembler « a-musicale » voire impossible à organiser formellement. Proposition vraie jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle car avec Iannis Xenakis, Mickaël Levinas, Maurice Ohana, le cri humain a pu être transcrit sur une partition dans l'ambiguïté du son vocal, du son instrumental, à mi-chemin entre l'expression humaine et animale. Il a pour fonction d'éliminer le mot afin que surgisse un langage sonore, théâtral par essence que l'on retrouve, toujours chez Alban Berg, dans la scène de la mort de Marie, l'héroïne de son *Wozzeck* [9].

Mais la mélodie pour Bergson « se poursuit et se poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente » et avec elle, la musique s'écoute non seulement en temps réel mais encore en temps psychologique : « Tu vois mon fils ici l'espace naît du temps » fera dire Wagner à Gurnemanz dans son duo avec Parsifal. Aborder le problème du temps en musique, c'est d'emblée évoquer le point névralgique de la mémoire et de l'oubli. Tous les musiciens accordent une importance énorme au temps. « Pourquoi se demande Xenakis ? Que reste-t-il de la musique une fois enlevé le temps ? Des sensations qui ont besoin du temps pour apparaître mais qui existent sans lui. La musique ne se passe pas dans le temps. Notre perception se fonde essentiellement sur la mémoire. Elle est la condition de la conscience, de la vie. Mais la mémoire est la négation du temps : en le fixant, elle nous arrache à lui » [10]. Seul le cri et seulement le cri, peut interrompre la mélodie. La voix se prête au jeu de la durée et nous renvoie une image hors du temps mais inaltérable. La voix ne peut, par conséquent, se définir dans le temps puisqu'elle lui appartient, du chuchotement au cri, la voix opère par rapport au temps, tantôt en conjonction tantôt en opposition. Lutter contre le temps pourrait signifier qu'il faut détruire la mélodie et la phrase qui l'accompagne. Entre le cri et le silence, il y a l'émotion qui oscille entre les deux expressions tantôt pour dire, tantôt pour déjouer l'intimité de son et de la parole car déjà pour Hegel, « le cri le plus simple se développe ainsi en une multitude de sons ». De la pièce de théâtre de Jakob Lentz, contemporain d'Hegel, Bernd Alois Zimmermann fit en 1965 le livret de son *Die Soldaten*, l'opéra moderne le plus achevé et le plus mythique avec son final et la mort de Marie, son héroïne [11]. Mais toutes les *Marie* semblent mourir tragiquement dans l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle !



## Le Cri e(s)t l'inconscient...

La vie est une tragédie et quand nous plongeons dans l'océan de notre propre souffrance, on croit par moment mourir de désespoir. Chacun de nous porte au plus profond de lui-même un enfant qui crie, qui ne cesse de hurler sa frustration. Cet enfant, nous faisons de notre mieux pour l'oublier, pour le faire taire ou tout au moins pour ne pas entendre ses cris. Nous nous inventons des occupations, des passions mais à la moindre faille, le cri trouve le moyen de monter et souvent d'envahir complètement le champ de notre conscience. Mais pourquoi sommes-nous ainsi ? Deux tâches essentielles appartiennent en propre à l'être humain de la naissance à la mort. L'une est la possibilité de faire ou non face à l'angoisse consciente et inconsciente qui, propre à la nature humaine, survient dès le début de la vie. L'autre tâche est celle du deuil fondamental. L'enfant naît assoiffé d'amour de sa mère qui, si attentive soit-elle, ne peut constamment combler cette soif. Partagée entre son mari, ses propres problèmes, sa vie à mener, elle ne peut se consacrer toute entière, 24 heures sur 24 à son enfant et à ses enfants. Marqué essentiellement par la séparation psychologique d'avec la mère dans la petite enfance et par la perte de l'illusion de toute puissance qui anime le bébé dans les bras de sa mère, ce deuil fondamental est la base à partir de laquelle l'homme aborde les innombrables pertes, deuils, qui émailleront son existence. C'est donc souvent parce que notre besoin d'amour absolu n'a pu être suffisamment comblé dans notre enfance que nous vivons dans la nostalgie perpétuelle. Toutes nos actions jusqu'à la fin de notre vie peuvent s'expliquer par cette frustration primordiale. Là, réside la vraie tragédie humaine et par là, s'expliquent beaucoup de nos difficultés et beaucoup d'atrocités de l'histoire [12]. Nous retrouvons tout cela dans « *L'Anniversaire de l'Infante* » d'Alexander Von Zemlinsky. Un gnome affreusement laid, découvert dans la forêt, est offert à la jeune Infante. Un jour dans la chambre de poupées de celle-ci, il va tomber en arrêt sur un miroir et sa propre image, lui qui ne l'avait jamais vue. Son cri de douleur sera immédiat avant qu'il ne meurt sous les sarcasmes de l'Infante. Alexander Von Zemlinsky était lui-même d'une laideur repoussante aux dires d'Alma Mahler qui le surnommait « *le gnome* ». Directeur du deuxième opéra de Vienne, et malgré l'amour fou que Zemlinsky lui portait, Alma lui préféra Gustav Mahler qui, lui, était directeur du premier opéra de Vienne, beau et génial à la fois [13].

## **Celui qui, dans l'opéra, a introduit le cri : concret, brutal, physique et parfaitement symbolique car générateur d'image parlant à l'esprit, est : Wolfgang Amadeus Mozart...**

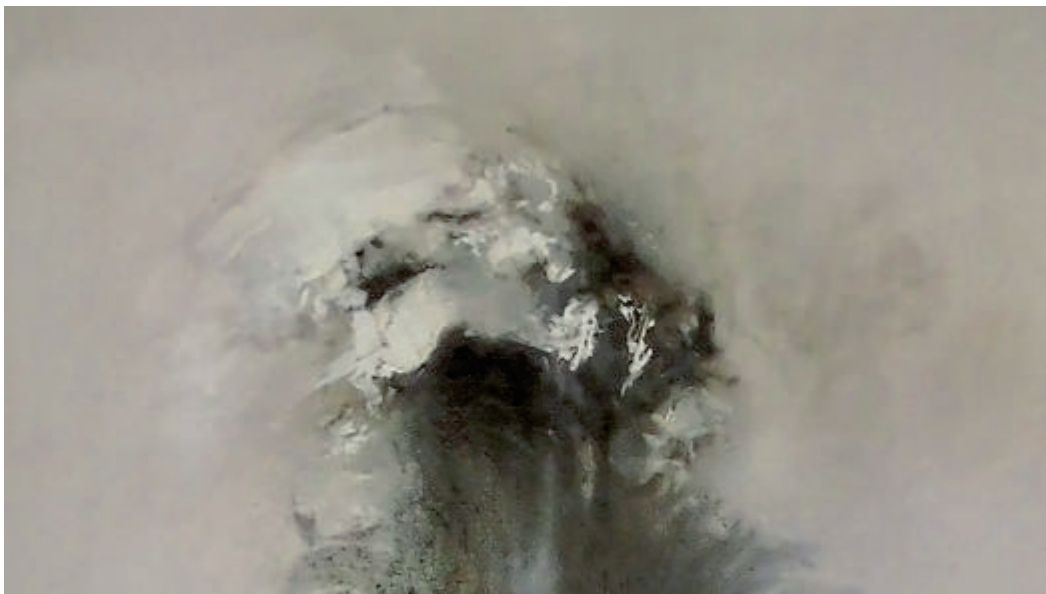
Les différents opéras évoqués, de Puccini, de Berg, de Zemlinsky, de Zimmermann pourraient vous laisser penser que le XX<sup>e</sup> siècle, ses boucheries de 1914-1918 et 1939-1945, ses génocides en chaîne furent le berceau du cri dans l'opéra. Cris ne pouvant que raviver une angoisse devenue incontournable sauf à cesser d'y penser, sauf à cesser de les entendre. Pourtant, le cri a de tout temps touché. Sa transcription musicale des XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles s'est faite en harmonie avec le sentiment de la douleur et de la mort, ancré dans le vécu quotidien de l'époque. L'exemple des *Passions* de Jean-Sébastien Bach est typique. Mais celui qui, dans l'opéra, a introduit le cri : concret, brutal, physique et parfaitement symbolique car générateur d'images parlant à l'esprit, est Wolfgang Amadeus Mozart. Il a 31 ans et il fut le premier à utiliser le cri dans *Don Giovanni*, que ce soit le cri raconté de Donna Anna, que ce soit le cri de Zerline quand Don Giovanni dans les coulisses, tente quelques attouchements sur elle, que ce soit le cri de Donna Elvira et de Leporello quand la statue du Commandeur viendra répondre à l'invitation de Don Giovanni pour l'entraîner dans les flammes de l'enfer [14]. Mais limitons-nous à celui de Donna Anna et à ceux *l'ultima scena* du *Don Giovanni*.

La scène est sombre, pleine d'ombres, de fleurs fanées, de branches mortes et de pourritures automnales. Images morbides, tout à coup déchirées par l'entrée de Donna Anna poursuivant son agresseur masqué mais à moitié dénudé comme elle, ou entraînée par lui : on ne le sait. Ce qu'on voit d'elle c'est un éclair rouge moiré d'un taffetas carmin. Jetée contre la grille par Don Giovanni, elle se débat. « *Scioglarmi cerco, e più mi stringe. Io grido* ». Je tente de me dégager, mais il m'étreint davantage. Je crie... « Je crie... je crie » se souviendra plus tard Donna Anna dans son récit à son fiancé Don Ottavio... Finalement, elle parvient à se libérer et à s'enfuir. Dans sa fuite, elle perd sa cape rouge, l'étoffe flotte dans l'air un instant, puis drapé le sol. Là, à la place où plus tard elle couvrira de larmes le corps de son père assassiné par Don Giovanni. Là, où plus tard encore, elle et Don Ottavio jureront de venger cette infamie en s'agenouillant tous les deux enlacés, réunis par ce meurtre/viol, après le cri de reconnaissance. La voix déchire alors l'air, le chant se dérègle. Et puis le souvenir qui vient s'accrocher au cri : « *Io grido* » permet de revivre en pensée dans un récitatif rétroactif ce qui s'est passé et ce que nous avons vu se



passer. Mais pour conclure, je vous propose de redécouvrir ou découvrir l'*ultima scena* du *Don Giovanni* de Mozart, dans laquelle le Héros est précipité dans les flammes. Don Giovanni n'est pas un homme de parole, il transgresse constamment la loi et les institutions. Il entretient constamment la confusion entre le sens des mots et leur référence. Après avoir assassiné le Commandeur qui lui barrait la route de Donna Anna, il a invité la statue du Commandeur à dîner. Celle-ci, à pas lents et d'une voix grave, profonde et articulée vient lui demander de respecter une fois, au moins, sa parole. Il lui demande de se repentir. Mais Don Giovanni préfère se précipiter dans les flammes car « *il ne sera pas dit quoiqu'il arrive que je sois lâche* » et ce, dans un cri inarticulé et déchirant lui permettant d'échapper au langage parlé et articulé, lui permettant de rappeler en écho au Commandeur le meurtre du père et sa propre mort, nous rappelant enfin que cette loi, il la rejette, qu'il refuse de la transmettre au prix de sa vie.

## Le cri est une faille dans laquelle s'engouffre le silence [5]



**Le silence d'après. Jean Baptiste Dumont [16] © jeanmarieandre.com**

### Quelques suggestions de références

1. Edvard Munch. Munch by himself. Royal Academy of Arts, London, 2005.
2. Marguerite Duras, Moderato Cantabile, 1957, p 7-16, Ed. De Minuit.
3. Alban Berg, Lulu. P. Boulez, T. Stratas. 3 Cds. DGG.
4. Michel Poizat. L'Opéra ou le Cri de l'Ange. 1986. Ed. A.M. Métaillié.
5. Jacques Lacan. Le séminaire. Livre VII. Ethique de la psychanalyse. p 154-155. Ed du Seuil.
6. Michel Poizat Musical. Opéra et mise en scène. N° 8. p 43-47.
7. Alexander Janov. Le cri primal. Champs, Flammarion. 1975.
8. Bruckner P, Finkielkraut A. Le nouveau désordre amoureux. Ed Le seuil. 1977.
9. Puccini G. Tosca. Maria Callas, Di Stefano, G de Sabata. 2 Cds. Emi.
10. Alban Berg. Wozzeck. Boulez P, Berry W, Strauss I. 2 Cds. Decca.
11. Cohen-Levinas D. La voix au-delà du chant. p43-52. Ed Michel De Maule. 1987.
12. Zimmermann BA. Die Soldaten... 3 Cds. Wergo.
13. Question de... L'enracinement et l'ouverture. Albin Michel. N°79.
14. Von Zemlinsky A. L'Anniversaire de l'Infante. Albrecht G, Nielsen I, Riegel K. 1 Cd Schwan.
15. Mozart WA. Don Giovanni. Guilini CM, Wachter E, Sutherland J. 3 Cds Emi.
16. www.jbdumont.com