



HAL
open science

À cor et à cri. La mise à mort de l'opéra : un acte contemporain

Jean-Michel Vivès

► **To cite this version:**

Jean-Michel Vivès. À cor et à cri. La mise à mort de l'opéra : un acte contemporain. Oxymoron, 2010, numéro inaugural. hal-03646201

HAL Id: hal-03646201

<https://hal.science/hal-03646201>

Submitted on 19 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A cor et à cri. La mise à mort de l'opéra : un acte contemporain

Jean-Michel Vivès

Psychanalyste. Professeur de Psychopathologie Clinique à l'Université de Nice

L'évolution du genre opéra a cette particularité d'être bornée temporellement. On peut aisément y repérer un acte de naissance : la création de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi et, un faire part de décès qui serait transmis à travers l'œuvre d'Alban Berg, *Lulu*. A travers l'étude de cette évolution l'auteur s'attache à montrer comment le dispositif opératique, dispositif social visant à permettre la jouissance et la mise à distance de l'objet voix, est tout entier traversé par la dynamique pulsionnelle de l'invocation.

Il est tout à fait passionnant d'avoir à faire avec l'opéra à un genre dont on peut repérer non seulement la naissance, mais également la mort. En ce sens, l'opéra est un genre daté. N'entendons pas ici daté dans l'unique sens de dépassé, même s'il pourrait également convenir, mais dans celui plus précis de ce qui a une date. En effet, on peut préciser la datation de son acte de naissance entre 1598 et 1607, c'est-à-dire entre la création de la *Daphné* de Peri, proto-opéra et *L'Orfeo* de Monteverdi, chef d'œuvre des origines. Mais, plus intéressant car plus rare, on peut également repérer une période à partir de laquelle l'opéra sera considéré comme moribond, voire mort.

Période que l'on situera aux alentours des années 1930 et qui culminera en 1937 avec la création du *Lulu* d'Alban Berg. Entre ces deux dates séparées de plus de trois siècles, on trouve des événements artistiques, des créations. Après cela, c'est essentiellement la répétition et la redondance que l'on rencontre. Loin de moi l'idée de d'ignorer Nono, Dallapiccola, Zimmermann, Berio ou Hersant. Néanmoins, il me semble justifié de soutenir que l'opéra en tant que genre existant de se recréer soi-même, n'est plus. L'opéra ne vit pas mais se survit et avec quel luxe ! L'opéra se survit ne créant que peu de neuf (il suffit de regarder les programmes des grands théâtres lyriques dans le monde...); il survit en déléguant son maintien au musicologue qui va faire rejaillir des partitions oubliées du passé (réminiscences d'un passé non dépassé) et au metteur en scène dont l'émergence est strictement contemporaine du déclin de l'opéra. C'est moins la tentative de résoudre des rapports conflictuels et pourtant nécessaire entre voix et parole (conflit qui traverse toute l'histoire de l'opéra depuis le *parlar cantando* de Monteverdi jusqu'au *Sprechgesang* de Schoenberg) qui avait animée toute son histoire mais la question de la re-création qui travaille aujourd'hui l'opéra. Recréations d'œuvres oubliées (le succès rencontré par la reprise d'ouvrages extrêmement liées à la structure sociale de leur époque comme les tragédies lyriques de Lully le montre assez) mais également re-création à partir de l'interprétation par le metteur en scène d'œuvres du répertoire, ce qui conduira peu à peu les spectateurs à parler moins du *Don Giovanni* de Mozart que de celui de Joseph Losey, Patrice Chéreau, Peter Sellars ou Giorgio Strehler. On notera, en passant, que la création de la mise en scène d'opéra n'est pas le fait d'un inconnu pour les psychanalystes puisqu'il s'agit d'Herbert Graf, plus connu sous le nom du « petit Hans », qui développera cette pratique à partir des années 30¹ en Autriche et en Allemagne d'abord, puis aux États-Unis.

¹ Cf Vives J-M. (2004) "Le « petit Hans » et l'invention de la mise en scène d'opéra", *Freud et Vienne*, Didier-Weill A. (sous la direction), Eres, Toulouse, 55-64.

L'opéra, aujourd'hui, est devenu un art qui mobilise toujours² de façon importante mais qui s'inscrit néanmoins dans une culture dont la momification a débuté au début du XXème siècle. De fait, les spectateurs des XVIIème, XVIIIème, XIXème et début du XXème siècle assistaient essentiellement à des créations contemporaines, les reprises étant extrêmement marginales. A ce sujet, un simple chiffre est éloquent : à Vienne, on représente *Così fan tutte* de Mozart 10 fois sur une période de 130 ans entre 1790 (date de sa création à Vienne) et 1920, et également 10 fois entre 1928 et 1989 (61 ans). L'art lyrique est devenu aujourd'hui principalement un art de reprise.

Comment comprendre, au-delà d'explications musicologiques, historiques ou sociologisantes, ce changement ?

Si Michel Poizat a remarquablement montré dans son ouvrage *L'opéra ou le cri de l'ange*³ comment l'histoire de l'opéra est sous-tendue par le combat jamais pacifié de la parole et de la voix, je voudrais esquisser ici le repérage d'une autre dynamique, non contradictoire avec la précédente, mais la complétant. Cette dynamique serait celle de l'invocation et de la réponse donnée – ou non – à cette invocation. L'opéra serait alors compris comme la mise en scène des positions possibles chez le sujet dans le circuit de l'invocation.

L'*Orfeo* de Monteverdi créé en 1607 est considéré comme le premier opéra. Voyons comment à l'intérieur de cette œuvre première la dynamique de l'invocation est déjà à l'œuvre. La fable en est la suivante : Orphée descend aux enfers pour y chercher Eurydice et pour y parvenir ne possède qu'un seul moyen : son chant. Ici la musique est ce qui conduit la divinité à céder et son mystérieux pouvoir se montre tout particulièrement lorsqu'elle se fait plainte, prière, en terme musical : *lamento*. La musique ici devient appel à l'Autre divin et conduit celui-ci à répondre. Le paradigme de l'opéra à ses origines se déploie ainsi : appel du sujet en dérélition et réponse de l'Autre tout-puissant. Ce modèle se retrouvera jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, puisque l'on peut le retrouver chez Mozart dans *la Flûte Enchantée* où Tamino sauve Pamina grâce aux pouvoirs de la musique. La musique pour Orphée *acheronta movebo*, remue l'Acheron, comme Freud le fera par la puissance du signifiant avec ce texte inaugural qu'est *L'interprétation des rêves*. Ce paradigme opératique nous montre que la musique est appel à l'Autre et conduit l'Autre à répondre. Il restera celui qui structurera tout *l'opera seria*⁴ qui est la forme la plus importante à la fin du XVIIe siècle et également en grande partie au cours du XVIIIe siècle. Cette forme, à partir des thèmes choisis (mythologique, antique ou merveilleux) étant celle qui interroge le rapport du sujet à la transcendance.

L'*Orfeo* met en scène également une figure musicale qui connaîtra une fortune exceptionnelle tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles : l'écho. Au cinquième acte, après avoir perdu pour la seconde fois Eurydice, Orphée chante un *lamento* où se rencontre ce phénomène. L'écho est ici la forme minimale de la réponse de l'Autre. On connaît les travaux des psychologues généticiens sur la lallation et l'écholalie, interprétés comme une façon de faire exister l'Autre par-delà son absence. De fait, dans l'opéra de Monteverdi, Orphée obtient à nouveau une réponse puisque Apollon descend de l'olympé. Ce qui serait incorporé dans l'écho serait une expérience de vide doublée d'une expérience de présence. Ici l'écho fait exister *a minima* la présence de l'Autre par delà l'expérience du vide. L'écho serait une dernière tentative de faire exister l'Autre avant de devoir se confronter à son absence.

² Il suffit de lire les premières pages du remarquable ouvrage de Michel Poizat pour s'en persuader : Poizat M (1986) *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A.-M. Métailié.

³ Ibid.

⁴ L'opéra seria, né de la séparation des genres comique et sérieux à la fin du XVIIème siècle, puise ses sujets dans la mythologie, l'antiquité ou l'histoire et met en scène des personnages héroïques, divins ou royaux quasi systématiquement interprétés par des castrats.

Un an plus tard, en 1608, Monteverdi proposera un autre exemple de ce circuit de l'invocation avec *Arianna* au centre de cette œuvre se trouve le fameux *lamento* d'Ariane, seule pièce qui nous soit parvenue comme si l'opéra pouvait être réduit à ce seul moment. Rejetée par Thésée pour qui elle a trahi son père et perdu son royaume, elle attend la mort à Naxos : *lasciatemi morire*. La situation d'Ariane est emblématique : un sujet privé de tout, se trouve réduit à une plainte qui, en dernière analyse, se révèle être une modulation d'un cri de désespoir. Là encore, cette prière sera entendue et Dionysos viendra sauver Ariane. Nous sommes ici au moment où le sujet invocant qui se fait entendre dans un *lamento*, est non seulement entendu mais, qui plus est conforté, dans son existence. Nous pourrions dire que l'Autre de l'opéra naissant a du répondant. C'est un Autre plus de paroles que de voix. D'ailleurs, les interventions du *Deus ex machina* de l'opéra se font le plus souvent *recto-tono* comme le montre l'exemple de l'oracle dans *l'Idomeneo* de Mozart.

Il est tout à fait étonnant de repérer que l'opéra à sa création, alors qu'il vise à retrouver la tragédie antique dont on sait qu'elle se termine rarement bien, met en scène systématiquement ce que l'on a appelé un *lieto fino*, une fin heureuse⁵. On le comprend mieux si on interprète l'opéra comme un genre baroque apparu dans la dynamique de la contre-réforme. L'opéra est un genre catholique né en Italie qui met en scène, face à la désertion de la réponse du dieu du Protestantisme et du Jansénisme, un Autre clément. Cette clémence de l'Autre ne fait, bien sûr, que jeter un voile pudique sur une figure de l'Autre plus terrifiante : un Autre obscur, sinistre et imprévisible plus proche de la divinité de l'ancien testament que de celle du nouveau testament. À partir de là on peut mieux comprendre, au-delà des aléas historiques, pourquoi Jean-sébastien Bach qui est le grand compositeur protestant du début du XVIIIe siècle ne composa jamais d'opéra. Il y aurait une antinomie théologique entre l'opéra naissant et le rapport à la divinité qui se profile avec la diffusion du protestantisme.

En ses débuts, l'opéra mettrait en scène un circuit idéal de la pulsion invocante : dérélliction (où le sujet s'abîme) – appel (où le sujet tente de situer un dernier rempart à la perte de soi) – réponse favorable de l'Autre (où le sujet peut à nouveau exister). Dans ce modèle idéal, le sujet serait toujours entendu et conséquemment pourrait toujours se faire entendre et donc accéder à cette position de subjectivation. Ce paradigme se rencontre encore chez Mozart à la fin du XVIIIe siècle avec *Idomeneo*, *L'enlèvement au sérail*, *Les noces de Figaro*, *La Clémence de Titus* et même, dans une certaine mesure, jusque dans *Don Giovanni*. L'Autre que l'on rencontre ici est un Autre qui est garant de la loi. Pluton, dans le poème de Rinuccini pour *l'Euridice*⁶ de Peri dit : « Mais la loi est dure, loi gravée dans le diamant et opposée à tes prières, pauvre amant » mais il est également l'auteur de la loi ce qui lui permet de la violer. La logique de la clémence que présente l'opéra en ses débuts montre une image de l'Autre de la loi au-dessus des lois, un Autre non barré, une image pacifiée qui dissimule à peine une autre facette de cette Autre capricieux, insondable, cruel, voire absent.

Cet Autre percera peu à peu dans le dispositif opératique. Au XIXe siècle, cette figure de l'Autre cruel et obscène va occuper le devant de la scène pour le plus grand malheur des héroïnes qui en meurent ou en deviennent folles. Ici, plus de réponse de l'Autre (*Butterfly*, *Lucia*, *Norma*, *La walkyrie*...) ou une réponse pervertie comme on peut le rencontrer dans la cas de *Tosca*. Plus d'écho non plus qui pourrait le faire exister par-delà son absence. Le seul phénomène s'en approchant est celui qui l'on rencontre dans les airs de folie ou de mort où la voix dialogue avec un instrument à vent (le plus souvent une flûte). Ici le sujet ne reçoit plus en retour les derniers mots de ce qu'il vient de dire permettant ainsi de faire perdurer l'illusion d'un Autre bienveillant. Tout se passe comme si à son invocation ne répondait plus qu'un écho instrumentalisé de sa parole. Non des mots mais une voix, qui se révèle *in fine* n'être que

⁵ Il faut attendre 1792 pour que le librettiste Calzabigi et le compositeur Paisiello introduisent une fin tragique dans leur opéra séria : *Elfrida*.

⁶ Représentée en 1600, cette œuvre est le premier opéra complet de l'histoire de la musique.

la sienne résonnant dans le vide de l'Autre. L'Autre n'est plus celui de la parole mais celui de la voix avec les enjeux mortifères qui y sont liés. Non seulement l'Autre n'est plus clément, mais il peut se révéler inexistant, renvoyant le sujet à son peu d'être, à sa dérégulation. L'appel du sujet n'est plus entendu et celui-ci brûle dans son chant, s'identifie à cet objet perdu qu'est la voix et se perd avec elle. Dans son Séminaire *L'angoisse* Lacan évoque l'incorporation de la voix en ces termes : « Une voix, donc, ne s'assimile pas ; mais elle s'incorpore. C'est là ce qui peut lui donner une fonction à modeler notre vide »⁷ Il convient d'incorporer la voix comme altérité de ce qui se dit. À partir de là, on pourrait interpréter la modification extrêmement importante quant au circuit de l'invocation survenant à l'occasion de l'opéra du XIXe comme une mélancolisation du rapport à l'objet-voix.

Pour rendre compte du mécanisme en jeu dans la mélancolie, Freud, dans *Vue d'ensemble des névroses de transfert*, avance que l'identification au père mort est la condition du mécanisme de la mélancolie. « Le deuil du père originaire provient de l'identification avec lui, et nous avons démontré que cette identification est la condition du mécanisme mélancolique »⁸ S'il semble que le mélancolique est vivant, il est pourtant déjà mort en tant qu'identifié à l'*Urvater* (le père des origines). Si nous suivons l'intuition freudienne dans toute sa rigueur, cela implique que tandis que les meurtriers que nous sommes vont grâce au travail du deuil, accéder aux enjeux de la sublimation, le mélancolique n'en sort pas. Il ne digère pas l'acte, et ne cesse de manger du père mort, de ruminer. Le mélancolique endosserait le deuil collectif du père originaire, venant en témoigner pour ceux qui l'ont plus ou moins élaboré. Ce témoignage aura plusieurs formes mais une des plus caractéristiques en est la plainte inarticulable. Le mélancolique se fait voix endeuillée, hors mots. Sa plainte se rapproche alors du *aiaï* ou du *ié*, intraduisible, proféré par le héros tragique au plus profond de sa détresse. Plus mort que vif, le mélancolique est soumis à ce reste du père originaire qu'est la voix. Ce reste, à l'origine du surmoi, qui soumettra le moi du mélancolique à ses injonctions les plus féroces. C'est en effet, ce père de l'enfance, tout-puissant qui, lorsqu'il est incorporé par l'enfant devient l'instance intrapsychique appelée surmoi. Instance qui se manifesterait sous la forme d'une voix. À partir de là, le mélancolique serait celui qui commémore, *ad vitam aeternam*, pourrait-on dire, le moment de l'émergence – impossible dans son cas – du sujet dans son rapport à la voix de l'Autre. Pour le mélancolique, l'incorporation de la voix de l'Autre ne serait pas pacifiée par la dimension signifiante. Le mélancolique serait alors le porte-voix de l'Autre, sans pouvoir jamais en devenir le porte-parole, comme nous le montre la structure de l'opéra du XIXe siècle, lorsque la voix se fait insignifiante. Les airs de folie et de mort seraient à interpréter comme la défaite de l'Autre du signifiant.

La voix n'est plus assourdie par la parole de l'Autre et se rapproche, à partir de là, de plus en plus dangereusement du cri qui avait été jusque-là soigneusement évité. L'Autre de la pulsion n'est plus ici un Autre qui a du répondant comme il l'avait été précédemment, mais un Autre absent. Il n'y a pas d'abonné à l'invocation demandée. Cette disparition de l'Autre dans le dispositif opératique en signera la mort. Avec la disparition de l'Autre interprétant va bientôt faire retour ce qui était à l'origine même de la surréction du sujet mais qui n'était jusqu'à là que commémorer : le cri. Il ne s'agit plus seulement ici de « se faire entendre » avec sa dimension de passivation subjectivante mais de se perdre dans la voix. Ce que me semble parfaitement montrer la très célèbre scène finale de *Tristan et Isolde* de Wagner. Isolde ne meurt pas en chantant, mais elle meurt de son chant, de son immersion dans la voix. Elle se fait voix et donc objet perdu. En d'autres termes, l'identification à la voix est la cause véritable de sa mort.

⁷ Lacan J. (1962-1963), *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 320

⁸ Freud S., (1915) *Vue d'ensemble des névroses de transfert*, trad.fr *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, P.U.F., 1988, 300.

La chose sera définitivement consommée avec la création du *Lulu* d'Alban Berg. Il est intéressant de repérer que cette œuvre est inachevée : comme si la voix devait à tout jamais y rester en suspens. Ce qui semble caractériser cette œuvre est la présence en son centre d'une figure féminine énigmatique qui parle peu et lorsqu'elle le fait se situe dans le registre de la demande, mais jamais n'invoque⁹.

Il est important, pour pouvoir comprendre la spécificité de cette position invocante adoptée par le sujet de repérer la différence essentielle existant entre la demande et l'invocation. Dans la demande, le sujet est dans une position de dépendance absolue par rapport à l'Autre, parce qu'il lui prête le pouvoir de l'exaucer ou non. La demande est ici comprise comme une exigence absolue faite à l'Autre de se manifester ici et maintenant. À l'inverse le sujet invocant est soustrait à cette dépendance car il ne s'agit plus ici d'une demande adressée à un autre qui serait là, mais bien d'une invocation supposant qu'une altérité puisse advenir d'où le sujet, pure possibilité, serait appelé à devenir.

Voyons comment cet opéra signe la disparition de l'invocation et avec elle, la disparition du genre.

Lulu, contrairement à sa réputation, n'est pas une séductrice. Jamais elle ne va au-devant des hommes, contrairement à Carmen par exemple. Ce sont toujours eux qui la rencontrent sur son chemin. Elle semble hors dynamique invocante face aux autres. Elle se laisse désirer mais ne manifeste pas de désirs. Cette position particulière de l'héroïne dans le circuit de l'invocation conduira l'opéra jusqu'à ce qui jusqu'alors avait été soigneusement évité : le cri. Le terrible cri de mort que pousse Lulu sous le couteau de Jack l'éventreur. Et même si ce cri est poussé hors scène, depuis la coulisse et recouvert immédiatement par un fortissimo de l'orchestre, l'obscénité de ce cri signera l'arrêt de mort du genre opéra. En effet, même si des opéras importants furent encore créés après *Lulu*, le genre opéra se trouvera désormais essentiellement soumis au registre de la reprise, à la répétition. Cet effacement de la création musicale laissera peu à peu la place à un nouveau personnage qui aura la charge de la re-création des œuvres du passé : le metteur en scène. La dynamique invocante et donc désirante s'étant peu à peu estompée, c'est le désir du metteur en scène qui prendra la suite : la re-création théâtrale prenant peu à peu le pas sur la création musicale.

Avec *Lulu*, Alban Berg révèle que, *in fine*, la voix est cri ou silence des abîmes. Il fait apparaître que le sublime lamento des débuts de l'opéra n'était que la mise en forme par l'introduction de la réponse de l'Autre de ce cri premier d'où le sujet avait eu à s'originer en l'expulsant et dans la réponse interprétative que l'Autre en fera.

Ce cri une fois, non plus commémoré comme avait pu le faire jusqu'alors le dispositif opératique, mais présentifié semble rendre ce dispositif caduc. L'opéra n'est plus alors ce lieu pacifiant où le sujet en déréliction peut « se faire entendre » en devenant sourd à la voix archaïque, mais le lieu où la voix, et sa manifestation la plus extrême : le cri, se fait assourdissante. L'opéra à partir de là est vécu comme un genre mort, voué à la répétition. Comme le névrosé traumatique l'est. Le trauma de l'introduction du réel du cri conduit ainsi non à la recherche de nouvelles formes mais à la réédition de ce qui a déjà existé. D'où peut-être actuellement cet engouement tout particulier pour la résurrection d'œuvres qui datent des origines du genre, aux temps « heureux » où l'opéra mettait encore en scène le procès de subjectivation du sujet baroque.

Ce cri avait été, tout au long de l'histoire de l'opéra, approché et évité. C'est même cette évocation du cri associée à sa révocation qui nous permet comprendre pourquoi les femmes meurent tant à l'opéra et pourquoi leur mort est si délicieusement bruyante. En effet, pour une Mélisande ou une Mimi qui s'éteignent en silence combien de Violetta, de Didon, d'Euridice, d'Ariane, de Juliette, de Mireille, de Desdémone, de Gilda, d'Isolde, de Lulu, de Marie

⁹ Il est difficile d'imaginer un lamento de Lulu !.

mourant à pleins poumons... Elles meurent moins parce que l'opéra, comme a pu l'affirmer Catherine Clément¹⁰, serait le lieu machiste de la défaite des femmes, mais parce que la situation d'agonie dans son expression vocale permet l'approche de ce point de hors-sens où le cri est esquissé, où la vocalise permet à la voix de s'arracher à la loi du signifiant. Mais une fois cette jouissance approchée, grâce à la Diva, peut-être ne reste-t-il plus à celle qui en a été le support qu'à être éliminée. Autant le plaisir ne pose pas de problèmes, autant la jouissance est vécue comme dangereuse car visant un lieu hors-la-loi. Tout au long de l'histoire les appareils de censure n'ont d'ailleurs jamais visé le plaisir qui chatouille le Moi mais la jouissance qui embrase le sujet, le mettant en danger et au-delà le groupe auquel il appartient.

L'exemple de Salomé est sans doute à cet égard un des plus éclairants que l'on puisse rencontrer dans l'histoire de l'art lyrique. A partir du Livret d'Oscar Wilde Richard Strauss compose en 1915 son premier chef d'œuvre. Tirée d'un célèbre épisode biblique (Matthieu 14, 3-11, Marc 6, 17-29), Wilde s'attache à décrire les rapports troubles qui unissent les protagonistes. Salomé, fille d'Hérodiade l'épouse d'Hérode, entend la voix de Iokanaan (Jean-Baptiste) qui a été arrêté sur les ordres du roi. Elle demande à le voir. Le prophète est tiré de son cachot. Salomé tente de le séduire alors que lui lance des invectives contre tous les dépravés. Elle tente de baiser la bouche de Iokanaan, ce dernier la maudit et rentre dans sa citerne. Hérode rejoint Salomé sur la terrasse et plein de désirs pour elle lui fait quantité de propositions toutes refusées. Iokanaan se remet à prêcher depuis sa citerne et insulte Hérodiade. Celle-ci propose à Hérode de s'en débarrasser, mais le souverain craint que le prophète soit vraiment un envoyé de dieu. Hérode pour se calmer demande à Salomé de danser pour lui. Devant les refus réitérés de la princesse Hérode consent à lui promettre de lui donner tout ce qu'elle lui demandera. Salomé s'exécute et se lance dans une danse qu'elle termine nue après avoir retiré un à un ses sept voiles. Le moment venu, Hérode lui demande ce qu'elle souhaite : « la tête de Iokanaan », répond la jeune fille. Horrifié, Hérode tente vainement de la faire changer d'avis. A contre cœur il s'exécute et fait porter à Salomé la tête du prophète sur un plateau d'argent. À la fin de l'opéra, Salomé s'empare de la tête de Iokanaan et s'écrie "Ah tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche! Eh bien, je la baiserais maintenant! Je la mordrai avec mes dents". Salomé chante alors durant plus de onze minutes dans la partie haute de sa tessiture, aux limites du cri, soutenue par un orchestre lui-même déchaîné. L'horreur est au bout du chemin tracé par Salomé : c'est la jouissance de ce réel qu'est le lambeau de chair morte. Devant ce spectacle de la jouissance hors-limites, qui se soutient du hors sens qu'est le cri visé par l'écriture vocale straussienne, une seule issue est alors possible : "tuez cette femme" dit Hérode. Il ne dit pas "tuez Salomé", mais "tuez cette femme". C'est bien La Femme comme lieu du hors-sens et non Salomé, prise dans les rets des systèmes de parentés, qu'Hérode demande que l'on fasse disparaître sous les boucliers. L'étouffement ne me semble d'ailleurs pas ici choisi au hasard. En effet, pourquoi ne pas l'emprisonner ou la transpercer d'une lance ? C'est parce que l'enjeu pour Hérode est de faire taire cette voix déchaînée, voix en excès par rapport à loi, voix de la jouissance. Voix fascinante parce qu'inouïe mais insoutenable parce qu'inaudible. On comprend aisément qu'Hérode voyant lui échapper Salomé dont il attendait la jouissance, ne peut supporter chez elle une jouissance débridée dont il est non seulement exclu mais qui ne semble de plus devoir connaître aucune limite.

On comprendra sans doute mieux cette association de la voix féminine et de la jouissance hors la loi si on se rappelle à la suite de Lacan que La femme est un des noms du père – non pas le "Nom-du-Père", mais "un des noms du père." Pour le dire autrement, si la féminité, comme l'avance J. Lacan à la suite de J. Riviere, est une mascarade, quand on arrache le masque, on tombe sur la figure du père primitif, agent d'un pouvoir pré-symbolique, non

¹⁰ C.Clément (1979) *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset

bridé par la loi de la castration. La figure fantasmatique de La femme omniprésente sur la scène d'opéra serait alors une sorte de "retour du refoulé", du "père-la-jouissance" et ce qui ferait retour dans l'aria de la cantatrice au moment de sa mort serait le rôle du père jouissant. C'est donc contre cette figure obscène, perçue par le mélomane au-delà de la voix de la cantatrice, que la loi du signifiant défend le sujet en situant l'objet-voix comme perdu. Le sujet ne pourra alors plus que se mettre en quête dans l'espoir d'éventuelles retrouvailles. C'est ce que fait le lyricomane – et non lyricophile, il y a de la possession, de la folie chez lui – en parcourant le monde, au prix souvent d'énormes sacrifices, à la recherche d'un moment où, au cours d'une représentation, l'objet serait approché.

Après la confrontation avec la *Lulu* d'Alban Berg au fait que la voix est cri, la musique contemporaine se trouvera désormais hantée par une voix absente dont le sens n'est plus dans les mots. Ce retour au cri s'inscrit dans une dimension de la perte du lyrisme. Le lyrisme pouvant être défini comme tout phénomène venant affecter un énoncé signifiant du fait par exemple de l'introduction d'une temporalité de l'énonciation étrangère à celle de l'énonciation naturelle ou bien encore en perturbant l'articulation par une hauteur mélodique incompatible avec l'articulation de certains phonèmes. Alors la voix cesse d'être transparente sous le sens et se trouve réintroduite pour elle-même. Pour que cet effet de lyrisme existe, il faut donc que la voix reste en tension avec la chaîne signifiante. C'est cette tension qui va se voir relâchée à partir des années 50. La voix s'autonomise de la chaîne signifiante. Peu à peu c'est la question du timbre qui va alors envahir la création. Timbre que j'ai pu définir ailleurs¹¹ qu'il était le réel de la voix. La voix déconnectée de sa dimension invocante se fait ectopique. Il s'agit de retrouver le corps et pour cela d'avouer le souffle, en opposition au son pur en vigueur dans toute la musique vocales des XVIIe, XVIIIe, XIXe et d'une partie du XXe siècle. Le son pur est ressenti comme un mensonge, une imposture et le compositeur ne l'emploie que dans un but citationnel ou pour obtenir un effet particulier. Le compositeur contemporain exploite moins une voix que les scories d'une voix ébranlée par le réel du corps débouchant sur l'autonomisation de la voix en opposition à l'articulation de la voix qui avait constitué le projet opératique pré-contemporain. La voix contemporaine est une voix qui entre en abstinence du côté du lyrisme tel que nous l'avons décrit ci-dessus mais qui ne verse nullement pour autant dans la barbarie¹² comme à pu le dire M.F. Castarède¹² L'effet de lyrisme qui avait sous-tendu toute l'histoire de l'opéra et qui impliquait l'existence d'un Autre – jusque dans sa non existence même – venant donner un sens dans une interprétation à la modulation du cri que représente le chant se trouve remplacer par un rapport à un Autre non clivé mais barré. Le rapport vocal post-opératique pose moins la question du désir de l'Autre que, dans un décalage radical, celle d'un sujet dont la voix larguant les seules amarres du signifiant se révèle pour ce qu'elle a toujours été : un objet perdu. Le sujet contemporain ainsi n'attendrait plus de recevoir la voix seulement de l'Autre mais se trouverait dans cette situation que le petit d'homme connaît au début de son développement : se constituer en voix pour aller, frappant l'oreille de l'Autre, quêter la réponse de l'Autre. C'est ce « se faire voix », temps antérieur au « se faire entendre » caractéristique du circuit de la pulsion invocante, que la musique contemporaine commémore. Comme nous le rappelle Freud dans *L'esquisse d'une Psychologie scientifique*, le se faire voix, cri donc, est constitutif de la réalité mais non, dans un premier temps, de l'Autre qui n'apparaîtra qu'avec la réponse qu'il pourra apporter au cri. La voix contemporaine n'est donc en rien une voix barbare, mais une voix de l'émergence, une voix du sujet en constitution qui ne serait pas seulement concernée par le principe de plaisir mais également par son au-delà.

¹¹ Vives J.-M., Raufast L. (2005) « Les dits-mensions de la voix, pour une approche psychanalytique du phénomène musical », *Présentaine*, 18-19, Montpellier, 69-84

¹² Castarède M.-F. (1987) *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, p190-194.