

LES MONSTRES A L'OPERA

Conférence du 15 avril 2011
Lycée François 1^{er} Le Havre



À première vue notre sujet pourrait sembler paradoxal, car, des monstres à l'opéra il n'y en a apparemment que fort peu : on pourrait même presque dire qu'il n'y en a pas ! Effectivement, si l'on entend par monstres des êtres étranges différents des êtres vivants que nous sommes amenés à rencontrer, on peut pratiquement les compter sur les doigts d'une main et encore... Ils n'apparaissent même pas toujours sur scène comme la chimère dans le *Bellérophon* de Lulli ou le monstre marin dans *L'Idoménée* de Mozart. Alors, que reste-t-il ? Le monstre du début de *La Flûte Enchantée* du même Mozart, le dragon de *Siegfried* chez Wagner ou encore le Minotaure dans l'opéra contemporain d'Harrison Birtwistle : fort peu de choses donc, en fait : ce n'est pas à l'opéra que nous visiterons un bestiaire fantastique ! Nous nous intéresserons pourtant à ces spécimens fort rares car leur présence n'est pas anodine, loin s'en faut. Mais, fort heureusement, il existe aussi à l'opéra d'autres monstres moins exotiques, certes : ce sont des monstres humains, peut-être plus inquiétants encore car plus proches de nous, donc peut-être plus difficiles à reconnaître, des monstres séduisants parfois dont la monstruosité ne se révèle pas au premier regard. Mais, à l'opéra, le monstre n'est peut-être pas seulement le personnage représenté : nous verrons qu'il est aussi devant nous, réellement présent sur la scène et que c'est cet extraordinaire face-à-face qui est pour beaucoup dans la fascination pour l'opéra.

Commençons donc la visite de notre mini zoo fantastique par celui qui est sans doute le plus connu des monstres d'opéras : le serpent géant de *La Flûte Enchantée*. Un jeune prince est poursuivi dans la forêt par un serpent monstrueux ; terrifié, il s'évanouit... Surgissent alors les suivantes de la reine de la nuit qui tuent le monstre et partent ensuite prévenir leur maîtresse. Le prince se réveille et tombe nez à nez avec Papageno, l'oiseleur qui prétend être le héros qui a tué le monstre.

Cela pourrait paraître à première vue un simple conte pour enfants et c'est d'ailleurs l'impression que peut donner la célèbre mise en scène cinématographique de Bergman ; mais, comme on le sait, *La Flûte Enchantée* est une œuvre à clé où les symboles abondent et le serpent, bien entendu, n'est pas simplement ici pour le folklore mais est également un symbole. Différentes interprétations en ont été proposées : je citerai ici pour exemple celle de Jean et de Brigitte Massin reprise également par Jacques Chailley dans son célèbre ouvrage sur *La Flûte Enchantée*: « un jeune aristocrate désœuvré chasse, solitaire et se trouve désarmé devant la soudaine irruption de son instinct vital le plus aveugle (le symbolisme du serpent n'a pas attendu Jung pour s'établir en ce sens dans toutes les traditions hiéroglyphiques). Le premier éveil est celui de l'amour. Aux cris d'alarme qu'il avait lancés quand il était seul en face de lui-même répond l'appel à sortir de lui-même (air du portrait). » **Jean et Brigitte Massin - Wolfgang Amadeus Mozart – p.1153.**

Une telle interprétation est certes possible mais n'a, quoi qu'on dise, rien d'évident et il est peut-être possible de trouver une interprétation plus simple ; je voudrais pour ma part partir d'un petit détail qui n'est peut-être pas du tout anodin : lorsque Papageno demande à Tamino qui il est et lui affirme qu'il ne voit en lui qu'un homme semblable à lui, le jeune homme s'offusque et lui répond avec hauteur qu'il est de sang noble et même prince. Lorsqu'on fait attention au contexte politique de la création de l'œuvre cette réponse prend une dimension nouvelle : *La Flûte Enchantée* a été créée à Vienne le 30 septembre 1791, c'est-à-dire quelques mois à peine après la fuite de Louis XVI à Varennes les 20 et 21 juin de la même année, c'est-à-dire à une époque où une bonne partie de la noblesse française choisit l'exil, fuyant une révolution chaque jour plus menaçante et cherchant asile dans d'autres pays européens dont, bien entendu, le royaume de la mère de la reine Marie-Antoinette, l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche morte quelques années plus tôt en 1780, autoritaire, conservatrice et centralisatrice, fort peu pressée de remettre le pouvoir à son fils le futur empereur Joseph. Est-il bien hardi de voir en la reine de la nuit l'évocation de cette impératrice jugée par beaucoup obscurantiste et dans le monstre la révolution si redoutée ? Mozart, homme des lumières, dont on a dit à tort qu'il se désintéressait de la politique, franc-maçon après-midi de l'idée de progrès social, était aussi loin de l'obscurantisme rétrograde que du désordre dangereux. Le monstre n'est autre, croyons-nous, que la figuration symbolique de l'une des inquiétudes majeures de l'époque de Mozart et de Schikanender son librettiste ; le monstre figure cette réalité effrayante que la raison ne sait maîtriser. Le petit peuple de Vienne qui fit un triomphe à *La Flûte Enchantée* n'entendait bien entendu rien aux mystérieux symboles maçonniques mais sans doute sut-il comprendre sans grandes leçons la portée politique de l'allégorie. Mozart lui-même n'était pas novice en la matière lui qui avait su, quelques années auparavant, faire représenter sous la forme d'un opéra tout aussi subversif *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais interdit par la censure viennoise dans sa forme théâtrale initiale.

Passons trois quarts de siècle et venons-en au terrible dragon du *Siegfried* de Richard Wagner ; voici encore un monstre et, comme celui de *La Flûte Enchantée*, la mort l'attend... Mais cette fois, ce ne sont pas d'obscures servantes qui le tuent mais c'est le héros Siegfried dans un face-à-face glorieux. Quel est donc ce monstrueux dragon ? Une idée nouvelle se fait jour ici : on ne naît pas monstre, on le devient... Fafner le géant a construit pour Wotan le Walhalla avec l'aide de son frère Fasolt ; les deux frères s'affrontent pour l'or maudit échangé

contre la liberté de Freia, la déesse de l'éternelle jeunesse et Fasolt meurt sous les coups de Fafner qui se transforme en dragon pour garder son trésor.

Au départ, Fafner n'est pas un monstre, c'est un géant, certes, mais il reste profondément humain, déchiré entre le désir de la femme et la soif de l'or. Fafner, comme avant lui le nain Alberich a choisi l'or et ce n'est même pas, comme Alberich, pour le pouvoir que l'or confère : Fafner borne son désir à l'or voulu pour lui-même. Il en mourra : la soif de richesse rend monstrueux et ne mène à rien ; les avares les plus avides sont bien contraints de laisser à la mort toutes leurs richesses ! Fafner, prêt à dévorer tous ceux qui convoitent son bien, reste impuissant devant celui qui n'en a que faire, le jeune Siegfried pour lequel tous ces bijoux ne sont que des hochets sans aucun intérêt. Le monstre s'effondre quand l'illusion qui le fait être se dissipe et Fafner en mourant redevient humain. Le dragon de Wagner tout comme le serpent de Mozart ne sont en fait que des symboles et plutôt même des allégories : ce ne sont pas de simples figures fantastiques.

Nous trouvons un tout autre monstre avec *Le Minotaure* d'Harrison Birtwistle : c'est peut-être le monstre le plus terrifiant, mais, à la fin de l'œuvre, mourant il révèle le drame qui est le sien ; résultat d'une union contre nature, monstre mugissant et sanguinaire mais au fond tragiquement humain, il est condamné à être enfermé dans le palais du labyrinthe. On ne naît pas monstre, avons-nous dit, mais comment le devient-on ? Fafner l'est devenu par la malédiction de l'or, pour le Minotaure il en va tout autrement : ce sont les hommes qui l'ont fait monstre par le rejet et par l'enfermement ; le Minotaure au fond n'est pas si méchant : ses mugissements et sa violence sont l'expression de celui qui se voit privé du droit à la parole et même du droit ou sentiment tel qu'ils peuvent s'exprimer dans la musique : un monstre réduit au silence du cri et qui ne parvient que mourant à dire et à chanter son humanité.

LE MONSTRE EST DONC HUMAIN ET CE SONT LES HOMMES QUI FONT LE MONSTRE : la difformité ou l'étrangeté n'est pas la monstruosité : un handicap difforme comme peut l'être Porgy dans l'opéra de Gershwin n'apparaît à aucun moment comme un monstre. La difformité est simplement le noyau autour duquel la monstruosité se cristallise, d'une part sous la pression du regard des autres : regard moqueur, dégoûté, horrifié, effrayés et d'autre part du feu et du comportement de celui qui va être amené à jouer le rôle du monstre.

Je me passerais pour illustrer ce propos sur deux exemples fort différents extérieurement, celui du *Rigoletto* de Verdi et celui de la *Salomé* de Richard Strauss.

Rigoletto est un être difforme, laid, bossu : bouffon à la cour du duc de Mantoue, un jeune débauché sans scrupules, il doit amuser son maître et tous les courtisans qui se moquent de lui et le méprisent mais craignent aussi son ironie destructrice. Lui qui est capable pourtant de la plus grande tendresse pour sa fille n'éprouve plus que de la haine pour tous ceux qui l'entourent, suggérant au duc de faire décapiter un mari encombrant, se moquent du vieux Monterone venu reprocher au séducteur d'avoir déshonoré sa fille ; et lorsqu'il découvre que sa propre fille est la nouvelle victime du débauché, il paye un sicaire pour le faire assassiner. Rigoletto est un monstre qui se régale de l'humiliation et de la souffrance de ses victimes mais c'est aussi un homme désespéré pleurant devant sa fille mourante qui s'est sacrifiée pour sauver le suborneur.

Monterone a maudit le bouffon mais la vraie malédiction est plus ancienne : elle est dans ce regard des autres qui condamne le bouffon difforme à la monstruosité. LE MONSTRE EST TOUJOURS UN MAUDIT ! Le destin de Fafner était inscrit dans la

malédiction de l'or qu'il s'est approprié ; le Minotaure, lui aussi à sa manière, est un être maudit ; Rigoletto est maudit et, nous allons maintenant le voir, Salomé elle aussi est maudite.

Pourtant, Salomé n'est pas un être repoussant, bien au contraire : c'est une très belle jeune fille, une princesse royale, mais c'est surtout la fille d'Hérodiade qui, avec l'aide de son beau-frère, a assassiné son propre mari, s'installant sur le trône et épousant le frère homicide. La cour du Tétrarque est un nid de monstres : celui-ci ne désire-t-il pas dans la lubricité débridée faire sienne Salomé, la fille de son épouse meurtrière ! Pourtant, au début de l'œuvre, Salomé semble échapper à cette monstruosité qui l'entoure c'est le regard scandalisé et les imprécations de Jokanaan qui vont déclencher la métamorphose. Au désir délirant de Salomé pour le corps du prophète ne répond que le rejet méprisant : « Arrière fille de Babylone, Arrière, fille de Sodome ! » Et, devant son assistance, il prononce finalement les terribles paroles : « Salomé tu es maudite ! » Dès lors la métamorphose s'opère et apparaît le monstre : métamorphose, oui ! Comme celle de la larve ou de la nymphe qui quitte son ancienne enveloppe corporelle pour renaître comme imago. La métamorphose Salomé c'est la danse des sept voiles où elle se dénude devant Hérode qui lui a promis en salaire pour cette danse tout ce qu'elle désirerait. Mais le prix que demandera la jeune fille, c'est la tête de Jokanaan qu'elle va pouvoir enfin embrasser à pleine bouche. Hérode, horrifié, peut bien confier à Hérodiade : « c'est un monstre ta fille ! » Il finit par ordonner que l'on tue la jeune fille.

LE DESTIN TRAGIQUE DU MONSTRE TIENT ENTRE CES DEUX MOMENTS : LA MALEDICTION ET LA MORT ; il n'a pas besoin d'être laid, difforme ou repoussant, il peut même être tout le contraire : beau, séduisant et d'autant plus dangereux qu'il est plus attirant. La femme à l'opéra est donc souvent monstrueuse et c'est là une idée qui vient de fort loin : ne trouve-t-on pas chez saint Thomas d'Aquin cette formule terrible : « s'il n'y avait pas un pouvoir divin et voulait que le sexe féminin existe, la naissance d'une femme ne serait rien d'autre qu'un accident comme la naissance des autres monstres. » **De veritate 5-9-d9 !**

Dans cette perspective, c'est la malédiction conséquence du péché originel - on connaît le rôle de la femme et du serpent, lui aussi maudit, dans ce mythe - qui condamne l'homme à mort en lui interdisant à jamais les fruits de l'arbre de vie. Femmes monstrueuses : il n'y a pas que les sorcières comme Alcina dans *l'Orlando furioso* ou dans *l'Alcina* de Haendel qui soient des monstres. Même la jeune fille la plus innocente peut sombrer dans la monstruosité la plus terrifiante : dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Lucia, abusée par son frère puis maudite par son fiancé, sombre dans la folie, égorge son mari le soir même de ses noces et finit par mourir.

La femme fait peur aux hommes : derrière son apparente douceur peut se cacher une ménade une furie vengeresse : Médée, amoureuse et mère attentive, devient un terrible monstre comme on le voit dans les opéras de Charpentier et de Cherubini ; Carmen, elle-même, dans le célèbre opéra de Bizet suit ce terrible chemin qui part de la malédiction pour finir par l'immolation.

Ne réservons tout de même pas le stigmatisme de la monstruosité à la femme : nous l'avons vu, il y a aussi des monstres masculins qui peuvent être, eux aussi, aussi séduisant que dangereux, et il faut penser ici au plus célèbre d'entre eux : Don Juan, devenu le Don Giovanni de l'opéra de Mozart.

Là encore, nous retrouvons le rythme du destin monstrueux entre la malédiction et la mort. Don Giovanni n'est pas un simple libertin, cela ne suffirait pas à faire de lui un monstre, cette version extrême du héros tragique ; sa monstruosité est ailleurs : il exprime et la

revendique maintes fois au cours de l'œuvre : « Voglio divertir mi », « Je veux me divertir ! »... Donc Giovanni se divertit de tout, il rit de tout : de la souffrance et de l'amour d'une Elvira abandonnée, de la jalousie d'un Masetto bafoué, de la peur d'un Leporello menacé de mort, du caractère sacré de la mort ; le rire de Don Giovanni est monstrueux comme l'est celui de Rigoletto. LE RIRE AUSSI PEUT-ETRE MONSTRUEUX ! Là encore, les hommes du Moyen Âge le savaient bien : perchées sur les murs des cathédrales, les gargouilles ricanent pour l'éternité. Le rire de Don Giovanni est aussi folie, folie suicidaire ; où l'on voit encore ici que les mêmes voies se recourent : la malédiction, le rire, la folie et la mort. Notons d'ailleurs que c'est à partir de l'instant Don Giovanni est démasqué, où les regards horrifiés convergent sur lui que sa folie se révèle à tous en même temps que sa monstruosité.

Salomé, Don Giovanni, le monstre, le maudit, peut-être terriblement attirant et sa monstruosité est un destin qu'il embarrasse parfois dans une folie suicidaire.

Mais il existe encore un monstre différent, à un monstre qui voudrait tant n'être pas monstre, mais dans le château duquel les victimes viennent se prendre comme les mouches dans l'urne de la plante carnivore : c'est le Barbe-Bleue de Bartók : le monstre est objet de curiosité et c'est pour cela que Judith a abandonné son beau fiancé pour Barbe-Bleue et c'est sa curiosité qui la pousse à se faire ouvrir toutes les portes, se condamnant ainsi à mort et plongeant Barbe-Bleue dans la nuit éternelle. Barbe-Bleue ne cesse de mettre en garde Judith contre sa curiosité ; partout où elle rencontre le sang : dans la salle de torture, la salle d'armes, la salle du trésor ou dans celle du jardin parfumé, l'ombre même des nuages est sanglante et quand ce n'est pas le sang, c'est un lac de larmes. Barbe-Bleue ne demande qu'une chose : c'est l'amour de Judith et c'est pour cela qu'il ne peut rien lui refuser ; C'EST L'AMOUR DE BARBE-BLEUE QUI EST MONSTRUEUX : UN AMOUR EXCLUSIF, FANTASME D'UNE POSSESSION TOTALE QUI FIGE A CHAQUE FOIS SON OBJET DANS L'ETERNITE. Au fond, Barbe-Bleue n'est pas si différent de Salomé qui tue celui qu'elle désire pour enfin le posséder : elle aussi n'est que tendresse pour celui dont elle vient d'obtenir la tête ! Médée, elle aussi, aime Jason, elle adore ses enfants qu'elle va pourtant égorger tout comme elle empoisonnera sa rivale : amour et haine se fondent dans la même violence.

Nous sommes bien loin maintenant des allégories de *La Flûte Enchantée* ou de Siegfried ! Au fond de la monstruosité il y a la malédiction et la mort mais il y a aussi la souffrance du désir impossible à assouvir et c'est au bout du compte ce que l'opéra a longtemps présenté sur la scène, non plus comme allégorie ni même comme personnage mais comme réalité humaine vivante, tragique, avec la voix monstrueuse des castrats : ces enfants dont on a fait des monstres, humains mais ni hommes ni femmes, à la fois prodigieuse, objets du regard curieux des gens « normaux », adulés et humiliés. Le monstre peut-être aussi sublimement beau.

Les derniers castrats sont morts et ce n'est plus à l'opéra que nous rencontrerons des monstres de chair et de sang : ce ne sont plus que des mythes qui au-delà de la magie du spectacle donnent cependant encore toujours autant à penser.

Eric Douchin