



**HAL**  
open science

## Le chant de la folie à l'opéra

Pierre Emmanuel Lephay

► **To cite this version:**

Pierre Emmanuel Lephay. Le chant de la folie à l'opéra. *Revue française de musicothérapie, Association française de musicothérapie*, 2008, 28 (1), pp.90-95. hal-03433359

**HAL Id: hal-03433359**

**<https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-03433359>**

Submitted on 17 Nov 2021

**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.

## Le chant de la folie à l'opéra

Quelle musique pour traduire la folie ? Entre stylisation et réalisme

Pierre Emmanuel Lephay

Professeur agrégé de musique, Doctorant à l'Université Marc Bloch, Strasbourg

Si les premiers « fous » de l'opéra de l'âge baroque, tel Roland, manifestent leur folie essentiellement par la fureur et sont donc pour les compositeurs le prétexte à des discours musicaux extrêmement dynamiques et remplis d'originalités, la folie reste alors surtout spectaculaire. Au XVIIIe s. elle se teinte d'une sensibilité qui correspond à l'émergence des grandes figures féminines dont le délire va, au début du romantisme, se fixer - si ce n'est se stéréotyper - avec des scènes dévolues à un soprano dont la virtuosité du chant traduit l'errance de la raison. Au XIXe s. cette virtuosité est dépassée voire sublimée, le théâtre prend la première place (Macbette, Otello de Verdi) et la stylisation s'efface au profit du réalisme : la voix rauque ou « suffoquée », le parlando voire le cri sont réclamés par les compositeurs. Parallèlement, l'orchestre prend une part importante dans la caractérisation de la folie, que ce soit à travers la présence d'un instrument étrange (l'harmonica de verres dans Lucia di Lammermoor) ou par la force de sa présence et de son discours (par exemple chez Moussorgsky). Au XXe s. si certains compositeurs distillent un sentiment d'étrangeté dans l'évocation de la déraison, tel Britten faisant chanter, dans Curlew River, sa Mad woman par un homme, la folie s'illustre avec un réalisme toujours plus prégnant si ce n'est violent, tant au niveau du chant que de l'orchestre (Elektra de Strauss, Erwartung de Schönberg ou Nouvelles Aventures de Ligeti). Le compositeur cherche alors moins à attendrir le spectateur par la stylisation (démodée et faisant parfois l'objet d'une caricature comme dans A Midsummer night's dream de Britten) qu'à l'ébranler grâce au réalisme des situations et de l'expression.

folie, opéra, hystérie

représentation sociale, souffrance psychique, musique

90-95

15 mars 2008

**Image 1** : Arnold Schoenberg, *Le regard rouge* (1910)

La folie étant un état aux multiples facettes offrant la possibilité de mettre en scène des situations paroxystiques, elle a fort intéressé les compositeurs, notamment à l'opéra, un genre qui n'aime rien tant que rassembler en un laps de temps réduit les situations et les sentiments les plus intenses et les plus contraires.

Ainsi, la folie va parcourir les siècles avec une étonnante constance : il n'est guère une école, un courant, un pays qui n'ait tenté de mettre en musique cet état.

Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce ne sont pas les manifestations les plus spectaculaires de la folie qui sont forcément retenues par les compositeurs. La folie est simplement parfois le prétexte à écrire de la « belle musique », calme et douce.

Chaque époque a par ailleurs ses fous, de la jeune fille anonyme comme Nina ou Lucia aux grandes figures, historiques ou fictives, comme Roland, Macbeth ou Boris Godounov. La manière de décrire musicalement la folie dépend aussi bien sûr de la conception de la folie que s'en fait chaque époque et chaque société : la folie est ainsi soit repoussée et cachée soit étudiée voire montrée.

Nous nous concentrerons ici sur la manière dont les compositeurs ont évoqué la folie, avec quels moyens musicaux. Et à travers ce panorama, nous allons découvrir que la folie commence par se « cacher » derrière un autre état, la fureur, et qu'elle finit présentée avec une extrême crudité. Commencant comme un « effet de style », si ce n'est un exercice de style, elle finit par être la plus réaliste possible.

- - - - -

C'est dans l'opéra baroque que l'on rencontre les premiers fous, et plus particulièrement une figure, celle de Roland.

Ce personnage a été imaginé par Matteo Maria Boiardo à la fin du XVe s. Il n'est alors qu'amoureux (*Orlando innamorato*) mais sera affublé de folie par Ludovico Arioste dans son célèbre *Orlando furioso* (édité en 1532). C'est particulièrement ce Roland furieux qui va séduire les compositeurs baroques et ce n'est pas un hasard. L'art baroque est en effet un art de contrastes et le passage du Roland amoureux d'Angélique au Roland furieux lorsqu'il découvre la trahison de celle-ci, va permettre un changement de situation, de caractère, donc un contraste, mais aussi des extravagances du discours des plus « baroques » (le mot « baroque » signifie étymologiquement : irrégulier, bizarre). L'adéquation entre ce personnage et l'art baroque explique la multiplicité d'opéras qu'il a inspirés par exemple chez Jean-Baptiste Lully (1685), Domenico Scarlatti (1711), Antonio Vivaldi (à 3 reprises : 2 en 1714 puis et 1727) ou Georg Friedrich Haendel (1733).

C'est à l'intérieur d'un seul acte de son **Roland** que **Jean-Baptiste Lully** nous montre un amoureux naïf et touchant, puis, quelques scènes plus loin, un fou furieux qui arrache tout autour de lui. Le premier air, typiquement lullyste, se distingue par son lyrisme, sa douceur, ses rythmes égaux. Le deuxième air met en œuvre un orchestre extrêmement agité tandis que la ligne mélodique de la voix est très disjointe. La frénésie de l'ensemble évoque le tourment et la folie destructrice indomptable du personnage.

LULLY, *Roland*. Air *Ah ! J'attendray longtemps* (Acte IV, sc. 2) puis  
air *Je suis trahi, ciel, qui l'auroit pû croire ?* (Acte IV, sc. 6) par Nicolas  
Testé, *Les Talens Lyriques* dir. Christophe Rousset

#### **Image 2 : Furie**

C'est cette loi des contrastes qui donne tout son relief à cette folie, car en soi, cet « air de folie » ne se distingue guère d'une scène de fureur telle que l'on en rencontre dans l'opéra français ou dans l'opéra italien.

**Antonio Vivaldi** par exemple s'illustre dans ces deux domaines, il est coutumier tant des scènes de fureur que des scènes de folie dans lesquelles on trouve au départ les mêmes caractéristiques : *tempo* très rapide, dynamisme extrême, grands contrastes d'intensité, vocalises parcourant les registres, virtuosité tant orchestrale

que vocale. L'écoute alternée d'une scène de fureur, par exemple dans *L'Orlando finto pazzo* (Roland, faux fou), avec une scène de folie d'*Orlando furioso* (Roland furieux) illustre bien cette similitude des outils musicaux.

VIVALDI, *L'Orlando finto pazzo. Aria d'Origille*  
*Andero, volero, gridero* (J'irai, je volerai, je crierai)  
(Acte III, sc. 12) par Cecilia Bartoli et *Il Giardino Armonico*  
VIVALDI, *Orlando furioso*, Scène d'Orlando  
*Io ti getto, elmo ed usbergo* (Je te jette heaume, haubert, plaques,  
mailles)  
(Acte IV) par Marie-Nicole Lemieux et l'Ensemble *Matheus* dir. Jean-  
Christophe Spinosi

Il y a pourtant une différence entre ces deux airs : l'intrusion dans *Orlando furioso* du récitatif au milieu de l'aria, ou plus exactement cette alternance entre récitatif et *arioso* si ce n'est bribes d'aria car il n'y a pas à proprement parler d'aria. Ce « désordre », ce mélange, ces bribes de phrases qui ne débouchent parfois sur rien, ces enchaînements surprenants, c'est tout cela qui permet de traduire l'errance de la raison.

Si chez Vivaldi, ces irrégularités sont très sensibles, chez d'autres, il s'agit de changements plus subtils, d'irrégularités dans l'écriture, notamment des rythmes ou des mesures.

On en trouve des exemples dans l'*Orlando* de **Georg Friedrich Haendel** (1733) ou dans *Médée* de **Marc-Antoine Charpentier** (1693).

Dans cet ouvrage, Médée se venge sur Créon suite à une trahison de celui-ci. Elle lui fait apparaître des fantômes : Créon en perd la raison. Pour traduire l'effroi et la folie grandissante de Créon, Charpentier écrit un récitatif très original où les mesures à 3 temps alternent avec les mesures à 2 temps de manière irrégulière. Ainsi, le discours semble hésitant, errant à la recherche de ses appuis.

**Image 3** : Marc-Antoine Charpentier, *Médée*,  
extrait du récitatif de Créon, fin acte IV  
On note les changements fréquents de mesure : 3/2, C barré (= 2/2), 3/2,  
2...

Nous constatons donc que dans l'opéra baroque, l'évocation de la folie est sujette à irrégularités si ce n'est extravagances. Surtout, elle s'exprime presque exclusivement dans le récitatif, parfois désarticulé, parfois alternant avec des bribes d'*arioso* ou d'aria.

La folie étant en effet un état d'instabilité mentale et comportementale (les fous lyriques baroques s'agitent si ce n'est détruisent, comme Roland), il était difficile qu'elle se développe dans le cadre d'arias, c'est pourquoi elle préfère la démesure que lui permet le récitatif.

-----

Avec la période classique, cette démesure va se confronter avec les notions d'équilibre, de raison et de cohérence qui caractérisent cette période musicale.

De fait, il n'est pas étonnant que l'évocation de la folie s'assagisse quelque peu, se féminise aussi et s'immisce dans l'aria.

Il ne s'agit par ailleurs plus d'une folie destructrice, d'une folie « furieuse », mais d'un état second, d'une « douce » folie telle qu'on la trouve par exemple avec le personnage de Nina dans les ouvrages de **Dalayrac** (*Nina ou la folle par amour*, 1786) ou **Paisiello** (*Nina ossia la pazza per amore*, 1789).

Dans cet opéra, Nina voit son amour contrarié par son père ce qui plonge la jeune fille dans un état hallucinatoire, elle s'enferme dans un univers déconnecté de la réalité et l'aria est la mieux à même d'évoquer cet univers propre puisque l'aria est une « entité » en soi où l'action se fige. Car, à l'opéra, si dans un récitatif, l'action avance, elle s'immobilise dans l'aria ce qui correspond parfaitement à des personnages n'ayant plus pied dans la réalité, mais enfermés dans leur bulle, dans leur folie. Ainsi, c'est ici la sensibilité qui domine et non plus l'aspect spectaculaire voire destructeur de la folie.

On remarquera ainsi dans la scène de folie de *Nina ossia la pazza per amore* de Paisiello la douceur de l'ensemble, l'importance – déjà – de la flûte traversière dont la ligne se colle à celle de la voix.

PAISIELLO, *Nina ossia la pazza per amore* (1789).

Aria : *Il mio ben quando verrà* par Patrizia Orciani (*Nina*) et l'*Orchestra Sinfonica di Piancenza* dir. Marcello Panni

Cet univers tout de calme, si ce n'est presque de volupté, constitue un basculement très important et c'est sur cette nouveauté que va se développer au début du XIXe s. un nouveau visage de la folie : un visage féminin associé à la douceur, à l'étrangeté également parfois, ce qui peut créer un certain frisson et surtout, une grande compassion chez le spectateur. Si celui-ci était en effet invité à être surpris, impressionné parfois par la folie de Roland ou Créon, il est à présent invité à être ému et touché par *Imogene*, *Amina*, *Elvira* ou *Lucia* dans les opéras de Bellini ou Donizetti.

Ce type de scènes se multiplie de manière étonnante dans nombre d'ouvrages de cette période au point que la « scène de folie » se stéréotype, devient un « exercice de style », un moment où brille la soprano – souvent en dialogue avec un instrument à vent, telle la flûte – dans des arias évanescents suivies de cabalettes virtuoses où se développent des vocalises étourdissantes jusqu'aux contre-notes les plus incroyables, autant de moyens qui évoquent l'errance de la raison de l'héroïne.

Il y a dans cette musique un aspect « aérien », comme débarrassé des lois de la pesanteur, qui symbolise à merveille la déconnection du personnage par rapport la réalité comme dans *Lucia di Lammermoor* de **Gaetano Donizetti**.

DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*,

début de la scène de la folie par Joan Sutherland et le *Royal Opera House Orchestra* dir. Richard Bonynge

**Image 4** : Joan Sutherland en *Lucia di Lammermoor*

La répétition du procédé fait qu'il en devient un cliché dont se souviendra un certain Britten au XXe s. nous y reviendrons.

Donizetti adopte cependant une trouvaille extraordinaire pour la scène de folie de sa *Lucia*, l'adjonction dans l'orchestre d'un instrument assez rare : l'harmonica de verre (des disques de verre tournent autour d'un axe : les doigts du musicien se posent sur les verres et les font résonner). L'apport de ce timbre étrange, évanescents, irréel, fantomatique presque, donne un supplément d'âme à cette scène de folie, il traduit à merveille la raison vacillante et la fragilité de la jeune fille.

**Image 5** : Harmonica de verre

La difficulté de la partie d'harmonica de verre explique que cette scène soit rarement exécutée ainsi, l'harmonica est souvent remplacé par une flûte traversière comme dans le précédent enregistrement cité.

DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*,  
début de la scène de la folie (version avec harmonica de verre) par  
Beverly Sills et le *London Symphony Orchestra* dir. Thomas Schippers  
Même dans cet enregistrement de Beverly Sills, l'harmonica de verre  
n'intervient que sporadiquement et la flûte le double ou le remplace  
parfois complètement. Pour entendre la scène entièrement accompagnée  
de l'harmonica de verre, reportez-vous au dernier CD de Nathalie Dessay  
(*Airs romantiques italiens*)

Cette trouvaille tout à fait intéressante montre le début d'une nouvelle évolution :  
l'importance de l'orchestre pour évoquer la folie. Cette évolution trouve son apogée  
dans le courant du XIXe s. chez Verdi ou Moussorgsky par exemple.

- - - - -

Avec ces compositeurs, l'âge de la virtuosité pure, si ce n'est gratuite, est révolu.  
Ainsi chez **Giuseppe Verdi**, la virtuosité est transcendée, voire sublimée. L'aspect  
stylisé si ce n'est artificiel dont souffraient à la longue les scènes de la folie s'efface  
alors au profit du théâtre et d'une première approche de réalisme.

Les sujets des opéras se concentrent sur des figures plus sombres, le compositeur  
cherche des accents plus véridiques et dramatiques tandis que le chanteur est invité à  
abandonner le « joli » et le fini du *bel canto*. Verdi n'hésite ainsi pas à demander une  
voix « rauque » pour *Lady Macbetto* ou une voix « suffoquée » pour *Otello* afin de  
traduire leur folie. Et ce n'est plus la pitié ou la compassion qui doivent saisir le  
spectateur mais bien le dramatisme – si ce n'est l'horreur – de la situation et le  
réalisme des accents musicaux.

Parallèlement, l'orchestre tout entier participe à l'effroi ressenti et à la peinture de la  
folie du personnage par des sonorités et des accents particuliers comme par exemple  
lorsque le spectre de *Banco* apparaît à *Macbetto* lors d'un banquet (c'est Macbetto  
qui a fait assassiner Banco et le remords ne cesse de le ronger depuis). Les cordes  
tournoyantes et haletantes semblent évoquer la raison vacillante de Macbetto, les  
ponctuations violentes de tout l'orchestre traduisent l'horreur de la situation, tandis  
que le calme qui suit traduit à merveille le personnage restant effrayé par sa propre  
folie.

Ecoute : VERDI : *Macbetto* (1847 rév. en 1865),  
apparition du spectre de *Banco* à *Macbetto*, par Piero Cappuccilli et  
l'*Orchestre de la Scala de Milan* dir. Claudio Abbado

Mais c'est de Russie que viennent les accents de folie les plus réalistes de ce  
XIXe s. et ce n'est, là non plus, pas un hasard.

Des compositeurs comme Alexandre Dargojminsky et surtout **Modest  
Moussorgsky** entreprennent en effet de créer une ligne de chant qui se calque sur le  
langage parlé. Ces compositeurs cherchent la « vérité » dans la déclamation, vérité  
de la parole, mais aussi vérité du sens : la parole mais aussi l'élocution de cette  
parole doivent refléter la psychologie du personnage (une « mélodie fondée sur le  
sens » pour Moussorgsky).

Ainsi, dans les scènes où la folie s'empare du tsar **Boris Godounov** dans l'opéra  
éponyme de Moussorgsky (1869-1872), les accents affichent un réalisme des plus  
nouveaux et des plus saisissants.

La situation dramatique est pratiquement la même que dans la scène de *Macbetto*  
évoquée précédemment : une apparition de spectre, ici celui du tsarevitch Dmitri que  
Boris a fait assassiner afin d'accéder au trône. Et pourtant, que de différences dans

les moyens musicaux. Chez Moussorgsky, la déclamation est tout à fait nouvelle, on remarque un débit parfois hésitant, parfois précipité, effectivement proche du débit parlé. Du coup, le texte est particulièrement mis en relief, il est chanté mais aussi parfois parlé comme le demande expressément Moussorgsky (« *gavarkom* »).

**Image 6** : Moussorgsky, *Boris Godounov*, scène des hallucinations

On note entre parenthèses le mot « parlé ».

Dans cette édition supervisée par Nikolaï Rimsky-Korsakov, on remarque en outre que celui-ci a supprimé la hauteur des premières notes : ne subsiste que le rythme.

On notera également l'importance de l'orchestre qui, grâce à un balancement sur deux notes formant l'intervalle particulièrement dissonant de quinte diminuée, évoque le carillon animé d'automates parmi lesquels Boris croit voir le tsarévitch.

Comme le fait remarquer André Lischké, le spécialiste français de la musique russe, l'orchestre traduit aussi à merveille l'aspect trouble que revêt l'apparition (trilles des violons) puis tout à coup sa netteté. Mais au contraire de Verdi, l'apparition se fait de manière non tonitruante, presque dans le silence : les paroles de Boris n'en sont que plus effrayantes (« *Von... Von tam... chto eta... Tam... v'uglu !* », « *Là, là-bas, qu'est-ce ?, dans le coin !* »).

L'orchestre commente ainsi davantage ce qui se passe dans la tête de Boris en pleine crise d'hallucination que ce qui se passe sur scène. Ainsi, plus encore qu'avec Verdi, nous sommes ici véritablement au théâtre.

MOUSSORGSKY, *Boris Godounov*,

scène des hallucinations de Boris (ou Scène du carillon) par Anatoli Kotcherga (*Boris*) / *Berliner Philharmoniker* dir. Claudio Abbado ]

**Image 7** : Nikolaï Ghiaurov en *Boris Godounov*

-----

L'exploration de l'hystérie et de l'inconscient par Charcot et Freud à la fin du XIXe s. et au début du XXe s. va influencer de nombreux artistes et la folie va s'afficher en musique sous ses atours les plus violents et de plus en plus réalistes.

Par ailleurs, en musique, le dépassement des limites que le système tonal imposait depuis le XVIIe s. mais aussi l'incursion du bruit, du laid dans le discours musical, et plus généralement l'élargissement de la notion de « beau » au XIXe puis au XXe, vont permettre aux compositeurs d'avoir une palette de moyens de plus en plus large. Cet « au-delà » des limites va parfaitement s'accommoder de sujets où les personnages sont « au-delà » de la raison, d'où la multiplicité de personnages aux agissements exacerbés, dont l'hystérie est le meilleur exemple. Des ouvrages comme *Salomé* ou surtout *Elektra* de **Richard Strauss** en attestent, tout comme le plus rare *Erwartung* d'**Arnold Schoenberg** (1909). Cette fois, l'adéquation entre ces femmes hystériques et l'expressionnisme est aussi parfaite qu'entre le personnage de Roland et le discours baroque.

L'opéra de Schoenberg, d'une demi-heure seulement, montre l'errance nocturne d'une femme dans une forêt mais aussi son errance psychologique : visiblement trompée par son amant, elle est à sa recherche tout en semblant savoir où il est, elle se croit poursuivie, persécutée par des ombres, des spectres, finit par heurter un corps, celui de son amant. En est-elle la meurtrière ? Elle-même ne semble pas le savoir...

A l'incohérence du discours et des actes de la femme répond l'athématisme et l'atonalité d'un discours musical fragmenté qui semble éclaté dans les différents

pupitres de l'orchestre mais aussi les registres de la voix humaine. Par ailleurs, Schoenberg n'hésite pas à demander à la chanteuse de « crier » (*schreiend*) certains mots. L'angoisse de la femme finit ainsi par pénétrer l'auditeur partagé entre compassion et horreur.

**Image 8** : Arnold Schoenberg, *Erwartung*, extr. Scène 4

Noter le mot « schreiend » au-dessus du Si aigu

SCHOENBERG, *Erwartung*, extrait de la Scène 4, Jessye Norman /

*Metropolitan Opera Orchestra* dir. James Levine ]

On va retrouver cet éclatement et cette crudité du discours dans *Nouvelles Aventures* (1962-65) de György Ligeti.

*Nouvelles Aventures* peut se rattacher à ce qu'on l'appelle le « Théâtre musical » très en vogue dans les années 1960-70. Il s'agit d'une œuvre pour 3 chanteurs et 7 instrumentistes, où le texte se réduit à des phonèmes et l'action se résume à des événements et des émotions. Parmi celles-ci, vers la fin de la pièce, une « grande scène d'hystérie » de la soprano, prise de « convulsions », mais qui se répand, par empathie, aux deux autres chanteurs (l'alto devient « complètement hors d'elle » tandis que le baryton « diabolique », est « dans la plus grande des excitations »). Un bref moment de répit, comme en connaissent les malades, est vivement interrompu par une reprise toujours plus impressionnante de l'hystérie générale.

Nous atteignons ici un niveau de paroxysme saisissant. Jamais sans doute n'a-t-on été si proche de la folie clinique du fait du réalisme extrême mis en œuvre qui ne peut qu'ébranler le spectateur.

LIGETI, *Nouvelles Aventures*,

Grande scène d'hystérie de la soprano, Sandra Leonard, Linda Hirst,

Omar Ebrahim / *Schoenberg Ensemble* dir. Reinbert de Leeuw

On peut aussi écouter cette scène comme une dégénérescence de la scène de folie telle qu'on la trouve à l'opéra. Car il s'agit d'une scène de folie de la *soprano* et comme par hasard, on entend vers la fin une flûte batifoler dans l'aigu... !

Mais voilà, la voix hurle plus qu'elle ne chante, et la flûte est une flûte piccolo, qui plus est dans son registre le plus aigu : les outils traditionnels d'une scène de folie semblent exacerbés, « saturés ».

**Image 9** : György Ligeti, *Nouvelles Aventures*,

« grande scène d'hystérie de la soprano »

On remarque les « fffff sempre » (toujours fortississississimo) au-dessus

de la partie de soprano (S) et la hauteur de la partie de flûte piccolo

(Picc)

Ligeti a-t-il voulu se « moquer » de la scène de la folie opératique ? La question reste ici en suspens, mais elle trouve une réponse particulièrement brillante et amusante avec Benjamin Britten dans *A Midsummer Night's Dream* (*Le songe d'une nuit d'été*) (1960). Lorsqu'au dernier acte, un petit groupe d'artisans exécute devant Thésée et Hippolyta une pièce qu'ils ont préparée sur le thème de Pyrame et Thisbé, c'est à une véritable satire d'une scène de folie que nous convie Britten.

Ainsi, lorsque Thisbé découvre que son amant Pyrame est mort, elle en devient folle et meurt... comme Lucia di Lammermoor. Mais le texte est des plus comiques en un instant si tragique :

« Ces lèvres de lis, ce nez cerise, ces joues jaunes comme la primevère, ses yeux étaient verts comme des poireaux ».



Quant à la musique, elle fait entendre une flûte batifolante avec laquelle la voix dialogue et vocalise (exactement comme dans Lucia) quoique ces vocalises se transforment parfois en *glissando*... et puis les vocalises se font sur le mot « *dead* » (*morte*) et pas vraiment dans le même ton que la flûte... ! (en Do pour la voix, en Si bémol pour la flûte !).

La musique se fait enfin des plus larmoyantes (« *adagio lamentoso* » indique Britten) avant que l'héroïne ne se transperce la poitrine.

**Image 10** : Britten, *A midsummer night's dream*,  
scène de la folie de *Tysbé*

On remarquera les vocalises de la voix et les arabesques de la flûte.

Mais là ne s'arrête pas la parodie puisque ce n'est pas une chanteuse qui incarne Thisbé (qui est une femme)... mais un chanteur !

BRITTEN, *Middsummer night's dream*,  
Scène de la folie de Thisbé, Ian Bostridge (*Thysbé*) / *London Symphony Orchestra* dir. Sir Colin Davis

-----

D'abord sœur de la fureur avec Vivaldi ou Haendel, la folie s'est ensuite parée des plus beaux et des plus doux des atours de son époque avec Paisiello ou Donizetti.

Moussorgsky, Schoenberg, Ligeti semblent au contraire repousser les limites du beau pour s'approcher de la réalité clinique de la folie grâce au réalisme des moyens mis en œuvre. Mais ce réalisme est une chose, il en est une autre qui rend ces scènes ces scènes si « remuantes ».

En effet, chez ces trois compositeurs, les « fous » sont seuls en scène ou/et il n'y a personne de « sain d'esprit » à leurs côtés : Boris a chassé tout son entourage, la femme de *Erwartung* est seule de bout en bout de l'opéra tandis que dans *Nouvelles Aventures* la folie de la soprano se répand aux deux autres chanteurs qui deviennent tout aussi hystériques. Ainsi, nous, spectateurs, sommes mis brutalement face à la réalité de la folie, sans intermédiaire.

Auparavant, au XIXe s. il y avait toujours une distanciation par rapport au fou, une distanciation que permettaient des personnages secondaires. Chez Bellini, Donizetti et même Verdi, le fou est en effet rarement seul : il est observé par des spectateurs sains d'esprit auxquels bien sûr le spectateur s'identifie. Ces personnages sains servent d'intermédiaire, de « tampon » entre le fou et le spectateur.

*Boris Godounov* est une exception. Si la scène des hallucinations est si remuante, c'est qu'elle se fait justement sans témoin, il nous est impossible de nous « accrocher » à un autre personnage, nous sommes seuls face à cette folie.

Les témoins représentaient en quelque sorte le cercle dans lequel se débattait le personnage fou. En étant seul sur scène, le cercle, c'est nous-même, spectateurs, c'est sans doute pour cela, allié au réalisme des accents, que la folie mise en musique par Moussorgsky, Schoenberg ou Ligeti nous ébranle tant.

On aura donc intégré tout au long de ce parcours qui se voulait uniquement musical, d'autres facteurs : la représentation de la musique, notamment sa représentation scénique, et la réception par le spectateur. Il ne s'agit donc pas seulement de mettre en musique la folie, mais aussi de la mettre en scène, et pour le spectateur, de la recevoir.

## Descripteur Thesaurus SantéPsy

SOCIETE/ART

MUSIQUE/OPERA/PATHOLOGIE PSYCHIATRIQUE/  
MALADE MENTAL/SOUFFRANCE PSYCHIQUE/  
REPRESENTATION SOCIALE