

DOI 10.4267/2042/42345

**CULTURE****L'opéra et la transe***Jean-Marie André*

36, avenue Carpentier, F-62152 Hardelot Plage

andrejeanmarie67@gmail.com

Si, depuis des millénaires, la transe a toujours été pour l'être humain le moyen lui permettant de s'identifier aux divinités de son culte en entrant en contact avec elles, l'opéra, depuis seulement quatre siècles, a suivi un chemin voisin en prenant le relais du théâtre antique grec. Ces deux démarches ont en commun, comme nous le verrons, d'aller vers le sacré, que celui-ci soit religieux et cultuel ou profane et culturel. La dernière scène du *Salomé* de Richard Strauss, créée en 1905 à Dresde sur un livret tiré du poème d'Oscar Wilde, nous permettra d'entrer concrètement dans le vif de l'opéra et de la transe [1]. Les connaissances actuelles en matière de neurosciences nous permettront peut-être d'ouvrir enfin quelques brèches dans les mécanismes, ô combien mystérieux, de la transe.

**Salomé**

Salomé, fille d'Hérodiade l'épouse en secondes noces d'Hérode le Tétrarque de Judée 30 ans avant J.C, vit un dilemme tragique. Son beau-père Hérode n'a qu'une idée en tête : la mettre dans son lit. Elle-même n'a qu'une idée en tête : séduire Jokanaan, le prophète emprisonné, dans les geôles d'Hérode. Le refus obstiné de Jokanaan amène Salomé à vouloir obtenir, au terme de la mythique *Danse des sept voiles*, la tête de Jokanaan. Cette scène illustre la transe opératique avec la danse de mort de Salomé, la tête du prophète entre les mains. Danse de mort qui ira jusqu'au baiser final sur la bouche de celui-ci et à l'écrasement de Salomé sous les boucliers des soldats de la garde royale après le *tuez cette femme* d'un Hérode effrayé par le malheur qui va s'abattre sur son trône. Mais en quoi cette transe opératique a-t-elle un rapport avec la transe cultuelle dont le berceau est la Grèce antique et l'Afrique Noire ? Avec le Soufisme que l'on retrouvera en Turquie avec les Derviches Tourneurs dont chants et danses leur permettent d'accéder au Sacré ? Avec le Vaudou du Bénin, du Soudan et de la Guinée qui essaïmera au Maghreb berbère et marocain avec une pratique méconnue de l'esclavagisme du IV<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle puis avec la grande traite négrière du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle vers Haïti, Cuba, le sud des Etats Unis et le Brésil ?

## L'opéra

L'*opera in musica*, littéralement *l'œuvre en musique*, est né en Italie en 1600 à Florence avec l'*Euridice* de Péri. Le mot *opéra* s'est rapidement imposé pour désigner de façon générale une tragédie ou un drame mis en musique dont tous les rôles sont chantés. Le succès fut immédiat et l'engouement total. Depuis un demi-siècle, la mort de l'opéra est chaque année annoncée mais chaque année les opéras-édifices font le plein de par le monde. L'opéra-œuvre est, depuis un peu plus de quatre siècles, un art total de la médiation entre le chant et le théâtre, entre la musique et l'architecture, entre la poésie et la sculpture, entre le silence et la peinture, entre la lumière et les ténèbres, entre la jouissance et la souffrance, entre la vie et la mort. Il faut y ajouter, depuis 1965, le cinéma pour l'opéra *Die Soldaten* de Bernd Aloïs Zimmermann et, depuis 2005, la vidéo de Bill Viola pour la mise en scène de Peter Sellars du *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. L'opéra est donc lieu de musique, de chant, de danse et d'images. Certains soirs *la mayonnaise prend*. Le *miracle aléatoire* se réalise alors dans un parfait amalgame des différentes tessitures, du talent vocal et jeu théâtral des chanteurs, de la cohésion de l'orchestre et d'un chef dont le cœur brûle mais dont la tête reste lucide, de la qualité de la mise en scène, des décors, des éclairages, des costumes. Ce à quoi, François Mauriac ajoutait: *Je suis de ceux pour qui le plaisir, c'est de se donner l'illusion de vivre encore dans un monde où une bonne interprétation du Don Giovanni de Mozart est une date importante de notre histoire personnelle.*

Si *tout est musique* pour le compositeur américain John Cage qui y incluait les bruits de la nature et ceux de la vie quotidienne, je propose néanmoins de nous en tenir à la définition plus classique d'une organisation rythmique, mélodique, harmonique des sons et de leurs timbres ainsi que d'un art de la perception du temps. Dit autrement, la musique est à la fois un art et une pratique. Un art existant sous trois aspects. Elle est objet de création en tant que composition. Elle est objet indépendant de celui qui la joue et de celui qui l'écoute. Elle est objet de perception en tant qu'on l'écoute. Une pratique allant du tintement de cloche à la plainte vocale du violoncelle, de la mélodie chantée *recto tono* aux polyphonies les plus complexes, d'un battement de mains à l'enchevêtrement assourdissant d'un ensemble de percussions, de l'appel de la trompe tibétaine au chant complexe du violon dans la splendeur orchestrale d'une symphonie, d'un concerto et d'un opéra.

## La transe

La transe est un état de conscience *transitoire* comme le mot l'indique et un *état de passage* comme l'indiquait son ancêtre latin *transire*. Elle est un état d'exaltation d'un individu transporté hors de lui-même et du monde réel, quand il entre en communication avec les esprits dans ce passage de la vie à la mort pour renaître enfin. La transe ou possession survient en public, dans un rapport étroit à la musique. Le néophyte, arrivé dans un état d'exaltation nerveuse, entre dans une relation immédiate, fulgurante voire en union avec la divinité. Il se lève et se lance, dans une danse sauvage, comme dans un autre monde, le regard fixe mais ne voyant rien et ce, jusqu'à la crise annoncée par un long cri et à la perte de connaissance lui permettant de renaître en devenant *initié* pour ensuite ne garder, de cette transe communuelle, aucun souvenir. La transe a été souvent confondue avec l'*extase* et ce dans toutes les cultures [2]. Il faut dire que l'adjectif d'extase est *extatique* et qu'il est souvent utilisé à tort et à travers alors que le mot *transe*, lui, doit faire sans adjectif et à notre époque ce n'est pas facile ! J'ai le souvenir d'une représentation, évoquée plus haut, du *Die Soldaten* de Zimmermann ayant plongé dans l'*extase* un public *extatique*. Cette *extase* ne s'est pas

manifestée dans *le bruit et la fureur* mais dans un silence de cathédrale, avec un seul désir, celui de le prolonger. Puis la déflagration des applaudissements frénétiques et des bravos a submergé ce silence. La *transe émotionnelle* a alors chassé *l'extase*. Après le silence, le cri ou dit de façon plus poétique, en paraphrasant le psychanalyste Jacques Lacan, *le silence a créé une faille dans laquelle s'est engouffré le cri*.

## **La transe cultuelle et culturelle**

La transe a deux composantes, l'une est psychologique et physiologique ; l'autre est culturelle. Sa composante psychologique et physiologique, innée à l'être humain, la rend universelle. Sa composante culturelle la rend protéiforme au gré des latitudes et des différents cultes. Quant à la musique, dans le contexte de la transe, elle est à la fois vocale et instrumentale dans une organisation rythmique et mélodique en symbiose avec la danse.

### **La transe cultuelle et la voix**

Si la voix humaine arrive à générer et à entretenir la transe dans le seul Voudisme brésilien, elle n'est cependant pas considérée comme un universel de la musique de possession. Pourtant peu nombreux sont ceux qui restent insensibles aux charmes de la voix humaine que ce soit celle de la soprano, de la mezzo-soprano, du contralto, du haut de contre, du ténor, du baryton et de la basse. Les vibrations vocales de certaines voix comme celles du contralto, de la mezzo ou du baryton peuvent avoir un pouvoir érotique nous rapprochant de *l'éros ascensionnel* des grecs. Cet immense pouvoir de séduction ne va pas néanmoins jusqu'à induire l'installation d'un état de transe. Cependant, cela n'enlève rien au caractère envoûtant des voix opératiques quand elles sont tissées dans la texture des duos, trios, quatuors et autres figures vocales.

### **La transe cultuelle et l'instrument**

Y a-t-il un instrument de musique facilitant l'entrée dans la transe ? Platon dans *le Banquet* évoquait le rôle de l'*Aulos* qui était une flûte utilisée pour les bacchanales à la gloire de Dionysos. Le violon a pu donner cette impression en Italie du sud avec la tarentelle. D'autres enfin, ont imaginé que le tambour voire les cloches pouvait déclencher la transe. En fait d'instruments de musique de la possession, il n'y en a en réalité aucun qui soit de règle. Tous peuvent faire l'affaire ou presque. Si tous ces instruments de musique sont associés à la transe, ce ne peut donc pas être seulement par suite de l'impact physique des ondes sonores produites.

### **La transe cultuelle et l'organisation rythmique, mélodique de la musique**

La musique a une action sur l'entrée dans la transe de possession mais elle ne le doit ni au fait d'être vocale ni à celui d'être instrumentale. Elle le doit au rythme, à la mélodie et à son mode.

### **Le rythme**

Né des rapports entre la durée des sons, il apparaît comme un universel de la musique de possession avec ses brisures et l'accélération progressive du *tempo*. Comme il est fréquent pour toute musique, l'accélération du *tempo* va le plus souvent de pair avec l'intensification du son. Il y a simultanément d'un *accelerando* (obtenu par accélération du *tempo* ou

augmentation de la fréquence de battements des tambours utilisés) et d'un *crescendo* (obtenu en jouant plus fort ou en jouant plus près du destinataire de la musique ou en intensifiant le chant associé). La séance de possession se présente comme une sorte d'immense *crescendo* porté à son paroxysme par l'amplification constante du son, pour arriver, dans un vacarme total, à son acmé avec la crise, le cri et la chute finale. Si le nom de la divinité est crié, le premier tambour, dont la fonction rythmique a été déterminante, retentit une dernière fois avec violence avant que le silence total n'envahisse la scène. La violence de la musique et celle de la transe survenant à son paroxysme sont donc solidaires. Mais comme toujours dans le contexte culturel de celle-ci, la dramatisation de la musique par *accelerando* et *crescendo* est presque la règle unique et intangible d'une transe orgastique.

### **La mélodie**

Née des rapports entre les hauteurs des sons, elle est dépendante du mode musical. Y aurait-il un mode musical propice à la transe ? Aristote dans *Politique* classait déjà les mélodies en trois catégories: les *mélodies éthiques* liées aux divers états d'âme, les *mélodies pratiques* destinées à accompagner les activités quotidiennes et les *mélodies enthousiastiques* liées à la possession, comme le mot grec l'indique. Mélodies exprimées le plus souvent dans le mode *phrygien* grec ou éventuellement, dans le mode *dorien*. Toutefois, cette proposition n'est pas devenue un universel de la musique de la transe. Il semblerait que le choix de la tonalité ou du mode soit lié à des considérations extérieures à la musique elle-même et non à la recherche de telle ou telle de ses possibilités expressives.

### **L'interprétation de la musique**

L'activité des musiciens est exclusivement de faire de la musique. Ceux dont l'activité n'est d'en faire qu'épisodiquement ou accessoirement, ce sont les *musiquants*. Ce mot nous ramène au Littré, à Diderot et J.J. Rousseau et au verbe *musiquer*. Eux savaient faire la différence entre faire de la musique et *musiquer*, opposer musicien à *musiquant* et *musiquant* à *musiqué*. La musique, que ce soient les ouvertures, les préludes, les interludes, les postludes, les danses, les paroles, est interprétée par des *musiciens* et chanteurs professionnels rétribués comme tels. Les battements de mains, cris etc. sont fournis par les adeptes et les spectateurs appelés *musiquants*. Pour les *musiciens*, les choses sont simples. Ils n'entrent pas en transe, ce qui serait incompatible avec leur fonction car ils doivent assurer la partie musicale. Paradoxalement ces *musiciens*, apparaissant comme les piliers des séances de possession et sans les quels rien ne se passerait, restent extérieurs au culte. Pour le *possédé*, c'est la musique faite par les *musiciens* qui contribue à déclencher sa transe, jamais celle qu'il fait ou ferait pour lui. L'activité de l'adepte comme *musiquant* n'augmente que dans la mesure où il deviendra de plus en plus capable de contrôler sa propre transe. La possession apparaît ainsi comme une conduite de double soumission, d'une part à la volonté des divinités évoquées par un culte particulier, d'autre part aux effets de la musique. En bref, le *possédé* n'est ni *musicien* ni *musiquant* il est *musiqué*.

### **La symbiose avec la danse**

Si la musique est responsable du déclenchement et de l'entretien de la transe jusqu'à la crise, ce n'est dû ni à la voix humaine ni au choix de l'instrument mais à son organisation rythmique. Dans la musique accompagnant les danses de possession, il faut distinguer d'une part, les airs que l'on joue et que l'on chante et d'autre part, le rythme de la batterie sur laquelle la danse se règle exclusivement. La musique devient un mélange intime de musique mélodique et de musique rythmique, associées suivant une combinatoire de nature culturelle.

Si dans la musique de possession, le soin de faire de la musique ne revient pas aux *possédés* mais bien aux *musiciens*, en revanche, ce sont les *possédés* qui dansent. La danse, art visuel par excellence, apparaît ainsi comme presque plus importante que la musique. Elle est, d'une part, l'affaire des *possédés* eux-mêmes et d'autre part, c'est en vue de cette danse que se joue la musique. Suivant les cultes, deux types de danses peuvent être individualisés. Les danses *abstraites* dont la fonction est de déclencher la transe et les danses *figuratives* ou *mimétiques* qui ont pour but de mimer l'état de possession. Vouloir tracer une frontière entre ces différentes formes de danse relève de l'exploit car une danse peut sembler abstraite tout simplement parce qu'on a oublié sa symbolique ou parce qu'avec le temps les combinaisons entre ces différentes formes sont devenues habituelles. Si dans la possession, la danse oscille entre le pôle figuratif, comme conduite identificatoire et le pôle abstrait, comme conduite de la transe, c'est qu'elle a pour fonction de fournir à l'adepte, d'une part, le moyen d'assurer son changement de personnalité, d'autre part, le moyen de le vivre intensément dans le mouvement le plus exubérant. Le danseur s'identifie au dieu du culte qu'il incarne et par cette identification se manifeste aux yeux des autres car il n'y a pas de transe sans l'autre, les autres, le public. La danse, libératoire et cathartique, devient ainsi le symbole de l'état d'*enthousiasme* de la possession [2].

## La transe culturelle opératique chantée et dansée

### La transe culturelle à l'opéra

La possession est l'identification à un autre, à l'envahissement du champ de la conscience par un autre personnage que celui qu'on est habituellement, à n'être plus soi-même mais l'autre en se comportant en tout point comme lui. Dans *Salomé*, la cantatrice américaine Catherine Malfitano n'est plus elle-même, elle est Salomé. Il en est de même, me direz-vous, au théâtre ou au cinéma mais à l'opéra, il y a une différence de taille qui est le rapport à la musique. Celle-ci organise la représentation, lui donne sa structure, en règle le développement, en dicte les mouvements en alternant les phases de tension et de détente. Tel homme ou telle femme incarnant un Vodoun se règle sur la musique pour s'identifier par la danse à la divinité qui le ou la possède. Il en est de même pour le chanteur ou la chanteuse se réglant sur le chef d'orchestre et sur l'orchestre pour exprimer par son chant le personnage qu'il représente. C'est la musique qui les fait vivre l'un et l'autre. Ni l'un ni l'autre ne pourrait être leur personnage sans être constamment soutenu ou même porté par l'orchestre. Le vécu de leur rôle est essentiellement musical.

A l'opéra, l'orchestre et son chef ont une action comparable à celle des musiciens des cérémonies vodoun de possession. Ceux-ci mènent le jeu et, entre leurs mains, les *possédés* ne sont que des marionnettes auxquelles ils dictent leurs ordres. Les *possédés* du Vodoun dansent mais ne chantent pas alors qu'à l'opéra les *possédés* chantent mais ne dansent pas. Avec toutefois des exceptions : Carmen, étymologiquement *le chant* et *le charme*, chante et danse. Pour Claude Debussy, Carmen était *la chair nue de l'émotion*. Cette chair nue, exacerbée par l'érotisme sublimé de la voix de mezzo-soprano de Catarina Antonacci dans ses récentes interprétations données au Covent Garden de Londres et à l'Opéra-Comique de Paris, confirmera aisément cette assertion [3].

### La transe culturelle et la voix humaine

Elle s'exprime par le chant quand le chanteur et la chanteuse incarnent leur personnage. Chanter un rôle implique peut-être un *investissement du moi* dans l'action théâtrale plus total qu'au théâtre ou au cinéma. L'opéra est le lieu où s'exprime le *moi profond* dans ce qu'il a de plus affectif, de plus irréductiblement personnel et *ce moi profond* est dans la voix humaine. Tout le mystère de la voix humaine s'exprime dans sa *langue maternelle* (et aussi celle de l'œuvre) car, pour elle, la façon de dire les choses est plus importante que ce qu'elle dit. Les inconditionnels de la V.O. comprendront! Ce *moi-profond* enfoui dans la voix humaine ira même jusqu'au cri, symbole de vie et de mort, de jouissance et de douleur. Ce cri nous ramène à celui de la transe précédant le redoublement d'intensité de la batterie avant le silence annonciateur de la (re)naissance de l'initié. Si l'opéra peut être considéré comme un long cheminement partant de la parole chantée du *parlare cantando* du XVII<sup>ème</sup> siècle, il va s'organiser, comme tout art, autour d'un vide. Ce vide sonore peut se nommer silence ou de ce qui s'en approche le plus, le cri pur, non écrit sur la portée musicale mais explicitement voulu par le compositeur comme effet vocal, comme point limite au-delà duquel la voix bascule du frisson de plaisir dans le frisson d'horreur.

### La transe culturelle et l'interprète

Imaginons que le chanteur ou la chanteuse d'opéra soient en transe [4]. Cet état est cependant contrôlé par des chanteurs et des chanteuses professionnelles se comportant en adeptes plus *musiquant* et musiciens que *musiqués*. Néanmoins dans les grandes scènes de folie, avec jadis la Callas et actuellement Nathalie Dessay, on peut parler de *transe de possession lyrique*. Dans le Vaudou, la crise n'est pas systématique sauf pour les néophytes frappés d'une amnésie de tout ce qu'ils ont pu vivre pendant l'épisode de possession. Au total, le fait d'être exempté de crise avec son amnésie n'est pas une raison suffisante pour considérer que la *transe de possession lyrique* constitue un cas à part dans le tableau général de la possession. Imaginons l'hypothèse inverse d'un chanteur ou d'une chanteuse d'opéra qui ne soit pas en transe. La possession lyrique serait une possession sans transe et donc une possession de type différent. Cependant pour le spectateur de l'opéra, avec ou sans jumelles, tout se passe comme si le chanteur ou la chanteuse d'opéra incarnait son personnage ou dit autrement était possédé par lui. Dans la mesure où l'interprète arrive à le faire croire, il est bon acteur et à la frontière de la possession. La possession lyrique et la possession culturelle ont donc de nombreux points communs.

### La transe culturelle et la danse : le Boléro de Ravel

L'opéra est un art total comme nous l'avons vu et entendu, mais c'est aussi un lieu où l'on danse. *Le Boléro*, composé en 1928 par Ravel, en est l'archétype. Ce *Boléro* est un long et progressif *crescendo* avec un thème unique mais assez long d'une minute, en deux parties de 8 notes chacune que Ravel fera répéter par la caisse claire 169 fois, toujours sur le même *tempo* sans modulation ni variation, sans changement de rythme et de tonalité, en un mot sans *accelerando*. Ce thème est uniquement dans la durée. Il commence *petit* avec la caisse claire et une flûte puis il *grandit* grâce au travail de l'orchestration et les entrées successives des 120 musiciens de l'orchestre : de la caisse claire qui ira jusqu'au terme du *glissando* du saxophone ténor sur fond continu des pizzicati des violoncelles quand les violons entrent en piste, accompagnés de la harpe, des cuivres et de tous les instruments de l'orchestre pour un final quasi orgastique. La caisse claire, la flûte et les pizzicati donnent à ce *Boléro* une couleur basco-andalouse et mettent le danseur en giration permanente avec retour sur lui-même. Ainsi est engendrée, jusqu'au final de ce *Boléro*, une sorte d'ivresse qui dans la kabbale donnait un

pouvoir magique de destruction finale. Il y a 18 formulations du thème comme il y a 18 variations de la prière juive donnant ainsi à ce *Boléro* une essence culturelle basco-arabo-judéo-espagnole encore plus complexe avec son style plaintif jusqu'à la transe finale. Une amie proche de Ravel jugeait que « *cette force du crescendo, cette volonté lancinante du thème, donnaient à leur satiété le goût du désir, qu'une contagion voluptueuse naissait sournoisement dans la salle et quand, dans un déchirement modulé, tous les cuivres proclamaient la libération de la tonalité prisonnière, les dos se redressaient, les cous se tendaient, tous les yeux cherchaient à découvrir la source de ce plaisir* ». C'est ce que Maurice Béjart, dans ses chorégraphies du *Boléro* de Ravel, a toujours su retrouver, en exprimant au mieux l'essence même de cette transe, avec une danseuse et un danseur dans l'espace circulaire d'une arène rouge [4].

### La transe culturelle et l'opéra rock

Il peut sembler étonnant de rapprocher le rock de la transe mais, après l'étreinte rythmique du *Boléro* de Ravel, cette association s'impose ! La musique est toujours perçue par l'ouïe mais aussi par les vibrations des ondes sonores traversant nos corps dans *une atmosphère qui résonne et un monde qui tremble* ! Les participants ne font pas que bouger ; ils se sentent bouger. Ils ne font pas que chanter ; ils se sentent chanter. La musique, par essence mouvement, se réalise dans l'espace, en incitant totalement les corps à bouger et à danser. Elle modifie ainsi profondément le rapport *du moi* avec lui-même. La musique modifie de plus le sentiment d'être et dans l'espace et dans le temps. Le son définit en effet, un espace habité *ici et maintenant* par d'autres êtres humains. Et ce, à la différence du silence qui peut être perçu comme un monde vide, immobile, endormi voire mort. Dans cette dimension du temps, la musique lui donne une matérialité différente de celle du quotidien. Elle indique qu'il se passe quelque chose dans un ordre différent de durée, dans une cristallisation du temps sur un espace plus vaste au profit d'un nombre plus grand de participants. Elle génère une architecture du temps en transformant, de différentes manières, notre perception du temps et de l'espace. Elle modifie notre conscience d'être dans le monde. L'état de résonance, suscité par la musique, est témoin du bouleversement affectif qu'elle entraîne dans notre conscience et la sensibilité de notre être dans un rapport du *moi au moi* et *du moi au monde*.

La transe culturelle et communautaire ainsi que la transe culturelle et émotionnelle ne peuvent se comprendre que replacées dans l'ensemble des représentations du monde ayant cours, au jour le jour, dans une société donnée avec son immémoriale et inconsciente recherche du sacré. Le rock n'est pas que du bruit comme peuvent le penser certains, mais une musique parmi les plus codifiées voire les plus contraintes sous ses apparences de folle liberté. Son langage harmonique, issu d'une période de la musique classique dite musique tonale allant du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, repose sur la succession de quatre accords issus de ce système et de la gamme de *do* majeur: *do, sol, la, fa* ou *1, 5, 6, 4* que l'on peut mémoriser par 1564, l'année de naissance de Shakespeare qui n'aurait pas été insensible à cette musique de scène pour ses tragédies. Le rock est l'avatar moderne de la musique de la transe, à grands renforts d'amplificateurs dont les sons nous transpercent le thorax et l'abdomen dans de violents déchaînements de décibels jamais atteints, en association avec les infra-sons des guitares basses électriques et avec la pulsation globalement fixe, à volume constant, d'une batterie nous donnant le sentiment d'être inexorablement propulsé vers l'avant par la fantastique énergie de son *groove* d'enfer jusqu'à la transe émotionnelle et le jaillissement de la voix de Roger Daltrey dans son mythique *See me, feel me, touch me, heal me* de *Tommy*, l'opéra rock des Who. Si le rock est indiscutablement musique de la transe, il l'est dans sa version chamanique avec le *musicien*, le *musiquant* et le *musiqué* accédant à la transe émotionnelle

souvent à l'aide de l'alcool, voire à la transe communiale avec l'aide de drogues psychostimulantes. L'opéra-rock a cependant donné peu de grands chefs d'œuvre à l'instar de *Tommy* à la différence du cinéma avec *Woodstock* ou *Apocalypse Now*, le véritable opéra-rock de Francis Ford Coppola avec, en particulier, sa longue scène introductive sur la musique des Doors, la voix de Jim Morrison dans un *The end* d'anthologie et la transe alcoolisée et opiacée de Martin Sheen !

## Neuro-sciences et la transe cultuelle et culturelle

La transe présente, dans son expression, un certain nombre de similitudes avec l'épilepsie et l'hystérie. L'épilepsie nous est connue par les tablettes de Babylone d'il y a 4000 ans. Les épileptiques semblant *saisis par les dieux*, l'épilepsie a longtemps été considérée comme une *maladie sacrée*, jusqu'à ce qu'Hippocrate, au quatrième siècle avant JC, n'émette quelques doutes ! L'hystérie déjà connue d'Hippocrate a comme la transe, impérativement besoin d'un public pour se manifester. Pour l'hystérie de conversion, ainsi dénommée par Freud, je m'en tiendrai aux définitions du Laplanche et Pontalis [5] à savoir un mécanisme de conversion consistant en une transposition d'un conflit psychique et une tentative de résolution de celui-ci dans une symptomatologie somatique motrice avec mouvements cloniques (ou au contraire avec paralysies) et/ou dans une symptomatologie sensitive avec violentes douleurs localisées voire généralisées (ou au contraire avec sensation d'anesthésie). Ces symptômes ont une valeur symbolique spécifique en exprimant par le corps des représentations refoulées.

Les mécanismes de la transe, permettant à l'être humain de s'identifier aux divinités de son culte, ont bénéficié d'éclairages nouveaux avec les neurosciences, ainsi que l'imagerie médicale du cerveau et la Résonance Magnétique Nucléaire fonctionnelle (RMNf) et la Tomographie par Emission de Positons (TEP). Michael Trimble dans *The soul in the brain: the cerebral basis of language, art and belief*, fait en 2007 un rapprochement entre la transe, la crise et les hallucinations visuelles et auditives associées à une mystique religieuse. En particulier celle de Saint Paul sur le chemin de Damas avant sa conversion ou celles que Mahomet rapportait au sujet de ses hallucinations ou enfin, celles de Jeanne d'Arc concernant *les voix des anges dans une lumière aveuglante*. Manifestations que Michael Trimble rapproche des états mentaux induits par les drogues telles que la mescaline, le LSD et la psilocybine. Ces drogues entraînent, en particulier, un changement durable du *sentiment religieux*. La connaissance de leur mécanisme d'action a été un important outil de compréhension de la structure moléculaire de ces états mentaux. Depuis, nous en connaissons plus sur la médiation des émotions par les antidépresseurs et les drogues psychostimulantes s'avérant être des agonistes des récepteurs de la sérotonine. En recherchant une relation entre les foyers de l'épilepsie, du sentiment religieux et de la création artistique, Trimble leur impute une place dans le lobe temporal du cerveau droit non dominant, riche en récepteurs de la sérotonine et sensible aux drogues psycho-stimulantes. Il suppose de plus que l'intégration de l'activité émotionnelle du cerveau droit avec celle du cerveau gauche analytique peut donner naissance à une grande activité créatrice scientifique et/ou artistique. Mais le mot de la fin (de notre actuel présent !) revient à Solomon H. Snyder [6]. Dans une synthèse du NEJM de 2008, il rappelle qu'à la question de savoir où se trouve le siège de la religion dans le cerveau, sa réponse est : « *S'il existe... qui sait ?* »



## **Transe cultuelle et transe opératique : divergences et convergences**

Elles sont comme nous l'avons vu, à la fois très différentes et en même temps très ressemblantes. La finalité de l'une est religieuse et cultuelle alors que la finalité de l'autre est profane et esthétique. Mais dans notre société actuelle, la fonction esthétique est peut être devenue l'équivalent de la fonction religieuse d'autres cultures si l'on en juge sur les queues s'étirant à l'entrée des musées. Ces deux transes ont en réalité un noyau commun, celui du sacré. Pour faire court je rappellerai que le *sacré* est l'essence du *religieux* car il n'y a pas de religion sans mythes, sans rites, sans symboles et sans initiation permettant à l'individu d'y renaître. Mais à l'échelle de notre planète, le *sacré* est aussi la source de notre conscience d'exister en faisant la découverte d'une réalité qui nous échappe depuis la nuit des temps. Ce que la philosophie bouddhiste, en particulier, nous conseille de ramener à *l'ici et le maintenant* le plus quotidien et le plus simple possible. En bref, si le sacré n'existait plus, l'être humain éprouverait le besoin et aurait aussi la capacité de le réinventer à son image.

Les musiciens de la fosse d'orchestre avant la représentation, avec leurs bribes de gammes ou d'arpèges fusant dans tous les sens, sont dans la même situation que les musiciens de la transe. Dans les deux cas, c'est la musique qui prend possession des lieux. Les chanteurs ou les danseurs se préparent en coulisses, comme les acteurs du Vodoun, se préparent à entrer en transe par toute une gestuelle visant à la concentration et au relâchement le plus complet. Si la transe dans les religions traditionnelles occupe une place importante, il est possible de penser qu'il en est de même avant et pendant une représentation d'opéra. Si la transe cultuelle s'effectue à travers un spectacle comparable à celui de l'opéra, l'opéra s'accomplit à travers un comportement très comparable à celui de la transe. La possession exerce depuis toujours sur l'esprit humain une véritable fascination que l'on pourrait croire archaïque mais le spectacle de l'opéra nous amène à penser qu'il n'en est rien et que cette fascination est un trait culturel universel des sociétés humaines.

## **Mais pourquoi donc l'opéra nous fascine-t-il jusqu'à la transe émotionnelle ?**

Les livrets d'opéras nous offrent toujours le spectacle d'états de crise d'une extrême violence. Dans la *Médée* de Cherubini, pour se venger de Jason, son mari qui l'a abandonnée, Médée tue ses enfants. Dans l'*Idoménée* de Mozart, Idoménée veut sacrifier son fils Idamante pour apaiser la colère de Neptune. Nous avons vu Salomé dans ses agissements et je n'irai pas plus loin dans une énumération pouvant être élargie à la presque totalité des opéras. La musique est en phase avec ces crises mais en même temps, elle nous dit non seulement autre chose mais encore elle le dit autrement et parfois même implicitement.

Elle nous dit en particulier que le rôle de la mère dans l'opéra est réduit à la portion congrue de moins d'un opéra sur dix dans le Kobbé, la bible de l'opéra. Dans ses rares apparitions, la mère est parfois ridicule comme la Marceline des *Noces de Figaro* de Mozart ou alors elle est la mauvaise mère comme la Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée* du même Mozart ou Alceste de Glück ou Norma de Bellini ou Klytemnestre de l'*Elektra* de Strauss. Toutes sont prêtes à immoler leur fille ou leurs fils voire à le faire. Bien qu'absente de la plupart des opéras composés essentiellement par des hommes, répugnant peut-être à parler des *mauvaises mères* et de leur pouvoir destructeur, la mère est cependant constamment et implicitement présente par la grâce de la musique.

La musique et le chant sont fondamentalement dans la résonance. Ils sonnent et résonnent de nouveau en échos sur eux-mêmes et sur nous-mêmes. Ces échos nous immergent dans une mer qui est une véritable *mère* d'ondes sonores. Ils nous enveloppent et nous caressent dans un lent mouvement de balancement sonore nous rappelant le balancement et le fredonnement de la *mère* venant de nourrir son petit enfant avant qu'il ne s'endorme satisfait... transitoirement. La berceuse, la mélodie, le chant renaissent ainsi éternellement à chaque représentation pour nous faire redécouvrir cette émotion première satisfaite transitoirement. Mais chacun d'entre nous, au plus profond de son inconscient, est resté un enfant ne cessant de crier sa frustration face au *deuil fondateur* qu'il a vécu. Cet enfant reste assoiffé d'un amour absolu d'une mère qui, si aimante et attentive fût-elle, n'a pu éteindre cette soif. De par la perte de la toute-puissance de ce petit enfant dans les bras de sa mère et de par la séparation psychologique qui en résulte, ce *deuil fondateur* sera le socle sur lequel il vivra tous les deuils de sa vie future.

Pour refouler ce besoin d'amour absolu toujours insatisfait, chacun d'entre nous va s'inventer des occupations, des passions : l'art sous toutes ses facettes dont celle de l'opéra, les voyages, la chasse même au Snark, le sport sous toutes les formes possibles. Pascal avait parlé de *divertissement*, pour nous faire oublier ce besoin d'amour absolu, ou le faire taire ou tout au moins ne plus nous faire entendre ses cris. Nous sublimons dans le *divertissement* mais à la moindre faille, ce cri, refoulé au plus profond de notre inconscient, trouvera le moyen de remonter à la gorge en envahissant le champ de notre conscience. Depuis quatre siècles, la scène de l'opéra est peuplée de fantômes qui, jour après jour, après le coucher du soleil, sur tous les fuseaux horaires du globe, viennent sur scène crier vengeance et tenter de se sauver et nous sauver de la damnation éternelle. Ils nous rappellent que nous sommes inéluctablement mortels et que pendant ces quelques heures, la boucle de la *Catharsis* sera bouclée.

Comme l'avait bien compris Aristote, au IV<sup>ème</sup> siècle avant JC, pour le théâtre antique, l'opéra est lieu de *catharsis* ou si vous préférez de *purgation* ou de *purification* suivant la traduction choisie. L'essence de la musique est l'émotion et l'essence de cette émotion est en chacun de nous. Avec l'opéra, l'émotion engendrée par la musique, la voix humaine, la mise en scène, les éclairages, l'action théâtrale, génère, au plus profond de nous, une énergie sous tension qui finira, dès la dernière note chantée, par exploser dans un brouhaha indescriptible d'applaudissements, de bravos voire de huées pour les plus *fins connaisseurs*. Mais dans cette transe collective, combien de fils redisent adieu à une mère agonisante, dans un cri inarticulé, inaudible voire grotesque, coincé entre l'aigu et le grave de cordes vocales fermées pour cause de décès ?

L'opéra nous fascine avec le double sens de ce verbe à savoir celui d'*être attirant* mais aussi celui d'*être repoussant* car porteur de *maléfice*. L'opéra, dans son temps musical spécifique, nous dévoile l'étrange paix régnant en nous mais nous voile la violence, refoulée en nous. Il nous montre combien nous sommes civilisés mais nous cache le fait que nous assouvissons une violence exacerbée. Nous venons de vivre un spectacle total que nous pouvons trouver sublime tandis qu'au plus profond de nous se trouve satisfait un inconscient violent. Voilà pourquoi nous ne parvenons à quitter la salle qu'à regret voire à reculons. L'opéra, en particulier, comme la beauté, en général [7], nous fascine parce qu'il fait diversion en nous faisant passer de *la transe de l'enthousiasme*, étymologiquement *possession divine* à *l'euphorie* qui est impression de *bien-être général allant jusqu'à la joie* mais aussi *force de supporter ce que nous vivons et courage de continuer*.

## Références

(Biblio-dvd-graphie partielle et partiale)

1. Richard Strauss. Salomé. Catherine Malfitano. Deutsch Oper Berlin. G. Sinipoli 1990. DVD NVC. Arts
2. Gilbert Rouget. La musique et la transe. Gallimard.1980
3. Georges Bizet. Carmen. Anna Catarina Antonacci. A.Pappano. 2008.DVD Decca.
4. Maurice Ravel. B comme Béjart. 2001. DVD MK2
5. Laplanche J, Pontalis JB. Vocabulaire de la psychanalyse. PUF 1973:104-105,177-180.
6. Solomon H. Snyder. Seeking God in the brain. Efforts to localize Higher Brain Functions NEJM 2008;358:6-7.
7. Charles Pépin. Une Semaine de Philosophie. Flammarion. 2006 :69-97.