Voix “ hors-sexe ” et jouissance esthétique : essai d’anthropologie clinique

Jean-Michel Vivès

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Vivès. Voix “ hors-sexe ” et jouissance esthétique : essai d’anthropologie clinique. Kabaro, revue internationale des Sciences de l’Homme et des Sociétés, 2000, Anthropologie, psychologie, sociologie, I (1-2), pp.55-66. hal-03485458

HAL Id: hal-03485458

https://hal.univ-reunion.fr/hal-03485458

Submitted on 17 Dec 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.

KABARO I, 1-2 (55-66), 2000

VOIX « HORS-SEXE » ET JOUISSANCE ESTHÉTIQUE : ESSAI D'ANTHROPOLOGIE CLINIQUE

JEAN-MICHEL VIVES
UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS

Résumé

Cet article traite de l'aventure artistique de la voix hors-sexe des castrats. L'auteur se propose au travers d'une approche historique de donner un éclairage à la fois clinique et anthropologique sur les conditions de l'émergence et de l'engouement, puisdu déclin pour les voix hors-sexes dans la musique sacrée, le théâtre et l'opéra.

Mots clés : castrats, voix hors-sexe, idéal musical.

Abstract

This paper deals with the artistic adventure of castrates' asexual voice. Using a historical perspective, the author attempts to shed a clinical and anthropological light on the beginning, heyday and decline of the popularity of asexual voices in sacred music, theatre and opera.

Keywords *: castrates, asexual voices, musical trends.*

Les voix que l'on peut qualifier de « hors-sexe » (les castrats autrefois, les « haute-contre » aujourd'hui et dans une certaine mesure les contraltos féminins) ont et fascinent encore les auditeurs. Cet extrême intérêt — pouvant conduire les amateurs à des comportements, en apparence, totalement disproportionnés (cf. les Mémoires de Casanova et de Goldoni) — vient indiquer un enjeu pulsionnel d'importance. C'est cet enjeu, pouvant être repéré tout au long de l'histoire de la musique savante occidentale, dont il sera question dans cet article.

Lorsque le 11 avril 1904, Alessandro Moreschi, le dernier castrat, enregistre ses dernières notes[1] pour la Gramophon Company, le public a oublié depuis plusieurs décennies les délires provoqués par ces chanteurs. Les castrats ont fait leur temps, d'autres chanteurs viendront bientôt occuper une place comparable dans le dispositif culturel sollicitant la jouissance liée à la voix « hors-sexe ». Pourtant, Moreschi ne quittera le chœur de la chapelle Sixtine, où il a effectué toute sa

1 Cires reportées sur disque-compact (opal 9823) Alessandro MORESCHI, *The Last Castrato*.

carrière, qu'en 1913. Il mourra, oublié de tous en 1922, à l'âge de soixante-quatre ans, entérinant la disparition définitive d'un monde dont la mort avait été annoncée dès le XVIII[e] siècle. Cet enregistrement demeure pour nous l'unique témoignage vivant, l'écho quelque peu assourdi d'une histoire qui nous paraît aujourd'hui invraisemblable et qui pourtant dura plus de trois siècles.

Le plus étrange est que la fin de cette étonnante aventure artistique ressemble à s'y méprendre à ce que furent ses origines : issu du chœur religieux, le castrat, après un détour remarqué durant plus de deux siècles sur la scène théâtrale, y est renvoyé. A la veille de la première guerre mondiale, le chanteur castré, aussi étonnant que cela paraisse, existe encore, mais alors qu'il fut la pièce maîtresse de l'opéra *seria* lorsqu'il donnait corps et voix aux héros, il se maintient certes, mais confiné à l'Eglise.

La question que nous posons est alors la suivante : qu'est-ce qui permet au castrat, alors qu'il a disparu des scènes de théâtre depuis bien longtemps, cette étrange et anachronique permanence à l'Eglise ? Pour apporter un élément de réponse à cette question, il semble nécessaire de rappeler brièvement ce qu'il en est de son apparition dans le dispositif religieux.

C'est par l'Espagne que se répandit l'utilisation de « chanteurs n'ayant pas mué », et cela semble-t-il, en raison de la proximité qui existe, durant la période mozarabe entre catholiques et musulmans.

> « La venue à la Cour musulmane de Cordou du grand chanteur luthiste et compositeur Ziryab (789-857) qui fit ses études à Bagdad a autorisé l'emploi des castrats chanteurs dans les nouvelles formes musicales que celui-ci a développées. [...] Du IX[e] siècle jusqu'à la reconquête de l'Espagne par les chrétiens au XV[e] siècle, les chroniques musulmanes signalent la présence des castrats chanteurs destinés à ces musiques raffinées, au sein des cours »[1].

Des eunuques castrés suffisamment tôt et convertis, vont peu à peu s'intégrer aux cérémonies catholiques, entre le XII[e] et le XV[e] siècle. Un pas décisif est franchi lorsque l'église entame sa Contre-Réforme : tandis que les cardinaux, majoritairement italiens et espagnols, se réunissent en concile à Trente (1545-1563), des chanteurs castrés commencent à apparaître dans la chapelle pontificale, à Rome. Jusque-là, l'illustre chœur, en raison de l'interdiction portant sur le chant féminin, ne pouvait compter que sur des enfants, aux possibilités techniques et à la musicalité souvent plus réduites que celles des adultes ou sur des falsettistes[2] souvent limités quant à leur puissance et leur étendue vocale. Sixte V autorise, par une bulle de

---

1 Christian GAUMY, « Le chant des castrats », in *Opéra International*, décembre 1984 et janvier 1985.

2 Chanteur se servant presque exclusivement de sa voix de fausset.

1589, le recrutement des castrats. Quelques hommes de bonne volonté s'emploieront alors à justifier la décision et soutiendront sans la moindre équivoque, que :

> « La voix est une faculté plus précieuse que la virilité puisque c'est par la voix que l'homme se distingue des animaux. Si donc, pour embellir la voix, il est nécessaire de supprimer la virilité, on peut le faire sans impiété. Or les voix de *soprani* sont tellement nécessaires pour chanter les louanges du Seigneur, qu'on ne saurait en mettre l'acquisition à un prix trop élevé »[1].

Ainsi en moins de vingt ans, tous les falsettistes du chœur pontifical seront-ils remplacés par des castrats. L'amplification du phénomène est telle que toutes les cathédrales, toutes les chapelles de la péninsule, se dotent en quelques années de castrats sopranos et altos. L'Eglise perçoit parfaitement en quoi ces interprètes constituent une sorte d'idéal musical : voix brillante, limpide, émouvante par son caractère ambigu, aussi puissante et aiguë que celle d'une femme mais dans un corps d'homme. Ce dernier argument est de poids puisqu'alors la phrase de Saint Paul « mulieres in ecclesiae taceant » (les femmes se taisent à l'église) est appliquée à la lettre. Pour autant, il serait réducteur de voir dans cet engouement la seule conséquence de l'interdiction du chant féminin. Il existe une jouissance spécifique provoquée par l'introduction du castrat dans le dispositif musical religieux. La preuve en est qu'en ce début de XVII^{e} siècle on se bat aux portes des églises pour entendre Loreto Vittori qui fait partie de la chapelle papale : la voix du castrat provoque des transports jusqu'alors inconnus.

La liturgie catholique avait identifié la fonction du chœur à celle que la tradition attribue à l'ange — la glorification de Dieu — et avait associé la voix aiguë à cette position angélique. Comme le rappelle Christian Gaumy, dans l'église mozarabe la voix de l'ange va intervenir et cette voix ne peut être qu'aiguë, mais ne doit pas être féminine. Nous pourrions la qualifier de « hors-sexe », ce qui correspond d'ailleurs assez bien à la position angélique... et à celle du castrat. La voix du chanteur-castré sera d'ailleurs, tout au long de son histoire, systématiquement associée à la voix de l'ange. Le témoignage suivant, concernant Baldassare Ferri, en constitue un des nombreux exemples :

> « Ce castrat était un trésor de l'harmonie et le délice des trônes ; sa musique était incomparable et angélique, [...], son chant, pour avoir été un don du ciel, avait toutes les perfections [...], ses lèvres étaient aptes à tranquilliser les esprits ; [...] il avait l'harmonie du ciel en son sein »[2].

---

1 Christian GAUMY, *op.cit.*
2 Angelini BONTEMPI, *Historia Musica,* p. 111, cité par P. BARBIER in *Histoire des castrats*, p. 28.

Au début du XX^e siècle encore, Alessandro Moreschi était surnommé l'*Angelo di Roma* (l'ange de Rome) et cette dimension angélique poursuit aujourd'hui les « haute-contre » puisqu'un slogan publicitaire associé à une compilation d'airs interprétés par ces chanteurs était le suivant : « Les voix des anges atteignent enfin le cœur des hommes »...

Entre le XII^e et le XV^e siècle, l'Eglise introduit donc, avec le castrat un ange musicien et l'on voudra bien se souvenir ici que la fonction de l'ange est de délivrer un message qui est, dans le cas qui nous préoccupe, la parole divine. Tant que le castrat est soumis à ce rôle de porte-parole il occupe une place angélique et l'intense plaisir qu'il procure dans un lieu sacré ne semble pas être perçu comme trop dérangeant ni trop déplacé. Tout se complique à partir du moment où ce porte-parole va se faire porte-voix. Michel Poizat[1] analyse avec beaucoup de finesse ce moment que je qualifierai de passage d'une position angélique à une position diabolique, passage correspondant d'ailleurs au transfert du castrat de la scène sacrée à la scène profane. Avec l'apparition de l'opéra au XVII^e siècle, la référence à l'ange-musicien délivrant la parole divine qui avait soutenu l'introduction du castrat dans le dispositif religieux, cède la place au héros-musicien, Orphée, dont la voix seule, délivrée de tout message, va émouvoir le public et entraîner une jouissance qui sera d'autant plus violemment refoulée, au cours du XIX^e siècle, qu'elle aura été débordante durant les XVII^e et XVIII^e siècle. Dominique Fernandez dans l'avertissement de *Porporino* le formule ainsi :

> « La célébrité dont jouit la Callas de nos jours ne donne aucune idée de la gloire des castrats ; on se pâmait, on devenait fou en les écoutant : ils suscitaient des passions mémorables. Et pourtant ils ont quitté la scène du monde sur la pointe des pieds ; les contemporains les mentionnent en passant, dans leurs souvenirs ; à peine quelques anecdotes ; aucune biographie. L'oubli, ou plutôt la censure. Il fallait montrer que pour un petit gain de morale on était prêt à étouffer une source immense de plaisir. On avait honte d'avoir tant joui »[2].

Ce malaise transparaît et se trouve rationalisé dans les critiques adressées aux castrats dès le XVIII^e siècle[3]. Ces critiques mettent l'accent sur ce que de nombreux contemporains perçoivent comme l'insupportable et inconvenante gratuité de la virtuosité de ces chanteurs. Assez vite, ces espaces de virtuosité sans mélange où la

---

1 Michel POIZAT, *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée,* Métailié, 1991.

2 Dominique FERNANDEZ, *Porporino ou les mystères de Naples,* Grasset, 1974, p. 8.

3 Le grand Farinelli lui-même n'échappa pas à ces critiques puisque Charles BURNEY nous rapporte, dans *Voyage musical dans l'Europe des Lumières,* une anecdote qu'il tient du castrat lui-même où l'on voit Charles VI reprocher au célèbre chanteur ses « gigantesques enjambées », ses « passages sempiternels », ses « notes qui ne finissent jamais »... troublant la compréhension du sens et la bonne et régulière mesure du temps.

voix s'épure reléguant le texte au second plan seront au théâtre plus encore qu'à l'Eglise, remis en question voire limités par le compositeur lui-même. Pourtant la virtuosité n'était pas exclue du chant religieux, mais tout se passait comme si cette gratuité et cette jouissance (du fait qu'elle était au service de la parole divine) était contenue, tout comme l'horreur de la castration était tenue à distance, dans les propos cités ci-dessus, parce que nécessaire à la jouissance de l'Autre divin.

Cette question du plaisir que pouvait provoquer l'écoute de la musique à l'église a été, d'une façon assez étonnante, un des problèmes les plus débattus durant les premiers siècles de la chrétienté[1]. En fait toutes les positions idéologiques en ce qui concerne les liens susceptibles d'unir parole divine et musique peuvent se rencontrer ; depuis le « oui, avec enthousiasme ! » que l'on peut attribuer à Saint Ambroise, jusqu'au « non, jamais de la vie ! » des Pères du désert, qui sera repris par les puritains anglais au cours du XVII[e] siècle, en passant par un « oui, à condition que... » défendu par Augustin ou un « non, sauf si... » qui serait la position de Saint Jérôme, autre Père de l'Eglise important, contemporain d'Augustin. En fait, tout semble possible si le principe essentiel de conservation de la parole divine est sauvegardé. Il s'agit de préserver totalement la lettre du texte et son intelligibilité dans la clarté la plus complète de son élocution. Le mode de transmission des textes sacrés sera donc, dans un premier temps, la psalmodie, qui consiste en une mélodie de caractère récitatif, beaucoup plus proche du *recto-tono* que du chant. La matérialité vocale est ici totalement soumise à la lettre du texte. Une première brèche verra le jour avec l'apparition de l'*Alléluia*. Cette exclamation signifie en hébreu, « louez l'Eternel » mais reprise telle quelle, sans être traduite dans la liturgie chrétienne, elle se voit réduite à une suite de syllabes sans signification que l'on lance à la divinité dans un mouvement de jubilation. Or, nous avertit Michel Poizat :

> « Si, dans la psalmodie, le verbe assure son emprise totale sur la voix, dans l'*Alléluia* celle-ci s'épanouit en longues vocalises complexes qu'on appelle mélismes. Dans la psalmodie proprement dite, la mélodie — ou ce qu'on peut appeler telle — est bien sûr syllabique : à chaque syllabe correspond un seul son (note), de la durée d'énonciation de cette syllabe dans la langue parlée, comme dans le récitatif d'opéra. Dans le mélisme, au contraire, c'est tout un groupe de notes — et parfois un groupe de durée importante — qui va être chanté sur une même syllabe du mot et des écarts très supérieurs à ceux qui prévalent dans la psalmodie. C'est donc exactement le contraire de la psalmodie : ici,

1 On pourra consulter à ce sujet l'ouvrage de Théodore GEROLD, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Alcan, 1931.

c'est la durée et le rythme de la vocalisation qui s'imposent au mot — lequel s'en trouve complètement désarticulé »[1].

Le texte et le sens qui lui est associé passent alors au second plan. Cet espace accordé à une pure jouissance lyrique pénétra le monde latin, depuis l'Orient qui l'a vu naître, sous le nom de « jubilus » au IV^e siècle. On connaît le succès que remporta cet espace qui engendre, dans la seconde partie du XVIII^e siècle, l'ébouriffant *Alléluia* du motet « Exultate jubilate », composé par Mozart pour le castrat Rauzzini. La loi de la prééminence du verbe est ici, bien sûr, profondément mise à mal. Mais tant que cet espace est clairement circonscrit il semble que le danger de débordement du côté du « hors-sens » puisse être contenu : dans le psaume se rencontre la parole et le sens, dans l'*Alléluia* la voix et la jouissance. Avec l'apparition du castrat sur la scène sacrée le trouble s'accentue et derrière l'ange musicien principalement porte-parole se profile déjà la fonction diabolique du porte-voix, conduisant à l'oubli du texte sacré au profit du plaisir lié à l'audition de la voix. De plus, on prête au diable principalement les caractéristiques d'ambiguïté (pouvoir être deux choses opposées en même temps) il est celui qui rend indistinct, indifférencié, qui apporte la confusion. Comme le dit Faust à Méphisto : « Avec toi, on tombe toujours dans l'incertain ». Et le castrat en raison de sa « fabrication » même participe de cette indétermination[2]. Mais au-delà, sa voix réellement inouïe ramène au premier plan la matérialité sonore, faisant passer au second plan l'enjeu même de la situation liturgique qui est la transmission d'une parole divine. Malgré cela, tout se passe comme si le fait d'être limitée au strict cadre de l'Eglise permettait de contenir a minima la jouissance éprouvée. En effet cette jouissance n'a pas de sens diabolique parce qu'enthousiasmante (au sens étymologique du terme c'est-à-dire qu'elle permet au fidèle d'être inspiré voire possédé par Dieu). Autrement dit dans le cadre du dispositif religieux, la voix et le plaisir extrême qu'elle peut susciter n'ont rien de gratuit car, adressés à l'Autre divin, ils en constituent même une des voies d'accès possible, comme le montre Saint Augustin[3].

Il en sera tout autrement avec l'apparition de l'opéra au XVII^e siècle dont le but, voilé tout d'abord, puis clairement affiché, est la jouissance de la voix dans tous ces états et de préférence les plus extrêmes. Et parce qu'il est le médium le plus approprié à cette

---

1 Michel POIZAT, *op. cit.*, p. 33-34.

2 Comme le dit lui-même le castrat BALATRI :
« Si je dis "homme", je mens,
"femme" je ne le dirai sûrement pas
Et "neutre" me ferait rougir ».
cité par Patrick BARBIER, in *Histoire des castrats,* p. 180.

3 SAINT-AUGUSTIN, *Confessions,* Livres IX, VII,15.

nouvelle sensibilité qui préfère ce qui est mouvant, inconstant, ce qui coule, ce qui s'envole à ce qui se maintient et se fige, l'opéra, qui fonctionne justement sur l'illusion et la constitution d'une réalité d'un autre ordre, emporte tout sur son passage et devient très vite le genre baroque par excellence. A Venise, entre 1700 et 1740, plus de quatre cents opéras furent composés et représentés.

Elaboré à Florence, aux alentours de l'an 1600, l'opéra se voulut d'abord retour et réflexion sur les arts de la scène tels qu'ils pouvaient être représentés au cours de l'Antiquité grecque. L'opéra tentait de réinventer le drame grec perçu à cette époque comme un harmonieux mélange de textes, chants et danses. L'*Orféo* de Monteverdi, représenté en 1607, célébrait ce mariage d'amour où la musique semble être l'humble servante du poème. Néanmoins une partie de l'œuvre ébauche déjà ce que deviendra l'opéra dans quelques années : il s'agit de l'air d'Orphée descendu aux enfers, air excessivement virtuose où la vocalise éperdue dissout le sens sous des cascades d'éclats de voix[1]. Le règne des castrats dans l'opéra *seria* s'annonce ici.

Très vite en effet le mariage d'amour se transformera en mariage de raison. Dans la plupart des pays (la France se situant un peu à part dans cette évolution) la musique et plus particulièrement la voix va régner en maîtresse absolue sur le drame. « Prima la musica, poi le parole » pour reprendre le titre, pour le moins explicite, d'un opéra d'Antonio Salieri.

Le baroque musical, dominé essentiellement par le modèle de l'opéra *seria*, va ainsi trouver dans le castrat une figure emblématique. Au début du XVII[e] siècle, l'Italie baroque s'empare de cette voix d'ange incarné et la détourne de la scène sacrée vers la scène profane, non comme on l'a trop souvent dit pour pallier à l'interdiction de la présence féminine sur les théâtres — interdiction qui ne se pose que dans les états pontificaux — mais bien plutôt pour la fascination qu'elle exerce sur les auditeurs. La référence à l'ange musicien a bien sûr disparu et l'ange va se transformer en héros. Car il est important de noter que, même s'il est arrivé aux castrats d'interpréter des rôles féminins, les personnages qui leur sont le plus couramment attribués sont des rôles éminemment virils tels Ottone, Arminio, Téséo, Rinaldo ou Radamisto pour ne citer que quelques héros des opéras de Haendel. Ce qui semble être visé ici est moins une pseudo adéquation réaliste entre une voix et un personnage, comme le fera plus tard le XIX[e] siècle en distribuant les rôles d'amoureux aux ténors et aux barytons les rôles de traîtres, mais plutôt une adéquation entre l'importance du rôle et la jouissance que procurera la voix qui la sert.

---

1 Il me paraît intéressant de noter qu'une des premières apparitions de la virtuosité trouve sa place dans un air de séduction. Orphée ne tente pas de convaincre Charon par des mots, ce qui correspondrait musicalement à un récitatif, mais tente de le charmer par ce qui constitue l'expression la plus pure de la voix : la vocalise.

La voix du castrat étant la plus extraordinaire par son côté « hors-sexe », la plus inouïe au sens propre du terme, semble donc la plus appropriée pour rendre compte de l'aspect sur-humain des personnages mis en scène par l'opéra *seria*. Benjamin Britten, au XX^e^ siècle, retrouvera d'ailleurs spontanément cette association voix « hors-sexe » et personnages au-dessus des humains lorsqu'il attribuera à Obéron — personnage féerique du *Songe d'une nuit d'été* — et à Dionysos et Apollon dans *Mort à Venise,* non une voix de castrat, à l'époque disparue, mais ce qui en constitue le succédané contemporain : la voix de « haute-contre ».

Ce qui différencie, en fait, la position du castrat au théâtre et à l'Eglise, c'est qu'il n'y a plus, à l'opéra, de justification possible, par la référence à L'Autre divin, du plaisir éprouvé. La quête qui est enclenchée, se trouve alors déconnectée de toute justification théologique. On jouit de la voix comme d'un objet autonome, sans se soucier réellement du sens qu'elle peut véhiculer. Ce qui est ici visé est un point à la fois recherché et craint où la parole ne contraindrait plus la voix. On en jouira d'ailleurs d'autant mieux qu'elle se trouve plus détachée du sens et de la loi du signifiant, source de discontinuité, alors que la voix est, elle, continuité absolue. Cet enjeu se repère assez facilement dans le fait que l'amateur d'opéra sait parfaitement que le plaisir qu'il pourra éprouver ne se situe jamais dans le récitatif dit *secco* — proche du langage parlé[1] — mais dans l'*aria* où la voix se déploie libérée au maximum des contraintes de la parole. Un autre élément allant dans le sens de cette interprétation est l'indigence de nombreux livrets : on ne va pas à l'opéra, comme on va au théâtre, pour s'attacher au sens mais pour jouir de l'audition de la voix dans sa matérialité sonore la plus pure possible.

Même si consciemment et dans la théorie, ce qui est recherché au XVII^e^ siècle avec la création de l'opéra est un *parlar cantando*, un « parlé-chanté », où le mot et le sens seraient premiers, la voix en tant que telle va, comme dans le cas de la musique religieuse, s'autonomiser et les castrats ne seront pas étrangers à cette évolution. Cet idéal d'une vocalité pure, débarrassée de la loi du signifiant, me paraît être approché au plus près par un des airs les plus célèbres de la première partie du XVIII^e^ siècle : « Quel usignuolo » (ce rossignol qui amoureusement...) composé pour Farinelli par Giacomelli. La légende veut que l'illustre chanteur l'ait interprété des centaines de fois pour le roi d'Espagne qui goûtait particulièrement cet air d'imitation du rossignol. Cet air, extrêmement virtuose, tendant à imiter la vocalité d'un oiseau, me paraît vouloir atteindre une pure émission vocale — l'animal étant ce qui est absolument étranger au signifiant — cet air donc, qui pose comme idéal une chose échap-

1 A tel point d'ailleurs que certains enregistrements ou productions les coupent (!).

pant au registre de la parole semble être le paradigme du point visé par la pratique artistique des castrats : *il s'agit de se faire voix*. C'est là que se situe le lieu du plus intense plaisir esthétique ; c'est aussi, par conséquent, le lieu qui provoquera le plus de résistances. Résistances qui prirent le masque de la philosophie des lumières à la fin du XVIII[e] siècle. Voltaire et Rousseau, entre autres, condamnent la pratique de la castration. La philosophie combat bien entendu ce monstre contre-nature et contre-raison mais avec des arguments parfois peu dignes de philosophes, et Stendhal et Schopenhauer auront beau jeu quelques années plus tard de les brocarder. En fait, ce qui rend les castrats insupportables aux philosophes français du XVIII[e] siècle est qu'ils sont à l'origine de plaisirs intenses issus non de la clarté des lumières mais des clairs-obscurs baroques, non au service du sens mais de la jouissance, dans l'excès et non la mesure... On connaît la fin de l'histoire. Même si le XIX[e] posséda aussi de grands castrats tels Crescentini ou Velluti, la cause est entendue, ces eunnuques-chanteurs disparaîtront de la scène de théâtre pour retrouver pendant un demi-siècle la place qui avait été la leur au début de leur histoire. La castration est toujours aussi condamnable mais au moins les débordements sont-ils contenus. Pour autant, la quête liée à la voix ne disparaît pas mais trouve de nouveaux terrains pour s'exprimer : les ténors et les sopranos, au cours du XIX[e] siècle se mettront à chanter de plus en plus haut, jusqu'à atteindre des tessitures où l'articulation est difficile, voire impossible[1], retrouvant encore une fois la tension entre texte et émission vocale déjà rencontrée chez les castrats, l'ambiguïté en moins.

Or cette problématique du plaisir lié à une voix « hors-sexe » se trouvera de nouveau au centre d'un débat esthétique un demi-siècle après la disparition du dernier castrat : il s'agit de la redécouverte du timbre de « haute-contre » par l'intermédiaire d'Alfred Deller vers la fin des années quarante. Cette voix, très utilisée dans les maîtrises anglaises mais aussi en Espagne dans la célèbre abbaye de Monserrat, n'a jamais connu d'interruption quant à son utilisation dans le cadre religieux, mais il revient à Deller de l'avoir sortie de la seule pratique religieuse pour la faire de nouveau entendre sur scène, provocant un scandale dont on a aujourd'hui oublié l'ampleur. Les gardiens du temple de la moralité musicale ne s'y sont en effet pas trompés lorsque, dans la première partie du XX[e] siècle, la musique baroque tenta de retrouver les timbres oubliés qui l'avaient constituée. Landowska et son clavecin Pleyel à pédales furent aisément récupérés par une vision romantique du baroque ; on se moqua des violes et des flûtes à bec qui « jouaient faux »... mais on hurla et insulta Deller. Ici encore tout se passe comme si le fait d'avoir circonscrit ce type de voix au sein de l'Eglise l'avait neutralisée. On se souvient des

1 Débouchant dans le *Lulu* d'Alban BERG, sur le cri.

transports indignés d'Antoine Golea animateur, pourtant éclairé, de la tribune des disques sur les ondes de *France Musique* à l'audition de l'*Ode à Sainte Cécile* de Purcell : « C'est indécent... C'est obscène... Je ne peux pas supporter ces sons androgynes... »[1]. Le ton est donné. L'effet de scandale ici comme dans le cas des castrats est obtenu lorsque le chanteur, sortant du chœur des anges, monte sur scène et d'angélique devient alors obscène. Cette obscénité trouve son origine dans le fait qu'en chantant, le « haute-contre », comme le castrat, par la disjonction de la voix et du corps, fait émerger une dimension éminemment sexuelle du plaisir lié à l'audition de la voix chantée. Car, que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas le caractère de marqueur sexuel (la voix féminine signalant le sexe féminin, la voix masculine le sexe masculin) qui conditionne l'attrait pour la voix mais le fait qu'elle est, dans sa matérialité même et dégagée de toute référence à une sexuation, objet de jouissance. La preuve en est qu'en tant qu'objet on tente de la posséder et de la protéger dans des cassettes[2] dont les mélomanes prennent un soin jaloux. D'autre part, les voix considérées comme les plus chargées érotiquement, celles qui exercent la fascination la plus grande sur l'auditeur, qu'il soit homme ou femme, sont les voix qui justement convoquent cette disjonction du corps sexué et de la voix : voix grave chez la femme (que l'on pense à Kathleen Ferrier ou à Marlène Dietrich, justement surnommée « L'Ange Bleu »), voix aiguë chez l'homme (le castrat hier, le « haute-contre » aujourd'hui excessivement utilisé dans la musique de variété et qui a servi de fer de lance à la révolution des « baroqueux »). Comme les castrats et pour les mêmes raisons, les « haute-contre » se sont peu à peu imposés dans le paysage musical contemporain, allant jusqu'à interpréter les grands rôles composés pour les eunnuques-chanteurs par Cavalli, Monteverdi, Haendel, Vivaldi ou Mozart. L'effet de scandale s'estompe, le public semble même plébisciter et rechercher ces nouvelles sensations esthétiques si l'on en croit le nombre de compilations consacrées à ces chanteurs... et leur chiffre de vente. Pourtant, le trouble provoqué par ces voix ne semble pas pour autant complètement avoir disparu même chez les mélomanes, voire les musiciens professionnels, montrant par là-même qu'au-delà de l'intérêt et du plaisir éprouvé, un danger est toujours pressenti. L'exemple en est une boutade lancée, il y a quelques mois, sur les ondes de France Musique par un producteur ayant pourtant grandement œuvré pour la connaissance de la musique ancienne en France. Recevant au cours de son émission un jeune et talentueux chef d'orchestre qui s'apprêtait à diriger une nouvelle production d'un opéra de Haendel, dont le rôle principal avait été créé pour un

1 Cité par Philippe BEAUSSANT, in *Vous avez dit baroque ?*, p. 48.

2 Le film *Diva* de Jean-Jacques BEINEX montre bien cette course désirante de l'amateur d'opéra pour tenter d'enfermer l'objet-voix dans une cassette.

castrat, la question est posée de la voix choisie pour le remplacer. Le choix s'était porté sur une chanteuse. Mais ce qui me paraît particulièrement étonnant est l'argument ou plutôt l'absence d'argument qui étayait ce choix. La question même avait été rapidement évacuée dans un grand éclat de rire qui suivit un étonnant « Au diable les contre-ténors ! ». Et nous retrouvons encore une fois la figure du diable associée à cette voix pourtant si souvent qualifiée d'angélique. Cette anecdote n'est pas isolée et semble plutôt rendre compte d'un mouvement actuel de mise à l'écart de ce trouble-sexe qu'est le « haute-contre ». On peut le repérer dans l'engagement quasi-exclusif aujourd'hui de chanteuses pour interpréter les rôles de castrats, mais aussi dans la réhabilitation d'interprétations « romantiques » d'œuvres des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles[1]. Interprétations qui, bien entendu, se situent aux antipodes de ce qui a caractérisé le mouvement dont Deller est justement une des figures les plus caractéristiques : la recherche du son perdu. Recherche à laquelle le retour sur scène de la voix de « haute-contre » a grandement participé. Va-t-on intimer l'ordre au « haute-contre » « d'aller au diable » et pour cela de redevenir ange fondu dans la masse chorale comme on l'a déjà fait, par le passé, pour le castrat ? La question n'est pas aussi tranchée, car comme le fait remarquer avec pertinence Michel Poizat :

> « Gardons-nous de l'idée simpliste et réductrice qui tend à opposer deux positions homogènes et constituées : une tendance " libératrice " en quête d'une jouissance prônée comme salutaire, en butte à l'oppression d'un " pouvoir répressif " [...] visant sans cesse à l'empêcher de s'épanouir en vertu d'on ne sait trop quelle méchanceté immanente. [...] Cette tension, chaque homme, chaque groupe au travail sur cette question en est traversé »[2].

Il s'agit toujours de trouver un point d'équilibre instable parfois plutôt du côté de la répression, du texte donc et de la loi du signifiant, parfois plutôt du côté de la jouissance, tout en sachant que cette stabilité précaire est travaillée par une double attraction. En fait, ce que nous montre de façon exemplaire cette étonnante aventure des castrats, c'est que tout enjeu de jouissance esthétique — et l'audition de la voix « hors-texte » plus que tout autre, en est un — est à la fois recherché et craint. Recherché, car la quête du sujet désirant s'en trouve soutenue et craint, car la possession de l'objet de jouissance

---

1 Durant toute une semaine nous pûmes assister à une magnifique entreprise de réhabilitation et entendre dans le cadre de la « Clé du jour » des versions d'œuvres « baroques » dirigées et interprétées par des instrumentistes ou des chefs de grand talent mais fortement inscrits dans une tradition romantique (MENGELBERG, KLEMPERER, Sir Thomas BEECHAM, KARAJAN...). Est-il nécessaire de préciser que dans ces interprétations la troublante voix du « haute-contre » est évacuée ?

2 Michel POIZAT, *op. cit.*, p. 12-13.

abolirait toute recherche entraînant, par là même, la disparition du sujet. C'est bien, *in fine*, ce double mouvement d'attirance et de répulsion qu'illustre l'histoire des castrats. Lieu d'un formidable potentiel de jouissance esthétique[1], les castrats furent recherchés pour la possibilité qu'ils eurent de présentifier une dimension vocale par eux seuls détenue tout en étant considérés comme obscènes lorsque se délivrant de la loi de la parole, ils déchaînèrent les passions. Adulés puis rejetés et oubliés, ils constituèrent, en fait, une des modalités historiques des formations de compromis entre loi de la parole et jouissance que réalise tout dispositif culturel et dont l'engouement et la controverse actuelle concernant la voix du « haute-contre » ne constitue qu'un des avatars.

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER P., *L'Histoire des castrats*, Paris : Grasset, 1989.
BARBIER P., *Farinelli, le castrat des lumières*, Paris : Grasset, 1994.
BEAUSSANT Ph., *Vous avez dit baroque ?*, Arles : Actes Sud, 1994 (1988).
BLANCHARD R. & CANDÉ R. de, *Dieux et divas de l'opéra*, t. 1, Paris : Plon, 1986.
BUKOFZER M.F., *La Musique baroque 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, trad. fr. Paris : Editions J.C. Lattès, 1982 (1947).
BURNEY Ch., *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, trad. fr., Paris : Flammarion, 1992 (1771).
DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, 1995.
DUHAMEL J.M., « La Grande vogue des castrats », in *L'Histoire* n° 93, octobre 1986.
FERNANDEZ D., *Porporino ou les Mystères de Naples*, Paris : Grasset, 1974.
GAUMY C., « Le Chant des castrats », in *Opéra international*, n^{os} 76 et 77, décembre 1984 et janvier 1985.
GEROLD T., *Les pères de l'Eglise et la musique*, Paris : Alcan, 1931.
JACOBS R., *La controverse sur le timbre du contre-ténor*, Arles : Actes Sud, 1985.
LACAN J., *Le Séminaire Livre VII (1959-1960)*, Paris : Seuil, 1986.
MOINDROT I., *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Paris : Fayard, 1993.
POIZAT M., *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris : A.M. Métailié, 1986.
POIZAT M., *La Voix du diable*, Paris : A.M. Métailié, 1991.
ROUVILLE H. de, « Les castrats », in *Opéra international*, n° 101, mars 1987.
SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, Paris : Desclée de Brouwer, 1980.

1 Comme le montre bien le film de Gérard CORBIAU, *Farinelli*, où l'on voit une femme s'évanouir, en proie à un intense et trouble plaisir, à l'écoute de la voix du chanteur.