



HAL
open science

“ Voice, voice, voice ”. Jeux du genre et du désir sur la scène lyrique

Sarah Nancy

► To cite this version:

Sarah Nancy. “ Voice, voice, voice ”. Jeux du genre et du désir sur la scène lyrique. Théâtre/Public, 2018, La scène lyrique, échos et regards, 228. hal-03381048

HAL Id: hal-03381048

<https://hal.science/hal-03381048>

Submitted on 18 Oct 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.

« Voice, voice, voice »

Jeux du genre et du désir sur la scène lyrique

SARAH NANCY

Pourquoi placer les réflexions qui suivent sous le signe de ce refrain des années 1980 aussi inepte que réjouissant¹? Pour suggérer, avec cette substitution de la «voix» aux «garçons», qu'à l'opéra, on s'amuse bien; que les garçons ne sont pas toujours ceux qu'on croit; que les clichés ne demandent qu'à être retournés et les amours, diversifiées, bref, que l'opéra est pour tous, et pas au sens de la triste Manif. Car cela ne fait pas de doute: dans ses intrigues, ses répliques, sa musique, et dans tout ce qui, en elles, réclame la scène, l'opéra déjoue tout essentialisme et toute catégorisation binaire. Roméo peut y être chanté par une femme (Bellini, *I Capuleti e I Montecchi*); la reine de Babylone y avoir la voix d'une contralto aussi bien que d'un contre-ténor (Rossini a prévu la première option pour sa *Semiramide*², mais on recourt souvent à la seconde) — ce qui a pour effet, logiquement, de laisser se déployer des circuits de désir qui débordent et compliquent le seul modèle hétérosexuel.

Et tout cela au sein même des conventions du genre lyrique. Car même lorsqu'un rôle travesti comme celui de Chérubin ne programme aucune hésitation dans l'identité fictionnelle du personnage — on le perçoit bien comme un garçon, même/surtout lorsqu'il est déguisé

en femme —, la performance scénique du rôle autorise un frisson d'érotisme homosexuel lors du baiser volé à la Comtesse, ce que n'ignore pas la malicieuse réécriture straussienne avec le jeune héros du *Chevalier à la rose*, qui semble à la fois plus fille, dans ses ébats avec la Maréchale (enivrante scène d'ouverture), et plus garçon, sous les regards concupiscent du baron.

Ces jeux du genre et du désir tiennent-ils à la nature fondamentalement théâtrale de l'opéra? C'est en effet le propre du genre dramatique que de faire dépendre l'identité du rôle et du costume — et Anne Emmanuelle Berger a bien montré combien le concept de genre/*gender* était redevable au théâtre considéré non seulement comme jeu de masques mais comme processus d'agrandissement et d'embellissement en vue de la scène³. Mais ce n'est pas tout. Nicolas Boileau, à la naissance de l'opéra en France, pointe déjà la contribution de la musique à ce qu'il considère comme l'immoralité du genre lyrique:

«De quel œil penses-tu, que ta Sainte [...] Entendra ces discours sur l'amour seul roulant, [...] Et tous ces lieux communs de Morale lubrique, Que Lully réchauffa des sons de sa musique?» (*Satire X*)

Comme si, une fois associé à la voix chantée, le théâtre devenait nécessairement plus glissant (c'est l'étymologie de «lubrique»); comme si la musique avait pour effet de rendre plus immédiatement sensibles les fantasmes dont les textes sont tissés.

Il n'est donc pas étonnant que le genre de l'opéra ait été interpellé par les interrogations féministes (est-il le récit obstiné d'une «défaite des femmes» que cautionne en le masquant la promotion d'une jouissance de la voix pure? Est-il au contraire, grâce au renouvellement permanent de la typologie des voix, un moyen de subvertir l'autorité masculine?⁶), ni qu'il ait servi à revendiquer, contre la forme traditionnelle de la discipline, une musicologie en quelque sorte incarnée, qui

1— *Boys (Summertime love)*, de Sabrina (Sabrina Salerno), sorti en 1987 chez Baby Records.

2— L'introduction de *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, de Corinne E. Blackmer et Patricia J. Smith (dir.), New York, Columbia University Press, 1995) s'ouvre sur cet exemple.

3— Anne Emmanuelle Berger, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Paris, Belin, 2013.

4— Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 66.

5— Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

6— Carolyn Abbate, «Opera or the Envoicing of Women», in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Ruth A. Solie (dir.), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 225-258.



Arsilda, regina di Ponto, de Vivaldi, mise en scène David Radok. Avec le Chœur et l'Orchestre Collegium 1704, direction Václav Luks. Théâtre national slovaque, Bratislava, 2017. © Petra Hajska.

tient compte du corps et de la sexualité de celui ou celle qui cherche⁷. A priori, tout est possible à l'opéra, et pour tous. Reste à savoir comment, sur les scènes actuelles, garder les forces vives de ce jeu du genre et du désir inscrit dans le genre lyrique même.

« VOICE, VOICE, VOICE... »

Pour Aristote, « dans tous les autres genres [que celui des bovins], la femelle a une voix plus aiguë que le mâle », ce qui est « surtout sensible chez les humains [...] parce que ce sont les seuls animaux qui utilisent le langage, et que le substrat matériel du langage c'est la voix »⁸. Tout l'opéra semble s'être employé à lui donner tort — ou plutôt, tout l'opéra semble avoir choisi d'explorer les conséquences de ce dont le Stagyrite lui-même est bien averti : que la voix humaine n'est pas seulement le « substrat matériel du langage », mais aussi le domaine des passions, c'est-à-dire de mouvements dont rien ne permet complètement de prévoir la direction. Dès ses origines, en effet, le genre lyrique multiplie les combinaisons entre sexe de l'interprète, tessiture et genre du rôle. Les castrats, bien sûr, offrent un exemple particulièrement frappant de la relativité de ces représentations genrées : leur voix inouïe, qui procède d'un corps dégage d'une définition biologique de la virilité, est indifféremment employée pour des rôles féminins et des rôles masculins. Leur forte implication dans la naissance de l'opéra en

Italie n'est pas anodine, comme ne l'est pas non plus la prééminence de cette figure d'Orphée que Raphaëlle Legrand qualifie à juste titre de « baro/queer »⁹.

À la suite des castrats (au fur et à mesure que la pratique se raréfie), ou immédiatement contre eux (on sait le rejet qu'ils suscitent en France) se déploient d'autres combinaisons, articulées à des conceptions spécifiques de la musique, de l'amour, de la virtuosité : voix de haute-contre à la fois héroïques et galantes dans l'opéra français (Lully), voix de fausset (contre-ténor) qui semblent mimer l'infléchissement du sujet amoureux (Dowland, Purcell), voix graves de femmes reprenant le flambeau des rôles de conquérants dans l'*opera seria* (Haendel). Et même dans cet âge de l'opéra qu'on a pu

7— *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas (dir.), New York-London, Routledge, 1994, rééd. 2006.

8— Aristote, *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vol. 7, p. 200-201.

9— Raphaëlle Legrand, « Orphée baro/queer », *Transposition, journals*. openedition.org/transposition/135; DOI: 10.4000/transposition.135

10— Nicholas Till, « A new glimmer of light. Opera, metaphysics and mimesis », in *The Legacy of Opera. Reading Music Theatre as Experience ad Performance*, Dominic Symonds et Pamela Karantonis (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2013.

appeler «métaphysique»¹⁰ — le grand XIX^e siècle et son grand opéra —, dont la raideur en matière d'association entre genre, tessiture et sexualité est bien illustrée par le célèbre bon mot de G.B. Shaw définissant l'opéra comme l'invariable récit des efforts du baryton pour empêcher le ténor de coucher avec la soprano —, personne ne s'émeut de l'épanouissement des fameux rôles «en pantalon». Certes, à ces jeunes hommes et pages amoureux sont le plus souvent confiées des voix de mezzo-soprano, ce qui peut sembler valider le critère relatif d'une tessiture grave comme indice du masculin. Mais en fait, et comme le prouvent certains de ces rôles à la tessiture beaucoup plus aiguë (Urbain dans *Les Huguenots*, de Meyerbeer, Oscar dans *Un bal masqué*, de Verdi), il s'agit alors moins de préserver un code de représentation du masculin que de figurer la jeunesse au moyen du timbre de tête.

En s'accumulant et en se contredisant, les habitudes et les conventions de l'opéra disent donc que le «naturel» a une histoire, et que ce qu'on appelle féminin ou masculin ne dépend pas des voix, c'est-à-dire ne dépend pas des corps — ou plutôt, dépend de certaines possibilités des corps et des voix dont on n'a pas fini de saisir les nuances ni de mesurer les ambivalences. Que penser alors des tentatives d'ajuster le sexe de l'interprète au rôle, comme cela a été fait pour Chérubin et Siebel, l'un et l'autre chantés par un ténor dans les mises en scène de Pierre Jourdan pour *Les Noces de Figaro* (Théâtre impérial de Compiègne, 1997¹¹) et de Nadine Duffault, pour *Faust* (Opéra de Massy, 2017)? Naïve pulsion de rectitude aux résultats musicaux problématiques. Et si l'on est tenté d'être plus indulgent avec le choix de faire chanter par une mezzo-soprano le rôle d'Arnalta, la nourrice de Poppea, vraisemblablement écrit pour voix d'homme (c'était le cas dans la production du *Couronnement de Poppée* à la Philharmonie en 2017), c'est en vertu d'une asymétrie qui est la preuve même que féminin et masculin ne se définissent qu'en relation. La caractérisation d'une vieille femme à partir du ridicule traditionnellement attaché à un homme travesti est alors certes, à maints égards, plus réductrice et plus dégradante que ne l'est l'attribution d'un timbre féminin rond et clair à un personnage masculin pour signifier la jeunesse. Mais en fait, ce que traduisent ces efforts d'évitement est une même insuffisante confiance dans la capacité de l'opéra à susciter l'empathie pour les équations d'identités les plus diverses.

11— Pour cette référence comme pour les suivantes, nous ne précisons pas le nom du chef d'orchestre par souci de simplification. Il est évident cependant que les choix de distribution ne relèvent pas du ou de la seul(e) metteur(se) en scène.

12— Nous remercions Juliette Hubert, autrice d'un mémoire sur «Le motif "éthique" dans *Elektra* et *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal» (soutenu en 2017 à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris III) pour ses éclaircissements.

À cela, il faut ajouter que toute une série d'intrigues prévoient au sein de la fiction des travestissements qui obligent à repenser la vraisemblance: car si personne ne s'aperçoit du changement d'identité genrée d'un personnage, et si, dans un tel cas, l'écriture vocale n'est pas modifiée (on pense à Lisea, dans *Arsilda, regina di Ponto*, de Vivaldi, récemment incarnée par Lucile Richardot dans la mise en scène de David Radok créée au Théâtre national slovaque, Bratislava, en 2017), c'est que la voix n'est en rien dépositaire d'une identité unifiée et fixe, ou, et ce n'est pas contradictoire, que le désir de croire et le désir tout court se nourrissent précisément de ces flottements. En ce sens, les épanchements et les aigus de Zdenka, dans *l'Arabella* de Strauss, lorsqu'elle n'a pas à jouer le rôle de garçon qui lui a été imposé à sa naissance, sont moins la caricature d'une idée de la féminité que l'indice d'un accomplissement du sujet dans l'amour¹².

«... I'M LOOKING FOR A GOOD TIME»

Riche de cette capacité à faire éprouver le caractère composite et relatif de l'identité genrée, l'opéra tend donc les bras à qui veut célébrer la transgression des normes et thématiser les errances du désir. D'où ce lieu commun, sur les scènes d'opéra depuis une quinzaine d'années au moins, des drag queens, des corps nus et de la sexualité crue — comme si le double travestissement des bohémiennes en hommes et des matadors en femmes devait parfaire la condamnation de la morale bourgeoise qui étouffe Violetta (*La Traviata* mise en scène par Benoît Jacquot à l'Opéra de Paris en 2014); comme si la présomption de s'accomplir comme femme amoureuse hors de la dépendance aux hommes, pour Carmen, ne pouvait se comprendre que dans un monde où des soldats sodomisent des cigarières à l'avant-scène (mise en scène de Calixto Bieito à l'Opéra de Paris en 2017). D'où, plus subtiles, les adaptations qui, exploitant cette aptitude de l'opéra à interroger les normes, assument l'anachronie du motif de l'homosexualité dans sa définition moderne pour approfondir les œuvres: choix de transformer le personnage du Renard, chez Janáček, en Renarde, en prenant au pied de la lettre le sexe de l'interprète (le rôle est écrit pour une mezzo-soprano), afin d'étoffer la quête d'identité de l'héroïne, présentée comme une adolescente qui se heurte au monde (mise en scène de Christophe Coppens au Théâtre de la Monnaie en 2017). Choix symétriquement inverse de faire d'Armide un homme pour restituer toute leur force aux scrupules du guerrier, honteux de délaissier les armes pour un amour jugé efféminant par la société (*Armida*, de Haydn, mis en scène par Mariame Clément au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines en 2014-2015).

Mettre en scène l'opéra en suivant la pente, «glissante», donc, des jeux du genre et du désir peut ainsi être bien autre chose que la tentative fanfaronne et paradoxale



Così fan tutte, de Mozart, mise en scène Frédéric Roels, direction musicale Andreas Spering. Avec le chœur Accentus. Rouen, 2016. © Jef Noel.

de brusquer un public réputé conservateur pour mieux le rallier à la cause subversive. On le voit également avec les adaptations qui, explicitant l'identité genrée comme performance de sorte que l'homologie entre cette dynamique et le genre même de l'opéra s'en trouve soulignée¹³, permettent de penser le pouvoir créateur des représentations. Si les jupes en skaï du *Dancaire* et du *Remendado* (Christophe Gay et Carl Ghazarossian dans la *Carmen* d'Olivier Py à l'Opéra de Lyon en 2012) ne sont pas un vain détail, c'est qu'en attirant l'attention sur la phrase du quintette: «Il est toujours bon, sur ma foi, / D'avoir les femmes avec soi», elles contribuent à montrer que l'occasion fait le genre et que du grand cabaret du féminin et du masculin on ne sort pas forcément victime — témoin *Carmen*, qui se relève à la toute fin, comme pour indiquer que le show doit et peut continuer.

Mais c'est peut-être lorsqu'il rend négligeable le problème de la différence des sexes pour tenter d'approcher le seul désir que le genre de l'opéra exploite au mieux sa capacité à relancer ces questions de manière bénéfique. *La Calisto*, qui raconte comment l'héroïne se laisse séduire par Jupiter métamorphosé en Diane, en offre l'occasion, surtout lorsque le choix est fait de confier le rôle du dieu des dieux à deux interprètes distincts selon que celui-ci est ou non métamorphosé, comme c'est le cas dans la mise en scène de Mariame Clément pour

l'Opéra national du Rhin en 2017¹⁴. Cette distribution (du reste conforme à celle de la création en 1651), en désamorçant les effets burlesques attendus du travestissement, donne une intensité et un sérieux inédits aux émotions de la nymphe. Ce n'est pas à un barbu qui chante en voix de fausset que celle-ci s'abandonne, mais à une belle femme à la voix ample et suave, parfait double de la déesse, puisque l'interprète, Vivica Genaux, chante les deux rôles, nuancant le passage de l'un à l'autre par quelques simples accessoires et mimiques (cigare et roulements d'épaule qui caractérisent Jupiter). La fausse Diane est donc le véritable agent qui étanche la soif de volupté de la nymphe (la métaphore de l'aridité initiale est traitée avec poésie), et ce plaisir n'est pas complètement recouvert par la désillusion finale. Pour autant, rien n'invite à penser que l'expérience correspond à

13— Cette dimension métapoétique est présente dès les débuts de l'opéra, comme le montre le récent article de Jean-François Lattarico, « Hermaphrodites et eunuques en scène. Indifférenciation et marginalité sexuelles dans le théâtre vénitien au XVII^e siècle », in *Autorité et marginalité sur les scènes européennes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Christelle Bahier-Porte et Zoé Schweitzer (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 223-238.

14— Nous adressons ici nos plus sincères remerciements à Mariame Clément, pour avoir accepté de discuter de vive voix de ses choix d'interprétation.



Carmen, de Bizet, mise en scène Olivier Py, direction musicale Stefano Montanari, Opéra de Lyon, 2012. © Stofleth.

une initiation homosexuelle, ni d'ailleurs que le genre sexué n'importe pas au plaisir — l'allusion au caractère indéfinissable du plaisir éprouvé («Un certo dolce che, / Che dir non te'l saprei», II, 6) pouvant, au minimum, être entendue comme un déplacement dans les attentes d'une sexualité hétéronormée. Mais une rencontre a eu lieu, absolument authentique dans son absolue singularité. Absolument authentique, c'est-à-dire irréductible à un partage entre le vrai et le faux et, en tant que telle, propre à susciter l'empathie des spectateurs et spectatrices, de même, exploit notable, que les émois de Linfea, la suivante de Diane, chantés par un contre-ténor qui évite les afféteries habituellement induites par son travestissement.

Cette même finesse peut être trouvée dans *Così fan tutte*, à condition de voir dans l'implacable géométrie de l'intrigue l'occasion de tous les vertiges. En faisant apparaître face à Fiordiligi éperdue, ayant endossé la veste de son amant pour fortifier sa vertu, un Ferrando vêtu de la robe de celle qu'il courtise, la mise en scène de Frédéric Roels (Opéra de Massy, 2017) balaie soudain l'opposition entre féminin et masculin pour saisir l'heureux narcissisme du désir, et, aussi bien, la réinvention de soi

dans l'amour. Si l'aigu rejoint alors l'aigu (soprano et ténor), comme le grave a déjà rejoint le grave (mezzo-soprano et baryton), ce n'est alors nullement pour rationaliser le mystère de l'attraction, mais au contraire pour en saisir les vibrations dans ce que l'identité a de plus labile.

Aujourd'hui, dans le champ effervescent des études de genre, l'importance de la voix comme objet susceptible de faire exploser les catégories binaires est largement reconnu, mais cela souvent en vertu d'approches cognitives, scientifiques et chiffrées¹⁵. N'est-il pas tout aussi fructueux de se pencher sur ce que l'opéra, dans sa double dimension textuelle et musicale, met à disposition de la performance scénique comme forces de déstabilisation d'un ordre supposé naturel et d'une hiérarchie souvent inégalitaire? Une telle exploration, en effet, conduit nécessairement à comprendre qu'un partage binaire cache souvent un continuum et que ni le corps ni l'élection de l'objet amoureux ne sont une assignation au genre. On gagne, au passage, une perspective historique essentielle, ainsi que la conviction que la fausse symétrie entre masculin et féminin, mais aussi les conventions, les clichés mêmes, peuvent aussi être parfois, pour le genre et le désir, un terrain de jeu émancipateur.

15- Voir l'article « Voix » in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016.

