HAL
open science

Approche psychanalytique d'une voix inouïe : une histoire des castrats

Jean-Michel Vivès

To cite this version:

Jean-Michel Vivès. Approche psychanalytique d'une voix inouïe : une histoire des castrats. Revue française de musicothérapie, 2008, 28 (1), pp.21-28. hal-03433301

HAL Id: hal-03433301

https://hal.science/hal-03433301

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Approche psychanalytique d’une voix inouïe : une histoire des castrats

Jean-Michel Vives

Professeur de Psychopathologie Clinique Université de Nice Sophia-Antipolis ; Psychanalyste, Toulon

Issu du chœur religieux, le castrat, après un détour remarqué durant les XVIIe, XVIIIe et début du XIXe siècles sur la scène de l’opéra, y retourne. Au début de XXe siècle, aussi extraordinaire que cela puisse paraître, le chanteur castré existe encore. Mais alors qu’il fut la pièce maîtresse de l’opéra séria lorsqu’il donnait corps et voix aux héros, il se maintient certes, mais au prix de se voir confiné à l’église. Alors qu’il fut celui par qui le *Bel Canto* se trouva mis en place dès le début du XVIIe siècle, il devint au cours du XVIIIe siècle et plus encore au XIXe celui qui allait incarner le *mal’Aria.*
La question qui se pose à nous est alors la suivante : qu’est-ce qui rend le castrat, alors qu’il a régné sans partage sur toutes les scènes durant tant d’années, obscène ; au point de le faire disparaître du dispositif opératique et de le restituer au dispositif d’où il était issu : celui de la transmission de la parole divine.

castrat, pulsion invocante, voix

Psychoanalytical approach of a voice unprecedented: a history of castrati
Born of the religious chorus, the castrato, after a detour attracted a lot of attention on the stage of the opera, goes back to it. While the castrato voice was the centerpiece of the opera seria there are still at the beginning of 20 century, but at the price of confining himself at the choir of the Cappella Papale. The question which arises to us is then this one: why the castrato voice adulated, during the eighteenth century on ordering the neineteenth century, is ti perceived at obscene ?

Castrato, Invoking Drive, Voice

chant, opéra, religion, psychanalyse appliquée

17e siècle, 18e siècle, 19e siècle, XXe siècle

21-28

15 mars 2008

Lorsqu’en avril 1902 les représentants de la *Gramophone Company*, en mission à Rome, prennent la décision d’enregistrer la voix du dernier castrat vivant, Alessandro Moreschi, il y a plusieurs décennies que le public n’a pas éprouvé la jouissance extrême procurée par ces chanteurs. En effet, 1902 voit la création de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy où un baryton tue, par jalousie, un ténor qui est aimé d’une soprano, la création *d’Adrienne Lecouvreur* de Ciléa où une mezzo tue, par jalousie, une soprano qui est aimée d’un ténor, deux ans plus tôt une soprano assassinait, pour l’amour d’un ténor, un baryton trop pressant dans *Tosca* de

Puccini et deux ans plus tard, dans *Madame Butterfly*, une soprano mourra d'amour pour un ténor... En Italie, en Allemagne, en France et au-delà, les amants sont des ténors, leurs maîtresses des sopranos, leurs rivaux des basses et des contraltos. Les héroïques et ambigus castrats incarnant les rôles de Jules César, d'Alexandre, de Tamerlan... sont oubliés et avec eux une grande partie de la musique qu'ils ont servie. Le 11 avril 1904, Moreschi enregistre ses dernières notes. Il ne quittera le chœur de la chapelle Sixtine qu'en 1913 et mourra oublié de tous en 1922, à l'age de soixante-quatre ans, entérinant la disparition définitive d'un monde dont la chronique de la mort annoncée avait débuté dés le XVIIIe siècle. Ce document émouvant, malgré l'interprétation pouvant parfois prêter à sourire, 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 deux siècles sur la scène théâtrale, y retourne. En ce début de XXe siècle donc, le chanteur castré 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 au prix de se voir confiné à l'église. Alors qu'il fut celui par qui le *Bel Canto* se trouva mis en place dès le début du XVIIe siècle, il devint au cours du XVIIIe siècle et plus encore au XIXe celui qui allait incarner le *mal'Aria*

La question qui se pose à nous est alors la suivante : qu'est-ce qui rend le castrat, alors qu'il a régné durant plus deux siècles sur toutes les scènes, obscène ; au point de le faire disparaître du dispositif opératique et de le restituer au dispositif d'où il était issu : celui de la transmission de la parole divine.

Pour répondre à cette question, il convient de revenir sur les conditions mêmes de l'apparition du castrat au sein du 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 IXe siècle jusqu'à la reconquête de l'Espagne par les chrétiens au XVe 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, convertis, vont peu à peu s'intégrer aux cérémonies catholiques, entre le XIIe et le XVe 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 souvent limités quant à leur puissance et leur étendue vocale. Sixte V autorise, par une bulle de 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

[1] Christian. Gaumy, Le chant des castrats, in *Opéra International*, décembre 1984 et janvier 1985.

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 nécessaire pour chanter les louanges du Seigneur, qu'on ne saurait en mettre l'acquisition à un prix trop élevé »[2]. On notera que ces théologiens de « bonne volonté », si brillants en d'autres occasions pour établir de subtiles différences, semblent confondre ici la voix et la parole. En effet c'est bien la parole qui manque aux animaux. Ne dit-on pas d'un chien qui aboie pour se faire entendre de son maître : « il ne lui manque que la parole ». Ou si nous devons admettre que c'est bien la voix qui manque aux animaux, comme le disent ces théologiens, dans ce cas il faut entendre la voix au sens précis que lui a donné Lacan : c'est-à-dire « cet objet chu de l'organe de la parole » (*séminaire XXI, Les non dupes errent*). Il convient ici de distinguer la parole, acte singulier impliquant un sujet et son rapport à la voix et le langage qui lui est extérieur et n'implique en rien la voix. A ce titre, le langage peut concerner les animaux : il existe bien un langage des oiseaux, des abeilles ou des fourmis qui pour autant ne parlent pas. F. de Saussure, dans son Cours de Linguistique Générale, résume cela dans une formule extrêmement claire : la langue est pour nous le langage moins la parole. La parole implique la perte de cet objet particulier qu'est la voix et le chant est une situation quasi expérimentale qui nous permet d'étudier ce rapport. Le chant étant un acte de parole où la voix, loin d'être dissimulée derrière ce qui se dit, se trouve révélée.

A partir de 1589 et en moins de vingt ans, tous les falsettistes du chœur pontifical seront 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 soprano et alto. L'Église 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 puisque 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 XVIIe siècle, on se bat aux portes des églises pour entendre Loreto Vittori qui fait partie de la chapelle papale. La liturgie catholique avait identifié la fonction du chœur à celle que la tradition attribue à l'ange : la glorification de Dieu, et avait associée la voix aiguë à cette position angélique. 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 ainsi, tout au long de son histoire, systématiquement associée à la voix de l'ange. Le témoignage suivant, concernant Baldassare Ferri, en est 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

[2] Ibid.

tranquilliser les esprits ; (...) il avait l'harmonie du ciel en son sein »[3]. Au début du XXe siècle encore, Alessandro Moreschi était surnommé *l'angelo di Roma* (l'ange de Rome).

Entre le XIIe et le XVe siècle, l'Église introduit donc peu à peu en Espagne un ange musicien et l'on voudra bien se souvenir ici, que la fonction de l'ange est d'être un messager, de délivrer un message qui est, dans le cas qui nous préoccupe, la parole divine. Le castrat se trouve ainsi en position de logophore, et tant qu'il 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. Tout ce complique à partir du moment où ce porte-parole va se faire porte-voix. Michel Poizat[4] 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 XVIIe siècle, la référence à l'ange-musicien délivrant la parole divine qui avait sous tendu 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 violemment refoulée, au cours du XIXe siècle, qu'elle aura été débordante au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Dominique Fernandez dans l'avertissement de *Porporino*, le formule ainsi : « la célébrité dont joui 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 »[5]. Cette honte liée à la jouissance nous pourrions la repérer dans les critiques, assez nombreuses dès le XVIIIe siècle, adressées aux castrats. Ces critiques pointent souvent sur ce qu'elles perçoivent comme l'insupportable gratuité de leur virtuosité, où la voix s'épure disloquant le texte sous un vertigineux raz de marée ornemental. Ici est pointée la dimension logocauste du chant du castrat. La parole s'ignifie par la voix. Pourtant la virtuosité n'était pas exclue du chant religieux, mais tout se passe comme si cette gratuité et cette jouissance du fait qu'elle est 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. L'intelligence de la loi divine est peut-être mise à mal par la voix virtuose du castrat mais cette dernière permet d'une certaine manière de faire entendre la voix de dieu. Hildegard von Bingen, célèbre mystique et compositrice rhénane, poussera les conséquences de cette intuition de l'articulation de la voix de Dieu et de la loi de Dieu jusqu'au bout puisque défendant l'aspect divin du chant, toujours suspecté d'être d'origine diabolique, elle affirmera que le chant à l'église serait la remémoration d'une voix originelle paradisiaque. Chanter à l'église serait retrouver la voix du père indisponible et donc le rappeler. Il est difficile de ne pas penser ici

---

[3] Angelini. Bontempi, *Historia Musica* , p.111, cité par P. Barbier in *Histoire des castrats*, p.28.

[4] Michel Poizat, *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Métailié, 1991.

[5] Dominique Fernandez, *Porporino ou les mystères de Naples*, Grasset, 1974, p.8.

aux développements de Th. Reik sur la voix du père archaïque qui par sa mise à mort permet l'instauration de la loi.

Se trouve posée ici la question de la transmission de la parole de Dieu. Pourquoi est-il nécessaire de la psalmodier ou de la chanter ? Pourquoi ne pas transmettre la parole divine dans son immédiateté même, pourquoi tout simplement ne pas la parler ? Pourquoi ne peut-on pas se contenter du dit divin, pourquoi faut-il le transformer en un dire musicalisé ? M. Poizat apporte la réponse suivante : « A partir du moment où une considération extérieure liée notamment non plus à la seule proclamation mais à la diffusion (...) fait valoir que le projet divin pourrait s'accommoder d'un support de jouissance, la tentation devient grande de prendre prétexte de cette volonté de diffusion d'affermissement d'une foi pour se laisser aller à cette jouissance, moyennant un certains nombre de conditions (et parler de conditions, c'est déjà envisager la reddition !) (...) Autrement dit vulgairement : ce n'est pas avec du vinaigre qu'on attrape les mouches. Un peu de plaisir ça ne fait pas de mal... puisque c'est au service de Dieu »[6]. L'enjeu « publicitaire » repéré par M. Poizat me semble tout à fait pertinent, mais peut-être applique-t-il un peu trop rapidement le modèle construit à partir de l'opéra à la musique religieuse. En effet, les enjeux de l'opéra et du rituel religieux sont diamétralement opposés. Ce qui préside à la naissance de l'opéra – malgré les dénégations de ses créateurs – est la visée d'une jouissance liée à l'objet voix. Pour l'opéra, ce qui est premier c'est la voix, alors que ce qui est premier à l'église, c'est la transmission d'une parole divine dont la diffusion ne nécessiterait pas, *à priori*, sa vocalisation. La force du message divin devrait pouvoir se suffire à lui-même. En ce sens la voix ne parait pas seulement présente pour faire passer le message – comme on dirait pour faire passer la pilule – mais surtout, et c'est l'hypothèse que je fais, parce que cette parole divine perdrait toute « efficacité » sans cette vocalisation.

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[7]. 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, absolument ! » que l'on peut attribuer à Saint Ambroise, jusqu'au « non, il ne saurait en être question ! » des Pères du désert, qui sera reprise par les puritains anglais au cours du XVIIe siècle, en passant par un « oui, mais... » défendu par Saint Augustin ou un « non, à moins que... » qui serait la position de Saint Jérôme, autre Père de l'Église important, contemporain d'Augustin. En fait, tout semble possible si le principe essentiel de conservation de la parfaite compréhension 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'Éternel » mais reprise telle quelle,

---

[6] Michel Poizat, op. cité.

[7] On pourra consulter à ce sujet l'ouvrage de Théodore Gerold, *Les pères de l'Église et la musique*, Alcan,1931.

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 grosso modo 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 cela avec des écarts très supérieurs à ceux qui prévalent dans la psalmodie. C'est donc exactement le contraire de la psalmodie : ici, c'est la durée et le rythme de la vocalisation qui s'imposent au mot – lequel s'en trouve complètement désarticulé[8] ». 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 IVe siècle. On connaît le succès que remporta cet espace qui engendre, dans la seconde partie du XVIIIe siècle, l'ébouriffant Alleluia du motet *Exultate jubilate*, composé par Mozart pour le castrat Rauzzini. La Loi de la prééminence du verbe est ici, bien sur, profondément mise à mal. Mais tant que cet espace est clairement circonscrit il semble que le danger de débordement du coté du « hors-sens » peut 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 essentiellement porte-parole se profile déjà une fonction diabolique que caractérisent l'indifférenciation et l'ambiguïté. Et le castrat, de part sa « fabrication » même participe de cette indétermination[9] mais au-delà, sa voix réellement inouïe ramène au premier plan la matérialité sonore de la voix faisant passer au second plan l'enjeu même de la situation liturgique qui est la transmission d'une parole divine. Malgré ce, tout se passe comme si, le fait d'être limitée au strict cadre de l'Église permettait de contenir a minima la jouissance éprouvée. En effet cette jouissance n'est par dépourvue de sens, non 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 constituent une des voies d'accès à Dieu comme le montre Saint Augustin[10]. Il en sera tout autrement avec l'apparition de l'opéra dont le but est la jouissance de la voix dans tous ces états et de préférence les plus extrêmes.

Élaboré à Florence, aux alentours de l'an 1600, l'opéra se voulut d'abord retour et réflexion sur les arts de la scène au cours de l'Antiquité grecque. L'opéra tentait de réinventer le drame grec perçu à cette époque comme un harmonieux mélange entre

---

[8] Michel Poizat, op. cité, p.33-34.

[9] 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

[10] Saint Augustin *Confessions*, Livres IX, VII,15.

parole, chant et danse. *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 pointe 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. Le règne des castrats dans l'opéra séria 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 séria, va ainsi trouver dans le castrat une figure emblématique.

Au début du XVIIe siècle, l'Italie baroque s'empara de cette voix d'ange incarné et la détourna 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'exerce cette voix. La référence à l'ange musicien a bien sur disparue 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 personnages des opéras de Haendel. Le castrat présentifie un timbre qui n'est ni masculin, ni féminin ni même infantile. Il s'agit d'un timbre qui permettrait, paradoxalement, de faire entendre un au-delà possible de la castration. Si durant tant d'années on a ainsi émasculé, c'est pour que jaillisse de ce larynx qui ne connaîtrait pas la poussée du réel que constitue la mue, ce timbre inouï dont les descriptions laissées par les contemporains ne nous permettent pas d'avoir une idée très précise. En effet, comment définir un timbre ? Cette voix est régulièrement qualifiée de « brillante », ce qui nous laisse supposer que l'éclat phallique est ici en cause. Ce timbre « hors-sexe » et « hors-temps » (ni voix d'homme, ni voix de femme, ni voix d'enfant...) aurait supporté durant tant de siècles la promesse que la malédiction de la castration est déjouée et que la différence sexuelle qui en est une des manifestations, est, au moins le temps de l'écoute, suspendue... Cette position divine et « hors-la-loi » du castrat trouva à s'illustrer, jusqu'à la caricature, dans les caprices de ces chanteurs. Le plus amusant, et peut-être le plus significatif, est la demande faite par le célèbre castrat Marchesi de n'apparaître, quel que soit l'opéra et quelle que soit la situation, qu'au sommet d'une colline, avec une épée dans une main, une lance reluisante dans une autre et sur la tête, un casque à plumes « d'au moins six pieds de haut » comme le précise Stendhal. Il exigeait de commencer alors, quel que soit le contenu de la scène, par les mots : « *Dove son io* ? » (Où suis-je ?)... Qu'ajouter de plus, si ce n'est que cette voix déchaînait les passions montrant par là qu'elle était le support d'un enjeu de jouissance important. Le rapport à la voix des castrats pointe que la jouissance de la voix est liée à un timbre qui agit directement sur le corps de celui qui l'entend. Le Film de Gérard Corbiau, *Farinelli* (1994) montre bien cet aspect dans le moment où le célèbre chanteur tient une note très longue dont il semble vouloir transpercer une

des spectatrices/auditrices qui alors s'évanouit. Il est important de repérer ici que la dimension continue du regard est soutenue par la dimension continue de la voix. Le chanteur devient alors pur regard et pure voix : le texte et la vocalise même n'existent plus. Le chanteur se trouve réduit à une pure continuité, hors-temps et hors sexe, un dieu pourrait-on dire. Ce qui semble être visé ici est moins une pseudo adéquation réaliste entre une voix et un personnage comme le fera plus tard le XIXe siècle en distribuant les ténors en amoureux et les barytons en traîtres, mais plutôt une adéquation entre l'importance du rôle et la jouissance que procurera la voix qui la sert. 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 surhumain des personnages mis en scène par l'opéra seria. Benjamin Britten 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 contre-ténor.

Il n'y a plus, dans le dispositif opéra, de justification possible à partir d'une adresse de cette jouissance à L'Autre divin. 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. Pire, on en joui d'autant mieux qu'elle se trouve plus détachée du sens et de la loi du signifiant. Ceci est particulièrement évident lorsque l'on prend conscience de 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. Cela se repère bien d'ailleurs 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 de la parole[11] – mais dans l'aria où la voix se déploie libérée au maximum des contraintes de la parole. Le castrat ce révèle phonophore et conséquemment logocauste.

Même si consciemment et dans la théorie ce qui est recherché au XVIIe siècle avec la création de l'opéra est un parlar cantando, un parlé-enchanté pourrions nous traduire et trahir, où le mot, le texte 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 parait être approché au plus prés par un des airs les plus célèbres de la première partie de XVIIIe 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 parait vouloir atteindre une pure émission vocale et pose comme idéal quelque Chose échappant au registre de la parole me semble être le paradigme du point visé par la pratique artistique des castrats : il s'agit de se faire voix. On remarquera d'ailleurs que là où le musicien croit s'approcher le plus de l'oiseau, il s'en éloigne le plus. En effet, il est impropre de dire que l'oiseau chante. On peut dire qu'il parle mais pas qu'il chante. Les

[11] A tel point d'ailleurs que certains enregistrements ou productions les coupent (!)

modulations, les mélodies de son énonciation sonore font en effet partie intégrante de son énoncé signifiant, qu'il soit signal d'alerte, appel à la femelle ou marquage territorial. Jamais il ne va moduler sa propre énonciation pour la distordre dans un but autre que celui qui correspond à son énonciation naturelle. Le chant, même et peut-être surtout lorsqu'il prétend imiter l'animal, présente la voix comme ce qui choit de l'acte de parole. Pour reprendre une définition proposée par Jacques Alain Miller : « La voix est tout ce qui de la chaîne signifiante ne participe pas à l'effet de signification ». La voix dans cette direction est comprise comme excès et ce qui fait que la chaîne signifiante s'ignifie. 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 XVIIIe siècle. Voltaire et Rousseau condamnent, à juste titre, la pratique de l'éviration. 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 XVIIIe siècle est qu'ils soient à l'origine de plaisirs intenses issus non de la clarté des lumières mais des ambiguïtés baroques, non au service du sens mais de la jouissance, dans l'excès et non la mesure...

On connaît la fin de l'histoire, le début du XIXème siècle connaîtra encore de grands castrats tels Crescentini ou Velluti qui conclurent respectivement leur carrière en 1812 et 1830. L'ombre de Crescentini plana sur tout le XIXe siècle grâce au célébrissime air de *Romeo et Giuletta* de Zingarelli : *Ombra adorata aspetta* ; auquel de nombreux auteurs dont Hoffmann, Stendhal et Balzac feront référence ainsi qu'à son créateur. Vellutti, lui, créera *l'Aureliana in Palmira* de Rossini en 1813 et *Tibaldo et Isolina* de Morlacchi en 1822, œuvre avec laquelle il atteint le faîte de sa carrière. Meyerbeer lui offrit la dernière œuvre de l'histoire de la musique exigeant la présence d'un castrat : *Criociato in Egitto*. On dit même que Richard Wagner proposa à Mustafà, castrat et directeur musical de la Chapelle Sixtine jusqu'en l898, d'interpréter sur scène le rôle de Klingsor dans *Parsifal* en 1882, ce qui ne se fit pas. Les castrats se maintiennent ou sont sollicités sur la scène de l'opéra mais déjà appartiennent à un monde en train de disparaître. La cause est entendue : les eunuques-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. Pour survivre encore quelques années, ils devront retrouver la place de l'ange au service de la transmission de la parole divine. La castration est toujours aussi condamnable mais au moins les débordements sont-ils contenus et l'enjeu de jouissance moins scandaleusement offert à l'oreille de tous. Ce n'est qu'en 1902 que le pape Léon XIII signa l'ordonnance qui bannissait les castrats de la chapelle pontificale, mettant un point final à cette aventure artistique.

Il est émouvant de repérer que deux mondes, celui finissant des castrats et celui à peine naissant des divas, se sont côtoyés le temps d'une soirée à Londres en 1825. Velluti qui est venu y assurer la création anglaise du *Crociato* de Meyerbeer est alors âgé de 44 ans. Il se produit, au cours de cette soirée en duo avec une toute jeune chanteuse âgée de 17 ans : Maria Malibran. Le dernier représentant des castrats chante avec celle qui allait devenir la première et, sans doute, la plus importante diva

du XIXe siècle. Diva qui aura pour tentation de se situer du côté du « tout vocal », comme le castrat l'avait pu être, lui aussi, d'une certaine manière. En effet, il est étonnant de repérer que la chanteuse interpréta des rôles nécessitant une tessiture allant du contralto le plus grave (Fidalma dans le *Mariage secret* de Cimarosa, *Tancrède* dans l'opéra éponyme de Rossini, Arsace dans *Sémiramis* du même compositeur) au soprano (Amina dans la *Somnambule* de Bellini, Zerline dans *Don Giovanni* de Mozart). Tout se passe comme si la jeune étoile montante de l'art lyrique romantique s'était donnée pour projet de reprendre la dimension « hors-limite » qui avait caractérisée l'art des castrats. Ce qui ne fut pas sans conséquence sur sa voix ; et fit dire à Liszt que sa mort prématurée (28 ans) l'avait sans doute préservée d'une fin de carrière sans voix : « Malibran (…) qui a peut-être bien fait de s'en aller avant le temps. Qui sait ? Elle aurait bien pu finir par (…) chanter faux comme la Pasta.[12] » Une autre grande diva du XXe siècle cette fois, Maria Callas, merveilleuse comédienne elle aussi, aura la même attitude. Elle enregistra pour EMI en 1954 un récital d'airs[13] mêlant la tessiture de soprano lyrique (Verdi) à celle du soprano colorature (Delibes, Meyerbeer). Elle ira même jusqu'à enregistrer, en 1962, le rôle de Carmen écrit pour une mezzo-soprano[14]. Une fois encore ce qui semble visé ici est la possibilité de participer de toutes les voix : mezzo-soprano, soprano, soprano léger… Ce désir de « tout » chanter aura également été fatal à sa voix : on le sait Maria Callas mourut prématurément à l'âge de 54 ans avec une voix qu'elle ne maîtrisait plus. Ce « tout » (ni homme, ni femme, ni enfant, mais homme, femme et enfant) qui paradoxalement, à partir d'un moins, semblait caractériser le castrat, reste donc une des visées des grandes divas, au risque d'y perdre ce qui a fait d'elles des « prima donna ». Le paradoxal destin des grandes chanteuses serait de se faire *a*-phone.

Pour conclure il me paraît intéressant de reprendre un peu plus précisément la prise en charge par Farinelli que l'on peut qualifier de « musicothérapeutique » du cas du mélancolique roi d'Espagne Philippe V. En 1737, Carlo Broschi, dit Farinelli, est appelé au chevet du roi d'Espagne, Philippe V, qui se meurt. Les chroniques racontent que dès 1729, le roi s'enferme dans sa chambre, fenêtres et portes barricadées, et passe des journées entières à pousser des hurlements lugubres, refusant parfois de se lever et de se laver durant plusieurs semaines. Les chroniques rapportent également que le chanteur a interprété durant 10 ans, tout d'abord dis-simulé au regard du roi, soir après soir, les mêmes airs dont celui extrait de l'opéra *Merope* de Geminiano Giacomelli (« *Quell'usignolo che innamorato* ») dans lequel Farinelli excellait à imiter l'infinie variété du champ du rossignol et qui allait constituer l'air préféré de Philippe V. Ce « traitement » permit au roi de sortir de son état de prostration. En effet, il semble que le chant de Farinelli aida le roi à surmonter ses crises maniaco-dépressives jusqu'à sa mort qui survint dix ans plus tard. Le virtuose, dès lors, ne chanta plus que pour le roi, puis pour son fils et devint vite le conseiller royal acquérant une position d'une importance extrême dans la gestion des affaires de l'Espagne, et donc d'une grande partie du monde. Ce qui

[12] Cité par P. Barbier (2005) *La Malibran*, Paris, Flammarion, p.248.

[13] EMI 5 66458 2 *Grands airs lyriques et coloratura*. Tullio Serafin, dir. Philarmonia Orchestra.

[14] EMI 5 56581 2 *Carmen*. Georges Prêtre, dir. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.

faisait se gausser toute l'Europe politique de la première partie du XVIIIe siècle : le très puissant royaume d'Espagne était dirigé par un chapon…

Ce que nous pouvons comprendre de cette « guérison » est que le chant (mélange de voix et de paroles adressées à l'Autre) loin d'être seulement un dispositif « d'extraction » de la voix comme objet *a*, est également ce qui voile la voix. Le cri ou le silence – dans leur commune dimension de continu – la dévoile, la musique, en articulant les dimensions du continu et du discontinu, la révèle. La révélation impliquant le double mouvement de dévoilement et de revoilement. Si le mot est le meurtre de la Chose, la musique en est la commémoration. Entendez bien, commémoration du meurtre de la Chose mais aussi commémoration de la Chose. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas pour rien que la chronique rappelle que le chanteur fut d'abord dissimulé aux yeux du « patient », pointant un moment essentiel de la constitution du sujet psychique où se nouent, continu de la voix, destitution du regard et discontinu de la parole. Le *bel canto, orea phonè* – c'est-à-dire au pied de la lettre « Orphée » – de Farinelli permit de voiler le nauséeux *mal'aria* du roi. Cet appel lancé soir après soir permit qu'une voix articulée dans une parole naisse là où il n'y avait eu jusqu'alors que cri. L'invocation du castrat, que le psychanalyste pourrait reprendre à son compte serait alors un « *Fiat vox* » !

BARBIER P. (1989) *L'Histoire des castrats*., Grasset, Paris

BARBIER P. (1994) *Farinelli, le castrat des lumières*, Grasset, Paris

BEAUSSANT Ph. (1988) *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud, 1994, Arles

BLANCHARD R. et CANDÉ R. de (1986) *Dieux et divas de l'opéra*. Tome 1, Plon, Paris

BUKOFZER M.F. (1947) *La Musique baroque. 1600-1750 De Monteverdi à Bach.* trad. fr.1982 Éditions J.C. Lattès, Paris

BURNEY Ch. *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, trad. fr.1992, Flammarion, Paris

DUHAMEL J.M. "La Grande vogue des castrats", in l'*Histoire* n°93, Oct. 1986

FERNANDEZ D. (1974) *Porporino ou les Mystères de Naples*., Grasset, Paris

GAUMY C. "Le Chant des castrats", in *Opéra international* n° 76 et 77, Déc. 1984 et Janv. 1985

GEROLD T. (1931) *Les pères de l'Église et la musique*, Alcan, Paris

MOINDROT I. (1993) *L'Opéra seria ou le règne des castrats*., Fayard, Paris

POIZAT M. (1986) *L'Opéra ou le cri de l'ange*, A.M. Métailié, Paris

POIZAT M. (1991) *La Voix du diable*, A.M. Métailié, Paris

ROUVILLE H. de "Les castrats", in *Opéra international* n° 101, Mars 1987

SAINT-AUGUSTIN *Confessions*, Desclée de Brouwer, Paris, 1980

Descripteur Thesaurus SantéPsy

SOCIETE/ART

VOIX/CHANT/HISTORIQUE/17e SIECLE/
18 e SIECLE/19e SIECLE/20e SIECLE/RELIGION/
OPERA/PSYCHANALYSE APPLIQUEE