

La voix du castrat ou le sexe de l'ange

ANNE-MARIE MAZZEGA-BACHELET *

Ce texte a été écrit en hommage à l'Italie, un pays si nourri d'art en général, si amoureux des belles voix en particulier, qu'il a toléré pendant au moins deux siècles, en particulier au 17^{ème} et 18^{ème} siècles, l'âge baroque, la mutilation d'environ 3000 à 4000 jeunes garçons chaque année, afin de créer les plus étranges de toutes les voix de chanteurs, les voix de castrats.

Parti d'Italie, ce phénomène embrasa l'Europe, les castrats italiens y déclenchant une véritable hystérie (à l'exception notable de la France)¹. Il concerna donc presque tous les pays européens, toutes les classes sociales, et tous les sexes mais plus particulièrement les femmes, ce qui requiert une analyse particulière.

Deux questions ont guidé cette recherche:

- pourquoi les papes ont-ils cautionné la castration, mutilation interdite par la théologie et punie d'excommunication?
- pourquoi les castrats fascinaient-ils tant leurs auditoires?

* Agrégée de Lettres Modernes, Docteur en Littérature Comparée, Mezzo-soprano.

¹ La France résista à l'attraction des castrats pour des raisons à la fois esthétiques et humanitaires: esthétiques – 2 conceptions différentes de l'opéra (l'opéra français attachant davantage d'importance au récitatif que l'opéra italien où les airs jouaient un rôle essentiel); humanitaires – les philosophes français du XVIII^{ème} siècle étaient violemment opposés à cette pratique. Même un fervent partisan de l'opéra italien comme Rousseau critiqua l'institution des castrats. Lire son article "Castrat" dans le *Dictionnaire de musique*, 1767.

Pour certains auteurs, c'est Napoléon qui mit fin à la pratique de la castration lorsqu'il envahit l'Italie en 1799. Pour d'autres, la décision avait déjà été prise par le pape Clément XIV en 1769 qui interdit la pratique de la castration tout en maintenant les castrats dans la Chapelle Sixtine. Cette mutilation continua cependant de façon limitée pendant le 19^{ème} siècle.

Ce travail a permis de formuler de nombreux paradoxes liés à la castration du chanteur, en particulier celui d'une pratique dont l'un des buts et, en tous cas, des effets, était de prévenir et de contrarier la sexualité² mais procurant en fait la plus sensuelle des jouissances. Tel sera l'axe principal de ce travail.

QUELQUES FAITS HISTORIQUES³

La castration est une pratique ancienne des civilisations en particulier asiatiques et orientales. Elle est mentionnée en Perse, en Chine, en Inde⁴, en Grèce, à Rome, dans les mondes byzantin, islamique et arabe.

C'est un phénomène encore actuel. Il existe une caste de castrats dans l'Inde contemporaine, les Hijra (de plusieurs dizaines à plusieurs centaines de milliers selon les estimations). La castration est encore mentionnée aujourd'hui chez certaines ethnies d'Éthiopie.

Les raisons invoquées et les mutilations sont en fait différentes: punition infligée aux ennemis dans l'antiquité et dans le monde médiéval, la castration a été pratiquée pour des raisons religieuses par les prêtres de Cybèle qui s'auto-émasculaient⁵ sur l'autel de la déesse. Si le rôle des eunuques gardiens des femmes dans les harems est bien connu en particulier dans la Chine ancienne et dans le monde islamique⁶, des raisons médicales furent aussi invoquées, par exemple pour guérir la hernie en Europe jusqu'au 17^{ème} siècle.

² Le mot sexualité renvoie à des réalités complexes: le sexe biologique (mâle/femelle), lié à l'existence d'organes extérieurs et de caractéristiques sexuelles comme les chromosomes, les gonades, les hormones; l'identité sexuelle (féminin/masculin) et l'orientation sexuelle (hétérosexualité, homosexualité, bisexualité, transsexualité, travestissement) d'origine psychosociale. Sur ce sujet complexe, lire par exemple le livre du psychanalyste Paul-Laurent Assoun *Masculin et Féminin*, Editions Anthropos, 2005 ou ceux de Françoise Héritier *Masculin/Féminin*, tome 1 et 2, Editions Odile Jacob, 1996 et 2002.

³ Pour toutes les informations historiques et sociologiques, nous renvoyons au livre de Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Grasset, 2^{ème} édition, mai 2008.

⁴ Le terme "castrat" semble être tiré du mot sanscrit "sastram", couteau. Patrick Barbier p. 14.

⁵ Il faut distinguer l'ablation des testicules (orchidectomie) ou leur écrasement, de l'ablation du penis (pénectomie). On emploie aussi le mot éviration source également de confusion.

⁶ L'eunuque est "le gardien du lit" en latin. La différence entre l'eunuque et le castrat est que la castration de l'eunuque était pratiquée après la puberté, celle du castrat avant la puberté. La pénectomie était parfois aussi pratiquée sur l'eunuque. La confusion a pu être faite entre eunuques et castrats car les jeunes castrats en Italie étaient appelés "eunuques".

LA VOIX DU CASTRAT OU LE SEXE DE L'ANGE

QU'EST-CE QU'UN CASTRAT DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE?

Des eunuques chanteurs existaient dans le monde byzantin avant la prise de Constantinople mais c'est en Italie à la fin du 16^{ème} siècle que la pratique de la castration pour des raisons musicales s'imposa, suivant différentes routes et influences: régions et villes liées à Byzance et d'autres influencées par les civilisations arabes et islamiques, telles la Sicile et Venise. Les interventions de l'Espagne en Italie jouèrent un rôle important car des castrats et falsettistes⁷ étaient mentionnés dans les églises espagnoles et furent introduits dans la Chapelle Pontificale à Rome bien avant le 16^{ème} siècle.

Si elle fut pratiquée partout en Italie, la castration semble avoir été particulièrement importante dans l'Italie du Sud, dans les Etats Pontificaux et dans le Royaume de Naples où l'on peut visiter les conservatoires où les jeunes chanteurs étaient entraînés sur une longue période (de 6 à 10 ans). Ces chanteurs étaient issus des couches les plus pauvres de la population, les parents souhaitant leur offrir une vie meilleure ou désirant tirer un bénéfice financier de la mutilation. En fait leur destin était souvent tragique en raison d'opérations menées dans des conditions sommaires.

Le castrat était donc un chanteur de sexe masculin castré avant la puberté, avant l'âge de 10 ans, généralement entre 7 et 8 ans, afin de conserver le registre élevé de sa voix d'enfant tout en bénéficiant de la capacité respiratoire de l'adulte. L'opération (orchectomie) concernait uniquement les testicules qui étaient généralement enlevées ou écrasées. Elle avait pour résultat l'arrêt de la sécrétion de testostérone, hormone mâle à laquelle on doit la croissance du larynx.

UNE FIGURE MARQUEE PAR L'AMBIGUÏTE SEXUELLE COMME HOMME ET COMME CHANTEUR

Comme homme, l'ambiguïté physique propre au castrat a été relevée: petite taille du pénis, et caractères secondaires féminins tels que l'absence de pilosité, le plus ou moins grand développement des seins, la tendance à l'obésité liés à l'arrêt de la testostérone. La forme et position du larynx du castrat le rapprochait de celui des femmes. Après la mue, le larynx de l'homme descend or le castrat ne connaissait pas cette descente du larynx, les cordes vocales restaient proches des cavités de résonance. Cependant, l'intervention, tout en privant le chanteur de la capacité de procréer car les testicules atrophiées ne sécrétaient plus de spermato-

⁷ Le falsettiste est un chanteur non castré, chantant en voix de tête.

zoïdes, lui permettait d'avoir des relations sexuelles, la castration n'empêchant ni l'érection ni l'émission de liquide prostatique sans spermatozoïde.

Comme chanteur ensuite. La voix du castrat pouvait être soit haute – le chanteur était appelé sopraniste, soit proche de la voix d'une mezzo-soprano ou d'une contralto – il était alors appelé contraltiste ou altiste. Ces qualificatifs font référence à la classification des voix de femmes; mentionnons cependant le fait que le castrat était appelé “primo uomo” dans l'opéra donnant la réplique à la “prima donna”.

Il est possible d'avoir une idée de la voix de sopraniste même très imparfaite, grâce à l'unique enregistrement existant d'une voix de castrat. Cet enregistrement de mauvaise qualité réalisé en 1902 et 1904 est celui de la voix d'Alessandro Moreschi qui chanta dans le chœur de la Chapelle Sixtine à Rome jusqu'en 1913 et qui est considéré comme le dernier des castrats. La pratique de la castration avait été en fait progressivement abandonnée pendant le 19^{ème} siècle mais il restait quelques chanteurs dans les chœurs des églises⁸.

Etant donné que la position du chanteur lorsqu'il paraît sur scène en Europe est une position sexuée, position féminine ou masculine, quelle était celle du castrat? Était-ce une position “intersexuée”, “intergenre”, évoquant ce que Bernard Saladin d'Anglure appelle un “troisième sexe”⁹ ou était-il “hors sexe”, du “genre neutre” selon l'expression d'André Green¹⁰? Avant d'analyser ce point essentiel il nous faut traiter des rapports de l'église catholique avec cette pratique interdite.

⁸ Lire l'ouvrage de Nicolas Clapton, *Moreschi, le dernier des castrats*, Editions Buchet Chastel, mai 2008. La réédition de l'enregistrement des 17 airs d'église a été réalisée en Angleterre sous le titre *Moreschi, The last castrato*, par Pavilion records LTD, 1984, 1987. Moreschi n'était certainement pas un grand chanteur mais sa voix fragile, entre voix de femme et voix d'enfant, semble toujours au bord de la rupture et nous émeut.

⁹ Bernard Saladin d'Anglure: “Du projet PAR.AD.I” au sexe des anges: notes et débats autour d'un “troisième sexe”, article paru dans la Revue du Département d'Anthropologie, Université Laval (Quebec), vol. 9, N° 3, numéro intitulé “Parentés au Québec”. L'auteur y présente différents points de vue sur la question d'un “troisième sexe”: anthropologiques, sociologiques, psychanalytiques, philosophiques, théologiques, proposant “un nouveau paradigme à trois termes” au lieu des deux termes homme/femme. Certaines personnes sont physiquement “intersexuées” (clitoris trop gros, penis trop petit), d'autres dont le sexe est clairement affirmé se voient assigner une fonction normalement dévolue à un autre sexe dans certaines sociétés (fonction de femme attribuée à un homme et l'inverse). D'autres exemples de “troisième sexe” peuvent être trouvés chez les chamans, les berdaches en Amérique du Nord, les enfants d'un sexe élevés comme l'autre sexe et travestis chez les Inuits etc. Pour un résumé de cette question *Le Monde* du 3 août 2009 “Il était une fois deux sexes”.

¹⁰ André Green “Le genre neutre”. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* N° 7, *Bisexualité et différence des sexes*, printemps 1973.

LA VOIX DU CASTRAT OU LE SEXE DE L'ANGE

COMMENT LES PAPES EN VINRENT-ILS A CAUTIONNER LA CASTRATION?

Le pape Clément VIII (1536-1605), en admettant en 1599 les deux premiers castrats dans le chœur de la Chapelle Sixtine, le chœur privé des papes¹¹, lança le mouvement, si bien qu'au milieu du 17^{ème} siècle, les castrats chantaient partout en Italie dans les chœurs des églises. Il était cependant spécifié qu'ils ne devaient chanter que pour la gloire de Dieu, "ad honorem Dei", et seulement pour cela, interdiction que les castrats s'empressèrent de transgresser en allant chanter dans les opéras.

POUR QUELLES RAISONS CE PAPE ET SES SUCCESEURS FIRENT-ILS APPEL AUX CASTRATS?

Pour le comprendre, il faut se situer dans le contexte de la Contre-Réforme, le mouvement engagé par l'église catholique pour lutter contre le protestantisme après le Concile de Trente (1542). Afin d'attirer les croyants dans les églises, les papes encouragèrent le développement de l'art baroque avec ses architectures aux colonnes torsadées, ses décorations surchargées d'anges et d'ors, ses peintures mouvementées, et ces voix bouleversantes, celles des castrats qui s'adressaient dans le même temps à Dieu et aux hommes.

Les voix des castrats étaient destinées à remplacer les voix de femmes.

On appréciait à l'époque les voix élevées. Or les voix de femmes, les plus élevées, avaient été depuis le Moyen Âge interdites dans les églises en raison de l'injonction de St Paul dans sa Première Epître aux Corinthiens (14,34) "comme dans toutes les Eglises des saints que les femmes se taisent dans les assemblées car il ne leur est pas permis de prendre la parole..."¹². Même si l'interdit semble s'appliquer à la voix parlée, elle fut étendue au chant. Les femmes s'étaient donc tues, elles ne parlaient ni ne chantaient dans les chœurs des églises.

Cette interdiction de la voix féminine doit être, selon nous, mise en relation avec la stigmatisation de la sexualité féminine constitutive du christianisme (Eve et le péché originel, la virginité de Marie etc.)¹³. Or la voix féminine, la

¹¹ Il est fascinant de constater que le cœur du phénomène, la Chapelle Sixtine, est aussi l'un des coeurs symboliques de la Chrétienté. De là à établir un parallèle entre le sacrifice du Christ et celui du castrat il n'y a qu'un pas que l'on est tenté de franchir.

¹² *Le Nouveau Testament de la Bible de Jerusalem*, les Editions du Cerf, 1986, p. 532.

¹³ Dans son livre *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Métaillé, 1991, Michel Poizat analyse les rapports entre le Christianisme, l'Islam et la musique. Tantôt la musique fut considérée comme infernale et interdite, tantôt revendiquée comme d'origine divine en particulier par les mystiques. Les interdictions frappant la musique vocale et instrumentale la rapprochent de la femme.

voix de la chanteuse, est l'expression profonde de sa sexualité. Par les mécanismes physiques de la production du son (de l'appui de la voix sur le diaphragme, à la mise en vibration des cordes vocales par la colonne d'air qui ouvre les poumons et met en mouvement la poitrine, à l'ouverture de la gorge qui évoque l'ouverture du sexe féminin) et par les interactions psychologiques, la jouissance de la chanteuse s'exprime suscitant celle de l'auditeur. On peut donc soutenir que l'interdiction des voix de femmes était en fait une interdiction de la sexualité féminine que venait contourner la voix du castrat.

Mais il y a plus car la castration était opérée sur de jeunes enfants de sexe masculin. Peut-on dès lors parler également de prohibition de la sexualité masculine (même si l'érection était possible, la sexualité du castrat était entravée et souvent diminuée)¹⁴. Dans le christianisme, en particulier dans le catholicisme, la forme la plus élevée de l'engagement spirituel et religieux de l'homme est son renoncement à la sexualité par le vœu du célibat. Le castrat en étant privé du pouvoir de procréer semble participer de ce renoncement. De fait, de nombreux castrats chantant dans les chœurs des églises devenaient prêtres.

Le recours aux castrats dans le contexte historique de la Contre-Réforme permettait donc à l'église catholique de résoudre une contradiction entre d'une part la nécessité de toucher et d'attirer les croyants par des voix pures et élevées, de leur procurer une jouissance, tout en restant cohérente avec les fondements profonds du christianisme sur la sexualité qui visent à contenir, voire prohiber la sexualité sauf pour procréer.

LA VOIX DU CASTRAT OU LE SEXE DE L'ANGE

La figure de l'ange dans ses ambiguïtés a souvent exprimé les contradictions de la position du christianisme sur la sexualité.

L'image de l'ange est la plus fréquente de toutes les images employées non seulement par l'église mais aussi par les contemporains pour qualifier les voix de castrats. C'étaient des "voix angéliques". Stendahl par exemple, dans sa *Vie de Rossini* (1823) parle de la "délicieuse voix" de Velluti¹⁵ et des "sensations angéliques" qu'il lui doit. Moreschi, le dernier des castrats, fut appelé "*L'angelo di Roma*". Il prêtait sa voix désincarnée au séraphin lorsqu'il jouait ce rôle dans l'oratorio de Berlioz *Le Christ au Mont des Oliviers*.

¹⁴ Dans les fantasmes de ses contemporains le castrat n'était pas tout à fait un homme comme l'expriment les insultes qui lui étaient parfois adressées (telles que chapon).

¹⁵ Velluti (1780-1861), le dernier des grands castrats.

Les anges ont fait fantasmer les êtres humains depuis l'origine du christianisme et jusqu'à la querelle sur leur sexe dans l'église byzantine pendant le siège de Constantinople par les Turcs en 1453¹⁶. Parmi les innombrables figures d'anges, on s'attachera particulièrement à deux images: celle de l'ange asexué, la plus courante des représentations de l'ange, dont on imagine la voix enfantine, pure, immatérielle, désincarnée, puis celle de l'ange déchu, identifié au diable dans les croyances du Moyen-Âge.

Il est possible tout d'abord d'utiliser l'image de l'ange asexué pour tenter de comprendre l'incroyable attraction que les castrats exerçaient sur les femmes, en particulier sur les femmes de l'aristocratie. Souvent mariées en raison d'impératifs sociaux, elles recherchaient les aventures avec les castrats car d'une part elles pouvaient ainsi éviter les grossesses et d'autre part peut-être leur semblaient-ils moins menaçants, en raison de leurs traits féminins, que des partenaires mâle à la sexualité supposément plus brutale¹⁷.

Les fantasmes sur la sexualité considérée comme un danger par les deux sexes paraissent donc essentiels dans le phénomène des castrats. Deux fantasmes concernant la sexualité dangereuse de l'autre sexe y convergent. Du côté masculin, fidèle à une longue tradition, la hiérarchie mâle de l'église catholique interdisant la voix féminine évitait la dangereuse sexualité féminine et bien sûr la sexualité masculine puisqu'ils étaient prêtres¹⁸, et du côté féminin le désir des femmes semblait être d'échapper à la dangereuse sexualité masculine.

L'autre face de l'ange est celle de l'ange rebelle déchu dans la mythologie du Moyen-Âge, dont on dit que sa chute fut causée soit par l'orgueil soit par le sexe¹⁹. Dans tous les cas le diable²⁰ joue un rôle déterminant dans les conceptions chrétiennes de la sexualité et sa condamnation, puisqu'il poussa Adam et Eve à commettre le péché originel. Il participe d'autres conceptions

¹⁶ Lire les analyses de Bernard Saladin d'Anglure concernant les anges dans son article précédemment cité (note 9).

¹⁷ Le phénomène est certainement plus complexe. Une relation sexuelle marquée par la transgression peut aussi procurer une jouissance particulière.

¹⁸ Ceci est bien entendu théorique, les entorses étant nombreuses, hétérosexuelles et homosexuelles. Certains membres du clergé entretenaient des relations homosexuelles avec de jeunes castrats, leurs protégés. Ce thème a été repris par Balzac dans sa nouvelle *Sarrasine* ainsi que par Dominique Fernandez dans son roman *Porporino ou les Mystères de Naples*, Grasset, 1974.

¹⁹ Lors de la controverse byzantine sur le sexe des anges le débat portait sur la question: les anges sont-ils sexués ou non sexués? Les partisans d'une existence sexuée des anges s'appuyaient sur les positions de Justin, l'un des pères de l'église.

²⁰ Je ne distingue pas ici le diable, Satan, Lucifer, les considérant comme synonymes.

sexuelles plus reliées sans doute à l'antiquité et au paganisme; on connaît par exemple une carte du Tarot de Marseille²¹ le représentant sous les traits d'un hermaphrodite, être bisexuel avec la poitrine d'une femme et le pénis d'un homme tenant enchaînés à ses pieds deux petits démons l'un femelle, l'autre mâle.

Cette bisexualité de l'ange déchu nous évoque l'autre face du castrat, celle d'un être à la voix androgyne et/ou bisexuelle^{22,23}.

Certaines voix de castrats en particulier dans le médium (nous avons connaissance des partitions et des rôles joués dans l'opéra) semblent avoir eu cet effet sur les auditeurs. Certes, nous n'avons pas d'enregistrement de ce type de voix mais nous pouvons nous en faire une idée en écoutant les voix des modernes contre-tenors. Qu'est-ce qu'un contre-tenor? un chanteur non castré dont le registre est très élevé (contre-tenor sopraniste) qui chante en voix de tête mais dont le registre peut s'étendre au médium voire plus bas encore. Les voix des contre-tenors sont considérées comme les voix les plus proches de celles des castrats²⁴. Ce type de voix qui exista au moins jusqu'à la Renaissance, le chanteur était alors nommé falsettiste (note 7), fut abandonné en faveur de la voix du castrat plus conforme au goût baroque pour l'ambiguïté sexuelle. Au milieu du 20^{ème} siècle, un chanteur anglais, Alfred Deller, baryton, travailla sa voix de façon à obtenir une voix de tête. Cette voix frappa les auditeurs et les compositeurs de musique et Deller participa au renouveau de l'opéra baroque en Europe dans la dernière partie du 20^{ème} siècle²⁵.

Il convient enfin de rappeler la dimension "trisexuée" de la voix du castrat, en raison des trois composantes de référence: l'enfant, l'homme et la femme, qui font le caractère unique et complexe de cette voix²⁶.

²¹ La carte numéro 15 du Tarot de Marseille représente le diable.

²² On doit différencier l'hermaphrodite possédant des caractères sexués masculins et féminins, de l'androgyne, un être dont l'apparence ne permet pas de savoir à quel sexe il appartient.

²³ Voir *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Métailié, 1991, Michel Poizat, cité à la note 13.

²⁴ Pour être sensible à la bisexualité de la voix du contre-ténor nous recommandons l'écoute du CD *Heroes*, enregistrement de partitions d'opéras de Vivaldi par le contre-ténor français Philippe Jaroussky, en particulier l'air tiré de l'opéra *Giustino* où l'on peut entendre l'ange asexué dans les notes hautes et la voix androgyne/bisexuée dans le médium et le grave.

²⁵ Nous rappelons que la voix du chanteur "classique" est une création et le produit d'un travail acharné.

²⁶ Le répertoire des castrats a été abordé par des femmes en particulier les cantatrices Nella Anfuso dans son disque *Nicolo Porpora 1686-1768* et plus récemment Cecilia Bartoli dans deux disques *The Salieri Album* et *Opera prohibita*.

LA VOIX DU CASTRAT OU LE SEXE DE L'ANGE

QUELLE JOUISSANCE CETTE VOIX PROCURAIT-ELLE? POURQUOI FASCINAIT-ELLE LES AUDITEURS?

L'effet étrange et la jouissance particulière provoquée par l'écoute de la voix du contre-ténor, écho de la voix du castrat, nous paraît relever de la transgression de la Loi. Par ce terme nous entendons la Loi de la prohibition de l'inceste et la nécessité d'en passer par la castration psychologique²⁷.

Que ce soit en tant qu'ange asexué, bisexué ou même trisexué, la castration réelle du chanteur semblait le délivrer de la malédiction de la castration psychologique et de l'obligation de faire le choix douloureux d'une identité sexuelle. L'auditeur semble en éprouver un véritable soulagement: il est donc possible d'échapper à la différence des sexes!!

De plus, le castrat échappait à la malédiction de l'âge: sa voix restait jeune et brillante tout au long d'une carrière d'une longévité exceptionnelle²⁸.

Enfin il est important de mentionner qu'il abandonnait le plus souvent son patronyme prenant soit le nom de l'homme qui avait payé pour sa castration et/ou son éducation soit adoptant un surnom donné par le public ou celui d'un rôle où il avait excellé. Il abandonnait donc le nom de son père et ne transmettait pas de nom puisqu'il était stérile²⁹.

Nous dirons enfin que sa mutilation, un crime selon les lois humaines et divines, était oubliée car pratiquée pour la gloire de Dieu et pour l'art. La culpabilité ne semble pas avoir "étouffé" les familles ni les différentes sociétés!

Pour toutes ces raisons, le castrat n'était pas considéré entièrement comme un être humain mais plutôt comme un demi-dieu ou un héros. Mais il était aussi une victime. Même si on lui demandait de signer un document acceptant sa castration, son jeune âge l'empêchait de comprendre la portée d'un tel acte. Rien à voir avec le transsexuel qui réclame sa mutilation.

On peut ainsi le comparer à une figure sacrificielle comme il en a existé dans l'antiquité lequel sacrifice comportait un aspect sacré³⁰. L'expression "monstre sacré" dont on qualifie aujourd'hui les grands chanteurs convient parfaitement à cette double nature du castrat, monstre inhumain et figure sacrée.

²⁷ La castration psychologique sera définie comme la nécessaire renonciation par l'enfant à sa mère et l'assomption de la différence sexuelle.

²⁸ Certains ont même prétendu que la longévité du castrat dépassait celle d'un être humain normal.

²⁹ Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une simple pratique d'adoption d'un surnom comme le dit Patrick Barbier (ouvrage cité p.90 et 91). La portée symbolique d'un tel acte paraît essentielle.

³⁰ Sur le sacrifice, lire l'essai de René Girard *La Violence et le Sacré* Grasset, 1982.

LES CASTRATS ET L'OPERA

Au-delà de leur place dans les chœurs des églises, les castrats trouvèrent des rôles à leur mesure dans l'opéra dès les commencements de celui-ci. Ils y entrèrent en compétition avec les voix de femmes sauf dans les Etats du pape où elles étaient interdites de scène de la même façon que dans les églises³¹.

C'est surtout dans l'opéra baroque qu'ils déployèrent leurs talents³².

De Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*), Gluck (*Paride et Enee*, *Orfeo ed Euridice*), à Mozart (*La Clemenza de Tito*, *Idomenea*) et à Rossini (*Aureliano in Palmira*) en passant par Haendel, le compositeur le plus important d'opéra seria et d'opéra buffa³³, tous les grands compositeurs écrivirent des rôles pour les castrats de leur époque.

Il faut absolument écouter la bande son du film que le réalisateur français Gérard Corbiau réalisa en 1994 sur la vie de Farinelli (1705-1782), le plus grand des castrats des Lumières. Ce chanteur exceptionnel capable d'entrer en compétition avec une trompette possédait une voix couvrant 3 octaves (de contralto à soprano léger). Aucune voix actuelle n'étant capable de réaliser pareille prouesse, Gérard Corbiau demanda à deux chanteurs, le contre-ténor Derek Lee Ragin et la soprano Ewa Mallas Godlewska, de chanter la partie basse pour l'un et la partie haute pour l'autre. Les deux voix furent ensuite mixée par l'Ircam à Paris. La bande son du film est impressionnante, redonnant vie à cette voix exceptionnelle. L'art et la virtuosité de Farinelli ne sont pas tout. Sa vie mérite aussi qu'on s'y attarde. A l'âge de 32 ans, chantant à Londres dans le théâtre rival de celui de Haendel, il fut appelé par la reine d'Espagne, une italienne, pour chanter pour son mari qui était mélancolique. Lorsque Farinelli chanta, l'effet sur la mélancolie du roi fut tel que ce dernier demanda au chanteur de rester. Ce qu'il fit apparemment sans regret. Abandonnant sa carrière il resta à la cour d'Espagne jusqu'à la mort du roi Philippe V (9 années) chantant, dit la légende, toujours les 4 mêmes airs (ou 6 selon les auteurs) puis pendant 12 autres années jusqu'à la mort de son fils, Philippe VI, lui aussi atteint de mélancolie. De retour en Italie il était atteint de la même affection.

Le pouvoir salvateur de la musique apporta donc un soulagement temporaire à la mélancolie de ces trois personnes mais ne fut pas capable de la guérir.

L'un des traits fascinants de l'opéra baroque est son goût pour le travestissement. Des hommes chantaient des rôles de femmes, des femmes les rôles

³¹ L'interdiction fut promulguée par le pape Innocent XI (1611-1689) et levée en 1798.

³² Lire le chapitre "L'Italie en scène" que Patrick Barbier a consacré à la place des castrats dans l'opéra.

³³ L'opéra seria est un opéra de tradition italienne. Son caractère noble et sérieux l'oppose à l'opéra bouffon de caractère comique.

LA VOIX DU CASTRAT OU LE SEXE DE L'ANGE

d'homme, les castrats les rôles des uns et des autres. Ainsi certains airs d'opéras pouvaient être chantés soit par une femme soit par un castrat, ces deux voix paraissent parfois interchangeables³⁴. En dehors des rôles qu'ils chantaient, on peut parler de transvestisme de la voix. Dans certains passages la voix du contre-tenor paraît plus féminine qu'une voix de femme. Elle est une voix déguisée en femme, l'essence du féminin, comme la drag queen et le travesti savent parfois l'exprimer, portant à son comble l'artificialité du genre.

CONCLUSION

La figure du castrat a une grande importance dans l'histoire de la musique et celle des religions.

Les voix de castrats marquent l'apogée de l'art baroque qui se caractérise par le mouvement, l'union des contraires, le goût de l'artifice et de l'ambiguïté.

Le castrat a aussi sa place dans l'histoire des religions, en particulier celle du christianisme, et des mythologies, en raison du sacrifice qui lui fut imposé de sa virilité. Les liens entre religion et meurtre ont été analysés par Freud dans *Totem et Tabou* faisant du meurtre du père l'origine du phénomène religieux. Nous sommes tentés de mettre en relation la figure du castrat et son sacrifice avec celle du fils, le sacrifice du Christ.

En quoi ces voix nous concernent-elle aujourd'hui?

Tout d'abord, la figure du castrat s'inscrit dans la réflexion actuelle sur la sexualité. Elle est "intersexuée". Elle dépasse l'opposition homme/femme et permet d'analyser et de mettre en relation différentes composantes de la sexualité, des avatars du sexe physique et biologique, à l'identité et l'orientation sexuelle. Elle est l'occasion de se demander si, et en quoi, le sexe et le genre sont des réalités construites plus que naturelles³⁵.

La voix du castrat permet de réfléchir à l'émotion esthétique liée à l'écoute de la voix, car l'écho qui nous en parvient nous étonne et nous sidère. Au-delà du plaisir lié à la virtuosité du chanteur, souvent confondante, elle a un effet de vérité. D'une part son ambiguïté nous renvoie à la bisexualité dont Freud a fait

³⁴ Il est difficile par exemple de distinguer les deux types de voix (contre-tenor et soprano) dans l'air de Monteverdi "*Pur ti miro, pur ti godo*" dans *L'Incoronazione di Poppea*.

³⁵ La notion de "genre" a été introduite dans le débat contemporain par les anglo-saxons. En français le mot genre (grammatical) rappelle que la sexualité est aussi un rapport au langage. Sur cette approche on peut lire les livres de Robert Stoller par exemple *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, Gallimard 1979 et l'ouvrage de Judith Butler *Troubles dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'américain, La Découverte/poche, nov. 2006.

ANNE-MARIE MAZZEGA-BACHELET

un fondement du psychisme humain et d'autre part elle nous révèle qu'au cœur de la jouissance esthétique, il est ce que l'on pourrait nommer fascination pour la présence de la mort, du vide, pour l'horreur du trou de la castration.

Ainsi elle nous permet peut-être d'avancer cette proposition que la sublimation qui pour Freud était celle d'une "désexualisation" des pulsions sexuelles est en fait jouissance et de la vie et de la mort, une jouissance tragique.