

La voix de l'ange

Ce que l'église préféra dans l'imaginaire vocal et musical du Moyen-Âge, c'est la voix de l'Ange, nimbé de sa fonction de laudateur et de messenger. L'Ange a une voix aiguë, pour deux raisons. Dans les peintures, les anges musiciens sont traditionnellement placés en haut du tableau à l'endroit du ciel, signifiant qu'ils laissent en dessous ceux qui attendent au purgatoire, ainsi que, dans les bas-fonds, les damnés qui brûlent en enfer : ils ont la voix la plus haute... D'autre part, plus la voix s'élève dans l'aigu, plus l'articulation devient impossible, ce qui nuit à l'intelligence des mots. La voix la plus haute, en deçà du langage, qui ne se soucie que de son auréole et de son rayonnement céleste, est bien l'apanage de l'Ange : une filiation pourrait s'établir entre l'ange et la femme soprano, ce que l'Eglise récuse.

Le castrat. L'interdit qui pèse sur la femme comme acteur liturgique l'exclut des chœurs dans certains états . Ce sont les voix masculines dans l'aigu ou les voix d'enfant que l'on investit de cette fonction angélique. C'est dans ce contexte que l'église mozarabe d'Espagne, confrontée à la présence des eunuques – dont certains étaient chanteurs – a introduit aux VIII^e et IX^e siècles le castrat, afin de donner un aperçu plus crédible de cette voix d'ange. En effet, le castrat permettait de pallier nombre d'imperfections inhérentes aux modalités de la voix aiguë masculine : voix de tête, sans beaucoup de volume ni de puissance. Il faut noter que l'Eglise approuvait implicitement une mutilation qu'elle condamnait officiellement et que des parents cupides imposaient à leurs jeunes enfants : l'éviration avait lieu entre dix et douze ans, pour éviter la mue et la descente du larynx. Les papes eurent des attitudes parfois favorables, parfois hostiles aux castrats, toujours ambiguës. Ils excommuniaient ceux qui pratiquaient la castration, mais recrutaient les castrats pour leurs chœurs, et dirigeaient vers les monastères ou la prêtrise ceux qui échouaient dans l'art de la voix.

Le castrat se voit donc investi de la mission d'incarner la voix de l'ange. Ainsi, les castrats ont-ils fait les très riches heures de la liturgie mozarabe, espagnole, italienne, notamment romaine (la chapelle Sixtine n'acceptait aucune femme à cause de son impureté) et allemande (la chapelle de Roland de Lassus, à Munich, en possédait six vers 1560). Les motets de Tallis (1505-1585), comme *Spem in alium* avec ses quarante voix entremêlées, avaient déjà troublé le clair énoncé du plain-chant. Voici que les castrats, avec leur extraordinaire virtuosité vocale ornent les lignes musicales de fioritures étonnantes et rapprochent leurs auditeurs du ciel. Au détriment des femmes indignes de s'adresser à Dieu par leur chant...

L'opéra baroque italien ne fera que détourner cette voix d'ange vers la scène profane, au début du *Seicento*. Le castrat ne pallie pas seulement l'interdit des femmes sur la scène, qui ne s'appliquait strictement qu'aux États pontificaux. Il est le porte-voix idéal d'une société qui va s'efforcer de ressembler, par chanteurs interposés, aux anges et aux dieux : ainsi, l'homme échappe à la castration symbolique qui préside à la différence des sexes. Grâce à un larynx qui réunissait idéalement les avantages de celui de l'enfant, de la femme et de l'homme, le castrat avait une voix irréelle, ambiguë : le mythe de l'androgynie prenait chair. Issu des traditions les plus diverses, l'androgynie apparaît toujours comme l'être des origines (le mythe est rappelé dans le Banquet de Platon), l'homme primordial d'avant la chute. Il est l'être complet par qui se réalise l'union idéale des différences : le castrat représente la réalisation biologique de ce rêve.

Le castrat modelait cette trinité - enfant, femme, homme -, pour en extraire une personnalité asexuée et une voix souvent jugée sublime et sensuelle par les témoins de l'époque. Il méritait bien le nom de *divo*. Pour Dominique Fernandez, « *les compositeurs qui confiaient les rôles de César, d'Alexandre, d'Achille, d'Hercule, à des castrats, savaient bien que le véritable héros participe à la divinité et que la divinité ne connaît aucune distinction, ni d'âge, ni de sexe. (...) Il s'agissait, en fait, de développer chez les hommes le côté féminin de leur nature. Tel était le but : dépasser la distinction entre les hommes et les femmes, redécouvrir l'unité originelle du masculin et du féminin, ramener Orphée sur terre* ». A Naples, ville au faîte de sa splendeur, le prince de Sansovero déclare à Porporino : « *Porporino, j'espère que ta voix restera dans le registre le plus haut possible. Un chanteur mâle qui possède une voix de soprano, quoi de plus merveilleux pour l'imagination ?* » *Porporino ou les mystères de Naples*. Dominique Fernandez.



Cecilia Bartoli

Mais pourquoi les femmes ont-elles tant tardé à faire leur apparition sur les scènes d'opéra ? et pourquoi donc des castrats ? Les deux questions sont-elles inséparables ?

C'est que la voix est un objet de jouissance. Tous les mélomanes, les amateurs d'art lyrique, tous ceux qui chantent pour leur plaisir ou le plaisir des autres le savent. Pourquoi la voix féminine, dans la jouissance incomparable qu'elle nous offre, a-t-elle mis tant de siècles avant de s'imposer comme la voix de la diva, divine comme ce mot l'indique ? Pour le comprendre il nous faut faire un détour par les rapports entre la musique et le sacré.

Les religions chrétienne et musulmane ont depuis toujours codifié le rapport à la voix, objet de jouissance. Ainsi, la femme a été frappée dans son chant par les interdits religieux. (...). La voix de la femme incarne la jouissance, le « démon de la chair ». L'extase ne doit être que mystique et n'exister qu'avec Dieu. (...). Autrement dit, le chant ne doit servir qu'à l'édification des fidèles. (...). Le Coran est muet sur la pratique vocale et la musique. (...). Ainsi la musique est femme et la femme est le diable, comme tout le Moyen- Age (et bien au-delà) en a été persuadé. Le Concile de Trente (1545-1563), qui lui accorde une âme, dénonce néanmoins en elle le lascif et l'impur (*lascivium et impurum*). La femme est impure, car c'est Eve qui est responsable de la faute d'Adam et de l'exil du paradis terrestre. La voix féminine comme telle est fantasmatiquement inscrite dans le registre de la séduction satanique, voire de la dangerosité mortifère, comme le montre le mythe des sirènes.

En revanche, la voix de l'enfant est recherchée car elle est connotée du référent imaginaire de l'innocence et de la pureté : les chœurs d'enfants s'appellent bien *maîtrises*, ce qui en dit long sur la discipline qui y est attachée, prohibition de toute impudicité, etc.

(ndlr. Les castrats se révèlent donc une solution...tout à fait intéressante !)

Les vocalises de la passion - Marie-France Castérède