

UDC 78.01 Händel, G. F.

Original scientific paper

Reçu le 29 octobre 2012

Accepté pour la publication le 9 mai 2013

Haendel comme une « icône gay » - La Figure haendélienne : du castrat au contre-ténor, de la tradition à la « monstrosité »

Maja Vukušić Zorica
Faculté de Lettres
Université de Zagreb
mzorica@ffzg.hr

L'étude de la figure haendélienne comme une « icône gay » s'ancre ici dans l'examen du phénomène du castrat. Le « ton » (derridien), voire la hauteur, le timbre et l'intensité, de la vedette de l'opéra baroque fait face à la figure du « monstre » et de la « monstrosité ». De la tradition au dérapage, des castrats aux contre-ténors contemporains, en passant par les *hautes-contre*, la figure de Haendel se transforme en une plateforme idéelle : historique, générique (*gendered*), philosophique et nécessairement contemporaine.

« Taci, mia lingua, taci, / L'ardor che ti consuma, / Giacché nell'ore estreme all'idolo mio / Non devo con un bacio / Scoprir l'amore et dar l'ultimo addio. »¹

La figure de Haendel se prête à merveille au rôle d'une icône gay en le transformant en un « bent that bends »². Le biographique peut-être gay, l'esthétique sûrement *queer* : l'histoire des interprètes de Haendel, des castrats aux contre-ténors, inaugure une nouvelle façon d'approcher une icône culturelle, le compositeur de *Messiah*, et de ne pas la dire uniquement à travers l'étude de l'accueil. *Farinelli* de Gérard Corbiau déjà en dit long sur la fictionnalisation flagrante des vies de Carlo Broschi (son *campness* ?) et de Haendel. Le renouveau de l'opéra baroque haendélien invite à étudier Haendel à la lumière du *queer* : « The pitch is queered » (Brett/Wood/Thomas 1994/2006).

Du moment où Ellen T. Harris (2004) a cerné la voix et le désir dans les cantates de Haendel (1706-1723), le mythe a gagné en épaisseur – le biographique,

¹ *Stelle, perfide stelle !*, Rome, printemps 1707 (Harris 2004 : 358-359).

² Cf. Maja Vukušić Zorica, *Les pérégrinations du genre – « Bent that bends » : des castrats aux contre-ténors, des haute-contre aux drag, de la tradition à la « monstrosité » et vice versa ?* (à paraître en 2013 dans *Musicorum* (Université François Rabelais, Tours), suite à la participation au colloque international « *Haendel après Haendel* » : *construction, renommée et influence de Haendel et de la figure haendélienne*, Université François Rabelais (Tours), 18, 19 et 20 octobre 2012).

passionnant et obsessif, transparaît dans l'esthétique. *Vie artiste* foucauldienne se voit vérifiée par plus d'une centaine de cantates, nées à l'époque de sa formation en Italie, en Allemagne et en Angleterre. Composées sur des librettos qui traitent les thèmes mythologiques, destinées à un public des aristocrates, les cantates rejoignent la tradition pastorale classique où le désir homosexuel est à la fois idéalisé et célébré. Haendel serait-il Orphée depuis longtemps ?

Le système élaboré des références mythiques et arcadiennes (flagrantes pour le public de l'époque) de la pastorale fonctionnaient comme des références à l'homosexualité dans les films américains des années 1930, à l'époque de William H. Hays (« The Production Code ») ; les déplacements et les métaphores y ont permis à jouir en privé de ce qui était publiquement innommable. Haendel s'en est abondamment servi pour ses opéras, d'où leur importance primordiale.

La redécouverte contemporaine du répertoire impose l'examen des différentes plates-formes que Haendel a fait naître en musique en composant les rôles joués à l'époque par les castrats (dont dix-huit pour le fameux Senesino) et aujourd'hui par les contre-ténors. La résurrection des contre-ténors³, annoncée par les pionniers tels que Alfred Deller, inaugure la distinction cruciale entre un castrat, qui occupe la place idéale (vide pour toujours) d'un chanteur impossible de l'âge d'or, le *topos* de l'imaginaire, la voix même de l'Arcadie, qui existait mais qui ne peut pas être dépeinte par les enregistrements d'un Alessandro Moreschi défaillant, et un contre-ténor, la nouvelle star de l'opéra haendélien. *Rinaldo* et *Giulio Cesare* font voir qu'il existe des contre-ténors haendéliens, et que Daniels, Taylor, Mehta, Walker ou Cencić ne se prêtent qu'à contrecœur à des valeurs intemporelles aux allures mythiques, toujours politiquement suspicieuses, dont le moisi sentait déjà Sartre. Le public n'est pas encore prêt pour les rôles *drag, crossover* ; l'incongruité entre la voix et le physique menace Orlando, qui donne une voix à la folie dans tous les sens du terme.

Bien que le transfert du biographique au poétique - de la vie à l'œuvre - soit inauguré par les travaux de Ellen T. Harris et de Gary C. Thomas, « *Was George Frideric Handel Gay ? » On Closet Questions and Cultural Politics* (Brett/Wood/Thomas, 2006), l'approche adoptée ici va se concentrer sur deux notions fondamentales, celle du « ton » et du « monstre » liées à la figure du castrat, la grande *star* de l'opéra baroque, dont Senesino demeure l'un des illustres exemples, et son pendant contemporain, le contre-ténor, qui est, quoique « domestiqué », « apprivoisé », rendu familier entre-temps, baptisé de « monstre ». Or cette monstruosité n'est pas monstrueuse *per se* ; elle choque par son origine et sa destination morale et idéologique.

Notre approche ne serait donc ni celle d'une étude musicologique ni celle d'une étude du *genre*. Pour cerner un fait aujourd'hui inexistant, le castrat, et un mythe aujourd'hui largement propagé, le contre-ténor, pour paraphraser le titre de l'article de Laura E. DeMarco (2002), ni une typologie quelconque ni une

³ Certains distinguent les *altos* (basse ou barytone chantant falsetto) et les contre-ténors (dont la voix haute est dite naturelle, et non pas en *falsetto*). Les autres refusent cette distinction, en disant que les deux utilisent le *falsetto* (Joke Dame).

étude sur l'identité, ne semblent pas être de bonnes solutions car les deux ne montrent, de façon différente, qu'un « placard » dans tous les sens du mot, une archive, un catalogue qui ne peut parler du présent qu'en le transformant en un passé, destiné à être dénié.

Aussi la relation binaire, l'opposition entre le castrat et le contre-ténor, jugée comme nécessairement inadéquate (car elle compare les choses incomparables) va se conjuguer ici sous forme des questions suivantes, en suivant des pistes derridiennes : Qu'est-ce le « ton » ? Que veut-il dire « hausser le ton » et « changer le ton » ? - pour réintroduire la question de la tradition et du dérapage (le contexte de l'opéra haendélien où Senesino trouva sa voix de la folie) et celle de Haendel comme une « icône gay » (via les castrats et ses avatars contemporains masculins⁴, étudiés par les *gender studies*).

Du ton – de la hauteur, du timbre et de l'intensité

« [...] le privilège de la conscience [...] n'étant que la possibilité de la vive voix. » (Derrida 1967 : 14)

Le son est toujours non pas un *objet* à toucher, à nommer, mais un *processus*, un *événement* qui ne formalise pas le discontinu, mais que l'on ne reconnaît que comme le produit des sources identifiables. La voix se situe au carrefour entre le corps, le préverbal, le verbal et l'inconscient et elle est le seul instrument qui coïncide avec le corps de son interprète, d'où son lien primordial avec l'identité. La voix est foncièrement *plurielle* – non interchangeable, elle participe à toute la complexité du corps⁵. On n'entend jamais uniquement la voix, on entend surtout un corps, dirait Barthes – la tension, les cavités résonantes, les cordes vocales, le larynx et le pharynx. On dirait que c'est elle qui nous utilise et non pas l'inverse⁶. Le corps de tout chanteur est toujours voué à devenir un « corps-

⁴ L'étude de la « monstrosité » du castrat et / ou du contre-ténor comme la mise en scène d'un ton, qui sous-entend la question d'une masculinité et d'une virilité « ratées », et comme la mise en question de l'étude du *genre* sous forme de l'étude du biographique, impliquait un choix entre les avatars choisis. Le choix de ne représenter ici que les contre-ténors est délibéré, bien qu'elle va à l'encontre de la tradition – Haendel lui-même employait régulièrement les femmes dans ses opéras pour les rôles du castrat, quand il n'avait pas un à sa disposition. Les proportions de cette étude nous contraignent à laisser de côté les avatars *féminins* du castrat, qui compliquent considérablement les questions posées. Il faudrait rappeler quand même, entre autres, Cecilia Bartoli, dont la photographie du *cover* de l'album *Sacrificium* en dit long sur le traitement des chanteuses chantant les rôles *travestis* (*pants roles*), et Marijana Mijanović, qui, dans son interprétation de l'Orlando haendélien, essaie de mettre en scène, selon ses propres mots, un Orlando « androgyne », ni féminin ni masculin. Le même vaut pour les interprétations *drag*.

⁵ « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair. » (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 118)

⁶ Selon Didier Anzieu, la voix arrache le sujet à son isolement pour l'amener au dépassement de soi, pour à la fois déchirer et redoubler le Moi-peau et l'enveloppe psychique

tissu-tramé » de traces sensibles, un « livre vivant », une « partition » vivante d'un répertoire assimilé qui constitue une vivante « intercorporété » (Alessia 2007/2012), annoncée déjà dans le geste chironomique (du grec *chiros*, main), cette curieuse habitude que les chanteurs ont de « broder dans l'air » (Alessia 2003 : 54), de « fixer » sa propre voix de manière spéculaire à la fois externe et interne, dans le corps-livre-mémoire, et « coudre » en quelque sorte la voix à l'air, au temps et au corps.

Dire le « ton » du castrat (non pas dans le sens musical du terme, mais dans son acception derridienne), le mettre en scène, constitue un mouvement qui remet en jeu la métaphore, les dérapages de la représentation, la forme, les différences des genres, le style (qui n'est pas le ton), et l'écart toujours renouvelé d'un type de chant par rapport à sa propre définition⁷.

À l'encontre du style (et la stylistique), le ton n'est pas une notion trop étudiée⁸. L'étude du ton n'est ni simplement une spéculation psychologique sur les passions de l'âme, ni simplement une étude sur la physique musicale, ou picturale ; il n'est ni une psychologie ontique des tonalités ni d'ailleurs une ontologie de l'affection⁹. Le ton serait en fait une notion devant être traitée dans

d'une véritable « enveloppe sonore » du Moi. La voix est donc à la fois un « prolongement de soi » et un « point de rupture » : elle se situe au « seuil » du monde intérieur et du monde extérieur de celui qu'elle habite.

⁷ La problématisation du ton est en résonance profonde avec la constitution heideggérienne du *Dasein*, qui engendre toute une tradition critique, inaugurée par Michel Deguy qui, en partant du commentaire heideggérien de Hölderlin, avait déjà fait de l'« intonation » et du « ton », comme « diction » et comme « rythme » (au moins depuis 1962, « Sur le commentaire heideggérien de Hölderlin », dans *Tel Quel*, n° 8), un élément important de la description des rapports entre la syntaxe de la « prose » et celle de la « poésie » (Cf. Michel Deguy, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966). Derrida introduit ce terme au moins depuis *La Carte postale*, s'associant dans un mouvement ana-lytique, à rebours, à d'autres notions telles que celle de *stricture*, entre autres, dans *Glas* (Cf. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 26). Peut-être pourrait-on parler d'une façon anachronique du « ton » dans *Glas* et dans *De la grammatologie*, c'est ce que suggère Derrida lui-même dans son intervention dans *Les Fins de l'Homme* (Lacoue-Labarthe/Nancy 1981 : 482).

⁸ « Mais je me suis aussi laissé séduire par autre chose. L'attention au ton, qui n'est pas seulement le style, me paraît assez rare. On a peu étudié le ton pour lui-même, à supposer que ce soit possible et qu'on l'ait jamais fait. Les signes distinctifs d'un ton sont difficiles à isoler, si même ils existent en toute pureté, ce dont je doute, surtout dans un discours écrit. » (Derrida 2005 : 17-18).

⁹ Le « ton » renvoie aussi à Heidegger (*Être et temps*, §29), qui propose de penser la constitution existentielle du *Dasein* comme « affection » ou « disponibilité » (selon la traduction de *Befindlichkeit*) en l'associant aussitôt à la « tonalité » ou à la « disposition » (*Stimmung*, voire à toute la famille de ce mot). Ce que Heidegger commence par traduire dans sa langue, en proposant une analyse de la *Stimmung* comme existentiel fondamental, Derrida le traduira à son tour à partir de Kant (*Stimmung*, *Verstimmung*, *bestimmen*, *Bestimmung*, etc.) dans la chaîne du « ton » (*ton*, *saute de ton*, *tonner*, *détonner*, *étonner*, etc.) mais aussi dans la chaîne de la « destination » (*destiner*, *destination*, *destinerrance*, *clandestination*, etc.), celle-ci particulièrement importante pour une lecture de la différence

le même champ de l'« écoute » et de l'« oreille », inaugurant son étude comme une étude *possible* :

« À quoi se marque un ton, un changement ou une rupture de ton ?
Comment reconnaître une différence tonale à l'intérieur d'un même corpus ?
À quels traits se fier pour l'analyser, à quelle signalisation qui ne soit ni stylistique, ni rhétorique, ni évidemment thématique ou sémantique ? »
(Derrida 2005 : 18)

Derrida semble proposer une définition du ton à partir de l'étymologie, en tant que *tonos*, ligament tendu, corde, cordage tissé ou tressé, câble, sangle, bref, la figure privilégiée de tout ce qui est soumis à la *stricture* - tension, resserrement, « rigueur ».

Quel rapport entre le « ton » et le castrat ? En premier lieu, le ton n'est pas lié à la détermination d'un genre et constitue ainsi une possibilité pour la lecture d'un Haendel *autre* et *polyvalent*, quel qu'il soit. Et puis, le ton se distingue du style, il n'est pas seulement un instrument pour la détermination d'une identité ou d'une œuvre. Il n'est pas la description d'une phénoménalité, il ne peut pas être envisagé uniquement comme le résultat de la description d'une rhétorique, d'une grammaire. Dans toute figure, y compris la figure haendélienne, il y aurait une tension par rapport à une référence, de sorte qu'une description unilatérale ne ferait que reproduire naïvement l'écart qu'elle semble vouloir surmonter. Le ton peut avoir un rapport à la phénoménalité d'un langage, mais cela ne suffit pas à établir son adresse. Par contre, le style est toujours affecté d'un autre (le Haendel dit italien et le Haendel dit anglais) ; sa signature n'est effective que là où elle est confirmée par une contre-signature.

L'attention prêtée au ton a pour tâche de souligner avant tout cette affectation, de dramatiser l'improbable « auto-affectation » de la vive voix comme possibilité d'une conscience parfaitement présente à soi-même (« s'entendre parler / chanter »). Une telle attention évoque la contemporanéité intraitable de l'*affection*, le lien ou l'engagement inaugural de la pensée avec un déjà-là ou avec un reste. Aucune théorie des passions, aucune critique du rythme, aucune psychologie et aucune musicologie, ne peut échapper à ce moment de débordement et d'instabilité, encore qu'en général ce ne soit pas le propos de tels discours, et que très souvent, c'est au contraire un certain concept d'instabilité qui les intéresse. Comment un discours se peut-il mettre en scène en tant qu'une théorie « vraie » qui pourrait exclure le spectre angoissant de l'altérité ? Le désir d'une apodicticité générale essaie d'ignorer le processus qui ajoute toujours du sens au sens, qui laisse toujours un reste.

Travailler le ton comme la pure description d'une phénoménalité c'est en fait ignorer ce qui est le plus propre dans le ton : « La hauteur du ton est liée à la tension ; elle a un lien au lien, à la tension plus ou moins stricte du lien. Ce n'est pas suffisant pour déterminer le sens du mot *ton* quand il y va de la voix » (Derrida

tonale dans *La Carte Postale*. La chaîne de ses croisements entre les deux langues est très complexe, et relève encore d'autres connexions auxquelles revient Derrida à propos de leur rapport à l'écoute de la « voix de l'ami » chez Heidegger (Derrida 1994 : 343-365).

2005 : 26). Le ton est une autre façon de penser le langage, mais il suppose un effet économique différent, faisant appel au sens de l'ouïe, « plus idéale que la vue », selon Hegel, captant le « tremblement intérieur du corps » (Derrida 1967 : 148). Le ton aide donc à penser, à partir des notions liées à la voix, ce qui, dans le plus idéal, il y a encore de métaphorique, ce qui, dans l'habitable du *même*, relève essentiellement de l'*autre*.

Mais comment le ton se manifeste-t-il quand il y va de la voix d'un castrat ? Selon Derrida, la description de la qualité du « timbre » ou de la « hauteur » de la voix en termes de style place le discours dans un rapport intransitif avec la chose. Plus on s'efforcera de restituer, d'identifier le ton, plus résolument on le perdra. Il ne s'accommode pas de la constitution identitaire, quelle qu'elle soit, car il a toujours rapport à l'autre. Ce qui définirait *peut-être* le ton c'est cette aporie d'origine, le fait qu'il est « pris à l'autre ». L'important dans le ton serait alors le fait qu'il est mimé, entendu depuis une instance que l'on peut associer à l'« oracle »¹⁰. Or la « hauteur » sous-entend aussi une certaine affectation de noblesse, une certaine arrogance antidémocratique, « aristocratique ».

La voix du castrat pourrait se rapprocher du discours apocalyptique, qui mêle ou confond la voix de la raison et de l'oracle. Bien que le castrat haendélien ne soit pas le grand seigneur kantien, dominé par la voix oraculaire qui parasite et fait dérailler, délirer la raison, quelle figure serait mieux adaptée au geste de « hausser le ton » (même dans son acception derridienne) ? « Hausser le ton, dans ce cas, c'est le faire sauter, c'est faire délirer la voix intérieure qui est la voix de l'autre en nous » (Derrida 2005 : 33). Dire que le ton relève d'une écoute de la voix de l'autre en soi suppose que l'on se penche sur cette altérité comme une source d'instabilité et que l'on met en question l'articulation sans tension, la détermination sans destination, la destination sans envoi. C'est la tension qui se perd dans l'articulation, dans la détermination, dans la formalisation ou dans la nomination.

Le castrat « hausse le ton », lui donne du relief, des contours, une identité, car il écoute et rend manifeste la voix de l'autre en nous, celle de l'oracle et celle de la raison, s'il est possible de les discerner. En se mettant en scène, le castrat, qui est à la fois « neutre » et « androgyne », « absent » et « vide » et « ambivalent » et « pluriel », « fautif » et « angélique », fait distinguer les voix de l'autre en nous. Or tout discours « déraille » dans sa propre mise en scène apocalyptique, en essayant de mettre fin à un *autre*. L'inauguration de la dimension apocalyptique transforme cette plate-forme en un ordre où se mêlent des « passions » qui doivent persuader et séduire.

¹⁰ « Mais que suppose la fiction d'un ton ? Jusqu'où peut-elle aller ? Là je vais forcer et accélérer un peu l'interprétation au-delà d'un commentaire. Un ton peut être pris, et pris à l'autre. Pour changer de voix ou mimer l'intonation de l'autre, on doit pouvoir confondre ou induire une confusion entre deux voix, deux voix de l'autre et, nécessairement, de l'autre en soi. Comment discerner les voix de l'autre en soi ? Au lieu de m'engager directement dans cet immense problème, je reviens au texte kantien et à une figure qui semble appartenir à la rhétorique courante et aux métaphores dites *usées*. Il s'agit de la distinction entre la voix de la raison et la voix de l'oracle (...) » (Derrida 2005 : 29-30).

Le ton vise à s'articuler selon la tension d'un rapport à l'autre. Le ton n'est égal ni à la détermination d'un *style*, ni au *contenu* articulé d'une déclaration, qui donne naissance à une identité. Le ton ne dit pas forcément ce que dit le discours. Le castrat ne disait pas ce que disait sa voix. Comme l'affirme le musicologue Dorothy Keyser (1987 / 88 : 49-50), dans la société baroque, les castrats ont été considérés comme des *tabula rasa* sur lesquels les deux rôles sexuels pouvaient être projetés, dans la vie réelle et sur scène. Dans la société qui chérissait la virilité des hommes, et la fertilité des femmes, la figure ambiguë du castrat a été fascinante. Certains musicologues soulignent plus la féminité que l'ambiguïté de leur identité (« les hommes féminisés », les « efféminés », « les nymphes parfaits », « plus beaux que les femmes elles-mêmes »). D'aucuns leur extrême faiblesse, comme John Rosselli (1988 : 145) : les yeux faibles, le pouls faible, le défaut de force de la pensée, la difficulté à prononcer les R. Enfin, le castrat est définitivement exclu du reste de l'humanité – il est à la fois « angélique » et « mécanique », l'incarnation même du « construit », de l'« artificiel », bref, « une machine chantante » (rappelons-nous que c'est aussi l'époque de « l'homme-machine » de La Mettrie). Encore en 1966 Paul Henry Lang disait que le castrat n'a ni sexe ni personnalité naturelle ; selon lui, il est un instrument de la versatilité prodigieuse, parfaite, mais nonobstant un instrument musical et non pas une personne. Ambigu, féminin, faible ou non-humain, le castrat devient tout autre dès que l'on écoute sa voix.

Cette voix n'est jamais perçue comme une voix féminine, en dépit de sa hauteur. Kurt Pietschmann (1986) met en évidence non seulement les qualités de la voix du castrat, mais aussi son timbre, sa capacité des poumons et la résonance y associée, sa *tessitura* énorme qui lui assurait une carrière beaucoup plus longue qu'aux femmes. Elle ne pouvait pas confondue ni avec la voix d'un garçon. Les castrats n'avaient qu'un larynx non développé – le reste du corps se développait même plus que chez les hommes « mûrs » (V.E. Negus). La voix du castrat est toujours dite forte, puissante, sèche, dure, intense ; elle pouvait s'élever au-dessus de tous les instruments et les « couvrir ». « Perçante comme une trompette », elle pouvait tenir les intervalles (elle affichait une *stamina* extraordinaire) et s'arrêter sans problèmes, et, dans certains cas, produire des *coloratura* « mit der Brust gestossen ». Franz Haböck (1927) affirme que personne ne pouvait surpasser le castrat en force, en flexibilité, en pénétration, en plénitude de la voix et en contrôle du souffle (Joke Dame 2006 : 143-144).

Aux témoignages sur la nature de la voix du castrat s'ajoutent les histoires sur leur entraînement intense et très strict, qui ne s'interrompait pas pendant l'adolescence et destinait les castrats à devenir des vedettes (les voix des garçons non castrés ne garantissaient pas une carrière à l'âge adulte). Cet entraînement comprenait non seulement la production vocale elle-même, mais surtout l'apprentissage de l'art des *fioritura*, unique dans l'histoire de la musique. Les rôles pour les castrats étaient considérés comme des esquisses « à compléter »¹¹ ;

¹¹ Gioachino Rossini l'a dit à Ferdinand Hiller en parlant des compositeurs de l'âge des castrati (Ferdinand Hiller, « Plaudereien mit Rossini » dans *Aus dem Tonleben unserer Zeit* (Leipzig : Hermann Mendelssohn, 1868), 2 : 64-65.

L'ornementation produite ne dépendait que du talent, de l'humeur et du « bon goût » du chanteur. L'extravagance était de l'ordre du jour, mais elle excédait de beaucoup la production des *floritura* – les castrats devaient « porter » la *tension* dramatique de l'opéra. C'est la nature *dramatique* de leur voix, et non seulement leur *tessitura*, leur technique et leur force, qui a amené nombre des musicologues contemporains d'écrire d'une manière *prescriptive* sur les castrats, souvent entamée par l'énumération des trois fameuses solutions dans les *casting* pour les rôles des castrats dans les mises en scènes contemporaines (le remplacement par des femmes, par des contre-ténors, et la transposition). Les choix respectifs sont *justifiés* soit par les faits historiques (Haendel remplaçait les castrats par les femmes), soit par la vraisemblance - l'invraisemblance des remplacements (*pants roles* ou les hommes pour les rôles masculins, risquant une erreur en changeant le timbre et allant à l'encontre des intentions des compositeurs tels que Haendel ou Mozart). Pour certains, les femmes sont dites problématiques pour les rôles masculins (Néron et son aimée Poppea, les deux chantés par les castrats). Paul Henry Lang est contre *cross-sexual casting*, en professant que le contraste des sexes est vital, sinon il n'y a pas de drame possible. Joke Dame affirme qu'à l'époque, *equal-gendered casting* avait un avantage musical, un timbre similaire, qui, dans les duos amoureux, donnait des résultats différents que les timbres contrastés. Ainsi, selon elle, l'érotisme homosexuel des castrats est-il adéquatement remplacé par l'érotisme lesbien. Peter Giles, lui-même contre-ténor, affirme aussi que ces timbres ne produisent pas un bon mélange, même dans les notes identiques, l'alto (homme) semble plus haut, plus perçant que le contralto (femme) - ce « cadeau de l'histoire », comme Joke Dame le nomme (2006 : 149-151), ne fait voir qu'une propension déterminée de ré-introduire le *genre* dans l'étude des voix.

En fait, un contre-ténor, peut-il être Jésus ou non ? Paul Henry Lang affirmait qu'aujourd'hui on ne peut plus accepter les héros masculins avec des voix des sopranos, et les vieilles avec des voix du ténor : « Une fois que l'on a établi une union inséparable entre la voix, le timbre et le sexe, il n'y a pas de retour... » (Lang, 1966 : 169-170). Les conséquences musicales qui en ressort sont énormes – les intervalles élargis, les mélodies ne s'entrelacent plus ; le duo, en gagnant en « vraisemblance », en *paraître* et en tension dramatique des *sexes contrastés* perd décidément en écho, en unisson, en communication des *voix*. La diminution d'une octave entière transforme le soprano masculin en un ténor régulier et le fait « homme », mais en payant un prix considérable. Encore en 1997 Harrison Birthwhistle (*New York Times* 31/12/1997) refusait un tel Jésus, faute de qualité dramatique de cette voix. Winton Dean, par contre, ne voit pas de problèmes à assigner les rôles des castrats à des contre-ténors (Dean 1969 : 207).

Le ton résonne dans le problème de la représentation entre le discours comme reste et la vérité comme anticipation d'elle-même, entre hétérologie et tautologie. Le ton remarque plutôt, dans l'identité à soi, ce qui est pris à l'autre, ce qui fait dérailler ou dériver la mimétique représentative¹².

¹² Derrida fait le rapprochement entre la couleur et la musique (l'espace et le temps, le visible et l'invisible) comme « ton » dans « Forcener le Subjectile », *Antonin Artaud. Dessins et Portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 67 sq.).

Pourquoi lier la notion de « castrat » à celle de « ton » ? Tout l'enjeu du ton, en tant qu'il a affaire à l'altérité, se situe dans la capacité qu'a la déclaration d'un ton de faire dérailler la nomination, de provoquer une saute dans l'identité du « ton choisi », et une saute dans la saute choisie, une saute *au-delà de la fin*, dans le pli d'une mise en abîme. Comment *affirmer* sans oublier le ton, sans oublier la « rigueur » ? Le ton propre au castrat n'est ni l'extase (sans forme) ni la disposition (sans origine), ni la voix (vivante) ni le phénomène (à disséquer), mais leur différence irréductible et irrecevable, quelque chose comme une « vibration différentielle pure, sans soutien, insoutenable¹³ » (Derrida 2005 :70).

Étant donné qu'il montre le déraillement du ton, le castrat frappe. Il dramatise le rapport entre l'événement de l'origine et l'événement du « texte », de la rhétorique, de la figure. Ce qui est en cause c'est la possibilité de représenter une passion par une rhétorique, et la « fiction » de cette opposition. L'écoute de la voix de l'autre (ici du castrat) conduirait à un lieu incompatible par rapport à la recherche de l'« adéquation » entre le trope et l'affect, le groupe volume-intonation-rythme et le sentiment¹⁴, au-delà donc de toute systématisation rhétorique de la passion.

Un ton peut-il changer et comment ? Le changement de ton implique l'étude du ton de changement. Le remplacement des castrats par les contreténors (et par les femmes) sous-entend un changement de ton, qui est toujours déjà appris par cœur. La passion est un autocrate, elle dicte ce qui nous tient à cœur. La responsabilité se conjugue avec la non-responsabilité, la perte de soi. Avec la musique, il s'agit toujours, d'une façon ou d'une autre, de la passion.

Obsédé par une passion du changement du sens en un sens quasi insensé, le castrat, et ses avatars contemporains, témoins de ce changement de ton, n'appellent pas à la polémique. En musique, comme en amour, les choix sont dictés par l'amour. Comme dit Barthes : « La musique, elle, n'est pas une fiction positive. *La musique se tait toujours* ; elle ne m'encombre d'aucun discours ; elle ne veut rien substituer à mon malaise (ce qui serait le meilleur moyen de l'approfondir), elle le suspend : c'est une *époque*, quelque chose comme le degré

¹³ Pour Derrida, le ton est toujours là et la rigueur est donc toujours tendue, c'est-à-dire en position de rapport à sa propre perte. Et il faut déclarer le ton qu'il y a à affirmer cela, il faut donc (se) donner le ton, au-delà ou en deçà de la naïveté ou de la ruse mimétique, au-delà de l'échange ou de la restitution. Il s'agit de le montrer *avec* Derrida et déjà *sans* lui, de remarquer son apparaître *dans* et *à partir d'*une certaine rhétorique.

¹⁴ Pour Aristote, il s'agit de penser le (bon) usage de la triade volume-intonation-rythme dans le sens de son adéquation au sentiment que l'on doit véhiculer. Il affirme que l'action consiste dans l'usage de la voix selon les passions que l'on veut exprimer. Il faut choisir entre une voix forte, faible ou moyenne, entre l'intonation (*tonos*) aiguë, grave ou moyenne, et entre les rythmes différents, pour chaque sentiment. Il y aurait, en fait, trois points importants : le volume de la voix, l'intonation, le rythme (*Rhétorique*, Livre III, 1403b, Paris, Les Belles Lettres, 1989). Il serait peut-être possible de penser ces trois notions (le volume, l'intonation, le rythme) à partir des notions utilisées dans cette étude : la hauteur (la différence de force comme *volume*), le timbre (la différence comme *qualité* d'intonation), l'intensité (dont la différence des forces peut être interprétée comme *rythme*, prise dans la durée, « stricture rythmée d'un anneau »).

zéro de tous les systèmes de sens, qui, eux, s'activent indiscrètement à réprimer en moi la seule liberté qui m'importe aujourd'hui : celle de délirer (*mainomai* : je suis égaré, amoureux) » (Barthes 2007 : 662).

Or bien que ce choix n'ait pas pour but de faire violence à l'autre, le changement relève néanmoins d'une « frappe », d'un « trait », d'une « empreinte », d'un « stylet », d'une « hausse du ton » opérée par une certaine expérience de la violence, de la *monstruosité*. Cette frappe a une tonalité tout autre que celle de l'interdiction ou de la négation pure et simple, mais, tout en gardant l'évasif d'une réponse non catégorique, elle *envahit*.

Du « monstre » et de la « monstruosité »

Laura E. DeMarco, dans son article *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor*, publié en 2002 dans *The Musical Quarterly*, semble affirmer, en employant un renversement simplificateur et réductif, que le contre-ténor est un « caprice de la nature », un monstre¹⁵. En laissant de côté la dimension morale ou la question du goût, la seule question possible serait : le castrat, serait-il un monstre derridien ?

Les « monstres » sont les plus surprenants, ils *passionnent* en haussant le ton. La monstruosité elle-même ne se sépare pas du « sublime » en affichant leur phénoménologie non présentable, non « phénoménalisable ». Les monstres en disent long sur les métaphores visuelles, sur l'évidence - le monstre est non pas ce qui se *voit* mais ce qui se *montre* à la vue, et qui la trouble. Il donne à penser la « frappe » ou la re-marque¹⁶. Pour Valéry, Léonard est « une sorte de monstre¹⁷ ». Le monstre serait ce qui manque de nom, de *genre*, ce dont la rhétorique défie les taxinomies condamnées à se mouvoir entre les oppositions binaires du « oui » et du « non ». L'évidence de cette ambiguïté, de cette équivocité peut-être, parce qu'« illisible », sans nom propre, serait de l'ordre de la monstruosité. Le castrat, l'image même de l'idéal et l'espace de l'angoisse, comme un espace décidément « vide », se donne selon une expérience équivoque - entre la continuité et la rupture, entre la voix et l'écriture - de l'équivocité même. Le monstre est toujours dans l'entre-deux.

D'un côté, le monstre ne peut pas se présenter en tant qu'un élément absolument hétérogène à la continuité du champ métaphysique et à la loi du langage, car pour apparaître il doit les supposer. Il n'exhibe pas de façon radicale le « nouveau », car celui-ci ne serait que la confirmation d'une conceptualisation dépassée. Le monstre peut être interprété même comme le point de paroxysme

¹⁵ « Since the countertenor is the extrême of the upper range of a natural male voice, it is by définition a relatively rare voice and, in any génération, something of a freak of nature, much like the comparable, relatively few sopranos who can sing in the octave above the normal high soprano. » (DeMarco 2002 : 174)

¹⁶ « Francis Ponge se sera remarqué. » (Derrida 1988 : 10)

¹⁷ « Au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente à des esprits trop exercés à diviser notre nature et à considérer des philosophes sans mains et sans yeux, des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts... » (Valéry 1957 : 132)

du « vieux » champ de la métaphysique de la représentation. Barbara Johnson le démontre dans son analyse du *Frankenstein* de Mary Shelley, dans « Le Dernier homme » (Lacoue-Labarthe/Nancy 1981 : 78) : « (...) loin de marquer les limites de l'homme, le monstre shelleyen n'est rien d'autre que la réalisation parfaite du projet humaniste par excellence : la maîtrise de la connaissance de l'homme. (...) Le monstre, ce n'est donc pas ce qui reste *extérieur* à la conception humaniste de l'homme ; il est une figure de cette conception elle-même dans la mesure où l' 'homme' est justement une création de l'homme ».

Le monstre reste certes dans une certaine continuité. Et pourtant, en mettant en scène un genre différent, changé (masculin et / ou féminin, ou autre chose ?), le castrat implique un changement dans la manière de penser la généalogique, le rapport espèce / genre (Derrida 1990 : 182-183) et influence les attentes de son double contemporain, le contre-ténor. D'un autre côté, le monstre ne peut se faire remarquer que s'il frappe d'une façon absolument inédite. Le monstre s'avère une instance *nécessaire*, mais il ne peut s'anticiper sous aucune forme reconnaissable, il ne peut pas avoir de loi ou de « critère¹⁸ ». Le monstre est dans la continuité mais suppose une rupture. Le monstre montre mais toujours *exemplairement* la frappe de toute inscription, la violence plus ou moins refoulée de son équivocité fondamentale. C'est pourquoi il demeure l'espace d'une fascination par définition inépuisable.

La notion de ton pourrait ainsi reprendre la problématique du détour stylistique en la déplaçant vers une problématique et une écoute de la « voix » (l' « *autobiographie* » serait ainsi comprise comme une « *otobiographie* »), de la voix en tant que passion, en tant que mode du langage où il s'agit de reconnaître une affection première.

De la tradition au dérapage

Pour pouvoir poser la question de Haendel comme une icône gay, il faudrait dégager la tradition dans laquelle il s'inscrit par ses opéras. Déjà Diderot reconnaîtra et applaudira dans l'opéra italien la victoire de l'intonation expressive sur le discours, la déconstruction de ce dernier, poursuivie au bénéfice des exigences musicales, le vaste zone de libre jeu laissé à la forme par et dans le texte. Et il saura que c'est le désir qui s'introduit là, par le chant débarrassé des contraintes de l'écriture. Parallélisme strict, pour lui, entre la cause plaidée par *Le Neveu de Rameau* (celle d'un espace de la passion en musique dérangeant le bien-dire), la position de son défenseur dans la société (celle d'un « fou », susceptible de toutes les surimpressions, de tous les déguisements, d'un homme sans lieu) et l'offensive menée dans *Le Supplément au voyage de Bougainville* pour la « liberté sexuelle » (Lyotard 2002 : 216).

Avec l'institution de l'Académie royale de musique en 1669, et grâce à Lully, les opéras italiens étaient presque bannis de France. En fait, les Français,

¹⁸ « La monstruosité est en effet sans critère. Elle ne se phénoménalise pas; inversement, le non-phénoménalisable est désigné comme monstrueux » (Lacoue-Labarthe/Nancy 1981 : 87-88). Cf. Sur le monstre Derrida 1992 : 399-401.

à l'encontre des Italiens, distinguaient nettement les chanteurs de l'église de ceux qui chantaient sur scène. Les castrats ne chantaient que dans les églises ; sur scène leur présence était considérée comme troublante et ambiguë. Les contre-ténors chantaient aussi dans les églises (DeMarco). Au XVII^e siècle, les opéras français utilisaient les *haute-contres* ou les *tailles*. Selon l'opinion générale, les *haute-contres* étaient des ténors avec une *tessitura* importante, comme Nicolai Gedda ou Enrico di Giuseppe, mais ne pouvaient pas chanter ni les rôles des contre-ténors, ni ceux des *altos*. Les *haute-contres* utilisaient une technique dite naturelle, et non pas le *falsetto* anglais, tandis que, dans les opéras italiens du XVII^e siècle, les *altos* (*alti*) ou les ténors étaient utilisés pour les rôles des vieilles ou des infirmières. Les traditions diffèrent radicalement - dans les chœurs des églises anglaises les *altos* (hommes) chantaient avant que les femmes y pussent entrer. Les *castrati*, qui apparaissent au XVII^e siècle, commencent à remplacer les *altos*. En Italie, les *altos* jouaient un rôle insignifiant dans la musique séculaire et scénique, de sorte que les castrats y régnaient sans reste. En Angleterre, les deux, les contre-ténors et les *altos* étaient présents dans la musique chorale et séculaire (Henry Purcell).

Une différence cruciale entre l'opéra français et l'opéra italien c'était que, dans les opéras français, celles de Lully, entre autres, les héroïnes (*soprano*) ne chantaient pas en dessous de d' et en dessus de g'', alors que l'opéra italien sous-entendait que le *soprano* - castrat ou femme - devait chanter de c' à c'''. Lully, bien qu'Italien par naissance, n'a pas permis aux musiciens italiens de jouer dans les théâtres publics à Paris. Les *castrati* n'étaient pas bienvenus dans l'opéra français - ce n'est que dans le premier opéra de Lully, de 1673, *Cadmus et Hermione*, que le personnage d'Amour incarne le castrat italien, « Antonio », peut-être Antonio Bagniera, un habitué de la cour (Nestola 2009). L'opéra italien (Colas / di Profio 2009) devrait attendre la mort de Lully en 1687 pour pouvoir gagner le public français.

Et Haendel non plus n'y était un habitué - Massip (2009 : 277) mentionne la collection du fermier général Boutin, qui, à l'encontre de la tradition, met en valeur un certain équilibre entre la musique française et la musique italienne, tout en comptant onze opéras ou recueils d'airs de Haendel, compositeur assez rare dans les collections de la fin de l'Ancien Régime. C'était, en fait, la question du type de voix qui est devenue la pierre d'achoppement dans la querelle sur la musique italienne et française qui s'ouvre vers 1700 (Massip 2009 : 255). Lecerf de la Viéville, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705) affirmait que les rôles féminins ne devaient chanter que les chanteuses, tandis que l'abbé Ragueneau, en vrai adepte de la musique italienne, mettait en valeur les qualités des castrats - la force et la douceur de leur voix ferme, résonante, nette, qui durait trente ou quarante ans, alors que les « petites filles sans poumons, sans force & sans haleine » ne tenaient leur voix qu'une dizaine d'années. Les *haute-contres* telles que Boutelou et Cochereau ne pouvaient non plus se mesurer aux castrats. Il n'y a que Louis Muraire, l'un des *haute-contres* les plus célèbres des premières décennies du XVIII^e siècle¹⁹, qui dénie cette répartition des voix.

¹⁹ Les témoignages sur la voix de Muraire rappellent les témoignages sur les castrats de l'époque, tels que Senesino ou Nicolino. En plus, Muraire pouvait chanter le répertoire italien ; en 1716, dans *Ajax* de Bertin de la Douée, Muraire, dans le rôle d'Arbas, chante

Encore une contribution à la comparaison des traditions théâtrales italiennes, françaises, espagnoles et anglaises seraient les six chapitres en vers sur l'acteur de Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, publiés à Londres en 1728, et le dialogue *Della tragedia antica e moderna* de Pier Jacopo Martello, publié à Rome en 1714-1715. Les deux mettent en évidence la ressemblance supposée entre le théâtre italien et le style anglais. Ils rapprochent le style plus « naturaliste » des acteurs italiens au style anglais, pour le distinguer nettement des acteurs français, dits plus « artificiels », plus doués pour le tragique. Or Martello introduit l'étude du « nouveau style » des acteurs italiens du début du XVIII^e siècle en se référant au succès de Riccoboni, qui a su joindre le style vif et naturel hérité de la tradition de la *commedia dell'arte* et les pratiques du théâtre français tragique (Bucciarelli 2009 : 141-142).

L'un de ceux qui savait exploiter les deux traditions était l'un des personnages principaux de l'opéra italien haendélien, le castrat Senesino, dont le dernier rôle était celui d'Orlando, le héros de l'opéra haendélien éponyme, l'un de ses opéras les plus inconventionnels. Le personnage est lourd du fardeau de toute une tradition littéraire - L'*Orlando* d'Ariosto inaugurerait un style sobre, naturaliste, ironique, comique, tout le contraire d'un Tasso sombre, sensuel, artificiel et tragique. L'opéra de Haendel, dominé par la folie d'Orlando, devient une plate-forme où le compositeur joue avec les conventions formelles, poétiques et musicales (Strohm, 1985). Senesino, de son vrai nom Francesco Bernardi, né à Siena en 1686 et mort au même endroit le 27 novembre 1758, ne se retire qu'en 1740, en chantant à Naples dans *Il trionfo di Camilla* de Porpora. Le défi de l'interprétation du héros fou d'Ariosto représente à la fois une synthèse de son expérience musicale et dramatique, après plus de trente ans sur scène, et une rupture définitive avec Haendel marquée par le retour de Senesino en Italie.

Senesino, en vrai « superstar » de l'époque, pour une fois, devait se plier aux exigences du compositeur ; la mise en scène de la folie dans le deuxième acte témoigne du délire des manipulations formelles de Haendel, tout en privant Senesino de se mettre en vedette. Par contre, le rôle mobilise le talent dramatique du castrat. Senesino, la figure idéale et idéelle du castrat, fait rejoindre le chanteur et l'acteur en incarnant un Orlando déstabilisé, désorienté, confus, dramatique qui, en proie à la folie, amplifie, exagère ses mots et ses gestes. Il n'y avait que le castrat pour montrer cette dissociation du verbal et du corporel d'une manière magistrale, en plongeant la tragédie dans le ridicule, en transgressant les normes établies du décor (Bucciarelli). L'accent mis sur le côté comique d'Orlando promet une certaine histoire sur la folie qui relève de la *commedia dell'arte* et d'Isabella Andreini (XVII^e siècle). La folie d'Orlando et de Senesino s'habille en frivolité, visible aujourd'hui plus dans les pastorales haendéliennes (rappelons-nous l'*Acis et Galatea* du Boston Early Music Festival en 2011) que dans les interprétations d'Orlando. L'Orlando contemporain ne peut pas être si frivole – il y va de l'identité aujourd'hui, entre autres, homosexuelle, *queer* ou *camp*. Mehta a un devoir. Senesino avait un aussi – il était le porte-parole d'une

« Si lieto si contento » qui devient son « aria di baule » (« *bagage aria* »), une mélodie tellement appréciée (et parodiée) qu'il la chantait même hors scène (Nestola 2009 : 263).

nouveauté, d'une réintégration de la folie *masculine* dans l'*opera seria* et Orlando, en élargissant le diapason des personnages qui peuvent être fous (la tradition n'exigeait que des folles) et des états possibles (la tradition sous-entendait une folie réduite aux visions de l'enfer et aux invocations du Maléfique) (Bucciarelli).

Or la tradition italienne de l'opéra ne prévoyait pas un Orlando castrat – Vivaldi était le premier à employer un *alto* (bien qu'une chanteuse - en 1727, c'était Lucia Lancetti). Auparavant, c'était un rôle destiné à la basse (Anton Francesco Carli à Vénise) et au ténor (Antonio Denzio à Prague et Francesco Maria Venturini à Mantua) (Bucciarelli 2009 : 137). Senesino, pour sa part, était spécialisé dans les rôles héroïques de l'*opera seria*²⁰, ce que les musicologues contemporains travaillant sur l'accueil des contreténors mettent en évidence car les contreténors d'aujourd'hui deviennent difficilement des « héros ».

La versatilité musicale et dramatique sans égale de Senesino allait de pair avec la virtuosité de Haendel, mais la symbiose prend fin au moment où elle se heurte à la représentation de la folie. La folie est l'un des espaces privilégiés de la transgression. L'Orlando de Haendel doit se situer au-delà de la Loi, au-delà des conventions, au-delà de l'ordinaire – il est un fou. La transgression des conventions musicales, poétiques et dramatiques introduites dans les scènes de folie démolit, anéantit la rhétorique du héros. La « star », Senesino, n'est plus un être fascinant sur scène, l'incarnation du héros à la voix angélique en chair et en os (surtout en chair), mais un simple figurant participant aux funérailles d'une certaine conception de l'opéra. Ironie oblige... Qu'en font Daniels, Mehta, Dumaux ou Mead aujourd'hui, ou les adeptes d'un Haendel *queer* ? Que faire de la dite « absence de toute qualité dramatique » des voix des contre-ténors (présente peut-être uniquement chez Russell Oberlin, qui est nommé par DeMarco le seul « vrai » contre-ténor de la deuxième moitié du XX^e siècle) ? Que faire du *falsetto* et son image d'une voix « artificielle » (le fortissimo n'ayant jamais la force d'un ténor *spinto*) ? Et les mots belliqueux qui se heurtent d'une façon ridicule à la voix qui les exprime ? Le résultat falsifie tout ce que l'opéra baroque essayait de rendre avec ses péripéties mythiques, héroïques (et même sous forme des pastorales, des opéras sérieuses non héroïques qui comprenaient souvent des passages héroïques). Si le compositeur n'était pas concentré sur l'aspect martial, il utilisait les *fioritura* et exploitait la *tessitura* des chanteurs. De plus, la signification musicale de *falsetto* à l'époque baroque se réfère à une voix « fausse », et les substituts contemporains sonnent faux et semblent incongrus car ils diffèrent radicalement – la voix d'un contre-ténor est plus douce, moins pénétrante, moins « perçante », et décidément moins puissante que celle d'un castrat.

²⁰ Selon les mots de Johann Joachim Quantz (qui a vu Senesino à Dresde (1717-1719) et à Londres (1727)) : « Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser, als die von einem Liebhaber. » (« Le rôle du héros lui convenait mieux que celui de l'amant. ») (Johann Joachim Quantz, dans Marpurge, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik (1754-1778)*, vol. 1, p. 213 (trad. 1951, p. 292, Bucciarelli 2009 : 146)

Une « icône gay » ?

Depuis la première mention simultanée du nom de Haendel et de l'homosexualité, selon Gary C. Thomas, dans l'article de George S. Rousseau en 1981, et plus directement, en 1985²¹, pour être récusée la même année, pour le tricentenaire de la naissance du compositeur, par le biographe Jonathan Keates (1985 : 22), le Haendel contemporain est devenu une plate-forme pour les *queer studies*. Le mythe élaboré déjà du vivant du compositeur était encouragé par le décalage existant entre le personnage très public du compositeur et l'homme très privé, « caché », mystérieux et silencieux (la figure de Haendel comme un héros romantique, comme l'incarnation de l'identité nationale britannique, ou de la pureté religieuse ou artistique). De nos jours les spécialistes (Gary C. Thomas, Ellen T. Harris) essaient d'avancer que le *silence* de Haendel, « silence » qui vient de « silere », est en fait un *tacite* (« tacere »), qui sous-entend une entente dans le silence, et constitue, du corps de cette machine à mythes, le *secret* de Haendel.

Ce secret, configuré à partir du silence et de l'absence, élabore une présence discursive – la spirale de Foucault et la négation de Freud, que nomme Gary C. Thomas, assurent que le secret dénié, récréé, gagne en pouvoir et en présence *via* les justifications, les explications, les prétextes. C'est l'absence du savoir qui lui assigne un pouvoir impressionnant. Dans le *coercive double bind* de Kosofsky Sedgwick, où les homosexuels représente un anathème à l'ordre patriarcal, son ombre, le défaut ou l'*Unheimliche* même, l'absence devient excès, et le savoir s'écoule des sous-entendus, des interstices, des fissures dans le discours. « The closet is that space where silences speak, obfuscations reveal, absences signify, and négations posit. » (« Le placard est l'espace où le silence parle, où les obfuscations découvrent, où les absences signifient, et les négations positionnent. ») (Thomas 2006 : 167). D'où l'impératif douloureux des spécialistes de rétablir la « normalité » de Haendel qui ne font que renforcer les doutes – les quatre stratégies que nomme Gary C. Thomas sont les suivantes : « The (bottomless) Ladyfriend Trap (pit) » (le cas de Vittoria Tarquini), « the Mother Alibi », « the Sexless and Celibate Syndrome » (les « purses » Handéliens) et « The Aesthetic Fallacy » (Thomas 2006 : 163-167). Les efforts en disent long sur les enjeux – un Haendel homosexuel pose la question de l'identification d'une « bonne » identité nationale, et d'une « bonne » virilité, d'une « bonne » masculinité nécessairement logée dans le corps de Haendel qui pourrait encore inspirer la création de nouveaux

²¹ George S. Rousseau, "Threshold and Explanation : Social Anthropology and the Critic of Literature in the Age of Post-Disciplines", dans *Enlightenment Crossings : Pre- and Post-Modern Discourses, Anthropological* (Manchester, Manchester University Press, 1991), p. 159. L'essai est paru la première fois sous le titre : "Threshold and Explanation : The Social Anthropologist and the Critic of Eighteenth-Century Literature" dans *The Eighteenth Century ; Theory and Interpretation* 22 (Spring 1981), p. 127-152. Le deuxième article, plus explicite est publié en 1985 : "The Pursuit of Homosexuality : 'Utterly Confused Category' and/or Rich Repository ?" dans Robert Purks Maccubbin (dir.), *'Tis Nature's Fault : Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 135 (Thomas 2006 : 157, 191).

héros convenables. Le stéréotype véhiculé de l'homme efféminé (« catamite », « pathic »), « inverti », dégoûtant par son désir d'être pénétré tel une femme, était incarné, à l'époque de Haendel, dans le castrat, la vedette de l'opéra italien (et non pas de la musique britannique qui trouvait son idéal dans le Haendel « anglais », celui des oratorios). L'image de Sodome, du vice et de la dégradation, de la (non) virilité mutilée, scandaleusement sodomisée, efféminée, qui, par sa voix, réveillait un désir inouï, émanait une séduction troublante.

La question d'un Haendel *gay* ou *queer* ne fait que scander la crise de la masculinité et de la virilité – Qu'est-ce un *homme* ? Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui ? – qui ne rentre plus sans reste dans l'image catégorique de l'homme (et de la femme).

Qu'est-ce qu'un chanteur ? Et une chanteuse ? Quel corps ont-ils ? Quelle sorte d'héros ou d'héroïne pour quelle forme de corps ? Ces questions témoignent de notre besoin de catégoriser une voix selon son genre. Doit-on assigner un sexe à la voix ? La voix a-t-elle un genre ? Oui, car logée dans le seul instrument inéchangeable, et non, car aujourd'hui le genre est censé être une *construction*, un choix stylistique (dans la voix et le genre), un mode de vie et non pas une nature immuable. Comment gérer cette « liberté » actuelle, cette dénaturalisation de la différence sexuelle ici vocale qui délie les liens entre le sexe, la hauteur et le timbre ?

Roland Barthes inaugurait depuis *S / Z* et *Roland Barthes par Roland Barthes* la pluralité (et la pluralisation) des possibilités textuelles / sexuelles, et en suivant les efforts de Gide, les homosexualités au pluriel. Sarrasine le sculpteur balzacien tombe amoureux de la chanteuse Zambinella qui, bien que la plus belle des femmes, va se révéler un castrat (un homme, un « rien »). Serait-elle une erreur du système (tout comme Mme de Lanty et Sarrasine d'ailleurs), alternativement castrée et castrative ? La transgression de la différence sexuelle inagurée dans *S/Z*, tout en essayant de dépasser l'opposition binaire entre le masculin et le féminin, l'actif et le passif (le phallique et la castrée) par la *neutralisation* – considère le castrat soit d'une manière négative, comme un centre *neutre*, ni femme ni homme, soit positivement, comme un composite (et non pas un mélange), homme *et* femme, androgyne. Cette *neutralisation* reproduirait donc, à l'encontre de tout attente, l'opposition binaire²². La figure « renversée » de Mme de Lanty montrerait que même la stratégie barthésienne est réactionnaire²³.

²² Dans l'article *Dreaming Dissymmetry : Barthes, Foucault, and Sexual Difference*, Naomi Schor (dans Alice Jardine et Paul Smith (dir.), *Men in Feminism*, New York / London, Methuen, 1987) met évidence qu'en fait, la déconnection barthésienne est illusoire. Sa définition de la masculinité, bien que non nécessairement liée à un corps masculin, est fondée sur une conception traditionnelle de la masculinité. Sa conception de la féminité, logée dans n'importe quel corps, n'échappe non plus à des stéréotypes omniprésents (Cf. Dame 2006 :141).

²³ Schor considère la fascination barthésienne pour la figure du castrat comme « neutre » comme un refus de parler de la différence sexuelle d'une manière sérieuse. Elle cite Jane Gallop qui lit le désir d'échapper à la différence sexuelle comme une façon supplémentaire de dénier les femmes. Schor et Gallop participent dans le débat féministe

Or cette « féminisation » du castrat est fautive – sa voix était forte, puissante, le souffle imposant, il régissait ses propres ornements, qui n'étaient dictées que par sa bonne volonté à un moment donné – la liberté d'invention des *fioritura* lui donnait une position « active ». En employant l'opposition binaire, on finit par tomber dans le vieux piège d'être ou de ne pas être – était Haendel gay/queer ou était-il un homme ou pas ? - est simplement une question mal posée, car elle *inscrit* dans le personnage une *identité*, le rapprochant presque de la question était-il un compositeur religieux ou pas (en accentuant les différences entre le Haendel italien et le Haendel anglais). Cette question pose le problème des sources utilisées dans l'étude de Haendel (biographies, Harris) pour établir une certaine identité. Au XVIII^e siècle les actes que l'on accomplissait ne sous-entendaient pas l'appartenance à un groupe social détenant une identité spécifique. On faisait des actes, comme on changeait les plats du jour. Les *queer studies* promeuvent la question de l'identité *gay / queer* reconnaissable chez Haendel d'une manière sérieuse, dans le sens décrié de *l'esprit de sérieux*, qui, semble-t-il, cherche à mettre en avant une seule question, qui, selon eux, serait LA question sur Haendel. L'identité sexuelle, et le soulagement ressenti par la classification immédiate et par l'appartenance à un groupe restreint, est considéré comme le critère de jugement : dis-moi avec qui tu couches, et je te dirai qui tu es. J'imagine que, dans les années à venir, les personnes joufflues, dodues, charnues, rebondies, potelées, pourraient tout autant revendiquer une identité à part, possible, nécessaire, qui pourrait être identifiée chez Haendel, en le transposant encore une fois *out of joint*, pour répéter les mots d'Hamlet.

Ces considérations devraient inciter l'auditoire à l'écoute, tragique ou dramatique, dramatisée, de l'autre (en soi et dans l'autre). Comme le tympan qui écoute le ton d'une voix dans sa durée, il faudrait entendre la *métaphore*, l'écho du castrat. L'étonnement est, en fait, lié à l'écoute et n'a pas d'écriture propre. Il lui manque une ponctuation spécifique qui en puisse indiquer l'occurrence. Il est lié à un « dehors » du texte, et ne se donne à *remarquer* que dans les marges, dans la manière d'accentuer, de ponctuer, de revirguler, de mettre des guillemets. Ce travail souligne donc l'importance d'une certaine espèce de ton, d'un étonnement à l'écoute de l'appel d'une voix extrinsèque. L'appel à un changement de ton, s'il

sur l'androgynie et sur les points de vue classiques qui le traitent. Les intérêts masculins sur l'androgynie ont été démasqués comme une stratégie de l'appropriation unilatérale des femmes par les hommes. Elles prétendent que il n'y a que les hommes qui peuvent s'enrichir par les caractéristiques féminines. Dès que les femmes montrent des caractéristiques masculines, elles sont classifiées négativement, comme des femmes castratives et comme des mères phalliques (Barthes le fait aussi). Avec le neutre, Barthes essaie de couvrir le masculin dans *Zambinella*. Il semble que Barthes ne veut pas prendre en considération un Sarrasine qui aimerait la faiblesse et la vulnérabilité dans un homme. Selon Gallop, l'interprétation barthésienne montre le danger de la dénégation des femmes qui professe qu'une femme ne peut exister d'une façon positive que dans un sujet masculin, et dans son appropriation masculine. Ce qui est encore plus frappant, la stratégie de la neutralité dénie l'homme dans le castrat, de sorte qu'une lecture homosexuelle, certainement un des modes de la *jouissance* barthésienne, devient impossible.

devait être entendu, ce serait alors d'une manière de mettre en valeur que « bent » ou pas, *queer* ou pas, Haendel « bends », change notre compréhension et notre écoute en nous offrant l'opportunité de jouer et écouter sa musique, qui n'a pas été écrite ni pour les instruments, comme celle de Vivaldi, ni pour l'orchestre, ni pour Vittoria, ni pour ses mécènes, mais pour ses chanteurs, de quelque sexe et de quelque *genre* qu'ils soient²⁴, pourvu qu'ils ont la force, la flexibilité, la pénétration et la plénitude de la voix pour chanter Haendel.

« Le goût est l'aptitude à équilibrer dans l'art la contradiction entre la chose 'faite' et l'apparence du non-devenu ; mais les véritables œuvres d'art, jamais en accord avec le goût, sont celles qui portent cette contradiction au point extrême et se réalisent elles-mêmes en allant ainsi à leur perte. » (Adorno 2003 : 304-305)

Bibliographie choisie :

- Adorno, Theodor W. 1994. *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps.
- Adorno, Theodor W. 2003. *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot ».
- Adorno, Theodor W. 1948/1994. *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York, Continuum.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- Anzieu, Didier. 1996. *Créer / Détruire*, Paris, Dunod.
- Bachelard, Gaston. 1950/1972. *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF.
- Barthes, Roland. 2007. *Le Discours amoureux, Séminaire à L'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, « Traces écrites ».
- Barthes, Roland. 2002. *Œuvres complètes, I – V*, Paris, Seuil.
- Blackmer, Corinne E. / Smith, Patricia J. 1995. *En Travesti. Women. Gender subversion. Opera*. New York.
- Brett, Philip / Wood, Elizabeth / Thomas, Gary C. 2006. *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd edition, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bucciarelli, Melania. 2009. From Rinaldo to Orlando, or Senesino's path to Madness, in : *D'une scène à l'autre, L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les pérégrinations d'un genre* (dir. Damiel Colas / Alessandro di Profio), Wawre, Mardaga, p. 135-155.

²⁴ Philip Brett, dans son article « Text, Context, and Early Music Editor », Brett n'est pas pour honorer les intentions du compositeur, et en citant Reinhard Strohm et son essai « Towards an understanding of opéra seria » (in *Essays on Handel and Italian opéra*, 1985, Brett déclare : « Le renouveau de l'opéra seria devrait se concentrer plus sur ce que Senesino ou Farinelli faisaient avec leurs rôles principaux que sur ce que Handel ou Hasse ont écrit ». Si nous avions Senesino, il ne serait pas si important que certains de ses arias étaient écrits par Harnoncourt et non pas par Handel.

- Burrows, Donald (dir.). 1997. *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Colas, Damien / Di Profio, Alessandro (dir.). 2009. *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les Pérégrinations d'un genre*, Wavre (Belgique), éditions Mardaga.
- Colas, Damien / Di Profio, Alessandro (dir.). 2009. *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 2, *La Musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre (Belgique), éditions Mardaga.
- Colas, Damien / Di Profio, Alessandro. 2009. Le rondò 'Rendi, o cara, il Prencè amato' de Sarti et les ornements de Luigi Marchesi, in : *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les Pérégrinations d'un genre*, (dir. Damien Colas / Alessandro di Profio) Wavre (Belgique), éditions Mardaga, 2009, p. 157-189.
- Dame, Joke. 2006. *Unveiled Voices : Sexual Difference and the Castrato*, in : *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology* (dir. Philip Brett / Elizabeth Wood / Gary C. Thomas), 2nd edition, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 139-155.
- Dean, Winton. 1969. *Handel and the Opera Seria*, Berkeley, University of California Press.
- Dean, Winton / Knapp, John Merrill. 1987. *Handel's Operas, 1704-1726*, Oxford, Clarendon Press.
- DeMarco, Laura E. 2002. The Fact of the Castrato and the Myth of the Counter-tenor, in : *The Musical Quarterly* 86 (11), Oxford University Press, p. 174-185.
- Delon, Michel. 2000. *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures.
- Derrida, Jacques. 1991. Circonfession, in : *Jacques Derrida* (dir. G. Bennington / Jacques Derrida), Paris, Seuil.
- Derrida, Jacques. 1980. *La Carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion.
- Derrida, Jacques. 2010. Différence sexuelle, différence ontologique (Geschlecht I), in : *Heidegger et la question, De l'esprit et autres essais*, Flammarion, « Champs essais », p. 145-173.
- Derrida, Jacques. 2005. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1978. *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1996. *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1984. *Otobiographies : L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1993. *Passions*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1992. *Points de Suspension*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques. 1994. Politiques de l'Amitié (suivi de L'oreille de Heidegger), Paris, Galilée, 423 p.
- Derrida, Jacques. 1988. *Signéponge*, Paris, Seuil.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

- Derrida, Jacques. 1978. *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion.
- Essinger, Martin W. 2000. Die Hosenrolle in der Oper, in : *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hg. Von Gabriele Busch-Salmen / Eva Rieger, Herbolzheim, p. 299-317.
- Foucault, Michel. 1994 / 2012. *Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille, suivi de Ceci n'est pas une préface de Francis Marmande*, Paris, Gallimard / Lignes.
- Imberty, Michel/Gratier, Maya (dir.). 2007/2012. *Temps geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- Imberty, Michel. 2001. *De l'écoute à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- Imberty, Michel. 2005. *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, « Univers Musical ».
- Jankélévitch, Vladimir. 1959. *Henri Bergson*, Paris, PUF.
- Keats, Jonathan. 1985. *Handel : The Man and His Music*, New York, St. Martin's.
- Keyser, Dorothy. 1988. *Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions*, in : *The Opera Quarterly* 5 / Nr. 4, p. 46-57.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1990. *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men : English Literature and Male Homosexual Desire*, New York, Columbia University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc. 1981. *Les Fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Galilée.
- Lang, Paul Henry. 1966. *Georg Frideric Handel*, New York, W.W. Norton.
- Maccubbin, Robert Purks (dir.). 1985. *'Tis Nature's Fault : Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mallet, Marie-Louise. 2002. *La Musique en respect*, Paris, Galilée.
- Massip, Catherine. 2009. À propos de quelques collections d'opéras italiens en France sous l'Ancien Régime, in : *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les Pérégrinations d'un genre* (dir. Damien Colas / Alessandro di Profio), Wavre (Belgique), Mardaga, 2009, p. 269-279.
- Moindrot, Isabelle. 2009. De l'illusion à l'ambiguïté. Réflexions sur la dramaturgie lyrique italienne au XVIII^e siècle, in : *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les Pérégrinations d'un genre* (dir. Damien Colas / Alessandro di Profio), Wavre (Belgique), éditions Mardaga, 2009, p. 239-253.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sens of Music, Semiotic Essays*, préface de Robert Hatten, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Nestola, Barbara, Italian music, French singers. Reception and performance practice on the Parisian stage at the beginning of the eighteenth century, in : *D'une scène à l'autre – L'opéra italien en Europe*, Volume 1, *Les Pérégrinations d'un genre* (dir. Damien Colas / Alessandro di Profio), Wavre (Belgique), éditions Mardaga, 2009, p. 253-269.
- Rosario, Vernon A. 1997. *The Erotic Imagination – French Histories of Perversity*, New York / Oxford, Oxford University Press.
- Rosselli, John. 1992. *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge.

- Rosselli, John. 1988. The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850, *Acta Musicologica* Vol. 60, Fasc. 2 (May-Aug., 1988), International Musicological Society, p. 143-179.
- Roussau, George S. 1991. Threshold and Explanation : Social Anthropology and the Critic of Literature in the Age of Post-Disciplines, in : *Enlightenment Crossings : Pre- and Post-Modern Discourses, Anthropological*, Manchester, Manchester University Press.
- Roussau, George S. 1981. Threshold and Explanation : The Social Anthropologist and the Critic of Eighteenth-Century Literature, in : *The Eighteenth Century ; Theory and Interpretation* 22, p. 127-152.
- Sadie, Stanley (dir.). 1992. *New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan.
- Thomas, Gary C. 2006. « Was George Frideric Handel Gay ? » : On Closet Questions and Cultural Politics, in : *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology* (dir. Philip Brett / Elizabeth Wood / Gary C. Thomas), 2nd edition, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006, p. 155-205.
- Valéry, Paul. 1957. Léonard et les philosophes, in : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
- Vitale, Alessia. 2007/2012. Gestes et mémoires dans l'apprentissage du chant, in : *Temps geste et musicalité* (dir. Michel Imberty / Maya Gratier), Paris, l'Harmattan, p. 101-125.
- Vitale, Alessia. 2003. *Dal silenzio al suono. Voce Corpo Sensi Memorie*, Roma, éd. Borla.

HÄNDEL KAO « GAY IKONA » – FIGURA HÄNDELA : OD KASTRATA DO KONTRATENORA, OD TRADICIJE DO « MONSTRUOZNOSTI »

*Figura Handela kao gay ikone posljednje je utjelovljenje kompozitora koji je iz simbola engleske krune i kršćanstva pretvoren u posvećenu figuru potrage za identitetom, ponajviše zahvaljujući razvoju gay / lesbian muzikologije (Roussau, Thomas, Harris). Ostavljajući po strani pitanje biografskog odnosno poetičkog u Handela kojim se bave gender studies, ovaj tekst pokušava postaviti pitanje figuracije ove suvremene slike o kompozitoru posredstvom fenomena kastrata. "Ton" (Derrida) zvijezde barokne opere, koji podrazumijeva visinu, timbar i intenzitet, suočen je s figurom "čudovišta" i "čudovišnosti", kako u pismu (DeMarco), tako i na ekranu (film Gérarda Corbiaua *Farinelli*). Od tradicije do njenog dislociranja, od kastrata do njegovih suvremenih "supstituta", kontratenora, ne zanemarujući ni francusku tradiciju ondašnjih *hautes-contre*, figura Handela pretvara se u moćnu idejnu platformu, kako povijesnu, tako i generičku (uvelike *gendered*), kako filozofsku, tako i nužno *suvremenu*. Handel postaje Orfej, ne isključivo onakav kakvim ga Harris čini, a kastrat mjesto mogućeg.*

*Mots-clés : figure haendélienne, monstre, castrat, contre-ténors, genre
Ključne riječi : figura Händela, čudoviste, castrat, kontratenor, rod*