

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La figure queer du castrat : la subversion de l'ambiguïté sexuelle

par
Jason D'Aoust

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Littérature comparée

Août, 2008

©, Jason D'Aoust, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La figure queer du castrat : la subversion de l'ambiguïté sexuelle

présenté par :

Jason D'Aoust

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur

Najat Rahman

directeur de recherche

Livia Monnet

membre du jury

Jeanne Bovet

Mémoire accepté le 12 novembre 2008

Résumé

Ce mémoire interroge la représentation contemporaine des castrats dans le roman *Orfeo* de Hans-Jürgen Greif et le film *Farinelli, il Castrato* de Gérard Corbiau, ainsi que dans la littérature musicologique. L'analyse s'appuie sur le résumé de la notion de castration en psychanalyse et la critique du concept lacanien du phallus dans les théories queers. Le dialogue entre les œuvres de fiction et la littérature musicologique questionne l'utilité de l'ambiguïté sexuelle comme stratégie subversive pour la critique anti-homophobe.

Mots clés : castration, complexe de castration, homosexualité, féminisme, différence sexuelle, androgyne, sexualité masculine, voix, chant.

Summary

This thesis examines contemporary representations of castrati in the novel *Orfeo*, by Hans-Jürgen Greif, and the film *Farinelli, il Castrato*, by Gérard Corbiau, as well as in musicological literature. The analysis is informed by the psychoanalytical notion of castration and by a critique of the Lacanian concept of the phallus in Queer theories. The dialogue between the works of fiction and the musicological literature questions the usefulness of sexual ambiguity as a subversive strategy for contemporary anti-homophobic criticism.

Key words: castration, castration complex, homosexuality, feminism, sexual difference, androgyne, masculine sexuality, voice, singing.

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
Enjeux.....	1
Castrations réelles institutionnelles : eunuques et castrats.....	6
Résurgence contemporaine du castrat dans la littérature	11
<i>La notion de castration en psychanalyse et sa critique queer</i>	14
Freud et la différence sexuelle par la castration.....	14
Les critiques des femmes psychanalystes	18
Freud et le genre social.....	19
Du patient castré de Freud au sujet de la castration de Lacan.....	22
La déduction a priori de l'existence de l'inconscient.....	24
Le sujet du désir et la castration.....	25
De la castration au Phallus	26
La castration selon les trois ordres de l'expérience.....	27
Problèmes de genres : la critique du Phallus par Judith Butler.....	28
Problèmes de genre II : la critique ontologique de Butler.....	31
Conclusions	35
<i>Farinelli, il Castrato ou comment castrer un castrat</i>	37
Introduction	37
Synopsis	38
Prologue : clefs de lecture	43
La virilité du castrat.....	45
L'anxiété et la castration imaginaire	47
La perversion ou la négation du désir	51
La jouissance perverse d'une voix-phallus et ses rapports de séduction avec les femmes	53
L'homoérotisme des frères Broschi	55
L'homophobie de Farinelli, il Castrato	57
La voix transgressive du castrat	61
Conclusions et contributions au discours sur la notion de castration.....	63
<i>Orfeo et la musicologie queer ou l'ambiguïté littéraire du castrat</i>	67
Le chant du castrat et la sublimation.....	67
La voix et le signifiant : Vasse et Aquien	67
La réception française du castrat et de sa voix.....	72
La logique désirante du chant.....	72
Le chant du castrat : la sublimation qui interpelle le refoulement	77
Le désir du castrat Orfeo	82
La lecture paralysante de S/Z par Joke Dame	85
L'érotisme du corps émasculé et la sexualisation de la voix	94
Conclusions et contributions au discours sur la notion de castration.....	98
<i>Conclusion</i>	104
Le castrat et le discours sur l'ambiguïté sexuelle ou la fluidité du genre	104
Œuvres citées et consultées.....	110
Annexe I – Les castrats dans le paysage médiatique contemporain	ix

À CEM, qui n'a pas besoin qu'on le lui dise.

À BR, qui a toujours besoin qu'on le lui répète.

Tout d'abord, je tiens à remercier le professeur Livia Monnet de m'avoir guidé dans ce travail. Les conversations que nous avons partagées m'ont grandement aidé à persévérer dans la voie que je m'étais tracée, tout en élargissant considérablement mes horizons de réflexion. Sa rigueur et son investissement de tout instant sont pour moi sources d'inspiration. Je me dois aussi de saluer le professeur Eric Savoy pour ses conseils et l'intérêt qu'il porte à l'avancement de ma carrière de jeune chercheur.

Je veux également remercier Raymond Joly pour la patience avec laquelle il a écouté et réagi à mes idées, le temps qu'il a mis à relire mes épreuves, mais surtout pour la bonté et l'affection qu'il me témoigne depuis de nombreuses années. On ne saurait trouver meilleur ami.

Je remercie aussi les membres de ma famille et mes amis pour leurs encouragements, leurs conseils et leur présence chaleureuse.

*Nor I nor any man that but man is
With nothing shall be pleased, till he be eased
With being nothing.*

William Shakespeare, *Richard II*

*Il y a une loi plus profonde que la loi de l'Œdipe, et qui est la loi de la confrontation
à la mort, au manque, la loi de la castration, à quoi on ne saurait échapper.*

Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*

*Allons-nous avoir à épeler le rôle du signifiant pour nous retrouver avec sur les bras
le complexe de castration, et cette envie du pénis dont puisse Dieu nous tenir quitte,
quand Freud parvenu à cette croix ne savait plus où se tirer, n'apercevant au-delà
que le désert de l'analyse ?*

Jacques Lacan, « La direction de la cure », *Écrits*

Introduction

Enjeux

La castration rituelle, comme tant d'autres pratiques occidentales maintenant réprimées par l'histoire, peut être incluse dans la longue liste des mœurs que notre conception culturellement biaisée attribue à l'Orient. En effet, en pensant à la castration, nous pensons habituellement aux eunuques gardiens de harems, aux serviteurs d'empereurs chinois ou japonais, ou encore, aux *hijras* de l'Inde et du Pakistan. L'Europe moderne, toutefois, connut également la castration, alors que de jeunes garçons étaient sacrifiés à l'autel de la musique et étaient célébrés en littérature bien avant Barthes et Balzac : les castrats. Les castrats étaient des chanteurs qui avaient été émasculés avant la puberté afin de conserver leurs voix aiguës d'enfants. Les *evirati* (les émasculés) renaquirent *ad honorem Dei* dans l'Espagne et l'Italie du Cinquecento, bourgeonnèrent au-delà des feuilles d'acanthes des théâtres baroques de la péninsule, éblouirent à leur zénith l'Europe des Lumières, s'aplatirent devant le réalisme du drame bourgeois, disparurent dans le cornet d'un phonographe à Rome, pour finalement s'immobiliser dans les sillons de rouleaux de cire devenus leurs stèles. Or les traces qu'ils ont laissées creusent encore notre imaginaire, en témoignent de récents romans, films et un nouvel engouement pour les contre-ténors et l'opéra seria.¹

Ce mémoire est une étude comparative de la représentation des castrats dans le film *Farinelli, il Castrato* de Gérard Corbiau, le roman québécois *Orfeo* de Hans-Jürgen Greif et dans de récents articles musicologiques sur les castrats. Ces œuvres et

¹ Mamy, Sylvie. *Les castrats*. Pour l'information bibliographique complète d'un ouvrage, se référer à la bibliographie en page 110.

les études choisies à leur sujet ont suscité une réflexion sur deux façons de concevoir la sexualité selon des identités sexuelles fixes ou fluides. Il serait facile de réduire ces conceptions à deux généralités : d'un côté, la psychanalyse, pour qui la castration symbolique signifie la différence sexuelle; de l'autre côté, les théories *queers* qui privilégieraient une stratégie de (as)subjectivité sexuelle ambiguë. Or, les œuvres ici étudiées mettent au défi ces idées reçues. La discussion du film *Farinelli, il Castrato* démontrera entre autres comment l'obsession de la castration physique (réelle) sert justement à camoufler un déni de la castration et comment la psychanalyse conçoit ainsi l'ambiguïté ou l'indifférenciation sexuelle. L'analyse du roman *Orfeo* sera l'occasion de questionner la notion *queer*, à savoir si l'indétermination de l'orientation sexuelle, l'indifférence sexuelle que la figure du castrat permet de penser, est une stratégie subversive valable pour la critique anti-homophobe, contrairement aux entreprises de déconstruction du genre qui cherchent plutôt à établir des identités fixes mais transgressives, c'est-à-dire où le genre social et le sexe de l'individu ne s'accordent pas selon des normes traditionnelles. Dès lors, le dialogue entre les œuvres et les théories se laisse pressentir : une analyse plus poussée de ces deux corpus théoriques mènera à une compréhension de la castration pour penser la sexualité au-delà du rôle représentatif de la génitalité dans l'économie psychique du désir, et à une remise en question de l'héritage féministe dans la réception de la figure du castrat par la musicologie *queer*. Alors que la résurgence contemporaine du castrat pointe justement vers un intérêt pour l'ambiguïté sexuelle, la musicologie *queer*, en déconstruisant les discours sur les castrats, lui cherche une identité sexuelle fixe, afin d'assurer l'efficacité d'une critique des positions de

privilège et d'exploitation dans une organisation sociale donnée. Questionner cette démarche critique devient donc une façon de penser l'efficace politique de l'ambiguïté sexuelle.

Il n'est pas dit que la représentation des castrats dans les films, les romans et les productions musicales renvoie nécessairement à la notion de castration tel que l'entend la psychanalyse. En abordant ce sujet, il est légitime de se poser la question suivante : la fascination d'hier et d'aujourd'hui pour ce qu'on leur avait ôté n'occulte-t-elle pas en effet la question de la castration ? Qu'en est-il proprement de cette notion de castration ? En quelques mots, la castration, dans le sens lacanien du terme, « interrompt [...] l'exercice du principe de plaisir et introduit le principe de réalité » (Juranville, 195). Cette notion n'est pas la plus simple des nombreuses notions psychanalytiques. Freud a parlé d'un *complexe de castration*, non pas pour dénoter une forme d'abaissement conscient, comme le conçoit le sens populaire du mot « complexe », tel le « complexe d'infériorité », mais plutôt pour insister sur le fait que cette notion ne peut se comprendre si l'on fait fi d'autres éléments de la structure théorique dont elle est partie. Nous avons donc cru bon de revenir sur le complexe de castration dans les théories de Freud. Nous aborderons également la castration dans la systématisation de l'œuvre de Freud par Jacques Lacan. Une discussion sur les incidences de cette notion psychanalytique dans les travaux de Judith Butler nous préparera pour les subséquentes prises de position en faveur ou non de l'ambiguïté sexuelle du castrat dans les travaux musicologiques *queers*.

Bien loin d'informer seulement la question de la différence sexuelle et d'être au cœur des débats du féminisme et de la théorie des genres, la castration s'aborde

plus souvent qu'autrement par son refus ou son déni, caractérisés par une quête de jouissance soutenue par des illusions bien ancrées dans nos cultures d'individus tout-puissants. En ce sens, l'hypersexualisation des castrats par certains artistes contemporains peut aussi se comprendre comme un déni de la castration. La figure du castrat nous sert donc à comprendre comment nous nous proposons de déjouer les limites de notre finitude humaine par un surinvestissement de la sexualité et comment les médias y participent. Cette même figure est donc singulièrement appropriée pour questionner plusieurs théories féministes et *queers* qui, dans la foulée de l'œuvre de Michel Foucault, interprètent les discours sur les limites de la sexualité en tant que morales destinées à assujettir les êtres humains exclus de leur production discursive.²

Paradoxalement, le castrat incarne un renversement. Le castrat apparaît dans la société occidentale avec la modernité, alors que celle-ci entame à peine sa classification des pathologies, bien avant d'en faire des positions subjectives, si l'on s'en tient aux dates évoquées dans les recherches de Foucault. On ne peut guère s'étonner que les castrats ne figurent que sommairement dans les grandes études sur la sexualité du 19^e siècle, alors que l'on considérerait leur brève existence comme une monstruosité heureusement reléguée aux oubliettes de l'Église catholique. Les castrats refont surface en grande pompe dans nos représentations culturelles, environ au même moment que Foucault publie ses travaux, à commencer par *S/Z* (1970) de Roland Barthes, parallèlement à l'intérêt grandissant des musiciens pour les répertoires de la Renaissance et du Baroque. C'est donc dans la seconde moitié du 20^e siècle, alors que l'Occident vit une période de libération sexuelle, un

² Cf. Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité*. Tome 1.

accroissement considérable de la richesse collective, et conjointement à l'essor de la musicologie occidentale, que les productions culturelles reprennent goût aux castrats. Nous pourrions donc être enclins à croire qu'ils participent à la nostalgie d'un passé où la sexualité était moins encadrée par les pouvoirs institutionnels. Or, dans cet élan de libération et d'épanouissement de l'individualité, nous retrouvons avec les castrats la question des limites qui seules donnent sens à l'expérience subjective. L'étude qui suit entame une réflexion sur l'économie de signification propre à cette figure persistante de l'ambiguïté sexuelle en Occident.

Avec le film de Corbiau, nous discuterons de la figure du castrat dans les termes de la psychanalyse classique tout en abordant les questions que soulèvent l'élaboration cinématographique du chant du castrat (voix, corps et musique). Le roman de Greif nous permet de nous confronter aux enjeux de l'ambiguïté sexuelle dans les théories *queers* selon deux stratégies politiques différentes, dont la première propose une déconstruction des discours qui catégorisent les sujets dont l'identité sexuelle transgresse les normes, et la seconde repose sur la volonté de proposer l'efficace politique d'un sujet à l'identité sexuelle indéterminable. Ce sera également l'occasion de faire dialoguer ce récent travail littéraire avec trois des articles musicologiques les plus récents et importants sur les castrats. Le choix de ces articles ne questionne pas la valeur des écrits antérieurs, textes auxquels nous nous référons tout au long de cette étude. Plutôt, il reflète la volonté de questionner les enjeux actuels qui sont réunis dans cette figure et de les recadrer dans le discours plus large sur l'ambiguïté sexuelle.

Malgré l'absence d'études sur *Orfeo* et un certain désintérêt de la critique envers le film de Corbiau, les récentes études musicologiques sur les castrats nous permettent de situer l'analyse à l'intersection des histoires de la musique, de l'art et de la sexualité. Œuvre incontournable dans ce champ de recherche, *S/Z* de Roland Barthes n'y impose pas toutefois sa conceptualisation de la diversité sexuelle, alors que la relégation par l'Histoire des castrats à la littérature aurait pu laisser entrevoir une valorisation de leur indétermination interprétative. De plus, les critiques de *S/Z* passent sous silence l'emprunt considérable de Barthes aux théories psychanalytiques afin d'établir un axe de la castration pour remplacer celui de la différence sexuelle selon le binarisme génital de la biologie. Nous reviendrons sur ces questions vers la fin de la troisième partie.

En vue de préparer le terrain pour la lecture de *Farinelli, il Castrato* et des écrits psychanalytiques français sur la voix et sur le chant, la partie suivante résume la notion de castration en psychanalyse chez Freud, en tant que déterminisme de la différence sexuelle, et chez Lacan, dans son élaboration en tant que condition existentielle du sujet. Toutefois, avant d'aborder la symbolisation imaginaire des castrats et de la castration, nous croyons qu'un résumé historique de cette pratique est de mise. De plus, nous terminerons cette introduction par un survol des romans contemporains dans lesquels il est question de castrats.

Castrations réelles institutionnelles : eunuques et castrats

La castration remonte aux débuts de la civilisation humaine. Gary Taylor répertorie les premiers cas de castration humaine au quatrième millénaire avant l'ère

chrétienne, dans la ville d'Uruk en Sumer.³ La castration était un acte guerrier imposé aux vaincus en guise de représailles et de contrôle de la reproduction de peuples soumis.

En dehors de cette institutionnalisation guerrière de la castration, nous retrouvons en Mésopotamie, dès le 19^e siècle avant l'ère chrétienne, la castration religieuse associée au culte de la déesse Ishtar. Un peu plus tard, l'histoire conserve la trace de lois anti-sodomites assyriennes dont l'infraction était punie par la castration. Les mythes les plus anciens de l'Occident témoignent également de la castration en tant que moment fondateur d'un nouvel ordre divin, telle l'émascation d'Ouranos par son fils, Zeus. La castration est également présente en tant qu'initiation : l'autocastration masculine en tant que sacrifice à une divinité féminine, tels les disciples d'Attis qui s'émasculaient pour Cybèle, la Mère des Dieux.⁴ Plusieurs des premiers chrétiens étaient également castrés (Taylor, 72). Le cas le plus célèbre d'autocastration chez les chrétiens de l'Antiquité est celui d'Origène, en 209 de l'ère chrétienne. Vers 240, Valesius fonde un culte chrétien dans lequel la castration est obligatoire afin de mieux élever l'âme vers Dieu. En 325, le Premier Concile de Nicée tranchera sur la question de l'autocastration qui sera dorénavant punissable par l'anathème.

Cette institutionnalisation religieuse de la castration s'accompagne d'un investissement politique des eunuques dans la fonction publique. Au Moyen-Orient,

³ Voir la ligne du temps, insérée au début de son ouvrage.

⁴ Green, André. *Le complexe de castration*. 18-19. L'auteur remarque que la castration féminine est également une pratique reliée au culte de Cybèle, quoique moins importante que sa contrepartie masculine.

les eunuques, bien loin d'être seulement les gardiens du lit (étymologie grecque du mot), deviennent de puissants fonctionnaires à la cour des sultans. D'ailleurs, le premier eunuque à la cour de Byzance était également le commandeur en chef de l'armée, tels Narsès au 6^e siècle de l'ère chrétienne et Eustatius au 10^e siècle de l'ère chrétienne (Taylor, 37). Selon Taylor, l'impossibilité de transmettre leur propre descendance était le garant de la loyauté des eunuques, d'où les responsabilités politiques importantes qui leur étaient confiées. Ce n'est qu'au début du 5^e siècle de l'ère chrétienne que nous pouvons retracer l'emploi d'eunuques à des fins musicales. L'impératrice Eudoxie, femme d'Arcadius (règne 395-408), avait réuni à Constantinople un groupe d'eunuques dont elle se servait, entre autres, comme choristes (Taylor, 38-39). Les chanteurs eunuques resteront présents dans l'Église orthodoxe jusqu'en 1204, lors de la conquête de Constantinople par les Croisés (Moran, 108). Plusieurs eunuques ont alors fui Constantinople pour le sud de ce qui deviendra l'Italie, où l'Église byzantine conservait son autorité sur plusieurs monastères.

La tradition de la castration dans ces monastères a-t-elle été préservée clandestinement pendant trois siècles avant que les castrats apparaissent dans les églises catholiques, comme le demande Neil Moran : « Was, for instance, the term 'Spanish falsettist' for singers in the Sistine Chapel merely a euphemism for eunuchs from southern Italy, then held by the Spanish house of Aragon ? » (114). Nous savons également, de la plume avisée de Moran, que les expéditions normandes en Italie au 12^e siècle, par le roi Roger II, auraient mis les Francs en contact avec les chanteurs eunuques (110). Malgré la réticence française à accueillir les castrats des

17^e et 18^e siècles, les recherches de Richard Sherr sur les castrats à la cour de Guglielmo Gonzaga (Guillaume de Mantoue) démontrent comment ses émissaires auraient trouvé en France, entre 1582 et 1584, de jeunes castrats qu'ils tentaient d'engager pour le duc (Sherr, 37-40). Il est tout de même difficile de dater avec certitude l'apparition de castrats dans le cadre liturgique de l'Église catholique. Évidemment, l'interdiction sous peine d'anathème de castrer un homme (sans motif médical valable) fait en sorte que nous ne pouvons véritablement savoir si les sopranistes espagnols du 16^e siècle étaient des spécialistes de la voix de fausset ou s'ils n'étaient pas plutôt avantagés vocalement par une condition hormonale « artificielle ». On croit donc que le premier des falsettistes espagnols de la Chapelle Sixtine, engagé en 1562, aurait été en réalité un castrat (Rosselli, 146). L'existence des castrats à la Chapelle Sixtine n'est attestée qu'en 1588, alors qu'on y engage Giacomo Vasquez (Sherr, 43-44).⁵ L'agilité et le timbre des voix de castrats sonnent la défaite des falsettistes qui assuraient jusqu'alors les parties du haut dans l'exécution de la musique religieuse, chanteurs dont on considéra dès lors l'émission vocale « fausse », car fabriquée artificiellement, d'où le terme « falsetto ».

Au tournant du 17^e siècle, les efforts des membres de la *Camerata fiorentine* pour faire renaître le théâtre grec classique donnèrent finalement lieu à la naissance d'une nouvelle forme d'art : l'opéra. En l'espace de quelques décennies seulement, l'opéra passera du domaine privé des grands seigneurs au domaine public, alors qu'on inaugure le premier théâtre d'opéra public à Venise en 1637. D'autres théâtres publics verront rapidement le jour dans le reste de la Péninsule. L'Église verra alors

⁵ Dorothy Keiser, suivant Anthony Milner et Thomas Walker, retient 1589, date à laquelle Sixte V réorganise officiellement la capella Giulia.

ses meilleurs chanteurs quitter ses chœurs pour tenter leur chance sur scène.⁶ À partir de ce moment et jusqu'au début du 19^e siècle, le chant des castrats sera une des plus importantes déterminations de l'évolution de l'opéra, puisqu'à cette époque le chant occupe la place centrale dans l'esthétique du genre. La castration de jeunes garçons (entre 6 et 12 ans) prend de plus en plus d'ampleur, alors que le sud de l'Italie – où la grande majorité des enfants sont recrutés pour les conservatoires – vit une sévère crise économique (Rosselli, 149-150). Les perspectives d'avoir une bouche de moins à nourrir et de possiblement recevoir une rente de la part d'un fils parvenu à une aisance financière, auraient poussé grand nombre de paysans à castrer leurs fils cadets. À part quelques rares exceptions, la castration des garçons se fait en Italie. Rosselli refuse de chiffrer, même approximativement, le nombre d'enfants castrés annuellement en Italie. Toutefois, il est prêt à affirmer qu'entre 1630 et 1750, plusieurs centaines de castrats chantaient chaque année à travers la Péninsule (158). Il nous faut donc spéculer sur le nombre de castrats qui ne devenaient pas chanteurs (car leur voix cassait) et ceux qui ne survivaient pas à l'opération afin d'avoir une idée de l'ampleur de la pratique en Italie pendant les 17^e et 18^e siècles.

La révolution bourgeoise et la conquête de l'Italie par Bonaparte mettent fin au règne des castrats sur l'opéra italien. Dorénavant, les contraltos récupèrent les rôles qui leur étaient traditionnellement attribués, avant que l'opéra du bel canto ne se transforme progressivement en opéra romantique. Les premiers rôles masculins n'y sont plus interprétés par des castrats ou des contraltos, mais par des ténors lyriques et dramatiques. Les castrats qui chantaient encore à l'opéra, tel Velutti, prennent des

⁶ Cf. Mamy, Sylvie. *Les grands castrats napolitains à Venise*.

retraites hâtives. Les quelques nouveaux cas de castration au 19^e siècle ne laissent entrevoir aux principaux intéressés que des carrières de choriste à Rome, où les Papes – dont les consciences étaient encore invraisemblablement apaisées par des histoires de castration accidentelle, vieilles depuis des siècles – refuseront de sacrifier l'émasculatation de quelques garçons pauvres à leurs goûts pour des voix angéliques et ce, jusqu'en 1902. Alessandro Moreschi, le dernier des castrats occidentaux, s'éteint à Rome en 1922. Il avait été écarté de la Chapelle Sixtine depuis 1913.

Évidemment, il existe d'autres traditions où la castration a joué et joue encore un rôle important dans l'organisation sociopolitique d'une société et de la transmission de sa culture. Bien que nous ne soyons pas en mesure de traiter ici des formes qu'a pris l'institutionnalisation de la castration dans ces sociétés, notons au passage d'autres traditions de la castration qui ont survécu jusqu'au 20^e siècle : la secte chrétienne russe des Skoptzy ; les serviteurs eunuques des empereurs chinois ; les *hijras* en Inde et au Pakistan qui bénissent les naissances et les mariages ; les transsexuels adulés en Thaïlande, pays asiatique qui n'a pas connu la colonisation, et n'a donc pas intégré les tabous occidentaux au sujet la fluidité du genre et du sexe.⁷

Résurgence contemporaine du castrat dans la littérature

Une annexe en fin d'ouvrage donnera les indications bibliographiques des œuvres citées ainsi qu'une discographie.

En 1974, *Porporino ou les mystères de Naples*, un roman français de Dominique Fernandez, donne le coup d'envoi à la mode littéraire des castrats. La

⁷ Cf. *Middle Sexes: Redefining He and She*.

libération sexuelle des années 1970 est présentée par le narrateur de ce roman en tant que fantasme d'un castrat mélancolique, qui n'aura jamais connu cette chance. En 1976, l'Anglais Kingsley Amis publie le roman de science-fiction historique *The Alteration* : dans un 20^e siècle qui n'aurait pas connu la Réforme protestante, le Pape ordonne la castration d'un jeune choriste. L'Américaine Anne Rice, plutôt connue pour ses romans sur des vampires, publie *Cry to Heaven* en 1982 ; un roman historique bien documenté, décrivant explicitement des liaisons sexuelles entre castrats. En 1984, l'Argentin César Aira publie *Canto castrato*, un roman d'intrigues historiques cosmopolites. En 1994, la romancière et essayiste anglaise Jeanette Winterson publie *Art & Lies*, dont un récit parallèle discute du rapport entre la castration et l'érotisme dans l'Église catholique. L'année 2001 voit la publication de deux romans sur les castrats, dont celui de Nathalie Castagné, *L'harmonica de cristal*, un Bildungsroman dans lequel un jeune castrat prodige apprend à aimer et à vivre son homosexualité, malgré des années d'abus aux mains d'un mécène sadique. Luc Leruth, un Belge résidant aux États-Unis et mathématicien de formation, publie *La 4^e note*, un roman à la narration autobiographique qui se présente comme la retranscription d'enregistrements sur rouleau de cire exécutés par Alessandro Moreschi.

En 2002, Rita Monaldi et Francesco Sorti ont fait scandale avec leur roman historique *Imprimatur*, le premier d'une série de sept romans mystère dans lesquels l'Abbé Atto Melani – personnage historique réel : castrat, diplomate, espion du 18^e siècle – est le personnage principal. Loin d'être un roman mystère aux prétentions historiques douteuses, la recherche sérieuse de Monaldi et Sorti sur le financement de

l'invasion protestante de l'Angleterre par Guillaume d'Orange et l'intégration d'éléments de cette recherche dans la trame narrative du roman ont mis en échec les plans de canonisation du Pape Innocent XI, à la suite des attentats du 11 septembre 2001. Les conservateurs de l'Église catholique poussaient le dossier depuis plusieurs mois, pour lancer un message politique, la canonisation d'Innocent XI l'aurait hissé au statut symbolique de sauveur de l'Occident chrétien qui, par ses efforts financiers et politiques, aurait préservé l'Europe d'une éventuelle invasion arabe par les Turques, repoussés à Vienne en 1683. Lorsque *Imprimatur* est sorti en mars 2002, documentant les preuves du financement de la maison d'Orange par la famille d'usuriers italiens Odescalchi, l'Église catholique n'a pas cru bon de procéder avec la canonisation en question : en effet, lors du renversement de Jacques II d'Angleterre par Guillaume d'Orange en 1688, Benedetto Odescalchi (1611-1689) était mieux connu sous le nom de Pape Innocent XI. La controverse a mené à la censure du roman par l'industrie de l'édition italienne et les médias de la Péninsule ; les droits avaient été acquis par Mandadori, une maison d'édition dont l'actionnaire principal est Silvio Berlusconi, politicien proche du Vatican. Depuis, les droits ont été rachetés par l'éditeur hollandais De Bezige Bij, qui a publié les deuxième et troisième romans de la série en 2004 et en 2006.⁸ Entre temps, Hans-Jürgen Greif, auteur québécois d'origine allemande, publiait *Orfeo* en 2003, un roman qui imagine quelle serait la vie d'un castrat dans notre monde contemporain.

⁸ Cf. l'article de Peter Popham, listé dans la bibliographie. Se référer également au site Internet des auteurs : www.attomelani.net.

La notion de castration en psychanalyse et sa critique queer

Freud et la différence sexuelle par la castration

Nous abordons ce travail par un résumé de la notion de castration en psychanalyse freudienne et lacanienne afin d'examiner l'importance de la représentation de la castration non seulement dans cette discipline, mais également dans sa déconstruction par les théories *queers*. Nous serons ainsi en mesure de spécifier notre cadre théorique pour les analyses qui suivront, permettant au lecteur de situer nos interventions critiques à l'intérieur des limites que nous nous sommes proposées.

Dans sa volonté de créer une discipline scientifique, Sigmund Freud aborda principalement la question de l'inconscient en schématisant l'expérience de ses patients pour en dégager a posteriori ses théories psychanalytiques. La notion de castration traversera son œuvre, en témoignent les principales articulations qui suivent. Dès 1905, Freud déduit la vie psychique inconsciente et la sexualité infantile d'après les désordres névrotiques qu'il observe chez des adultes. Avant de vivre une période de latence sexuelle dans les années précédant l'adolescence, l'enfant, alors vivant une intense sexualité polymorphe, doit conscientiser la différence sexuelle afin de s'identifier à l'un de ses parents et ainsi préparer la voie de son entrée dans la culture humaine. L'assimilation infantile de cette différenciation serait empreinte d'une angoisse de subir ou d'avoir subi une castration que Freud théoriserait et nommera le « complexe de castration ». Or la notion de complexe vient élargir le contexte signifiant de la castration en un réseau « [...] *de représentations*

préconscientes et inconscientes d'affects conscients ou inconscients », comme le rappelle André Green :

[...] là où il est question de complexe [...] la signification [d'un] trait isolé, partiel [de ce complexe] n'a de sens véritable que si on le met en relation avec l'ensemble des autres traits composant le complexe, la signification en question étant subordonnée au sens dégagé par la constellation globale qui définit le complexe comme tel.
(21-22)

Afin de bien comprendre le complexe de castration, nous devons donc le penser avec le complexe d'Œdipe, dont il fait partie.

Ce n'est qu'à partir de 1908, dans « Les théories sexuelles infantiles » que Freud intègre la notion de castration pour expliquer la différenciation sexuelle.⁹ D'après cet essai, la découverte de la différence génitale provoque chez l'enfant *la peur* de perdre ou d'avoir perdu le pénis (angoisse de castration) et donne lieu à l'élaboration par les enfants de théories sexuelles – dites donc 'infantiles' – pour maîtriser cette angoisse en reniant sa cause (la différence sexuelle), dont les principales sont l'attribution du pénis à tous les êtres humains (19), la naissance cloacale (22) et le coït sadique anal (23). Cette théorie infantile a été appuyée par le cas du « petit Hans » (1909) :

[...] et je dois avouer avoir entièrement tu au père de Hans mon attente d'un tel rapport [entre le complexe excrémental et le complexe de castration], ceci en vertu d'un intérêt théorique, et pour ne pas affaiblir la force convaincante d'une pièce telle qu'il nous en tombe rarement entre les mains. (*Cinq psychanalyses* 168)

⁹ Il est utile de rappeler que les *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud, paru pour la première fois en 1905, ont connu six éditions du vivant de Freud. La section sur 'Les recherches sexuelles infantiles' qui articule davantage la théorie par le *complexe* de castration, a été ajoutée en 1915 (123).

Ces théories infantiles d'évitement de la différence sexuelle ne résisteront pas aux contacts avec l'autre sexe et à la menace persistante de la castration par une figure autoritaire (parent ou médecin) en réponse à la masturbation infantile. Par mesure de préservation de soi, l'enfant délaissera donc son objet de désir œdipien :

[...] [I]'acceptation de la possibilité de la castration, l'idée que la femme est castrée, mettait alors un terme aux deux possibilités de la satisfaction dans le cadre du complexe d'Œdipe. Toutes deux comprenaient, en effet, la perte du pénis : l'une, la masculine, comme conséquence de la punition ; l'autre, la féminine, comme présupposition.
(*La vie sexuelle* 120)

Cette disparition du complexe d'Œdipe annonce la période de latence sexuelle de l'enfant. Afin de donner une portée universelle au complexe de castration, Freud maintient « que le clitoris [...] était l'organe homologue du pénis et [...] que ce petit pénis, qui ne grandit pas, se comporte bel et bien dans l'enfance de la femme, comme un véritable pénis » (*La vie sexuelle* 20). Par cette proposition minimisant la différence sexuelle infantile, l'explication du développement sexuel de la fille passe donc par le même cheminement que celui du garçon. Situons brièvement cette déclaration : Freud propose cette équivalence entre le clitoris et le pénis, alors qu'il n'a pas encore établi de distinctions entre le complexe d'Œdipe chez les garçons et les filles.

Dans un texte de 1923, « L'organisation génitale infantile », Freud revient sur les théories sexuelles infantiles afin de préciser « que, pour les deux sexes, *un seul organe génital*, l'organe mâle, joue un rôle. Il n'existe donc pas un primat génital, mais un primat du *phallus* », et non du pénis (*La vie sexuelle* 114). Le glissement universalisant souligné plus haut est dorénavant appuyé par une conceptualisation mieux définie du complexe de castration. Ce texte sert également à ramener les

enjeux sexuels infantiles à la question de la différence sexuelle en évacuant du complexe de castration les atteintes narcissiques antérieures subies par l'enfant (perte des fèces, du sein maternel, trauma de la naissance) : « [...] l'on ne peut apprécier à sa juste valeur la signification du complexe de castration qu'à la condition de faire entrer en ligne de compte sa survenue à la phase du primat du phallus » (115). Freud insiste sur le primat du phallus, car le passage de ce moment clé de la sexualité infantile est assuré par l'identification à la figure paternelle en tant que modèle d'une virilité seulement différée chez le garçon, tandis que pour la fille il devient le donneur potentiel du phallus qui, elle, en est définitivement dépourvue en soi.¹⁰

Afin de pallier au manque d'élaboration de l'œdipe féminin dans la théorie psychanalytique et répondre aux critiques des « hommes féministes et aussi [d]es analystes femmes » (*La vie sexuelle* 143), Freud rédige « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes » (1925) et ensuite « Sur la sexualité féminine » (1931), où il avance que la supposition par la fille d'avoir été castrée rencontrerait moins de résistances que chez le garçon, suite à sa reconnaissance de l'absence d'organe génital protubérant : « [i]l en va autrement pour la petite fille. D'emblée elle a jugé et décidé. Elle a vu cela [le pénis], sait qu'elle ne l'a pas et veut l'avoir » (127). Le complexe de castration établit donc une distinction entre l'œdipe féminin et masculin : contrairement au garçon dont la menace de castration signale la fin de son complexe d'Œdipe, la réalisation de la castration chez la fille la détacherait de son identité à la mère, entrant dans la

¹⁰ Il va de soi qu'il y a autant de déclinaisons de ces stades libidinaux que de subjectivités. Évoquons, au passage, l'attitude féminine caractéristique d'un œdipe passif chez le garçon.

structure œdipienne, alors qu'elle attendrait du père qu'il pourvoie à son manque. Toutefois la sexualité féminine, dépositaire de la sexualité précœdipienne, n'a été qu'effleurée par Freud. Qu'il laisse incomplète cette partie de ses théories (tout comme celles sur les psychoses) n'est toutefois pas raison suffisante pour rejeter en bloc ces observations.

Les critiques des femmes psychanalystes

Je reprends ici le travail de Juliet Mitchell dans *Psychoanalysis and Feminism*. Les critiques de femmes psychanalystes ne tarderont pas à réagir à la théorie freudienne sur la sexualité féminine. Karen Horney publie « On the Genesis of the Castration Complex in Women », en 1924.¹¹ L'argument central de Horney se résume au narcissisme masculin qui serait « [...] responsible for the unquestioned assumption that women feel their genitals to be inferior » (Mitchell, 125). Horney ne nie pas l'évidence sociale de la primauté du phallus, mais elle doute de la nécessaire identification par une fille soumise à son père. Mitchell remarque comment chez Freud et Abraham l'envie de pénis (et son envers, la peur de la castration) est un concept neutre, absent d'indications pathologiques. Or, « Horney in taking it up treated it as a reproach » (126), c'est-à-dire qu'afin d'invalider le concept, elle s'applique à vouloir trouver l'envie de pénis *même* chez les femmes « normales », au lieu d'y voir un passage obligé dans le développement sexuel de la fille. Autant chez Horney que chez Deutsch, le souci de normalité vient prescrire une sexualité plutôt que de l'étudier : « [...] the difference between the disputants has become one of

¹¹ in *Feminine Psychology*. Londres : Routledge, 1967. 38.
Les informations bibliographiques des ouvrages cités par Mitchell et qui sont pertinents à notre propos seront fournies en note de bas de page.

moral imputation. This moral distinction has been conveyed to us down the decades, and the theoretical disagreement has been forgotten » (126).¹² L'article de Helene Deutsch, « The Psychology of Women in Relation to the Functions of Reproduction »¹³, qui suivra en 1925, n'ajoute rien au débat, il est une « prescription for normal womanhood [...] [b]ased like Horney's opposite theories on notions of biology and reality, Deutsch's account has become redolent with normative morality » (127).

Freud et le genre social

Si la psychanalyse freudienne cherche à comprendre l'effet sur l'enfant de la découverte de la différence sexuelle en usant du concept de castration, en aucun cas n'évacue-t-elle le facteur identitaire du genre social. Ainsi dès 1908, dans « Les théories sexuelles infantiles », Freud imagine qu'avec « un regard neuf, rien ne frapperait plus peut-être notre attention que l'existence de deux sexes parmi les êtres humains, qui par ailleurs, si *semblables*, accentuent pourtant leur différence par les signes les plus extérieurs » (*La vie sexuelle* 16). Cette similitude fondamentale des êtres humains fait donc constamment contrepartie aux élaborations de la différence sexuelle, fidèle à la théorie de Freud sur la bisexualité inhérente des êtres humains. Lors de la réédition de 1915 des *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud étoffe la notion de genre social afin d'éviter des discours psychanalytiques normatifs sur la sexualité :

¹² Ce désaccord tient au fait que Horney propose une deuxième phase au complexe d'Édipe féminin, où après la castration, la fille rejetée par le père développe des fantasmes de viol et de rejet.

¹³ in *The Psycho-analytic Reader*. Londres : Hogarth Press, 1950. 168.

On emploie les mots masculin et féminin tantôt au sens d'*activité* et de *passivité*, tantôt au sens *biologique*, tantôt encore au sens *sociologique*. [...] Il en résulte, pour l'être humain, qu'on ne trouve de pure masculinité ou féminité ni au sens psychologique, ni au sens biologique. Chaque individu présente bien plutôt un mélange de ses propres caractères sexuels biologiques et de traits biologiques de l'autre sexe et un amalgame d'activité et de passivité, que ces traits de caractère psychiques dépendent des caractères biologiques ou qu'ils en soient indépendants. (*Trois essais* 161-162)

Quelques années plus tard, dans « L'organisation génitale infantile », Freud précisera que les genres convergent avec les sexes seulement lors de la sortie de la période de latence : « [c]'est seulement quand le développement, à l'époque de la puberté, s'achève, que la polarité sexuelle coïncide avec *masculin* et *féminin* » (*La vie sexuelle* 116). En mettant fin à l'œdipe du garçon et en arrachant la fille à l'identification phallique à la mère, la castration les introduit à la période de latence sexuelle infantile où ils apprendront les codes de l'ordre social, dont ceux du genre masculin et féminin. La castration est donc responsable à retardement de la convergence de l'identification du genre à la genitalité : « [l]e masculin rassemble le sujet, l'activité et la possession du pénis ; le féminin perpétue l'objet de la passivité » (116). L'enfant ayant accepté la castration de la mère serait donc finalement seul à se retrouver avec une identité sexuelle où le corps et la psyché s'accordent – d'un côté, pénis, masculinité et possession active d'un objet, de l'autre côté, vagin, féminité et passivité, ne font qu'un – et concrétisent le comportement sexuel « normal » de l'homme et de la femme. *Nous sommes donc en mesure de conclure que les théories freudiennes posent les écarts entre le sexe et le genre, en tant que résolution ou non du complexe de castration du sujet, mais surtout celui de la mère.*

En déduire toutefois que la psychanalyse identifierait dogmatiquement ces écarts selon une norme serait réducteur et invoquerait seulement l'inconscient comme un problème entravant une normalité présumée à la subjectivité humaine. Comme le rappelle Thierry Bokanowski :

[...] il est clairement établi que le psychanalyste n'a pas affaire à la sexualité en tant que telle, mais toujours aux formes complexes que prennent ses représentations dans leur diversité et leur polysémie. Pour le psychanalyste, l'identité sexuelle et l'identité du genre, ainsi que le masculin et le féminin, s'ancrent, *sur le plan des représentations* aux schémas et aux vécus corporels auxquels renvoient tant le sexe génétique que le sexe anatomique. Si la bisexualité psychique, qui reflète les multiples identifications du sujet, s'articule avec les spécificités anatomiques et physiologiques propres à celui-ci, la fantasmatique inconsciente qui la régit conduit néanmoins à la qualifier de manière spécifique. (35, souligné par nous).

S'il y a un point à souligner, c'est bien l'importance de la représentation. Pour les psychanalystes, elle connote l'incorporation de la perception du monde extérieur – dont la différence des sexes – en images significatives auxquelles le sujet s'identifie. Pour les critiques féministes de la psychanalyse, la représentation se situe plutôt du côté des descriptions des femmes et de leurs rôles sociaux dans les textes psychanalytiques. Le débat ne s'effectue donc pas autour de *la castration comme moment d'une incorporation inconsciente d'un rapport à la différence sexuelle* telle qu'elle se manifeste en société – et la société est une donnée qui peut changer selon le lieu et le temps –, mais plutôt sur l'autorité discursive qui voudrait faire du complexe de castration un événement identitaire décisif, qui privilégierait une forme de représentation de la différence sexuelle plutôt qu'une autre. Nous pourrions donc dire, avec Alain Juranville, qu'en contournant l'argument de l'inconscient, les critiques féministes méprennent l'inconscient pour le préconscient freudien, comme

le lieu où réside l'habitude « inconsciente » qui devrait pouvoir être corrigée par une prise de conscience.¹⁴ La faute en revient en partie à Freud qui a formulé l'inconscient en tant que refoulement, donc en tant que son symptôme. Ce n'est qu'avec les théories de Jacques Lacan que le *désir inconscient* sera déduit à partir du discours philosophique et des thèses de Ferdinand de Saussure (Juranville, 25).

Du patient castré de Freud au sujet de la castration de Lacan

En 1953, Lacan prononce le fameux « Discours de Rome » ; il y propose un retour à l'enseignement de Freud afin de retrouver le sens de l'expérience analytique. Le texte de cette conférence est publié dans les *Écrits* sous le titre « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse ». Lacan y distingue trois problèmes avec la pratique de la psychanalyse de l'époque, « à savoir la pédagogie maternelle, l'aide samaritaine et la maîtrise dialectique » (241).

Ces trois problèmes ont un trait en commun [...] la tentation qui se présente à l'analyste d'abandonner le fondement de la parole. [...] Le danger devient grand, s'il y abandonne en outre son langage au bénéfice de langages déjà institués et dont il connaît mal les compensations qu'ils offrent à l'ignorance. (241)

Si le premier problème que Lacan soulève interpelle directement les travaux de Mélanie Klein, cela n'exclut pas que ce sont les prescriptions normatives de la sexualité féminine de Deutsch et de Horney (et de Jones) qui ont donné lieu dans les pays anglophones de l'après-guerre à autant de travaux sur la maternité, au détriment de recherches sur la sexualité des femmes. Le second problème ici soulevé, l'aide

¹⁴ À ce sujet, on peut consulter avec bénéfice l'ouvrage de Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*. L'auteur y déconstruit les principaux arguments féministes contre le freudisme en soulignant comment leurs lectures prennent le fait social « réel » en tant qu'ancrage de leur critique, sans toutefois remettre en question le rapport du sujet à la réalité.

samaritaine, s'applique aux théories utopiques de Reich – et préfigure l'idéologie psycho-politique de Laing – que Juliet Mitchell décrit comme une phénoménologie de symptômes et que Lacan qualifie avant la lettre de « psychanalyse [qui] débouche [...] sur un activisme animé de charité » (*Écrits I* 241). C'est donc en réponse aux théories de Mélanie Klein, de Jones et au dogmatisme de l'orthodoxie de l'IPA, que Lacan tente de faire valoir ses théories issues de la linguistique structuraliste. Lacan promeut la nécessité d'appliquer « à toute articulation du phénomène analytique la notion du signifiant, en tant qu'elle s'oppose à celle du signifié dans l'analyse linguistique moderne » (107). C'est dire que les manifestations de l'inconscient doivent être cherchées dans la structure du langage.

Lacan propose donc de retourner au fondement de l'expérience psychanalytique en attirant notre attention sur la rhétorique du rêve en tant que ses éléments se structurent comme le langage, ainsi que le décrivait Freud dans *L'interprétation des rêves*. Le désir représenté dans un rêve prend sens lorsque le rêve est raconté à l'analyste : « Pour tout dire, nulle part n'apparaît plus clairement que le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre, non pas tant parce que l'autre détient les clefs de l'objet désiré, que parce que son premier objet est d'être reconnu par l'autre » (*Écrits I* 266). Ce retour sur deux éléments primordiaux de la psychanalyse – le dialogue qu'est la *parole* en tant qu'expression d'un *désir inconscient* – nous mèneront à considérer l'apport de Lacan sous deux facettes indissociables de la castration : la démonstration de l'existence de l'inconscient par la linguistique et la loi de la castration qui fait du sujet un sujet du désir.

La déduction a priori de l'existence de l'inconscient

Pour suivre Lacan, il faut accepter « un plan du langage où n'apparaît plus que le signifiant » comme conséquence logique du développement des théories saussuriennes : « [b]ien loin que le signifié précède le signifiant, c'est bien le signifiant qui se donne d'abord. Signifiant pur. C'est-à-dire sans *signifié*. Lacan introduit donc l'idée d'une autonomie du signifiant » (Juranville, 47). Afin de clarifier cette affirmation, nous nous référons au texte d'une autre conférence, celle-ci donnée en 1957, transcrite dans *Écrits* : « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». Lacan y écrit : « [l]a thématique de cette science [la linguistique] est dès lors en effet suspendue à la position primordiale du signifiant et du signifié, comme d'ordres distincts et séparés initialement par une barrière résistante à la signification » (*Écrits I* 494). Le signifié, l'idée associée à la représentation sonore mentale qu'est le signifiant, n'est plus donné à l'avance, ne peut plus être anticipé. Et il rajoute :

[...] on échouera à en soutenir la question [la nature du langage], tant qu'on ne se sera pas dépris de l'illusion que le signifiant répond à la fonction de représenter le signifié, disons mieux : que le signifiant ait à répondre de son existence au titre de quelque signification que ce soit. (495)

Plus loin dans le texte, Lacan interprète dans des termes linguistiques les processus primaires que Freud lit dans les rêves : l'*Entstellung* (transposition) est « la précondition générale de la fonction du rêve » en tant que « glissement du signifié sous le signifiant » ; la *Verdichtung* (condensation) en tant que « structure de superimposition des signifiants où prend son champ la métaphore » ; et la *Verschiebung* (déplacement), « ce virement de la signification que la métonymie

démontre [...] présenté comme le moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure » (508). Par des sonorités dont le sens ne se manifeste pas à la conscience :

[...] ces signifiants [...] s'associent et se répètent hors de tout contrôle du moi, [...] s'ordonnent selon des chaînes rigoureusement déterminées, comme la grammaire détermine l'ordre de la phrase, [et] se révèlent, en même temps, tout à fait contraignants pour le sujet humain. (395)

[...] Ici, la question du signifiant renvoie à celle de la répétition : retour réglé d'expressions, de séquences phonétiques, de simples lettres qui scandent la vie du sujet, quitte à changer de sens à chacune de leurs occurrences, qui insistent donc en dehors de toute signification définie. (Chémama, 398)

Nous sommes donc contraints, avec Lacan, à nous questionner sur la convergence de notre parole et de notre discours, telle qu'on la pense habituellement avec le sujet du cogito, le sujet du signifié :

La place que j'occupe comme *sujet de signifiant* est-elle, par rapport à celle que j'occupe comme sujet du signifié, concentrique ou excentrique ? Voilà la question. Il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand je parle, je suis le même que celui dont je parle. (*Écrits* 514, souligné par nous)

Avec ce sujet du signifiant nous comprenons comment « la conception lacanienne du signifiant est inséparable d'une théorie du sujet » : « ce qui [...] est signifié [au sujet] (par le signifiant), c'est de s'assujettir à la loi du signifiant – le signifié du signifiant, c'est le désir et la castration, le désir comme castré » (Juranville, 49).

Le sujet du désir et la castration

Cette convergence du langage et du désir chez Lacan est résumée par Judith Butler dans *Subjects of Desire*, monographie dédiée à la réception de Hegel en France au 20^e siècle :

For Lacan, language always signifies a rupture between signifier and signified, an irretraversable externality, with the further consequence that linguistic signification is a series of substitutions that can never reclaim

an original meaning. In effect, to be in language means to be *infinitely displaced from original meaning*. And because desire is constituted within this linguistic field, it is constantly after what it does not really want, and is always wanting what it cannot finally have. (198)

Dans la théorie du sujet de Lacan, le désir ne se dissout pas dans la satisfaction d'une signification totale, contrairement à ce « que Hegel comme sujet a forgé, d'être le sujet qui tient sur l'histoire le discours du savoir absolu » (*Écrits 2* 161). On peut expliquer le leurre de cette *signification originale infiniment déplacée* par les « trois premiers moments logiques de la parole [...] et [...] montrer leur identité avec les trois temps du processus dialectique » propre à la pensée de Hegel (Juranville, 125). Dans un premier temps, l'Autre, à qui on adresse la parole, est donné comme objet désirable absolu. À ce moment, il est logiquement plein de la promesse d'une plénitude de signification. Dans un second temps, le sujet découvre « que l'Autre désire, qu'il est marqué par le manque », ce qui lui est révélé par l'acte de parole de l'Autre lorsqu'il lui répond : c'est le moment de la déception, car « l'Autre n'[est] signifiant que du point de vue d'un autre signifiant », soit le sujet initiateur du dialogue (125). En dernier lieu, le premier qui a parlé peut établir son identité dans un rapport de négativité avec la parole de l'Autre : « L'Autre de la parole parle alors à celui qui lui a parlé » (125). Le sujet est castré par l'acte de signification, car l'identification à un Autre supposé inentamé ne peut être soutenue lors de l'expression du manque dans l'Autre.

De la castration au Phallus

Cette castration de l'Autre est en quelque sorte refoulée par la chaîne signifiante, qui est le « désir suscité par un signifiant, qui vient à la place de l'objet absolu manquant » (130). Or, si tous les signifiants se valent dans le rapport de

négativité qui fonde le langage, le signifiant qui signifie le désir « suppose un signifiant au-delà de la chaîne signifiante », « le défaut dans la batterie signifiante » (130). Ce signifiant, pour la psychanalyse, est désigné par le terme de phallus, symbole du désir, de la castration et de la différence sexuelle. Le phallus ne peut être abordé sans le Nom-du-Père et nécessite un exposé de la métaphore paternelle :

Le premier signifiant [...] c'est la mère désirante, le désir de la mère. Mais [...] que veut-elle ? [...] Si la mère désire le père comme l'enfant désire la mère [...], cela ne signifie pas autre chose d'abord sinon que c'est ce qui manque à la mère que le père « possède », qui devient le signifiant effectif du désir de l'enfant. Soit le phallus. Le phallus est donc signifié au sujet. (158)

Il y a donc le père « réel » qui est également sujet de désir, et donc entamé, mais aussi un père complètement symbolique, pure référence, le Nom-du-Père, sur lequel le monde du sujet peut s'appuyer. L'entrée du sujet dans le langage est donc un assujettissement à la Loi de la castration, car l'Autre n'est pas identifié dans un rapport positif de plénitude absolue (à part dans le fantasme), mais dans un rapport de négativité puisque cet autre désire un autre et n'est donc pas complet.

La castration selon les trois ordres de l'expérience

Par ce résumé de la notion de castration en psychanalyse, nous sommes en mesure d'aborder la signification de la castration selon les trois ordres de l'expérience du sujet proposées par Lacan, soit le symbolique, l'imaginaire et le réel. Ces distinctions sont d'autant plus importantes qu'elles permettront d'analyser les différents niveaux du discours sur la castration que représentent les œuvres artistiques. La *castration symbolique* a déjà été expliquée plus haut, en tant qu'elle ne peut se comprendre à l'extérieur de la théorie du sujet du désir, d'où la nécessité de l'exposé qui la précède. En revanche, les castrats, comme les eunuques, exemplifient

la privation qu'entraîne la *castration réelle*. Nous verrons comment le retour obsessionnel sur les lieux du trauma de cette castration réelle peut en effet cacher un déni de la castration symbolique et s'associer à la *castration imaginaire* – qui se rapporte au manque imaginaire, de la frustration dans laquelle le sujet se sentirait « menacé d'une violence qui s'exercerait sur le phallus » (Juranville, 196).

Problèmes de genres : la critique du Phallus par Judith Butler

La critique de la psychanalyse lacanienne par Butler débute bien avant *Gender Trouble*. Nous citons plus haut un ouvrage de cette théoricienne sur la réception de Hegel en France : *Subjects of Desire*. Or, le problème de Butler avec la théorie du sujet de Lacan touche précisément à notre problématique de la castration, en tant qu'elle implique la différenciation sexuelle. C'est la métaphore paternelle qui donne à Butler du fil à retordre :

Hence, the infant's entrance into language is coincident with the emergence of the Law of the Father, the phallogocentric system of meaning. In yet other words, the human subject only becomes a discrete "I" within the matrix of gender rules. Hence, to exist as a subject is to exist as a gendered being, "subjected" to the Law of the Father which requires that sexual desire remains within the rules of gender; in fact, the subject's sexual desire is dictated, sanctioned, and punished by the rules of gender. (202)

Pour Butler, le sujet émerge dans le cadre de la Loi du Père, un événement « based on the splitting off of the male subject from its maternal attachment and identification » (202). Ainsi, le sujet mâle (« the male subject ») se détache de sa fusion pré-linguistique d'avec la mère et considère le corps féminin comme lieu d'un manque. Elle poursuit sur sa lancée : « Defined in terms of this gender-specific scenario, desire appears to be sanctioned as a male prerogative » (202). Les femmes semblent exclues de toute subjectivité désirante : « For Lacan, then, female desire is resolved

through the full appropriation of femininity, that is, in becoming a pure reflector for male desire, the imaginary site of an absolute satisfaction » (203). Butler peut donc en déduire que le désir féminin n'existe pas chez Lacan : « Hence, it is not possible to refer to a female desire inasmuch as this desire consists in a double-renunciation of desire itself » (203).

Certains commentaires s'imposent à la suite de cette interprétation sexuée de l'émergence du sujet du désir, qui n'est pas sans nous rappeler la formulation de la libido par Freud en tant que principe mâle, donc actif. Rappelons-nous justement avec Juranville que les critiques de Freud tiennent surtout sur la description symptomatique de l'inconscient en tant que manifestations préconscientes (25). Si Butler distingue bien le sujet et le moi dans les théories de Lacan, cette distinction s'estompe alors qu'elle amorce l'argument qui mènera à sa critique féministe. En cherchant un hégélianisme en mode autodestructeur, « *a death-bent enterprise* » (15), Butler passe du plan du sujet au plan spéculaire (de l'identification) du moi et des fantasmes qui l'habitent : « The prohibitive law enacted through repression creates the double-negation of neurosis » (201), ce qui lui permet de dire que « for Lacan, the threat of death emerges as a consequence of the law » (201). Déduction qu'elle appuie en déclinant cette névrose dans la structure de l'Œdipe du garçon : « In psychoanalytical terms, it is the young boy who suffers the murderous injunctions of the incest taboo [...] » (201). Ensuite, elle définit « the constitution of the subject » en tant qu'un arrachement du garçon à l'identification à la mère (202), soit dans les termes de la *métaphore* paternelle, terme qui, rappelons-le, sert justement à signifier une structure plus profonde, celle du sujet du signifiant. En oubliant les trois ordres

de l'expérience, soit le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, Butler rejette la théorie lacanienne du désir qu'elle associe directement à la différence génitale par un glissement du *sujet* du désir vers un *moi* désirant, tout en donnant un exemple sexué qu'elle intègre elle-même dans l'équation par une interprétation littéraire de la métaphore paternelle et qu'elle tient ensuite pour universelle.

Par sa lecture pointue de Lacan, Butler trouve dans le langage un phallogentrisme qui, logiquement, accorde un avantage aux hommes quant au désir. Or cette certitude logique de l'équivalence entre le phallus et le Père est loin de faire l'unanimité. Juranville prend bien soin de distinguer ces termes :

En tant que loi, la castration est liée essentiellement à la fonction du Père. Mais le père de la castration n'est pas celui qui menace ou interdit. [...] Lacan parle du père symbolique et du père réel (le père de l'interdit, qui n'est pas la castration, est l'autre figure, celle du père imaginaire). [...] Le castrateur, c'est le père réel, celui qui « besogne la mère », affirme son désir et son être-castré, et transmet au sujet le « message » de la castration. (197-198)

Butler ne semble pas faire ces distinctions. Selon elle, le Symbolique est un « language governed by the Phallus, or more appropriately, governed by the fear of the Phallus, the effects of paternal law » (202). Elle appuie cette affirmation par une référence à l'article « The Subjective Import of the Castration Complex », dont on ne sait pas avec certitude qui en est l'auteur.¹⁵ Nous aurions aimé savoir ce qu'on entend par cette « peur du Phallus, des effets de la loi paternelle », mais, malheureusement, la page à laquelle Butler nous réfère (109) ne contient aucune mention du Phallus, mais plutôt une discussion de la sexualité féminine selon Freud et Jones où l'on parle de la dialectique phallique (« phallic dialectic ») qui seule peut introduire le sujet aux

¹⁵ Cf. Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality*. Butler attribue à Lacan ce texte regroupé avec d'autres textes qui n'ont pas été signés.

idéaux du sexe auquel il appartient (« to the ideals of his or her sex »). Or parler du phallus, dans la psychanalyse lacanienne, nécessite des distinctions selon l'ordre (Réel, Symbolique, Imaginaire) dont il est question, et Lacan n'a pas manqué de le relever. Nous le citons donc encore une fois, tout en y soulignant l'essentiel :

Le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir. On peut dire que ce signifiant est choisi comme le plus saillant de ce qu'on peut attraper dans le *réel* de la copulation sexuelle, comme aussi le plus *symbolique* au sens littéral (typographique) de ce terme, puisqu'il y équivaut à la copule (logique). On peut dire aussi qu'il est par sa turgidité l'*image* du flux vital en tant qu'il passe dans la génération. (*Écrits 2* 111, souligné par nous).

Butler n'est certainement pas claire à ce sujet, mais puisque son argument se formule autour de l'*interdit* sous peine de *mort*, on peut logiquement conclure qu'elle parle du *père imaginaire*, alors que « c'est le père symbolique, l'Absent, qui apparaît comme l'instituteur du monde, le père de la loi » (Jurantville, 198). On peut donc comprendre les revendications de Butler, car qui voudrait vivre dans une société qui serait régie par la loi du père fantasmé de chacun ? Nous devons donc conclure que la critique de la psychanalyse lacanienne dans *Subjects of Desire* est hâtive, en tant qu'elle est scellée par une lecture où les rapports entre le phallus, la loi et le père ne sont pas suffisamment articulés, voire où ils semblent être confondus.

Problèmes de genre II : la critique ontologique de Butler

La réflexion de Butler sur la différence sexuelle continue dans *Gender Trouble*, tout en s'appuyant sur son étude antérieure sur la psychanalyse lacanienne. Elle écrit alors que le système de pensée de Lacan ne pose pas la question de « l'étant » du genre ou du sexe. Il y a une matrice à partir de laquelle l'être est posé et qui oblige notre questionnement à un détour. Avec la théorie du sujet du langage, on

ne peut pas simplement poser la question du ‘what is’, mais plutôt « How is ‘being’ instituted and allocated through the signifying practices of the paternal economy ? » (59). Ce détour, en le critiquant, Butler propose de le rendre inutile et de nous remettre dans le droit chemin ontologique. Cette économie de signification paternelle se conjugue à partir de deux positions du sujet désirant : avoir ou être le Phallus. Pour Butler, « [t]here is no inquiry, then, into ontology *per se*, no access to being, without a prior inquiry into the ‘being’ of the Phallus, the authorizing signification of the Law that takes sexual difference as a presupposition of its own intelligibility » (59). Butler veut formuler une enquête sur « l’étant » du Phallus et comment il régit l’identité sexuelle selon la psychanalyse : « To ‘be’ the Phallus [...] [i]n other words, is to be the object, the Other of a (heterosexualized) masculine desire, but also to represent or reflect that desire » (59). Avoir le Phallus est donc la position masculine et demande la reconnaissance par l’autre qu’on le possède :

Every effort to establish identity within the terms of this binary disjunction of ‘being’ and ‘having’ returns to the inevitable ‘lack’ and ‘loss’ that ground their phantasmatic construction and mark the incommensurability of the Symbolic and the real. (60)

Revenons sur quelques-unes de ces propositions.

Définir le Phallus *en d’autres termes* (« in other words »), c’est jouer de la métaphore, mais ce déplacement n’assure pas nécessairement l’équivalence des termes et la conservation du sens de la première copule. Par ce glissement, Butler peut donc dire qu’être le Phallus, c’est être l’objet (« To be the Phallus [...] is to be the object »). Butler lit cette opposition identitaire selon la dialectique du Maître et de l’Esclave, où l’autre est initialement pris entièrement pour un objet. Lacan utilise la dialectique hégélienne pour penser le sujet du désir selon le signifiant, mais

puisqu'« on ne peut dépasser la situation de désir, et du seul fait qu'il n'y a de vérité que partielle, quelque chose de l'ordre de l' « être » se situe à l'extérieur du logique [...] » (Juranville 128). Lors du moment logique suivant – « où s'établit une relation immédiate au signifié » (128) – Lacan en appelle à la philosophie de Heidegger, « l'un et l'autre mettant en cause le 'monde' et le montrant comme produit à partir de quelque chose qui l'excède » (129). Le phallus renvoie alors à ce qui est désirable hors du langage :

[...] tout signifiant verbal peut venir occuper la place de l'être du désirant dans le désir signifié, mais le signifiant propre de ce désir ne saurait être un signifiant verbal, le signifiant 'désiré' est autre. Ce signifiant non verbal qui symbolise le défaut dans la batterie signifiante pourtant en tant que telle complète, on sait que c'est pour la psychanalyse le *phallus*. Tel est donc le signifiant (*mais non l'objet*) du désir qui est signifié par la chaîne signifiante. (130, souligné par nous)

Cette distinction est d'autant plus importante que le « Phallus-en-tant-qu'objet-étant » de Butler est ensuite désigné comme désir masculin hétérosexuel (« a (heterosexualized) masculine desire »), tandis que la position de l'être du Phallus est cantonnée à la réflexion de ce désir. Il y a là, encore une fois, un autre glissement, même plusieurs. Ainsi, le désir est-il masculin puisqu'il est formulé sur la base d'une matrice de l'économie paternelle de signification. Ensuite, ce désir est masculin et hétérosexuel, car cette matrice « assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality » (Butler, *Gender* 208).

L'argument de Butler consiste à masculiniser le phallus et l'attribuer aux hommes – en somme, en faire un pénis – pour finalement critiquer la représentation en

psychanalyse du masculin en tant qu'homme et du féminin en tant que femme, projet qu'elle hérite d'Adrienne Rich. L'entreprise de Rich dans « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » avait pour but de montrer l'absence de référence au lesbianisme dans les ouvrages américains sur la sexualité féminine dans les années précédant 1980.¹⁶

La discussion de Butler se poursuit par un retour sur la « Signification du phallus » où elle s'arrête longuement sur l'affirmation de Lacan « que la femme va rejeter une part essentielle de sa féminité, nommément tous ses attributs dans la mascarade » « pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre » (*Écrits 2*, 113). Pour Butler, le terme « mascarade » suggère une féminité antérieure à ce voilement, « a feminine desire or demand that is masked and capable of disclosure, that, indeed, might promise an eventual disruption and displacement of the phallogocentric signifying economy » (64). Pour Lacan, la mascarade féminine revient à cette demande : « C'est pour ce qu'elle n'est pas qu'elle entend être désirée en même temps qu'aimée » (113). Butler comprend la position psychanalytique du féminin en tant que production d'une ontologie sexuelle (« the performative production of sexual ontology »), mais elle propose surtout d'utiliser la figure du masque pour formuler une entreprise de déconstruction du genre afin de dévoiler un désir féminin qui ne serait pas représenté dans l'économie de signification phallique :

The former task would engage a critical reflection on gender ontology as parodic (de)construction and, perhaps, pursue the mobile possibilities of

¹⁶ Nous ne revenons pas sur la représentation du genre pour la psychanalyse, puisque nous discutons plus haut de ce point en citant Bokanowski : « l'identité sexuelle et l'identité du genre, ainsi que le masculin et le féminin, s'ancrent, *sur le plan des représentations* aux schémas et aux vécus corporels auxquels renvoient tant le sexe génétique que le sexe anatomique » (35, souligné par nous).

the slippery distinction between « appearing » and « being », a radicalization of the « comedic » dimension of sexual ontology only partially pursued by Lacan. (64)

Pour Butler, il y a donc une sexualité féminine qui n'a pas à se construire selon ses contacts avec la sexualité masculine. En d'autres termes, le lesbianisme, comme le disait déjà Monique Wittig dans « The Straight Mind », se situe à l'extérieur du contrôle exercé par les sociétés phallogocratiques sur la sexualité des sujets.

Conclusions

La notion de castration a servi à expliquer chez Freud une intériorisation de la différence sexuelle des corps d'hommes et de femmes en tant que noyau de la construction identitaire du sujet. Les écrits de la première topique de Freud expliquent comment le refus de la castration de la mère entraîne chez le sujet masculin ou féminin une perte de repères qui mènent à une mésadaptation du genre social au sexe biologique. Les écrits plus tardifs nous montrent un Freud beaucoup moins certain de ses précédentes théories sur la différence sexuelle, si nous nous référons au manque qu'il constate dans les théories psychanalytiques sur la sexualité féminine. Lacan reprend les théories freudiennes, établies sur la base de symptômes, et les systématise pour arriver à une ontologie d'un sujet de l'inconscient. La notion de castration est centrale dans l'élaboration du sujet tel que le conçoit Lacan, un sujet de désir, de désir inconscient, un sujet qui n'aurait plus qu'accès à une vérité *partielle* sur lui-même. Dans *Gender Trouble*, Judith Butler reprend le concept de la castration et de son symbole, le phallus, et démontre une volonté de penser la sexualité humaine sans vouloir associer le genre au sexe, tout en faisant fi de l'intériorisation de la différence sexuelle par le sujet. Ainsi, en voulant exclure le phallus, elle se trouve à

devoir déjouer le fait que l'être humain est physiologiquement sexué. D'ailleurs, elle reprend cette réflexion dans *Bodies That Matter* et pousse le questionnement à sa limite en posant les prémisses pour déconstruire la matérialité du corps en tant que site de réitérations discursives servant à délimiter le corps du sujet et, du fait même, à créer des corps abjects, puisque ceux-ci se situeraient, par leurs actes transgressifs, en dehors de ces limites discursives (3). Pour Butler, dans le filon d'Adrienne Rich et de Monique Wittig, l'ambiguïté sexuelle a un site corporel à l'abri des réitérations discursives contrôlées par le pouvoir patriarcal : le corps de la lesbienne. Nous verrons plus loin comment des musicologues féministes et *queers* adoptent cette position au sujet de la sexualité et font dévier les questions sur la sexualité des castrats par des arguments et des hypothèses historiques vers des enjeux complètement féminins, où les castrats, objet du questionnement premier, ont finalement été mis de côté. Notre travail sur les castrats servira donc à penser l'ambiguïté sexuelle non pas comme le privilège de la lesbienne, mais en tant que l'apanage de n'importe quel corps qui déconstruit les normes du corps. Ce sera également l'occasion de réhabiliter la notion de castration afin d'expliquer les comportements *queers* des différents personnages dans les œuvres retenues.

Farinelli, il Castrato ou comment castrer un castrat

Introduction

Malgré l'ambiguïté sexuelle de son personnage principal, on ne peut dire que *Farinelli, il Castrato* fait partie d'un courant cinématographique *queer* qui a insufflé un renouveau esthétique et politique au cinéma anglo-saxon, dominé par l'industrie américaine du film.¹⁷ Bien au contraire, la critique démontre le ton conventionnel du film, bien résumé par sa scène finale, alors que Farinelli est représenté selon une iconographie hollywoodienne classique de l'homme hétérosexuel (Miller, 76-77). Lors de la réalisation de *Farinelli, il Castrato*, Corbiau est bien lancé dans sa production cinématographique, ayant réalisé pour le cinéma *Le Maître de musique*, ainsi que de nombreux films pour la télévision belge.¹⁸ Sa production cinématographique ne cherche pas consciemment à remettre en question les idées reçues de sa génération sur la sexualité. Or, au même titre que plusieurs films d'hommes cinéastes participant au courant du New Queer Cinema, le film franco-belge témoigne d'une anxiété et une nécessité d'affirmation d'une identité sexuelle incertaine et troublée : dans *Farinelli, il Castrato*, la performance sexuelle masculine est au cœur du récit. Les historiens de la musique reconnaîtront aisément les embellissements que Gérard et Andrée Corbiau ont apportés à la biographie de Carlo Broschi, dit Farinelli. Si on peut douter de la fidélité historique des événements musicaux racontés dans *Farinelli, il Castrato*, on comprendra comment l'élaboration romanesque sur la vie intime du personnage n'est que pure spéculation : la première biographie du chanteur a été publiée en 1784, deux ans après sa mort, et n'offre que

¹⁷ Cf. Aaron, Michèle, éd. *New Queer Cinema*.

¹⁸ Biographie de Corbiau sur le portail fédéral de Belgique. <http://www.belgium.be>

très peu d'informations sur la vie privée et intime de l'artiste.¹⁹ Les biographies récentes, celle de Patrick Barbier par exemple, malgré la découverte de plusieurs documents biographiques inédits, ne permettent pas d'en dire plus long avec certitude. Toutefois, cette intersection de l'intime et du professionnel que présente le film sera pour nous l'occasion de comprendre la production artistique lorsqu'elle est décrite comme *une activité de désir exercée exclusivement entre hommes*. En effet, la réussite professionnelle du protagoniste dans sa jeunesse est construite sur son inhabileté à accepter n'importe quelle frustration professionnelle, ce qui lui rend impossible la mise à terme de sa relation artistique incestueuse et stérile avec son frère. Par souci d'alléger la lecture de notre texte, nous utiliserons aussi bien le prénom du personnage, Carlo, que son nom de scène, Farinelli. De même, lorsque l'occasion y sera propice, nous emploierons le terme castrat ou un euphémisme poli au 18^e siècle, *musico*, pour désigner le personnage principal. Les deux seuls autres castrats donnés à voir dans le film seront surnommés, pour des raisons différentes, le « castrat déchu », évitant ainsi de les confondre avec Farinelli.

Synopsis

Carlo Broschi (1705-1782), dit « il Farinello » ou « Farinelli », habite la cour d'Espagne depuis 1737, où, par son chant quotidien, il apaise les troubles neurasthéniques de Philippe V. Riccardo Broschi, frère du compositeur, arrive à la cour en 1740. Son apparition, après plusieurs années d'absence, est le prétexte de scènes de retours en arrière qui expliqueront la relation tendue entre les frères. La première de ces scènes raconte le duel entre Carlo et un trompettiste, événement qui

¹⁹ Cf. Giovenale Sacchi, *Vita del Cavaliere don Carlo Brsochi detto il Farinello*.

lui valut le surnom de Farinelli (1722). C'est pendant ce duel que Georg Friedrich Händel entend chanter Farinelli. Il le convoque pour lui proposer de le rejoindre à Londres. Réagissant au refus du chanteur de se séparer de son frère, Händel l'insulte en disant qu'il n'est « qu'un animal sans couilles. Ni homme, ni femme » et qu'il devrait chanter toutes les musiques pour ne pas rester qu'un phénomène de foire. Farinelli crache au visage de Händel, signant ainsi le contrat qui le relie à la musique de son frère et de leurs maîtres, Porpora et Hasse.

Les prochaines scènes (c. 1734) n'établissent aucun raccord entre le présent du film et ces retours; on prend pour acquis que le spectateur se souviendra que ces scènes racontent le passé des personnages. Désormais, l'étoile de Farinelli brille sur toute l'Europe continentale. On le retrouve en route vers un théâtre que l'on peut soupçonner d'être situé dans le nord de l'Italie, puisque le voyage subséquent amènera les frères Broschi à travers les Alpes, en route pour Dresde. Dans ce théâtre, Farinelli chante l'air « Ombra fedele e anch'io » de l'opéra *Idaspe* de Riccardo Broschi. Pendant la représentation, on entend le bruit d'une tasse de thé qui se dépose sur une soucoupe et le froissement des pages d'un livre. Farinelli arrête de chanter, jusqu'à ce que l'impertinente comtesse de Mauer lui donne toute son attention. L'ardeur que le chanteur met à finir l'air conquiert la comtesse qui fond en larmes. Elle envoie sa femme de chambre lui apporter une note et un cadeau ; la jeune fille finit la soirée au lit avec les deux frères. Le lendemain, la comtesse avoue au chanteur qu'il est responsable de son premier orgasme musical et l'ordonne de chanter pour elle. Le *musicò* la laisse abruptement.

Les scènes suivantes montrent Farinelli parcourant en voiture une route alpestre enneigée, tandis que la bande musicale nous fait entendre son *aria di baule*, « Qual guerriero in campo armato » – un air de valise, nommé ainsi puisque les chanteurs en transportaient avec eux dans leurs valises, prêt à les intercaler dans le prochain opéra qu'ils chanteraient :

Pour pouvoir briller et séduire le public, surtout quand le livret ou la musique ne convainc pas, Carlo n'hésite pas à caser ici ou là un air dans lequel il est sûr de briller. C'est ce que l'on nomme à l'époque l'*aria di baule* (l'air de malle), qu'on transporte avec soi de ville en ville (Barbier, 44)

Une lettre de Händel, qui attend Farinelli à Dresde, provoque une crise d'angoisse chez le chanteur. S'ensuit des épisodes où Carlo délire, réclamant de son frère la narration de sa castration. Riccardo lui raconte comment on a dû le castrer pour sauver sa vie, suivant une chute terrible d'un cheval en course.

À Dresde, Händel confronte Farinelli et le met au défi de l'émouvoir avec la « misérable musique » de Hasse. Le chanteur, pris d'un malaise, annule le spectacle. À moitié conscient, sous les effets de l'opium, Farinelli reçoit Alexandra qui lui demande de venir en aide à son ancien maître de chant, Porpora, dont le théâtre londonien chavire sous la concurrence que lui fait Händel. Les Broschi se rendent donc à Londres, où Lady Hunter dirige le Théâtre de la Noblesse, mis sur pied pour réunir les nobles anglais autour du Prince de Galles qui souhaite l'abdication de son père en sa faveur. Le succès dû aux prestations de Farinelli écrase les saisons du Covent Garden, théâtre du roi et de Händel. Entre temps, Farinelli s'éprend de Benedict, le fils de Lady Hunter, rendu fragile et vulnérable par une maladie qui nous reste inconnue. Celui-ci propose à Farinelli de demander sa mère en mariage : il

retrouverait ainsi un père et, Farinelli, une descendance. L'absurdité de la chose est révélée par le refus d'une Lady Hunter hilare : on comprend que Benedict, de par sa condition, sera le dernier des Hunter : la recherche d'une filiation par son adoption ne peut mener qu'à un échec.

Entre temps, Riccardo est enivré par l'accueil dithyrambique des Anglais. Son enthousiasme entièrement fondé sur une vaine gloire personnelle dégoûte son frère qui cherche désormais à s'inscrire dans la famille humaine en touchant le cœur des gens, laissant de côté la virtuosité vide de sens sur laquelle se fonde la musique de Riccardo. Mais le succès a nourri l'appétit vulgaire du frère aîné. Leur pacte fraternel est rompu lorsque celui-ci tente maladroitement de retrouver leur complicité incestueuse en proposant à Farinelli de coucher à trois avec la femme que Carlo aime et respecte, Alexandra.

Farinelli se tourne donc vers la musique de Händel pour répondre à son besoin d'humanité pour enfin émouvoir les foules et non seulement les étonner. Cherchant un de ses manuscrits qu'Alexandra a volé pour Farinelli, Händel se rend au Théâtre de la Noblesse où il trouve Riccardo, au grenier, travaillant sur son *Orfeo*. Les deux compositeurs travaillent ensemble et se lient dans leur mépris pour le chanteur qui détruit leurs carrières respectives. Ivre, Riccardo dément les raisons officielles de la castration de son frère (la chute du cheval) et avoue son entière responsabilité dans l'émascation de Carlo.

À la représentation de *Rinaldo* de Händel au Théâtre de la Noblesse, on accueille l'opéra avec un froid glacial par allégeance politique, car Händel est employé par le roi. Or, le savoir-faire artistique de Farinelli séduit les spectateurs.

Chose originale, Farinelli chante les airs de plusieurs personnages principaux de l'opéra, alternativement féminins et masculins. À l'entracte, Händel visite encore une fois à l'arrière-scène le *musicò* pour lui dire la vérité sur sa relation avec son frère. Le prochain épisode voit Farinelli chanter au plus près de sa blessure, réclamant de « respirer la liberté » : le thème de l'air, « *Lascia ch'io pianga mia cruda sorte* », est tout à fait approprié à son besoin de se déprendre de Riccardo et Porpora. Avec cette interprétation, Farinelli triomphe du tout Londres : il arrive non seulement à émouvoir la foule, mais également à lui faire oublier ses différences politiques, incluant Händel qui, devant la sensibilité chavirante du chant du castrat, succombe à une crise d'hystérie.

Le film revient au temps présent, à la cour d'Espagne. On comprend maintenant pourquoi Carlo refuse de voir son frère. Intrigué par les cris de Riccardo sous sa fenêtre, Carlo lui dérobe son manuscrit d'*Orfeo*, l'opéra qu'il lui promettait depuis le jour de sa castration. Cette musique répond au besoin d'humanité que Farinelli cherchait depuis toujours. Il accueille donc Riccardo qui tente de le séduire et de réinstaurer leur pacte fraternel. Carlo refuse. Plus tard, la cour assiste à une éclipse solaire qui effraie le roi que Farinelli calme en chantant. Riccardo en profite pour se trancher les poignets avec le verre utilisé pour regarder le spectacle céleste. On apporte son corps dans la chambre de Farinelli qui le veille. Lorsque Riccardo se réveille enfin, il retrouve la robe écarlate que les frères enfilèrent à tour de rôle lorsqu'ils partageaient la même femme. Riccardo rejoint donc Carlo et Alexandra et leur fait un bébé avant de les quitter à tout jamais, partant vers une guerre qui promet de ne pas lui épargner sa vie.

Prologue : clefs de lecture

La première scène du film, un prologue en quatre épisodes, offre plusieurs clefs de lecture pour déchiffrer la signification de l'œuvre. En voici donc la description :

Épisode 1. Farinelli (Carlo Broschi), seul dans sa chambre (à la cour d'Espagne). On entend la course d'un cheval qui provoque chez lui un souvenir. *Épisode 2.* Ce souvenir est celui du suicide d'un garçon récemment castré qui a sauté du jubé de l'église d'Andrea où, enfants, ils chantaient ensemble. *Épisode 3.* Deuxième souvenir : le petit Carlo est mené par son père au cours de composition de son frère chez le maître Porpora. Porpora, mécontent de la composition de Riccardo Broschi, dit au petit Carlo : « Avete dieci secondi per salvar il vostro fratello » en chantant pour lui. Carlo fuit le studio de musique, mais la porte de la cour intérieure est verrouillée. En frappant dessus, il crie : « Perchè è morto il castrato ? Perchè ? Perchè ? ». Son père le rattrape et lui dit : « Carlo, non devi negar la tua voce al tuo fratello. I miei figli non si lascerano omai. È il giuramento che vi chiedo ». Carlo répond : « Non voglio che me lo facciano. Non voglio morire ! » *Épisode 4.* Retour à la chambre et au temps présent. Farinelli boit un bol de lait opiacé.

Avant de sombrer visuellement dans la mémoire de Carlo, le spectateur entend la course hors champ d'un cheval (celui de Riccardo quittant la cour), un son qui est lié, nous l'apprendrons, aux mensonges que son frère a entretenus sur les événements menant à sa castration. Le premier souvenir, le suicide du camarade de cœur, tel la chute d'un ange déchu, boucle visuellement la *première association chez Carlo de la*

castration réelle, du chant et de la mort. Avant de sauter, son camarade lui crie : « È la tua morte ch'è nella gola ». Confronté au désir du frère, du père et du maître pour sa voix, Carlo prend donc ses jambes à son cou. La réponse du père malade (et mourant) est de demander à Carlo de sacrifier son désir au bénéfice du sien, de celui de son frère, sans oublier celui de Porpora. La parole du père scelle donc le pacte d'une union pour la vie entre les frères, tout en consolidant psychiquement chez Carlo les liens entre le chant, la castration et la mort. La présence de Porpora en tant que maître de chant n'est pas superflue dans cette scène. Bien au contraire, ce sont ses paroles qui provoquent la fuite de Carlo : « Ascoltiamo allora questa musica creata insieme dai vostri due figli, Signor Broschi [le père]. *È queste che volete, non è vero ?* » (souligné par nous). À Naples, haut lieu de la castration et de l'enseignement du chant au début du 18^e siècle, on n'amène pas innocemment et impunément son fils de huit ou neuf ans devant le plus grand maître de chant de la ville pour une audition : Porpora était « considéré comme le premier et le plus grand professeur de chant italien d'envergure internationale » (Mamy, *Les castrats* 60). Cette audition *a due* est en effet un prétexte pour évaluer la voix de l'enfant afin de déterminer si elle vaut la peine ou non d'être préservée du dommage irréparable des années. Après le décès de son père réel, Porpora deviendra une figure de père pour Carlo, suivant plusieurs années de formation sous sa tutelle (Barbier, *Farinelli* 27-28). Ce lien symbolique, ici mis en exergue narratif, sera nécessaire plus tard dans le film pour signifier l'abolition de la loi du père par Farinelli au profit d'une loi symbolique moins morbide et incestueuse, c'est-à-dire une réhabilitation chez Carlo de la loi de la castration.

Ce prologue est en réalité l'avant-dernière scène chronologique de la trame narrative du film, constituée de scènes à la cour d'Espagne en 1740 (le présent du film), où l'apparition de son frère le confronte à son passé (retours en arrière). Ce découpage donne le ton autoréflexif au film sans avoir à modifier son style conventionnel : il permet des scènes de retour en arrière qui ne sont pas soulignées par des différences dans les procédés de captation : ce sont des scènes où Farinelli peut être filmé simplement comme un personnage prenant part entière à l'action, tout en enjoignant au spectateur de les lire comme des souvenirs. Ces retours en arrière sous forme de souvenirs permettent également au film d'aborder la vie de Farinelli chronologiquement (en débutant par son enfance) sans déplacer le temps présent du film et le conflit qui est la raison d'être du récit. Toutefois, le découpage de cette première scène ne sert pas seulement à situer le spectateur quant au style narratif du film ; en tant qu'une série de retours en arrière à la toute fin du récit, *Farinelli, il Castrato* démontre d'une part comment on ne peut faire sens d'un événement traumatique qu'après-coup, et, d'autre part, comment Carlo a refoulé pendant plusieurs années ces événements, afin de ne pas détester ouvertement les trois hommes les plus importants de sa vie, tous trois complices de la castration qu'il redoutait.

La virilité du castrat

Si la première scène donne à entendre le bruit du départ à cheval de Riccardo quittant la cour d'Espagne, la deuxième scène commence avec son arrivée, accompagnant les six étalons blancs que Farinelli avait fait importer d'Autriche pour Philippe V afin de reconstituer les écuries royales : « Après mille tracas et

complications, seize chevaux pur-sang de race Liechtenstein quitteront Vienne en mai 1750 et voyageront par voie terrestre jusqu'à Madrid » (Barbier, 164). On voit bien par ce renseignement historique à quel point les créateurs de *Farinelli, il Castrato* ont pris de libertés afin d'opérer le symbolisme équestre qui leur est cher. Cette chevauchée avec Riccardo en son centre est d'autant plus chargée de signification qu'elle symbolise le mensonge entretenu sur les raisons de la castration de l'enfant : l'aîné racontait au cadet qu'une folle cavalcade sur le dos d'Hélios, cheval également blanc, et une grave chute auraient rendu nécessaire sa castration afin de lui sauver la vie. Cette apparition du frère viril, entouré des symboles imaginaires de sa castration réelle, provoque chez Carlo le souvenir d'un événement où sont liés sa répugnance pour l'association du castrat avec l'efféminé, ainsi que le chant en tant que substitut phallique à la virilité procréative qui lui est refusée. Notons au passage que ce film prend position pour la possibilité d'érection pénienne chez le castrat. Ce n'est donc pas l'impotence qui serait la déconfiture de la virilité, mais l'impossibilité de procréer, de s'inscrire dans le monde des hommes en établissant une descendance, une filiation (Taylor, 52-53). Voyons donc comment ce souvenir se déroule.

La voix sert encore ici de lien avec le passé et de raccord entre deux épisodes. Le retour en arrière de la première scène utilise le chant de Carlo comme raccord pour passer de la chambre du palais à l'église d'Andrea. La présente scène fait entendre le « Carlo ! » que crie Riccardo, alors que la garde royale l'entraîne à l'écart. Cette injonction nominale est répétée au début du prochain épisode qui nous transporte dans une foire napolitaine en 1722 : Riccardo crie « Carlo ! » en courant

derrière son frère qui avance dans la foule pour s'approcher du duel musical entre un castrat et un trompettiste. Le castrat perd le duel et brise sa voix, et l'impresario du trompettiste le jette à la foule en disant : « A quello mancava apparamente qualchecosa. Fuori ! ». Ces paroles confirment la virilité du trompettiste par la maîtrise de son instrument et par sa condition génitale d'homme « complet ». Le rire gras du trompettiste vient également témoigner de sa mue lors de l'adolescence et du plaisir suffisant qu'il trouve à s'être démarqué d'un émasculé. Le perdant est jeté dans les bras d'un gaillard roux qui tente de l'embrasser en lui disant « Carinella mia » (ma petite chérie). Carlo saute sur le roux et l'assène de coups avant d'être retenu par des hommes dans la foule. C'est alors que l'impresario lance : « E bravo la trompetta » en levant son poing fermé sur un bras tendu vers le ciel, symbole phallique s'il en est un, rappelant un bras d'honneur particulièrement vulgaire et obscène dans de telles circonstances. L'impresario demande ensuite à la foule si dans la patrie de la musique on peut trouver un chanteur capable de tenir tête à sa trompette. Carlo commence à chanter, mettant le musicien au défi.

L'anxiété et la castration imaginaire

Avant de continuer dans la description de cette scène, précisons quels sont les enjeux de l'économie sexuelle du castrat, tels que Corbiau les entend. Il y a quatre entités dans le théâtre des passions de Corbiau : le trompettiste vainqueur, le castrat vaincu, les spectateurs qui déterminent le gagnant, et l'impresario qui, de par son défi, sème le doute et rend donc la joute incontournable. Le castrat y figure comme un objet qu'on a produit dans *le seul but* de performer vocalement. S'il n'y arrive pas, il n'est pas utile socialement et son corps peut être utilisé à d'autres fins. C'est donc

une mise en scène d'une castration imaginaire brutale ; castration imaginaire, dans le sens lacanien, où le sujet se voit menacer de perdre son phallus, ce qui le rend désirable auprès de l'autre. Le rôle du castrat y est de triompher de sa castration réelle par un chant phallique. Comme le bras d'honneur de l'impresario, pendant visuel de l'éclat musical du jeu de trompette, la voix du castrat doit se révéler le phallus auditif qui fera de lui un être désirable, car c'est la seule voie qui, semble-t-il, lui reste. Le castrat perdant est donc jeté au rebut, car aillant manqué à sa fonction théâtrale, il n'a plus raison d'y rester. Dans ce film, le seul rôle pour un castrat qui n'a pas une voix phallique est de faire contraste avec celui qui la possède. Ce passage exprime bien comment cette société ne se culpabilisait aucunement du tort qu'avaient subi les castrats pour satisfaire ses désirs en voix aiguës d'hommes. Au 18^e siècle italien, généralement, on n'éprouvait aucun malaise à juger féroce les performances de ces êtres humains dont on avait supposément réduit de façon considérable le champ de possibilités pour se faire valoir auprès des autres :

« [Castrati] had always risked having in the end nothing to show for the sacrifice of sexuality and potential fatherhood » (Rosselli, 169). Les castrats qui ne devenaient pas d'excellents chanteurs étaient écartés du théâtre, c'est-à-dire relégués à l'église (en tant que chanteurs, clercs ou ecclésiastiques) et ceux qui restaient sur scène étaient souvent acclamés par la phrase célèbre : *Evviva il cottello !* (Davies, 289).

Bien loin de vouloir nier la castration réelle, c'est le spectacle du triomphe du courage sur la peur de la castration imaginaire qui fait le bonheur ou inspire la hargne de la foule. Leurs réponses aux deux réactions possibles du chanteur, la paralysie poltronne et l'affrontement courageux de leur peur, sont sans équivoque : exclusion

ou acclamation. *Farinelli, il Castrato*, dès sa deuxième scène, suggère que l'anxiété face à la castration imaginaire est réduite chez les castrats à leurs performances vocales. La seule nuance que le film apporte à cette prise de position se retrouve encore une fois dans la subjectivisation des événements que le découpage organise selon les réminiscences d'un Farinelli dans la force de l'âge et qui, de par sa position sociale, ne se sent plus menacé par la possibilité de perdre la face.

Pourquoi Carlo est-il outragé par le sort réservé au castrat déchu et comment y répond-il ? Les images et leur enchaînement sont éloquents. Le premier castrat du duel perd son pari et perd la voix, car il « lui manquait apparemment quelque chose », et on le jette à la foule afin que sa féminisation puisse être consacrée par le baiser du géant roux qui s'approprie sa petite chérie déchue. Outragé, Carlo met fin à cette féminisation physique, à ce viol symbolique du castrat auquel participe le public, par quelques bons coups bien placés. Ensuite, il inverse les rôles que l'impresario avait mis en place. Il monte sur scène et traite le trompettiste avec la même condescendance physique qui avait jusqu'alors été réservée au castrat déchu : il le prend par la tête en lui chantant au visage, l'image inversée du baiser qu'on tentait de forcer sur son confrère. À l'impresario, il réserve un traitement similaire : il lui fait l'amour, en chantant dans son cou sur une vocalise descendante et langoureuse. Mais surtout, il ne manque pas de tenir les spectateurs témoins du malaise de l'impresario et des bourdes du trompettiste. Apothéose de ce duel chanté sans mots ou presque, Carlo fixe une jeune fille qui le dévisage avec une envie évidente, tout en poussant une note suraiguë que la trompette n'essaie même pas d'imiter. À l'issue de ce duel, on demande au chanteur son nom, alors qu'un homme

crie dans la foule : « Ha bene infarinata la tua famosa trompetta ! ». Le jeune chanteur répond donc : « Farinelli ! ». Son identité de chanteur, fixée par cette scène d'auto-attribution d'un nouveau nom, se trouve donc scellée par un triomphe sur sa castration réelle, mais surtout par le surpassement de la peur d'une castration imaginaire. Mais cet affrontement n'est pas lucide, il est motivé par une réaction violente qui lui a ôté toute peur. Cette violence fondamentale qui inaugure son aisance sur scène sera le bourdon sur lequel s'élèvera la construction de son avenir musical et dont nous verrons plus tard la forme qu'elle prendra. Le castrat trouve sa virilité en blessant celle d'un autre.

La scène suivante le confirme. Le compositeur Georg Friedrich Händel lui propose de chanter à Londres, mais Riccardo s'interpose pour avertir Händel que Farinelli chante seulement la musique de son frère. Ce à quoi Händel répond : « Il chante n'importe quoi ». Le compositeur confronte alors Farinelli à la réalité de sa condition, réalité momentanément tenue à l'écart par le plaisir tout récemment gagné sur la foule :

Sans musique vous n'existez pas. Vous n'êtes qu'un animal sans couilles. Ni homme ni femme. Votre voix est la seule justification de votre existence. Ce que vous avez là [il lui touche la gorge avec sa canne] n'est qu'un organe dont la nature vous permet de jouir pour faire oublier le ridicule de l'autre [il lui touche l'entre-jambe avec sa canne].

Ce que le film, à ce moment, suggère comme réalité du castrat, résumée par le parler cru de Händel, en est trop pour Farinelli qui répond à cette frustration en crachant au visage de celui qui semble l'imposer. On retrouve le même renversement que Carlo/Farinelli opère pour éviter l'anxiété de la castration imaginaire. Rappelons-le avec Juranville, la castration « interrompt [...] l'exercice du principe de plaisir et

introduit le principe de réalité » (195). Farinelli vient tout juste de s'interposer pour éviter le viol symbolique du castrat déchu. Voilà que son chant acrobatique n'est plus suffisant pour lui éviter le même sort. Une loi nouvelle lui est imposée par Händel s'il ne veut pas devenir un « phénomène de foire », un « chanteur-produit » dont on se débarrasse à la moindre défaillance 'mécanique' : il doit mesurer son existence non pas à la réussite de sa voix, mais à son service envers un idéal de la musique. Sa réponse s'articule autour des mêmes parties du corps impliquées dans le baiser que le géant roux tentait d'imposer au castrat déchu, le visage et surtout les lèvres.

L'expectoration de Farinelli est d'autant plus agressive qu'elle équivaut dans la logique de Händel, qui vient de localiser ses couilles dans sa gorge, à se faire éjaculer sur la figure. Le castrat féminisé devait être violé, mais la force de la voix de Farinelli a efféminé les machistes. Ici, le castrat devait être asexué, mais c'est le castrat qui viole. Farinelli s'est donc hissé au-dessus du jugement des spectateurs et au-dessus de celui du compositeur le plus éminent de son temps, et de cette place forte il organisera sa vie musicale selon son bon plaisir. Autrement dit, le film démontre la réponse du personnage à la loi de la castration : s'il arrive à surmonter la peur de la castration imaginaire par la virtuosité de son chant, il oublie que la réalité de sa condition génitale au 18^e siècle limite ses possibilités de s'inscrire dans la société. En déniait cette réalité que Händel lui rappelle, Farinelli procède à organiser lui-même ses propres lois pour mener à la jouissance.

La perversion ou la négation du désir

La réponse de Farinelli à sa double castration, imaginaire et réelle, c'est la perversion : le déni que le désir est organisé en fonction d'une loi et le remplacement

de cette loi par une loi personnelle. Cracher au visage de Händel, c'est aussi la décision de chanter la musique de son frère, écrite sur mesure pour mettre en valeur ses prouesses vocales. Or Händel, malgré sa rudesse, avait proféré une vérité au sujet de Farinelli : la musique est son véritable désir. Plus tard dans le film, Riccardo Broschi confie à Händel que son frère « aimait chanter » : « Il aimait chanter. Son visage était transfiguré quand il chantait ». Le film est très clair au sujet de quelle musique Carlo aimait : la première scène où Carlo chante dans un chœur fait entendre le mouvement « De torrente » du *Dixit Dominus* de Händel, tandis que sur les images de son enfance, le spectateur n'entend aucune note de Broschi. *Farinelli, il Castrato* érige des figures antinomiques de compositeurs : un Italien qui écrit de la musique de divertissement et un Allemand naturalisé Anglais qui compose pour un théâtre spirituel. La scène du film où Händel compose l'ouverture de *Rinaldo* sur un orgue transporté à même la scène de son théâtre l'illustre littéralement, beaucoup plus même qu'il n'en fallait. La musique que Carlo chantait enfant était cette musique spirituelle et existentielle. En niant la réalité que Händel lui expose, celle de sa condition génitale ambiguë dans un monde clairement sexué, Carlo recule également devant son désir personnel : faire de la musique, toucher les gens par la musique, et non les pénétrer ou les étourdir par la force de sa voix. La différence est la même qu'entre aimer l'autre en tant que sujet à part entière et désirer jouir de l'autre en tant qu'objet soumis à sa volonté.

La jouissance perverse d'une voix-phallus et ses rapports de séduction avec les femmes

Le refus de suivre Händel et de suivre la voie de son désir fait basculer la vie de Carlo dans une quête de jouissance mue par une pulsion de mort. Le succès que connaissent les frères Broschi en dit long aussi sur la réponse hystérique du public face à cet étalage grandiose d'artifice, autant musical que scénographique. En ce sens, le film propose aussi une subjectivisation de la symbolique sociale de l'*opéra seria*. Ce genre d'opéra était le reflet d'une aristocratie vénitienne chancelante :

[Si] les intempéries se conjuguent-elles, au XVIIe siècle, pour provoquer [...] d'importants déficits budgétaires [...], il est tout aussi indispensable pour l'aristocratie [...] de maintenir son prestige et affirmer son pouvoir. (Mamy, *Les grands castrats* 24)

Le faste et la splendeur des productions étaient donc le déni d'une autre dure réalité : la noblesse n'avait plus la fière allure qu'elle projetait sur les scènes de ses théâtres, entreprises dont les dépenses faramineuses risquaient de complètement la ruiner :

[...] les patriciens vénitiens dirigent ces théâtres d'opéra plus « pour leur divertissement particulier que pour le profit qu'ils en retirent », ce dernier ne couvrant pas, habituellement, « la moitié de la dépense ». (Chassebras de Carmailles cité par Mamy, 29)

Dans ce théâtre humain que Corbiau confectionne pour nous, les femmes occupent une place de choix, sans être flatteuse pour le moins du monde : elles sont des objets sur lesquels Farinelli peut exercer son pouvoir de séduction et perversément vérifier les effets de sa performance, alors qu'il n'est pas animé de véritables désirs.

Pour s'en convaincre, il suffit de regarder et d'écouter la quatrième scène du film. Farinelli interrompt l'air « *Ombra fedele anch'io* » car la Comtesse de Mauer lit en buvant une tasse de thé au lieu de l'écouter. Chanter l'air de son frère n'est pas

une occasion de bonheur ou d'offrande musicale, mais un moment pour tester la domination qu'il peut exercer sur les auditeurs. Nous serions même tentés de décrire cette scène comme un sadomasochisme à l'opéra. Ayant interrompu la présentation pour un cliquetis de porcelaine, le *musico* reprend une fois seulement que la comtesse a déposé sa tasse de thé, a refermé son livre et lui a offert sa complète attention. S'en suit donc le reste de l'air, et, arrivé à la cadence, Farinelli entonne une note aiguë qu'il maintient et intensifie, provoquant une soumission totale – et, doit-on préciser, jouissive – chez la femme à laquelle il adresse uniquement son chant. Le lien avec la scène suivante, alors que la dame de compagnie de la comtesse retrouve le chanteur en arrière-scène, souligne la maîtrise que Farinelli exerce sur les femmes qu'il séduit vocalement et sexuellement. Après avoir soumis dans le théâtre une femme pour l'insolence d'avoir douté des attraits de sa voix, il soumet la dame de compagnie qui a douté de sa capacité de répondre sexuellement à ses avances. On retrouve alors le castrat au lit avec la jeune femme, ne prenant aucun plaisir aux caresses prodiguées par sa partenaire, mais s'amusant de la voir jouir alors qu'il reste d'une froideur de marbre.

Quelques mois plus tard, alors que Farinelli est au service de Lady Hunter à Londres, il reprend le même manège. Cette fois-ci, par contre, le but est complètement différent. Farinelli, dans l'Angleterre protestante, veut épouser la propriétaire du Théâtre de la Noblesse, car elle n'est pas soumise aux lois papales interdisant le mariage aux castrats. Il tente de la séduire en chantant pour elle depuis la scène du théâtre avec le « *Generoso risuegliati o core* » de l'opéra *Cleofide* de Hasse. Mais la séduction n'est plus un jeu où le chanteur peut vérifier son pouvoir sur

les femmes. S'étant attaché à son fils, Benedict, il veut ce mariage pour se réinscrire dans la *potenta generandi*. Le castrat déchu s'était fait éjecter de la scène avec les paroles : « Apparemment, il manque un petit quelque chose à celui-ci ». Rappelons-nous avec Taylor que la virilité, à cette époque, n'est pas inscrite dans une logique de possibilité d'érection pénienne, mais dans celle de s'assurer une filiation :

Palace eunuchs could not father bastard children; castrated priests could not found a clerical dynasty. [...] [C]astration – in humanist Europe, as in previous human societies – attacked the scrotum. In twentieth-century psychoanalysis, by contrast, castration has been refined as an attack on the penis. (Taylor, 90-91)

Il y a donc un désir d'humanité, d'être lié à la société des hommes, qui pointe alors chez Farinelli. Et c'est ce désir qui le poussera à confronter ses démons, notamment la responsabilité de son frère dans sa castration réelle et les limitations filiales que sa réalité sexuelle lui impose, malgré sa renommée et sa richesse.

L'homoérotisme des frères Broschi

Une des dernières scènes du film mérite une attention particulière pour comprendre les implications de la relation des frères dans le film. Felicia Miller a noté que le film « binds the brothers in a nearly incestuous closeness, professionally, Riccardo writing only for Carlo's voice, and sexually, for they share the same women [...] » (75). Loin de nous l'idée de vouloir invalider ce judicieux commentaire. Il est de notre avis, toutefois, que par pudeur, Miller et d'autres critiques ne poussent pas l'analyse assez loin et perdent la trace des mécanismes homophobes déployés par le film pour les rendre, justement, inatteignables à la critique. Comment devons-nous donc déchiffrer les accolades de Riccardo et Carlo lorsque ceux-ci sont finalement réunis à la cour d'Espagne, dans le « temps présent » du film ? N'oublions pas que

cette réconciliation, si elle en est une, est la raison d'être du récit. Riccardo, qui n'a pas été reçu par son frère Carlo, dort dans les écuries du roi avec le manuscrit de l'*Orfeo* qu'il promettait à son frère depuis le jour où il l'avait fait castrer. Farinelli lui subtilise le manuscrit pendant la nuit pour lire cette musique. Malgré le bonheur qu'elle lui procure par sa simplicité émouvante – exactement ce que son frère chanteur lui demandait depuis toujours – Farinelli refuse toujours de recevoir Riccardo. Le compositeur, agité par la perte de son manuscrit, crie à la fenêtre de son frère depuis la cour intérieure du palais : il l'invective et le traite dédaigneusement de « castrato » lorsque ce dernier n'obtempère toujours pas à sa demande de le voir. Finalement, Alexandra, la femme qui partage désormais la vie du chanteur, réussit à lui faire changer d'idée. Cette scène de réunion pose l'énigme centrale du film.

Lorsque Riccardo entre dans la pièce, Carlo est debout, dos à lui, et regarde par une fenêtre. Il retourne seulement la tête pour fixer du regard son frère, qui esquisse un petit sourire inquiet et s'avance dans la pièce, s'approchant timidement de son frère, pour enfin s'arrêter à ses côtés et agripper sa chemise, à la hauteur de sa poitrine. Carlo le dévisage de haut, sans donner le moindre signe d'émotion. Riccardo lui caresse la joue et le menton de sa main en lui disant : « Tre anni, Carlo. Tre anni ». L'autre se détourne pour regarder par la fenêtre. Riccardo regarde ensuite le torse de son frère, son regard descend plus bas, vers le lieu de son crime. Sa main descend de son visage, le long de son torse et disparaît dans le hors champ de ce plan rapproché, mais le regard de Riccardo suit sa propre main. La caresse ou l'effleurement ne dure qu'une seconde, car Carlo se détourne subitement et foudroie son frère du regard. Cette scène donne à (ne pas) voir, ou semble pointer vers, le

pendant physique de la relation incestueuse qui unit les frères depuis le début du film. En effet, comme l'ont remarqué d'autres avant nous, Farinelli ne chante que la musique de son frère, ils voyagent toujours ensemble dans des espaces confinés, ils partagent leurs conquêtes féminines, Riccardo prenant au lit la place de son frère auprès d'une femme, alors que Carlo s'assied pour le regarder faire (et vice versa).²⁰ À ce sujet, Lady Hunter avertit Alexandra, tombée amoureuse du castrat : « Il y a son frère, Alexandra. Méfiez-vous de Riccardo. La rumeur prétend que les frères Broschi partagent tout, même leurs conquêtes ». Lorsque Händel, après avoir fait parler un Riccardo saoul, révèle à Farinelli la vérité au sujet de sa castration, il lui dit : « C'est à ce frère qui vous a fait castrer que vous aviez dédié votre talent. Et c'est pour consacrer ce couple fraternel que vous avez craché au visage de Händel ». Au vu, mais surtout au non vu de la main baladeuse de Riccardo, nous sommes alors en mesure d'expliquer comment le pacte qui unit les frères musicalement est cimenté par des actes sexuels où les femmes servent d'intermédiaires et de barrière à leur relation incestueuse physique que le film, par pudeur, signifie sans montrer.

L'homophobie de Farinelli, il Castrato

L'utilisation de 'la femme', réduite à sa seule fonction sociale, dans les relations entre hommes en tant qu'objet d'échange dans la perpétuation de la filiation, tel que l'analysait Lévi-Strauss, est un sujet où les théories féministes et la critique anti-homophobe se rejoignent. Dans des exemples de cette structuration sociale où le traitement de 'la femme' est particulièrement pervers – c'est-à-dire qu'elle sert

²⁰ Dans le film, on dit que Farinelli ne chante que du Broschi, mais il devait chanter un opéra de Hasse à Dresde lorsque les propos de Händel le plongent dans une crise d'anxiété.

d'objet qui cache ce qui ne peut être désiré ouvertement – ou rigide au point où l'on érige 'la femme' en fétiche, cette « femme-écran », inintéressante en soi, n'a fonction que de cacher aux hommes leurs profonds désirs les uns pour les autres. Pour Judith Butler, l'économie homoérotique décrite dans *Les structures élémentaires de la parenté* doit être comprise dans le refoulement de l'homoérotisme des hommes effectué par 'la femme' en tant qu'élément barrant cette réalité à la conscience hétérosexuelle masculine : « As wives, women not only secure the reproduction of the *name* (the functional purpose), but effect a symbolic intercourse between clans of men » (*Gender* 53).

Nous avons vu plus haut comment le chant de Farinelli devient un moyen de tester son pouvoir de séduction et comment cette dynamique place l'auditrice dans une passivité complète par rapport au castrat. Le film traite également la sexualité physique des femmes de la même manière. En effet, le désir de Benedict (le fils malade de Lady Hunter) et de Farinelli d'être réunis en famille est la véritable raison pour la demande en mariage de Lady Hunter par le castrat. Lady Hunter est l'employeur du chanteur ; entre elle et lui nous ne voyons que des tractations professionnelles et politiques. Cette union, ce marché, que les hommes tentent de conclure *entre eux* nécessite la présence d'une femme pour rendre socialement possible leur désir de s'appartenir l'un l'autre. Rappelons-nous que Farinelli est immédiatement intéressé par le fils de Lady Hunter, dès leur première rencontre. Il y a même des manifestations de tendresse physique entre le castrat et l'handicapé. Alors que la mère du petit serait un interdit insurmontable pour permettre ce genre de contact, c'est Alexandra qui devient l'intermédiaire ou la barrière signifiante de ce

désir entre hommes : Farinelli entre dans la chambre de l'adolescent alors qu'elle change le « corset-prothèse » de Benedict. Son corps, ayant momentanément perdu sa coquille, se retrouve vulnérable. Le chanteur pose la paume de sa main autour du nouveau corset qu'Alexandra est en train de lacer. Tout au long de sa conversation avec l'enfant qui est allongé sur le ventre, Farinelli regarde directement Alexandra. Il lui prend aussi la main et l'empêche de continuer son travail. Ce à quoi Benedict répond : « Alexandra a les mains les plus douces du monde. Mais je ne permets à personne d'autre d'en profiter ». Une fois le nouveau corset en place, Alexandra assied Benedict sur le bord de la table. Le jeune homme lui dit : « Ravissant. Dissimulons vite tout ça. On n'y peut rien Alexandra. Une chose est sûre pourtant [se tournant vers Farinelli] : vous m'aimez, n'est-ce pas ? ». Tout comme la scène entre les deux frères décrite plus haut, où Alexandra est également présente, le scénario joue sur la même ambiguïté que la présence de 'la femme' rend possible. Est-ce que la chose à dissimuler est seulement le corset qu'il faut revêtir d'une chemise ? N'est-ce pas plutôt la turgescence du désir de Benedict ? Et dans ce cas, est-ce le résultat de la stimulation tactile d'Alexandra ou le touché de Farinelli ? Est-ce que Benedict essaie de rendre Farinelli jaloux en se retournant vers lui pour demander à Alexandra si elle l'aime, ou, par ce regard, doit-on comprendre qu'il demande directement au castrat si c'est de lui qu'il est épris ?

L'homophobie de ce film doit donc être comprise non comme une haine ouverte de l'homosexualité ou un acquiescement total à la logique hétérosexuelle du film, tel que l'entend Miller, mais plutôt comme une peur de montrer l'homosexualité avec simplicité et sans détour. La scène du duel entre castrats et trompette est la

seule exception à cette règle, alors que, logiquement, Farinelli utilise l'homosexualité contre ses compétiteurs afin d'affirmer sa virilité et gagner la faveur de son public. Or, nous devons nous demander pourquoi *Farinelli, il Castrato* est ponctué par autant de scènes à ce point ambiguës ? La sexualité, elle-même ambiguë, du castrat inquiète les auteurs du film. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, la deuxième scène du film laisse comprendre que le castrat est capable non seulement d'érection pénienne, mais aussi de faire jouir les femmes. Ces éléments sont clairement affichés, comme si on voulait que le spectateur ne s'y arrête pas, qu'il les prenne pour acquis. Toutefois, notre analyse démontre comment ces femmes ne servent qu'à prouver au chanteur qu'il a un statut d'homme désirable pour d'autres hommes. L'homophobie doit donc être ici envisagée dans son rapport rigide à la sexualité féminine, réduite à la seule fonction d'éventail placé devant ces désirs homosociaux, éventail qui, entre deux battements, laisse entrevoir ce que ce refoulement dissimule. *Farinelli, il Castrato* est donc un film qui participe à une logique sociale bourgeoise où, pour cacher leur homosexualité, des hommes manipulent des femmes afin qu'elles leur servent de couverture. En ce sens, non seulement le film tait la logique homoérotique qui l'anime, mais il contribue à un discours homophobe où la révélation de désirs homosexuels va de pair avec l'inceste et le détournement de mineurs : un homme viril entretient des désirs pour son frère châtré, tandis que ce dernier aime un adolescent handicapé – qui lui rend son amour – et dont la maladie lui donne des airs de gamin. Le film est donc constamment interpellé par l'homosexualité tout en la niant violemment, soit d'une manière explicite en la couvrant de ridicule (le duel), soit par son revers implicite, en rendant son dévoilement tabou, voire indécent. On

peut dire du film qu'il est *queer*, mais qu'il exerce une forte répression sur son sujet principal : *Farinelli, il Castrato* est donc un film sur l'homosexualité (dans le sens large du terme) tout en étant soutenu par une logique homophobe latente.

La voix transgressive du castrat

Mais cette logique latente ne peut détourner la subversion sur le genre en tant que construction sociale qu'exerce la présence constante d'une voix qui remet toujours en question la façon sexuée de la décrire. En effet, Stefano Dionisi produit une voix parlée pour Farinelli en utilisant sa voix de tête. Cette voix de fausset, par contre, contraste remarquablement avec la voix chantée du personnage qui, dans les scènes où le chanteur a vingt ans rejoint le registre du soprano, et se modifie tout au long du parcours biographique du chanteur. Par exemple, les scènes de 1734, alors que Farinelli a ou approche les trente ans, font entendre une voix dont les graves résonnent amplement, la rapprochant du timbre d'un contralto. Toujours dans cette même progression vocale associée au vieillissement, Farinelli, à la cour de Philippe V d'Espagne en 1740, affiche une voix prononcée de contralto, où l'aigu est à peine touché, et lorsqu'il l'est, toujours de passage, laissant croire que le chanteur a perdu la flexibilité qu'il possédait auparavant dans ce registre. Autrement dit, la jeunesse brillante du castrat est associée à sa voix de soprano colorature tandis qu'installé dans la trentaine, un timbre plus assuré dans les parties profondes et médianes de la voix connote un mûrissement social et psychologique.

La critique de Felicia Miller offre très peu en guise d'éclaircissement sur le trouble de cette voix électronique. Son article, « *Farinelli's Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition* » ne propose aucune piste mise à part une

citation de Judith Butler qui, parlant de l'Herculine déterrée par Foucault, conçoit l'homosexualité comme façon de nommer l'hétérogénéité de l'identité sexuelle, ce qui implique sa constante déconstruction (85). Or, l'existence cinématographique de cette voix peut également être comprise dans l'ensemble des moyens de production du film. Dans cette perspective, nous constatons rapidement que cette présence vocale de l'ambiguïté du genre n'est pas soutenue par d'autres choix artistiques. En effet, même dans les airs de *Rinaldo* où Farinelli chante l'air d'Almirena, un personnage féminin, la sobriété de son costume ne permet pas de distinguer clairement qu'il joue un rôle travesti. Selon l'un des trois airs de cet opéra qu'il chante, Farinelli incarne alternativement un personnage féminin et masculin. Son incarnation de la magicienne Armida, dans l'air « Venti turbini prestate », n'est évoquée que par l'ajout d'un petit masque à son costume composé d'un pantalon noir, d'une chemise blanche et d'une veste rouge. Rien dans son habillement ou sa gestuelle ne laisse trahir le fait que le sexe du personnage a changé. Miller a beau parler de la veste rose que Farinelli porte à un autre moment du film, rien ne laisse à croire que cet acte est clairement destiné à le représenter positivement en tant qu'efféminé, encore moins comme travesti (76). Nous pouvons conclure que les auteurs du film n'ont pas cru bon d'exploiter la tradition de travestissement des castrats à la voix de soprano qui jouaient fréquemment les rôles de femmes, et tel était le cas pour la carrière de Farinelli selon les annales de l'opéra :

Ainsi, ces fameux castrats pouvaient jouer aussi bien des rôles d'hommes que des rôles de femmes. Ils chantaient les rois, les amants et les guerriers, mais aussi les femmes amoureuses ou délaissées. [...] Lors de l'exécution d'*Antonio e Cleopatra* de Hasse, à Naples, en 1725, le grand Farinelli chantait la reine d'Égypte, et la célèbre contralto Vittoria Tesi rivalisait avec lui dans la partie d'Antoine. (Moindrot, 102)

De plus, ce travestissement n'était pas seulement réservé à la scène, selon Dorothy Keiser : « To baroque society they [castrati] appear to have been perceived as blank canvases on which either sexual role could be projected, in real life as on stage » (50). L'effet subversif de cette voix est donc à rechercher dans l'alliage d'une voix de soprano et celle d'un contre-ténor, exploit purement technique du film qui ne débouche sur rien d'autre, si ce n'est l'étonnement d'entendre et de voir à l'écran une voix de femme incarnée dans un corps d'homme. Comme pour les autres éléments non conventionnels du film, nous pouvons caractériser le traitement de cette ambiguïté vocale de timide, voire même de conservateur.

Conclusions et contributions au discours sur la notion de castration

Comment ce film castré-t-il son castrat ? Nous avons vu au cours de notre discussion quels sont les stratagèmes inconscients à l'œuvre chez Farinelli pour évacuer la réalité de sa condition et comment il arrive enfin à accepter sa finitude. Lorsque Farinelli résout ses conflits internes, il dégage assez d'espace dans son esprit pour penser à un idéal de la musique auquel il peut se consacrer, au lieu de romancer continuellement sa vie autour des enjeux que nous avons discutés ci-dessus. C'est en ce sens que la castration symbolique de Farinelli suit sa castration réelle. Toutefois, cette résolution n'est pas clairement définie, puisque le film termine avec les images d'une Alexandra enceinte de Riccardo, alors que Farinelli semble assuré d'avoir trouvé une filiation. Nous comprenons alors comment le scénariste et le réalisateur ont finalement voulu, encore une fois, permettre à leur personnage de déjouer sa castration symbolique.

Mise à part la volonté artistique et musicologique de faire revivre l'art des castrats, *Farinelli, il Castrato* met en scène des symptômes récurrents de nos sociétés contemporaines : le succès professionnel et son coefficient de pouvoir de séduction trouve dans la figure du castrat un remarquable moyen de montrer l'entrelacs de la notoriété, l'argent, le sexe et l'autorité de l'artiste. Le film de Corbiau, alors qu'il traite de castration (réelle, imaginaire et symbolique) en construisant des situations où nous sommes en mesure de comprendre la psyché des personnages, manque toutefois d'engagement politique pour dénoncer un système social où ce qui est présenté au sujet comme désirable est justement de l'ordre de la plénitude (notoriété, argent, sexe, autorité), donc le contraire du manque, de l'absence qui définit le sujet de désir.

En résumé, le film le plus populaire et le plus connu sur les castrats n'est pas une contribution directe au discours sur la castration, ni en explorant la sublimation de la libido – comme le fait la psychanalyse lacanienne – ni en offrant une critique sociale qui déplacerait le cadre discursif dans lequel nous concevons cette notion – comme le fait Judith Butler. Malgré son désengagement politique et sa sourde oreille à l'ambiguïté sexuelle du personnage principal, le film reste utile pour notre recherche, puisqu'une telle mise en scène autour de la castration permet de comprendre quels en sont les enjeux psychiques. Si Butler, dans *Gender Trouble*, critique les assises issues de l'anthropologie structurelle qui permettent à Lacan de poser le phallus comme le seul universel dans les théories psychanalytiques (Butler, 52-58), *Farinelli, il Castrato* représente un homme qui objectifie les gens, mais surtout les femmes de son entourage suite à son déni de sa castration symbolique.

Rappelons-nous la promesse que Salvatore Broschi impose à son fils au début du film et qui le mène en quelque sorte à nier son désir : « Carlo, non devi negar la tua voce al tuo fratello. I miei figli non si lascerano omai. È il giuramento che vi chiedo ». Ce pacte, imposé par le père et récupéré par le frère, démontre comment une loi symbolique peut être pervertie et comment cela se répercute dans l'économie de désir du sujet qui s'y soumet. Renouons brièvement avec notre critique de *Subjects of Desire* de Butler qui, nous l'avons vu, distingue mal le père imaginaire du père symbolique. Pour la théoricienne *queer*, la loi de la castration repose sur une violente répression plutôt que sur l'identification dont parle Juranville. *Farinelli, il Castrato*, dans sa mise en scène des retrouvailles du castrat avec son désir de faire de la musique, de chanter pour communiquer, représente une réhabilitation de la loi de la castration, en ce sens que la loi du père réel a dû être délaissée afin que le sujet puisse retrouver son désir véritable, celui qui portait déjà la marque du père symbolique. Le film donne donc à voir les distinctions à l'œuvre dans la métaphore paternelle, ce qui n'est pas simplement une banale validation des théories psychanalytiques, mais plutôt un cadre dans lequel penser les conséquences d'une perversion de la fonction paternelle, autant chez le sujet que dans des théories sociopolitiques.

Au niveau de l'organisation sociale des cultures patriarcales et des places que les femmes y occupent, les théories féministes de Butler sont tout à fait justes ; par contre – et contrairement au film – elles font fi de la question principale derrière la notion de castration : comment vivre avec nos limites ? Le dialogue élaboré entre le film, la psychanalyse et la critique *queer* met en évidence la lacune fondamentale de ce courant de pensée contemporain. Si la déconstruction *queer* de la notion de

castration prétend que le régime discursif qui l'a élaboré est sexuellement biaisé, le démantèlement opéré ne prend pas en considération le manque inscrit dans le sujet que la psychanalyse explique : les critiques féministes contournent la question en disant que cette ontologie du sujet de l'inconscient repose sur des logiques binaires, tout en proposant une vision matérialiste d'un anti-sujet qu'elles ont élaboré dans leur lecture de Foucault. Or, les représentations des déclinaisons matérielles (réelles), imaginaires et symboliques du manque dans *Farinelli, il Castrato* démontrent que la figure du castrat, malgré son ambiguïté sexuelle, ne permet pas l'évacuation de cette question proprement humaine. Il se peut que le traitement historique du film se prête bien à ce type d'analyse. Nous nous proposons donc d'aborder le roman *Orfeo* afin de mettre à l'épreuve la pertinence de la notion de castration dans une représentation de notre monde contemporain et des sexualités qu'on y trouve.

Orfeo et la musicologie queer ou l'ambiguïté littéraire du castrat

Le chant du castrat et la sublimation

Quand Weber retira les mains du clavier, les notes résonnèrent dans la pièce pendant quelques secondes encore. L'émotion du contact direct avec cette voix l'empêchait de parler. Il entendit sa propre respiration comme un sifflement, regarda Orfeo : le *musicò* se tint immobile quelques instants, frais, sans signe apparent de fatigue, puis se tourna vers Weber. (Greif, 66)

Lorsque la description du chant et de ses effets sur les auditeurs se pose comme les moments clés du roman que nous voulons interpréter, nous devons nous demander comment et pourquoi la voix humaine émeut, tout en mettant en contexte les différentes réactions à cette voix. Cette façon de procéder enrichit notre compréhension de l'articulation signifiante d'une forme artistique, tout en permettant de mieux comprendre les enjeux identitaires des individus qui y participent. Pour effectuer ce travail, nous avons lu des textes psychanalytiques sur la place de la voix dans l'articulation de l'identité, le rapport aux signifiants dans la poésie moderne et la jouissance que procure le chant d'opéra. Nous avons commencé par tisser des liens entre ces théories pour mieux informer notre analyse de la voix esthétique et du chant, pour ensuite aborder quelques enjeux du roman.

La voix et le signifiant : Vasse et Aquien

Cette partie de notre étude pose les bases théoriques sur la voix et son extension musicale, le chant. Il s'agit de présenter la notion de la voix, telle que l'entend Denis Vasse, de souligner sa fonction et sa place dans l'articulation de l'identité du sujet. Le chant étant la mise en musique de la voix, nous aborderons ensuite les théories du signifiant de Michèle Aquien, afin d'outiller notre

interprétation d'une voix qui transcende la parole, autrement que par une appréciation de la réception du chant.

Dans l'introduction de *L'ombilic et la voix*, Vasse définit la voix en tant qu'elle « atteste de la limite et en dégage » : « [...] la voix se situe dans l'entre-deux de l'organique et de l'organisation, dans l'entre-deux du corps biologique et du corps de la langue ou, si l'on veut, du corps social » (13). La voix est donc le lien entre le monde intérieur du sujet et le monde environnant, entre l'*Innenwelt* et l'*Umwelt*, entre « l'organisme [et] sa réalité », pour reprendre les mots de Lacan (*Écrits I*, 95). Ce lien est structuré par des lieux communs de l'expérience humaine. Vasse décrit comment cette négociation est présente dès la naissance du bébé : son premier cri est attendu, désiré par les parents puisqu'il manifeste sa participation à la vie. Il est non seulement une preuve de l'efficacité physiologique de la respiration, mais également le signe que l'expiration rencontre une résistance, faisant vibrer une partie du corps qui émet un signal. En ce sens, Vasse écrit :

L'air où le petit d'homme vient s'individualiser n'est pas réductible à la simple composition de gaz que décrit le physicien. Il est aussi l'espace des autres, le lieu où interfèrent les sons, les regards, le toucher, qui qualifient les processus purement et abstraitement quantitatifs du plaisir et du déplaisir de la mise en tension et du fonctionnement de l'organisme.
(68)

Puisque le petit d'homme naît sans pouvoir subvenir à ses besoins premiers, ceux-ci se manifestent en empruntant le chemin physiologique de la voix. Les sons qu'émet le bébé sont alors interprétés par les parents : il s'est inscrit dans le désir de l'autre. Cet espace vital, nécessaire à la survie, où s'articulent les liens entre les besoins corporels et leur satisfaction, explique la logique désirante de la parole, d'une parole corporelle : « La parole se trouve inextricablement liée au corps, irréductiblement

entremêlée à l'échange de la matière organique, en ce point d'articulation entre le somatique et le psychique où Freud définit le concept de *pulsion* » (75). Ainsi, la demande, la réception et la réponse qui forment le langage chez l'homme sont une histoire de corps, et inversement, pensé individuellement, le langage en tant qu'interaction de corps est aussi l'histoire du sujet.

La voix en tant que *lien* renvoie nécessairement à une *coupure*, puisque deux choses ne peuvent être liées si elles ne sont pas préalablement distinctes. Dans *L'ombilic et la voix*, cette coupure est représentée par la cicatrice ombilicale inconsciente :

Cette idée représentative inconsciente de cicatrice « ombilicale » fonctionne comme la butée originaire qui sépare et contre-distingue le réel et l'imaginaire, et délimite le lieu virtuel d'où naît l'activité symbolisante du sujet, relié dès lors à son origine, dans la médiation du langage articulé par la parole au désir de l'Autre, par la *voix*. (74, souligné dans le texte)

La voix est donc *porteuse* de l'histoire du sujet, aspect sur lequel nous reviendrons dans l'interprétation d'*Orfeo*. Mais avant, afin de passer de la voix parlée à la voix chantée, nous devons accéder à la dimension esthétique de notre analyse.

Le chapitre « Grammaires du signifiant », dans *L'autre versant du langage* d'Aquien, décrit les structures parallèles entre les manifestations de l'inconscient dans le langage parlé et les formes que peut prendre le langage poétique. D'entrée de jeu, Aquien souligne l'aspect subjectif de la langue poétique, la situant justement dans « l'autre versant du langage », celui qui emprunte les mots communs à tous pour les faire parler dans une logique bien individuelle :

Dans la poésie, et dans la poésie moderne en particulier, on pourrait dire qu'on retrouve cet 'égoïsme', cette mise en avant du moi, si l'emploi à

peu près constant du *je* n'était transposé, dilué en quelque sorte dans un *je* à la fois intime et de portée universelle [...]. (34)

Elle précisera, dans le chapitre « Le poète et son sujet », la place de ce *je* effacé en poésie « au profit de l'Autre absolu – à l'opposé de l'hypersubjectivité dans la psychanalyse » (275), mais cela ne doit pas nous empêcher d'utiliser les théories psychanalytiques pour mieux comprendre la mobilité du signifiant en littérature.

Dans le chapitre « Un langage pour soi », la dernière caractéristique du langage poétique selon Aquien est son apparente incompréhensibilité : « il n'est pas destiné à la communication, il n'est pas fait non plus pour être compris – du moins ses manifestations le laissent-elles penser – et j'ajouterai qu'il n'est pas toujours fait pour être compris de celui même qui l'émet » (36). Il y a une origine aux vers, à la musique de la langue si l'on veut, qui « double [les poètes] en quelque sorte, ou les dédouble » (36). Si le langage musical a un versant bien intelligible, qui s'étudie et s'apprend comme une langue étrangère, ce médium comporte également un autre versant qui dépasse l'interprète. Dans le roman *Les Variations Goldberg*, Nancy Huston différencie l'acte de traduire une langue étrangère et l'interprétation musicale :

Ici et là, je suis l'interprète et surtout pas le créateur. [...] Ici, [en musique] le contenu *c'est* la forme – chaque faute infléchit, gauchit un peu le sens du message –, et donc le jugement porte sur chaque seconde. Et le pire c'est de n'avoir, tout le temps que dure l'épreuve, aucun accès à la musique elle-même. Je suis là pour en faire, les autres pour en entendre, mais la musique se déploie dans un entre-deux qui ne touche ni moi ni eux. (14)

Notons la description de l'absence de communication consciente entre l'exécutant d'une musique et ses auditeurs, combinée au fait que la forme et le contenu de la musique sont identiques. On lit dans cet extrait la même « levée de la barre » entre

signifiant et signifié qu'Aquien retrouve dans le langage poétique et qu'elle associe au langage en situation psychanalytique : « la barre étant levée entre les deux, le signifiant joue, de même que le signifié, un rôle actif dans l'avancée de ce qui est dit » (39).

Aquien est plus spécifique à ce sujet dans la partie « Le signifiant protéiforme ». Elle y décrit tous les moyens par lesquels les ressemblances entre les mots, les façons de les aligner, d'en faire ressortir certains sons, préparent inconsciemment le lecteur à l'apparition du mot que ces signifiants annoncent. Elle cite Lacan à ce sujet : « le signifiant de sa nature anticipe toujours le sens en déployant en quelque sorte au devant de lui sa dimension » (51). Notons au passage la notion musicale de « Note Bleue », terme forgé par Chopin : « la Note Bleue n'est pas tant ce qui va donner, par effet rétroactif, son sens au début de la phrase musicale : elle est la réalisation de la promesse dont le discours antécédent était porteur » (Alain Didier-Weil cité par Poizat, 63). Il est important ici de distinguer la phrase musicale d'un simple procédé linéaire, car l'annonce de la « Note Bleue » se fait dans une « montée mélodique en spirale » (Poizat, 62). Nous sommes donc dans le registre d'une dimension verticale du langage qui, selon Aquien, « n'oublie pas qu'entre les signifiants il y a un espacement, une 'différance', et c'est cela qui constitue la chaîne des signifiants » (54). Lorsqu'Aquien parle ensuite de l'absence de linéarité des signifiants en poésie moderne, c'est pour expliquer que « le signifiant n'est pas différencié en catégories morphologiques, il se présente en bloc, structuré en lui-même [...] à partir d'une matrice phonique sans accentuation ni pause mais structurée par les phonèmes qui la composent et le nombre de syllabes » (52-53). Si

ces caractéristiques musicales de la poésie moderne ouvrent l'interprétation du texte à la stratification des signifiants, elle est également au cœur des enjeux de signification dans le chant d'opéra occidental.

La réception française du castrat et de sa voix

Au zénith de leur popularité, les castrats n'ont pas connu la faveur du public français. Contrairement au reste de l'Europe, les Français ont créé très tôt leur propre style d'opéra. L'histoire a conservé la trace de seulement quelques concerts donnés à Paris par quelque illustre *musico* et de castrats engagés pour la chapelle Royale pour le seul bonheur du roi. Or, le 20^e siècle semble avoir renversé la vapeur chez les Français, comme partout ailleurs en Occident. Patrick Barbier, l'un des principaux biographes des castrats est citoyen de l'Hexagone, tout comme son compatriote contre-ténor Philippe Jarrouski qui publiait récemment un disque d'airs composés pour le célèbre *musico* Senesino. Leur prédécesseur à ce sujet est incontestablement Dominique Fernandez qui, avec *Porporino ou les mystères de Naples*, semble avoir donné le coup d'envoi pour l'engouement contemporain français pour les castrats. La particularité de la réception française se distingue par la diffusion des théories lacaniennes qui a précédé la résurrection des castrats. L'attrait de la psychanalyse structurelle n'a pas laissé de côté la musique et l'opéra. Michel Poizat a trouvé dans la jouissance de l'amateur d'opéra un terreau fertile pour explorer ce qui est mis en jeu dans l'acte de chanter à travers les siècles.

La logique désirante du chant

Comme le souligne son sous-titre, *L'Opéra ou le cri de l'ange* de Michel Poizat est un « essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra ». Or cette jouissance

serait justement rendue possible quand la mélodie d'un air prend le dessus sur la scansion du texte, c'est-à-dire lorsque le signifié obtenu par le découpage des phonèmes par les consonnes cède le pas à un signifiant « pur » : « [...] d'un côté la parole et sa loi, de l'autre, la voix pure en tant que musique et chant ont [...] pour fonction de détacher la voix de la parole qu'elle profère jusqu'à la dissoudre littéralement dans la jouissance qui alors s'en dégage » (71). L'histoire de l'opéra fourmille d'exemples où la tessiture des airs et les acrobaties vocales à accomplir ne permettent pas de prononcer correctement les paroles. C'est alors le succès ou l'échec de la vocalisation qui est en jeu : le chanteur y arrivera-t-il ou non ? Ce genre de pari vocal est souvent associé par Poizat à l'extrême aigu d'une voix, sonorités qu'il rapproche du cri. Ainsi l'auteur peut-il parler d'une quête des amateurs d'opéra en tant que pulsion mue par le désir de l'objet-voix qu'il décrit comme suit :

[...] un processus inhérent à tout individu, processus par lequel la voix se constitue comme objet, objet pulsionnel, et comme objet d'émblée perdu, de par le processus même de sa constitution, indépendamment de toute réification en un objet de la 'réalité' manipulable comme tel, au sens commun du terme. (141-142)

Poizat parle ensuite d'un « premier cri mythique » associé à une première satisfaction suivant la réponse de l'Autre à ce cri (143). Mais ce premier « cri-demande », précise-t-il, s'il revêt l'habit d'une certaine pureté en tant que premier dans une longue série, n'étant pas une demande articulée, ne peut qu'être altéré par la réponse de l'Autre qui l'interprète, comme nous l'avons vu avec Vasse. De plus, dès le second cri-demande, les associations effectuées après le premier en font maintenant un « cri 'pour' » au lieu d'un « cri pur » :

Le premier objet de jouissance ne peut donc être jamais retrouvé à l'identique : il est donc irrémédiablement perdu. [...] Si donc, au cours de

cette première expérience de jouissance, se trouve mise en jeu la voix [...], on comprend qu'il y ait recherche de cette matérialité sonore, à partir du moment où [...] elle est déjà perdue comme telle derrière la non-retrouvaille à l'identique de ce premier objet de jouissance. Ce dernier prend alors valeur de paradis perdu. (145)

On comprend donc la quête dans laquelle peut s'embarquer l'amateur d'opéra, et la pente glissante qui peut l'entraîner à consacrer une proportion déséquilibrée de son revenu dans le but, peut-être, de vivre, entre le lever et la tombée du rideau, un moment exceptionnel de jouissance, où un son à rapprocher du cri lui fait vivre l'illusion d'une brève réunion avec cet état idyllique de plénitude première.

Puisque le roman de Greif, *Orfeo*, traite principalement de l'avènement d'un castrat dans notre monde contemporain, nous porterons un regard particulièrement vigilant sur les propos de Poizat au sujet de ces chanteurs :

C'est avec l'apogée de l'art des castrats la visée d'une jouissance de la voix-objet pure, au prix de l'effondrement total de toute préoccupation quant à l'intelligibilité du drame et du texte. C'est alors le déploiement assez inimaginable de nos jours de ces vocalises aiguës, pures, souples, virtuoses et acrobatiques qui, un siècle durant, troublèrent et bouleversèrent les foules portant la jouissance de la voix à un paroxysme jamais, sans doute, égalé depuis [...]. (81-82)

Déjà, il nous faut nous distancier de ces propos. Il est toujours intéressant de constater ce qu'une personne peut retenir de l'histoire et ce qu'elle peut en occulter. Si l'air de bravoure était partie intégrante de l'opéra *seria*, l'air de pathos l'était tout autant. Ces airs, souvent exécutés sur des tempi très lents et ornementés selon le sens du texte, émouvaient autant les foules, sinon plus, que les *arie di bravura*, par la longueur des phrases musicales tenues, des enchaînements de sons qui n'en finissaient plus, des moments de plénitude sonore, maintenant inimaginables. Loin de constituer une partie du mythe des voix appartenant à un passé idéalisé et empreint de

nostalgie, le souffle incomparable des castrats est attesté par des preuves d'ordre physiologique. Privés de la production de testostérone, les os des castrats restaient malléables. Sous l'effet d'exercices de respiration, leurs cages thoraciques grossissaient, et les poumons, ayant plus de place pour s'étendre, prenaient également de l'expansion, leur conférant une soufflerie extraordinaire qui pouvait, dans certains cas, soutenir une ligne musicale sans interruption durant une minute : « *La messa di voce* (ou « son filé ») [...] [c]hez Carlo Broschi [...] pouvait durer une minute entière, sans qu'on notât aucun signe de fatigue [...] » (Barbier, 27). Mais ce n'est pas la question de la virtuosité dans les *presti* et les *larghi* qui saura expliquer comment le chant émeut, et c'est là que Poizat fait fausse route. À ce sujet, Patrick Barbier raconte une histoire devenue légendaire : les conseils de Charles VI, Empereur d'Autriche, à Farinelli :

Vous surpassez en lenteur les plus lents et en rapidité les plus rapides. Vos autres qualités sont également au-dessus de tout ce que l'on pourrait espérer... Le moment est venu de songer à plaire, en tirant pleinement parti des dons naturels que la nature vous a donnés avec une telle générosité. Pour cela il convient que vous fassiez des pas d'homme et non de géant. Adoptez une méthode plus simple et tranquille, et alors vous ravirez les cœurs. (53)

Il faut préciser que l'opéra baroque se transformait graduellement en opéra galant autour de 1720, laissant déjà entrevoir le style classique. La simplicité, la tranquillité et le goût de l'agréable font partie de cette esthétique.²¹ Mais il s'agit tout de même de « ravir des cœurs », et ici aussi, l'argument de la musique qui prend préséance sur la scansion du texte, évacuant la parole du chant pour expliquer la jouissance de l'auditeur, fait fausse route (malgré qu'il tient dans de nombreux cas). Pour s'en

²¹ Cf. Hertz, Daniel. *Music in European Capitals : The Galant Style in European Capitals 1720-1780*.

convaincre, il suffit d'écouter l'air de Ruggiero au premier acte de l'*Orlando furioso* de Vivaldi, « Sol da te, mio dolce amore ». Cet opéra fut créé en 1727, soit cinq ans avant les propos de l'empereur au *musico*. L'air est lent, se déroule dans le médium de la voix, le texte peut donc être parfaitement prononcé. Comment donc un air peut-il ravir par sa simplicité et son adhérence à la parole ? Nous pensons que l'argument de Poizat est facile à ajuster : le chant qui ravit n'est pas nécessairement à rapprocher du cri, mais d'une émotion qui se veut avant tout sonorité – agressive, suave ou languissante, peu importe. Que le texte soit bien prononcé ou non est secondaire, dès qu'il est porté par un son devenu pur signifiant ; un son qui déjoue la transgression évidente de l'interdit, le « hors-parole », tout en procurant une jouissance esthétique comparable en tous points à celles que Poizat décrit dans le hors-parole du cri.

L'ambiguïté sexuelle des castrats est un autre point de divergence entre Poizat et nous. Sa conception de la distribution d'un opéra selon le sexe des personnages est démentie par la musicologie, et sa référence à un roman de Dominique Fernandez pour appuyer ses propos n'arrange pas les choses. Il écrit :

[...] la voix des castrats dont la voix aiguë est affectée à des rôles *masculins* et même à des rôles *virils*, sans le moindre égard au sexe « réel » des personnages [...] ; les castrats ont tenu des rôles féminins, dès les origines de l'opéra... mais contrairement à ce que l'on croit ce ne fut pas très courant. (164, souligné dans le texte).

Les questions de genre et de travestissement sur scène ne se posaient pas à l'époque ; les conventions esthétiques à ce sujet sont très claires : c'est le caractère de la musique et la hauteur des voix qui déterminaient le genre du personnage (André, 4-5). Somerset-Ward relate le système figuraliste de Francesca Caccini (1587-1640) :

[who] introduced the idea that was to become very important in opera – *the idea that the different genders [...] of the characters in opera could be represented musically by contrasting the tones in which they were set.* Thus [...] women all sing in flat keys, while [...] the men sing in sharp keys » (10, souligné par nous).

Si les castrats jouaient souvent les rôles masculins, c'est que peu d'entre eux étaient soprani ; ils chantaient habituellement dans le registre des alti. Toutefois, cette distinction ne s'applique pas au chant sacré, puisqu'il ne demandait pas une étendue comparable à la musique dramatique de la même époque. La majorité des castrats dans les chœurs chantaient donc la voix de dessus. Les castrats soprani, tel Farinelli, étaient l'exception, et de par leur emploi vocal, devaient chanter les rôles féminins.²² Lorsque Poizat écrit que « la caractéristique principale de la voix de castrat n'est pas d'être une voix de femme dans un corps d'homme, elle est d'être *inouïe*, au sens strict du terme » (165), il évacue l'ambiguïté sexuelle qui, à notre sens, contribuait à la fascination du public pour des êtres humains à qui on avait trouvé des termes pour remplacer celui d'*homme*.

Le chant du castrat : la sublimation qui interpelle le refoulement

L'ambiguïté sexuelle du castrat est au cœur des préoccupations du roman *Orfeo* de Hans-Jürgen Greif. Dans le récit, le premier contact avec le castrat Lennart joue sur le signifiant « alto », par le timbre et le registre qu'on associe à cette voix, pour en conclure que l'artiste est une femme : « Cette *voix d'alto* [...] était très particulière, d'une étendue considérable : [...] le timbre de la *chanteuse* s'alliait à une merveilleuse maîtrise de l'appareil vocal et la musicalité *d'une grande* artiste » (16, souligné par nous). L'air du *Tancredi* de Rossini, dont il est ici question, avait été

²² Cf. Pier Leone Ghezzi, *Farinelli in un ruolo femminile*, c.1750, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana. http://www.haendel.it/interpreti/old/farinelli_ritratti.htm

écrit pour un contralto, mais le personnage est masculin. En effet, les *opere serie* classiques et romantiques avaient conservé la distribution des rôles masculins et féminins selon les emplois vocaux, fidèles à la tradition héritée de la musique baroque, plutôt qu'au goût du jour. La convention est tellement acceptée et la voix de Lennart convainc à ce point qu'en passant près de lui, Weber – le narrateur musicologue du roman et futur tuteur de Lennart – ne s'aperçoit toujours pas que la « chanteuse » n'est pas une femme androgyne. Il n'y a aucune mention des attributs physiques féminins de la « chanteuse », mis à part ses cheveux longs blonds. Les propos de la Signora Ferrona-Oragagni, ancien professeur de piano de Weber et professeur de chant de Lennart, contribuent à la féminisation du personnage :

« Presque trop tard, j'ai trouvé cette voix. Je viens de terminer mon travail avec elle. C'est à cause d'elle que je ne suis plus venue à Freiburg » (19). Après coup, lors d'une seconde lecture, on justifie l'emploi du pronom « elle » puisqu'il renvoie à « la voix », mais aussi parce qu'on comprend que la Signora s'exprime dans une langue étrangère qu'elle n'a jamais voulu maîtriser, sans compter qu'elle est complètement dévouée à la voix de Lennart, au point d'oublier la personne qui chante. Sur le coup, l'illusion règne.

Toutefois, lorsque Weber et Kirsten, son épouse, écoutent Lennart chanter l'air de Sesto « Deh, per questo istante solo » de *La clemenza di Tito* de Mozart, ils savent qu'il est un castrat, mais ne prévoient pas le choc qui les attend : « Dès que Lennart commença à chanter, le son et l'intensité de sa voix figèrent les doigts de Weber qui suivait sommairement la partition. Derrière lui, il entendit Kirsten inspirer bruyamment, comme quelqu'un qui est en train de suffoquer » (63). La thèse de

Poizat sur la jouissance du chant en tant que cri hors-parole trouve ici un autre exemple pour l'invalider. Voici comment Greif décrit la jouissance auditive de Weber :

Quand il arriva au passage où Sextus *dit* que le mépris et la rigueur de Titus le poussent à vouloir mourir, une telle tristesse émanait de lui [du chanteur] que Weber sentit monter les larmes. Au « *disperato vado a morte* », Weber ne put continuer, ses mains s'immobilisèrent sur le clavier : la voix s'était fait blanche, *mais avec un soutien constant dans le souffle rendant chaque note pure, simple, sans artifice*. (63, souligné par nous).

La clemenza di Tito a été créée en 1791, soit 59 ans après les propos de Charles VI d'Autriche à Farinelli, mais à l'occasion de cette interprétation, les mêmes qualificatifs sont utilisés pour décrire la jouissance du chant du castrat. Soulignons l'absence de localisation de l'affect dans ce chant ; ça ne vient pas de la voix, du regard ou de la gestuelle : la musique déploie un espace qui permet de dire que la « tristesse émane de lui », c'est-à-dire que le chanteur devient métonymiquement ce signifiant « pur ». Rappelons que plus haut, nous avons modifié la théorie de Poizat qui cherchait dans la jouissance du chant le retour du premier cri-demande original. Pour les raisons déjà mentionnées, nous avons substitué à son idée du chant-cri la notion de son-émotion pour expliquer cette jouissance par la théorie d'un signifiant-pur, qui se situerait également hors du langage, sans nécessairement être un cri. Plus loin, le narrateur remarque que le chanteur « maintenait un point d'orgue, *référence permanente, imperceptible, une touche plus qu'un son* [...] ». C'était ce « *sous-ton* » qui traduisait l'intention du chanteur [...] » (69, souligné par nous). N'est-ce donc pas cette signification purement émotive sous-jacente au chant qu'Aquien perçoit dans la musicalité de la poésie moderne et qu'elle théorise?

Le chapitre « Le poète et son sujet », dans *L'autre versant du langage*, décrit la sublimation du poète dans l'activité créatrice :

[...] ce qui reste entre les mains de qui est devenu poète, c'est à l'inverse ou plutôt au-delà du désir de maîtrise, quelque chose dont il est fondé à accepter qu'elle commence par lui échapper, quelque chose qui prend forme en lui sans qu'il y prenne d'abord part. (258)

Cet état de celui qui est appelé à la création se joue pendant la période de latence sexuelle et nécessite une identification du sujet à la création artistique en tant qu'exutoire de la pulsion sexuelle. L'accident de Lennart survient justement durant cette période, et la Signora ne manque pas de déceler l'identification à l'art chez le jeune chanteur à qui une sexualité physique adulte sera refusée : « Ce n'était plus la jolie voix d'avant l'accident, il y avait quelque chose de nouveau, une sérénité, *un abandon* à la musique » (24, souligné par nous). Une fois que Lennart comprend la longue route qui lui permettra de « prendre part » à la création en tant que sujet effacé devant l'Autre, comme dirait Aquien, « il remarquait lui-même les changements dans sa voix et, parfois, il reprochait à la Signora de ne pas aller assez vite » (32). On comprend donc que Lennart vit dans l'absence de refoulement de celui qui s'approche de ce que Lacan nomme « [...] la Chose, ce champ où se projette quelque chose au-delà, à l'origine de la chaîne signifiante, lieu où est mis en cause tout ce qui est lieu de l'être, lieu élu où se produit la sublimation » (cité par Aquien, 257). D'ailleurs, on dit à propos de Lennart qu'il a « la voix de quelqu'un qui a suivi une longue psychanalyse » (84). Ce qui n'est pas pour affirmer que la cure psychanalytique transforme ses patients en poètes ou artistes, mais plutôt qu'elle a pour effet la régression du sujet vers l'origine de sa chaîne signifiante.

C'est de ce lieu que chante Lennart et c'est pourquoi son chant renvoie ses auditeurs au plus intime de leur propre chaîne signifiante. Prenons l'exemple de Weber. En revenant chez lui de cette répétition avec Lennart, il repense à l'air de Sesto : « Dans l'interprétation d'Orfeo [nom de scène du *musicò*] cette confusion [celle des sexes] était poussée à un degré tel que sa voix, de registre féminin, et l'intention masculine se confondaient pour former un nœud inextricable [...]. Ce Sextus était l'amant véritable de Titus, toujours en difficulté avec des femmes » (68-69). Weber s'explique cette interprétation comme « la projection de désirs réprimés » de Lennart (69), alors que le roman révélera dans ce passage la projection des désirs refoulés... de Weber. Alors que Lennart-Orfeo fait une crise d'anxiété, Weber commence par lui prendre la main pour le consoler et finit par s'installer au lit avec lui, pour prendre son corps dans ses bras et l'appuyer contre sa poitrine. Il se rappelle alors que sa mère l'avait réconforté de la même façon lorsqu'il était alité, enfant de neuf ans, avec une terrible grippe : « Plus jamais Weber n'avait retrouvé cette sensation » (127). C'est ce geste de réconfort qu'il retrouvait au pensionnat, alors qu'il prenait la main de son camarade qui pleurait la nuit : « Il était heureux au moment où la main de l'autre se relâchait, quand sa respiration se faisait régulière » (127). Lorsque son ami quitta l'école sans explication, Weber vécut « [l]e reste du temps passé au collège [comme des] années vides » (128). L'ambiguïté que Weber ressent dans l'air de Sesto, la relation entre hommes où « amour et amitié [acquièrent] un sens nouveau, flottant » (68), fait justement partie de sa chaîne signifiante : comme lorsqu'il apaise son camarade « ces nuits là », la possibilité que lui offre la détresse de Lennart de refaire « les gestes de sa mère » transforme « la

chambre [...] en un îlot hors du monde » (127-128). S'il fallait plus de détails pour se convaincre de l'homosexualité latente de Weber, le rêve qu'il fait continuellement depuis qu'il a entendu la voix du castrat en donne de bons indices. Une figure qui ressemble étrangement à Lennart le guide dans un corridor souterrain de la villa de la Signora, et au bout de ce long passage se trouve sa chambre d'enfant :

Il y a quelqu'un dans son lit, un enfant, le camarade bossu du collège qui lui tend les bras en pleurant, puis rejette la couverture et montre son pauvre corps nu. Toute l'ancienne tendresse lui revient, son désir de protéger l'enfant et la volonté de se soumettre l'infirmes. (144)

Si l'état de Lennart et le thème d'amour entre Sesto et Titus fournissent le contexte nécessaire pour la régression de Weber, n'oublions pas que c'est la voix qui ouvre l'espace de cette élaboration. Précisons la « sensation jamais retrouvée » dont il est question chez Weber plus haut : c'est la marque laissée sur son corps d'enfant par le bouton du chemisier de sa mère qui le tenait dans ses bras. Ainsi, la voix en tant que lien rappelle la coupure, la cicatrice ombilicale de Vasse que le fantasme de Weber cherche à recouvrir en assujettissant le corps faible d'un « pas-tout-à-fait » homme. En revenant encore une fois à la réaction de Weber au chant du castrat, on ne s'étonne pas de lire après coup qu'il « pensa à Antinoüs qui avait remplacé les femmes dans le cœur de l'empereur Hadrien » (69).

Le désir du castrat Orfeo

Contrairement à Farinelli dans le film de Corbiau, le désir du castrat Orfeo est complètement sublimé dans le roman de Greif. Le chant et la sexualité ne sont pas entremêlés dans l'esprit d'Orfeo. Greif a pris le parti de l'asexualité des castrats et fait entendre que son développement hormonal arrêté à la prépubescence fait en sorte qu'il n'a pas de désir sexuel, ni pour les hommes, ni pour les femmes. Deux scènes

dans le roman le laissent clairement comprendre. La première a lieu entre Weber et le *musico*, alors qu'il l'emmène dans un festival de musique baroque au Château de Weissenfels. Juste avant d'y arriver, une crise digestive terrasse Weber et Orfeo, agenouillé par terre à côté de lui, le prend dans ses bras. Cherchant la même proximité, Weber est frustré de comprendre que le castrat n'a aucun désir à part celui d'être admiré par son auditoire (159-161).

La deuxième scène se passe entre Orfeo et Kirsten. Après avoir essuyé sa défaite au concours de chant, Kirsten raccompagne le jeune artiste à sa chambre et lui fait couler un bain. Orfeo se déshabille et la femme, attendrie et fascinée par les cicatrices des diverses opérations qui ont sauvées la vie de Lennart, le rejoint dans le bain : « Kirsten se déshabilla sans faire de bruit. Puis elle se glissa dans l'eau, les yeux fixés sur le visage d'Orfeo » (213). C'est ainsi que Lennart perd sa virginité, mais la description des événements tait ce que le castrat pense. Au fond, Greif est fidèle à la logique désirante d'aujourd'hui au sujet de la figure du castrat : on ne peut savoir comment ils désiraient, ce qu'ils voulaient.

Le castrat, ici, n'a de désir que de plaire par son art et ne cherche pas à nouer des liens de séduction avec les autres hors de l'expérience musicale. S'il est lié d'amitié avec Weber et Kirsten, à aucun moment cette intimité se traduit-elle par un désir de posséder l'autre comme objet (c'est le désir de Weber) ou d'être possédé par l'autre (c'est celui de Kirsten) en tant que tel. Greif imagine donc un artiste pour qui la sexualité n'est plus de l'ordre de la génitalité, mais suppose au castrat une condition et une éducation qui l'ont mené sur le chemin de la sublimation. La grande différence à remarquer entre Farinelli et Orfeo est le moment où la pulsion de mort,

déclenchée par un échec à leur désir, les mène vers une renonciation de leur désir et donne lieu à des actes de perversion. Pour Orfeo, cette pulsion s'exprime dans son « cross-over » à la musique punk. À ce moment, il renie la beauté et l'harmonie qui l'a toujours guidé dans son œuvre d'interprète afin de continuer à nier qu'il puisse y avoir du manque en lui, et de renouer avec la nécessité de redemander la reconnaissance de son désir. Au lieu de s'inscrire à un autre concours ou de contacter les mélomanes du Château de Weissenfels, Orfeo (et Weber, son tuteur) se décourage et s'en prend à son désir pour avoir manqué à sa promesse et l'avoir laissé tomber une seule fois. La musique qu'il chante alors est aussi sombre que le lieu où elle est exécutée, un club de nuit. La scène se termine par un accident où la foule, soulevant Orfeo, l'empale sur la corne d'une fausse licorne empaillée, perforant un de ses poumons et mettant ainsi fin à toute chance de reprendre son métier de chanteur. Si *Farinelli, il Castrato* se termine par un semblant de bonheur, alors que son frère lui donne une descendance en engrossant la compagne du castrat, le récit *Orfeo* se dénoue tragiquement, alors que son castrat, dont le seul désir était de chanter, se retrouve physiquement amoindri par l'accident. Farinelli retrouve son phallus, en retrouvant la *potenta generandi*, alors qu'Orfeo est castré de nouveau et perd la seule chose avec laquelle il croit pouvoir être désiré dans le monde.

Le roman de Greif permet donc de mieux situer comment les mélomanes informés, dont les romanciers, *imaginent* les effets du chant des castrats. Si le chant procure une jouissance au mélomane, comme l'entend Michel Poizat, celui du castrat a, de plus, le potentiel d'éroder les couches de résistances que les gens peuvent entretenir à leur insu sur leur sexualité, comme nous l'avons vu avec Kirsten et

Weber. En partant de ces conclusions au sujet d'œuvres de fiction, nous sommes maintenant en mesure de questionner les écrits musicologiques et vérifier si la figure du castrat n'est pas le symbole qui abrite des présupposés sur la sexualité et sa représentation.

La lecture paralysante de S/Z par Joke Dame

De récents travaux en musicologie *queer* ont donné un énième souffle au débat sur les castrats. Dans l'essai « Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato », Joke Dame critique la théorie de la différence sexuelle dans *S/Z* de Roland Barthes, un livre dédié à l'analyse d'une nouvelle de Balzac, « Sarrasine ». Nous comprenons donc que la musicologie *queer* – contrairement à la musicologie traditionnelle qui travaille surtout avec des documents historiques – utilise des œuvres de fiction et des critiques littéraires pour alimenter ses interprétations de la figure du castrat. Mais le but de la musicologie et du critique littéraire sont opposés : Dame cherche à trouver un remplacement pour la voix de castrat dans les reprises contemporaines d'opéras baroques, tandis que le critique littéraire comprend la dimension intrinsèquement littéraire de la figure du castrat, suite au passage à l'Histoire de la pratique de la castration humaine en Occident. Il s'agit donc de questionner les représentations de cette figure en musicologie et d'examiner les interprétations dont on en fait, surtout lorsqu'elles servent à une argumentation rhétorique, et, fort de cette analyse, situer les discours musicologiques sur les castrats dans le débat plus vaste des théories *queers* sur l'ambiguïté sexuelle.

L'article de Dame s'articule autour de deux points principaux. Premièrement, elle distingue le corps du castrat de sa voix, et, deuxièmement, elle démontre

comment les idéaux du genre (un héritage du 19^e siècle) sont incompatibles avec la représentation du genre dans les opéras baroques. En évoquant le concept lacanien du phallus, Dame suggère que les castrats ont retrouvé leur virilité par leur pratique artistique. Ce positionnement lui permet de théoriser l'incarnation d'un corps mâle par la voix du castrat et ainsi faire pencher la balance du genre vers le côté masculin. Elle peut ensuite taxer l'entreprise théorique de Barthes, la nouvelle de Balzac, ainsi que l'histoire musicale occidentale de participer à des discours répressifs au sujet des désirs homosexuels que représentent les castrats. Dame suggère qu'une aura homoérotique, maintenant réprimée, présidait aux représentations où les castrats chantaient en duo. En remplaçant les castrats par des femmes, l'opéra renouerait avec cette tension érotique sublimée. À première vue, son article semble être en règle avec les pratiques de déconstruction *queers* : Dame théorise le genre social des voix, elle dévoile les privilèges accordés aux hommes par les pratiques musicales conservatrices et propose une alternative fonctionnelle afin de transgresser les distributions conventionnelles. Nos réserves visent la complexité rhétorique avec laquelle elle soutient son argument, d'où une articulation excessive et un argumentaire tiré à quatre épingles souvent superflu, contradictoire et mal informé. De plus, son évaluation du castrat ne permet pas de penser l'ambiguïté du genre de la voix chantée et met fin à son potentiel de subversion pour les théories *queers* et la critique anti-homophobe.

Le premier argument de Dame est une remise en question implicite de la figure rhétorique centrale de *S/Z*, l'antithèse. Pour Barthes, l'antithèse :

[...] a pour fonction apparente de consacrer (et d'appriivoiser) par un nom, par un objet métalinguistique, la division des contraires et dans cette

division, son irréductibilité même. [...] [L]es deux termes d'une antithèse sont l'un et l'autre *marqués* : leur différence n'est pas issue d'un mouvement complémentaire, dialectique (creux contre plein) : l'antithèse est le combat de deux plénitudes [...] la figure de l'opposition *donnée*, éternelle, éternellement récurrente : la figure de l'inexpiable. (30)

C'est avec cette même figure à l'esprit que Barthes élabore dans *S/Z* sa vision de la différence sexuelle. En évitant les dangers d'essentialisation inhérents à l'axe différenciateur selon le sexe biologique, Barthes prône l'axe de la castration pour comprendre l'économie signifiante du désir dans « Sarrasine ». L'identité sexuelle du castrat, dans l'analyse de Barthes, ne peut être arrêtée à l'une des deux positions, car « châtré, il châtre » (39). Cette identité paradigmatique de la différence sexuelle est perçue par Dame, qui s'inscrit dans une certaine pensée féministe au sujet de l'androgynie, en étant une forme de neutralité qui cache le binarisme de la différence sexuelle dans le seul but de maintenir les privilèges masculins. Malgré sa tentative de déconstruire ce binarisme, nous démontrerons comment les arguments de Dame ne réussissent qu'à transposer cette antithèse en termes musicologiques.

Dame a bien retenu de Barthes que « c'est Mme de Lanty qui révèle la bonne structure » (38) ; elle est donc la première figure barthésienne à déconstruire. En citant Naomi Schor, Dame désavoue les descriptions phalliques de Mme de Lanty et des femmes en général, selon le fait que ce ne serait qu'un renversement de la prison binaire de la classification sexuelle (“merely a reversal” of “the binary prison of sexual classification” (Schor, 101)). Bien sûr, l'inversion de rôles et caractéristiques traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes ne ferait que reproduire la même structure binaire. Barthes ne propose pas seulement un renversement de cette classification : il transgresse à répétition la structure qu'il décrit. Toutefois, pour être

en mesure de transgresser, le texte doit représenter une barrière. En tant que musicologue, la tâche de Joke Dame est de trouver un remplacement au corps chantant du castrat dans les productions contemporaines d'opéras baroques. C'est peut-être cette tâche qui lui fait tendre une sourde oreille à la transgression sexuelle que Barthes trouve chez le castrat. Se réclamant de la critique de Naomi Schor, Dame prétend reconnaître dans l'analyse du castrat par Barthes une « neutralité sexuelle » qui nie le concept de la différence sexuelle, laissant place à une indifférence sexuelle qui réinscrit paradoxalement la domination sexuelle qu'il cherche à critiquer ("shades into sexual indifference [and] into a paradoxical reinscription" (Schor, 100) :

[...] male interest in the androgyne has been unmasked as a strategy of annexation, as a one-sided appropriation of the female by men. For only male subjects can enrich and complete themselves by adopting female properties. (Dame, 142)

La perspicacité de Dame fait mouche, lorsqu'on se rappelle que les castrats ont été réintroduits à la culture européenne du 16^e siècle à la suite de l'édit papal qui avait interdit aux femmes d'apparaître sur scène et de chanter dans les chœurs d'église (Rosselli, 147). Malheureusement, en ce qui a trait à la discussion de la différence sexuelle, Dame et Schor se sont référées à la traduction anglaise de *S/Z* par Richard Miller qui les a induites en erreur au sujet de la classification sexuelle chez Barthes. Même si Barthes défendait les multiples significations possibles à lire dans un texte et la translation culturelle, nous devons néanmoins souligner quelques divergences notables dans la traduction anglaise, puisqu'elles sont au cœur de la présente discussion.

Dame, avec Schor, soutient que la neutralité du castrat est à rapprocher des fascinations masculines pour l'androgynie. Or Barthes distingue l'androgynie du

castrat, fait que Dame et Schor ignorent toutes deux, en raison de la traduction de Miller qui définit l'androgynie comme suit : “[...] to have it [the phallus] and **not** to be it” (35, souligné par nous). Pourtant, au sujet du rapport au phallus de l'androgynie, Barthes a écrit: “l’avoir et l’être” (38). En anglais, nous aurions dû lire “to have it and to be it”. Barthes définit ensuite le castrat par la position de « ne l’avoir ni l’être » (38), toujours en rapport au phallus. Incroyablement, Miller traduit cette définition par « not to have or to be it », alors que « not to have it nor to be it » sera plus exact et moins confondant sur le plan grammatical. En reprenant le texte original, nous comprenons que la position phallique du castrat (ni avoir, ni être le phallus) n’est pas un simple renversement de celle de l’androgynie (avoir et être le phallus), comme sa réflexion inversée dans un miroir. Une telle formulation révèle l’efficace transgressive du castrat en tant que figure à laquelle on ne peut assigner une subjectivité désirante fixe. Ces deux erreurs préparent le terrain pour la prochaine. En ne pouvant être assigné à aucune position phallique, Barthes a écrit du castrat qu’il « est la tâche aveugle et mobile de ce système » (39). La traduction anglaise se lit : “the blind and mobile flaw [sic] in this system ». Encore une fois, le texte de Miller ne traduit pas l’idée de Barthes, ce dernier ayant décrit le castrat en tant que « la tâche aveugle et mobile du système », avec un accent grave sur le *a* (â) de ‘tâche’ et non la ‘tache aveugle’, telle que la traduction par *flaw* indique, alors que l’équivalent en anglais de ‘tâche’ aurait dû être simplement *task*. Une erreur de lecture qui a conduit Miller à construire la version anglaise du castrat de Barthes en tant que la tache ou le point aveugle et mobile de la théorie barthésienne, un « défaut dans le

système » dont Dame, de toutes évidences, a cru devoir immobiliser pour pouvoir parler de ce lieu supposément méconnu de Barthes.

Or le castrat n'est pas le point aveugle de Barthes qu'il faut informer ou le défaut dans sa théorie qu'il faut corriger : en tant que « tâche mobile et aveugle du système », le castrat performe chacun des rôles possibles dans le paradigme de la castration, sans jamais être identifié à l'un en particulier, car, en ce qui a trait à la sexualité, on ne peut dire du castrat qu'il a ou qu'il est quelque chose : le castrat ne peut avoir un prédicat sexuel fixe. En fait, le castrat de Barthes se rit du système de différenciation sexuelle (selon l'axe de la castration), tout comme le travestissement de la Zambinella (le castrat de Balzac) sert à ridiculiser l'entendement naïf de Sarrasine (le sculpteur amoureux du castrat) du genre social : « le rire ébranle le mur de l'Antithèse, [...] fait tomber la barre paradigmatique qui sépare 'raisonnablement » (50) les deux termes de la figure et témoigne de la nature performative du genre social, ainsi que de l'efficace subversive du castrat qui amène constamment à l'avant-plan de sa représentation cette vérité inscrite sur et dans son corps. En d'autres termes, Barthes a identifié dans « Sarrasine » un axe de la castration pour finalement en rire, niant la castration et la différence sexuelle. Nous arrivons donc à la même conclusion que Dame au sujet de « l'indifférence sexuelle » de Barthes, mais avant d'élaborer sur la différence de nos conclusions, voyons d'abord quelle voie la musicologue suit à partir de ce constat.

Reprenons le fil de la pensée de Joke Dame. Avec quelles voix devons-nous aujourd'hui distribuer les rôles pour castrat si la littérature (réduite à Balzac et Barthes) ne permet pas de trancher sur le genre social du castrat ? Car telle est, en

fait, la problématique qui motive sa recherche. Si l'on peut rendre le genre par une performance vocale – rappelez-vous les paroles de Bree dans le film *Transamerica* : « This is the voice. This is THE voice » – nous pourrions ainsi facilement remplacer les castrats autant par des contre-ténors et des hommes sopranistes que par des femmes contralto ou soprano. Pour résoudre le problème « d'indifférence sexuelle » que la littérature lui pose, Dame doit mettre fin au jeu que joue le castrat de Barthes et lui imposer un genre, pour ensuite lui imposer un sexe. Elle se rappelle le caractère phallique de la voix de castrat qu'elle retrouve dans les descriptions musicologiques du chant des castrats :

With [...] terms of power, force, persistence, and the piercing quality of the voice, a totally different image of the castrato is evoked than the one that emerges from descriptions of the castrato as a person. [...] [W]hen musicologists describe the features of the castrato's voice, the qualifications they deem appropriate are male connotated. As a result it seems justifiable to regard the voice of the castrato as a *male* voice, a high *male* voice to be precise [...]. (144, nous soulignons).

En faisant usage du terme « phallique » pour opérer une classification sexuelle, Dame reprend le même binarisme qu'elle cherche à déconstruire. Ce faisant, elle oublie également de faire la distinction entre les attributs du chant et ceux de la voix. Que devons-nous alors penser des femmes qui enregistrent le répertoire de Farinelli, comme la mezzo-soprano américaine Vivica Genaux (*Arias for Farinelli*). De toute évidence, une femme qui arrive à donner la monnaie à la virtuosité de Farinelli peut également se vanter de posséder une « voix phallique », que Dame décrit comme une voix « with an enormous range [that] can handle large intervals, has tremendous staying power, and, in some cases, can produce coloratura '*mit der Brust gestossen*' [...] », c'est-à-dire produire la colorature en voix de poitrine (144). De surcroît, ce ne

sont pas tous les castrats qui possédaient les capacités vocales pyrotechniques de Farinelli et des contre-ténors comme Philippe Jarrouski reprennent l'art des castrats contralti d'autrefois : « Carestini, tenu par ses ressources naturelles à l'écart de tels débordements [l'agilité surprenante de Farinelli], misait davantage sur le raffinement de son chant et son jeu que sur la pure performance » (Delaméa, 17). Tout pour dire que la pénétration exercée sur l'auditoire par les extravagances vocales et la beauté des émotions dont les voix peuvent être capables, ne sont pas les seuls privilèges des castrats. Toutefois, pour Dame, cette mésinterprétation est nécessaire afin de déconstruire les lectures supposément erronées de Balzac et Barthes qui ne voient dans la personne du castrat que faiblesse et fragilité. Pour résumer, Dame détermine donc le sexe de la voix du castrat en interprétant ses attributs phalliques en tant que connotations d'un corps biologique qui détermine à son tour le genre social (masculin) du chanteur. Sur les bases de ce savant sophisme, elle peut donc parler de la répression des désirs homosexuels inconscients de Barthes dans *S/Z* :

It seems as if Barthes cannot even consider Sarrasine to be in love with weakness and frailty *in a man*. (146)

Barthes's neutrality strategy denies the man in the castrato. By that, a homosexual reading, certainly a mode of Barthesian *jouissance*, is precluded and even made impossible. (147)

Or Barthes n'a pas assigné au castrat une neutralité du genre – sauf peut-être grammaticalement – tout comme il ne rejette pas la fragilité d'un homme en tant qu'objet de désir digne de ce nom. Barthes a plutôt démontré comment le castrat est en constant mouvement, sautant d'un côté de la barrière du genre à l'autre, tout en reproduisant sur la couverture de son livre le tableau d'Anne-Marie Girodet, *Le*

sommeil d'Endymion, une décision que les éditeurs anglais ont censurée pour remplacer la grâce féminine de l'amant de Semele (pénétré par les rayons de la déesse) par un énorme « S/Z » (Brooks). Toutefois, en démontrant que l'analyse de Barthes ne participe pas pleinement à l'homoérotisme de la nouvelle de Balzac, Dame peut suggérer que *S/Z* participe à la même répression de l'homosexualité dont serait coupable l'histoire de la musique occidentale.

À partir de ces conclusions, Dame saute de la représentation littéraire à son argument musicologique. Elle propose donc un renversement de la distribution des rôles de castrats qui rendrait justice à l'homoérotisme latent du castrat : “[t]he casting of women in the leading parts is the contemporary counterpart of the historical baroque performance where the homoerotics of the castrati have been displaced by lesbian erotics” (151).²³ Dame souhaite remplacer ce qu'elle perçoit être une distribution vocale totalement masculine dans les opéras baroques – un fait historique extrêmement rare – par une distribution complètement féminine dans les reprises contemporaines : « I consider this lesbian representation in modern revivals of baroque operas a present from history, a history that has rendered the authentic casting of castrati impossible, probably for good » (151). Tout compte fait, le dévoilement de Dame se termine dans un renversement de l'antithèse barthésienne dans *S/Z*, à la différence près que la figure a été déplacée pour reprendre forme dans

²³ En 1994, la mise en scène de *L'incoronazione di Poppea*, par l'Opéra des Pays-Bas – un opéra que Joke Dame n'a certainement pas manqué – présentait exactement la même distribution que Dame suggère, sans toutefois utiliser autant de rhétorique pour se justifier : « [...] we have remained as faithful as possible to the keys in which the roles were written in the manuscripts. Consequently for the role of Nerone (originally a castrato role) we chose a mezzo-soprano, which we feel is the only way of maintaining the specific erotic tension of the duets between Poppea and Nerone » (Rousset, 10).

les termes – et selon les enjeux – de la musicologie *queer*. En ce sens, son analyse ne peut être utile pour comprendre les autres formes de représentation dans lesquelles le castrat n'a pas été remplacé mais davantage exploité, comme c'est le cas au cinéma, dans le roman, les spectacles de danse, les arts plastiques, etc.

Le second point important que Dame apporte à la discussion sur le castrat est la dissociation des manifestations de désir dans l'opéra baroque et nos idées reçues sur le genre qui, selon Dame, était représenté plutôt par la musique que de visu. Elle a partiellement raison, mais nous devons tout de même garder à l'esprit qu'une forme d'art dont le but est d'inclure tous les moyens de représentation artistique joue sur tous les plans pour arriver à ses fins. L'exemple de Dame le démontre bien :

Monteverdi a écrit les rôles de Néron et de Poppée dans *L'incoronazione de Poppea* pour deux sopranos, car il voulait que les voix s'entremêlent dans les duos de par leurs sonorités. Autrement dit, le figuralisme de la musique de Monteverdi n'est pas seulement le dessin de deux lignes musicales qui s'embrassent; le compositeur a également pensé à la musique en tant qu'occupation de l'espace : les deux voix chantent dans le même registre et à la même fréquence, elles se frôlent et se touchent dans l'espace sonore que la musique élabore. Cette analyse de Dame est tout à fait juste. Par contre, il y a d'autres éléments à prendre en considération dans l'évaluation du désir des castrats.

L'érotisme du corps émasculé et la sexualisation de la voix

Un récent article de Roger Freitas, « The Eroticism of Emasculation : Confronting the Baroque Body of the Castrato », vient contredire la notion de castrats nécessairement asexués. Freitas suggère que l'économie érotique visuelle en Italie à

l'époque de la gloire des castrats a fait de leurs corps une caractéristique tout aussi désirable que l'étaient leurs voix. L'argument principal de cet article est de soumettre à l'analyse les liens étroits entre la représentation de garçons prépubères en tant que héros en littérature et en beaux-arts et la vision du castrat en tant qu'homme arrêté dans son développement à ce même stade prépubère. Cette identification aurait fait du corps du castrat un objet désirable autant pour les femmes que pour les hommes, dans une Italie qui n'appliquait pas encore à la fin du 17^e siècle ses lois anti-sodomites (Freitas, 212). Ses recherches l'amènent à conclure que l'opéra se nourrissait du potentiel visuel érotique du corps castré, conclusion diamétralement opposée à celle de Dame, pour qui la neutralité sexuelle du castrat permet de croire à un homoérotisme latent sur scène. Cette prise de position de Dame repose sur le présupposé que le castrat de Barthes et Balzac fait historiquement autorité.

Autrement dit, Dame construit son argument sur la base d'une vision romantique du castrat, une construction où la gloire et la désirabilité des castrats ont été refoulées suite à des transformations idéologiques, esthétiques et politiques. Un bref retour sur le roman de Greif nous permettra de mieux amorcer cette discussion. Et s'il peut paraître paradoxal de recourir à un roman du 21^e siècle pour parler d'un sujet dont l'ancrage principal est à l'époque baroque, nous croyons que l'imaginaire du romancier est un outil d'investigation qui n'est pas moins intéressant que les spéculations des historiens de la musique, qui si bien fondées qu'elles soient, relèvent tout de même du récit.

L'arrivée du castrat Orfeo dans la vie d'un couple conservateur donne un exemple de comment l'idée du castrat peut non seulement déstabiliser les

configurations traditionnelles du genre, comme nous l'avons vu précédemment ; elle peut également mettre à défi le supposé goût infallible et le snobisme des élites culturelles. Si les procédés narratifs du roman nous amènent à voir l'efficace de la figure du castrat en fonction de la « normalité » bourgeoise qu'elle déconstruit, *Orfeo* offre également un autre point de vue, celui des spectateurs qui se déchaînent pour le chant du *musico*. Greif prend donc le parti qu'avec notre savoir musicologique et avec une discipline de fer, un castrat pourrait aujourd'hui étonner et charmer les foules, comme s'il était le dernier élève vedette sorti d'un conservatoire napolitain du 18^e siècle. Se modelant sur les témoignages historiques de la réception hystérique des castrats, Greif imagine des auditeurs hautement sympathiques envers un style de chant maintenant révolu. Le chant d'Orfeo est plus abstrait et instrumental, dans le sens qu'il cherche moins à faire de l'effet dramatiquement par la sensualité du corps chantant, une forme de chant qui se veut plus viscérale et émotive que réfléchi ; Orfeo cherche plutôt à rendre le discours musical intelligible en soulignant les subtilités de l'harmonie d'une pièce, en suggérant musicalement à l'auditeur l'émotion du personnage.

Le roman met en scène une compétition de chant à laquelle participe entre autres une future *prima donna* incarnant les pratiques de performance conventionnelles héritées du Romantisme, ainsi qu'Orfeo renouant avec les esthétiques musicales et théâtrales du 17^e et du 18^e siècle :

Deux philosophies, deux écoles s'opposaient : si la Klescewska incarnait la performance physique à la manière d'une acrobate musclée, héritage du 19^e siècle, Orfeo proposait une autre voie. Il dépassait les prouesses vocales, les reléguait au rang de ce qui allait de soi et de ce que tout bon chanteur doit savoir faire sans en abuser. Avec lui, l'auditoire retrouva les

émotions premières de la mélodie qui va droit au cœur, soulève, indigné ou apaise. (206)

La coupure esthétique entre la tradition musicale romantique et celle du 18^e siècle, ainsi que la relativement nouvelle réception enthousiasmée des conventions musicales du passé, que nous observons dans l'engouement croissant pour la musique ancienne, éclaire une nouvelle manière d'approcher la figure du castrat. Ceci nous ramène à la tache aveugle de Dame : si les castrats ont été les demi-dieux de l'opéra européen au 18^e siècle, quelle coupure épistémologique a permis à Balzac et aux romantiques de construire un castrat déchu et qui, de toutes évidences, a formé, du moins en partie, la conception de Barthes au sujet de la (in)différence sexuelle. Dans « 'Velutti in Speculum' : The Twilight of the Castrato », J.Q. Davies suggère que l'émergence d'une « notion fondamentalement biologique de la voix active » (« fundamentally biological notion of the active voice » 274) a été principalement responsable de la chute du castrat :

The 'ideal voice' had shifted since the early [19th] century: where once this voice was prized for its pure, mythological, static, disembodied and universal character (as for the castrato), now it became grainy, powerful, bodily and individual (as for the prima donna). [...] Above all, the 'Romantic voice' (for want of a better term) was 'genetic', subservient to natural law and natural process. It had an organisation that was physiologically specific and bodily. (274)

Si le corps et le chant étaient séparés, Davies explique comment les idéaux du Romantisme les ont fait converger, tout en localisant l'authenticité esthétique de la voix dans son expression naturelle du corps, ou, si l'on préfère, dans l'expression vocale d'un corps naturel. Il est donc prévisible que le castrat était *persona non grata* comme type de corps et de voix pour exprimer ce qui était une nouvelle vision de l'humain. Comme *The New Monthly Magazine* écrivait en 1826 :

To ‘express manly sentiments of love and attachment in the acute sounds of the additional keys’, in anything ‘additional’ to the male register, [...] [is] ‘preposterous and ridiculous, whether such sounds proceed from eunuchs, or from females in male disguise’. The critic continued: ‘Let us have Nature; let us have all that Nature will afford for our enjoyment – mental or physical. What is beyond, is evil’. (Davies, 283)²⁴

Par conséquent, les castrats se replièrent dans les chœurs d’église, surtout en Italie, tout au long du 19^e siècle. En devenant principalement membres de l’Église catholique, la sexualité des castrats devient officiellement régie par ses dogmes qui ordonnent le célibat à ces hommes pour qui l’activité sexuelle ne peut mener à la procréation.

Conclusions et contributions au discours sur la notion de castration

En remontant le fil épistémologique de la figure du castrat, il est de plus en plus clair à quel point un argumentaire bien intentionné à leur sujet peut être facilement perverti, surtout si l’on suppose que la configuration signifiante de la voix romantique – et son corrélat politique : le castrat en tant que rebut social – devient le paradigme avec lequel juger de leur sexualité. Une entreprise musicologique qui ne tient pas compte de ces éléments commet une injustice, et la bannière « queer » ne doit pas permettre des lectures fabriquées du passé afin de réparer des injustices sociales contemporaines, telle l’inégalité de la représentation des sexes dans nos productions d’opéra, ou encore de celle des désirs entre personnes du même sexe. L’engouement du public pour l’opéra seria (le principal genre opératique à l’époque baroque) et l’utilisation massive de contre-ténors dans ces nouvelles productions –

²⁴ Notons toutefois que les Anglais ont traité les castrats d’abjection dès leur arrivée en Angleterre au 17^e siècle. Le topos du castrat sodomite était une réaction protectionniste des Conservateurs qui voyaient de mauvais œil l’arrivée de l’*opera seria* (une exportation italienne) et des valeurs papistes qu’il aurait véhiculées.

qui, de toute évidence, est l'une des motivations premières de l'écriture de l'article de Dame – à notre sens, témoignent du questionnement du public d'aujourd'hui au sujet de l'ambiguïté du genre social. Cette ambiguïté est nulle autre que « l'indifférence sexuelle » évoquée par Dame, un concept décrié par un certain courant féministe, pour qui la localisation du privilège mâle repose sur la nécessité de pouvoir l'identifier en tant que tel dans des corps clairement sexués. Alors que Dame conçoit la popularité du castrat en tant que symptôme émergeant suite à un homoérotisme mal refoulé par l'histoire, notre parcours de *S/Z* nous mène à poser cette figure non pas dans des termes névrotiques, mais sous l'angle de l'économie signifiante du désir selon la structure de la perversion. En effet, le castrat, ne se fait-il pas « l'instrument de la jouissance de l'Autre » comme l'a dit Lacan (*Écrits I* 186) ? Pour mieux comprendre la figure (barthésienne) du castrat, il ne faut donc pas chercher les symptômes de ce qu'il refoule, mais le fétiche (vocal) qui l'anime.

Tout comme la rhétorique de Dame utilise la voix du castrat pour connoter sa sexualité, les désirs explicites de Weber et de Kirsten (dans *Orfeo*) prennent la voix du castrat comme objet, alors que c'est le corps du castrat qui est implicitement désiré. La scène au château de Weissenfels démontre le même enthousiasme du public pour le chant du castrat et la nécessité de toucher son corps afin de ramener cet instant à la corporalité : « Autour d'Orfeo, des Italiens formaient un mur, ils lui prirent les mains, les secouèrent, riant de bonheur » (159). Ce besoin de toucher le corps du castrat explique entre autres l'incrédulité des auditeurs et spectateurs catalysée par l'ambiguïté sexuelle du corps du chanteur, mais surtout par sa voix. Le chant et le corps du castrat, comme la performance du travesti, démontre la

construction du genre social et du même coup questionne l'adhérence aux principes qui voudraient le rigidifier à l'excès :

The moment when one's staid and usual cultural perception fail, when one cannot with surety read the body that one sees, is precisely the moment when one is no longer sure whether the body encountered is that of a man or a woman. The vacillation between the categories itself constitutes the experience of the body in question. [...] And this is the occasion in which we come to understand that what we take to be "real," what we invoke as the naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and reversible reality. (Butler, *Gender* xxiv)

C'est ce constat, cette compréhension (ou incompréhension) de la fluidité du genre que Greif met en scène dans ce roman. Avec les castrats des articles musicologiques par contre, nous sommes en mesure de comprendre comment le sexe du sujet était déjà une question de manipulation discursive aux débuts de la modernité. Ce n'est qu'avec le 19^e siècle et le Romantisme que la sexualité des castrats a été recouverte et marquée d'un tabou. L'artifice et la représentation qui déterminait leur sexualité, selon Freitas, a été occulté par des discours qui prennent comme point d'appui argumentaire le naturel du corps, alors que la « nature » des castrats dans les siècles précédents témoigne justement de l'invalidité de poser le naturel comme base de la matérialité d'un corps.²⁵ Nous comprenons donc mieux pourquoi le 19^e siècle s'est éloigné non seulement de l'art des castrats, mais s'est également évertué à rendre leurs corps abjects. À la lumière des éléments ci-dessus, l'inclusion des articles musicologiques et du roman dans une même partie est d'autant plus claire : la

²⁵ Cf. Sommerset-Ward : « We think of it [the castrato voice] as *artificial*, but the seventeenth- and eighteenth-century Italians described it as *sincero* (natural, or true). [...] By that time [1675], the falsetto voice had come to be thought of as unnatural – *contra natura* » (14-15, souligné par nous).

sexualité des castrats y est décrite selon les constructions discursives propres à une époque et une société données.

Greif, à la différence du couple Corbiau, dépeint nos sociétés contemporaines avec un regard extrêmement critique quant à la réalisation des sujets dans leur vie professionnelle. Avec *Orfeo*, le décalage entre le désir et la réalité n'est pas évacué, car en grande partie le roman est construit selon la narration de personnages subjugués par la plénitude du chant du castrat. Ce n'est pas tellement le succès professionnel d'Orfeo qui est l'enjeu principal du roman, mais les vies professionnelles et intimes de Weber et Kirsten. Si ce n'est que par le procédé narratif d'*Orfeo*, Greif crée un espace où le lecteur peut questionner l'idéal qui est proposé dans la figure du castrat.

Dans *Orfeo*, la castration symbolique du castrat n'est pas l'élément moteur du récit. D'ailleurs, l'éducation rigoureuse du jeune Lennart semble lui avoir inculqué un solide rapport à la réalité. Le problème de ce chanteur est l'insertion sociale, l'entrée dans un milieu dont il ne connaît pas les usages. Le roman, par sa description du népotisme du milieu musical, des concours de chant où les intérêts des juges priment sur le talent des musiciens, donne à voir un monde artistique qui n'est pas régi par des idéaux esthétiques, mais par des tractations dont le but premier est commercial. Le succès professionnel du castrat est tout de même au centre du récit, même s'il n'est pas l'enjeu principal du roman : *Orfeo* traite donc du réseau de signification de la notoriété, de l'argent, du sexe et de l'autorité de l'artiste, mais sans que ceux-ci ne soient nécessairement reliés comme ils le sont dans *Farinelli, il Castrato*. *Orfeo* est le roman d'un idéaliste perdu dans un monde sans idéal. En ce

sens, Greif présente donc une société pour qui la castration symbolique n'assure pas au sujet un rapport infallible à la réalité, car cette dernière est moins tributaire d'un discours commun que du résultat des rencontres aléatoires des désirs conflictuels de tous les sujets impliqués dans une situation donnée. Toutefois, cette représentation de la castration symbolique dans une trame narrative postmoderne n'invalide pas la notion de castration ; elle démontre plutôt comment la réalité du sujet est dépendante de l'effervescence de son désir. Autrement dit, avec *Orfeo*, l'échec professionnel du castrat et son subséquent repli sur soi donne à voir un sujet, qui n'ayant pas un corps de désir, s'est reconstruit un corps par son chant : l'échec de celui-ci revient donc à une castration imaginaire. Greif contribue donc à notre compréhension de la castration en démontrant comment un désir sublimé est tout autant régi par la loi de la castration.

Contrairement à *Farinelli, il Castrato* dont la mise en scène historique permet la prolifération d'inventions propres à entretenir les illusions que nos sociétés entretiennent sur la castration, *Orfeo*, à la narration plus ancrée dans le présent, questionne la validité du concept de la castration et de la différence sexuelle comme lieu premier de l'identité du sujet. Le désintérêt d'Orfeo pour les corps sexués de Kirsten et Weber en atteste. C'est pourquoi nous considérons qu'il s'inscrit dans un courant littéraire *queer*, dans une série d'œuvres qui, ces vingt dernières années, traduisent l'éclatement des grands récits universels sur l'identité humaine pour penser l'expérience à partir d'une immanence où le sens et l'identité sexuelle ne sont pas déjà donnés au sujet, mais où ils sont construits par ce dernier. C'est sur la base d'une

telle lecture que nous sommes en mesure d'entamer notre réflexion sur la pertinence de la notion de castration dans le discours critique anti-homophobe contemporain.

Conclusion

Le castrat et le discours sur l'ambiguïté sexuelle ou la fluidité du genre

Il y a presque quarante ans, la parution de *S/Z* avait fait couler l'encre des critiques féministes et anti-homophobes. La reprise du débat par Dame et sa publication dans la seule anthologie dédiée à la musicologie *queer* donne aujourd'hui le ton à un positionnement contre la fluidité et l'ambiguïté du genre du castrat. En effet, le développement des études transgenres (*Transgender Studies*), une section maintenant à l'avant-plan des études *queers*, favorise également une identité du genre fixe mais subversive et s'inscrit dans les stratégies politiques directement soutenues par la capacité d'identifier de nouvelles catégories de minorités sexuelles, dans le but militant d'assurer leurs droits et libertés.²⁶

Toutefois, l'emploi des théories psychanalytiques pour alimenter le bien-fondé de ces entreprises égalitaires pose problème, en ce sens que la notion de désir inconscient ne peut être réduite à une stance à laquelle peuvent s'identifier un groupe d'individus aux mœurs sexuelles semblables. Des critiques anti-homophobes tel James Penney – qui ne cherchent pas seulement les défauts des théories freudiennes et lacaniennes en opérant un glissement de cadre discursif, mais questionnent la validité de ces thèses à l'intérieur du cadre donné – voient dans le désir inconscient une donnée variable et fluide qui ne permet pas de classer les identités sexuelles dans des catégories prédéfinies. Réagissant à la récupération des théories *queers* de l'anti-sujet de Foucault, ce « sujet » qui est toujours déjà construit par les discours

²⁶ À ce sujet, je suis particulièrement redevable à la présentation de Christine Coffman, donnée lors du dernier congrès annuel de l'American Comparative Literature Association.

dominants, Penney propose un sujet « sans étiquette » (*generic subject*), c'est-à-dire qu'il renoue avec l'idée d'un sujet dont le désir ne peut être défini à l'avance.

L'inconscient n'est donc pas seulement le lieu psychique où s'inscrit à l'insu du sujet le monde dans lequel il a vu le jour, mais une histoire personnelle composée des idiosyncrasies d'un individu qui ne s'identifierait jamais complètement aux identités qu'on lui proposerait. Pour Penney, l'inconscient, de par l'impossibilité à prévoir les pulsions qui l'animent, reste un élément beaucoup plus subversif que n'importe quelle identification sociale marginale :

The deep implication of psychoanalysis for antihomophobic criticism lies therefore in its insistence that the sexual character of the political subject prevents us from assuming that this subject's desire will manifest itself heterosexually. In consequence, the revolution of our time must be fought in the name of a generic subject whose sexuality may not be predicted in advance, a sexuality which is finally indeterminate and unknowable. (218-219)

Dans *Le spectre rôde toujours* – publié en 1998 en tant préface à l'édition du 150^e anniversaire du *Manifeste du parti communiste* – Žižek se préoccupait déjà de la récupération des identités *queers* en « modes de vie » qui deviendraient de nouveaux produits de consommation :

La question est pourtant de savoir si, dans le cours de sa métamorphose en un régime « postpolitique », multiculturaliste et tolérant, le système capitaliste n'est pas devenu capable de neutraliser des revendications comme celles des *queers*, c'est-à-dire de les absorber en une simple « forme de vie » spécifique. (19)

Ces dernières années, l'apparition dans le paysage médiatique d'émissions comme *Queer Eye for the Straight Guy* (2003) est venue confirmer l'appréhension du penseur : dans cette émission télévisée, cinq hommes gais débarquent dans la vie d'un homme hétérosexuel (plus souvent qu'autrement en couple, avec ou sans

enfants) mal adapté à la société de consommation, afin de lui prodiguer des conseils sur la décoration et l'ameublement de son logement, sa mode vestimentaire, ses habitudes culinaires, ses goûts en matière d'arts (entendre sorties culturelles) et sa culture personnelle générale (quels livres laisser traîner sur sa table de salon). Évidemment, l'émission ne s'attarde pas sur les pratiques sexuelles du nouvel homme qu'ils construisent sur la dépouille de l'ancien (*make-over*, en anglais). Toutefois, nous voyons dans cet exemple à quel point l'*image* est importante dans l'identification des minorités sexuelles et comment cette *image* s'exporte bien dans le reste de la société, au point que « *le queer* » n'est plus le marginal de la normalité capitaliste, mais son bonze cherchant à exporter sa logique partout où la bonne parole ne s'est pas encore répandue. Les politiques identitaires du mouvement *queer* ont en effet permis de peupler le paysage médiatique de figures homosexuelles.²⁷ Toutefois, cette nouvelle visibilité – dont jouissent principalement les hommes homosexuels – se retourne contre les objectifs même des politiques *queers*, en renforçant les stéréotypes « d'identités *queers* », mais surtout en ratant leur cible, c'est-à-dire la déstabilisation du monisme culturel du capitalisme, en s'attaquant à son symbole central, la famille nucléaire :

[Butler] affirme que, loin d'être « simplement culturelle », la forme sociale de la reproduction sexuelle serait en effet présente au cœur même des rapports sociaux de production, la famille nucléaire hétérosexuelle étant une composante essentielle et une condition des relations capitalistes de propriété, d'échange, etc. C'est pour cette raison que la façon dont les pratiques politiques *queers* questionnent et sapent la normalité hétérosexuelle représenterait une menace potentielle pour le mode de production capitaliste en tant que tel. (Zizek, 18-19)

²⁷ Cf. le documentaire de Katherine Sender *Further off the Straight and Narrow*.

Dans un tel contexte de récupération d'identités autrefois subversives, il s'avère nécessaire de questionner la validité des politiques de l'identité qui, dans les théories *queers*, trouvent appui sur les représentations d'identités sexuelles transgressives fixes.

Ce n'est pas pour dire que des stratégies de subversion autour de l'ambiguïté sexuelle puissent nécessairement mieux fonctionner que celles basées sur les transgressions identitaires habituelles. Comme nous l'avons vu, la figure du castrat permet de penser cette fluidité, tout en étant régi par les mêmes structures d'énonciations discursives qui forment le sujet selon Butler, à l'instar de Foucault. Avec *Farinelli, il Castrato*, nous sommes en mesure justement de constater à quel point l'ambiguïté sexuelle du castrat sert de prétexte pour refouler les désirs homosexuels. En ce sens, les arguments féministes de Butler sont tout à fait justes et nous devons porter un regard critique vigilant sur de tels emplois de l'ambiguïté sexuelle. Or, l'*Orfeo* de Greif donne un tout autre portrait de la fluidité de la sexualité, en la montrant comme une énergie qui n'est pas nécessairement investie vers un but génital. C'est en ce sens que cet *Orfeo* rejoint les préoccupations théoriques de Penney, pour qui le désir est nécessairement une perversion de par sa structure. Il y a donc ici une équivalence ou, tout du moins, un parallèle plutôt important entre la perversion et la sublimation que la figure du castrat évoque par l'énorme investissement de sa libido dans son art et sa condition génitale (selon que nous leur attribuons une sexualité génitale importante ou non).

L'analyse d'*Orfeo* nous apprend comment une telle déviation de la pulsion sexuelle peut provoquer une catharsis incroyable chez les gens interpellés par la

forme artistique qu'elle prend. Alors que *Farinelli, il Castrato* se termine sur une image glorifiée de l'hétérosexualité complète retrouvée par le castrat, *Orfeo* annonce la déchéance du couple de Kirsten et Weber : Weber ne travaille plus et est complètement pris par l'appel de ses désirs réprimés depuis trop longtemps ; Kirsten, elle, est beaucoup plus à l'aise avec sa sexualité depuis ses expériences lesbiennes avec Vera et le moment de tendresse qu'elle a su provoquer chez le castrat : « Les caresses d'Orfeo étaient très différentes de celles de Weber, n'avaient rien à voir avec les techniques savantes de Vera qui pourtant lui avaient paru ce qu'il y avait de plus sensuel » (214). Surtout, la jouissance à laquelle ils ont succombé rappelle les folies dépensières d'une aristocratie vénitienne, à l'exception que celle-ci semble avoir été à demie consciente de son déclin. Le désir de Butler et de Zizek de trouver une forme de représentation *queer* qui déstabiliserait l'ordre capitaliste semble avoir trouvé preneur avec Greif. Si Kirsten est moins ébranlée que Weber par son désir pour Orfeo, c'est qu'elle entrevoit d'autres possibilités pour le chanteur à part le travail : « Mets-toi à sa place ! Il lui faut la vie, la vraie, rencontrer des jeunes de son âge. Sortir, faire des courses, seul enfin » (221).

La figure du castrat – qu'elle soit exploitée au cinéma ou dans n'importe quel type de littérature (romans, nouvelles, articles historiques et musicologiques) – reste tout de même une figure littéraire. Avec la multitude de documents historiques qui nous sont restés à leur sujet, on peut en construire la figure qui nous plaît. De plus, les témoignages contradictoires sur leur sexualité en font des exemples on ne peut mieux pour théoriser la fluidité et l'ambiguïté de l'identité sexuelle en tant que production et interprétation de textes. Les années qui suivent, avec la popularité

toujours croissante des productions d'opéra *seria* et des contre-ténors ou sopranistes qui y chantent leurs rôles avec des voix que nos présentes normes ne définissent pas en tant que masculines, sont appelées à renouer constamment des liens discursifs avec l'ambiguïté, tel que nous la rappelle la figure du castrat. Évidemment, on pourra toujours ressortir l'argument que les castrats usurpent la place des femmes sur scène, mais les travestissements de femmes en homme dans les mêmes opéras rendent son bien-fondé plutôt fragile. Nous croyons plutôt que cette ambiguïté est une réponse de sujets contemporains qui rejettent les classifications sexuelles étanches en faveur d'une indétermination difficilement identifiable et, par le fait même, plus difficilement contrôlée. Pour les théories *queers*, ce nouvel type d'individualisme pose le défi du rassemblement nécessaire pour donner un poids politique aux revendications d'un groupe donné. Or, cette forme d'engagement politique est rudement mise à l'épreuve dans un contexte politique global où les gouvernements servent de tampons entre les revendications démocratiques des citoyens et citoyennes et les intérêts capitalistes multinationaux qui, par le lobbying, dictent de plus en plus le partage des ressources et des revenus publics jusqu'alors considéré des biens communs. À l'issue de cette étude, nous nous questionnons donc sur les formes d'organisation politique alternatives – et surtout de leur efficace – que ce nouvel individualisme et ces subjectivités fluides appellent de leurs vœux.

Œuvres citées et consultées

Aaron, Michele, éd. *New Queer Cinema*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2004.

Appolonia, Giorgio. « Il fenomeno della voce castrata ». *Nuova Rivista Musicale* 1.4 (1998) : 164-174.

Aquien, Michèle. *L'autre versant du langage*. Paris : José Corti, 1997.

Balzac, Honoré de. *Sarrasine ; Gambara ; Massimilla Doni*. Paris : Gallimard, c1995.

Barbier, Patrick. *Farinelli, castrat des Lumières*. Paris : Bernard Grasset, 1994.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

---. « Masculin, Féminin, Neutre ». *Échanges et Communications II*. Jean Pouillon and Pierre Maranda, éd. Paris : Mouton, 1970.

Bokanowski, Thierry. « Homosexualité psychique, homosexualité masculine et cure psychanalytique : quelques propositions ». *Cliniques méditerranéennes* 65 (2002) : 35-45.

Bronfen, Elisabeth. « Castration Complex ». *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Wright, Elizabeth, éd. New York : Blackwell, 1992. 41-45.

Brooks, Peter. « Hide and Seek with the New York Times : The Paper of Record, er, Anatomizes Girodet ». *New York Times*. 1^{er} juin, 2006.

Butler, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York : Columbia UP, 1987.

---. *Gender Trouble*. London : Routledge, 1990.

---. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London : Routledge, 1993.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, éd. *Dictionnaire de la psychanalyse*.

Paris : Larousse, 2005.

Coffman, Christine. *Insane Passions: Lesbianism and Psychosis in Literature and*

Film. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2006.

---. « Woolf's *Orlando* and Hall's *Well of Loneliness*: Early Twentieth-Century

Resonances of Contemporary Trans Studies ». American Comparative

Literature Association Annual Congress. Westin Hotel,

Long Beach, Californie. 26 avril 2008.

Corbiau, Andrée. *Farinelli, il castrato*. Arles : Actes Sud, 1999.

Dame, Joke. « Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato ». *Queering the*

Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology 2nd Edition. Phillip Brett et al,

éd. London : Routledge, c2006. 139-153.

Davies, J.Q. « 'Velutti in speculum': The Twilight of the Castrato ». *Cambridge*

Opera Journal 17.3 (2005) : 271-301.

Delaméa, Frédéric. « Carestini : histoire d'un castrat ». Livret du disque compact

éponyme. Virgin Classics, 2007.

Exposition Guillemard : Les Castrats, Rock-Stars du XVIII^e. Collégale Saint-Martin.

Angers. 5 avril au 29 juin 2008.

Farinelli, il castrato. Dir. Gérard Corbiau. Avec Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso,

Elsa Zylberstein, Jeroen Krabbé. Derek Lee Ragin, Ewa Malas-Godlewska et

Les Talents lyriques : dir., Christophe Rousset. Sony Pictures Classics, 1994.

Fernandez, Dominique. *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris : Grasset, 1974.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité (I, II et III)*. Paris : Gallimard, 1976-1984.

Freitas, Roger. « The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato ». *Journal of Musicology* 20.2 (2003) : 196-249.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Paris : PUF, 1967.

---. *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905). Paris : Gallimard, 1987.

---. « Les théories sexuelles infantiles » (1908). *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1969. 14-27.

---. « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (le petit Hans) » (1909) *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF, 1954. 93-198.

---. « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Le Président Schreiber) » (1911). *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF, 1954. 263-324.

---. « L'organisation génitale infantile » (1923). *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1954. 113-116.

---. « La disparition du complexe d'Œdipe » (1923). *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1954. 117-122.

---. « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes » (1925). *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1954. 123-132.

---. « Sur la sexualité féminine » (1931). *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1954. 139-155.

---. *Abrégé de psychanalyse* (1938). Paris : PUF, 1949.

Further off The Straight and Narrow: New Gay Visibility of Television 1998-2006.

Sender, Katherine, direction et production. 2006

Ghezzi, Pier Leone. *Farinelli in un ruolo femminile* (c.1750). Rome : Biblioteca

Apostolica Vaticana. <http://www.haendel.it/interpreti/old/farinelli_ritratti.htm>

Lien consulté le 14 avril 2008.

- Green, André. *Le complexe de castration*. Paris : PUF : 1990.
- Greif, Hans-Jürgen. *Orfeo*. Québec : L'instant même, 2003.
- Haböck, Franz. *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1927.
- Harris, Ellen T. « Twentieth-Century Farinelli ». *The Musical Quarterly* 81 (1997) : 180-189.
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style in European Capitals 1720-1780*. New York : Norton, 2003.
- Heller, Wendy. « Reforming Achilles : gender, *opera seria* and the rhetoric of the enlightened hero ». *Early Music* (nov. 1998) : 562-581.
- Hirata, Helena et al, eds. *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : PUF, 2004.
- Houston, Nancy. *Les Variations Goldberg*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Jacobs, René. « Il n'y a plus de castrats : et maintenant ? ». Livret du disque compact. *Arias for Farinelli*. Harmonia Mundi, 2002.
- Juranville, Alain. *Lacan et la philosophie*. Paris : PUF, 1984.
- Keiser, Dorothy. « Cross-Sexual Casting in Baroque Opera ». *Opera Quarterly* 5.4 (1987-1988) : 46-57.
- Lacan, Jacques. *Écrits* (tomes 1 et 2). Paris : Éditions du Seuil, 1970-1971.
- . *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. (certains des textes sans signature sont attribués à Jacques Lacan) Juliet Mitchell et Jacqueline Rose, eds. Trad. Jacqueline Rose. New York : Norton & Pantheon Books, 1985.

- . *Le Séminaire, livre V : Les formations de l'inconscient* (1957-1958). Paris : Éditions du Seuil, 1988.
- Lafaye, G. « Gallus ». *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio*. Université de Toulouse le Mirail. <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=2&partie=2&numPage=513&nomEntree=GALLUS&vue=texte>. Lien consulté le 15 avril 2008.
- Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. *Le vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard UP, 1990.
- Mamy, Sylvie. *Les grands castrats Napolitains à Venise au XVIIe siècle*. Liège : Mardaga, 1994.
- . *Les castrats*. « Que sais-je ». PUF, 1998.
- Middle Sexes: Redefining He and She*. Dir. Anthony Thomas. HBO, 2005.
- Mijolla, Alain de, dir. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Calmann-Lévy, 2002.
- Miller, Felicia. « *Farinelli's* Electronique Hermaphrodite and the Contralto Tradition ». *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. Richard Dellamora and Daniel Fischlin, eds. New York : Columbia UP, 1997. 73-92.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. New York : Random House, 1974.
- Moindrot, Isabelle. *L'opéra seria ou le règne des castrats*. Paris : Fayard, 1993.

- Moran, Neil. « Byzantine Castrati ». *Plainsong and Medieval Music* 11.2 (2002) : 99-112.
- Moreschi, Alessandro. *Alessandro Moreschi, The Last Castrato*. Pearl Opal, 1993.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *La clemenza di Tito*. Anthony Rolfe Jonhson (tén.), Anne-Sophie von Otter (sop.) et al. The English Baroque Soloists. John Elliot Gardiner, dir. DG, 1990.
- Penney, James. *The World of Perversion: Psychoanalysis and the Impossible Absolute of Desire*. State University of NY Press, 2006.
- Peschel, Enid Rhodes and Richard E. Peschel. « Medicine and Music : the Castrati in Opera ». *Opera Quarterly* 4,4 (1986/87) : 21-38.
- Poizat, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : A.M. Métailié, 1986.
- Popham, Peter. « A Papal Mystery ». *The International Independent*. Londres, 13 mai 2008. 20-21.
- Queer Eye For The Straight Guy*. Bravo Television. 2003-2007.
- Rich, Adrienne. « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5.4 (1980) : 631-660.
- Roudinesco, Élisabeth et Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997.
- Rosselli, John. « The Castrati as a Professional Group and Social Phenomenon, 1550-1850 ». *Acta Musicologica* 60 (1998) : 143-179.
- Rousset, Christophe. Livret de *L'incoronazione di Poppea*. Opus Arte, 2005.
- Rudakova, Irina V. « Uncertain Nature: History of the Castrato Singer in the Early

- Modern Gender Paradigm ». Thèse de doctorat, University of Washington, 1999.
- Sacchi, Giovenale. *Vita del Cavaliere don Carlo Broschi detto il Farinello*. (1784) Napoli : Pagano, 1994.
- Scholz, Piotr O. *Eunuchs and Castrati: a Cultural History*. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2001.
- Schor, Naomi. « Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference ». *Men in Feminism*. Alice Jardine and Paul Smith, éd. London : Routledge, 1987. 98-110.
- Sherr, Richard. « Guglielmo Gonzaga and the Castrati ». *Renaissance Quarterly*. 33.1 (1980) : 33-56.
- Somerset-Ward, Richard. *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600-1900*. New Haven : Yale UP, 2004.
- Taylor, Gary. *Castration : An Abbreviated History of Western Manhood*. London : Routledge, 2002.
- Tosi, Pierfrancesco. *L'art du chant, opinions sur les chanteurs anciens et modernes* (1723). Plan de la Tour : Les Éditions d'aujourd'hui, 1978.
- Transamerica*. Dir. Duncan Tucker, avec Felicity Huffmann, Kevin Zegers et al. IFC Films, 2005.
- Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix*. Paris : Seuil, 1974.
- Vivaldi, Antonio. *Orlando* (1727). Marie-Nicole Lemieux (contralto), Jennifer Larmore (sop.), Christophe Jarrouski (contreténor), et al. Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi, dir. Naive, 2004.

Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston : Beacon Press, 1992.

Wright, Elizabeth. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Blackwell, 1992.

Zizek, Slavoj. *Le spectre rôde toujours : Actualité du Manifeste du Parti communiste*. Paris: Nautilus, 2002.

Annexe I – Les castrats dans le paysage médiatique contemporain

Ces listes ne sont pas exhaustives : elles détaillent les parutions les plus importantes ou les plus circulées.

Romans

- 1974 – Fernandez, Dominique. *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris : Grasset.
 1976 – Amis, Kingsley. *The Alteration*. London : J. Cape.
 1982 – Rice, Anne. *Cry To Heaven*. New York : Ballantine Books.
 1984 – Aira, César. *Canto Castrato*. Buenos Aires : J. Vergara.
 1994 – Corbiau, André. *Farinelli, il Castrato*. Arles : Actes Sud.
 1994 – Winterson, Jeanette. *Art & Lies*. New York : Vintage Books.
 2001 – Castagné, Nathalie. *L'harmonica de cristal*. Paris : Seuil.
 2001 – Leruth, Luc. *La 4e note*. Paris : Gallimard.
 2002 – Monaldi & Sorti. *Imprimatur*. Rome : Mondadori.
 2003 – Greif, Hans-Jürgen. *Orfeo*. Québec : L'instant même.
 2004 – Monaldi & Sorti. *Secretum*. Amsterdam : De Bezige Bij.
 2006 – Monaldi & Sorti. *Vertias*. Amsterdam : De Bezige Bij.

Films

- 1994 – *Farinelli, il Castrato* par Gérard Corbiau.
 2005 – *Castrato* (documentaire) par Francesca Kemp.

Discographie

- 1992 – *Handel: Arias for Senesino*. Nicholas McGegan. Harmonia Mundi.
 1994 – *La Musique au temps des castrats*. Astree.
 1995 – *Die Kunst der Kastraten*. Bayer.
 1998 – *The Last Castrato*. Alessandro Moreschi. Opal.
 2002 – *Vivica Genaux - Arias for Farinelli*. Harmonia Mundi.
 2005 – *Andreas Scholl ~ Arias for Senesino*. Decca.
 2007 – *Carestini : The Story of a Castrato*. Virgin.
 2007 – *Affetti barocchi* (Handel Arias for Senesino). Sony BMG.