

Le castrat et le féminin en anamorphose*

*Anne-Marie Mazzega-Bachelet***

Introduction

Pratique ancienne des civilisations asiatiques et orientales, la castration est connue en Europe par les chanteurs castrés de l'Italie baroque des 17^e et 18^e siècles. Partie d'Italie du Sud, du Royaume de Naples et des Etats Pontificaux, la castration s'étendit progressivement à d'autres régions d'Italie.

Ce fut un phénomène d'importance puisque de 3000 à 4000 jeunes garçons selon les évaluations, furent castrés chaque année pendant plus de deux siècles. Il s'agissait de créer des voix susceptibles de remplacer les voix de femmes exclues des églises. Mais c'est en chantant dans les opéras que les castrats devinrent véritablement les stars des scènes européennes. Ce phénomène fascinant concerne donc au premier chef l'histoire de la musique mais aussi celle des religions puisqu'il fut autorisé, voire encouragé par l'église catholique.

Nous aborderons ici le phénomène des castrats d'un point de vue psychanalytique, en nous attachant ici plus particulièrement à l'identité sexuelle de la personne et de la voix (du chanteur et de l'auditeur) à l'aide des concepts de castration et de sublimation.

En partant des effets sur l'auditeur de l'ambiguïté sexuelle des voix de castrats selon les témoignages des contemporains, et des voix de contre-ténors aujourd'hui, nous analyserons certaines dimensions du féminin portées par ces voix.

Nous essaierons de montrer comment un féminin rejeté de la culture, sauf en tant que vierge et mère, trouve son chemin dans la voix du castrat. C'est la jouissance esthétique qui nous guidera, de la jouissance de la voix « hors castration », à la constitution autour du vide (ou de la coupure) d'un objet d'art, la voix sublime, dans laquelle le féminin apparaît en anamorphose¹.

*Communication faite au Colloque Psychanalyse et Littérature des 25 et 26 janvier 2013

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

¹ L'anamorphose est ce procédé baroque utilisé dans la peinture, déformation réversible de l'image qui permet de la reconstituer.

Des voix de castrats aux voix de contre-ténors²

La castration était pratiquée sur l'enfant de sexe masculin afin d'obtenir des voix capables de remplacer les voix de femmes interdites dans les églises depuis l'injonction formulée par Saint Paul dans sa Première Epître aux Corinthiens (14,34)³. Les voix des castrats étaient proches des voix de femmes, du sopraniste, proche du soprano féminin, au contraltiste, proche de la voix de contralto ou de mezzo-soprano. Pour créer ces voix, on pratiquait, avant l'âge de dix ans, l'orchidectomie⁴, ablation des testicules ou leur écrasement. L'intervention avait pour résultat l'arrêt de la sécrétion de testostérone, hormone mâle qui permet la croissance du larynx. Le chanteur conservait ainsi le registre élevé de sa voix d'enfant tout en bénéficiant de la capacité respiratoire de l'adulte. L'opération, si elle interdisait la procréation, n'empêchait cependant pas l'érection selon des témoignages.

Elle féminisait le chanteur qui devenait une sorte de « transgenre ». Nous parlerons donc d'un « devenir-femme » du castrat avec des caractères secondaires féminins: absence de pilosité, plus ou moins grand développement des seins, tendance à l'obésité. Il ne nous reste qu'un seul témoignage de la voix de sopraniste, l'enregistrement de la voix d'*Alessandro Moreschi*,⁵ qui chanta dans le chœur de la Chapelle Sixtine jusqu'en 1913. Effectué en 1902 et 1904, d'une qualité technique et artistique médiocre, il n'est pas à la hauteur de la réputation des castrats. Cette voix destinée à l'église est particulièrement éthérée et angélique. Elle nous paraît asexuée, vidée de toute sensualité. Mais il n'en allait pas de même dans les opéras. Les femmes étaient, dit-on, particulièrement sensibles aux voix de castrats et succombaient à leurs charmes.

Ces voix étant perdues, c'est donc en écoutant des enregistrements contemporains de contre-ténors que nous essaierons de comprendre l'engouement extraordinaire que suscitèrent les castrats dans toute l'Europe baroque⁶. La voix de contre-ténor exista jusqu'à la Renaissance, époque où elle fut supplantée par celle des castrats. Chanteurs non castrés, chantant en voix de tête, ils étaient alors appelés falsettistes.

Redécouverte par le baryton anglais Alfred Deller au milieu du 20^e siècle, cette voix admirable relança l'intérêt pour l'opéra baroque en Europe, particulièrement en France où le contre-ténor Philippe Jarousky l'a mise en valeur⁷. Elle est considérée comme la voix⁸ la plus

2

² □ Sur ce sujet : Anne-Marie Mazzega-Bachelet, « Le castrat et le sexe de l'ange », *Gradiva* vol.11, N°2, 2008, pp. 115-126.

Pour une analyse historique du phénomène, Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Grasset, 2008.

³ St Paul, *Première Epître aux Corinthiens*: « Comme dans toutes les églises des saints que les femmes se taisent dans les assemblées car il ne leur est pas permis de prendre la parole... ». *Le Nouveau Testament de la Bible de Jerusalem*, Les Editions du Cerf, p.532.

⁴ Il faut distinguer l'orchidectomie de l'ablation du pénis (pénectomie). On parle aussi d'éviration. L'eunuque dans la chine ancienne ou le monde islamique a subi l'une ou l'autre.

⁵ *Alessandro Moreschi, the last castrato*, OPAL (Pavilion Record LTD).

⁶ A l'exception notable de la France pour des raisons à la fois esthétiques (une autre conception de l'opéra) et humanitaires.

⁷ On recommandera l'écoute de *Heroes*, enregistrement d'airs d'opéras de Vivaldi avec l'ensemble Matheus dirigé par Jean-Christophe Estrosi, EMI records Ltd/Virgin Classics, 2006.

⁸ Comme pour le castrat il existe différents types de voix de contre-ténors, certains sont altos et d'autres sopranos.

proche de celle du castrat. On peut donc féminiser une voix à l'aide d'une technique vocale particulière.

Des affects et des représentations sexuelles : trouble dans le genre

Nous partirons de l'écoute de ces voix en analysant leurs effets sur l'auditeur. Les affects jouent un rôle important dans la théorie freudienne, en particulier l'analyse de l'œuvre d'art. Les affects, c'est à dire les émotions, les sentiments⁹, sont envisagés par Freud comme un « signal »¹⁰ nous dit Lacan. Freud lie en effet l'émotion à certaines représentations fortement investies, affects et représentations étant deux représentants psychiques de la pulsion. Ainsi les affects sont activés à travers la médiation d'images, de représentations et donnent à la représentation sa qualité émotionnelle.

De quelles représentations s'agit-il ? Sans pouvoir ici approfondir cette notion complexe qui a évolué dans l'œuvre de Freud, nous dirons qu'il s'agit de pensées, de concepts, mais aussi d'images, en relation avec des expériences traumatiques¹¹ et/ou des fantasmes conscients et inconscients.

Le premier affect ressenti à l'écoute de la voix du contre-ténor est indubitablement un sentiment d'étrangeté, l'«*Unheimliche* »¹² freudien. Après avoir affirmé au début de ce texte de 1919 que le psychanalyste « ne se sent que rarement appelé à faire des recherches d'esthétique », Freud distingue un domaine particulier de l'esthétique, « l'*Unheimliche* », « l'Inquiétante étrangeté », qu'il cerne à travers des textes littéraires. Il approfondit l'idée que ce sentiment émerge lorsque des choses familières, mais cachées, et plus précisément des complexes refoulés, resurgissent.

Or l'écoute de la voix du contre-ténor provoque un sentiment d'étrangeté chez l'auditeur. Les affects ainsi soulevés vont du malaise, voire du rejet, à la jouissance intense. Si nous en croyons Freud ces sentiments naîtraient du plus profond des expériences passées et refoulées des auditeurs. Le sentiment d'étrangeté renverrait à des strates oubliées du développement psychique.

La beauté d'une voix quelle qu'elle soit peut agir profondément sur le psychisme. Mais la voix du contre-ténor n'est pas simplement belle, elle est profondément troublante. Ce trouble nous paraît plus particulièrement causé par le brouillage de l'identité sexuelle de la voix.

La première impression en écoutant une voix de contre-ténor haut perchée est le plus souvent celle d'une voix féminine (la voix de Philippe Jarousky par exemple). On pourrait parler de transvestisme, voire même de transsexualisme de la voix. Cette voix d'homme est une voix plus féminine qu'une voix de femme. Puis un doute s'introduit, est-ce une voix de femme ou celle d'un homme? En particulier dans le registre medium la voix devient

⁹ Pour une analyse de l'affect, André Green en particulier *Le Discours vivant. Conception psychanalytique de l'affect*, collection Le Fil rouge, PUF, 1973.

Et Monique Schneider, *Revue Alter* N°7, 1999, p.213.

¹⁰ Lacan *L'Éthique de la psychanalyse*, Le Seuil, p.123.

¹¹ Nous évoquerons ici le trauma provoqué par la castration du chanteur, à la fois blessure physique et psychologique. Dans *Les Etudes sur l'hystérie* écrites avec Breuer, Freud désigne en particulier le trauma comme cause du sentiment d'étrangeté. Il est un corps étranger: « Mieux vaut dire que le traumatisme psychique et, par suite, son souvenir agissent à la manière d'un corps étranger... » Et aussi « l'affect trouvant à se définir par la présence manifeste de l'étranger dans le propre... quelque chose resurgit, un étranger ». Cité par Monique Schneider, *Revue Alter* N°7, p.216.

¹² Freud : « *Das Unheimliche* », « l'Inquiétante étrangeté » texte de 1919.

bisexuelle. Il faudrait évoquer un hermaphrodisme¹³ de la voix. C'est ce que met en avant la bande son du film *Farinelli* tourné en 1994 par Gérard Corbiau. Afin de recréer la voix de Farinelli, le plus célèbre castrat des Lumières, le réalisateur a demandé à deux chanteurs, le contre-ténor Derek Lee Ragin et la soprano polonaise Ewa Mallas-Godlewska de chanter les airs en se succédant en fonction du registre. Les deux voix furent ensuite mixées en laboratoire afin d'en assurer l'homogénéité.

Rappelons que pour Freud il existe une bisexualité fondamentale de l'être humain. La voix bisexuelle peut encore s'enrichir d'accents enfantins. Lorsque la voix d'enfant domine, par exemple celle de Moreschi, elle devient asexuée, angélique, Moreschi était de ce fait appelé « *L'Angelo di Roma* ». Soucieuse de dédouaner la pratique de la castration, l'église catholique insistait à l'âge baroque sur l'asexualité d'une voix destinée exclusivement à chanter les louanges de Dieu¹⁴. Et lorsque des accents enfantins se mêlent aux sonorités masculines et féminines la voix devient pour ainsi dire « trisexuelle ». Cette extraordinaire création, produit d'une expérimentation, répond peut-être à ce « troisième sexe » dont parle Bernard Saladin d'Anglure¹⁵.

De même, écoutant la voix du contre-ténor nous ne sommes plus dans le cadre d'une identité clairement identifiée et différenciée, voix masculine ou féminine. C'est le brouillage de l'identité sexuelle de la voix qui explique tout d'abord, selon nous, l'effet sur l'auditeur, rejet ou jouissance.

Jouissance¹⁶ de la voix « hors castration »

Nous nous proposons d'explorer la jouissance procurée par la voix par rapport à la notion de castration chez Freud.

Une première interprétation est que les voix de castrats à l'âge baroque, les voix de contre-ténors aujourd'hui, transportaient(ent) hors castration, au sens psychanalytique du terme, procurant le bonheur de sortir du cadre rigide et contraint de la différence des sexes.

Rappelons brièvement que Freud appelle castration une expérience psychologique inconsciente vécue par l'enfant aux environs de 5 ans. Pour les enfants, fille comme garçon, tous les êtres humains sont porteurs de pénis mais ils doivent reconnaître qu'une partie de l'humanité en est dépourvue. La castration est ainsi reconnaissance de la différence des sexes. Elle est aussi reconnaissance de la différence des générations et assomption d'une

¹³ l'hermaphrodite a des caractéristiques masculines et féminines, l'androgynie manifeste une absence de caractéristiques masculines ou féminines.

¹⁴ Mais très vite cette voix fascinante trouva sa place dans les opéras (Monteverdi, Haendel, Mozart, Hasse, etc...).

¹⁵ Bernard Saladin d'Anglure : « Du projet PAR.AD.I au sexe des anges », notes et débats autour d'un « troisième sexe », Revue du Département d'Anthropologie, Université Laval du

Quebec, vol 9, N°3. article proposant « un nouveau paradigme à trois termes » au lieu de deux homme/femme.

Le castrat a été parfois perçu comme une figure ambiguë entre femme et homme. Dans certaines sociétés, des êtres ont un statut à part, le berdache travesti chez les Indiens d'Amérique du Nord par exemple. Il est un intermédiaire entre les dieux et les hommes et remplit une fonction spirituelle, celle de chamane. Le castrat aussi a une fonction religieuse, il a été sacrifié pour la plus grande gloire de Dieu.

Parmi ces êtres aux marges ou en position d'intermédiaire, nous plaçons aussi l'artiste qui jouit d'un statut à part. Et peut-être le psychanalyste...

¹⁶ Ici au sens de plaisir intense. Lacan donnera un autre sens à ce terme (voir note 22).

identité sexuelle. Pensant que les femmes ont été castrées, le garçon incestueux craignant de perdre son pénis, renonce à la mère (sortie de l'Œdipe) et s'identifie au père.

Quant à la petite fille, convaincue d'être castrée¹⁷, elle demande réparation et souhaite obtenir un pénis. L'envie de pénis marque l'entrée de la fille dans l'Œdipe. Ne pouvant l'obtenir de la mère, elle se tourne vers le père et lui demande un enfant. Il y a déplacement du clitoris, ce petit pénis, vers l'enfant qui en est l'équivalent. L'identité sexuelle masculine ou féminine est ainsi envisagée en rapport avec l'Œdipe, elle est identification par rapport aux figures paternelles et maternelles.

L'interprétation selon laquelle les voix des castrats dans le passé, celles des contre-ténors aujourd'hui, nous transportent hors castration, renverrait donc à une époque antérieure à l'Œdipe, une période où la différence des sexes n'est pas reconnue, celle de la mère archaïque, préœdipienne.

Selon cette interprétation, si la voix nous enchante c'est qu'elle nous ramène à un paradis originaire, mouvement de régression par rapport à la castration (l'âge hors sexe et hors castration). Alain Didier-Weill explorant les relations premières à la musique et la différence musique/parole écrit: «...une réflexion théorique sur la musique est l'une des voies possibles pour comprendre la relation la plus primordiale du sujet à l'Autre: le pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche...»¹⁸. Une souche, nous dirions un son, ou des sons « originaires ». Pour Lacan, avant la découverte traumatique de la sexualité, l'enfant a été saisi par les sons, racines du langage. Il appelle « lalangue », ce langage maternel empreint de jouissance.

Au delà des sons il convient d'insister sur le rythme. La voix du castrat était réputée pour son extraordinaire virtuosité. Dans les trilles, *mezza di voce*¹⁹ et autres vocalises, les paroles se perdent, le son pur et le rythme seuls se font entendre et ressentir, portés par une force pulsionnelle, orgastique. La jouissance (ou le rejet) de la voix seraient ainsi l'indice du rapport à la « langue » fondamentale partagée avec la mère préœdipienne.

Une autre interprétation prendra pour référence la bisexualité psychique fondamentale postulée par Freud pour l'être humain. La voix ambiguë, hermaphrodite, satisferait nos deux postulations. On pourrait encore évoquer un déni de la castration et une position perverse (la voix en position de fétiche). Si la castration selon Lacan est la castration de la mère, ici cette voix nous comble. Il n'y a pas de manque²⁰.

Nous voyons se dessiner à travers ces trois interprétations, un féminin hors castration, le féminin de la jouissance comblante, archaïque, propre à susciter la passion.

A contrario si la voix ambiguë cause un malaise, voire un rejet, c'est également par une défense contre la fusion régressive que nous l'expliquerons. Freud se déclarait « *ganz unmusikalisch* »²¹ et rejetait la musique. On peut y voir un contre-investissement de la voix trop

¹⁷ Freud : « La femme n'a pas besoin de ce fantasme (de castration), puisqu'elle est venue au monde déjà castrée en tant que femme ». Cité par Nasio: *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 2006, p.41. Tiré des *Minutes de la Société psychanalytique de Vienne*, session du 20 Mars 1912.

¹⁸ Alain-Didier-Weill *Les Trois temps de la loi*, collection « La Couleur des idées », le Seuil, 2008, p.248 et 249.

¹⁹ Variation sur un son filé, renforcé puis diminué.

²⁰ Remarquons que le déni de la castration et le fétiche sont référés par Freud au regard, non à la voix. L'enfant refuse de croire ce qu'il voit.

²¹ Sur ce sujet, *Psychanalyse et musique*, en particulier l'article « Freud, « absolument pas musicien... »(18.1.128) » de Jacques et Anne Caïn, Les Belles Lettres, Paris, 1982.

musicale d'une mère dont il était le fils favori et qui adorait la musique. Pour Freud il faut devenir sourd à la voix de la mère pour accéder au langage. La musique est ainsi le refoulé voire même le « rejeté » de la théorie freudienne.

Cependant, Freud acceptait de se soumettre devant la puissance d'autres œuvres d'art (le *Moïse* de Michel Ange par exemple) bien qu'il s'agisse d'une attitude passive et donc féminine selon lui.

Ici est donc posé le problème de la position féminine de l'auditeur, de l'acceptation du féminin en lui et de la jouissance du féminin dans la voix de l'autre en particulier la voix du chanteur.

Le chant : une jouissance au féminin

Cette voix « hors castration » qui provoque jouissance ou rejet, en quoi concerne-t-elle le féminin?

Lacan déplace la question du féminin de l'identification et l'Œdipe (Freud) à un rapport particulier à la jouissance²². Si « la femme n'est pas toute », nous dit-il, c'est à dire pas toute déterminée par la loi phallique du père, elle échappe partiellement à la castration dans la dimension d'une autre jouissance, la jouissance Autre.

Qu'est-ce que cette jouissance Autre, supplémentaire, propre aux femmes? Nous la rapprocherons de ce que Lacan appelle « La jouissance de l'Autre » ou dans d'autres termes du « hors castration » précédemment référée à la mère préoedipienne dans une perspective freudienne. La Jouissance de l'Autre «... jouissance que le sujet suppose à l'Autre, l'Autre étant aussi un être supposé »²³, est ce bonheur absolu supposé dont la figure idéale est l'inceste.

Comment se manifeste-t-elle? Comment l'approcher puisque selon Lacan elle est barrée, interdite par le langage? Nous la trouvons chez les mystiques femmes et hommes²⁴ selon lui et, ajouterons-nous, dans certaines voix chantées car la voix est un foyer de jouissance pour le chanteur et l'auditeur. La voix est en effet référée par Lacan à la jouissance qu'il appelle « plus de jouir », reste de la jouissance de l'Autre, jouissance substitutive par rapport au manque de la Chose. La voix est un objet « *a* », cœur du fantasme qui organise notre désir, elle est l'un de ces objets « *a* » (avec le regard) que Lacan ajoute aux objets partiels freudiens (sein, pénis, fèces).

La jouissance de la voix, nous dit-il, est liée aux premières relations de désir avec la mère²⁵.

Analyse de la lettre de Freud du 18/1/1928.

²² La jouissance au sens lacanien n'est pas plaisir, elle est excès, elle est référée à « La Chose », « *Das Ding* », la jouissance de l'Autre, L'Autre étant la mère pour simplifier mais c'est parfois aussi Dieu qui est ainsi qualifié. Lacan *l'Éthique de la psychanalyse*, en particulier le chapitre IV, « *Das Ding* » et VIII « L'objet et la chose », Le Seuil 1986.

Lacan détermine 3 jouissances : la jouissance de L'Autre, le plus de jouir et la jouissance phallique.

²³ Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Petite Bibliothèque Payot, 1995, p.38.

²⁴ Jacques Lacan *Encore*, chapitre VI « Dieu et la jouissance de la femme » et chapitre VII : « Le savoir et la vérité ». Collection Points, Essais, Le Seuil, 2005.

²⁵ « L'objet *a* est directement impliqué quand il s'agit de la voix et cela au niveau du désir. Si le désir du sujet se fonde comme désir de l'Autre, ce désir comme tel se manifeste au niveau de la voix » Lacan. Nous dirons de la voix qu'elle est liée au désir de la mère de deux façons: tout d'abord elle participe du circuit de la pulsion invocante --appel de la mère à

Certaines voix évoquent plus particulièrement une jouissance au féminin. Celles de divas, la voix de La Callas, par exemple, qui déclenchait des phénomènes hystériques et soulevait les foules. Lorsque l'on entend le cinéaste et metteur en scène d'opéra Werner Schroeter, un fou de voix, déclarer à propos de la Callas qu'elle était un intermédiaire entre « Dieu et l'homme », nous comprenons que certaines voix emportent l'auditeur au-delà de la réalité ou dans le Réel au sens lacanien de ce terme. La voix chantée peut ainsi avoir une dimension mystique, que nous qualifierons de jouissance au féminin. Evoquons encore la voix du contralto Kathleen Ferrrier dont le registre grave touchait par ses sonorités mélancoliques, liant le désir avec des accents funèbres, des accents de deuil.

La jouissance esthétique de la voix ne doit pas être pensée simplement dans la dimension de la jouissance-plaisir, mais dans celle de la mort. L'une de ses figures étant le vide que Lacan place au cœur de son esthétique.

Une voix construite autour du vide

Si la « jouissance de l'Autre » est interdite par le langage, d'une part elle ne l'est que partiellement en ce qui concerne les femmes selon Lacan, d'autre part notre désir n'est-il pas de la rechercher encore et toujours ?

C'est ce que nous dit Monique Schneider dans son article « Freud et le combat avec l'artiste ». En analysant la « jouissance esthétique » elle ne la définit pas comme une évacuation de la tension (catharsis) mais comme le désir de « repartir à l'assaut pour réactiver l'effet de la rencontre », ce qui a à voir avec un « régime féminin de la jouissance »²⁶. En écoutant la voix nous cherchons à retrouver la jouissance encore et toujours, dans une tension parfois à la limite de la douleur. Ce que Barthes définira comme le *pothos*, « Le désir poignant de la chose absente »²⁷. Car la Chose désirée est pour toujours absente.

Lacan utilise la notion centrale de vide, à la fois concept et métaphore, pour traduire ce nœud qui lie la voix à la jouissance et au désir. Le vide est paradoxalement à la fois « l'irreprésentable de la jouissance de la mère (« *Das Ding* », La Chose), et c'est aussi le vide de la castration».²⁸

La voix centrée par un vide ? Des objets « *a* » Jacques-Alain Miller écrit que « les objets *a* ne s'accordent au sujet du signifiant qu'à perdre toute substantialité, qu'à la condition d'être centrés par un vide qui est celui de la castration²⁹, en tant qu'ils sont oral, anal, scopique, vocal, les objets entourent un vide, chaque objet est spécifié par une certaine matière mais en tant qu'il la vide»³⁰. Du vide de la castration naît le désir, le vide est

l'enfant et réponse-appel de l'enfant à la mère--, elle introduit un premier rapport à l'altérité et ensuite elle transmet l'interdit de l'inceste par sa référence au père qui permet à l'enfant de se séparer d'elle.

²⁶ Monique Schneider « Freud et le combat avec l'artiste » dans *L'Artiste et le psychanalyste*, Petite bibliothèque de psychanalyse, Puf, p.64.

²⁷ Barthes, Collège de France, séance du 1^o décembre 1979.

²⁸ Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix » dans *La Voix*, Colloque d'Ivry, La Lysimaque, 1989, p.178.

²⁹ Le phallus est le signifiant du manque tant au plan symbolique qu'au plan imaginaire à savoir que d'une part la jouissance incestueuse de la chose apparaît comme interdite et que d'autre part une jouissance substitutive de l'objet *a* se met en place à partir d'un manque central de l'objet désiré. Le phallus est le nom du signifiant qui dérive la chose vers les objets de désirs. Résumé de Nasio « le concept de castration » dans *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 2008.

³⁰ Jacques Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », dans *La Voix*, Colloque d'Ivry, La

l'irreprésentable de ce que nous désirons à partir du manque central de l'objet désiré. Il concerne ainsi à la fois la jouissance hors castration précédemment évoquée, et la castration en tant que permettant l'accès à la sublimation³¹.

Ainsi la jouissance de la voix n'est pas simplement régressive, fusionnelle, elle creuse un manque, nous faisant désirer ce qui nous appelle encore et toujours, ce qui est perdu, même si la voix chantée nous donne l'illusion que l'objet peut être retrouvé.

C'est à partir de ce vide/trou que nous construirons l'analogie entre le castrat et le féminin.

Le castrat et le féminin, une analogie

Ce qui est fascinant est que le vide comme concept rencontre la réalité du castrat : les testicules ont le plus souvent été enlevées ou écrasées. A l'origine de la voix du castrat, il est une coupure ou un évidement dans le corps. Une violence a été exercée sur l'enfant auquel on a demandé de signer son acceptation de l'opération. Etant donné son jeune âge cet acquiescement était sans valeur.

Or l'opération, nous l'avons dit, féminisait le castrat; la voix du sopraniste évoquait celle d'une femme³². Même si seul le canal déférent avait été coupé, elle faisait naître le fantasme que quelque chose manquait. Ce vide avait un effet sur les fantasmes de leurs contemporains qui qualifiaient les castrats de « chapons ». L'intégrité physique est essentielle pour conférer la virilité. L'opération dévirilisait le castrat, le transformant en femme imaginaire.

En ce qui concerne la femme la position freudienne sur la castration précédemment évoquée est très ambiguë. Pour Freud il y a primat du pénis et il déclare la femme castrée dans l'imagination du petit enfant. Rappelons cette citation frappante « La femme n'a pas besoin de ce fantasme (de castration). Elle est née castrée en tant que femme »³³. Que signifie ce « née castrée » ? On peut le comprendre comme un vide dans l'image perçue par l'enfant ou comme réalité. L'absence de pénis est déterminante dans la conception freudienne. Même s'il s'agit de castration dans l'image, l'ambiguïté demeure. Quoi qu'il en soit, nous poserons le vide comme métaphore de l'absence de pénis chez la femme dans la tradition psychanalytique freudienne.

D'autres psychanalystes femmes, dont Joyce Mac Dougall, évoquent le vide dans une dimension de spatialité. Monique Schneider s'y rapporte en ces termes: « Contrairement à Freud qui qualifie souvent le féminin en le rapportant à des attitudes psychiques déterminées - -masochisme, envie-- J.Mac Dougall attribue précisément aux femmes moins un ensemble d'attitudes qu'une mise en rapport avec ce qui constitue la condition de possibilité *de bien des arts: l'espace et, plus précisément « cet espace interne »*³⁴.

Du trompe-l'oeil à l'oeuvre d'art

C'est sur cette absence physique (dans l'image ou réellement) que se construit le

lysimaque, 1989 p.178. La voix selon Lacan n'est pas référée au sonore, elle est a-phone.

³¹ Nous ne nous attarderons pas sur le débat castration et sublimation.

³² Ceci n'est pas sans évoquer le « pousse à la femme » dans la psychose.

³³ Voir note 17. Nasio dans *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 2006, p. 41, cite « Les Minutes de la Société Psychanalytique de Vienne, session du 20 mars 1912 »

³⁴ Citation de Monique Schneider dans «Freud et le combat avec l'artiste », *l'Artiste et le psychanalyste*, p.68.

manque psychologique de la femme, selon la psychanalyste anglaise Joan Rivière³⁵. Dans son article « Le féminin comme mascarade »³⁶, elle analyse le féminin comme la construction psychologique d'une « mascarade » destinée à masquer le manque. Jacques Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* s'empare du terme de mascarade qu'il commente ce terme: «... la mascarade a un autre sens dans le domaine humain (par rapport à la mascarade animale), c'est précisément de jouer au niveau, non plus imaginaire, mais symbolique »³⁷. Ce que Jean-Michel Vives dans « La vocation du féminin » commente en ces termes : «Au niveau symbolique, ce registre du manque et de la substitution, la mascarade serait ainsi une apparence qui masque un manque, la mascarade serait alors comprise comme l'organisation inconsciente d'un trompe-l'œil»³⁸.

Le castrat lui aussi présente une dimension de leurre, il est une fausse femme, une sorte de femminielli³⁹. L'ambiguïté féminisée de sa voix fit merveille dans l'opéra baroque, scène par excellence du transvestisme. Rappelons en effet ce phénomène essentiel de l'opéra baroque, le travestissement des chanteurs et des voix, les rôles féminins étant souvent tenus par des hommes, les rôles masculins par des femmes et les deux types de rôles par des castrats.

Lors de la représentation de *Artaserse de Vinci*⁴⁰ à Metz en 2012, toutes les voix (5 sur 6) étaient celles de contre-ténors. C'est en particulier le contre-ténor Max-Emmanuel Cencic qui jouait un rôle féminin de Mandane.

La voix du castrat comme celle du contre-ténor est une voix travestie. Et le castrat comme personnage évoque l'homme-femme dans certaines cultures⁴¹, ou encore l'homme mis à la place des femmes dans d'autres⁴².

Aujourd'hui, la voix de contre-ténor au-delà de sa séduction a un effet de distanciation. Lorsque un fier héros s'exprime avec cette voix efféminée, l'effet est critique. L'opéra baroque apparaît comme le révélateur d'une vérité critique sous la dimension du leurre.

³⁵ L'absence de pénis dans l'image est métaphore du manque psychologique. Le manque apparaît comme la dimension psychologique du vide.

³⁶ Joan Rivière, « Womanliness as a masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 10, p.303-313, 1929.

³⁷ J.Lacan *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p.176.

³⁸ Jean-Michel Vives, «La vocation du féminin» dans *Cliniques Méditerranéennes* 68-2003.

³⁹ Le terme femminielli (les petites femmes en dialecte napolitain), désigne les transgenres effeminés qui jouent les rôles attribués traditionnellement aux femmes. Cette coutume peut être rapportée à la Grèce antique où les rôles féminins étaient tenus par des acteurs masculins.

⁴⁰ Ce musicien fut un des maîtres de la musique baroque à Naples.

⁴¹ Voir note 15.

⁴² On pourrait aller plus loin en effet en puisant dans les informations ethnologiques et anthropologiques. L'ethnologue Maurice Godelier, nous montre que chez les Baruyas de Nouvelle Guinée, le jeune garçon est traité comme une femme par un aîné avec lequel il vit. Il interprète cette apparente pratique homosexuelle, comme une tentative des hommes Baruyas, de se passer des femmes, une récréation du masculin sans femme. Ajoutons que dans de nombreuses sociétés passées et présentes, le jeune garçon est sexuellement considéré comme une femme et traité comme tel. Peut-on dès lors considérer que la castration du jeune garçon pour créer des chanteurs destinés à remplacer les voix de femmes est une façon pour les hommes de recréer du féminin sans femme. Dans l'un et l'autre cas la femme est mise « hors scène ».

Le féminin et le castrat : deux figures de la sublimation

Le concept de sublimation a été utilisé par Freud pour analyser l'œuvre d'art. Il qualifie ainsi le processus de la création artistique (mais aussi la science et la religion), la transformation des pulsions sexuelles en une réalisation supérieure.

L'opération transformant les pulsions sexuelles du castrat, à partir d'une opération, en une voix parfois extraordinaire, sublime, permet d'approcher le concept freudien de sublimation.

De même on pourrait parler de sublimation pour le féminin et sa mascarade. La mascarade féminine comme création artistique se rapproche de la sublimation nous dit Jean-Michel Vives: «Le trompe-l'œil dans cette tension entre évocation et révocation de la castration féminine se situerait du côté du manque et de sa possible mise en forme. La mascarade féminine ne serait en rien une stratégie d'allure perverse mais se rapprocherait plutôt de la sublimation en tentant d'élever « l'absence d'objet à la dignité de la Chose »⁴³, « Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose... Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif »⁴⁴.

Si le vide est au cœur de l'esthétique lacanienne selon François Regnault, le féminin rejoint le castrat comme construction autour du vide d'une œuvre d'art⁴⁵.

Jean-Michel Vives rapproche ainsi le féminin de l'art baroque. Pour lui le baroque est l'art par excellence où prolifèrent les signes cachant le manque. Le féminin, un chef-d'œuvre baroque ?

Le castrat et la femme se rejoignent selon cette analyse dans la dimension sublimatoire à la fois imaginaire et symbolique de l'œuvre d'art. La voix du castrat et la mascarade féminine deux formes de la création artistique, deux formes du baroque.

Conclusion : le castrat et le féminin en anamorphose

La femme était reconnue par l'église catholique comme mère et de façon paradoxale comme vierge mère, non comme femme avec une sexualité et un rôle dans la culture.

Si l'on accepte l'idée que la voix de femme, la voix chantée en particulier, est l'expression de la sexualité féminine, on peut analyser cet interdit porté sur cette voix comme le désir d'exclure la sexualité féminine considéré comme dangereuse. Cependant l'exclusion ne frappait pas seulement la sexualité. La femme était rejetée hors du symbolique, par exemple du champ religieux et des responsabilités politiques et sociales.

Nous dirons que le féminin ressurgissait dans la voix du castrat (retour du refoulé voire même retour du « rejeté » sous la forme d'une hallucination auditive du féminin).

C'est par le biais de la jouissance esthétique que nous avons tenté de saisir certains aspects féminins de la voix.

Partant de l'écoute de la voix du contre-ténor, nous avons analysé la jouissance de la voix, la dimension féminine de cette jouissance et ses effets sur l'auditeur. La castration du

⁴³ Jean-Michel Vives « La vocation du féminin » dans *Cliniques Méditerranéennes* 68-2003, p. 194.

⁴⁴ Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse* » Le Seuil, 1986, p.155.

⁴⁵ François Regnault *Conférences d'Esthétique Lacanienne*, Paris, Editions Agalma diffusion, Le seuil 1997. Cette notion de vide est essentielle dans le taoïsme.

chanteur baroque était la condition même de cette recreation du féminin. Partant de la dimension réelle du « trou » dans le corps, la figure du vide, comme concept et comme métaphore, nous aide à saisir la castration et la sublimation comme deux destins du féminin au-delà de la voie maternelle. Une sublimation qui n'est pas pure transformation hors sexe des pulsions mais porte au contraire l'empreinte de la jouissance sexuelle.

Entre jouissance et sublimation tel serait le destin des pulsions au féminin, un féminin saisi en anamorphose dans la voix du castrat. Si cette jouissance n'a pas de représentation dans l'inconscient selon Lacan, elle trouve en effet sa métaphore dans le trou, le vide. Nasio écrit : « Dans l'inconscient la jouissance n'a pas de représentation signifiante précise, mais elle a une place, celle du trou » (5 p.46). C'est sur ce trou que se bâtit la sublimation. Il indique ainsi une autre voie du féminin au delà du leurre et du trompe-l'œil, la sublimation qu'elle soit artistique ou culturelle. Au-delà de la mère, la femme avec sa sexualité et sa créativité. Or, nous dit Lacan, avec cette affirmation nous passons du vide comme métaphore de la castration, au vide au cœur de toute forme créée par la sublimation.

Ainsi nous voyons émerger à côté de la castration (Freud, le refoulement), un autre destin des pulsions : la sublimation. Nous dirons que la voix du castrat lie jouissance et sublimation.

