

Castrato redux

***Orfeo* de Hans-Jürgen Greif, L'Instant même, 255 p.**

Sherry Simon

Number 193, November–December 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18700ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Simon, S. (2003). *Castrato redux / Orfeo* de Hans-Jürgen Greif, L'Instant même, 255 p. *Spirale*, (193), 55–56.

CASTRATO REDUX

ORFEO de Hans-Jürgen Greif

L'Instant même, 255 p.

QUI SE SOUVIENT de la mort d'Orphée? Peu de représentations dramatiques osent mettre en scène sa fin horrible, son corps déchiqueté par les Bacchantes en furie, sa tête sevrée flottant vers le rivage final. *Orfeo* de Monteverdi fait jouer la mort hors scène; *Orfeo ed Euridice* de Gluck l'élimine carrément. Cette mort est d'autant plus insoutenable qu'en plus de comporter des effets visuels macabres, elle donne en spectacle le moment où le grand chanteur perd son pouvoir. Celui qui pouvait ensorceler par sa voix les humains, les animaux, les montagnes, les rochers et même les dieux de l'enfer, est soudainement privé de ses forces devant ces femmes enragées — qu'Ovide dit jalouses des attentions qu'Orphée donnait aux jeunes garçons depuis la mort d'Eurydice. La carrière d'Orphée est finie — le public n'apprécie plus.

Incarnation du pouvoir quasi divin de la voix, la figure d'Orphée évoque tout naturellement cet autre type de chanteur dont la carrière a aussi connu une fin abrupte — le castrat. Nous savons par des documents d'époque à quel point le castrat subjuguait son public, provoquant émerveillements, évanouissements, pâmoisons. Durant deux siècles, le castrat est celui qui consacre sa vie entière à la voix. Éloigné de sa famille très jeune, subissant une formation musicale rigoureuse durant de nombreuses années, il exploite pleinement, glorieusement, la puissance vocale qui aura été fabriquée en lui. Un jour, le charme est rompu : en 1870, le pape interdit la castration. Mais, en fait, le changement était survenu beaucoup plus tôt, quand le romantisme, avec son goût nouveau pour le vraisemblable et la voix des femmes, installe la *prima donna* à la place qu'occupait autrefois le *primo uomo*.

Est-ce que chaque époque invente un idéal de voix qui lui est exclusif? Pourquoi la voix admirée par une génération ne réussit-elle plus à émouvoir la suivante? C'est l'une des questions qu'exploire le remarquable roman *Orfeo*, de Hans-Jürgen Greif, en proposant un scénario improbable. À la fin du vingtième siècle, le castrat réapparaît. Trouvera-t-il un public capable de l'entendre? La question est d'autant plus actuelle que nos scènes musicales proposent de plus en plus d'œuvres baroques, dont les rôles ont été conçus pour des voix de castrats, et qui sont aujourd'hui souvent chantés par des hautes-contre. Ces voix nous rappellent celle du castrat mais elles ne donneront jamais la qualité de celle qui était non seulement le produit d'une manipulation anatomique mais aussi



Edward Burtynsky, *Démolition de navires n° 10, Chittagang, Bangladesh, 2000*, épreuve à développement chromogène, 102 cm × 127 cm, collection de l'artiste.

d'une formation musicale exceptionnelle. La voix du castrat est donc irrévocablement perdue. À moins que le sort ne soit responsable d'un accident qui...?

Un diable nommé Orfeo

Nous sommes en Allemagne, dans les années 1980. Lors d'un accident de voiture, un jeune garçon, doué pour le chant, est grièvement blessé, notamment au bas du ventre. Un concours de circonstances place le garçon sous les soins d'une brillante professeure de musique, une vieille femme généreuse mais désabusée. Elle partagera avec lui les dernières années de sa vie et l'ensemble de son énorme savoir musical, y compris ses recherches sur la pédagogie du chant à l'époque des castrats.

Les trois éléments miraculeusement conjugués (l'anomalie anatomique, la belle voix du garçon, la formation musicale rigoureuse) donnent le résultat escompté : une voix formidable,

impensable, d'une puissance et d'une volupté jamais entendues à l'époque moderne. Le castrat revit à Freiburg à la fin du vingtième siècle. Le jeune garçon s'appelle Lennart Teufel (qui signifie « diable »); cependant, il prendra le nom d'Orfeo, en l'honneur de sa professeure Anna Maria Ferrone-Oragagni (qu'on nomme la Signora). À la mort de celle-ci, Weber, ancien élève de Madame F-O, musicien raté et maintenant critique de musique respecté, se voit confier la garde du garçon.

Comme dans les meilleures fables, les éléments de départ sont vite mis en place. Les personnages sont des figures familières, à la limite de la caricature. Outre Weber, le critique, et sa femme Kirsten, une très belle femme d'affaires qui se préoccupe peu de la musique, il y a Véra, propriétaire de discothèques à Freiburg, grande prédatrice sexuelle, et seul personnage du roman à rester insensible au pouvoir d'Orfeo. En quelques pages, nous comprenons que le couple formé par Weber et

Kirsten est fragile et qu'ils sont mûrs pour une crise émotive. Tous deux tomberont amoureux d'Orfeo.

Le véritable héros : la voix

Il y a deux trames dans ce roman, l'histoire sentimentale des personnages et celle du véritable héros du récit : *la voix*. Si les deux sont menées avec entrain, le roman brille surtout par ses commentaires sur la musique. Tout au long des événements, Weber fournit des remarques détaillées : descriptions du chant d'Orfeo et de l'évolution de ses interprétations, explication de son choix de répertoire, réactions des autres critiques. On suit tout de même avec attention les réactions des personnages face à Orfeo, le très vif intérêt professionnel et ensuite personnel du critique Weber, la passion beaucoup moins maîtrisée de sa femme. Orfeo lui-même, cependant, reste opaque. Essentiellement un être triste qui se sait incapable de véritable bonheur, il se fait prendre au jeu du concours musical, ose espérer la gloire, et se réconcilie difficilement avec son échec.

Les meilleurs passages se situent dans la première partie du roman, quand Weber évoque avec tendresse ses leçons de piano chez la Signora F-O, sa grande déception de ne pas devenir pianiste, sa reconnaissance immédiate du génie d'Orfeo, et surtout ses efforts pour saisir avec précision les effets de sa voix. Ces moments sont particulièrement saisissants avant qu'Orfeo rencontre le grand public. Weber se laisse aller au plaisir d'accompagner Orfeo dans ses longues heures de répétition dans la villa mystérieuse et comme hors du temps de la Signora. La Signora elle-même est un personnage fort, admirable, sans être tout à fait sympathique, totalement dévouée à son idéal de la musique et à Orfeo. Affectueuse et distante à la fois, elle démontre à certains moments une compassion extraordinaire, par exemple, la nuit, quand elle reconforte le jeune garçon dans sa douleur. On regrette sa mort dès le début du roman — c'est un personnage qu'on aurait aimé connaître davantage. La maison de la Signora, grande et ténébreuse, avec la chambre qu'occupe Orfeo décorée dans le style du XVIII^e siècle, est un refuge d'où celui-ci sera trop vite expulsé.

Dans une note ajoutée à la fin du roman, Hans-Jürgen Greif fournit quelques explications utiles sur son projet. Son livre « *rend hommage à des voix dont l'écho n'a pu être sauvé... un art et un temps où l'auditoire, disposé envers l'artifice de façon bien différente que nous ne le sommes aujourd'hui, était transporté dans des délires difficilement imaginables devant les prouesses vocales de chanteurs dont les compositeurs élargirent, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, la tessiture* ». Au mot « castrat », il a préféré les termes *musico* et *primo uomo*, désignations plus justes et moins péjoratives,

pense-t-il. Sont également incluses une discographie qui permet de repérer et d'écouter les arias analysées dans le roman, ainsi qu'une liste des chanteurs, hautes-contre et *prime donne* qui ont inspiré l'auteur dans la description des prestations musicales.

Le primo uomo aujourd'hui

Par son rythme vif et sa pensée dense, par son intelligence, *Orfeo* rappelle *Opera*, roman de Jean-Jacques Nattiez (Leméac, 1997). Tous deux nous conduisent dans les coulisses du monde professionnel de la musique, où les rivalités nationales (surtout le « dégoût français » pour le castrat) et personnelles font surface. Tous deux analysent, à coup de brefs commentaires énergiques et fins, les performances musicales. Mais en ce qui concerne la représentation du castrat, il est impossible d'éviter les comparaisons avec deux représentations récentes et importantes, le magnifique roman *Cry to Heaven* d'Anne Rice et le film *Farinelli* de Gérard Corbiau. Le premier est une reconstruction de la vie musicale et affective du castrat napolitain, le second une reconstitution historique doublée d'une tentative de faire entendre la voix du castrat, à l'aide d'une synthèse numérique réunissant la voix d'une soprano et d'un haute-contre. Contrairement à ceux-ci, cependant, Greif ne cherche pas à renvoyer le castrat à son passé, mais à projeter la voix du castrat dans notre présent.

Cette tentative atteint son point le plus dramatique lorsqu'Orfeo doit affronter ses rivaux lors d'un grand concours musical. Il s'agit en fait d'une confrontation entre trois voix : le haute-contre, le castrat et la voix féminine, en l'occurrence une grande contralto polonaise, Nina Klescewska (qui rappelle fortement Ewa Podles). Le haute-contre est vite éliminé, et la bataille se fera entre deux conceptions bien différentes du son, deux styles de chant. D'une part, il y a le son « *tellurique* » de cette femme qui incarne « *la performance physique à la manière d'une acrobate musclée, héritage du XIX^e siècle* ». Orfeo « *propose 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, indigne ou apaise* ». Le concours rappelle les tensions mémorables entre la *prima donna* et le *primo uomo*, et son issue évoque le triomphe historique des voix de femmes dans l'opéra du XIX^e siècle. Comment peut-on dire que l'une des voix, celle d'Orfeo ou de la Klescewska, est « meilleure » que l'autre ? Les deux ont le même pouvoir d'émouvoir la salle. En soutenant la Klescewska, les juges ne font rien d'autre que de s'allier avec l'histoire. Orfeo n'a pas, de toute évidence, la voix de son temps.

Le sens de l'histoire

Après l'échec d'Orfeo, le roman perd son élan, comme si la décision des juges avait mis fin non seulement aux rêves d'Orfeo mais aux aspirations du roman lui-même. Comme son double mythique, Orfeo rencontrera aussi les Bacchantes en furie, sous la forme de la foule déchainée d'une discothèque, et sera également impuissant devant leur rage. Mais contrairement à la figure mythique, Orfeo survivra à l'expérience : il vivra désormais une vie totalement vide à la campagne, chantant de temps à autre pour les enfants ou les animaux.

La leçon du roman est simple : il n'y a pas de place pour le castrat dans le monde d'aujourd'hui. Cependant, ce verdict n'allait pas de soi, étant donné le scénario imaginé par Greif et les changements de sensibilité si évidents dans le monde musical de notre époque. On aurait pu croire que notre ère postromantique serait justement avide des qualités qui caractérisent le castrat : l'androgynie, l'amour de l'artifice, la virtuosité, et même les modifications corporelles. On n'a qu'à penser à Klaus Nomi, figure légendaire de la contreculture new-yorkaise, mort très jeune, qui a su faire le lien entre opéra et culture populaire, ainsi qu'à la popularité croissante des contre-ténors d'aujourd'hui, les René Jacobs, David Daniels, Andreas Scholl, Daniel Taylor, Matthew White, et combien d'autres, qui chaque jour atteignent une plus grande visibilité.

Greif suggère que la qualité de la voix est moins en cause chez Orfeo que ses incapacités affectives. Orfeo est un instrument sublime, sa voix empreinte d'élégance, de noblesse. Mais, comme le merle qui chante devant l'appartement de Weber, il n'a pas de personnalité propre. Si son interprétation de certaines arias est d'une grande perfection, un mélange de pureté et de sensualité, Orfeo ne semble pas capable d'évoluer, de réagir au monde, ni de former de véritables relations. On se rappelle alors l'éducation qu'il a reçue de la vieille Signora, une formation tout en rigueur, qui reposait sur une conception idéalisée de la souffrance. « *La beauté naît de la souffrance* », disait la Signora, mais elle oubliait, dit Weber, désir et amour.

La dernière image d'Orfeo est pathétique : le chanteur le plus sublime du monde habite la campagne, et ne chante plus — sauf de rares fois, à l'improviste, devant un public d'enfants en plein champ. En imaginant la scandaleuse plénitude de ce chant, Hans-Jürgen Greif ajoute des pages lumineuses à cette littérature qui, de Stendhal à Wayne Kostenbaum, de Barthes à Terry Castle, rêve du retour d'Orphée parmi nous.

SHERRY SIMON