

Contre-ténors ?

Gaël de Kerret

Oui, nous sommes un festival baroque et ces voix hautes des hommes ont certes été dominantes à cette époque. Mais en rentrant dans le processus historique qui les a soutenues, nous allons prendre conscience de l'instabilité sociologique de ce type de voix, autrement dit de leur apparition, disparition ou réapparition. De plus les pots à moitié vide n'étant pas forcément à moitié pleins, nous verrons aussi les rapports des forces entre la haute-contre, le contre-ténor, le castrat et le ténor et les voix de femme. De ce fait, je placerais régulièrement pour la clarté un repère résumant les forces en présence.

Du monde grec à la Renaissance

Curieusement, pour connaître notre sujet, il faut partir de la base du chant en occident qu'est le chant grégorien. S'appuyant sur la monodie sacrée grecque, un certain saint Grégoire introduit le chant *grégorien* au VII^e siècle. Il est d'abord oral comme une parole qui se transmet depuis une source non-écrite, ce qui signifie symboliquement qu'elle vient « de l'origine des temps », cette manière de faire se constatant dans les manuscrits neumatiques. Puis il se fixe en notation musicale au Moyen-âge avec des notes carrées.

Au XI^e siècle, Pierre le vénérable défend le chant polyphonique à 2 ou 3 voix que Bernard de Clairvaux critique. Leur manière de faire a été celle-ci : dans les *organum* de Pérotin ou Léonin, on étire le chant grégorien comme base continue et la deuxième voix est au-dessus et fait des nouvelles notes. Comme le chant grégorien est la base de tout, même encore pour Vatican II, ce chant du dessous devient une teneur, ce qui tient tout. Quant à la voix composée au-dessus de cette teneur, elle s'appelle la contre-tenor *altus*, celle qui est contre la teneur mais plus haut, et celle qui était juste en-dessous, la contre-tenor *bassus*. On enlève le mot 'contre-tenor' et on voit nos catégories habituelles vocales. C'est pourquoi il ne faut plus s'étonner que les voix graves de femmes soient nommées 'alto', car en réalité, elles sont 'hautes' par rapport à la teneur qui est devenu 'ténor'. Le contre-ténor était qualifié¹ donc d'*altus* par la polyphonie en l'occurrence du XIII^e au XVI^e siècle inclus, de la même façon que les enfants chantant se nommaient le *superius*. La religion chrétienne est et est toujours à ma connaissance la seule religion à utiliser des enfants dans la musique religieuse ce qui est louable et intéressant. Dufay et Lassus furent des enfants chanteurs avant d'être compositeurs.

En ce qui concerne cette voix de contre-ténor *altus*, on pourrait affiner en disant que la dénomination de falsetto correspond bien à la *mediocri voce*,

¹ Voir aussi : *The Principles of Musik*, Londres, 1636

la voix moyenne dont parle le Concile de Trente en sa 22^e session qui se demande comment chanter pour mettre la Saint Parole en évidence ? Avec une *mediocri voce* dit Saint Cyprien, une voix modeste. Conrad de Saverne² ira aussi dans ce sens et ajoutera *satis urbaniter*, assez civilisée ; et c'est sans doute là l'introduction de la technique vocale.

Dans cette musique palestrinienne, on préférera ce falsetto, la *voce finta*, cette voix feinte (et non pas fausse), c'est-à-dire pas tout-à-fait complète. Les troubadours médiévaux ou ceux de maintenant comme Polnareff, pour les anciens le falsettiste des 4 Barbus, sinon Balavoine ou Vicente Capezzutto de l'Ensemble Soquadro Italiano sont de ceux-là.

Dans le principe, l'hésitation que l'on a à le nommer falsettiste ou contre-ténor n'aurait pas lieu d'être. Le falsettiste est un terme vocal pendant que le contre-ténor est un terme musical. Question de choix. Tous les hommes ont ce registre qui fait que – pardonnez le non-scientifique que je suis - une seule partie des cordes vocales accolent. L'ondulation des cordes vocales ayant lieu uniquement sur une partie très fine du ligament comme les cordes d'un piano qui, plus elles sont courtes, plus elles sonnent aigües.

Mais on concèdera intellectuellement en 2021 que le contre-ténor qui donc utilise le même registre de tête que le falsettiste sera celui qui cherche à étirer plus ses résonateurs eu égard au répertoire qu'il chante. Il y a donc juste un peu d'idiosyncrasie, c'est-à-dire une subjectivité secrète dans le fait de se dire contre-ténor plutôt que falsettiste. Sans cette subjectivité, ce choix esthétique, il n'y aurait pas nos actuels contre-ténors à la voix plus développée et encore moins les castrats à l'époque baroque. Cependant, chacun a droit à une place légitime.

Pour en revenir à notre chrétienté grandissante - il y a par exemple 350 églises à Rome -, L'Église cherche à affiner de plus en plus son choix lyrique et esthétique qu'elle a fait. Place au cardinal Ratzinger : « Quand le Verbe de Dieu crée, il crée musicalement » ; il redit ici une théologie toute traditionnelle de la musique platonicienne. Mais comme ce qui est en jeu est la puissance de la Parole créatrice, on trouve que les enfants dans les chœurs ont peu de possibilités et que les falsettistes sont limités dans leur puissance. Voix de l'ange – une maman dira « alors ça va, mon petit ange? » – mais théologiquement, cela manque d'incarnation terrestre illustrant Jésus, Dieu fait homme. Par conséquent, le Vatican voudra se payer le luxe de castrats soprano et alto à la chapelle Sixtine. Dans les autres églises à la position moins tranchée, on restera aux falsettistes altos et aux enfants.

² musicologue allemand du XV^e siècle

En attendant, en cette fin du XVI^e siècle, le contre-ténor, le falsettiste, le castrat et l'enfant sont à leur apogée dans les grandes polyphonies, c'est-à-dire la musique des mouvements des sphères entre elles. Fermons la première page en résumant ce qui se passe à l'orée des années 1700.

Les contre-ténors, falsettiste, castrat et enfant sont cantonnés dans les Maîtrises d'Europe. Seule la chapelle pontificale utilisera des castrats alto et soprano. Le sopraniste est un falsettiste qui monte haut n'est pour ainsi dire jamais utilisé.

L'époque baroque des castrats

On ne peut encore échapper aux mouvements qui agitent l'Église : puisque, je le répète, l'enjeu est la transmission de la parole divine, la voix la plus adaptée sera une voix d'ange, donc une voix aigüe et claire ; mais on conciliera cela avec le fait que l'on dise que la Parole divine est mâle et ferme parce que Dieu créa le monde par la Parole et que Dieu fut fait homme. Ils manquent donc aux enfants et aux falsettistes de chanter, comme disait Isidore de Séville, *quasi tuba* (comme une trompette), étant entendu que la trompette est dans la Bible l'allégorie de la parole puissante et dramatique de Dieu. Jamais aucune musique jusqu'au XIX^e siècle n'aura dérogé à cette symbolique de la trompette. C'est décidé ! Cette voix mâle et aigüe, terre et ciel, sera assumée par les castrats dans ce pupitre de soprano dont un casuiste du XVIII^e



siècle, Giuseppe Baïni dit : « La voix aigüe et mâle est tellement nécessaire pour chanter la gloire de Dieu qu'on ne saurait en mettre l'acquisition à un prix trop élevé ». Il ajoute : « la voix est une faculté plus précieuse que la virilité parce que c'est par la voix que l'homme se distingue des animaux ».

Arrivée en Espagne au XII^e siècle, l'opération se passe ainsi : vers l'âge de huit ans on fait une ablation des testicules et par conséquent une ligature sur les canaux déférents. Qui l'ordonnait ? Les parents eux-mêmes qui donnent leurs enfants à des chirurgiens ou -les documents l'attestent- les Conservatoires de Naples ou Bologne eux-mêmes. Cette opération pratiquée sans anesthésie sauf celle du bain glacé, on ne sait rien de la mortalité consécutive à l'opération ni de la réussite vocale de l'affaire. Un document précise qu'il y a 40 jours de convalescence ensuite.

Bref, on interrompt la mue de l'enfant afin qu'il conserve dans un corps d'homme une voix aigüe. Et comme ma femme m'a dit que les hormones sexuelles en l'occurrence n'interrompent plus les hormones de croissance, les castrats étaient souvent très grands, vers les 1 mètre 90, ce qui est très grand à l'époque, leur donnant une grande persuasion à tous les niveaux ! La photo du castrat Moreschi montre un homme bien en chair, comme un bœuf, osons le dire. En revanche, un eunuque, on lui coupe soudain tout, y compris le sexe, ce qui fait d'eux pour toujours des anges incorporels mais qui n'intéresse pas l'Église puisqu'il n'y a pas d'incarnation avec la terre.

Après cette opération, ces petits enfants d'environ huit ans sont éduqués la plupart du temps à Bologne ou dans un des 4 conservatoires de Naples dont un seul continuera au XIX^e siècle : le Turchini. Ce sont souvent des familles pauvres qui lâchent leurs enfants, espérant qu'ils puissent réussir leur vie d'artiste rémunéré. Il faut donc bien se rendre compte que les conservatoires faisaient office d'éducation dans le cadre d'une charité. Les jeunes filles orphelines à Venise que faisait chanter Vivaldi étaient exactement dans le même cadre d'hospices mêlant, musique, charité et éducation. N'oublions pas que Bach ayant perdu ses deux parents à 10 ans, fut accueilli par le Mettenchor à Luttenburg. Sinon, que se serait-il passé ?

Pour en revenir à nos castrats italiens, après ces années d'éducation, les meilleurs faisaient une carrière d'opéra, les moins bons allaient en Maîtrise d'église, les encore moins bons dont on s'aperçoit plus tard qu'ils ont une voix laide devenaient SDF. Mais comme dit l'Église, rien n'est trop beau pour la gloire de Dieu.

Techniquement, comme l'écrit le castrat Pier Francisco Tosi, le castrat est l'union de la voix de poitrine et de fausset, fausset que René Jacobs fait venir de *fauces*, la gorge. Les études du jeune sont fort difficiles et durent la journée entière. Cet ancien castrat l'explique simplement : « les poètes, les peintres, les architectes, les sculpteurs et compositeurs de musique ont tout le temps nécessaire pour corriger et perfectionner leurs œuvres. Mais pour le chanteur qui commet une erreur, il n'y a pas de remède : une fois la faute commise, elle ne peut être corrigée. »³

Pour reprendre un peu de hauteur, si le castrat est celui qui porte le mieux la parole de Dieu, il est donc un héros. Voix androgyne qui possède la puissance de l'adulte, la voix aigüe de l'ange dans un corps d'homme ! Il est l'art lui-même, l'articulation entre le ciel et la terre. Il est homme et femme en même temps appliquant sans le savoir la mystique médiévale d'Hildegarde de

³ *L'Art du chant*, p.17, édit. Les introuvables

Bingen : « Dieu est voix, musique et femme ». C'est une erreur de dire qu'il n'est ni homme ni femme. Et on entendra la preuve dans quelques minutes.

Si on prend le titre de notre semaine, on hésite entre héros terrestre (il n'y a pas de héros au ciel, soyons clairs) ou de demi-dieu. Un demi-dieu au sens journalistique est une projection sentimentale à la façon des idolâtres qui crient ou s'évanouissent devant tel ou telle chanteur. Mais un demi-dieu est bien autre chose. En Grèce, les demi-dieux sont des êtres envoyés sur terre pour exprimer les volontés de l'Olympe. Ces archétypiques se manifestent curieusement aussi dans l'Église. En effet, généralement, les tympans de cathédrales montrent Jésus-Christ fait homme entouré de la Gloire appelée mandorle, son amande de lumière autour de lui. Il est donc une hypostase. Mais que penser alors du tympan de Vézelay et de l'immense genou de Jésus complètement de côté et qui laisse apparaître une spirale négative qui va vers un centre unique donc *unusversus*, tourné vers l'Un, le *en to pan grec* ? À Vézelay, Jésus est un demi-dieu et non un Dieu fait homme. Et bien sûr, le tympan se trouve au-dessus de ce que l'on appelle la porte des genoux. Comprenez qui voudra !



Sans doute que certains ont profané le mystère du Principe en faisant de castrats quelconques des demi-dieux, mais ce n'est pas la même chose. On n'est pas obligé de suivre les approximations de Wikipedia. Benito Pelegrin nous explique bien cela : « Depuis l'antiquité, on se plaisait à feindre de croire que le Monde était porté par Atlas, cet athlète géant, ce corps d'homme exagéré ... à chose sans mesure, homme démesuré, héros, géant, titan hantent l'imaginaire baroque. Mais malgré tout, le monde même démesurément agrandi, même sous les traits du colosse Atlas est ramené symboliquement à un corps qui... le mesure... ». Il parle de qui, Benito Pelegrin ? Du castrat ? Oui cet orgueil de héros humain, trop humain qui fait que l'homme est la mesure de l'homme Catastrophe pour l'avenir occidental... On reconnaît là toute la mythique des castrats qui chantaient plus de trois octaves du plus bas du monde au plus haut du monde alors qu'un contre-ténor ne pouvait faire qu'une octave et demie. Mais ce n'est qu'illusion de puissance. Pour comparer en opéra l'effet des castrats, il suffit d'écouter l'effet du *Nessun dorma* de Puccini chanté par Pavarotti : il est un Atlas, il chante athlétiquement pour soulever de sa seule voix tout un peuple. Et on pleure de cette énergie déployée.

Le dit siècle des Lumières sentant l'ambigüité archétypique, les livrets d'opéra attirent les castrats vers le monde aristotélien de l'émotion qui purge les impuretés de cette société trop orgueilleuse. Il faut donc dans l'opéra exprimer les passions dans une rhétorique qui « confesse » la société de ses maux. C'est ainsi que la Camerata Bardi ou que Marin Mersenne codifient les types de voix pour exprimer les mouvements de l'âme humaine donc loin du chant des anges et des demi-dieux. La musique baroque trouvera donc dans le castrat la figure emblématique de ses tragédies dont il devient le héros profane. On n'est plus dans l'humilité néo-platonicienne de la polyphonie cosmique avec ses contre-ténors.

Le rôle du castrat chante donc dans l'opéra des douleurs humaines, trop humaines. Il est un héros, il n'est pas un demi-dieu.⁴

La carrière des castrats

Résumant grossièrement, les voyages des castrats au XVII^e siècle passent d'abord par les chœurs d'une cathédrale, puis par la Chapelle pontificale, puis font de l'opéra s'ils le peuvent. C'est le cas de Loreto Vittori qui devint prêtre à la fin de sa vie pour la pension. C'est le cas de Giovanni Grossi dit Siface qui après son début liturgique, voyagea dans toute l'Europe. C'est le cas de Baldassare Ferri qui fut emmené par le vaisseau royal (donc comme un roi) à la cour de Pologne, puis parcourut le saint-Empire Romain. On disait de lui que « son chant porte ombrage au chant même des anges », ce qui est logique puisque c'en était même le but.

Mais au XVIII^e siècle, ils entrèrent très directement sur scène : Francesco Bernardi, dit Senesino, fut le castrat de Händel, malgré leurs disputes. Charles de Brosses écrivit ses Lettres familières de Naples à quelques amis en 1739 et 1740 : « le célèbre Senesino faisait un premier rôle. Je fus enchanté du goût de son chant et de son action théâtrale. Cependant je m'aperçus avec étonnement que les gens du pays n'en étaient pas satisfaits. Ils se plaignaient qu'il chantait d'un stile antico. C'est qu'il faut vous dire que le goût de la musique change ici au moins tous les dix ans. Tous les applaudissements ont été réservés à la Baratti, jolie et délibérée che recitava da uomo : circonstance touchante qui n'a peut-être pas peu contribué à réunir pour elle une si grande quantité de suffrages. Et le prix d'entrée est monté à 180 sequins quand je suis parti (de la ville). »

⁴ Voir pour ce sujet : *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant, édit. du Seuil, 1990.

Les Frères Mélani ou Matteo Sassani ou Pier-Francesco Tosi furent chanteurs mais voyageant partout firent office d'agents diplomatiques.

Ce même trajet politique et opératique fut aussi celui de Carlo Broschi dit Farinelli, qui par son extraction de petite noblesse, a pu avoir une éducation remarquable moralement et était reconnu pour sa douceur de caractère. Mais castré par force après un accident de cheval (est-ce vrai ?) il alla comme chanteur dans toutes les cours d'Europe. Il a eu une très longue carrière, il était célèbre pour son *messa di voce*, ses 4 octaves et ses 250 notes d'affilée. Le poète Métastase commente ainsi sa collaboration avec Farinelli : « Ta voix sur le Parnasse et ma pensée apprirent, jumelles, à déployer leur envol ». Intéressante association émise ici par le poète : le Parnasse près de Delphes est une montagne où étaient censés habiter les Muses, Apollon et Dionysos. L'enthousiasme de Métastase projette un peu de divinité sur le pauvre Farinelli. Mais il faut noter la symbolique en tout cas. Les Muses disent toujours en rythme et en poésie le mythe de l'origine du monde à la façon de la Théogonie d'Hésiode ; Apollon possède une lyre donnée par Hermès le messager des dieux et Dionysos est le symbole de la jouissance lyrique jusqu'à l'évanouissement comme cela est narré à l'écoute des castrats. Le castrat est porteur de mythes incroyables mais dont le Rose-Croix Goethe n'est pas dupe. Il écrit dans *Voyage en Italie* : « Une sorte d'illusion consciente était créée par leur excellente prestation. »

Farinelli est un chanteur que l'on paye très cher et la mythique qui lui fut attachée fit de lui un conseiller politique auprès de Philippe V d'Espagne. Des documents l'appellent même Premier ministre. Il fut fait chevalier dans l'ordre de Calatrava, ordre militaire majeur en Espagne. C'est dire l'importance curieusement politico-militaire qu'a eu Farinelli en favorisant des échanges diplomatiques ! C'est dire l'importance symbolique qui était attachée au castrat comme porteur supérieur de messages importants. En ce sens caché, Farinelli était un demi-dieu car il était, comme Hermès, un porteur de messages entre les puissants de ce monde !

C'est le seul castrat qui soit le héros d'un opéra de Daniel-François Auber, de l'opéra « Farinelli » de John Barnett en 1839 et du film « Farinelli » de Gérard Corbiau qui nécessita le mixage d'une voix de contre-ténor et d'une soprano pour essayer d'imiter Farinelli. Ils n'avaient pas eu Franco Fagioli.

Citons encore Gaetano Majorano dit Cafarelli, odieux personnage qui chanta par exemple en 7 ans à Naples, 23 opéras. Mais il parlait au public sur scène pendant que ses collègues chantaient ou commentait même la prestation du collègue chanteur en public. Il s'est même fait mettre en prison pour ça. Il finit quand même duc de Donato, titre venant de nulle part. Il faut

dire qu'à cette époque, ténor, castrat et prima donna mènent tout le monde, metteur en scène, orchestre et 1^{er} violon. Actuellement, c'est le metteur en scène qui mène tout le monde. Qu'importe qu'il n'ait pas lu l'opéra. La dictature du visuel...il vaut mieux une belle soprano plutôt qu'une soprano qui chante bien.

Mais je m'égare. Sans émettre de jugement, le castrat et pédagogue Pier Francesco Tosi constate : « Les meilleurs artistes s'engageaient à faire des changements tous les soirs, non seulement dans les airs pathétiques, mais aussi dans les allegro d'opéra qu'ils chantaient. » Autrement dit, des agilités et des trilles ne seront jamais les mêmes, dans les *da capo*. On s'en évanouira de plaisir. Mais ils apportaient aussi des airs-valise, c'est-à-dire des airs qui n'appartenaient pas à l'opéra et qu'ils plaçaient comme ils voulaient. Même Mozart avec ces airs de concert sont des airs-valise pour castrat. Mais les castrats ne savent pas encore que cet irrespect va leur causer bien du souci si ce n'est contribuer à leur fin.

Notons enfin ceux qui ont réussi à empiéter un peu sur le XIX^e siècle, qui ont compris qu'il fallait changer de style, comme Gasparo Pacchiarotti ou Giovanni Rubinelli ou Luigi Marchesi dit Marchesini qui font moins de coloratur et plus de texte clair et de dramatisme. « Quand est-ce que les chanteurs feront les notes que je veux ? » hurlait Beethoven.

La haute-contre

En France, il n'est pas question d'accueillir des héros puisqu'il n'y en a qu'un seul : le roi Bourbon. C'est dur de positionner cela clairement à la Chapelle du château dont on notera le pupitre de Dessus, c'est-à-dire la voix d'en haut. C'est un pupitre qui depuis 1650 à la Chapelle du Roy est inhomogène au possible. Il y a des castrats italiens, des enfants (nommés Pages) des hautes-contre et des cantatrices sous Louis XIV, pas sous Louis XV et XVI. Permettez-moi d'éviter de commenter cette valse-hésitation du pupitre aigu. Mais la voix d'alto ? Ce seront les Hautes-contre qui en feront office. Qu'est-ce que c'est que ça ?

On dit « une » haute-contre, c'est-à-dire une voix haute contre le ténor, donc juste un peu plus haut que le ténor et donc, je le répète, pas une tierce plus bas que la soprano comme c'est souvent ainsi dans les œuvres chorales que vous chantez : c'est donc un terme musical qui est devenu appellation vocale et que l'on peut cerner ainsi : c'est une voix de poitrine qui développe une voix mixte et légère pour les notes aigües. On retrouvera une suite historique de cette haute-contre dans le ténor léger à la française (Léopold

Simmoneau, Alain Vanzo...) mais celui-ci utilisera une voix mixte là-haut alors que la haute-contre laisse entendre le fausset.

Mais pourquoi cela en France ? L'orchestre de la Chapelle et celui des 24 violons du Roy comporte 5 parties et non 4 : 1 partie de violon, 3 parties d'alto et une partie de violoncelle. On ne trouve pas cela ailleurs. La voix aigüe est très séparée des 4 autres. Du violon au 1^{er} alto, de son équivalent vocal, de la soprano à la haute-contre, il y a une octave de différence souvent, ce qui n'est jamais le cas dans les chorales habituelles entre la soprano et l'alto : c'est que la lumière royale est au-dessus du monde qui est représenté par ces 4 parties graves qui ont un espace très ramassé entre eux. Cette distance est ce que l'on appelle le « creux français ». Je me suis amusé à découvrir cela aussi dans la Marseillaise de Berlioz. Victoire pour la célèbre voix de dessus et utilisation de la clef d'ut3, de la haute-contre pour la 2^e ligne dont on peut même constater la rareté d'intervention, ou son unisson avec les ténors ou son grand écart avec la soprano.

Reprenons notre *memorandum*. Alors à la moitié du XVIII^e siècle, quelles sont les forces en présence ?

- Dans les opéras, il n'y a que des castrats alto et soprano. Tous les contre-ténors qu'on entend actuellement en opéra sont une mystification. Ils n'existent pas sauf en Angleterre où ils partagent les rôles avec les castrats.

- La France utilise la haute-contre comme voix aigüe de l'homme. Il n'y a pas de castrat.

-Très discrètement, la religion anglicane garde les falsettistes et les enfants dans ses Maîtrises. Il n'y a pas de castrats en leur sein. Il faudra absolument se souvenir de ces éléments. Comme dirait André Siegfried ou de Gaulle, l'Angleterre est une île et qui entend le rester. Et là c'est une chance pour le futur.

Maintenant, restons en France pour assister à la querelle des bouffons et ce qui n'a jamais été mis en évidence, son lien avec la fin des castrats comme une de ses conséquences majeures.

La querelle des bouffons

Au milieu du XVIII^e siècle, des italiens viennent avec *La Serva padrona* de Pergolèse : on raffola de ces intermèdes de bouffons (= farceur) qui compensent les solennités françaises avec toujours cette idéologie courtisane d'hommage au Roy dans ces opéras à la Lully. Jean-Jacques Rousseau fera aussi dans la simplicité avec son petit opéra « le devin du village » aux accords plats

et à la mélodie horizontale suggérant une autre manière d'écrire que les hauteurs et basseurs des airs de castrats, même si son écriture pour se débarrasser des fioritures est médiocre. En tout état de cause en 1752, ça se divise entre la Cour qui est française et la ville qui est italienne. Nous ne sommes pas à la fin de la royauté mais l'art sait toujours prophétiquement plus vite les choses. Cela mériterait une étude approfondie de l'art actuellement pour savoir ce que le futur sera. Dans les années 1750, cet effort de simplification apparaît tant dans l'architecture que dans des ouvrages traitant des références que doit avoir l'art. Finies les surcharges c'est-à-dire le « baroque », mot utilisé à l'époque. « Trop de notes », dira l'empereur d'Autriche à Mozart. Loin de l'ivresse baroque des affects, on veut imiter la belle nature, c'est-à-dire la nature corrigée s'appuyant sur l'idéalisme grec. Benito Pelegrin encore : « En réaction critique avec la dilapidation princière des édifices rivalisant de somptuosité, ce refus de la singularité, du faste, du luxe des matériaux au profit de la nécessité et de la solidité dessine déjà une fonctionnalité bourgeoise qui aspire à l'efficacité économique »⁵. On se demande quelquefois qui a réellement fait la Révolution de 1789...

Après cette dispute, en 1754, les bouffons sont chassés par le Roi – il le peut encore- et Rameau reprend les rênes de la tragédie lyrique, genre qui s'arrêtera à sa mort en 1764. Puis sans lui, on s'ennuie à l'Académie de musique avec des petits compositeurs... on cherche manifestement une voie. Vers 1780, il y eut une reprise de la querelle entre Piccini et Gluck à l'occasion de leurs créations à l'Académie Royale de Musique au Palais-Royal à Paris, occasion pour les opinions parisiennes d'essayer de définir l'avenir à cette occasion. En 1785, Gluck sera le compositeur qui aura dit l'avenir : il utilise les mêmes sujets dramatiques que les anciens, mais en adoptant la grande ligne longue sans ornementation. Et comble du symbole en ce qui nous concerne, il avait confié son *Orfeo* de 1762 au castrat Guadagni à Vienne et le donnera au ténor Joseph Legros à Paris en 1785. Mais il est évident que Gluck qui m'ennuie profondément est à la base de ce que l'on appelle le « grand opéra français ». Sans doute on est passé là de la jouissance lyrique du castrat, à la lecture chantée d'un texte fut-il tragique ou comique, puisque le ténor chantant à la même octave que sa voix parlée, il est donc compréhensible. La querelle des bouffons a entraîné *de visu* la disparition des castrats de la scène.

On note que *L'Orfeo* de Monteverdi avait ouvert le baroque. *L'Orfeo* de Gluck l'a clos.

⁵ *Éthique et esthétique du baroque*, Benito Pelegrin, p 426

La fin des castrats

L'ambiance idéologique n'est donc plus en faveur des castrats, non pas tant par leur inconduite, mais par le fait qu'ils n'obéissaient plus à la dramaturgie du texte qu'avait compris Gluck, d'autant que ces castrats avaient le toupet de substituer tel air à tel autre selon son bon vouloir. Petit à petit, les ténors se substituèrent dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle au castrat ; ténor léger ou ténor dramatique que l'on retrouve tout au long des opéras français dont l'image est la concurrence entre Duprez et Nourrit. Du côté des femmes au XIX^e siècle intervient la Malibran, une mezzo-soprano qui chantait



toutes les tessitures comme un castrat. Cela suffisait et déculpabilisait un peu la société de l'affaire de la castration. Les castrats disparaissent petit à petit en se réfugiant à la chapelle Sixtine jusqu'en 1913.

En 1903, le pape Léon XIII interdit la castration. Elle a mis du temps à le faire car les archétypes sacrés qui la soutenaient étaient forts si ce n'est magiques : voix de l'enfant/ange dans un corps d'homme qui dit le Verbe et apportant une jouissance lyrique féminine sans franchissement de frontière, c'est-à-dire sans la femme, c'est-à-dire sans la folie. Cela nous aide à comprendre pourquoi il y a tant d'airs de la folie confiés à la femme dans les opéras au XIX^e siècle. Il fallait bien que ça sorte...

Par chance, juste avant cette interdiction, le castrat Alessandro Moreschi enregistre sur des rouleaux de cire ce qui est l'unique témoignage vrai d'un castrat. Nous allons entendre l'*Ave Maria* de Gounod par lui. Comme c'est un mauvais castrat, je vous laisse à entendre une grosse faute de note, on va aussi voir qu'il respire n'importe quand. Mais ce qui est intéressant, c'est de voir le décrochage à des endroits différents de sa tessiture entre la voix de tête et sa voix de poitrine. Les castrats avaient donc au moins trois octaves dans leur voix et ne pouvaient avoir la couleur d'un soprano.

Écoutez Moreschi sur youtube, le *Crucifixus* de Rossini ou *Ideale* de Tosti qu'il chante mal mais nous percevons d'autant mieux les différents registres que vous interpréterez à votre guise : l'enfant, la femme ou l'homme. On croit qu'il a les trois couleurs alternativement.

Reprenons encore une fois les forces en présence au XIX^e siècle jusqu'au XX^e siècle.

- Les contre-ténors n'existent plus depuis longtemps. Qui dans les anciens ici présents ont entendu parler des contre-ténors dans leur jeunesse ? La question ne se posait pas.

- Les castrats se réfugient jusqu'en 1903 à la Chapelle Sixtine.

- Comme les Maîtrises d'Église ont été supprimées en 1789 en France – vive le Siècle des Lumières -, les enfants non plus ne chantent plus.

- les ténors et soprani sont les grands gagnants et on les appelle des *divos* et des *divas*. Finalement, rien n'a changé. Mais moi qui ai vu et écouté Maria Callas en vrai, j'ai compris ce qui se passait là.

Bref c'est le grand silence de la haute-contre, du contre-ténor et du castrat. Tout se tait.

Et c'est là que l'on doit se souvenir que l'Angleterre est une île et qu'à ce titre elle avait gardé les Maîtrises avec des altos masculins et des enfants. En effet, quand le puritanisme d'Olivier Cromwell prit place en 1630, il arrêta l'éducation musicale des monastères et détruisit tous les orgues, reflet de la puissance catholique. Mais les chœurs des cathédrales se sont substitués à tous les niveaux à ce manque soudain d'éducation. Et quand la dictature se fut retirée, les contre-ténors revinrent dans les chœurs et pendant le XVII^e siècle, ils firent carrière de soliste concurremment au castrat. Être petit chanteur en ces chœurs fut source d'une vraie carrière de musicien. Cela l'a été même en plein XX^e siècle. Vraiment, s'il n'y avait pas eu la permanence de ces chœurs, on n'aurait jamais connu le contre-ténor. En 1950, un génie en sortait pour nous le dire.

A la Maîtrise de la cathédrale de Canterbury, il y a un petit garçon, Alfred, il est dit alto masculin – il n'y a pas d'autres mots pour les désigner même dans ces Maîtrises—. Un jour, il voit une partition de William Boyce où il écrit à côté de sa voix : « contre-ténor ». Qu'est-ce ? à 30 ans, il ne sait pas ce qu'est un contre-ténor. Il s'appelle Alfred Deller.

Il en reste là jusqu'à ce que le compositeur Michael Tippett, travaillant une de ses œuvres avec la Maîtrise de Canterbury, entend parler de la belle voix de ce jeune homme qu'est Alfred Deller. Je le cite : « il m'apparut évident que cette voix que j'entendis était exactement celle par laquelle Purcell, lui même contre-ténor, écrivit pour cette voix les plus beaux airs ». Comme Bach ressuscité par Mendelssohn, Tippett a sorti soudain le contre-ténor du placard à balais.

Tous les contre-ténors, y compris moi, doivent tout à Deller. Et moi encore plus particulièrement qui ai passé une semaine de cours avec son fils et ai passé des vacances chez Alfred Deller pendant que lui parcourait le monde.

Par rapport aux baroqueux actuels, nous serions étonnés : dans son magnifique cottage à colombages et jardin anglais, je me souviens qu'il n'y avait que quelques 78 tours et un vieux piano quart de queue de bois marron. Mais grâce à lui, les contre-ténors sont sortis de l'anonymat des Maîtrises anglaises, ont commencé des concerts en soliste. Et au XXI^e siècle, ils ont réussi à agrandir leur tessiture et ça les arrange bien que Hasse, Porpora, Vinci ou Händel aient composé pour des castrats alto : ils prennent la place qu'ils n'ont jamais eu et que ces compositeurs ne leur auraient jamais donné, les mal élevés !

En 2021, la haute-contre, les contre-ténors ont pris leur revanche et les enfants qui chante Bach sont célèbres : Sebastian Hennig, Markus Klein, Elias Mädler, etc. Sans doute en musique de la Renaissance, le contre-ténor a son avenir assuré de même qu'en musique contemporaine à cause de la particularité du timbre, comme je l'ai fait si souvent aussi. Mais il faut sans doute voir qu'entre Sarah Conolly, Léa Desandre et les contre-ténors, il y a de la concurrence. Il s'agit pour ces contre-ténors d'être aussi bons techniquement que les femmes qui choisissent délibérément les lois internationales du chant plutôt que des chemins hasardeux qu'avaient pris les premiers baroqueux, comme moi-même d'ailleurs. Le célèbre René Jacobs avait lancé un pavé dans la mare en tant que chanteur pour dire que le contre-ténor, étant proche du ténor, utilisait forcément son registre de poitrine pour les graves de sa voix, ce qu'il a fait pour notre bonheur. Mais en tant que chef, René Jacobs a fait dans la provocation en donnant à des femmes des rôles de castrat/homme ! Souvenons-nous de Jennifer Larmore ou Marilyn Horne, beaucoup plus efficaces que des contre-ténors qui restent uniquement dans leur registre de tête. Jacobs avertissait sur l'avenir des contre-ténors en ce sens.

S'ils ne veulent pas mélanger leur registre, rester seulement en registre de tête, il faudra faire uniquement des polyphonies ou avoir le génie musical d'un Deller. Mais Deller n'a jamais fait correctement d'opéra, Jeffrey Gall a perdu sa voix après une tournée d'opéra. Et nos petits français falsettistes éthérés ? L'opéra ne leur sera ouvert que s'ils acceptent de mélanger leur registre.

Conclusion

L'avenir des contre-ténors dépend de plusieurs critères.

- Premièrement l'estime que l'on a de la musique ancienne. Elle est actuellement très solide et ne semble pas diminuer dans la mesure où depuis le début XIX^e siècle, la question de la préservation du passé se pose de manière forte à la société (cf. la caisse des Monuments historiques, actuelle fréquentation des Musées etc.)

- Ensuite le progrès vocal des contre-ténors. Il est évident à un niveau international et indique la route à suivre.

- Leur avenir dépend aussi de la considération que l'on a de la Culture comme faisant constitutionnellement partie de l'identité de l'Europe. Je vous cite ce qu'en disait André Malraux lors de l'inauguration de la maison de la Culture d'Amiens : « ... Ce qu'on a appelé le loisir, c'est à dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. Des usines puissantes apportent les moyens du rêve les pires qui existent, parce que les usines de rêve ne sont pas là pour grandir les hommes, elles sont là très simplement pour gagner de l'argent. Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors qu'aujourd'hui, si le mot Culture a un sens, il est ... ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre. » Et nul doute que le contre-ténor ne fait pas partie de la culture du divertissement et de l'animation amusante, mais qu'il donne à penser.

- Enfin, et sans doute le critère le plus important, il faut que les compositeurs de musique écrivent pour cette voix. Si le contre-ténor ne fait plus partie du répertoire contemporain comme l'a fait Britten, Peter Eötvös, Laurent Cuniot, etc., elle sera dépendante d'une estime honorable concernant la musique ancienne, mais n'aura plus l'évidence d'une voix incontournable comme l'est une soprano, un baryton ou un ténor.

Je vous remercie.