



Transposition

Musique et Sciences Sociales

3 | 2013

Musique et théorie queer

Orphée baro/queer

Raphaëlle Legrand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/135>

DOI : 10.4000/transposition.135

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Raphaëlle Legrand, « Orphée baro/queer », *Transposition* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/135> ; DOI : 10.4000/transposition.135

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Orphée baro/queer

Raphaëlle Legrand

- 1 Présent dès l'origine du genre de l'opéra, le personnage d'Orphée hante le monde lyrique baroque, de Peri à Gluck. Les deux œuvres orphiques les plus jouées sur nos théâtres actuellement – *L'Orfeo* de Monteverdi et surtout *Orfeo ed Euridice* de Gluck – ont fixé dans les mémoires l'histoire du poète-chanteur de Thrace, de son amour fou pour Eurydice et de son chant plus fort que la mort. Pourtant, cette histoire à première vue exemplaire d'un amour conjugal hétérosexuel comporte des zones troubles qui participent également à son succès. Le mythe antique met en réalité en scène une guerre des sexes dont la violence a dû être édulcorée pour les spectacles de l'époque moderne, sans que le public lettré d'alors n'en oublie les implications. Chaque réactualisation lyrique du mythe travaille le matériau de la fable pour élaborer, à travers de multiples Orphées, une représentation des rapports entre sexes, de sexualités explicites ou implicites, variable en fonction du contexte culturel et politique, des commanditaires, du lieu de création. Par ailleurs, le corps même des interprètes se révèle capital dans la représentation sonore de celui qui apparaît comme le chanteur par excellence : créé par un *alto castrato*, l'Orphée de Gluck, par exemple, a pu être chanté, de 1762 à nos jours, par des hommes et par des femmes, et dans toutes les tessitures. Les métamorphoses vocales et corporelles d'Orphée recouvrent de puissants enjeux dont il s'agira ici d'esquisser quelques traits.
- 2 Pour mettre en perspective dramaturgie et scénographie, personnage musico-textuel et « corps sonore » de l'interprète, pour interroger la construction d'Orphée comme paradigme de l'« homme » chanteur mais diffracté en multiples variables sexuelles et performé par des voix diverses – dont des voix de femmes –, une approche par le biais de la théorie *queer*, dans une perspective féministe, m'a semblée heuristique. Si elle peut paraître parfois anachronique, notamment dans la terminologie¹, elle permet de mettre à jour ce qu'il y a d'étrange (de *queer*) dans les opéras baroques² et dans leurs mises en scène actuelles : une tension particulièrement visible ici entre les représentations hétéronormées et androcentrées et les subversions de la norme, tension qui confère au spectacle lyrique une part secrète de sa séduction.
- 3 Il s'agira d'abord d'analyser les diverses interprétations du matériau mythique dont se sont inspirés librettistes et compositeurs. D'un opéra à l'autre, Orphée est façonné en tant

qu'« homme » par ses relations aux autres personnages de l'intrigue (Eurydice, Aristée, les Bacchantes). Son orientation sexuelle est mise en lumière par les différentes représentations possibles de sa fin (sa vie et sa mort après la perte de son épouse), une simple transposition des récits antiques étant impossible à l'époque moderne, pour des raisons tant esthétiques que morales. Dans ces distorsions créatives, on peut déceler une véritable « technologie du genre » (pour reprendre le terme appliqué au cinéma par Teresa de Lauretis)³, une production culturelle qui par le biais d'images, de personnages et d'actions qu'elle met en scène contribue à construire les rapports sociaux de sexe des spectatrices et spectateurs, à fabriquer du « genre ». Cette technologie est à l'œuvre tant dans le poème, l'intrigue et la dramaturgie des opéras que dans la musique elle-même : la tessiture d'un personnage défini comme le chanteur par excellence ne peut être que déterminante et conditionner largement, selon les lieux et les époques, la représentation d'Orphée.

- 4 À cette approche historique se superposera celle des interprétations actuelles des opéras orphiques baroques, principalement sur le plan des distributions vocales. On peut analyser en termes de « performance de genre » (selon l'expression de Judith Butler)⁴ les incarnations diverses de la masculinité complexe d'Orphée, tant par des hommes que par des femmes. Les rôles conçus par un Rossi ou par un Gluck pour des castrats ne seront pas interprétés de la même façon par une femme travestie (mezzo-soprano) ou par un homme (contre-ténor). Le sexe des interprètes, leur tessiture, leur costume, leur gestique infléchiront l'intrigue première des opéras orphiques et orienteront leur réception.
- 5 Aujourd'hui comme hier, l'histoire d'Orphée, comme toute celle de l'opéra dont il semble l'allégorie, est-elle bien toujours celle de la « défaite des femmes »⁵ pour reprendre le titre de Catherine Clément ? Contribue-t-elle à cette défaite en la représentant inlassablement dans une « technologie du genre » qu'il est aisé de percer à jour ? Ou peut-on déceler dans les « performances de genre » actuelles d'autres intrigues et d'autres récits ? Telle est la question que la figure inaugurale et plurivoque d'Orphée nous invite à soulever.

Le matériau mythique

- 6 Les principales sources des opéras orphiques que sont les *Géorgiques* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide⁶ ne se bornent pas à narrer l'épisode du voyage aux Enfers et de l'échec du chanteur thrace dans sa tentative d'en ramener son épouse : il faut relire les récits complets des deux poètes latins, notamment en ce qui concerne la mort d'Eurydice et celle d'Orphée, pour comprendre le travail de reconstruction du mythe dans les opéras baroques et l'impact du texte et du sous-texte, de ce qui est choisi et de ce qui est tu.
- 7 Eurydice succombe brutalement à la morsure d'un serpent peu après ses noces, mais cette mort, selon Virgile, n'est pas accidentelle : c'est en fuyant l'apiculteur Aristée, qui la poursuivait pour la violer, que la nymphe s'approcha sans y prendre garde d'une hydre hantant le fleuve qu'elle longeait. Le couple Orphée-Eurydice s'élargit ainsi en relation triangulaire, laquelle s'inscrit dans un cycle du miel dont Aristée est le héros⁷. En insistant sur le tort fait par Aristée à Orphée, Virgile s'intéresse aux protagonistes masculins et laisse au second plan Eurydice dont le point de vue n'est pas évoqué. La nymphe est pourtant la victime des deux hommes : elle meurt une première fois suite à la violence d'Aristée, une seconde fois par l'incapacité d'Orphée (accès de folie chez Virgile, manque de confiance, chez Ovide) à se contenir pour se soumettre aux conditions des divinités infernales et la sauver.

- 8 Après la perte définitive d'Eurydice, Orphée renonce aux femmes et se retire dans des contrées sauvages, où il charme par son chant les bêtes et les arbres. Ovide le présente comme l'inventeur de l'homosexualité masculine, ou à tout le moins comme celui qui introduisit en Thrace cette forme de sexualité. C'est la seconde face, plus ou moins voilée à l'époque baroque mais bien présente dans les esprits, de la sexualité d'Orphée : le mari constant passionnément attaché à une seule femme devient l'amant de jeunes garçons puis, toujours selon Ovide, retrouve après sa mort et pour toujours Eurydice au royaume des ombres. Apparaît alors un Orphée bisexuel, un Orphée à la sexualité changeante selon les vicissitudes de sa vie.
- 9 Virgile et Ovide évoquent enfin la vengeance collective des femmes : les nymphes compagnes d'Eurydice font mourir les abeilles d'Aristée tandis que les Ménades, pour punir Orphée de son dédain des femmes, le lapident, le dépècent et dispersent ses membres. La tête et la lyre du chanteur thrace roulent dans les flots de l'Hèbre, pleurant encore, la première échouant sur le rivage de Lesbos devenue depuis terre de poésie, la seconde métamorphosée en une constellation selon une tradition rapportée par Hygin dans ses *Astronomica*. La description de la mort d'Orphée chez Ovide est particulièrement impressionnante en ce qu'elle oppose deux mondes sonores, l'un apollinien, l'autre dionysiaque. Tant que le fils d'Apollon chante en s'accompagnant de sa lyre, les projectiles des Bacchantes ne peuvent l'atteindre. Mais lorsque les cris, les frappements de mains, les tambourins et les flûtes de ses adversaires couvrent le chant d'Orphée, la magie cesse et il reste désarmé. C'est cependant l'image du chanteur solitaire et victorieux, s'accompagnant de sa lyre aux portes des Enfers, qui reste principalement dans les versions lyriques du mythe d'Orphée, et non cette « mélomachie » le montrant vaincu par une musique collective, féminine et principalement percussive.
- 10 Pour finir, Ovide rapporte la punition des Bacchantes par Bacchus lui-même, qui les métamorphose en arbres. Par une collusion étrange, Bacchus prend le parti du chanteur apollinien et inflige à ses meurtrières le sort réservé à Daphné, transformée en laurier alors qu'elle fuyait, telle Eurydice fuyant Aristée, la violence sexuelle d'Apollon. Tandis que les dieux mâles Bacchus et Apollon font cause commune, les mortelles, poursuivies comme poursuivantes, se trouvent réunies en une même malheureuse destinée.
- 11 Le lien entre les deux récits n'est pas fortuit : fils d'Apollon, Orphée est représenté comme lui avec une couronne de lauriers, accompagnant son chant à la lyre ou à la cithare, au point qu'il est parfois difficile de les distinguer dans l'iconographie. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers opéras rapprochent les deux mythes : souhaitant évoquer le pouvoir surnaturel de la musique, dans les deux premiers livrets de l'histoire, Ottavio Rinuccini fournit au chanteur-compositeur Jacopo Peri, dès 1598, une *Dafne* (dont la musique est perdue) puis une *Euridice*, créée à Florence en 1600 pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV. Ces textes furent également mis en musique par Marco da Gagliano (*Dafne*, 1608) et par Giulio Caccini (*Euridice*, publiée en 1600) et inspirèrent Alessandro Striggio et Claudio Monteverdi pour leur *Orfeo* mantouan de 1607.

La fabrique d'Orphée

- 12 Pour chacun des nombreux opéras orphiques de l'époque baroque, depuis l'*Euridice* de Peri (1600) jusqu'à l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762)⁸, le matériau mythique est soumis à un certain nombre d'opérations : choix entre les différentes versions des épisodes,

focalisation sur certains moments du récit, transformation ou réélaboration du dénouement. Il s'agit en premier lieu de « moraliser »⁹ le matériau antique : Orphée, revu au filtre du néo-platonisme d'un Marsile Ficin ou de la franc-maçonnerie des Lumières, devient une allégorie : descendu aux Enfers comme le Christ, démembré comme Osiris, Orphée est un sage et un prophète, soumettant la nature par son chant. L'homosexualité d'Orphée doit correspondre à une éthique misogyne propre à l'humanisme de la Renaissance et du premier baroque ou, au contraire, être soigneusement censurée. Une autre opération consiste à passer de la narration poétique à la représentation scénique : l'incarnation par des corps chantants, mais aussi les contraintes dramaturgiques (présence ou absence d'un personnage, fonction du chœur, efficacité scénique du dénouement), les apports d'autres genres théâtraux – la pastorale pour les premiers opéras toscans, la tragi-comédie pour les spectacles du XVII^e siècle, la tragédie classique française pour le *dramma per musica* du XVIII^e siècle. En outre, un réseau intertextuel serré relie tous ces spectacles. L'*Euridice* de Rinuccini et Peri trouve ses racines dans de nombreux intermèdes de cour convoquant le chanteur thrace, au premier chef *La Fabula di Orfeo* de Politien, jouée à Mantoue lors d'un banquet en 1480¹⁰. L'*Euridice* elle-même servira de modèle aux opéras suivants, qui proposeront des variations multiples autour des potentialités lyriques du mythe, chaque mise en scène, chaque mise en musique produisant un nouvel Orphée.

- 13 À travers ces processus de moralisation, de dramatisation, d'intertextualité, la fabrique d'Orphée est à la fois production d'un personnage d'opéra et production de l'allégorie même de l'opéra, tant la figure du chanteur thrace est liée à l'origine du genre lyrique. On pourra s'interroger sur cette production d'une figure masculine (dont la sexualité, le sexe même, sont redéfinis par chacune de ses re-présentations) et du réseau de relations complexes que celle-ci entretient avec les personnages féminins présents dans l'intrigue (Eurydice, les Bacchantes). C'est en effet à travers ces relations aux « femmes » qu'Orphée se constitue en tant qu'« homme ». Car, pour citer Monique Wittig, « “les femmes” et “les hommes” sont le résultat de relations¹¹ », de discours, de représentations, qui fondent et reproduisent une hiérarchie et une domination. Ils n'existent pas en dehors de cette relation violente. C'est donc par ses marges que nous allons aborder la figure plurivoque d'Orphée, c'est à dire du point de vue des personnages qui l'entourent.

1. À qui profite la mort d'Eurydice ?

- 14 Commençons par la mort d'Eurydice. La version virgilienne rendant Aristée responsable de ce décès n'est pas toujours reprise, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne reste pas dans les mémoires, d'autant que le fatal événement a généralement lieu hors-scène, présenté sous la forme d'un récit, afin de ne pas contrevenir aux règles théâtrales de l'époque qui interdisaient la représentation de la mort en scène. Ainsi, dans l'*Euridice* de Rinuccini et Peri, la messagère qui décrit Eurydice dansant sur la prairie au milieu de ses compagnes avant d'être mordue par un serpent se nomme Dafne, et ce nom suffit à superposer à l'image bucolique du livret celle d'une poursuite mortelle.
- 15 Aristée apparaît cependant dans l'*Orfeo* de Francesco Buti et Luigi Rossi, créé à Paris en 1647. Dans cette *tragicomedia* en trois actes de style romain accumulant dans un spectacle grandiose scènes comiques et épisodes pathétiques, la mort d'Eurydice n'intervient qu'à la fin du second acte. De nombreuses scènes sont consacrées aux plaintes du berger éconduit, moqué par son confident le Satyre et soutenu par Vénus qui se déguise même

en vieille femme pour tenter de dévoyer Eurydice. L'Aristée virgilien est scindé en deux personnages : le berger et le Satyre, le premier présenté comme un amoureux respectueux, le second poursuivant Eurydice pour l'enlever (avec l'assentiment et pour le compte d'Aristée) et causant ainsi sa mort. La violence sexuelle d'Aristée prend ici la forme monstrueuse du Satyre. Cependant, c'est à Aristée que l'ombre irritée d'Eurydice reprochera sa triste destinée et c'est lui, dans la version de Buti, qu'elle poussera à la folie et au suicide¹².

- 16 Un avatar inattendu d'Aristée apparaît dans la tragédie en musique française que Louis Lully (fils de Jean-Baptiste Lully) composa sur un livret de Michel Du Boullay en 1690 et qui connut un échec complet à l'Académie royale de musique de Paris. Le livret fut repris par Georg Philipp Telemann en 1726, à Hambourg, sous le titre *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe : oder Orpheus [Orphée ou la Merveilleuse constance de l'amour]*, dans une version plurilingue intégrant à la traduction allemande de Du Boullay des passages en français et en italien, selon la tradition en vigueur au Theater am Gänsemarkt¹³. Coulant le mythe dans la structure de l'opéra français, où généralement les amours d'un jeune couple sont contrées par de puissants rivaux, Du Boullay a imaginé une reine de Thrace nommée Orasie, amoureuse d'Orphée et quelque peu sorcière. Modelée sur l'archétype du personnage féminin « à baguette » – emploi courant dans la tragédie – qu'est la Médée du *Thésée* de J.-B. Lully¹⁴, Orasie suscite contre Eurydice un serpent mortel. Ce transfert de la culpabilité d'Aristée sur un personnage féminin¹⁵ trouve un écho euphémisé dans le sort de Silvia, messagère de *L'Orfeo* de Monteverdi et qui, pleine de remords d'avoir annoncé la fatale nouvelle, se mue en oiseau nocturne et se voue à la pénitence au fond d'une caverne.
- 17 Dans *Orfeo ed Euridice* de Calzabigi et Gluck, on ne sait de quoi Eurydice périt, mais cette mort, la descente aux Enfers et la tentative infructueuse d'Orphée de sauver son épouse prennent la couleur d'une épreuve quasi-maçonnique. Au premier acte, tout en incitant Orphée à partir pour le royaume des morts, l'Amour lui impose déjà des conditions (ne pas regarder Eurydice, ne pas parler, contenir ses désirs), et c'est l'Amour encore, au dénouement, qui, ressuscitant Eurydice, déclare à Orphée qu'il a suffisamment souffert pour prouver sa constance.
- 18 Estompées ou euphémisées, les circonstances violentes de la première mort d'Eurydice perdurent sous la forme d'une culpabilité plus ou moins identifiée dont il s'agit de décharger Aristée pour la faire assumer à des personnages non-« hommes » : monstre semi-animal (le Satyre), « femmes » (Orasie, Silvie) ou dieux sages éprouvant Orphée pour son bien. L'« homme » Orphée ne se construit plus dans la relation triangulaire virgilienne où la question de la mort d'Eurydice devait se régler entre « hommes » dont l'un avait été dépossédé par l'autre de son bien (sa « femme ») et que l'on pouvait apaiser avec une contrepartie (des sacrifices). Il se construit, grâce à cette mort parfaitement instrumentalisée, dans sa décision d'aller chercher Eurydice aux Enfers et la mise à l'épreuve du pouvoir de son chant sur le royaume des ombres. C'est la mort violente d'Eurydice (et dont la violence est autant que possible démasculinisée) qui nourrit cette part de la masculinité d'Orphée.

2. Eurydice parle ou se tait

- 19 Il y aurait beaucoup à dire sur la présence ou l'absence d'Eurydice dans les opéras orphiques : dans *L'Orfeo* de Striggio et Monteverdi, elle est présente au premier acte et ne

réapparaît fugitivement qu'au cinquième. Dans *Orfeo ed Euridice* de Calzabigi et Gluck, on ne l'aperçoit qu'à la fin du deuxième acte et elle ne chante qu'au troisième et dernier acte. Si dans l'*Orfeo* de Buti et Rossi le personnage est réellement autonome (montré dans ses effusions avec Orphée comme dans ses démêlés avec Aristée, assumant personnellement sa vengeance en revenant tourmenter son tourmenteur et le pousser au suicide), si dans *Orphée* de Du Boullay et Louis Lully Eurydice meurt dans les bras d'Orphée après de longs adieux (modelés sur ceux d'*Alceste* de Quinault et J.-B. Lully), il s'agit là d'exceptions. La pesante absence d'Eurydice, renforcée par sa mort hors-scène, souligne le manque pour Orphée et semble à certains moments réduire la jeune femme à un pur fantasme. Il faut cependant écouter Eurydice lorsqu'elle parle.

- 20 Eurydice amoureuse est d'abord celle qui trouve sa joie à écouter le chant d'Orphée (*Euridice* de Rinuccini et Peri) ou même seulement à contempler le bonheur d'Orphée (*L'Orfeo* de Striggio et Monteverdi), comme on peut l'entendre dans les scènes initiales de ces premiers opéras. Si dans l'*Orfeo* de Buti et Rossi elle exprime clairement son désir pour son futur époux, elle apparaît souvent comme un personnage totalement subordonné et dont la subordination participe à la construction d'Orphée en tant qu'« homme ». Néanmoins, la représentation scénique lui donne nécessairement plus de chair que les narrations antiques, où l'on entend à peine sa voix. Que dit Eurydice lors de l'échec d'Orphée, lorsqu'elle meurt pour la seconde fois ?
- 21 Chez Virgile, Eurydice reproche à Orphée l'accès de folie qui l'a fait se retourner vers elle ; chez Ovide, elle ne se plaint pas, ne peut pas se plaindre, souligne le poète, d'avoir été trop aimée. C'est cette perspective que reprennent Striggio et Monteverdi, Du Boullay et Louis Lully. Chez ces auteurs, Orphée se retourne car il n'entend pas Eurydice le suivre (l'Orphée de Monteverdi est en outre tenaillé par le désir sexuel). C'est le silence d'Eurydice qui le remplit de doute et le force à chercher à la voir. Chez Calzabigi et Gluck, c'est tout l'inverse. L'Eurydice des Lumières est bien là et parle trop. Elle n'est plus subordonnée, mais ses initiatives – in-subordonnées justement – sont catastrophiques : par son incompréhension, ses questions, sa jalousie, la véritable scène qu'elle fait à Orphée, sa faiblesse (elle s'évanouit presque de douleur), elle oblige le chanteur à commettre l'irréparable. C'est elle qui assume la responsabilité de l'échec d'Orphée et l'en décharge du même coup. Les défauts de cette Eurydice la construisent en tant que « femme » et construisent par contraste Orphée en tant qu'« homme », dans un même mouvement de représentation de la différence sexuelle, forcément hiérarchisée.

3. Orphée « hétérosexuel »

- 22 Intéressons-nous maintenant aux dénouements des opéras orphiques que les librettistes ont imaginés en usant avec liberté du matériau hétérogène des sources antiques – démembrement d'Orphée par les Bacchantes, apothéose de sa lyre, retrouvailles avec Eurydice dans le monde des morts – et en optant, selon les cas, pour le *lieto fine* ou la catastrophe tragique. En effet, la fonction téléologique du dénouement construit les personnages qui y trouvent, dans tous les sens du terme, leur fin. Tout comme sa relation aux autres personnages du mythe, la fin d'Orphée le construit en tant qu'« homme ». Mais au-delà de cette cohérence dramaturgique interne, il ne faut pas oublier que le dénouement d'un spectacle aussi dispendieux véhicule également les intentions de ses commanditaires. La fin d'Orphée est porteuse de signification politique. Enfin, si l'on

poursuit l'idée d'une allégorie de l'opéra lui-même à travers ce personnage, la fin d'Orphée est également une représentation de la finalité du genre lyrique.

- 23 Composée pour des noces royales, l'*Euridice* de Rinuccini et Peri contrevient à la tradition mythique pour finir par l'heureuse réunion des deux protagonistes, dans le cadre bucolique qu'il-elle avaient quitté. De ce mariage florentin de la tragédie grecque rêvée par les humanistes et de la pastorale dramatique, naît une figure masculine victorieuse, dont les exploits sont couronnés par le mariage. Ce paradigme des opéras baroques érige un « homme » exceptionnel en figure centrale de l'opéra, un « homme » constitué comme tel par sa vaillance et par l'obtention d'une « femme » désirée (à l'inverse de l'opéra romantique bâti sur la mort finale de l'héroïne). Ce modèle s'affine au siècle suivant à travers la réforme métastasienne et les figures princières, valeureuses et vertueuses, qu'elle hypostasie. À ce titre, *Orfeo ed Euridice* de Calzabigi et Gluck, créé pour la fête de l'empereur François Ier, époux de l'impératrice Marie-Thérèse, se situe dans la tradition tracée par Rinuccini et Peri : si l'œuvre renouvelle l'esthétique de l'opéra, sa fonction reste bien celle d'un spectacle baroque, et l'amour conjugal dont elle fait l'éloge répond parfaitement à la morale préconisée par Marie-Thérèse.
- 24 Orphée moralisé, Orphée hétérocentré, Orphée exemplaire : si l'Orphée de Peri est plus solaire, celui de Gluck plus fragile (allant au bout du désespoir et sauvé *in extremis* par l'Amour), ces Orphées sont forgés par la réussite de leur catabase : revenus des profondeurs de l'Averne, ayant récupéré la jouissance de leur propriété (leur « femme »), la « technologie du genre » qui les produit érige le couple hétérosexuel – inégal, dissymétrique et hiérarchisé – en modèle sociétal et en image du bonheur terrestre.

4. Orphée « homosexuel »

- 25 Les déclamations misogynes et les inventions pédérastiques de l'Orphée ovidien ne sont pas pour autant absentes des spectacles baroques, les premières parfaitement explicites, les secondes nécessairement plus voilées. Dans la bouche d'Orphée, le dénigrement des femmes et le renoncement à leur amour peuvent générer plusieurs lectures parallèles : leçon chrétienne de continence, sublimation néo-platonicienne ou éloge implicite de l'amour des garçons. Mais quel dénouement choisir alors ?
- 26 Héritier de *La Fabula di Orfeo* de Politien, où la référence à l'homosexualité est explicite, l'opéra de Striggio et Monteverdi explore successivement deux dénouements. La version initiale, représentée en 1607 à Mantoue et dont témoigne seul le livret (intitulé *La Favola d'Orfeo*), convoque des Bacchantes acharnées à la perte d'Orphée. La version de la partition publiée en 1609 (intitulée *L'Orfeo*) fait apparaître Apollon, venu apprendre à son fils la sublimation de sa douleur et de sa colère. La bifurcation de l'intrigue se situe exactement après la tirade misogyne d'Orphée (« Or, les autres femmes sont orgueilleuses et perfides [...] ») qui se conclut par son renoncement à l'amour des femmes (« Qu'aucune des flèches d'or décochées par Amour/ Ne fasse jamais succomber mon cœur pour des femmes si viles¹⁶ »).
- 27 Le dénouement apollinien de *L'Orfeo*, celui de la partition, peut être lu comme une leçon de détachement des passions terrestres. Enlevé par son père sur une machine en forme de nuage, Orphée se prépare à confondre son chant à celui de l'harmonie universelle. Son apothéose rappelle à la fois l'ascension du Christ et l'enlèvement de Ganymède par Jupiter à des fins moins éthérées (chez Ovide, c'est Orphée qui chante la destinée du jeune homme aimé par le souverain de l'Olympe). Quoi qu'il en soit, ce dénouement propose

une fabrique de l'« homme » Orphée dans une configuration purement masculine, androcentrée et homocentrée, fondée sur la disparition d'Eurydice. Rappelons que l'opéra de Striggio et Monteverdi a été créé devant un public masculin et que les dames de Mantoue ne furent conviées qu'à la seconde représentation.

- 28 Le dénouement originel conservé dans le livret, celui de *La Favola d'Orfeo*, indique l'homosexualité d'Orphée : l'irruption de la troupe vengeresse des Bacchantes suffit à rappeler son mépris des femmes et, par une synecdoque discutable, son amour des hommes (mais l'un peut impliquer l'autre dans un contexte misogyne). Certes la mort d'Orphée n'est évoquée ni sur la scène, ni hors-scène. Le chanteur s'éloigne en voyant venir les Bacchantes, qui, remettant leur vengeance à plus tard, concluent l'opéra par un joyeux hymne à Bacchus. Ni « mélomachie » entre le chant d'Orphée et celui des Bacchantes, ni mise à mort¹⁷. La « technologie du genre » ici à l'œuvre, tout en euphémisant la violence féminine, montre la rupture entre un « homme » et des « femmes » irrécyclables.
- 29 Les deux dénouements successifs de Monteverdi sont réunis et dévoilés dans *La Morte d'Orfeo* de Stefano Landi, qui reprend le mythe en le mêlant d'intentions comiques, voire parodiques. Dans cet opéra assez mystérieux, publié en 1619 mais dont on ne sait s'il a été représenté ni qui est l'auteur du livret, l'intrigue commence après la seconde mort d'Eurydice. En partie consolé, Orphée invite dieux et bergers à son anniversaire, mais ne convie ni Bacchus (il a renoncé au vin) ni les « femmes » (« peste du monde » dont « les lits sont plus sordides que l'Enfer¹⁸ »). Si Mercure vient, entouré de deux beaux éphèbes, lui offrir le nectar olympien, Bacchus ulcéré décide de se venger en chargeant les Ménades de le tuer. On apprend la mort d'Orphée par un récit qui rapporte comment, son chant devenu inefficace, il a fini par tomber sous les coups de ses ennemies. Orphée se réjouit en vain de retrouver Eurydice aux Enfers : elle a bu l'eau du Léthé et l'a oublié. Mené par Mercure auprès de Jupiter (tel Ganymède), Orphée trouve alors sa place parmi les dieux.
- 30 Si l'*Orfeo* de Buti et Rossi, dans un esprit un peu comparable, cumule les deux dénouements et atténue la violence de la mort d'Orphée en la faisant suivre d'une apothéose, l'*Orphée* français de Michel Du Boullay et Louis Lully se démarque des spectacles italiens du début du baroque et tire le mythe vers la tragédie. Dans la mise en musique de Louis Lully comme dans celle de Telemann, les Bacchantes en scène tuent Orphée hors-scène en lançant sur lui leurs thyrses et reviennent chargées de ses dépouilles : sa lyre et sa couronne brisées. Chez Louis Lully, leur prêtresse les renvoie dépecer le corps du chanteur et le jeter dans l'Hèbre (passage coupé dans la version hambourgeoise de Telemann). L'horreur se déroule en coulisse mais reste toute proche, comme en témoignent ces allers et retours entre le hors-scène et la scène. Pour finir, Orasie restée seule décide de mourir pour troubler l'ultime réunion d'Orphée et d'Eurydice aux Enfers.
- 31 Dans l'*Orphée* français (comme dans celui de Buti et Rossi d'ailleurs), nulle tirade misogyne, nul renoncement aux « femmes », nulle allusion, par le biais de la mythologie, à l'amour des garçons. La plainte d'Orphée avant sa mort se mue en colère, mais seulement contre lui-même qui n'a pas su sauver Eurydice, puis en une aspiration à la mort que les Bacchantes viennent combler (le punissant d'un sacrilège envers Bacchus plus que du mépris de leurs charmes). Cet Orphée toujours constant (d'où le titre de la traduction allemande sur laquelle travaille Telemann) représente-t-il la version tragique de l'Orphée « hétérosexuel » des dénouements heureux ? Ce qui permet d'en douter, dans

le cas de Louis Lully, tient à la biographie du compositeur. Premier fils du glorieux Surintendant de la musique du roi, le jeune Louis était promis aux plus belles destinées : ayant eu Louis XIV et la reine Marie-Thérèse pour parrain et marraine, héritier des charges de son père, Louis Lully ne put semble-t-il assumer la carrière qui lui était tracée, rêvant d'épée et de plume, non de lyre, multipliant les provocations, aux bornes de la folie, suicidaire, interné temporairement à Charenton par son propre père. Dans cet unique opéra composé à 26 ans¹⁹, trois ans après la mort de Jean-Baptiste Lully, Louis semble souhaiter en finir avec son Orphée de père ou avec le musicien que lui-même ne veut ou ne peut pas être. Car si Jean-Baptiste Lully fut comparé fréquemment au chanteur thrace, son penchant pour les garçons fut si peu ignoré que l'on pouvait le chansonner ainsi :

Si Lully quelque jour descendait aux Enfers
Avec un plein pouvoir de grâces et de peines,
Un jeune criminel sortirait de ses fers,
Une pauvre Eurydice y garderait ses chaînes²⁰.

- 32 La violence et le pessimisme de la tragédie en musique de Louis Lully trouvent un écho dans d'autres opéras parisiens de la même époque, telle la *Médée* de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier (1693). La « technologie du genre » qu'elle met en œuvre se nourrit d'une opposition marquée entre les « femmes » (vues du côté des « hommes » : celles que l'on aime mais que l'on perd, celles que l'on n'aime pas et qui deviennent mortellement dangereuses) et produit un « homme » dont l'« hétérosexualité » se heurte à l'impossible et dont l'« homosexualité » est tue, un « homme » victime des « femmes », mais aussi, comme le Jason de Charpentier, victime de sa propre faiblesse.
- 33 Cette « technologie du genre » comporte des traces d'homophobie qui vont affleurer de façon récurrente dans la construction de ces Orphées de la fin du baroque à l'« hétérosexualité » affichée mais à l'héroïsme défaillant, comme si la version ovidienne dûment expurgée laissait néanmoins filtrer quelques soupçons de non-conformité à la norme de l'« homme » hétérosexuel, nécessairement valeureux. Chez Du Boullay, la reine Orasie est bien consciente de la mésalliance à laquelle elle aspire lorsque sa confidente lui fait remarquer à propos d'Orphée que « Les Arts qu'on voit lui plaire/ Ne sont pas ceux des héros²¹ » Et quand Gluck remanie pour Paris son *Orfeo ed Euridice* viennois, en 1774, il lui semble nécessaire de compléter le rôle principal – caractérisé par trois grands airs de plainte, un à chaque acte – par un air héroïque, afin de souligner la décision d'Orphée d'aller affronter les Enfers. Progressivement masquée, l'« homosexualité » de ces Orphées se mue en défaut de virilité et tend à créer une fragilité, une fracture dans certaines déclinaisons du personnage au sein d'un monde totalement hétérocentré, alors qu'elle représentait, dans les premiers opéras italiens, le passage exemplaire d'un monde hétérocentré à un monde homocentré jugé supérieur.

Orphée plurivoque

- 34 Les différentes « technologies du genre » que nous avons vues à l'œuvre dans la dramaturgie construisent des relations complexes entre ces « hommes » et ces « femmes » fictionnels, faits de paroles et de musique, que sont les personnages d'opéra livrés par les partitions. Mais au moment du spectacle, l'incarnation de ces personnages par des voix et par des corps dont le sexe correspond ou ne correspond pas à celui du rôle tisse de nouvelles relations, crée de nouveaux désirs, et engage dans ce réseau l'acteur

collectif qu'est le public. La « technologie du genre » est reconstruite en scène par une « performance de genre » où les voix et les corps introduisent de nouveaux paramètres.

1. Distributions

- 35 Ainsi, quelle est la voix d'Orphée ? L'Orphée de Peri (la voix de Peri lui-même, créateur du rôle) est un ténor, comme les Orphées de Monteverdi et de Landi. Les Orphées français possèdent également cette tessiture : celui de Louis Lully tout comme l'Orphée de Gluck francisé dans *Orphée et Eurydice*. Celui de Telemann, enfin, est baryton. En revanche, l'Orphée de Rossi est alto, créé par l'un des plus célèbres *castrati* de l'époque, Atto Melani, de même que l'Orphée viennois de Gluck, incarné par Gaetano Guadagni. On observe ainsi deux constructions vocales types de la masculinité d'Orphée : voix de ténor, voix d'alto *castrato*, deux idéaux sonores dont l'un remplace progressivement l'autre (mis à part dans le domaine français) pour représenter le chanteur fabuleux. Deux conceptions du corps masculin voué au chant, également, avec la « fabrique » par la mutilation de chanteurs destinés à incarner les héros.
- 36 Au-delà de la voix du personnage principal, c'est toute la distribution – quand elle nous est connue – qu'il faudrait examiner. Ainsi la vedette de *L'Orfeo* de Monteverdi était moins le ténor Francesco Rasi, créateur du rôle-titre, que le jeune castrat soprano Giovan Gualberto Magli, prêté pour l'occasion par le Grand-duc de Toscane. Magli chanta le rôle de la Musique, dans le Prologue, celui de Proserpine et peut-être la Messagère ou l'Espérance. Quant au rôle d'Eurydice, on sait qu'il fut interprété par un prêtre, donc probablement par un castrat²². Au sexe des personnages se mêlent, pour le public, d'autres paramètres : la dimension symbolique des tessitures (les personnages masculins ont une voix plus ou moins grave selon l'âge, la puissance, le lieu : les divinités infernales sont des basses, Apollon et Orfeo des ténors), mais aussi le sexe des interprètes, dissimulé ou non par le travesti.
- 37 Dans *l'Orfeo* de Rossi, la configuration est autre. La rivalité entre Aristée et Orphée est symbolisée par la similitude des voix : le berger apiculteur est interprété par Marc'Antonio Pasqualini, *castrato favori* du cardinal Antonio Barberini, le chanteur thrace par le fameux Atto Melani, *castrato* au service de la famille Médicis et amant du duc de Mantoue²³. Deux jeunes *castrati* romains font également l'attraction du spectacle, incarnant plusieurs rôles, principalement en travesti (les Grâces, les Parques, Proserpine). Mais les chanteuses ne sont pas absentes : c'est Anna Francesca Costa qui chante Eurydice, dont le rôle, nous l'avons vu, est particulièrement étoffé dans cet opéra²⁴.
- 38 Dans la partition originale viennoise de *l'Orfeo ed Euridice* de Gluck, enfin, les trois personnages chantent dans des tessitures aiguës, mais les relations entre personnages et personnes sont toutes différentes : Orphée est un « homme » chanté par un homme *castrato*, Eurydice une « femme » chantée par une femme, l'Amour un jeune « homme » chanté par une femme en travesti.
- 39 Au-delà du texte, au-delà de la partition, on comprend que la double « performance de genre » que devient la représentation (performance du sexe du personnage, performance du sexe de l'interprète) vienne superposer à l'intrigue des significations sous-jacentes et visibles à la fois, tout en créant, dans l'identification et le désir que suscitent les corps en scène des déplacements, des glissements et des troubles qui ne sont pas les moindres attraits de l'opéra baroque. On peut dire alors que la « technologie du genre » construite par la dramaturgie porte parfois en elle-même les germes de sa propre subversion,

lorsqu'elle est mise à la scène. Les « femmes » et les « hommes » des intrigues deviennent en tant que tel-le-s variables et mouvants, liés à la performance de l'interprète, à ses capacités et à ses choix de faire primer une performance ou l'autre.

2. L'Orphée de Gluck et ses trans-positions

- 40 Concentrons-nous maintenant sur le cas de *Orfeo ed Euridice/Orphée et Eurydice* de Gluck, dont les nombreuses reprises et remaniements, l'intégration de longue date dans le répertoire des maisons d'opéras et l'abondante discographie favorisent l'étude sur une chronologie large²⁵.
- 41 Créé à Vienne en 1762 pour le castrat alto Gaetano Guadagni, le rôle principal d'*Orfeo ed Euridice* fut transposé par Gluck lui-même pour le castrat soprano Giuseppe Millico, dans une version condensée de la partition viennoise représentée à Parme en 1769. Pour la version plus développée créée à Paris en 1774, *Orphée et Eurydice* (traduction en français et arrangement par Pierre-Louis Moline du livret original italien de Raniero de'Calzabigi), Gluck remania le rôle pour le ténor Joseph Legros. Il ne s'agissait pas seulement d'une transposition vers le grave mais souvent d'une réécriture, tenant compte des registres les plus expressifs des deux tessitures (dans l'invocation aux Enfers, les moments les plus émouvants font valoir l'aigu du ténor là où ils exploitaient le grave de l'alto *castrato*).
- 42 La version viennoise pour alto *castrato* et la version parisienne pour ténor coexistèrent en Europe, dans diverses configurations et traductions, durant les décennies suivantes. L'interchangeabilité entre castrats et chanteuses de même tessiture permirent à des femmes, occasionnellement (par exemple lors d'un concert à Milan en 1813), de chanter la version viennoise. Mais c'est Pauline Viardot qui créa, de concert avec Hector Berlioz, une nouvelle tradition d'interprétation féminine du rôle. Elle chanta d'abord la version viennoise en concert dès 1842, avant que Berlioz n'entreprenne pour elle et avec elle une sorte de « restauration » de la partition, synthèse des versions viennoise et parisienne créée au Théâtre lyrique en 1859.
- 43 La version Berlioz-Viardot, éventuellement aménagée (notamment retraduite en italien), s'implanta solidement dans le répertoire, à la fin du XIX^e siècle et durant tout le XX^e siècle. Orphée fut donc interprété principalement par des chanteuses en travesti (parmi lesquelles Kathleen Ferrier, Janet Baker ou Marilyn Horne), même si quelques essais de transposition à l'octave inférieure de la version pour mezzo permirent à des barytons comme Dietrich Fischer-Dieskau d'interpréter le rôle. Parallèlement, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le souci nouveau de retour aux sources originales et la recherche d'« interprétation historiquement informée » firent ressurgir la version parisienne pour ténor (chantée par exemple par Nicolai Gedda) et la version viennoise pour alto, voire la version Berlioz-Viardot dans toute son intégrité (dirigée par Marc Minkowski). Interprétée par des mezzo-sopranos, la version viennoise pour alto l'est également, à partir de la prise de rôle par René Jacobs en 1981 et son enregistrement l'année suivante, par des contre-ténors.
- 44 Tandis que la partition, comme c'est souvent le cas des opéras anciens, se diffracte en de multiples versions, la voix migrante de cet Orphée décidément *queer*²⁶ transite dans toutes les tessitures vocales (basse exceptée), répondant à des idéaux sonores et genres divers, selon les temps et les lieux. Et le corps d'Orphée, la « technologie du genre » qu'il représente peuvent être performés par un homme castrat, par un homme non castrat

exploitant soit la partie aiguë soit la partie grave de sa tessiture ou encore par une femme travestie en homme.

- 45 Si, comme le dit Butler, « le genre est toujours un faire²⁷ », la représentation sous le masque de l'acteur-trice de ce genre n'est pas réalisée de la même façon par chacun-e de ces interprètes potentiel-le-s. Il ne s'agit pas seulement d'interprétation mais de couleur vocale, de présence corporelle et de la performance de genre propre à l'individu-e en scène, qui se mêle à la performance de genre du personnage. Les différentes voix possibles de cet Orphée « plurivoque » confèrent une multiplicité de significations à l'intrigue et à la construction de la différence sexuelle qu'elle véhicule.

3. Orphée travesti

- 46 Au moment d'endosser le rôle d'Orphée, Pauline Viardot travailla particulièrement la question du costume (commandant des esquisses à Eugène Delacroix), consciente de l'importance de l'effet visuel pour la crédibilité du personnage. Les photographies conservées montrent un costume à la grecque assez androgyne : ample tunique serrée à la taille par une ceinture et s'arrêtant en-dessous du genou, bras nus et manteau long attaché aux épaules, permettant des effets sculpturaux de drapés. Par la suite, les costumes d'Orphée oscillent entre plus de « féminité » ou plus de « masculinité », combinées à une distinction plus ou moins marquée par rapport au vêtement d'Eurydice. Il y aurait toute une étude sémiologique à mener sur les travestissements d'Orphée et sur l'érotisme lesbien qu'ils véhiculent²⁸. Celui-ci évolue avec la possibilité grandissante pour les chanteuses, au cours du XX^e siècle, d'assumer une représentation très « masculine » du personnage (jusqu'au « costume-cravate » de nombre de mises en scène récentes). Par son vêtement, mais également par sa gestique, le personnage d'Orphée présente une grande variabilité entre deux pôles que l'on pourrait qualifier de « butch/fem », variabilité essentiellement visuelle et qui n'engage pas nécessairement la performance vocale de la chanteuse.
- 47 Celle-ci, néanmoins, n'est pas exempte d'érotisme homocentré. Les voix qu'Elizabeth Wood a qualifiées de « saphoniques²⁹ » ont été reçues comme androgynes, combinant à l'instar de celle de Pauline Viardot des graves puissants et une grande agilité dans l'aigu, des traits considérés comme « masculins » et « féminins ». Dans une société comme celle du XIX^e siècle, où l'on conçoit le genre comme profondément « incorporé », où le corps crée une sorte de fatalité du genre (la littérature médicale en fait foi)³⁰, cette voix semble particulièrement adaptée au travesti féminin.
- 48 La « lesbianisation » d'Orphée (la tête du chanteur thrace, chez Ovide, n'a-t-elle pas échoué sur l'île de Lesbos ?) et les performances de genre qu'elle entraîne recomposent le personnage en accentuant métaphoriquement sa part d'homosexualité masculine. Celle-ci était plutôt refoulée, dans la lecture du mythe élaborée par Calzabigi et Gluck, comparée à celle des premiers opéras italiens, pour le conformer à une norme clairement hétérocentrée. Le fait que le rôle ait été chanté par un castrat dans la version viennoise ne contredisait pas cette réorientation hétéronormée du personnage, ce type de voix étant alors tout à fait congruent à des héros hétérosexuels. C'est la tradition d'une interprétation par des femmes, bien plutôt, qui a fait resurgir la dimension homosexuelle du personnage, assimilée à une dimension « féminine ». On voit ainsi comment la performance peut subvertir ou du moins profondément infléchir la « technologie du genre » à l'œuvre dans un opéra. L'« homme » Orphée, qui était construit par sa vaillance

et sa constance (son échec transformé en mise à l'épreuve), tout autant que par la différence affichée avec une « femme » faible et inconsciente des véritables enjeux (Eurydice), cet « homme » est partiellement déconstruit en tant que tel par son incarnation à la scène par une femme. La bisexualité d'Orphée, issue des versions virgilienne et ovidienne du mythe (que le public des théâtres lyriques connaît d'ailleurs de moins en moins au cours du XX^e siècle), réinvestit le personnage de façon inattendue. On comprend alors que certains aient souhaité « remasculiniser » Orphée en transposant le rôle pour un baryton, une voix plus appropriée, selon les normes du milieu du XX^e siècle, que celles des castrats et des femmes.

4. L'héritage des castrats

- 49 À la fin du XX^e siècle, à l'inverse, la voix aiguë du créateur du rôle d'*Orfeo ed Euridice*, Gaetano Guadagni, fait rêver. Un intérêt nouveau pour l'esthétique baroque, la recherche d'une « interprétation historiquement informée », les travaux musicologiques sur le *bel canto*, entre autres, incitent à reconsidérer les *virtuosi* et leur rôle dans l'histoire de l'opéra. Le phénomène déborde largement la sphère musicologique : des ouvrages aussi divers que l'analyse sémiologique de Roland Barthes *S/Z* (1970), le roman à succès de Dominique Fernandez *Porporino ou les Mystères de Naples* (1974), l'essai nourri de psychanalyse lacanienne de Michel Poizat *L'Opéra ou le Cri de l'ange* (1986) ou le film oscarisé de Gérard Corbiau *Farinelli, Il castrato* (1994) marquent les étapes d'une diffusion très large du sujet, au point que la figure du castrat s'érige maintenant en véritable mythe moderne. Non que l'existence historique des chanteurs castrats soit de l'ordre du mythe, bien entendu, mais parce qu'ils font l'objet d'une reconstruction mythique représentative d'un « trouble dans le genre » très contemporain.
- 50 La bande-son du film de Corbiau est à cet égard extrêmement intéressante : pour recréer artificiellement (et avec l'aide de l'IRCAM) la voix du célèbre chanteur, ou du moins une « voix de castrat » plus ou moins inouïe (les enregistrements tardifs d'Alessandro Moreschi, le dernier castrat de la chapelle Sixtine, ne permettant guère de se faire une idée des capacités vocales des vedettes du XVIII^e siècle), on eut l'idée de mêler en studio les voix d'un contre-ténor (Derek Lee Ragin) et d'une soprano (Ewa Mallas-Godlowska). Il ne s'agissait donc pas de modifier la texture d'une voix masculine (voix d'enfant développée en voix d'adulte, par exemple, ou voix de ténor déplacée vers l'aigu), mais de réaliser une sorte d'hermaphrodite vocal, voix d'homme et voix de femme mêlées, avec d'ailleurs une nette prédominance de la voix du chanteur sur celle de la chanteuse. Que le timbre du contre-ténor soit très différent de ce que l'on peut savoir de celui des castrats importait peu, finalement. Il fallait que, pour être androgyne, la voix de « Farinelli » émane – dans une perspective essentialiste un peu naïve – à la fois d'un corps masculin et d'un corps féminin, fussent-ils invisibles à l'écran.
- 51 C'est ce même essentialisme sous-jacent qui fait souvent préférer aux chefs spécialistes du baroque les contre-ténors aux mezzo-sopranos pour chanter les rôles créés par des castrats³¹, et en premier lieu *Orfeo ed Euridice* de Gluck dans la version viennoise³², comme si, indépendamment de toute considération sonore et musicale, le corps masculin était plus crédible que le corps féminin pour incarner un personnage masculin, même pour un enregistrement sans mise en scène. C'est contrevenir à tout ce que l'on sait des pratiques des XVI^e et XVII^e siècles, où les contre-ténors chantaient exclusivement le répertoire sacré, tandis que les femmes et les castrats se partageaient plus ou moins les

mêmes rôles à la scène. En effet, et contrairement à ce que les raccourcis chronologiques trop rapides ont pu faire croire (par exemple ceux de Michel Poizat, faisant se succéder le *divo* du XVIII^e et la *diva* du XIX^e siècle), les chanteuses incarnaient couramment des rôles héroïques masculins durant toute la période baroque. Par une curieuse ruse de l'histoire, les voix de castrats, « inventées » pour éviter d'avoir à recourir aux voix de femmes, interdites à l'église, ces voix de substitution fondées sur l'exclusion des femmes, permirent aux femmes de s'approprier à la scène des rôles qui socialement leur étaient refusés. Le personnage masculin du héros amoureux, valeureux, actif et triomphant étant associé à une tessiture aiguë, il pouvait être incarné par un castrat comme par une femme, selon les circonstances et les habitudes locales (on sait que les femmes furent à de nombreuses reprises interdites sur les scènes romaines tandis que l'opéra vénitien, par exemple, distribuait largement les rôles masculins à des chanteuses).

- 52 Les recherches des spécialistes ont permis de mieux comprendre la place des castrats dans la société baroque³³ et d'expliquer le phénomène curieux d'une incarnation des rôles d'« hommes » par des personnes qui, selon les normes androcentrées, n'en étaient pas vraiment : les castrats et les femmes. Roger Freitas a bien montré que les castrats étaient des objets de désir, tout comme les chanteuses, pour un public masculin³⁴, et il est évident que la représentation des héros n'était pas le seul but d'un spectacle lyrique. Quoiqu'il en soit, il semble bien que les castrats aient été vus en leur temps comme des hommes « féminisés » par le désir érotique masculin (et féminin) qu'ils pouvaient susciter, représentatifs d'une androgynie qui ressortissait davantage à l'« entre-deux sexes » (un « entre-deux » qui d'ailleurs ne se situerait pas exactement « au milieu ») plutôt qu'à l'« addition des sexes » que semble suggérer la voix reconstituée de « Farinelli ».
- 53 Sur le parallélisme entre les castrats et les femmes, notons que deux féministes parmi les plus influentes ont usé du castrat comme métaphore de la construction sociale des femmes. On se souvient des célèbres phrases du *Deuxième sexe*, écrites à une époque bien antérieure à la vogue de la musique baroque :
- On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*³⁵.
- 54 Une trentaine d'années plus tard, pour définir la « catégorie de sexe », Monique Wittig reprend et élargit la métaphore :
- La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont « hétérosexualisées » (la fabrication des femmes est semblable à la fabrication des eunuques, à l'élevage des esclaves et des animaux) et soumises à une économie hétérosexuelle³⁶.
- 55 Si la « fabrication » des castrats s'ancre à l'évidence dans une mutilation initiale, elle se poursuit ensuite à chaque instant, tant dans la formation vocale et musicale que dans la relation aux protecteurs, aux mécènes et au public. De façon similaire, la « fabrication » des chanteuses, à la même époque, mériterait d'être étudiée : l'atrophie du bas de la cage thoracique par le port précoce du corset (ou plutôt du « corps », le terme est éloquent) façonne le corps des femmes des classes aisées et produit des corps chantants différents de ceux de nos contemporaines.
- 56 Que les castrats soient vus symboliquement comme des hommes mutilés, des hommes féminisés, des androgynes, des hermaphrodites ou des transsexuels³⁷, force est de

constater que le savoir historique progressivement accumulé sur ces artistes reste suffisamment lacunaire pour laisser place à l'imaginaire et à la créativité. La concurrence actuelle entre les mezzo-sopranos et les contre-ténors qui se partagent l'héritage des castrats – leur répertoire – se joue non seulement au niveau vocal mais aussi au niveau corporel et vestimentaire. Cecilia Bartoli chante l'air emblématique de Farinelli « *Son qual nave* », dans un costume proche de celui du film éponyme, dans son DVD *Sacrificium*³⁸ et Ann Hallenberg choisit en 2011 pour son récital *Hommage à Farinelli* (conçu pour célébrer les 20 ans des Talens Lyriques, qui avaient enregistré sous la direction de Christophe Rousset la bande-son du film de Corbiau) un composé distancié et passablement *queer* de costumes de scène féminins et masculins, casque à plume et large décolleté, cape princière et pantalon bouffant³⁹.

- 57 Le mythe moderne des castrats, hypostasié sous la figure de Farinelli mais dont profitent également un Atto Melani, un Senesino, un Carestini ou un Guadagni, introduit pour les chanteuses et les chanteurs qui reprennent leur répertoire une troisième performance de genre : à celle de l'individu-e qui chante, à celle du personnage qu'elle/il incarne, se superpose ou se substitue celle du « castrat » tel que notre époque n'en finit pas de le réinventer.

5. Orphée saphonique, gayphonique ou hétérophonique

- 58 L'Orphée de Gluck est actuellement interprété par trois types de voix : mezzo-sopranos dans la version Berlioz-Viardot plus ou moins remaniée ou dans la version viennoise, contre-ténors dans la version viennoise, ténors dans la version parisienne (les barytons transposant la version Berlioz-Viardot deviennent plus rares). Il est évident que la performance en scène n'est pas identique dans les trois configurations, si l'on considère le couple principal à travers la sexuation des corps et les tessitures vocales.
- 59 Pour dire les choses de façon caricaturale, Orphée est chanté par un homme avec une voix d'« homme » (ténor), par un homme avec une voix de « femme » (contre-ténor) ou par une femme avec une voix de « femme » (mezzo-soprano). Si le couple ténor/soprano est clairement hétérosexuel, si le couple mezzo-soprano/soprano est lesbien, le couple contre-ténor/soprano est hétérosexuel sur le plan visuel et devrait être lesbien sur le plan sonore. Est-ce bien le cas ?
- 60 De tous temps, les hommes ont utilisé le *falseto* pour chanter dans le registre aigu, notamment dans les milieux ecclésiastiques androcentrés où les voix de femmes étaient exclues. Tombée en désuétude, cette technique fut ressuscitée par Alfred Deller à la fin des années 1940, pour interpréter un répertoire de chansons élisabéthaines conçu précisément pour ce type de voix. L'impact de ce timbre inouï, l'effet d'étrangeté d'un corps masculin adulte chantant dans l'aigu entraîna l'emploi de cette voix à la scène, dans le répertoire contemporain (Benjamin Britten écrivit en 1960 pour Deller le rôle d'Oberon de son *Midsummer Night's Dream*) puis baroque (James Bowman chantant dans *La Calisto* de Cavalli à Glyndebourne dès 1970) et un intérêt croissant pour cette technique dans les dernières décennies du XX^e siècle. La minceur du répertoire soliste effectivement écrit pour contre-ténor et le développement du mythe des castrats incitèrent les falsettistes à s'emparer de leur répertoire⁴⁰. C'est principalement à l'opéra que les contre-ténors se produisent, dans tous les sens du terme : ils se présentent au regard sur la scène, mais aussi « produisent » leur voix, puisque la technique vocale se façonne à partir des partitions travaillées. C'est ainsi qu'il paraît plus « naturel », voire plus « historique » de

distribuer les rôles de castrats à des contre-ténors, sans que ni le corps ni la voix des uns et des autres ne soient comparables et en contradiction avec les usages de l'époque baroque. Le contre-ténor est devenu une sorte de métaphore du castrat.

- 61 Mais le « castrat » mythifié, celui de notre imaginaire, est également une métaphore : chez Barthes comme chez Fernandez, la figure du castrat permet d'évoquer en filigrane celle du gay, précisément au moment où se forment les mouvements de lutte pour les droits des homosexuel-le-s. Homme blessé par les coutumes violentes de la société qui l'a vu naître, le Porporino de Fernandez est d'abord un artiste, une figure positive auréolée de la beauté des sons et des formes de l'art baroque napolitain. Ce jeu métaphorique croisé, renforcé par l'importance de l'opéra au sein de la culture gaie⁴¹, ont pu faire de la voix de contre-ténor une sorte de « voix gaie⁴² ». Ainsi, dans le couple Orphée/Eurydice performé par un contre-ténor et une soprano, si les corps en scène peuvent figurer un couple hétérosexuel, la « voix gaie » d'Orphée peut raconter aussi d'autres histoires, celle du castrat qui a créé le rôle ou celle d'un désir érotique entre hommes venant se greffer sur l'intrigue première d'une façon ou d'une autre.
- 62 À côté de la voix « gayphonique » d'Orphée contre-ténor, la voix « sapphonique » de l'Orphée mezzo-soprano porte d'autres significations érotiques et sociales. En effet, si le timbre de mezzo-soprano peut être « homovocal », comme l'a défini Terry Castle⁴³, et véhiculer un érotisme lesbien, c'est surtout le travestissement de la chanteuse qui marque la masculinité du personnage et fait de son corps à la fois un corps d'« homme » (dans la fiction de l'intrigue hétérosexuelle) et un corps de femme, plus ou moins vu comme tel par le public selon la performance de l'interprète, la forme du costume, la mise en scène, la réception par chaque spectatrice-teur. Ce travestissement admis depuis toujours à l'opéra est cependant la marque d'une subversion sociale sévèrement réprimée dans la pratique (considérée comme un crime)⁴⁴ : plus encore que les amours sapphiques, c'est la prise en charge par une femme d'un rôle masculin qui crée le « trouble dans le genre⁴⁵ ». Gayphoniques et sapphoniques ne sont pas symétriques dans le monde de l'opéra : dans les réactions hostiles à ces distributions, on comprend que c'est la voix du contre-ténor qui crée la transgression, parce que trop « féminine » ou « efféminée », que c'est le corps de la mezzo-soprano qui subvertit les genres, parce que féminin. Si l'homophobie est présente dans les deux cas, la misogynie l'est également.
- 63 Plus rarement représentée, enfin, la version parisienne pour ténor d'*Orphée et Eurydice* est reçue actuellement comme clairement hétérosexuelle (« hétérophonique » ?) : en se conformant au goût baroque spécifiquement français, Gluck préfigure les distributions du XIX^e siècle, mieux connues du public d'aujourd'hui, où le couple principal est composé d'un ténor et d'une soprano. Orphée se coule dans la norme hétérocentrée, tout comme l'opéra baroque de Gluck dans le paradigme de l'opéra romantique et post-romantique.
- 64 L'Orphée antique est un passeur : vivant il franchit le seuil du monde des morts, chantant il abolit les frontières entre l'humain, l'animal et le végétal. L'Orphée antique est également un « homme » construit par ses relations complexes et violentes avec les femmes : domination, rejet, conflit mortel. En tant que personnage dans les opéras baroques, Orphée assume une sexualité changeante selon les temps et les lieux, son amour « hétérosexuel » pour Eurydice étant plus ou moins concurrencé par une « homosexualité » effective, sublimée ou réprimée. Sur les scènes contemporaines, la variabilité du genre de cette figure fictionnelle trouve une correspondance bienvenue dans les tâtonnements imaginatifs des interprètes, confrontés à l'impossible réactualisation de pratiques baroques perdues. Orphée permet alors de « donner voix »

aux voix subversives, à celles qui ne pouvaient faire figure de sujet dans l'intrigue, voix féminines, voix lesbiennes, voix gaies, voix trans. Mais la vieille rivalité – fondée sur l'interchangeabilité – entre castrat et chanteuse, à l'époque baroque, entre contre-ténor et mezzo-soprano, aujourd'hui, ne doit pas masquer l'inégalité à l'œuvre dans les représentations d'Orphée. En effet, pour accéder au statut d'allégorie du genre lyrique, pour incarner Orphée, les femmes doivent emprunter la « voix » d'un personnage masculin. Elles doivent se doter, dans une performance somme toute assez *queer*, des attributs du masculin : le pouvoir et le désir. Mais si réjouissante soit-elle, cette performance reste fragile. Les femmes semblent être logées par effraction dans le personnage masculin, à une époque où le réalisme scénique (voire cinématographique) prime parfois sur le sonore et où le mythe moderne des castrats oblitère la présence massive des femmes dans des rôles masculins par le passé. Si l'opéra et les normes sociales misogynes figées qu'il transmet (en raison du poids des répertoires anciens) peut être subverti de l'intérieur par les différentes performances de genre que nous avons évoquées, s'il n'est pas seulement le lieu de la « défaite des femmes » dénoncée par Catherine Clément, il reste celui d'une lutte où tout est possible mais où rien n'est gagné. Personnage ou allégorie, Orphée apparaît à lui seul comme une « mélomachie » dont l'issue est incertaine.

NOTES

1. « Si la pensée *queer* “provoque” au sens étymologique où elle “invite à sortir” de tous les carcans et qu'elle se trouve rattrapée par la surinterprétation, c'est que fondée elle-même sur la surdétermination anachronique des représentations, elle invite à prêter son regard de *queeriosité* aux œuvres dites “du passé” », VILLEMUR, Frédérique, « Pensée *queer* et mélancolie du genre », in *Cahiers du Genre*, N° 43 (Genre, féminisme et valeur de l'art), SOFIO, Séverine, YAVUZ, Perin Emel, MOLINIER, Pascale (éd.), 2007, p. 153-169.
2. « Baroque » veut dire « bizarre », donc *queer*...
3. Voir DE LAURETIS, Teresa, « La technologie du genre » et « Culture populaire, fantasmes publics et privés : féminité et fétichisme dans “M. Butterfly” de David Cronenberg », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, p. 37-94, 123-181.
4. Voir BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
5. CLÉMENT, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.
6. VIRGILE, *Les Géorgiques*, trad. Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, livre IV, v. 317-558, p. 165-172 ; OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, livre X, v. 1-142, p. 251-255, livre XI, v. 1-84, p. 275-277.
7. DÉTIENNE, Marcel, « Orphée au miel », in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N° 12, 1971, p. 7-23.

8. STERNFELD, Frederick, « Orpheus, Ovid and Opera », in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, N° 2, 1988, p. 172-202 ; BULLER, Jeffrey L., « Looking Backwards : Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth », in *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 1, N° 3, hiver 1995, p. 57-79. Outre ces deux articles essentiels pour leurs listes d'opéras orphiques et leur réflexion sur l'adaptation à la scène lyrique du récit d'Ovide, on peut consulter encore VAN, Gilles de, « Métamorphoses d'Orphée », in *L'Avant-scène Opéra*, N° 202 : *Monteverdi, L'Orfeo*, mars-avril 2002, p. 90-97.
9. Pour reprendre le titre de l'*Ovide moralisé*, anonyme du début du XIV^e siècle qui eut une importance considérable sur la réception moderne du mythe d'Orphée.
10. PIRROTTA, Nino, POVOLEDO, Elena, *Li due Orfei : da Poliziano a Monteverdi*, Turin, Einaudi, 1975.
11. WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 46.
12. Plus que dans les paroles chantées, c'est dans le synopsis distribué aux spectateurs-trices français-es que la violence est décrite. L'Argument résume la situation ainsi : « fuyant la violence d'Aristée & d'un Satyre qui la vouloient enleuer, [Eurydice] meurt sous la dent venimeuse d'un serpent aposté par Venus », in BUTI, Francesco, ROSSI, Luigi, *Orphée, tragi-comédie en musique*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1647, p. 7. Par ailleurs, la scène 10 est ainsi résumée : « Eurydice voyant venir le Satyre pour l'enleuer s'enfuit, & en courant est morduë d'un serpent », *ibid.*, p. 20.
13. TELEMANN, Georg Philipp, *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe : oder Orpheus*, éd. Ulf Grapenthin, Wolfgang Hischmann, Kassel, Bâle, Londres, Bärenreiter, 2011.
14. LEGRAND, Raphaëlle, « Baguettes et mouchoirs : les héroïnes des tragédies en musique », *Musique : Filiation et ruptures*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 89-96.
15. Probablement réminiscence de l'opéra de Buti et Rossi, où le serpent avait été aposté par Vénus.
16. Traduction française de Claudio Mancini, Elisabetta Soldini et Denis Morrier, in *L'Avant-scène Opéra, op. cit.*, p. 80.
17. La *moresca* qui clôt la partition de *L'Orfeo* est peut-être issue du dénouement originel de *La Favola d'Orfeo*. En effet, cette danse qui figure traditionnellement les gestes d'un combat aurait pu servir de support à une pantomime finale. Sa place en conclusion du dénouement apollinien ne peut cependant assumer cette fonction.
18. LANDI, Stefano, *La Morte d'Orfeo, Tragicommedia pastorale*, éd. Silvia Herzog, Madison, Wisconsin, A-R Editions, 1999, p. xvii-xxiii : « *Ite pur, donne insane,/ Peste del mondo e velenosi fiori,/ [...] E albergi sol nei femminile petti,/ Più dell'inferno assai sordidi letti* ».
19. En a-t-il été le seul compositeur ? On sait que *Zéphire et Flore* (1688) fut écrit en collaboration avec Jean-Louis Lully et *Alcide* (1693) en collaboration avec Marin Marais.
20. LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 364. Sur Louis Lully, voir le même ouvrage, p. 244-245, 352-354, 368.
21. LULLY, Louis, *Orphée, Tragédie mise en musique par M. de Lully l'ainé*, Paris, Christophe Ballard, 1690, p. 62.
22. FABBRI, Paolo, *Monteverdi*, Turin, E.D.T., 1985, p. 97 ; FENLON, Iain, « The Mantuan "Orfeo" », in WHENHAM, John (éd.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 1-19.
23. FREITAS, Roger, *Portrait of a castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

24. PRUNIÈRES, Henry, *L'Opéra italien en France avant Lulli* [1913], Paris, Champion, 1975, p. 88-93.
25. Recensées dans *L'Avant-scène Opéra*, N° 192 : *Gluck, Orphée*, septembre-octobre 1999. Dans le même numéro, voir notamment FAUQUET, Joël-Marie, « *L'Orphée et Eurydice* de Gluck et le Berlioz d'*Orphée* », p. 46-65. Sur cette œuvre, voir HOWARD, Patricia, *C.W. von Gluck, Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
26. Pour Wendy Bashant, « *Orfeo and Euridice* est l'un des opéras les plus queer que je connaisse » (« *Orfeo and Euridice* is one of the queerest operas I know »), BASHANT, Wendy, « Singing in Greek Drag : Gluck, Berlioz, George Eliot », in BLACKMER, Corinne E., SMITH, Patricia Juliana (éd.), *En travesty. Women, Gender Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 217.
27. BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 96.
28. Sur le travesti théâtral, voir BANU, Georges (dir.), *Alternatives théâtrales*, N° 92 (Le Corps travesti), 1er trimestre 2007 ; LEVERATTO, Jean-Marc, « Le sexe en scène. L'emploi du travesti féminin dans le théâtre français du XIX^e siècle », in MOINTDROT, Isabelle (éd.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 271-279.
29. WOOD, Elizabeth, « Sapphonics », in BRETT, Philip, WOOD, Elizabeth, THOMAS, Gary C., *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York, Routledge, 1994, p. 27-66.
30. LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992.
31. WOOD, Elizabeth, *art. cit.*, p. 30.
32. Est-ce un hasard si la part masculine de la voix de « Farinelli » a été empruntée à celle de Derek Lee Ragin, contre-ténor qui avait enregistré trois ans auparavant un *Orfeo ed Euridice* sous la direction de John Eliot Gardiner ?
33. BARBIER, Patrick, *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989 ; id., *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.
34. FREITAS, Roger, « The Eroticism of Emasculation : Confronting the Baroque Body of the Castrato », in *The Journal of Musicology*, Vol. 20, N° 2, printemps 2003, p. 196-249.
35. BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe* [1949], Paris, Gallimard, « Folio », t. II, 1986, p. 13. Beauvoir place les femmes entre les « mâles » et les « castrats », à une époque où les castrats étaient définis d'abord par leur mutilation. Aujourd'hui que le terme fait référence à une catégorie d'artistes érigés en mythe, les castrats se situent entre les deux pôles, féminin et masculin.
36. WITTIG, Monique, *op. cit.*, p. 46.
37. ABBATE, Carolyn, « Opera ; or, the Envoicing of Women », in SOLIE, Ruth A., *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 234.
38. *Sacrificium, The art of the castrati, A cinematographic vision by Olivier Simonnet*, Cecilia Bartoli, Il Giardino Armonico, dir. Giovanni Antonini, Decca, 2009.
39. <http://www.youtube.com/watch?v=Eg-ww1YwdwE>, consulté le 28 mai 2012.
40. DeMARCO, Laura E., « The fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor », in *The Musical Quarterly*, Vo. 86, N° 1, été 2002, p. 174-185. En soulignant la différence en

falsettistes et castrats pour regretter le choix des premiers dans les reconstitutions modernes, DeMarco participe d'une certaine façon à la construction du « mythe » des castrats : son concept de « castrato-centered opera » minore le rôle des chanteuses dans les opéras des siècles passés.

41. MORRIS, Mitchell, « Reading as an Opera Queen », in SOLIE, Ruth A., *op. cit.*, p. 184-200.

42. Sur la voix du falsettiste et ses représentations homosexuelles, voir KOESTENBAUM, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon, 1993.

43. CASTLE, Terry, « In Praise of Brigitte Fassbaender : Reflections on Diva-Worship », in BLACKMER, Corinne E., SMITH, Patricia Juliana (éd.), *op. cit.*, p. 20-58.

44. Sur le travestissement féminin, voir *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, N° 10 (Femmes travesties : un « mauvais genre »), 1999 ; STEINBERG, Sylvie, *La Confusion des sexes. Le Travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001 ; LEDUC, Guyonne (éd.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006.

45. BOURCIER, Marie-Hélène, « Des “Femmes travesties” aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », in *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 119-134.

RÉSUMÉS

Cet article propose une analyse *queer* de l'un des personnages les plus significatifs de l'opéra baroque, Orphée, à travers des oeuvres lyriques de compositeurs comme Peri, Caccini, Monteverdi, Landi, Rossi, Louis Lully, Telemann et Gluck. Dans un premier temps, on observera comment le matériau mythique puisé dans Ovide et Virgile est resserré et moralisé afin de se couler dans les convenances du genre lyrique. La violence à l'encontre des femmes, ou exercée par elles, tout comme la bisexualité d'Orphée sont voilées mais subsistent à l'état de sous-texte intelligible. Elles servent d'ailleurs à construire Orphée en tant qu'« homme », pour reprendre la position de Wittig. Dans cette « technologie du genre » (T. de Lauretis), les dénouements heureux ou malheureux des opéras orphiques éclairent les représentations hétérosexuelles ou homosexuelles du personnage, depuis le néo-platonisme de la Renaissance jusqu'aux Lumières. Aujourd'hui, les interprétations scéniques de ces opéras mettent en œuvre une véritable « performance de genre » (J. Butler) de par la multiplicité des tessitures attribuées à Orphée (baryton, ténor, alto ou soprano castrato, mezzo-soprano féminin et contre-ténor) et l'éventualité du travesti. L'actuelle compétition entre les chanteuses et les chanteurs pour le rôle-titre de l'opéra de Gluck se fonde sur une méconnaissance de la place des femmes dans les distributions de l'époque baroque et sur la construction d'un véritable mythe à partir de la figure historique du castrat. Quoi qu'il en soit, les opéras orphiques du répertoire offrent encore un terrain propice pour faire entendre des voix subversives.

Orpheus is a very significant character in baroque opera. This article uses the queer approach to analyse it in the works of such composers as Peri, Caccini, Monteverdi, Landi, Rossi, Louis Lully, Telemann and Gluck. First, it considers how the mythical material from Ovid and Virgil is reduce and moralised to fit the decorum of operatic genre. Even though the violence suffered and acted

by women is understated, as is the bisexuality of Orpheus, the subtext is intelligible. Moreover, as Wittig put it, they help construct Orpheus as a “man”. According to this “technology of gender” (T. de Lauretis), the tragic or happy outcome of these operas shed some light on the heterosexual/homosexual representation of the character from neo-platonist Renaissance to Enlightenment. Today, scenic interpretations involve a real “gender performance” (J. Butler) in order to deal with the wide range of voices attributed to Orpheus (baritone, tenor, alto or soprano castrato, female mezzo-soprano, countertenor) and with travesty roles. The present-day competition between female and male singer for the title role of Gluck’s opera is rooted in a misinterpretation of the place of female singers in baroque era and in a very recent myth of the castrato figure. Nevertheless, subversive voices can still be heard, in the orphic operas of the traditional repertoire.

INDEX

Keywords : castrato, countertenor, gender performance, opera, Orpheus, technology of gender, travesty role, voice, Caccini, Gluck, Landi, Louis Lully, mezzo-soprano, Peri, Rossi, Telemann

Mots-clés : castrat, contre-ténor, performance de genre, opéra, Orphée, technologie du genre, travesti, voix, Caccini, Gluck, Landi, Louis Lully, mezzo-soprano, Peri, Rossi, Telemann

AUTEUR

RAPHAËLLE LEGRAND

Raphaëlle Legrand est musicologue, professeure à l’Université de Paris-Sorbonne où elle enseigne l’histoire et l’analyse de la musique baroque. Elle y a fondé et co-dirige le GRIMAS (Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle) et le CRéIM (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes). Elle est membre du Conseil de direction de l’Institut Émilie du Châtelet, pour le développement et la diffusion de recherches sur les femmes, le sexe et le genre. Ses recherches portent sur l’opéra et l’opéra-comique en France au XVIIIe siècle et notamment sur l’œuvre de Rameau. Elle travaille également sur les chanteuses et les questions de genre dans l’opéra. Elle a publié notamment *Comprendre la musique baroque à travers ses formes* (Harmonia Mundi, 1997), *Regards sur l’opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale* (CNRS Editions, 2002, en collaboration avec Nicole Wild) et *Rameau et le pouvoir de l’harmonie* (Cité de la Musique, 2007).