

« Je sors de la fameuse Chapelle Sixtine ; j'ai assisté à la messe du Pape, à la meilleure place, à droite, derrière le cardinal Consalvi ; j'ai entendu ces fameux castrats de la Sixtine. Non, jamais charivari ne fut plus dégoûtant : c'est le bruit le plus offensant que j'ai entendu depuis dix ans. Des deux heures qu'a duré la messe, j'en ai passé une et demie à m'étonner, à me tâter, à sentir si je n'étais point malade, à interroger mes voisins. Malheureusement c'étaient des anglais, gens pour qui la musique est lettre close. Mon parti bien pris sur la musique, j'ai joui des mâles beautés du plafond, et du Jugement dernier ; j'ai étudié la physionomie des cardinaux¹. »

L'horreur. L'oreille de Stendhal — qui ici rapporte son voyage romain de 1816 — n'est point seulement blessée, elle est horrifiée. Le voile de la beauté d'un chant, par une déchirure, donne soudain

à entendre le son des trompettes annonciatrices de ce *Jugement dernier* où le regard se perd. À ce jour, toute horreur s'avoue ; et s'ouvre la terre sous les pas pour chuter en Enfer — celui-là même découpé par Bosch pour les musiciens : d'entre deux pavillons d'oreilles jaillit une lame effilée, ébréchée, qui les tranche mais aussi les porte. Vision infernale, la voir c'est déjà l'Enfer. L'œil alors se détourne, l'oreille se ferme à ce chant qui ne peut être que le bruit d'un cri toujours incessant, lâché un jour dans l'arrière-boutique d'un chirurgien malhabile. L'œil alors bouche l'oreille et part s'apaiser dans une image qui, elle, se laisse contempler : mâles beautés d'un plafond où le voile se referme. Dernier parcours, sur la forme apaisée d'une robe de pourpre cardinalice.

La frayeur stendhalienne s'éteint, la blessure de la voix cicatrisée dans l'image harmonieuse d'un corps.

Que l'on écoute le rare enregistrement d'un castrat. L'imperfection technique, les signes audibles de sa vétusté ne viennent qu'ajouter à l'impression

produite : un déchirement. Sa voix monte elle aussi comme une déchirure ; ébréchée, c'est l'entaille qui nous atteint tant elle nous donne le sentiment de manquer à chaque instant de se rompre, comme à se couper d'elle-même. Il faut le dire, cette voix n'est surtout pas belle. Ni pureté ni éclat, nulle richesse de timbre, agitée de vibrato à la limite de la fausse note, rien en elle pour la faire désigner comme belle. C'est qu'elle est ailleurs. Dès la première note, tout jugement est désarmé et nous demeurons là, sidérés. Impossible de la détailler telle une forme offerte à notre contemplation, elle reste insaisissable, non pas fugace ou évanescence mais trop présente au contraire, dans sa ténuité même. Le mot manque toujours et c'est nous qui restons sans voix.

Cette voix de castrat, on peut à peine dire qu'elle s'écoute car il faudrait alors supposer que d'une quelconque façon nous nous porterions vers elle, mobilisant notre attention. Mais nous ne pouvons aller à sa rencontre, elle est là, immédiatement, présence

envahissante. Son effet n'est pas de raidissement mais de liquéfaction ; nous pouvons souhaiter qu'elle cesse, elle ne laissera pas le loisir de tourner le bouton. Cela même est trop dire car l'aspiration à la fin, elle la porte en elle. Dans la voix est déjà présent l'instant de sa disparition. Le mouvement de son émission : accomplissant l'infime espace qui sépare la voix de son propre silence. La dernière note chue, la voix n'a donc pas disparu ; l'œuvre est jouée, la voix seulement s'interrompt pour faire entendre ce qui d'elle est silence. Par là, les amples sillons muets de la fin du disque la portent encore : une voix tue qui, en nous, poursuit son chemin. Et elle nous retient, jusqu'à l'ultime spirale, plus loin encore, et ne nous lâche que lorsqu'elle viendra s'oublier derrière quelques mots ordinaires, une musique que l'on reconnaît, un son, un bruit familier. Nous pouvons alors nous ressaisir, enfin ; car nous étions perdus, abîmés dans une faille du temps à rêver sa propre origine : nostalgie de la voix.

Qu'elle nous soit parvenue la fait plus étrange encore, l'enregistrement redoublant la coupure sur un corps qui, lointainement, en avait déjà reçu la blessure. La voix est ce qui choit de cette blessure.

Ce siècle machinique nous confronte sans doute plus durement à ces objets prélevés, découpés sur le corps. L'univers entier semble empli de ses morceaux. Les Américains n'ont-ils pas envoyé des enregistrements de voix vers d'autres galaxies ? Sait-on jamais, des fois qu'un petit bonhomme vert se mette à bander en l'écoutant...

Le corps s'éparpille, projeté dans et par une frénésie productive, reproductive plutôt. Le gramophone, dans sa giration paisible est machine à découper, à retrancher la voix d'un corps et, dans ses tours, la reduplique. Par où la voix se fait objet de consommation, fantasma d'une reproduction infinie comblant ce qui, avec elle, est fondamentalement perdu. Le gramophone n'est pas un instrument de musique — au sens de Schaeffner — c'est-à-dire issu,

tout comme la danse, du mouvement corporel, des multiples possibilités de produire des sons avec le corps². Il est voix sans bouche, la surprise toujours naissant lorsque, pendant l'audition d'un disque récemment acquis, nous découvrons sur la pochette la photographie des chanteurs : le plus souvent ce ne pouvait être eux. Le corps derrière la voix n'est jamais le bon.

Par le fait même de l'enregistrement, nous n'entendons certainement pas cette voix comme les *dilettanti* du XVIII^e siècle. Là où elle nous déchire d'être voix produite dans le redoublement d'une mutilation, elle s'élevait là-bas sur la scène, dans le déploiement fastueux des images. Imaginaire qui supporte la voix comme il la rend supportable. Spectaculaire de la voix à Venise au XVII^e où la magnificence des représentations fait oublier Florence et le Carnaval romain. Les grandes familles convoquent aux machineries les plus grands artistes, le Bernin, par exemple, tient celles du théâtre des Barberini à Rome.

Prétendre que de ce seul jeu entre voix et images, le chanteur castrat devient audible n'est pas dire que ces voix soient laides. C'est même le contraire qui est vrai ; certaines étaient, dit-on, d'une beauté saisissante. Mais cette beauté même tisse le voile imaginaire, séduisante parure de l'insupportable et qui emporte dans ses plis la scène tout entière de l'opéra ainsi rendu spectacle.

Alors, deux voix ; insupportable, éperdue, la première est inaudible mais non silencieuse, elle disparaît sous cette seconde où aussi elle s'entend, dans la beauté d'un chant. Émotion de la voix enregistrée de ce castrat, produite de n'être précisément pas belle.

Le réflexe de Stendhal cherchant l'apaisement dans la contemplation de quelque belle forme livre en quelque sorte la nature intime de l'opéra fondé sur ceci que l'image, dans la capture de ses séductions, nous détourne de la voix. On sait ce moment rare et évanouissant où parfois la voix nous trouble ; cet instant est scotome, corps, décors, envoûtement de la

musique s'anéantissent. Et nous restons saisis dans une vibration unique où c'est le temps même qui se réfracte. Transportés, nous le sommes mais vers un passé sans souvenir ; la voix ne réveille que des couleurs, elles sont tristes, ou gaies, sans être jamais vraiment l'une ou l'autre.

En ce focus ne se conjoignent pas les divers composants de l'opéra ; sa scène, au contraire, se décompose. Il ne s'agit pas là du plaisir goûté en cet instant où musique, grâce des corps, lumière, couleurs s'élèvent ensemble à l'harmonie, mais d'une tension centrée sur et par la seule voix.

Il y aurait à relever là une manière de paradoxe constituant de l'opéra. Car ce lieu où l'on se rend pour être captivé par la voix s'offre comme un espace d'illusion dont la fonction essentielle tiendrait dans ceci : la résorber. Paradoxe qui n'est qu'apparent puisqu'il ne se soutient précisément que de noter les effets déconstructeurs de la voix au plan de l'imaginaire.

Et puis, la voix, on ne va pas vers elle, elle sait nous trouver. Spectacle, fantasma où la voix se perd; prise dans les pièges à regard que l'on déploie (non pas inefficace mais dérobée comme cause désignable). Plus que toute autre forme, l'opéra est surface imaginaire, espace d'une toute puissance de l'harmonie par l'érection du corps prodigieux. L'œuvre — *opera* — ne se tient que de faire du corps un spectacle. Que des objets en choient qui nous abîment, cela ne peut manquer dès lors que c'est le langage qui la traverse.

Stravinsky : « ... j'ai toujours eu horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur³. »

Musique du corps dont se trame l'opéra comme corps musical; l'illusion harmonieuse sombre, là où le scalpel en assure la découpe.

L'opéra du XIX^e siècle, cet opéra bourgeois contre lequel la jeunesse contestataire italienne s'est ruée, s'institue d'un fantasme de totalité harmonique. Aussi sa naissance ne pouvait être que corrélative de la disparition, de l'évacuation du castrat dont la seule présence instaure une fêlure, précipite la place du manque. Contestation encore chez ces réactionnaires, fanatiques de l'opéra italien, qui, au jour où Murat interdit l'apparition des castrats sur la scène, se répandent dans les rues de Naples, aux cris de « *Evviva il coltello! Il benedetto coltello!* » (« Vive le couteau! Le couteau béni! ») Dans ce passage du règne du chant castrat, deux siècles de *bel canto*, à l'opéra contemporain, il y a certainement à reconnaître la réaction du maître moderne contre un art affiché de la pure inutilité, une machine sans doute, mais extravagante et d'où ne s'écoule qu'une jouissance.

Réaction biface. Son avers est moral. Il relève non point de quelque aspect médiocre tenant à une

dérisoire police des mœurs mais d'un procès minutieux qui vise à la soumission de l'objet du désir. Il importe moins, en effet, de s'animer aux criaileries d'une pudeur effarouchée par le spectacle des débordements de l'opéra italien que de poursuivre les entrelacs qui enserrent l'objet, capture ou sa tentative, dans le but de restaurer rien de moins que l'ordre du monde. Car le péril était dans la cité où un art maintient comme incommensurable le réel du désir. De faire l'épreuve incessante de son intempérance qui voue toute politique de maîtrise à l'échec — l'hystérique étant là son monument — on s'emploiera à l'asservissement de sa cause. Beaux temps d'un art de la mesure. Ici est le revers, dans cette réaction utilitaire, qui de l'objet sans usage va faire une marchandise. Ainsi la voix est-elle dotée d'une valeur : l'expressivité — noyau dur de ce que Barthes nomme « l'art signalétique⁴ » — rouage délicat qui entraînera l'ensemble de cette puissante machine de l'opéra-plaisir (yeux et oreilles se doivent d'y trouver

leur comptant). Et la voix se fait servante du drame, chargée de dire plus que le mot, elle affecte elle-même ce qu'elle énonce, instrument redoublant, d'un signe, l'émotion dont la musique est porteuse.

La scène, autrefois explosée, rend un bruit de machine : chaque élément rivé au tout, chaque morceau utile à l'ensemble, cliquet, arbre, bielles, volant, dents, toute une mécanique enlacée. Et sous elle s'égoutte un trop-plein de sens : la voix supporte un message qui doit franchir la rampe sans perte. Elle est ce que dit le mot, véritable mimique d'elle-même. Écrasement de la voix en même temps que de la langue, l'utilitarisme érode sous lui ces mots devenus vecteurs. Moment d'entre-deux ; l'opéra-castrat privilégiait le son de la voix, la fin du XIX^e siècle connaîtra un opéra s'ouvrant à la musique du verbe⁵.

Machine imaginaire, le corps de l'opéra prend ici tout son sens, sur fond de morcellement de l'opéra-castrat du XVII^e.

Dans cette enceinte où l'on donne tant à voir,