HAL
open science

Baroque-stars : le castrat et la diva. Approches de la célébrité musicale au XVIIIe siècle

Caroline Giron-Panel

To cite this version:

Caroline Giron-Panel. Baroque-stars : le castrat et la diva. Approches de la célébrité musicale au XVIIIe siècle. De Farinelli à Bowie. L'invention de la célébrité en musique (XVIIIe-XXIe siècle) : dispositifs, figures, oeuvres, Luc Robène; Solveig Serre, Nov 2015, Paris, France. halshs-01522270

HAL Id: halshs-01522270

https://shs.hal.science/halshs-01522270v1

Submitted on 13 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

BAROQUE-STARS : LE CASTRAT ET LA DIVA.

APPROCHES DE LA CELEBRITE MUSICALE AU XVIIIe SIECLE

> Lorsque j'ai entendu parler pour la première fois des évanouissements qu'entraînait en Allemagne, et tout particulièrement à Berlin, sa venue, j'ai haussé les épaules avec dédain, pensant que les auditeurs se donnaient en spectacle […] Mais je m'étais trompé […]. Comme son public était affecté par sa seule apparition ! Combien étaient violents les applaudissements qui s'élevaient jusqu'à lui ! […] Des bouquets étaient également jetés à ses pieds. C'était un spectacle édifiant que de voir le triomphateur se laisser ensevelir sous les bouquets de fleurs avec un parfait sang-froid, puis se lever enfin, un gracieux sourire aux lèvres, et prélever d'un des bouquets un camélia rouge pour le mettre à sa boutonnière. […] Quelle acclamation on lui faisait ! C'était une véritable folie, sans précédent dans les annales de la fureur[1].

Cette description de la « Lisztomanie » qui touche le public berlinois en 1844 illustre le fait que la célébrité en musique et les manifestations d'admiration excessive des fans ne datent pas du XXe siècle. Elles sont d'ailleurs constitutives du statut de star, comme l'indique le Trésor de la Langue Française[2] :

> A. 1. *CIN*. Actrice (le plus souvent), acteur célèbre dont l'image auprès du public est celle d'un être fantasmatique, inaccessible, intouchable, entouré de mystère. […]
>
> A. 2. *P. anal.* Grande vedette du music-hall. […]
>
> B. *P. anal.* Professionnel qui jouit d'une grande notoriété, grande figure de la politique, du monde des affaires, toute personne d'exception qui accomplit des exploits et dont l'image est façonnée, consacrée par les médias. […]

Même si on préfère alors les termes d'« admirateur » et de « célébrité », les stars existent dès le XVIIIe siècle et elles ont leurs fans, qui manifestent déjà de façon excessive – pour ne pas dire hystérique – leur admiration. En dépit de la rareté des sources, il est certain que cette attitude des admirateurs participe à la définition de la célébrité telle que nous l'entendons aujourd'hui. A travers l'exemple des castrats et celui des chanteuses d'opéra, il est ainsi possible de proposer une définition de la vedette musicale au XVIIIe et au XIXe siècle, et d'observer comment cette première forme de célébrité influe sur la perception que nous avons aujourd'hui des stars de la musique.

I. Le prix de la célébrité : les castrats, premières superstar lyriques de l'histoire

Qui s'intéresse aux castrats se heurte à de nombreuses idées reçues, qui participent d'ailleurs elles-mêmes à la célébrité des castrats. En l'absence d'enregistrement des voix de castrats – à l'exception de celle d'Alessandro Moreschi, qui ne rend guère compte du talent exceptionnel de ses prédécesseurs – l'historien et le musicologue doivent se contenter des récits des contemporains, sources rarement neutres ou purement descriptives. Les conditions d'acquisition de leur talent musical – l'éviration, volontaire ou accidentelle – engendrent en effet de nombreux fantasmes dont se font l'écho les amateurs de musique. Pourtant, le caractère exceptionnel de la voix des castrats et leurs remarquables capacités vocales, assurées par une formation longue et exigeante, suffiraient à leur assurer la célébrité. Si l'on en croit Johann Joachim Quantz, Carlo Broschi dit Farinelli, aurait ainsi

---

* Je dédie ce texte à mon fils Ulysse, né le jour où j'aurais dû le prononcer en public… Toutes les traductions sont miennes.

[1] H. Heine, « Saison musicale, Paris, 25 avril 1844 », *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, Michel Levy frères, 1855, p. 387-403.

[2] En ligne : http://atilf.atilf.fr, « Star » [consulté le 28/04/2017]

eu une voix allant du ré[3] au ré[5], soient plus de 2 octaves[3]. En réalité, Farinelli s'est aventuré dans des régions musicales plus extrêmes encore, qu'il s'agisse des aïgus (dans les airs *Fremano l'onde* du *Nicomede* de Pietro Torri ou *Troverai se a me ti fidi* de *La Pesca* de Niccolò Conforto) ou des graves, l'air *Navigante che non spera*, extrait de l'opéra de Leonardo Vinci *Il Medo*, atteignant l'ut[3] et étant écrit dans une tessiture plus adaptée à une voix de ténor qu'à une voix de soprano[4]. Farinelli n'est pas le seul castrat à être capable de telles prouesses vocales. Dans le *Giulio Cesare in Egitto* de Handel, l'air *Al lampo dell'armi* requiert une virtuosité toute particulière, notamment en raison du melisme, particulièrement ardu. En 1724, Senesino chante sans difficulté apparente les quarante-et-une notes de la syllabe « ar », sur plus de quatre mesures, démontrant ainsi une époustouflante maîtrise du souffle. D'après Johann Joachim Quantz, qui l'entend à Dresde en 1717 et 1719 puis à Londres en 1727, le castrat avait « une voix bien portée, claire, égale et agréablement basse (mezzo-soprano), une intonation pure et un beau trille. Il a rarement chanté au-dessus de la cinquième ligne du Fa. Sa façon de chanter était magistrale, et son exécution parfaite. Il ne surchargeait pas les mouvements lents avec une ornementation arbitraire, mais exécutait les ornements essentiels avec la plus grande finesse. Il chantait les allegros avec feu, savait comment projeter de la poitrine les passages rapides. Sa silhouette était plutôt favorable au théâtre, et son jeu d'acteur était tout à fait naturel[5]". L'exceptionnelle qualité du chanteur n'est donc pas innée, elle est le résultat d'un travail acharné visant à la fois à la maîtrise absolue de l'art du chant mais aussi à obtenir une bonne performance d'acteur. C'est à ce prix que le public est transporté et élève le chanteur au rang de star, comme l'exprime Charles Burney au sujet de Farinelli :

> En 1734, il gagne l'Angleterre, où tous ceux qui l'ont entendu ou qui ont entendu parler de lui, savent quel effet son talent étonnant produisait sur l'auditoire : ce n'était qu'extase, transports, enchantement ! Dans le fameux air *Son qual nave*, composé par son frère, il prenait la première note avec tant de délicatesse et l'enflait par degrés insensibles jusqu'à un tel volume, pour la diminuer ensuite de la même manière, qu'on l'applaudissait pendant plus de cinq minutes. Il reprenait ensuite avec tant d'agilité et de brillant que les violons de l'époque avaient peine à le suivre. Bref, il était aux chanteurs ce que Childers était aux chevaux de course ; mais la rapidité n'était pas son seul point fort car il réunissait en une seule personne toutes les qualités possibles d'un chanteur : sa voix avait la puissance, la douceur et l'étendue, son style était tour à tour tendre, gracieux et animé. Il possédait des moyens irrésistibles, tels qu'on n'en a jamais rencontré de semblables chez un être humain avant lui, ni depuis, et qui lui permettaient de subjuguer indifféremment l'ami comme l'ennemi, le savant comme l'ignorant[6].

Le caractère exceptionnel de la voix se mêle donc à une maîtrise technique absolue pour donner au chanteur une aura particulière, presque magique, apte à bouleverser n'importe quel auditeur.

Si le talent et l'exceptionnalité de la voix concourent à faire de certains castrats des musiciens particulièrement recherchés, c'est l'attitude du public qui permet de les qualifier de stars. Comme l'écrit Burney, la star se reconnait aux transports, à l'extase, à l'enchantement qu'elle suscite. Les applaudissements effrénés, les évanouissements dans le public, mais aussi les cadeaux somptueux et les manifestations d'adoration des « fans », qu'elles soient physique ou matérielles, sont autant d'éléments qui permettent d'appréhender la relation entre une célébrité et son public. C'est précisément cette propriété ensorcelante de la voix des castrats, perçue comme anormale et

---

[3] J. J. Quantz, « Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen (1754) », éd. par F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zue Aufnahme der Musik*, Berlin, Schütz, 1755, vol. 1, p. 233-234.

[4] Les partitions de ces airs chantés par Farinelli sont disponibles sous forme imprimée dans F. Haböck (éd.), *Die Gesangskunst der Kastraten*, Vienne, Universal Edition, 2003.

[5] [5] J. J. Quantz, « Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf… », vol. I, p. 213.

[6] C. Burney, *The Present state of music in France in Italy…*, Londres, T. Becket and Co., 1771, p. 217.

presque surnaturelle, qui est dénoncée en 1735 par W. Popple et A. Hill dans un article visant à démontrer que le goût des Anglais pour les castrats conduit l'Angleterre à sa ruine. Les détracteurs de Farinelli accusent « l'eunuque » de faire tourner la tête des femmes, précisant – circonstance aggravante – que la « folie Farinelli » n'épargne ni les petites gens, ni les dames de la haute société :

> Certain individu sera recompensé pour ses méfaits bien plus que le premier noble d'Angleterre pour ses services. Mais existe-t-il une recompense exagérée pour Celui dont on dit, dans la fosse, après l'une de ses chansons : Un seul Dieu, un seul Farinelli ! […] Une dame anglaise de qualité, inquiète qui le Señor puisse se sentir offensé de recevoir un billet de banque de 50 £ pour un billet de concert, s'il n'était emballé, imagina cet heureux expedient afin de prévenir sa fureur : elle acheta une tabatière en or d'une valeur de trente guinées, qu'elle joint au billet de banque et alla, inquiète et tremblante, presenter en offrande à l'autel de l'eunuque. Une autre, considérant le Señor sous une lumière plus appropriée, lui présenta un coffret à épiler garni de diamants. Une troisième dame, veuve à la fortune très limitée ayant charge de deux ou trois enfants, dit, très inquiète, quelle avait volé un billet de concert pour cinq guinées. Si elle avait dit "j'ai volé à mes enfants cinq guinées", elle aurait dit la vérité[7].

Cette liste de présents, à laquelle s'ajoutent une paire de boucle de diamants, une bague de diamant et un billet de 100 £, devient un poncif des chroniques farinelliennes, figurant dans de nombreux témoignages ainsi que dans la gravure de William Hogarts, sous la forme d'un long phylactère énumérant la « Liste des riches présents que le Signor Farinelli, chanteur italien, a condescendu à accepter de la noblesse et de la bourgeoisie anglaise en contrepartie d'une représentation dans l'opéra *Artaxerxe* ».

II. *Il divo* et la diva, ancêtres de la star ?

L'attitude du public est essentielle pour définir la star, mais la célébrité se mesure également à l'aune de la reconnaissance par les pairs. Cette reconnaissance peut prendre la forme d'une rivalité, la crainte d'être évincé par un concurrent allant de pair avec la reconnaissance, chez ce concurrent, d'un talent au moins égal au sien. La rivalité n'est donc pas exempte d'admiration, comme l'illustre une gravure de 1737-1738 représentant l'arrivée de Senesino en Angleterre. Le castrat est accueilli par Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni, qui occupent alors le devant de la scène londonienne, mais aussi par « les acclamations et les hommages de tous les amoureux de la musique et de l'harmonie », venus en masse assister à l'arrivée de la célébrité italienne sur le sol britannique

Outre la reconnaissance par les pairs et par les amateurs de musique, on pourrait ajouter l'admiration des princes, que les stars du XVIIIe siècle recherchent autant pour des raisons économiques que pour des raisons de prestige. Si l'engagement par un prince mélomane constitue souvent pour un chanteur de talent l'assurance d'un revenu confortable et assuré, puisqu'il dépasse en théorie la durée habituelle d'une saison théâtrale, le fait d'être distingué par un souverain ou un grand aristocrate offre des avantages immatériels non négligeables. La renommée de l'artiste s'en trouve multipliée, quand bien même la star abandonnerait alors définitivement la scène, tel Farinelli renonçant en 1737 à se produire en public pour se consacrer exclusivement au service du roi d'Espagne contre une pension de 2 000 £ par an[8].

Cette somme coquette reflète, au même titre que la liste des présents reçus par Farinelli lors de son séjour en Angleterre, le lien intrinsèque entre célébrité et argent. Si en 2016, le classement Forbes

[7] Aaron Hill et William Popple, *The Prompter*, n° 37, 14 mars 1735, éd. par W. W. Appleton et K. A. Burnim, *The Prompter : A Theatrical Paper (1734-1736)*, New-York, Benjamin Bloom, 1966, p. 39.
[8] *Ibid.*

mentionnait deux chanteurs de rap parmi les dix personnalités les plus riches du monde[9], il ne faut pas attendre le XXIe siècle que célébrité musicale rime avec forte rémunération. D'après Cheryl Wanko, cet élément est même indissociable de la célébrité au XVIIIe siècle puisque la carrière des artistes lyriques répond à la loi de l'offre et de la demande, l'auteur arguant même que « c'est cette possibilité d'être acheté par quiconque qui, tout à la fois, augmente et diminue la valeur de la célébrité ; tout est réductible à l'argent »[10]. Au XVIIIe siècle, les chanteurs et les chanteuses pour lesquels sont forgés alors les termes de *divo* et de *diva* reçoivent des sommes astronomiques, théâtres et mécènes rivalisant de générosité pour faire venir chez eux les stars de l'opéra. En Angleterre, les salaires accordés au *primo uomo* et à la *prima donna* sont régulièrement dénoncés par les journalistes, qui n'hésitent pas à grossir le trait pour critiquer ces artistes italiens accusés de ruiner le royaume. En 1727, un pamphlet anonyme compare ainsi les sommes versées aux chanteurs italiens au tribut payé par l'Angleterre au pape avant l'Acte de suprématie :

> Purgeons-nous de l'ordure et devenons légers et spirituels, comme ces êtres généreux qui sont venus en toute charité pour nous raffiner et nous rendre aptes à la conversation humaine. Ils ne viennent pas avec les intentions égoïstes de leurs ancêtres afin d'emmener nos consciences et nos bourses à Rome. Non, ils sont ici dans un but tout autre à présent, car alors que nous étions auparavant contraints d'envoyer de l'argent à Rome, ces âmes bien intentionnées nous épargnent cette peine et s'en chargent pour nous[11].

Près d'un demi-siècle plus tard, John Potter, professeur au Gresham College de Londres, rédige un texte programmatique sur l'état de la musique en Angleterre, proposant la création d'une Académie destinée à former des musiciens locaux susceptibles de contrer ce qui est alors perçu comme une invasion italienne coûteuse pour le royaume[12]. En formant sur place des musiciens d'excellence, à qui serait accordée la prééminence sur les scènes anglaises, John Potter vise non seulement la promotion d'un style musical national mais aussi une forme de protectionnisme économique, destiné à mettre fin au quasi-monopole « de quelques chanteurs Italiens et danseurs français, qui s'enfuient en emportant ce qui appartient uniquement à [ses] propres concitoyens », c'est-à-dire en rapportant dans leur patrie d'origine les sommes versées par les Anglais pour les attirer sur place[13].

Si les journaux exagèrent sans doute l'influence des castrats sur la santé économique du royaume d'Angleterre, il est vrai que leurs salaires grèvent lourdement les finances des théâtres : lors de saison 1710-1711, par exemple, Nicolò Grimaldi (dit Nicolino) et Valentino Urbani (dit Valentini) touchent respectivement 860 £ et 537 £, soient plus d'un tiers des 3197 £ attribués à l'ensemble de la troupe[14]. En 1719, Handel réussit à convaincre le castrat Senesino de rejoindre la Royal Academy of Music en lui promettant 2 000£ de salaire pour un engagement de dix-huit mois, tandis que la soprano Margherita Durastanti obtenait pour un contrat similaire un salaire de 1600 £[15]. De fait, *diva*

---

[9] En ligne : https://www.forbes.fr/classements/classement-forbes-us-les-celebrites-les-plus-riches-de-2016/ [consulté le 28/04/2017] .

[10] C. Wanko, *Roles of Authority. Thespian Biography and Celebrity in Eighteenth-Century Britain*, Lubbock, Texas Tech University Press, 2003, p. 186.

[11] *The English Stage Italianiz'd…*, Londres, Moore, 1727 , cité par X. Cervantes, « "Tuneful Monsters" : les castrats et le public lyrique londonien au début du XVIIIe siècle », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles,* n° 39, 1994, p. 231.

[12] J. Potter, *Observations on the present state of music and musicians…, to which is added a scheme for erecting and supporting a musical academy in this kingdom*, Londres, C. Henderson, 1762, 108 p.

[13] *Ibid.*, p. 104.

[14] X. Cervantes, « "Tuneful Monsters"… », p. 231. Sur ce sujet, voir également J. Milhous et R. D. Hume, « Opéra Salaries in Eighteenth-Century London », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 46, n° 1, 1993, p. 26-83.

[15] J. Keates, *Handel, The Man and His Music*, Londres, The Bodley Head, 2009, p. 102.

et *divo* reçoivent des salaires également élevés, les voix féminines et les voix de castrats étant toutes deux nécessaires à l'exécution des opéras du dix-huitième siècle. Dans les années 1720, Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni obtiennent elles aussi des théâtres londoniens des cachets avoisinant les 2000 £. Reflets de leur talent, ces sommes sont aussi sources de conflits, les artistes se disputant la première place, dans le cœur du public comme sur l'échelle des rémunérations. Au même titre que le montant du salaire, la place occupée sur scène et l'importance du rôle traduisent ainsi le degré de célébrité atteint par la star[16]. La célèbre querelle des « reines rivales » illustre ce rôle subtil que joue chacun des acteurs de l'opéra (chanteurs et chanteuses mais aussi compositeur et impresario) dans l'expression d'un statut, celui de star. Le 6 juin 1727, lors de la représentation de *l'Astianatte* de Bononcini, Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni, les deux *prima donna* de la Royal Academy of Music, rivales de longue date, en viennent aux mains sur scène. Les pamphlets se délectent alors à décrire les chanteuses se crêpant le chignon, au sens propre du terme, sous le regard ébahi du *primo uomo*, le castrat Senesino, brocardé pour sa couardise et sa passivité, tandis que Handel est accusé d'envenimer la querelle :

> La Reine [Faustina] et la Princesse [Cuzzoni] engagent de nouveau le combat. Les deux factions jouent de tous leurs instruments guerriers : les sifflets, les quolibets, les huées font un vacarme infernal. F[austina] écrase le nez de C[uzzoni] avec un sceptre ; C[uzzoni] lui fracasse le crâne avec une couronne en cuir doré. H[andel], désireux que la bataille s'achève, les excite avec des timbales… La Reine perd sa chevelure et la Princesse son nez dans l'escarmouche. Enfin, la déesse de la Discorde inspire à C[uzzoni] une bravoure extraordinaire, elle s'acharne tant sur adversaire que la Reine est obligée de s'enfuir – la Princesse la suit. S[enesino] sort en rampant de l'autel sous lequel il s'était caché, et moralise en souriant[17].

Cette anecdote, dont les chroniqueurs font gorge chaude, illustre un autre élément de la célébrité : outre son talent exceptionnel, qu'elle n'hésite pas à monnayer fort cher, la star est perçue comme jalouse de son statut, capricieuse et emportée. L'une des grandes vedettes de l'Académie royale de musique à la fin du XVIIIe siècle, Antoinette de Saint-Huberty, illustre ces différentes facettes de la célébrité. En 1782, elle gagne 5 500 livres tournois par an, une somme semblable à celles offertes par les théâtres italiens à leurs divas, mais bien supérieure à celles allouées habituellement par l'Opéra à ses premiers sujets du chant[18]. Les anciennes gloires de l'Académie royale de Musique quittant progressivement la scène, Antoinette de Saint-Huberty se trouve en position de force pour négocier l'année suivante une augmentation de salaire. A l'administration qui lui propose une augmentation de 1 500 Lt., la chanteuse répond, après s'être fait prier plusieurs semaines, qu'elle réclame 3 000 Lt. pour chacun de ses rôles en sus d'une partie des recettes de l'Opéra les jours où elle chante. Elle demande également le versement immédiat de 3 000 Lt. pour signer le nouveau contrat, ainsi qu'un surplus annuel de 1 500 Lt. Parallèlement à ces exigences salariales, la chanteuse, certaine de son talent et soucieuse de conserver sa place parmi les étoiles de l'Opéra, demande à jouir de deux mois de vacances par an et exige qu'aucun de ses rôles ne soit attribué à une autre chanteuse sans qu'elle n'ait donné son accord. Qualifiée de « très mauvaise tête » par l'administration de l'Académie royale de musique – qui admet toutefois ne pas pouvoir s'en passer – elle obtient gain de cause, à la condition expresse qu'elle garderait secrètes les conditions exceptionnelles qui lui sont faites, afin d'éviter de créer un précédent[19].

---

[16] S. Aspden, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 209.

[17] *The Contre-Temps or the Rival Queens. A Small Farce…*, cite par S. Aspen, *The Rival Sirens…*, p. 68.

[18] Y. Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI *», Histoire, économie et société*, 2003/2, p. 192.

[19] Paris, Archives nationales, O[1] 613, 22 novembre 1782 et 22 mars 1783.

Si Antoinette de Saint-Huberty parvient à dicter ses conditions à l'administration de l'Académie royale de musique, c'est qu'elle bénéficie certes d'une conjoncture favorable – la rareté des voix de soprano au début des années 1780 – mais aussi qu'elle a une consciente très nette de son statut de star. Adulée par le public, elle n'hésite pas à mettre en scène sa célébrité, jouant avec les attentes du public en refusant parfois au dernier moment de monter sur scène ou en quittant la scène plusieurs semaines de suite afin d'attiser le désir du public. Au plus fort de son conflit avec l'Académie royale de Musique, la chanteuse orchestre une mise en scène à sa gloire : alors qu'elle joue le rôle-titre de la *Didon* de Piccini, une couronne de lauriers marquée « A l'immortelle Saint-Huberty » est jetée sur la scène. L'actrice qui partage la scène avec elle ramasse la couronne et la dépose sur la tête de la diva, sous les applaudissements du public. Papillon de la Ferté, administrateur de l'Académie royale de Musique, n'est pas dupe et écrit : « Ce jeu, qui parait un arrangement peut-être concerté avec la demoiselle Saint-Huberty, n'est pas indifférent ; car ceux qui donnent ainsi des couronnes (chose sans exemple au théâtre pour un acteur) pourraient bien s'accoutumer aussi à jeter des pommes cuites ou des oranges, comme en Angleterre, à un acteur qui leur déplairait ; alors il n'y aurait plus moyen de se mêler du spectacle »[20].

Les stars de la scène lyrique au XVIIIe siècle ne s'y trompent pas : mettre en scène sa célébrité est une façon de monnayer ses talents et d'obtenir des théâtres ou des mécènes des conditions de travail particulièrement avantageuses. Outre les actions d'éclat, qui contribuent à façonner le mythe de la star capricieuse, d'autres façons de se mettre en scène existent. D'après Berta Joncus, Farinelli aurait ainsi organisé sa célébrité en se faisant représenter en pleine gloire et en veillant à ce que de nombreuses gravures de son portrait par Amigoni soient réalisées et circulent dans toute l'Europe, l'image de la star couronnée par la Gloire précédant souvent la venue du chanteur lui-même[21].

III. Le revers de la médaille : polémiques, critiques et moqueries

Attendues, acclamées, adulées, les stars du chant au XVIIIe siècle font aussi l'objet de sarcasmes, les critiques devenant d'autant plus vives que leur étoile s'éteint. Perçues comme « un être fantasmatique, inaccessible, intouchable, entouré de mystère », les chanteuses et les chanteurs d'opéra sont aussi brocardés par les chroniqueurs, autant pour leurs caprices ou leurs manquements réels que pour leur supposées responsabilités dans la faillite d'un royaume ou leur présumée dépravation. Vénérés pour leurs capacités vocales exceptionnelles, les castrats suscitent également la révulsion en raison de leur statut ambigu sur l'échelle du genre. Casanova s'en fait l'écho lorsqu'il relate les sentiments contraires qui l'agitent à chacune de ses rencontres avec Bellino / Thérèse, souhaitant à toute force que l'artiste se révèle de sexe féminin pour ne pas avoir à le/la mépriser en raison de sa condition de castrat[22]. Dès le XVIIIe siècle, des voix s'élèvent en effet pour dénoncer une abomination, la question du genre surpassant alors celle de l'exceptionnalité musicale : en 1786, un

[20] Paris, Archives nationales, O[1] 626, cité par A. Jullien, *L'Opéra secret au XVIIIe siècle (1770-1790) : aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux archives de l'État et de l'Opéra*, Paris, E. Rouveyre, 1880, p. 150.

[21] B. Joncus, « One God, so many Farinellis : Mythologising the Star Castrato », *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28/3,2005, p. 347-349.

[22] « Etonné, fâché, mortifié, je l'ai laissé partir. J'ai vu Bellino vrai homme ; mais cet homme méprisable tant par sa dégradation que par la honteuse tranquillité dans laquelle je l'ai vu dans un moment où je ne devais pas voir avec évidence la marque de son insensibilité. […] [Je lui dis ensuite :] Vous devez sentir que, par votre obstination à me refuser l'éclaircissement que je vous demande, vous me forcez à vous mépriser en qualité de castrat » (J. Casanova de Seingalt, Jacques, *Histoire de ma vie*, Paris, R. Laffont, 1993, t. 1, p. 239-241). Pour une analyse détaillée, voir V. Huguenin, « L'intersexualité chez Casanova », 2011, en ligne : http://www.lurens.ens.fr/travaux/litterature-du-xviiie-siecle/article/l-intersexualite-chez-casanova, consulté le 23/03/2017).

voyageur français soutient que « des lois, des bulles, et la nature ont défendu, mais en vain, de pousser, par la castration, jusqu'au *si naturel*, la voix de l'homme : ce son-là est payé si cher ! »[23]. Vingt ans plus tard, Creuzé de Lesser affirme, péremptoire : « L'Italie porte des olives et des chanteurs. L'amour qu'on y a pour le chant y fait, comme on sait, oublier la nature et l'humanité »[24].

La situation ambiguë des castrats suscite également moult pamphlets et libelles moqueurs sur leur aspect ridicule, le décalage entre leur apparence physique et leur voix, leurs supposées incapacités sexuelles. « Demi-homme » pour l'auteur de la gravure célébrant l'arrivée de Senesino sur le sol anglais, le castrat peut également être qualifié de « monstre »[25] ou se voir réduit à des métaphores animales, le parallèle étant régulièrement fait avec le bœuf[26] et le chapon. Ce dernier terme est utilisé par Charles de Brosses dans son récit de voyage en Italie[27] mais aussi par l'auteur anonyme d'un libelle qui circule en Espagne en 1730 pour prendre le parti de la chanteuse Francisca de Castro contre les castrats, accusés de vouloir l'évincer de la scène : « Ô vous, qui avez renoncé à être barbus / vous, maris de pacotille, hommes rabiotés / clés sans gardes, mâles dégradés / qui n'êtes rien d'autre que des duègnes en culottes ! / Arrêtez, renégats du sexe masculin, / vos airs mollassons, meurtris : / que chante la Castro et se taisent les castrats ; les chapons à la casserole »[28]. Les conséquences physiques de la castration sont également pointées du doigt, les castrats étant réputés mauvais acteurs en raison notamment de leur tendance à l'obésité, également raillée par les caricaturistes[29]. C'est ce que souligne en 1761 Giuseppe Parini dans une ode intitulée initialement *L'Evirazione* puis rebaptisée *La Musica* : « J'exècre sur la scène / un chanteur éléphantesque / qui se traîne à grand peine / sur ses jambes adipeuses / et fait sortir de sa large bouche / un filet de voix »[30].

Les castrats suscitent donc à la fois pitié, révulsion et attirance. L'opération qu'ils ont subie fait l'objet d'une curiosité malsaine, centrée sur leur vie sexuelle. Selon la plume de leurs détracteurs, ils sont assimilés ou bien à des homosexuels ou bien à des amants extraordinaires, doués d'une endurance sexuelle hors du commun. La plupart des pamphlets raillent évidemment l'absence de virilité des castrats, volontiers qualifiés d'eunuques et supposées impuissants. Un libelle fait ainsi regretter à Senesino de ne pouvoir répondre aux requêtes sexuelles de ses admiratrices autrement qu'en leur caressant le poignet[31], tandis qu'un autre écrit anonyme imagine Faustina Bordoni lui répondant de ne rien regretter car « ce qui lui avait été retiré dans l'enfance » ne lui aurait pas permis de gagner 15 000 livres par an[32].

---

[23] C. M. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, Paris, De Senne, 2e éd., 1792, p. 393.
[24] F. A. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, Paris, Didot, 1806, p. 141.
[25] Voir par exemple le poème anonyme « To The Author of Cato », dans R. Steele, *Poetical Miscellanies, Consisting of Original Poems and Translations*, Londres, Tonson, 1714.
[26] S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, ed. par R. Latham et W. Matthews, Londres, Bell, 1970-1983, vol. 8, p. 65.
[27] C. de Brosses, *Lettres familières d'Italie : lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. par F. d'Agay, nouv. éd., Paris : Mercure de France, 1986 [éd. orig. Paris, 1799], vol. II, p. 364.
[28] Cité par P. Barbier, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994, p. 159.
[29] Voir par exemple les dessins d'Antonio Maria Zanetti.
[30] Cité par E. Bonora, *Parini e altro Settecento*, Milan, Feltrinelli, 1982, p. 35.
[31] « Tho' on the Stage the Lover's Part I top / All my Intrigues must with the Curtain drop / My Childhood robb'd me of the Means to please / Your Sex demands Supporters - that can stand / I'll touch your Pulse - the utmost that I can / If you hope for more, you have mistook your Man » (*An Epistle from S…o, to A…a R…n*, Londres, 1724, cité par X. Cervantes« "Tuneful Monsters"… », note 57).
[32] « Ah! Mourn no more thy wretched Wants in vain Consider, if you had it in your Choice, You'd not regain your … to lose your Voice: No, no, my Impotent, my warbling Dear, The Things you want wou'd not have earn'd you near The Sum of Fifteen Hundred Pounds a Year. Be of good Comfort then, and mourn no more, You only lost what would have kept you Poor. Then let no longer fruitless Cares torment Your Tho' Mind, but sing away,

Les allusions à la vie sexuelle supposément dépravée des castrats est parfois plus explicite, ainsi chez Casanova qui évoque un castrat romain :

> On s'obstine à soutenir qu'on ne doit pas outrager le genre humain, supposant la pédérastie si facile et si commune, et que même il faut rire de ceux qui deviennent amoureux de ces animaux artificiels [sic], parce qu'ils se trouvent tout attrapés quand ils viennent à l'éclaircissement [c'est-à-dire quand ils se rendent compte qu'ils ont affaire à un homme, et non une femme] […]. Mais on parvient à trouver l'attrape si agréable que beaucoup de gens qui ne manquent ni d'esprit ni de bon sens préfèrent ces messieurs à toutes les plus jolies filles du monde[33].

Sade, quant à lui, affecte de mépriser ceux qu'il qualifie à son tour de « demi-hommes » tout en reconnaissant qu'ils suscitent l'intérêt des femmes en raison de talents « qui ne finissent point »[34] :

> Leurs facultés, disent les femmes libertines, sont d'autant plus précieuses qu'elles ont plus de durée. L'ardeur ne les éteint jamais. Mais n'est-ce pas dans cette ardeur partagée qu'est le plus délicat des plaisirs ? Et combien est méprisable à mes yeux la femme qui, s'inquiétant fort peu de celui de son amant ne l'estime qu'en raison de l'étendue qu'il peut donner aux siens ![35]

IV. Contralto et *diva* : des stars au féminin

Ces critiques liées à l'ambiguïté de genre ne sont pas l'apanage des castrats : tous les artistes apparaissant comme d'un genre ambigu en font les frais. En effet, les femmes dotées d'une voix naturellement grave, chose rare et donc fort recherchée, font elles aussi polémique et suscitent des sentiments ambivalents. Héritières directes des castrats par lesquelles elles sont parfois initiées à la musique, ces chanteuses leur succèdent progressivement, à mesure que s'estompe le goût pour les voix de castrat. La rareté de ces voix et leur caractère exceptionnel suffisent à en faire des célébrités : dotées de voix rares appelées « contralto », ces musiciennes suscitent l'admiration et la curiosité des amateurs de musique, qui viennent en nombre les entendre sur scène, aux côtés des castrats puis à leur place. Dès la fin du XVIIe siècle, les voyageurs de passage en Italie mentionnent ces voix exceptionnelles, qui commencent déjà à attirer les amateurs et à être citées dans les gazettes musicales, signe d'une starification en devenir. En mars 1688, Giovanni Legrenzi, alors maître de chapelle à la basilique Saint-Marc de Venise, offre ainsi à des amis triés sur le volet une soirée musicale, au cours de laquelle il trois jeunes chanteuses françaises et un guitariste virtuose originaire de Modène :

> Il y eut, voici quelques jours, une superbe académie d'instruments et de voix chez M. Legrenzi, maître de chapelle à la [basilique] ducale de Saint-Marc et l'un des premiers sujets de ce genre en Italie. Trois dames françaises y sont intervenues sous l'œil de leurs très illustres parents. Ces trois sirènes, appelons-les « les trois Grâces » car elles sont sœurs – ont chanté des duos et des trios en langue française, composés par Monsieur Jean-Baptiste Lully de Paris. La première, âgée de dix-sept ans, accompagne avec une aisance inexplicable et chante soprano. La seconde, âgée de treize ans, chante contralto, et la troisième, âgée de dix ans (et c'est là le miracle), chante basse, aussi bien qu'on puisse le désirer, avec une voix telle que, si on l'entend chanter sans la voir en face, on ne peut imaginer qu'un tel son puisse sortir de cette poitrine et de cette gorge[36].

---

and be content mighty Things are wanting, be not dull, You've got enough, to keep your Pockets full » (*An Answer from S…a F…a to S…r S…o*, Londres, Roberts, 1727 cité par *Ibid.*).

[33] G. Casanova*, Mémoires*, Paris, Heideloff et Campé, 1832, vol. 7, p. 429.

[34] C. de Brosses, *Lettres familières d'Italie…*, vol. II, p. 365.

[35] D.A.F. de Sade, *Voyage d'Italie*, Paris, Fayard, 1995, p. 68

[36] E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise, Fondazione Levi, 1985, p. 214.

Comme pour les castrats, l'attraction musicale se mêle à des considérations extra-artistiques : la question du corps des femmes est omniprésente sous la plume des chroniqueurs, qui réagissent avec étonnement, émerveillement ou dégoût à ces voix semblant inadaptées au genre qui les produit. En 1777, l'abbé Binos est ainsi l'auteur d'un délicieux lapsus, reflet de la confusion qu'il ressent en entendant dans une chapelle vénitienne chanter un chœur féminin :

> Les violons, les clairons, les harpes, les flûtes, les trompettes et les corps [sic]-de-chasse sont les instrumens dont elles jouent : elles exécutent aussi les récits de taille et de basse-taille ; en un mot, leurs voix et leur dextérité remplissent tous les rôles : leur chapelle de musique est composée de plus de quarante musiciennes, et on ne se lasse pas d'admirer en elles les beaux présens de l'art et de la nature[37].

Au XIXe siècle, l'ambiguïté de genre que représentent ces femmes à la voix grave est accentuée par les compositeurs, qui n'hésitent pas à écrire pour elle des rôles d'hommes travestis, voire à leur faire jouer tour à tour, dans un même opéra, des rôles d'hommes et des rôles de femmes[38]: en 1822, Giuditta Pasta chante le rôle de Tancrède, dans l'opéra éponyme de Rossini, rôle repris par Pauline Viardot en 1840 puis par Barbara Marchisio et Ewa Podless ; en 1827, Benedetta Pisaroni est Arsace dans la *Semiramide* du même auteur, dont le rôle-titre est repris en 1847 par Marietta Alboni. L'opéra français offre aussi aux contraltos de beaux rôles en travesti, qu'il s'agisse de croisés chez Meyerbeer ou de personnages historiques chez Berlioz.

A l'Opéra de Paris, en janvier 1828, un spectacle est conçu autour de la voix exceptionnelle de Maria Malibran, qui, bien qu'entourée de deux autres artistes de talent, Harriet Smithson et Henriette Sontag, suscite seule les commentaires éloquents de la presse, qui insiste sur le caractère formidable de la chanteuse, l'inadéquation de sa voix avec son genre et les transports qu'elle suscite dans le public :

> Le 12 janvier 1828, Mme Malibran paraît à l'Académie royale de musique dans une représentation que l'Opéra-Italien donnait au bénéfice de Galli dans cette grande salle. *Semiramide*, la dernière scène de la tragédie anglaise *Romeo and Juliet*, et le premier acte du *Barbiere di Siviglia*, formaient ce spectacle formidable et d'un attrait si puissant et si varié. Mme Malibran, Mlle Smithson, Mlle Sontag à la fois ! Quel début que celui de la nouvelle Sémiramis ! Ce n'était plus la petite fille que nous avions entendus dans le rôle de Dorliska, mais la souveraine de Babylone, tendre, fière, impérieuse, et cachant ses dix-neuf ans sous l'éclat de sa majesté royale. Je ne parlerai point des transports d'enthousiasme qui éclatèrent après son premier solo, qu'elle dit avec autant de noblesse que d'élégance ; après cette phrase véhémente, *trema il tempio,* qui fait trembler les cantatrices : elle l'attaqua, la suivit, la termina d'une manière victorieuse, mais effrayante. Il semblait que la virtuose devait succomber après une explosion qui semblait si fort au-dessus de ses moyens physiques[39].

Cette ambigüité de genre fascine les romantiques, les contraltos prenant progressivement la place des castrats dans l'imaginaire musical. Théophile Gautier s'en fait l'écho en 1852 dans l'un des poèmes de ses *Emaux et Camées*, qui présente la contralto comme un être dual, alors que le castrat était perçu comme un homme incomplet : « Est-ce un jeune homme, est-ce une femme / Est-ce une déesse ou bien un dieu ? L'amour, ayant peur d'être infâme / Hésite et suspend son aveu […] Que tu me plais, ô timbre étrange ! / Son double, homme et femme à la fois / Contralto, bizarre mélange / Hermaphrodite de la voix ! […] C'est toi que j'aime, ô contralto ! / Nature charmante et bizarre / Que

[37] M. D. de Binos, *Voyage par l'Italie en Egypte, au Mont-Liban et en Palestine ou Terre-Sainte,* Paris, Boudet, 1787, vol. 1, lettre XLI, 29 mai 1777, p. 201-202.
[38] Par exemple dans *Giulietta e Romeo* de Niccolò Antonio Zingarelli, créé en 1796.
[39] Castil-Blaze, « Revue du monde musical », *Revue de Paris*, t. 34, 1836, p. 67.

Dieu d'un double attrait para / […] Et dont la voix dans sa caresse / Réveillant le cœur endormi / Mêle aux soupirs de la maîtresse / L'accent plus mâle de l'ami ! »[40].

Voix exceptionnelles, souvent chargées d'interpréter des rôles de femmes de pouvoir ou d'hommes en travesti – Cendrillon, Arsace, Tancrède, Jeanne d'Arc, Desdémone, Roméo, tous cités dans le poème de Théophile Gautier – les contraltos apparaissent comme des chanteuses hors-normes. Pour les décrire, les critiques multiplient les oxymores, censés traduire l'impression étrange produite par ces voix perçues comme masculines dans des corps féminins :

> Le public est heureux de réentendre ce mélange bizarre, et charmant d'une voix de jeune fille qui cause dans le même gosier avec une voix de jeune homme. Il vient en foule la voir égrener prodigieusement ses colliers de perles sonores ; il acclame de nouveau sa puissance facile et sa délicatesse vigoureuse ; il admire plus que jamais le goût exquis qui préside à son choix de fioritures et ses sons si heureusement liés par des transitions insensibles [...]41

Comme les castrats, les contraltos fascinent et inquiètent, suscitant admiration, fascination et sarcasmes[42]. Perçues comme relevant d'un genre hybride, elles sont moquées pour l'insuffisance de leur jeu d'actrice ou leur physique disgracié. Marietta Alboni aurait ainsi été qualifiée par Rossini d'« éléphant qui a avalé un rossignol »[43], tandis que proverbiale laideur de Pauline Viardot était résumée par Camille Saint-Saëns en cette formule définitive : « Mme Viardot n'était pas belle : elle était pire »[44].

Au XIXe siècle, le mythe de la *diva* est bien ancré. Alors que les contraltos sont perçues comme des chanteuses hors-normes, aux marges du genre, les sopranos ou les mezzo-sopranos sont envisagées comme des artistes aux caractéristiques féminines exacerbées. Dans l'imaginaire collectif et sous la plume des critiques, la *diva* est par essence hystérique, capricieuse, autoritaire, comme l'illustre le cas emblématique de Maria Callas. Dans un article à charge publié par le *Time Magazine* à son arrivée à New York, la *diva* est ainsi présentée comme une artiste surévaluée, capricieuse, ingrate et égoïste[45]. La même année, le journal publie la réponse adressée par la chanteuse Regina Tebaldi à celle qui l'avait accusée de n'avoir pas de « colonne vertébrale » : « Madame Callas affirme avoir du tempérament et assure que je n'ai pas d'épine dorsale. C'est possible, mais, à mon tour, j'affirme posséder une qualité dont cette dame est entièrement dépourvue, le cœur[46] ». L'année suivante, ce sont les requêtes financières de *diva* – qui demande 9000 dollars pour chanter au festival d'Athènes, soit l'équivalent de ce qu'elle reçoit aux Etats-Unis – qui suscitent de violentes réactions au parlement grec, un député s'exclamant : « Est-ce que la Grèce peut se permettre de payer de telles sommes à une diva capricieuse ? »[47]. En 1958, lors d'une conférence de presse convoquée à l'occasion du renvoi de l'artiste du Metropolitan Opera, Rudolf Bing entérine le statut de *diva* de Maria Callas, son attitude étant perçue comme intrinsèquement liée à son état de star :

---

[40] T. Gautier, « Contralto »*, Revue des Deux Mondes*, décembre 1849 (deuxième quinzaine).
[41] Albert Vizentini, 1849 (Bibliothèque nationale de France, BMO, dossier d'artiste ALBONI, f. 11).
[42] Camille Saint-Saëns témoigne de cette fascination à travers la description du portrait de Pauline Viardot par Ary Scheffer : « Le portrait qu'en a fait Ary Scheffer est le seul qui reproduise l'aspect de cette femme sans pareille et donne l'idée de son étrange et puissante fascination. Ce qui la rendait surtout captivante, plus encore peut-être que son talent de cantatrice, c'était sa nature, une des plus étonnantes, certes que j'ai rencontrées » (Camille Saint-Saëns, « Pauline Viardot », dans *L'Echo de Paris*, 5 février 1911).
[43] La phrase est également attribuée à Madame de Girardin, sans qu'il soit possible de déterminer la source exacte de ce bon mot.
[44] Camille Saint-Saëns, « Pauline Viardot », dans *L'Echo de Paris*, 5 février 1911.
[45] *Time Magazine*, 29 octobre 1956.
[46] Cité par Martin Monestier, *La Callas, de l'Enfer à l'Olympe*, Paris, Le Cherche-Midi, 2002, p. 211-212.
[47] *Ibid.*, p. 238.

> Madame Callas est, par constitution, incapable de s'intégrer à toute organisation qui ne soit pas exclusivement centrée sur sa propre personnalité. […] Je ne peux accepter le prétendu droit de Maria Callas de modifier ou d'annuler les contrats selon son gré et ses caprices. […] Si les mérites artistiques de madame Callas font l'objet de controverses violentes, la réputation qu'elle a pour mettre en valeur dans ses affaires le sens aigu du théâtre qui est le sien ne fait, elle, aucun doute[48].

Critiquée pour ses exigences financières considérées comme outrancières, moquée pour son physique, accusée de multiplier les caprices, la *diva* fait les gros titres des tabloïds, chacune de ses apparitions entraînant de violents émois dans le public. Emblématique de la star des scènes lyriques au XXe siècle, Maria Callas illustre ainsi l'aboutissement d'un phénomène né avec l'avènement de l'opéra lui-même, trois siècles auparavant. Des gravures aux images volées par les paparazzis, des diamants de Farinelli aux truffes de Maria Callas, des évanouissements suscités par l'entrée sur scène de Liszt aux « 165 rappels » de Luciano Pavarotti, le processus de starification des artistes lyriques ne s'est nullement arrêté avec la disparition de ses figures emblématiques – les castrats et les contraltos – progressivement remplacés par le ténor et la soprano, qui occupent aujourd'hui encore auprès d'un public choisi le statut envié de star.

Caroline Giron-Panel

[48] *Ibid.*, p. 283-284.