

Les Quatre mélodies du roi Philippe V d'Espagne

On partira de l'analyse d'une scène, celle de la rencontre en août 1737 entre le roi d'Espagne, Philippe V, et le chanteur Farinelli, le plus grand castrat de l'époque baroque. Cette scène va déboucher sur un rituel que j'ai nommé : « Les Quatre mélodies du roi Philippe V d'Espagne ».

Mettant en relation la psychanalyse et le théâtre, Freud a fréquemment recours à la notion de scène : l'inconscient est une « autre scène », le fantasme, une mise en scène ; il évoque encore la scène originaire, la scène primitive et la scène de séduction. La rencontre et le rituel sont attestés par des témoignages, y compris des protagonistes, mais le terme « scène » au sens freudien, est aussi justifié par l'aspect fantastique du rituel, au cœur de la nuit, à la lueur des chandeliers. Tout évoque une cérémonie secrète, mise en scène d'un fantasme dans une autre instance, souterraine et cachée.

Autre considération, cette scène est riche d'implications. Elle a des dimensions ethnologiques, mythologiques, religieuses, esthétiques, psychologiques. Elle comporte plusieurs strates que Foucault nous invite à repérer dans la littérature (« La Grande étrangère ») comme dans « L'Archéologie du savoir »¹. J'ai privilégié le domaine psychologique en considérant la relation entre les deux hommes -qu'une femme, la reine, a mis en relation-et le rituel qui les lie, comme une scène à visée thérapeutique.

Je ferai cependant une incursion dans un autre domaine, celui du religieux. Il est possible, en effet, de construire une analogie entre le rituel des mélodies et la cérémonie de la messe -le roi d'Espagne et l'époque sont très catholiques- voire même d'inscrire cette scène dans un mythe propre aux religions monothéistes.

La comparaison du rituel avec ce schéma permettra de faire des hypothèses sur l'échec de la thérapie et la transmission mélancolique.

J'ai donc voulu inscrire la scène dans un entredeux. Elle plonge ses racines dans un schéma religieux du passé et permet aussi de poser des questions sur la pratique de la thérapie psychanalytique aujourd'hui². Elle permet aussi une réflexion sur l'art baroque comme passage entre un univers religieux et un univers profane.

*Agrégée de Lettres Modernes, Docteur en Littérature Comparée, Mezzo-soprano.

¹ Pour Foucault, il s'agit de déchiffrer les textes pour y déceler une pluralité de niveaux.

² Warburg, le grand historien de l'art, a montré comment des scènes jusqu'alors incomprises représentées dans les fresques du Palais Schifanoia de Ferrare, étaient la représentation picturale d'un programme astrologique issu de diverses traditions de l'antiquité. Il reliait ainsi l'antiquité au Moyen-Age et aux Temps modernes.

1) Les protagonistes de la scène : Philippe V et Farinelli

Philippe V, roi d'Espagne (1683-1746)³

Le duc d'Anjou, futur roi d'Espagne, était le petit-fils de Louis XIV, le second des trois fils de Louis de France, le Grand Dauphin, un Bourbon⁴.

Le trône d'Espagne, alors aux mains des Habsbourg d'Espagne⁵, était l'objet d'une rivalité entre, d'un côté la France de Louis XIV⁶, et de l'autre les Habsbourg d'Autriche. De façon plus large, toutes les monarchies d'Europe convoitaient le trône d'Espagne ou ses possessions.

Charles II⁷, dernier Habsbourg d'Espagne, sans héritier, désigna le duc d'Anjou comme son successeur. Ce dernier devint en 1700, à 17 ans, roi d'Espagne, sous le nom de Philippe V⁸. Son règne⁹ fut le plus long que l'Espagne ait connu (1700-1746). Il redonna sa place au pays sur l'échiquier international et fut un roi réformateur qui fit entrer l'Espagne dans la modernité.

Je soulignerai quatre traits marquants de sa personnalité en m'attachant aux deux premiers : mélancolie, mélomanie, croyance confinante au mysticisme et addiction sexuelle, qui, dans un contexte marqué par la foi, s'adressait à ses deux femmes légitimes¹⁰. Je considérerai la mélomanie, l'addiction sexuelle et le mysticisme comme des contre investissements de la mélancolie.

Un roi mélancolique

La mélancolie¹¹ est l'une des quatre humeurs définies par Hippocrate de Cos. Pour ce médecin, le sang contient quatre humeurs (quatre sécrétions), chacune déterminant un tempérament : tempérament sanguin si le sang prédomine, lymphatique quand la lymphe domine, bilieux pour la bile jaune, mélancolique pour la bile noire. Dans l'Antiquité, la mélancolie était considérée comme une source de

³ Les renseignements historiques sont tirés des livres de Susanne Varga, *Philippe V, roi d'Espagne, Petit-fils de Louis XIV*, Pygmalion éditeur, 2011, et de Jean-François Labourdette, *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, Sicre Editions, 2001.

⁴ Ses deux autres frères, le Duc de Bourgogne, destiné à régner à la mort de son père, Louis de France, et le cadet, le Duc de Berry, mourront avant lui.

⁵ Les Habsbourg étaient divisés en deux branches, les Habsbourg d'Autriche qui voulaient reconstituer l'empire de Charles Quint à leur profit, et les Habsbourg d'Espagne.

⁶ Louis XIV était le fils de l'espagnole Anne d'Autriche et l'époux de Marie-Thérèse, une espagnole également. Il était ainsi petit-fils de Philippe III d'Espagne, neveu et gendre de Philippe IV, beau-frère de Charles II qui régnait sur le trône d'Espagne et mourut sans descendance.

⁷ Charles II était roi d'Espagne, des Indes, de Naples, de Sardaigne et de Sicile, duc de Bourgogne et de Milan, souverain des Pays-Bas entre 1665 et 1700.

⁸ Ceci déclencha la Guerre de Succession d'Espagne entre les puissances européennes, qui s'étaient auparavant entendues sur la partition du royaume d'Espagne. L'Angleterre, la Hollande, l'Autriche et le Portugal, craignant que la France ne s'unisse à l'Espagne, déclarèrent la guerre à la France en 1701. La Guerre de Succession d'Espagne, à la fois guerre européenne et guerre civile, dura de 1701 à 1713 et se termina par le Traité d'Utrecht. Philippe V y fut confirmé roi d'Espagne mais perdit les Pays Bas du Sud et divers territoires en Italie. L'Espagne dut céder à l'Autriche toutes ses possessions italiennes à l'exception de la Sicile donnée à la Savoie.

⁹ Il est le premier des Bourbons d'Espagne.

¹⁰ Marie-Louise de Savoie puis Elisabeth Farnese.

¹¹ Du latin *melancholia*, transcrit du grec, *melankholia*, de *mélas*, noir, et de *kholé*, bile.

folie mais aussi de génie. On la reliait à des traumatismes d'arrachement ou d'exil qui étaient interprétés comme de durs châtiments liés à des fautes graves. L'Espagne était considérée comme le pays par excellence de l'humeur noire.

Freud, dans *Trauer und Melancolie*,¹² a distingué divers degrés du deuil, du deuil normal au deuil pathologique. La mélancolie est, pour lui, marquée par la perte de l'objet¹³, perte absolue et inconsciente, différente de la perte vécue dans le deuil normal. Il note l'ambivalence de l'endeuillé envers cet objet, adoré et détesté à la fois, et analyse deux phénomènes. D'une part le sujet se tient pour responsable de la mort du défunt, d'où des auto reproches délirants, d'autre part, il réagit à la perte en retournant sa libido vers son moi qui, s'identifiant à l'objet perdu, au mort, devient l'objet perdu, sans deuil possible. La mélancolie est la maladie du deuil impossible.

Comment la mélancolie du roi se manifestait-elle ?

Philippe V était la proie de crises de dépression depuis l'adolescence qui ne cessèrent de s'aggraver dès son départ de France; en 1702, alors qu'il se trouve en Italie, prostré, il ne quitte plus sa chambre. A partir de 1729-1730, en Espagne, tantôt il s'enferme et ne parle plus, tantôt il parcourt son château en hurlant, négligeant son apparence et les affaires de l'état. Son état de déchéance physique et psychologique était tel que, dans ces moments de crise, d'autres personnes assumèrent le pouvoir à sa place¹⁴. Son comportement inquiétait son entourage au point qu'il décida d'abdiquer en faveur de son fils Louis qu'il avait eu de sa première femme, Marie-Louise de Savoie. Mais lorsque celui-ci mourut, sept mois plus tard, il dut remonter sur le trône. C'est alors que la reine, Elisabeth Farnese, sa seconde épouse, tenta de distraire le roi en faisant appel au castrat Farinelli.

L'origine de la mélancolie de Philippe V a fait l'objet de spéculations. Pour certains, elle est liée à la mélancolie de sa mère, Marie-Anne Victoire de Bavière qui mourut lorsqu'il avait 7 ans¹⁵. D'autres analyses soulignent le destin imprévu de Philippe V. Devenu roi à 17 ans sans y être préparé, il dut quitter la France pour l'Espagne ce qu'il vécut comme un exil. Les guerres de succession d'Espagne, à la fois guerres extérieures et civiles, le marquèrent profondément. D'autres enfin

¹² Freud, *Deuil et Mélancolie*, 1915.

¹³ Les mots sujet et objet ont un sens particulier en psychanalyse, sujet de l'inconscient, objet inconscient, plus que personne précise.

¹⁴ La princesse des Ursins, sa seconde femme Elisabeth Farnese, et Alberoni, cardinal italien qui joua un rôle de premier ministre en Espagne à partir de 1716.

¹⁵ Sur ce sujet Patrick Barbier, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Grasset, 1994, p.111 et suivantes. Saint-Simon disait de la princesse, épouse du Grand dauphin, héritier du trône de France, qu'elle était « toujours mourante », à la fois physiquement et psychologiquement.

Jacques Hassoun met l'accent sur le rôle de la mère du mélancolique et l'absence de sevrage dans *La Cruauté mélancolique*, Champs, Flammarion, 1997, Pour lui, « c'est la mère qui perd le sein » et permet à l'enfant de se séparer d'elle et de se constituer comme objet perdu ». Or la mère du mélancolique fut une mère absente pour son enfant, trop occupée à contempler sa propre image. Il n'y a pas eu sevrage, c'est à dire, séparation. Le mélancolique souffre d'une absence de privation. Les équivalents symptomatiques en sont l'anorexie, la boulimie, la toxicomanie.

mettent l'accent sur les nombreux deuils auxquels il fut confronté¹⁶. On peut aussi évoquer les conflits psychologiques dont il fut la proie, entre aspiration morale et appel des sens, conflits entre le cœur et le corps.

C'est par la musique, la vie amoureuse et une pratique de la religion proche du mysticisme que le roi soignera sa mélancolie.

Un roi mélomane

L'éducation musicale du futur roi d'Espagne fut marquée par deux influences majeures, la cour de Louis XIV et le rapport à l'Italie, qui trouvèrent une traduction dans son action artistique en Espagne.

En France, son éducation musicale fut marquée par des influences contradictoires. La cour du roi de France faisait une place très importante aux arts, en particulier la musique. Louis XIV, roi artiste, aimait danser et jouer dans des pièces de théâtre. Initié par un maître italien, il jouait de l'instrument favori de sa mère, la guitare¹⁷. A Versailles où il se fixa à partir de 1682, la musique était omniprésente. Au-delà de l'accomplissement personnel, elle était un instrument de pouvoir, leçon qui fut retenue par son petit-fils. Louis XIV avait ainsi confié à Lully la création d'un opéra national glorifiant la monarchie.

Cependant, le jeune prince et ses frères subissaient dans le même temps les sévères prescriptions de Fénelon, leur précepteur, chargé de leur éducation religieuse et morale¹⁸. Cette éducation condamnait tous les arts, ces « divertissements empoisonnés » et en particulier la musique¹⁹.

En France, la culture chrétienne de la fin du XVII^e siècle est ainsi marquée par un conflit entre la religion et les arts. De ce point de vue, l'éducation donnée par Fénelon fut un échec, car le duc d'Anjou, développa, comme ses frères, un amour de la musique qui devint la grande affaire de sa vie.

La seconde influence décisive fut celle de l'Italie. Il s'y rendit en 1702, à l'âge de 19 ans, pour visiter cette partie de son Royaume, en particulier Naples où il reçut un accueil triomphal et fut séduit par la créativité baroque en musique et peinture²⁰. « La nation y était chantante » dira Burney²¹.

¹⁶ Mort de sa mère, séparations d'avec ses frères, la mort de sa première femme, Marie Louise de Savoie en 1714, la mort de son père, le Grand Dauphin, de sa belle sœur Marie Adélaïde, sœur de sa femme et de son mari six jours plus tard, décès de son grand père Louis XIV, de ses deux frères et de certains de leurs enfants, de son fils Louis 1 en faveur duquel il avait abdiqué en 1724.

¹⁷ Sur ce sujet Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, Petite bibliothèque Payot, 2005.

¹⁸ Fénelon est connu pour sa pédagogie, écrivant des fictions, *Télémaque* et les *Fables*, à l'usage des jeunes princes.

¹⁹ « On sait, écrit-il dans son *Traité de l'éducation des filles*, que les anciens croyaient que rien n'était plus pernicieux à une république bien policée que d'y laisser introduire une musique efféminée ; elle énerve les hommes ; elle rend les âmes molles et voluptueuses ; les sons languissants et passionnés ne font tant plaisir qu'à cause que l'âme s'y abandonne à l'attrait des sens ... C'est pourquoi à Sparte les magistrats brisaient tous les instruments dont l'harmonie était trop délicate »

²⁰ Avec le peintre espagnol Ribera.

²¹ Burney (1726-1814), musicologue, compositeur et organiste dans *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1771, cité par Suzanne Varga.

Tous les jours, il assistait à des spectacles d'opéra à l'italienne depuis une pièce protégée²². C'est aussi à Naples qu'il prit goût aux voix de castrats que l'on formait dans les conservatoires de la ville. Deux remarques: d'une part, le roi jouit de la musique depuis un espace privé, d'autre part, il répète cette expérience un très grand nombre de fois. La musique a le caractère d'une addiction.

Son initiation se poursuivit dans le Nord de l'Italie en raison du déclenchement la même année de la Guerre de Succession d'Espagne. L'Italie devint le centre des hostilités de L'Europe liguée contre la France, et le voyage du roi se transforma en campagne militaire destinée à la reconquête de l'Italie. Mais il utilisa ce temps pour assister à d'autres opéras, à Milan par exemple. Là encore, ce fut depuis une loge, son « observatoire », qui communiquait avec sa chambre, que tous les soirs il assistait à des représentations d'opéra, faisant de l'opéra public, une scène intime.

Sa boulimie musicale progressait au rythme de ses accès mélancoliques. La musique seule parvenait à l'arracher à son mal.

En Espagne, la musique prit un tour à la fois personnel et politique. Suivant l'exemple de Louis XIV qui, au-delà du plaisir personnel, considérait la culture et les arts comme un moyen de manifester la grandeur royale, il s'efforça de développer les arts, mettant en place une politique culturelle dans tous les domaines²³. Mais c'est en particulier dans le domaine de la musique que son influence se fit sentir. Il dota son pays d'institutions propres à favoriser la vie musicale : création d'un orchestre qui, pour les grandes représentations, pouvait comporter jusqu'à 26 instrumentistes, constructions ou aménagements destinés à l'opéra espagnol naissant²⁴. Il fit venir à la cour des musiciens français et italiens²⁵ qui y jouèrent un rôle essentiel. Il avait une prédilection pour les voix, en particulier celle des castrats. Notons que les voix de femmes²⁶ étaient autorisées sur les scènes d'opéra en Espagne.

²² Il fut aussi initié à un genre napolitain original, un divertissement nommé « *fiabe teatrali* », sorte d'opéra bouffe autour d'un personnage de la commedia dell'arte, Truffaldin. Plus tard, il fit venir cette troupe, Los Trufaldines, à Madrid.

²³ Favorisant l'architecture, menant une politique de la langue avec la « Real Academia de la Lengua », destinée à fixer la langue, créant la « Real Biblioteca » et instaurant une politique de la langue avec des académies sur le modèle français.

²⁴ Il fit construire le Palais Royal de la Granja de San Ildefonso, reconstruire le Palais Royal de Madrid marqué par le rococo, améliorant d'autres résidences créées par ses prédécesseurs, le palais d'Aranjuez, le palais du Buen Retiro dans les jardins duquel il créa un théâtre, le Coliseo, construit en 1740. Au départ y chantèrent les Trufaldines, « la compagnie italienne de sa majesté » avant qu'on ne construise pour eux (une troupe reconstituée), le théâtre *Canos de Peral*. On érigeait des scènes fixes partout où se déplaçait le roi, la cour était itinérante et changeait de lieu à chaque saison. La Granja de San Ildefonso était le palais d'été, l'automne on se déplaçait à L'Escorial, (à 45 kms de Madrid), Noël se passait à Madrid (sur les ruines de l'ancien Alcazar qui brûla en 1734, on construisit le Palais royal), le printemps à Aranjuez, puis retour à la Granja de San Ildefonso. D'autres représentations d'opéras avaient lieu soit au Buen Retiro, soit à l'Alcazar où on installait un théâtre portable dans le Salon des Grands où étaient données des *serenate*.

²⁵ Des français, comme le compositeur Henry Desmaret, André Cardinal Destouches, et aussi J.B. Matho qu'il avait entendu à Fontainebleau ainsi que des musiciens de la Chapelle Royale de Versailles.

²⁶ Notons que l'Espagne était le seul pays d'Europe à autoriser les femmes à monter sur les planches. Sous la pression de l'explosion théâtrale de la fin du 16^e siècle, la demande de rôles féminins était très forte.

Philippe V s'appropriâ le triomphe naissant de l'opéra, accompagnant son évolution, de l'*opera buffa* à l'italienne avec les Trufaldini (*Los Trufaldines*), aux *dramma per musica*,²⁷ précurseurs de l'*opera seria*²⁸, d'abord sur le modèle italien puis à l'espagnole²⁹. Autre genre musical en faveur, les *serenate*³⁰.

Farinelli (1705-1782)

C'est dans ce contexte que la reine d'Espagne, Elisabeth Farnese, seconde épouse de Philippe V, envoya en 1736 un émissaire à Farinelli qui chantait à Londres, lui demandant de se rendre à la cour d'Espagne à Madrid afin d'y chanter pour le roi alors âgé de 53 ans. Le chanteur arriva à la cour en août 1737 après un court séjour en France où les voix de castrats n'étaient pas appréciées.

La reine, une italienne, était musicienne et le roi, un mélomane accompli. Farinelli était le plus grand de tous les castrats de l'époque baroque³¹ une immense vedette. Ses apparitions soulevaient l'enthousiasme des foules partout où il passait. Son art de sopraniste³² était extraordinaire.

De son vrai nom Carlo Broschi³³, il étudia au conservatoire de Naples³⁴ avec le grand compositeur Porpora³⁵ qui fut un second père pour lui et son mentor, guidant

²⁷ Le *dramma per musica*, au 17^e siècle, qualifiait le livret d'opéra, mais dès le 18^e siècle, on appela ainsi les opéras. Le *dramma per musica* précède l'*opera seria* du 18^e siècle (lequel s'oppose à l'*opera buffa*, issu de la *commedia dell'arte*).

²⁸ L'*operaseria*, né au 18^e siècle, d'origine italienne, exploite, au contraire de l'*opera buffa* », des thèmes nobles et sérieux et exalte les valeurs morales. Il raconte des histoires d'amours entravés qui finissent par triompher, à travers des sujets mythologiques ou historiques, la Grèce ou Rome, les épopées, la chevalerie... On rappelle que l'opéra français né avec Lully est la *tragédie lyrique*. L'opéra italien s'est scindé en deux genres, l'*opera buffa*, né de la *commedia dell'arte* et l'*opera seria*. La *Querelle des bouffons* (1752-1754) opposera les partisans de la musique française autour de Rameau, aux partisans de l'*opera buffa* italien, défendus par Rousseau.

²⁹ Ce modèle évolua en effet vers un genre mixte, à la fois italien et espagnol avec la représentation au Buen Retiro en 1720 de *Las Amazonas de Espana*, spectacle lyrique à machines, fruit de la collaboration de deux artistes, l'italien Giacomo Facco et pour le livret, de l'espagnol José Canizares, aux croisées de la zarzuela et de l'opéra italien. Puis ce fut l'opéra à l'espagnole, la zarzuela, avec des créations originales, ou des hispanisations d'opéras italiens, ou de la simple musique vocale.

³⁰ La *Serenade* ou *Serenata*, était dans la musique baroque une composition musicale en l'honneur de quelqu'un, jouée en extérieur, en soirée, les voix étant accompagnées d'instruments, (une forme musicale entre cantate et opéra). Les oeuvres non signées, mélodrames à l'italienne, traitaient des thèmes tirés de la mythologie, de la pastorale héroïque ou des Idylles théocritiennes. Ainsi découvrit-on en 1721 *Jupiter et Amphityon* ou *L'amour est une invention*, en 1722 *Le plus grand exploit d'Alcide*, en 1724 *L'amour effémine les bêtes sauvages*, des œuvres collectives, semble-t-il.

La musique de chambre joua un rôle important. La pierre angulaire en fut la Chapelle royale le symbole d'une monarchie pacifique s'ouvrant aux Lumières. Elle était chargée des concerts et *serenate* dans les domaines royaux autour de Madrid.

³¹ Quelques castrats célèbres de l'époque baroque, Farinelli, Bernacchi, Caffarelli, Carestini, Guadagni, Il Gizziello, Nicolini, Senesino, parmi les plus grands.

³² Naples possédait quatre conservatoires dédiés à la formation des castrats.

³² Nicolo Porpora (1686-1768) est né et mort à Naples.

³³ Il prit le nom de Farinelli, afin de remercier les frères Farina qui l'avaient soutenu à Naples. Il était appelé « l'enfant divin », en raison de son art extraordinaire

la carrière du chanteur d'abord en Italie puis à Vienne où il se rendit en 1724 et à Londres. A Naples il rencontra Métastase qui allait devenir le librettiste le plus connu de *l'opera seria* ainsi que le poète officiel de la cour de Vienne et l'un de ses amis les plus chers.

Lorsque la reine le fait appeler en 1736, il chante à Londres sur la scène du *Lincolns Inn Opera* que dirige Porpora, théâtre rival de celui de Haendel, *The opera of nobilty*. Il ne remontera plus sur scène. Pourquoi accepta-t-il d'interrompre sa carrière alors qu'il était au sommet de sa gloire ? La question reste posée.

Farinelli restera plus de 25 ans à la cour d'Espagne, chantant tout d'abord pour le roi Philippe V pendant neuf ans, de 1737 jusqu'à la mort de ce dernier en 1746, puis pour son fils Ferdinand VI, avant de retourner en Italie.

Il remplit deux fonctions auprès de Philippe V, chanteur personnel du roi (*Criado familiar*)³⁶ et ordonnateur de la musique dans le Royaume d'Espagne.

L'Espagne grâce à Philippe V, ses fils et Farinelli, avait été intégrée à la scène musicale européenne.

II) La scène : de la scène inaugurale au rituel

La scène inaugurale : coup de foudre vocal et sidération

Il nous faut nous représenter la scène inaugurale. Le roi, la reine et la cour se trouvent dans une pièce, Farinelli dans une autre, caché aux regards. Il se met à chanter et la voix qui s'élève, foudroie le roi. On évoquera un coup de foudre vocal, véritable électrochoc psychique.

Si la voix marque souvent l'entrée dans la psychose, si elle l'accompagne (le malade entend des voix), elle peut aussi sortir l'être humain de la psychose. Comment ? En produisant une sidération. La sidération est une inscription dans le psychisme qui, au moins provisoirement, suspend la mélancolie. La musique portée par la voix, par les sons et le rythme, introduit, selon Alain Didier Weill³⁷, une séparation première en inscrivant une trace introduisant « dans ce défaut, dans cette faute qui afflige l'analysant mélancolique, une aire possible de jeu et de dialectique, c'est à dire de perte, car le mélancolique est en proie à une défaut de nomination de la perte ». La thérapie aurait pour but faire advenir l'objet comme perdu. « La musique,

³⁴Naples possédait quatre conservatoires dédiés à la formation des castrats.

³⁵Nicolo Porpora (1686-1768) est né et mort à Naples.

³⁶A son arrivée en 1737 il fut nommé immédiatement *Criado familiar* (serviteur familial), c'est à dire chanteur personnel de la famille royale, présent dans la chambre royale, (sauf les soirs où le roi se préparait au Saint-Sacrement du lendemain), un très grand honneur. C'est là que se situe la scène que nous allons évoquer. Farinelli régna sur la musique en Espagne, d'abord sous Philippe V, puis sous Ferdinand VI³⁶. Lorsque Ferdinand VI mourut, Charles III, son demi frère, voulut se séparer de Farinelli qui retourna à Bologne où il se retira de 1759 jusqu'à sa mort en 1782. Il était devenu lui-même mélancolique

³⁷Pour Alain-Didier-Weill, dans *Les Trois temps de la loi*, Le Seuil, 2008, « une réflexion théorique sur la musique est l'une des voies possibles pour comprendre la relation la plus primordiale du sujet à l'Autre : le pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche, une racine sur laquelle pourra en second lieu germer la parole. Dans cette souche originelle, que nous concevons comme effet-non pas mémorable mais commémorable-

introduirait par l'effet de la sidération, une symbolisation. Non pas celle apportée par la parole, symbolisation secondaire, mais une symbolisation primaire, une altérité première qui tend à déconstruire la métaphysique du même, proche de ce que Lacan a nommé le trait unaire »³⁸.

La voix de Farinelli a sorti le roi de la mélancolie qui depuis ce soir d'août 1737, est transformé. Elle a eu un effet magique sur son humeur. Mais cet effet ne dure pas et le rituel doit être sans cesse recommencé.

le rituel

Un rituel est la répétition de cérémonies codifiées, souvent à caractère religieux, destinées à avoir une efficacité en laquelle on croit, liées en particulier à une commémoration. La scène qui se déroule dans un espace clos, vraisemblablement la chambre royale, a tous les caractères d'un rituel. Rappelons que Philippe V, en Italie, écoutait des opéras publics depuis un espace privé. Le concert est une scène privée à laquelle n'assistent que le roi et la reine. Cette scène qui se répète au cœur de la nuit, de 1737 à 1746, date de la mort du roi Philippe V, avec la répétition des mêmes gestes, des mêmes mélodies, dans un même lieu et à un moment identique de la nuit (vers 2 ou 3 heures du matin), en présence des mêmes personnages, évoque la mise en scène d'un fantôme. Le roi qui ne dormait pratiquement plus, imposait à ses proches, ainsi qu'à Farinelli, un rythme de vie infernal.

*Les quatre (ou cinq) mélodies de Farinelli, l'enfant divin*³⁹

L'histoire des quatre mélodies a pour origine le récit de Charles Burney⁴⁰ (1726-1814), compositeur, musicologue et organiste anglais, qui rendit visite à Farinelli dans sa demeure de Bologne après son retour définitif en Italie en 1759⁴¹. « *He told me, that for the first ten years of his residence at the court of Spain, during the life of Philip the Vth, he sung every night to that monarch the same four airs, of which two were composed by Johann Hasse,, Palido e il sole, and Per questo dolce Amplesso. I forgot the others, but one was a minuet which he used to vary at his pleasure...* »⁴². Cette version a été partiellement confirmée par

³⁸Pour l'auteur, le Trait unaire serait une première inscription de la différence de l'Autre. Il semble, selon Alain Didier-Weill, « renvoyer à l'élément qui est apporté par l'élément musical- sans doute par l'intermédiaire de la voix des parents », *op.cit.* p.253. Et aussi : « Lacan dans son séminaire *RSI* du 11 mars 1975 le rapproche de la note de musique. Il y a affinité de structure entre le trait unaire et le trait rythmique d'une note de musique. Le trait unaire est ainsi défini comme nom premier en tant qu'il nomme quelque chose comme une note de musique »*op.cit.*, p.251.

³⁹ On attribuait la voix exceptionnelle du chanteur à la protection de la vierge à laquelle sa mère l'avait voué.

⁴⁰*Op.cit. The Present State of Music in France and Italy*, London, 1771.

⁴¹ Disons tout de suite que cette version est contestée. Certains ont trouvé trace de plus de 200 airs dans les papiers d'un copiste du roi préposé au service du castrat, Cependant comme la chanteur eut l'occasion de chanter en certaines circonstances en public, l'argument n'est pas recevable. Dans l'inventaire de ses biens à sa mort, on trouva une correspondance adressée à l'impératrice d'Autriche où il mentionne les airs qu'il chantait au roi. C'étaient des oeures de Orlandini, Porpora, Pergolese, Leo, Pollaredo et bien sûr, de son compositeur préféré, Hasse, qui collaborait avec Métastase, son ami de toujours.

⁴² Voici ce que rapporte Burney : « il me dit que pendant les 10 premières années de son séjour à la cour d'Espagne, pendant la vie de Philippe V, il chanta toutes les nuits pour le monarque les quatre mêmes

l'ambassadeur anglais Keene dans une lettre du 2 août 1738 : « La nuit, sa distraction consiste à écouter Farinelli chanter les cinq mêmes airs italiens qu'il a chantés devant lui pour la première fois et qu'il a continué à chanter chaque nuit pendant près de douze mois »⁴³. Cinq mélodies au lieu de quatre donc, douze mois contre neuf années, ce qui est normal puisque la lettre date de 1738. Les deux récits diffèrent mais le cœur de la scène subsiste.

Artaserse

Les deux mélodies mentionnées, *Palido e il sole* et *Per questo dolce amplesso*, sont tirées de *Artaserse* de Hasse⁴⁴ sur un livret de Métastase, créée à Venise en 1730⁴⁵ (avec un livret remanié par Domenico Lalli). C'est un *opera seria*.

La première, *Palido il sole*, est chantée par Artaban, le comploteur, et exprime la noirceur du personnage, son mal et son inquiétante violence : « le soleil pâle, le ciel trouble, annoncent le chagrin et la mort et m'inspirent remords et horreur ». La seconde, *Per questo dolce amplesso*⁴⁶, est un air d'Arbace, fils de Artaban et ami d'Artasese. Pathétique, elle traduit l'adieu au roi. Burney mentionne un menuet. Je fais l'hypothèse que le menuet est aussi tiré de *Artaserse* car il y a un menuet dans *Artaserse*, le menuet d'Arbace, *Fortunate Passate mie pene*, mélodie mélancolique du compositeur Attilio Ariosti⁴⁷ selon la pratique du pasticcio⁴⁸. En ce qui concerne la quatrième mélodie (voire la cinquième !), nous en sommes réduits aux hypothèses. Nous proposons deux mélodies, *Son quel nave ch'agitata*, du frère de Farinelli, Riccardo Broschi, air qui avait été ajouté à *Artaserse* de Hasse à Londres⁴⁹, et/ou *Quel usignolo che innamorato*, extrait de *Merope* de Giacomelli⁵⁰,

mélodies, deux étant de Johan Hasse, *Palido il sole* et *Per questo dolce amplesse*. J'ai oublié les deux autres mais l'une était un menuet sur lequel il faisait des variations à l'infini ».

⁴³ Cité par Patrick Barbier, *op.cit.* p. 120.

⁴⁴ Johann Adolf Hasse (1699-1783), né en Allemagne du Sud, écrivait des opéras selon la formule italienne du théâtre lyrique. Il a influencé Haydn et Mozart. Quelques airs de l'opéra *Artaserse* ont été enregistrés par Vivica Genaux, *Arias Farinelli*, et Nella Anfusio, *Farinello's favorite songs*, (2003). C'était le compositeur favori de Farinelli qui chantait avec prédilection « Giusti cieli, eterni dei », du troisième acte de l'opéra *La Fedelta coronata ossia l'Antigona* et aussi *l'Innocenza giustificata*.

⁴⁵ Des interprètes prestigieux ont assuré son succès en 1730, Farinelli dans le rôle d'Arbace, Francesca Cuzzoni dans celui de Mandane, et Nicolini dans celui d'Artabano. Il servit de base au pasticcio monté à Londres en 1734 à l'occasion du voyage de Farinelli. Hasse a profondément remanié la partition (10 arias nouvelles) pour des représentations à Dresde en 1740. C'est sa femme, la cantatrice Faustina Bordoni, qui tenait alors le rôle de Mandane.

⁴⁶ Il y a eu transformation par Boldini de la mélodie de Métastase. *Per quel paterno amplesso* est devenu *Per questo dolce amplesso*.

⁴⁷ Attilio Ariosti (1686-1729).

⁴⁸ En 1734, arrivant à Londres Farinelli avait repris *Artaserse* sous forme de pasticcio. Le pasticcio était une oeuvre lyrique composite, en usage dans l'opéra baroque italien. Il consistait à assembler dans un livret unique, soit des airs provenant d'opéras différents du même compositeur, soit des airs de compositeurs différents, ce qui est le cas pour *Artaserse*.

⁴⁹ Les deux derniers airs celui de Giacomelli et de son frère figurent dans le recueil de six airs que Farinelli enverra le 30 mars 1753 à l'impératrice d'Autriche avec cette lettre : « Dans ce livre, j'ose présenter un petit choix de ces Ariettes qui ont servi, par mon chant, pendant une période ininterrompue de plusieurs années, à soulager ces adorables souverains, mes très généreux bienfaiteurs », (cité par Patrick Barbier, *op.cit.* p.115). Farinelli était ami de Métastase, ami de Hasse, et très lié à son frère qui vint le rejoindre à Madrid. On pourrait dire que ce rituel scellait une sorte de pacte entre ces quatre musiciens.

texte de Domenico Lalli, un air brillant que Farinelli aimait interpréter, imitant à merveille le chant du rossignol ; c'était l'un des airs préférés du roi.

L'argument de *Artaserse* vient de Justin⁵¹. L'intrigue, située dans la Perse antique, met en scène la succession de Serse 1^o (Xerxes), assassiné par Artaban le chef de la garde royale. Ce dernier accuse du meurtre, Darius, premier fils de Serse, afin d'installer sur le trône, Artaserse, le dernier fils, projetant d'éliminer ce dernier pour accéder au pouvoir. Ses projets échoueront. C'est une histoire de trahison et de mort mais aussi de réhabilitation et de reprise d'alliance avec les mariages croisés de Artaserse et Mandane sa sœur, avec Samira et Arbace, fils et fille du meurtrier Artaban. Le pardon accordé par Artaserse à Artaban qu'il gracie après que celui-ci a reconnu l'innocence de son fils Arbace, vient parfaire l'union.

Selon nous, les quatre ou cinq mélodies chantées par Farinelli, sont tirées de *Artaserse* qui est l'œuvre clef, au cœur de la scène nocturne et dont l'argument fournit une explication des malheurs du roi (les menaces sur la vie des rois au XVII^o siècle, en particulier les empoisonnements étaient à prendre au sérieux). et propose une solution.

III) Un rituel thérapeutique

Je propose en effet de considérer le rituel comme une scène de thérapie.

L'effet thérapeutique me paraît tout d'abord lié à la répétition.

Même si celle-ci peut être interprétée comme un rituel obsessionnel et une addiction à la voix et à la musique, comme une drogue, ce qui répondrait à ce que l'on sait de la base mélancolique de la passion, la répétition de la scène et de la musique peut avoir un effet tout autre que celui de la fusion régressive. Les mélodies reviennent fidèlement comme le fort-da du scénario de la bobine analysé par Freud. Leur retour attendu, retour du son, retour du rythme, rassure. Si l'absence de la mère est un traumatisme, le retour de la musique console car elle ne trompe pas. L'absence est inscrite dans une succession temporelle où l'Autre confirme rythmiquement son retour et sa fidélité. Il y a évidemment un rapport avec la pratique psychanalytique.

C'est dans ce contexte de répétition sécurisante que se déploie le transfert et le contre transfert, entre les deux hommes.

Pour Freud l'analysant transfère⁵² sur l'analyste, des sentiments positifs ou négatifs. Sentiment positif, l'extraordinaire considération que le roi a pour Farinelli. Notons tout d'abord que le chanteur fut plus qu'un *criado familiar*, il était considéré

⁵⁰ Geminiano Giacomelli (1692-1740) est un compositeur baroque.

⁵¹ Justin, est un historien romain (3^{ème} ou 4^{ème} siècle, date incertaine).

⁵² Le transfert en psychanalyse caractérise les phénomènes qui constituent la relation du patient au psychanalyste avec les effets thérapeutiques de la remémoration et de la répétition vécue. Qu'est-ce qui est transféré ? Freud découvre que c'est la relation du sujet aux figures parentales qui est revécue dans le transfert. Il y a répétition des expériences du passé, des attitudes avec les parents. Ce ne sont pas des répétitions à la lettre mais des équivalents symboliques. Ce qui est transféré est la réalité psychique, à savoir le désir inconscient et les fantasmes connexes.

comme appartenant à la famille, comme un fils. Le couple royal et ses enfants l'avaient adopté, ils étaient devenus une nouvelle famille. « Je suis regardé comme un Fils, tant par les premiers (le roi et la reine) que par toute la famille royale »⁵³. Et aussi « Je suis accepté et considéré comme un de leurs enfants »⁵⁴, écrit le chanteur. Un fils donc, et un ami, car il faut parler d'affection, d'amitié entre les deux hommes. Farinelli était le confident du roi et servait de filtre entre le couple royal et le monde extérieur, loin des intrigues de palais et des problèmes politiques intérieurs et extérieurs⁵⁵. Un élément déterminant de la scène est donc le rôle du chanteur qui est le support d'un transfert.

Celui-ci assume plusieurs rôles auprès du roi.

Tout d'abord celui de l'enfant thérapeute, le roi occupant la place du père malade. Il soutient le père défaillant comme on le voit dans la clinique.

Cependant on peut faire aussi tourner les rôles, Farinelli devenant le père ou la mère du roi malade, le roi occupant la place de l'enfant malade.

C'est par la voix que Farinelli soigne. L'enfant thérapeute sauve le roi par la musique, par la voix thérapeute. La scène peut-être analysée comme une musicothérapie. Depuis l'antiquité, médecins et philosophes recommandent l'usage de la musique pour soigner les maladies de l'âme. Ce traitement traverse les âges en particulier dans les pays chrétiens. La musique, ici, est la voix du castrat et les airs d'opéra qu'il chante.

Qu'est-ce qui soigne dans la musique ?

-Tout d'abord elle crée un nouvel espace psychique. Le verbe transférer a en premier lieu un sens spatial : il signifie faire passer d'un lieu à un autre⁵⁶. Tout se passe comme si la voix déployait pour le roi un espace autre que l'espace mélancolique dans lequel il vit. Autre façon de le dire, spatialement, la voix ouvre un espace intermédiaire, transitionnel, un espace de jeu ou encore de respiration qui arrache le roi à la mélancolie.

-Puis la voix ambiguë du castrat est un élément thérapeutique majeur. Proche de la voix de femme, la voix du soprano déconstruit les identités sexuelles, ce que nous avons précédemment analysé⁵⁷. Elle peut provoquer un malaise ou libérer l'auditeur.

-Enfin le chant baroque est porteur d'une force pulsionnelle particulière, les rythmes, vocalises, effets de voix de toutes sortes, sont éblouissants. Même s'il n'y a plus de chanteurs castrés, les contre ténors nous permettent d'avoir un aperçu de ce que pouvait être l'art du chant baroque. Il donne l'image trompeuse d'une totale liberté (en fait un effet de l'art). La pulsion invoquée lacanienne⁵⁸ s'exprime

⁵³ Barbier, *op.cit.*, p.21.

⁵⁴ Barbier, *op.cit.*, p.131.

⁵⁵ Farinelli nouera au cours de sa vie des amitiés masculines fortes. Deux très grandes affections le lièrent en particulier au comte Pepoli chargé ses affaires en Italie et à Metastase, son « cher jumeau ».

⁵⁶ Notons que Metastase s'appelait de son vrai nom Trapasso, le passage.

⁵⁷ Anne-Marie Mazzega-Bachelet, « La voix du castrat et le sexe de l'ange », *Revue Gradiva*, vol.II, N°2, 2008 et « Le castrat et le féminin en anamorphose », *Revue Gradiva*, Volume XIV, N°1, automne 2013.

⁵⁸ Jean-Michel Vives parle du « circuit de la pulsion invocante » entre « être appelé », « se faire appeler » et « appeler ».

particulièrement dans la voix baroque. Elle appelle l'auditeur au désir qui y répond parfois par un excès de jouissance. La voix du castrat provoquait au XVII^e siècle une jouissance qui faisait s'évanouir les auditeurs et auditrices, jouissance hors de l'humain dont on ne savait s'il fallait y entendre l'effet de l'intervention d'un ange ou d'un démon.

-Le scénario de *Artaserse* doit lui aussi être évoqué.

En chantant chaque nuit les airs de l'opéra, Farinelli procure au roi, à la fois une explication de sa mélancolie (comme Artaserse, Philippe V est menacé par les ennemis, extérieurs et intérieurs), et il lui propose une issue : le pardon.

De nombreux rapprochements sont ainsi possibles entre ce rituel et le rituel psychanalytique, lieu unique, horaires fixes, rôle de la voix, transfert, création d'un mythe. Un seul regret, le psychanalyste ne chante pas...

Il faut aussi insister sur la fonction du sacrifice dans le rituel thérapeutique. L'enfant thérapeute est un enfant sacrifié qui porte le psychisme de quelqu'un d'autre, malade, sur ses épaules⁵⁹. Ce point lie la fonction thérapeutique à la fonction religieuse, ce que je veux aborder à présent.

IV) Le rituel comme commémoration, la messe et le sacrifice de Farinelli

Le rituel des quatre mélodies n'a pas seulement une fonction thérapeutique, il a une fonction commémorative. Un rituel, nous l'avons dit, est la répétition de cérémonies codifiées, souvent à caractère religieux, liées à une commémoration.

De quelle commémoration s'agit-il dans le rituel des mélodies ?

On pense à la commémoration de la scène inaugurale où le roi a vu s'ouvrir l'enfermement mélancolique mais on peut aller plus loin en mettant en rapport la scène avec la cérémonie de la messe.

Qu'est-ce que la messe ? La commémoration du sacrifice du Christ. Qu'est-ce que le rituel des mélodies ? la mise en scène du sacrifice de Farinelli. Le chanteur, comme le Christ, est dans la position du fils sacrifié.

Sacrifié, Farinelli l'est doublement.

-Tout d'abord de par sa castration alors qu'il était enfant. La castration du chanteur, vers 8 ans, rappelle le sacrifice archaïque qui était une opération sanglante, (sacrifice d'abord humain puis de victimes animales)⁶⁰.

-Farinelli paraît également sacrifié au maintien en vie du roi et il paie cher ce soutien. Le rituel a des effets difficiles à supporter: il y a transfert du poids de la mélancolie du roi sur le psychisme du chanteur. Dans une lettre à un ami, le castrat écrit « ...depuis le premier jour que je suis arrivé, j'ai suivi cette même vie en chantant tous les soirs aux pieds des souverains et l'on m'écoute comme si c'était le premier jour. Il me faut prier Dieu qu'il me conserve en bonne santé pour continuer cette vie ; je m'enfile tous les soirs huit ou neuf airs dans le corps ; il n'y a jamais de

⁵⁹ Qui soutient l'autre dans la relation analytique, le thérapeute ou le patient ?.

⁶⁰ Même si, dans le judaïsme, Dieu sauve Isaac du couteau d'Abraham.

repos »⁶¹ et encore : « ma plus grande gloire est que tous les soirs je n'ai jamais manqué de chanter et, grand Dieu, c'est un dur effort pour moi, et une grande souffrance pour les autres de m'écouter tous les soirs que Dieu fait. Je suis entré dans ma deuxième année, avec la même force et le même plaisir bienveillant⁶² »⁶³. C'est une autre version des quatre mélodies qui témoigne de la lassitude du chanteur. On voit comment Farinelli ressent physiquement et psychologiquement le poids de la musique, qui allège certes la mélancolie et les soucis du roi, mais pèse gravement sur son psychisme.

Il est une autre analogie entre la messe et la scène qui se déroule entre Philippe V et Farinelli, le rôle de l'incorporation⁶⁴. Au cœur de la cérémonie de la messe, l'eucharistie est une communion orale avec Dieu⁶⁵. Dans la scène musicale, l'incorporation est celle de la musique, des mélodies. La musique est une nourriture⁶⁶.

La scène suggère enfin une communion, une extase mystique⁶⁷. Le roi qui était profondément croyant avait une attitude de méditation profonde qui évoque une expérience mystique dans laquelle la musique joue un rôle essentiel. Qu'est-ce que la mystique ? Le rapport direct avec Dieu, la fusion avec lui, une indistinction du mien et du sien lorsque sujet ne sait plus s'il est acteur ou agi.

L'analogie du rituel des mélodies avec la messe dans le catholicisme s'impose. Rappelons que le rituel des mélodies ne s'interrompait que si le roi se préparait à assister à la messe tôt le matin.

Le concert nocturne serait ainsi un équivalent symbolique de la messe qui célèbre le sacrifice du Christ. Farinelli est l'officiant du rituel, comme le prêtre, celui de la messe. Rappelons que le chanteur, comme le Christ, comme le prêtre, est sans descendance. L'artiste prend la place du prêtre dans cette cérémonie nocturne.

⁶¹ Lettre au Comte Pepoli du 15 février 1738, citée par Barbier p.121.

⁶² Je comprends du roi et de la reine.

⁶³ Lettre au Comte Pepoli du 23 août 1738, citée par Barbier p.131.

⁶⁴ « L'alliance établie impose de fixer une mémoire des faits originels et d'assurer leur commémoration. Celle-ci se centrera sur la victime rituelle dont le sacrifice sera répétitif, cyclique... réglé dans son déroulement-ritualisé-, et surtout dont la polarité orale appartiendra à la fantasmagorie de 'incorporation, elle-même à la base, comme on le sait depuis K. Abraham, d'une culpabilité prise dans les renversements maniaco dépressifs. » *Le Sacrifice*, Puf Quadrige, p.69...A propos de l'eucharistie « L'incorporation rituelle est une thérapie collective de la dépression ».

⁶⁵ Rosolato, « L'Eucharistie accomplie par l'ingestion une incorporation du bon objet suprême, Dieu, lui-même. Quand on sait l'importance de l'incorporation (opération fantasmagorie, ici mise en acte dans une transposition symbolique) incorporation qu'il faut distinguer de l'introjection et de l'identification, dans la clinique de la mélancolie... on comprend que l'Eucharistie s'offre comme un traitement à la hauteur et spécialement adapté au deuil incommensurable qu'entraînent la Passion et la mort du Christ », *op.cit.*, p.97.

⁶⁶ Même si la musique selon Alain Didier Weill a aussi une fonction de symbolisation.

⁶⁷ Selon Rosolato, « l'incorporation rituelle est une thérapie de la dépression dans son déroulement ritualisé et surtout dont la polarité orale appartiendra à la fantasmagorie d'incorporation, elle-même à la base, comme on le sait depuis K. Abraham, d'une culpabilité prise dans les renversements maniaco dépressifs » *op.cit.*, p.69.

V) L'art baroque, décalque du religieux et création culturelle profane: du culte à la culture

L'analogie entre le destin du chanteur castré et un schéma religieux peut être approfondie en référence à l'Ancien Testament. Elle nous permettra d'émettre une hypothèse sur le devenir de la thérapie.

Dans ses livres, *Le Sacrifice*⁶⁸ et *Les Essais sur le symbolique*⁶⁹ Guy Rosolato met en évidence le schéma suivant qui concerne les trois monothéismes : meurtre du Père⁷⁰, substitution du fils au père en tant que victime émissaire, (plus tard victime ritualisée) puis alliance.

Si l'on regarde plus précisément en quoi consiste l'alliance (Genèse 17), on remarquera que Abram change de nom, il devient Abraham, père de nombreuses nations), Dieu impose la circoncision, et promet une nombreuse descendance.

La comparaison avec le destin de Farinelli s'impose. Il apparaît comme une sorte de décalque de ce schéma et manifeste en même temps une différence essentielle.

Le chanteur reçoit en effet un nouveau nom (Carlo Broschi devient Farinelli), à la place de la circoncision, marque réelle avec effet symbolique, il subit une castration réelle⁷¹ qui n'a pas le rôle ni l'effet symbolique de la circoncision.

Cependant et c'est la différence, Farinelli, comme les autres chanteurs castrés, est dans l'incapacité d'engendrer et de transmettre son nom. A moins que l'on ne considère l'art du chanteur comme une transmission culturelle majeure qui remplace la descendance.

Le destin du chanteur castré apparaît ainsi comme une sorte de décalque, presque une parodie -et du mythe de la Genèse et de la cérémonie de la messe⁷². La pratique de la castration des chanteurs garde le prétexte religieux (chanter pour la gloire de Dieu), l'image du sacrifié, la marque du sacrifice inscrite par la castration. L'art devient une forme décalée de cérémonie religieuse.

Même si cette interprétation convient au rituel des 4 mélodies, il est possible de lire dans ce décalage le passage à un art profane. L'art baroque peut être lu, me semble-t-il, comme le passage du religieux au profane en ce qu'il institue l'artiste comme monstre sacré et l'art comme médiation d'un autre type que celui qui est commémoré dans la messe : il ne s'agit plus du salut de l'humanité assuré par le sacrifice, de transmission du nom de Dieu, mais de médiation entre les hommes, de création et de transmission culturelle.

⁶⁸ Guy Rosolato, *Le Sacrifice*, PUF, Quadrige.

⁶⁹ Guy Rosolato *Essais sur le symbolique*, Gallimard, Tel.

⁷⁰ Rosolato distingue le Père Idéalisé (féroce, jaloux) et le Père Mort, support de la loi symbolique, Lacan parlera de Nom du Père pour ce dernier.

⁷¹ Elle consistait en une ablation où écrasement des testicules.

⁷² D'autant plus que le Christ est sans descendance et les prêtres également

**V) Limites de la thérapie : pérennisation du deuil et transmission mélancolique :
trouble dans la filiation et la généalogie**

A partir de ce schéma, nous émettrons une hypothèse sur l'échec relatif de la thérapie. Il semble en effet que le rituel n'ait pas réussi à venir à bout de la mélancolie du roi, d'où la répétition obsessionnelle. Il doit être reconduit en permanence et l'on peut voir dans cette répétition une rumination sans issue.

La mélancolie semble se transmettre, de Philippe V à son fils Ferdinand VI, et jusqu'à Farinelli qui devient lui-même mélancolique. Or si Philippe V a une nombreuse progéniture, il n'en va pas de même pour son fils et successeur Ferdinand VI, ni pour Farinelli, son autre « fils » d'élection. Tout d'abord ces deux derniers sont castrés⁷³ et ne peuvent avoir de descendance. Il semble que ce fait explique, au moins partiellement, la mélancolie des deux hommes. Un facteur déterminant de la mélancolie de Farinelli fut certainement la solitude dans laquelle il vécut, effet de la castration⁷⁴.

Cette première hypothèse lie la mélancolie à la castration (réelle) qui leur interdit de procréer. Peut-on aller plus loin dans l'analyse des effets de la castration réelle tant au niveau imaginaire que symbolique et de ses implications dans les rapports entre Père et Fils.

Mon interprétation est que, dans le cas du chanteur castré, il y a régression à un schéma antérieur à l'alliance de Dieu avec Abraham, un schéma archaïque évoqué, en filigrane, dans la Genèse. Avant de suspendre l'ordre de tuer Isaac et de le remplacer par un bélier, Dieu apparaissait comme un Père féroce ordonnant à Abraham de sacrifier Isaac⁷⁵.

Pour Farinelli et les autres chanteurs castrés, une instance paternelle féroce (à la fois le géniteur, le père de substitution qui a payé pour la castration et la papauté qui a cautionné) a ordonné la castration de l'enfant⁷⁶. Ce « Père » paraît proche du père abusif de la horde primitive évoqué par Freud dans *Totem et Tabou*⁷⁷. Dans ce texte, le père de la horde est tué par les fils, il est incorporé lors du repas totémique et

⁷³On dit que la reine Elisabeth Farnese provoqua la stérilité de son beau-fils, le futur Ferdinand VI, en soudoyant un barbier maladroit afin de faire accéder au trône l'un de ses enfants.

⁷⁴Farinelli était seul, sans famille, souffrant de son éloignement de l'Italie. Les relations avec des femmes (en particulier avec son élève Teresa Castellini) restèrent, semble-t-il, platoniques. Il ne paraît pas avoir eu de vie sexuelle. A propos du mariage de l'infant Philippe avec Louise Elisabeth de France, il écrit : « Ainsi mis au lit, ils restèrent dans l'obscurité pour faire ce que tous font la première nuit ; seul celui qui vous écrit ne peut connaître de semblables et agréables nuits obscures ».

⁷⁵*Totem et Tabou*, 1913.

⁷⁶Ce père peut cacher une mère castratrice comme on le voit avec l'intervention du barbier de la reine.

⁷⁷Le meurtre du père est postulé par Freud à l'origine des religions

devient alors le Père mort support de la loi. Dans le cas des castrats, les fils sont des victimes et n'auront pas de descendance.⁷⁸

La castration réelle provoque donc un trouble profond de la filiation en interrompant la succession des générations (ce n'est pas le fils qui tue le père mais le père qui « tue » le fils) et en provoquant un trouble de l'identité sexuelle du chanteur et de son appréhension de la différence des sexes.

On peut se demander si cela n'a pas pour conséquence la pérennisation du deuil, au lieu de la pérennisation du nom, et la transmission de la mélancolie.

Conclusion

Le rituel des « quatre mélodies » a été analysé comme une scène pivot à différents niveaux.

Tout d'abord, elle a des incidences esthétiques et sociales: elle concerne le chant baroque qui participe du monde ancien tout en ouvrant sur la modernité. En effet en passant des églises aux théâtres, le chant baroque s'est sécularisé.

Cependant nous avons montré la permanence du schéma religieux dans le schéma profane. Le sacrifice en particulier, est un thème commun, sacrifice central dans le christianisme et sacrifice du castrat au service de l'art à partir de la fin du 16^e siècle.

A un autre niveau nous avons voulu analyser la portée psychologique de la scène entre les deux hommes. Le thème de la guérison par la musique est un thème ancien, en même temps la scène évoque une séance de psychanalyse. Sa répétition permet de faire le lien entre ce chant exceptionnel et la mélancolie. La mélancolie, thème baroque, devient psychose dans le monde freudien.

Il s'agit donc d'une scène entre deux mondes, scène de répétition dont le schéma plonge ses racines dans le passé mais aussi d'ouverture sur un présent qu'elle permet d'interroger.

⁷⁸C'est très différent de ce qui se passe dans la messe. Le Christ et les prêtres sont sans descendance mais leur sacrifice ouvre sur le salut des hommes.

