



HAL
open science

La voix et la punition du silence

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. La voix et la punition du silence. Claudine Armand. Voix et silence dans les arts : passages, poïèsis et performativité, Presses universitaires de Nancy, 2019, 9782814305311. hal-02266740

HAL Id: hal-02266740

<https://hal.science/hal-02266740>

Submitted on 16 Aug 2019

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.

La voix et la punition du silence

Marcin Stawiarski

Université de Caen Normandie

Introduction : la vertu du silence

« Ah ! Quelle est cette voix qui me trouble l'esprit ? » s'interroge Antonia, l'une des trois héroïnes des *Contes d'Hoffman* d'Offenbach. Trois personnages féminins sont anéantis par une force maléfique : Olympia est la poupée mécanique qui se désagrège à force de chanter ; la courtisane, Giulietta se voit dérober son reflet ; Antonia, fille du conseiller Crespel, dotée d'une voix exceptionnelle, est atteinte d'une maladie mortelle qui lui interdit de chanter. L'Acte II des *Contes* porte assez expressément sur la question de la voix. En raison de sa maladie, on impose à Antonia « la vertu du silence ». Mais une voix la hante : c'est la voix fantomatique de la mère d'Antonia manipulée par le maléfique docteur Miracle. Une voix se double d'une autre, revêtant un masque vocal pour inciter la cantatrice malade à chanter :

La voix :

Ma voix t'appelle ! Ma voix t'appelle ! [...]

Chante toujours, ma fille ! Chante !

Ma voix t'appelle !

Miracle

Chante ! Chante ! Chante encore ! [...]

Sa voix t'appelle !

Chante toujours, sa voix t'appelle, Antonia ! (*Contes d'Hoffman*, Jacques Offenbach)

Antonia chante et meurt. La voix cède au silence.

Cet extrait des *Contes d'Hoffman* illustre à plusieurs égards la problématique de la représentation littéraire de la voix chantée perdue ou affectée par la maladie, impliquant des régimes extrêmes de vocalité. La notion de l'extrême est liée aux limites des capacités humaines. Il s'agit de se pencher sur la représentation de la fragilité vocale. Pour représenter la voix, on emploie toute une mécanique de figurations : outils descriptifs, hyperboles, métaphores, visualisations et effets de picturalisation.

Dans notre corpus, qui comprend plusieurs œuvres représentant la figure de la cantatrice, on peut isoler des techniques servant à véhiculer un portrait de la chanteuse. On découvre que c'est surtout un travail sur le stéréotype consistant en une exacerbation de clichés associés à la musique produisant une hyperbolisation des effets vocaux.

S'intéresser au silence, c'est justement interroger les limites de la voix : limites de la tessiture ; limites du genre aussi ; limites physiques et physiologiques, telles que la mue ou la maladie. Dès lors, la voix malade et l'aphonie recèlent un potentiel métaphorique et symbolique.

1 La voix et le cadre narratif

La première question que l'on peut soulever est celle de la fonction jouée par la voix dans les récits. Il y a la narratologie et la notion de voix narratives longtemps explorées, mais il y a aussi la voix comme thème et outil de mise en intrigue.

Lisons la description du premier concert de la jeune cantatrice Sylvie dans *The Mute Singer* de Anna Cora Ritchie :

The very first notes, deep, rich, and clear, which issued from Sylvie's lips, took all ears captive, and caused a great hush. Her voice now gushed forth in a wild flood now softly rippled arid rolled in waves of liquid sound now floated and melted away in silvery echoes, [...], she looked the very muse of song incarnate. (Ritchie 76)

Cette voix nous est présentée par la picturalisation du sonore et par le façonnement d'une figure de cantatrice frêle et candide, mais dotée d'une voix singulière. La construction du personnage passe ici par le point de vue condescendant et une voix narrative emplie de dédain envers cette créature dont on apprend qu'elle est aussi laide qu'un hibou et peu intelligente. La voix compense l'apparence et traduit le fantasme de transformation : « In one hour the feeble, shrinking girl had matured into strong and self-reliant womanhood every bud of promise had suddenly sprung into glorious bloom » (Ritchie 162).

Deuxièmement, on peut constater que la voix est souvent liée au genre du récit d'apprentissage ou le *bildungsroman*, avec ces temps forts : jeunesse – apprentissage – maîtrise. Ce schéma suit certains éléments clés récurrents : découverte de talent, présence d'un maître, passage de l'apprentie à l'autonomie. On est face à un récit de formation musicale qui garde des échos avec le régime biographique et qui suit l'apprentissage d'une héroïne. Qu'on se souvienne du roman *The Song of the Lark* de Willa Cather, où la jeune protagoniste, Thea Kronborg, se découvre une voix et ambitionne le succès d'une carrière de chanteuse. Cependant, si la structure du récit d'apprentissage chez Cather obéit davantage à un schéma ascensionnel de *pathos*, dans notre corpus, la perte de la voix implique davantage une structure en *bathos*, à savoir un récit de la défaite et de la déception. Dans *The Mute Singer*, par exemple, Maître Beaujeu découvre le talent de Sylvie et projette de la transformer en cantatrice, mais la maladie vient contrecarrer son projet. On se souvient du Svengali dans *Trilby* de George du Maurier qui commande la voix de la cantatrice sous hypnose. Tant qu'elle reste sous l'emprise du maître, la voix est préservée, sans quoi tout bascule dans la défaite du silence.

Troisièmement, la maladie de la voix s'inscrit pleinement dans l'intrigue, devenant elle-même événement. La perte de la voix dans la représentation du chant constitue un temps fort de la narration en tant que péripétie, fait malheureux qui donne une coloration tragique, devenant la raison d'être de la trame. L'histoire de la voix qui sombre dans le silence signe le récit initiatique entravé par la déficience (aphonie) qui conduit à la (nécessaire) défaite.

Ces trois points – travail du cliché, récit de formation et narration de la déficience – résument le soubassement narratif de la représentation littéraire de la voix.

2 La voix sous haute surveillance

Il a souvent existé de nombreuses restrictions aux usages de la voix. La norme, tantôt sociale, tantôt religieuse, impose le châtement du silence. Dans *L'opéra ou le cri de l'ange : Essai sur la jouissance d'Opéra*, Michel Poizat fait remarquer que le chant a toujours été placé sous haute surveillance (Poizat 72). On légifère, on surveille et on punit tout écart. Tout blasphème est passible d'une condamnation au silence.

La raison en est surtout la puissance des effets produits par la voix. Lisons une brève description tirée de la nouvelle balzacienne « Sarrasine ». Sculpteur parti étudier en Italie, Sarrasine entend la chanteuse la Zambinella et tombe amoureux d'elle :

Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid ; puis, il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, [...], il éprouvait un moment de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inferral. [...] Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix [...]. (Balzac 58-59)

On voit que la voix déborde : Sarrasine est pris de frénésie émotionnelle ; il ignore que la Zambinella est un castrat, mais quand il l'apprendra, il tentera de l'enlever, comme pour se venger sur cette vocalité ambiguë qui l'a rendu fou.

Dans « Das Sanctus » de Hoffman, la cantatrice Bettina perd sa voix : elle est en mesure de parler, mais ne parvient plus à chanter. On soupçonne un choc psychologie lié à la crainte de punition divine. Hoffman met en place une structure enchâssée : on raconte un conte dans lequel une autre chanteuse Zuléma, femme maure convertie au christianisme, mêle à la musique religieuse chrétienne, des sonorités étrangères. Zuléma est rebaptisée Julia, mais sa musicalité bigarrée sera menacée de silence par l'aphonie qui représente la punition du blasphème. Pour Bettina, l'aphonie de Zuléma constitue le miroir de sa propre maladie vocale. Les deux cantatrices sont remises dans le droit chemin : Zuléma meurt en parvenant à convertir quelques Maures par son chant ; Bettina finit par retrouver sa voix et par chanter un *Stabat Mater*.

Le contrôle exercé découle de la régulation sociale et religieuse d'une communauté. La voix constitue une menace nécessitant une protection qui sera assurée par l'homme.

C'est la question centrale dans plusieurs récits victoriens. Dans *Daniel Deronda* de George Eliot, deux personnages féminins sont associés à la voix : Gwendolen Harleth et Mirah Lapidoth. C'est un personnage musicien masculin qui joue le rôle de maître. Klesmer auditionne Gwendolen et arrive à cette conclusion : « You sing in tune, and you have a pretty fair organ. But you produce your notes badly; and the music which you sing is beneath you » (Eliot, *Daniel Deronda* 39). Mirah apprend que sa voix ne convient qu'à la musique de chambre : « Let us shake hands: you are a musician. [...] I would not further your singing in any larger space than a private drawing-room » (Eliot, *Daniel Deronda* 415).

On confine la voix à l'enclos du foyer. Et Klesmer joue le rôle de dominateur susceptible de frapper la musicienne de la punition du silence. C'est la castration symbolique par le confinement de la pratique vocale à la domesticité de la leçon privée et l'éloignement de la scène opératique. Dans *Daniel Deronda*, on ne sort pas de ce cadre de contrôle.

C'est dans le poème en prose écrit par Eliot, *Armigart*, que l'on croit au départ percevoir une représentation plus osée de la figure de la cantatrice. La question de la voix se noue à celle de féminité. Le travail professionnel de la cantatrice est avili, mais la diva revendique son dévouement entier à l'art et refuse toute forme d'assujettissement, rejetant le mariage :

What! Leave the opera with my part ill-sung
While I was warbling in a drawing-room?
Sing in the chimney-corner to inspire
My husband reading news? [...] (Eliot, *Armigart* 346)

L'opéra traduit le contrepied du mariage, de la domesticité bourgeoise et du mutisme imposé. La voix est une libération du joug masculin et familial. Mais la cantatrice perd sa voix et se trouve de fait condamnée au silence. Armigart, comme Gwendolen ou Mirah, demeurera claquemurée dans la domesticité bourgeoise. Elle dispensera des leçons de chant dans une petite bourgade.

Dans *The Mute Singer*, la voix est moyen de dépasser la condition de la femme que symbolise l'emprisonnement dans la couture: « I'll teach you! Never touch a needle again » (Ritchie 23). Le père de Sylvie dilapide la fortune de la famille, ce qui pousse la cantatrice à s'émanciper pour améliorer la situation de la famille. Cependant, la chanteuse tombe malade et perd sa voix. Elle se voit condamnée à reprendre le travail manuel : « Then I must sew on to the end » (Ritchie 257). Coudre ou chanter, voilà la question, question vite résolue, car le

travail domestique prévaut *forcément*. On assiste à une guérison miraculeuse : le père est ramené inconscient au foyer et l'héroïne lui parle en chantant. La voix sort du silence et devient communication. C'est une cantatrice qui ne chante plus, mais qui parle en chantant. Ce n'est plus de l'art mais un parler ordinaire. La voix est apprivoisée et domestiquée. Sylvie doit se taire et rester au foyer, l'ironie d'un certain féminisme naissant dans cette représentation de l'émancipation par la voix : « But there is a class of women who positively enjoy being ruled of course, they deny it to themselves and to others, but a loving tyrant is always their hero » (Ritchie 351). On peut lire dans cette vocalité réprimée et enlaidie les revendications de Catherine Clément qui soulignait la mise en défaite mortifère de la femme à l'opéra :

[...] les femmes, sur la scène d'opéra, chantent, immuablement, leur éternelle défaite. Jamais l'émotion n'est si poignante qu'au moment où la voix s'élève pour mourir. [...] rien ne viendra troubler [...] l'ordre des affections humaines où se débattent des femmes qui, dès qu'elles sortent de leur fonction familiale et ornementale, sont, pour finir, sanctionnées, déchues, délaissées ou mortes. (Clément 13-16)

Regardons deux autres figures de cantatrices : Joséphine de Franz Kafka et Mawrdew Czgowchwz de James McCourt. D'un côté, une artiste de l'insignifiance, de l'autre une diva extraordinaire.

3 Joséphine ou l'art de l'insignifiant

Joséphine, la cantatrice dans la nouvelle que Kafka rédigea sur son lit de mort, constitue une figure ambiguë, campée à la limite entre l'audible et l'inaudible. Joséphine est la cantatrice au sein d'un peuple de souris. Son chant a le pouvoir de porter secours à la nation en temps de difficultés politiques ou économiques. Elle ne parle pas, mais reste discrète au milieu d'un peuple, qui, lui, est extrêmement bavard et anti-musical : « Notre cantatrice s'appelle Joséphine. Quiconque ne l'a pas entendue ignore la puissance du chant. Il n'existe personne que son chant ne transporte, ce qui est d'autant plus notable que notre race n'aime pas la musique » (Kafka 203). Ce peuple anti-musical est à la fois enfantin et prématurément vieux, si bien que la musique n'importe plus ou pas encore. C'est donc paradoxalement le peuple du bruit et du silence : « Nous sommes trop vieux pour la musique ; ses émotions et ses élans ne conviennent pas à la pesanteur de notre tempérament [...] nous nous sommes rabattus sur le couinement ; un petit couinement par-ci, par-là, voilà ce qui nous convient » (Kafka 218). L'art du chant se trouve en porte-à-faux avec la nation. Le chant constitue l'anti-image du peuple. Joséphine est un lieu de projections : « Joséphine parvient à s'affirmer, ce néant de voix, ce néant de talent parvient à s'affirmer et à se faire un chemin jusqu'à nous – et cette idée nous reconforte » (Kafka 214).

Joséphine est réduite au quasi-silence, sans quoi elle générerait par un excès de présence : « un chanteur véritable, si jamais il devait y en avoir un parmi nous, nous paraîtrait intolérable unanimes à refuser l'absurdité d'un tel spectacle » (Kafka 215).

La cantatrice chez Kafka ne peut donc s'envisager que comme la négation de la voix. Joséphine est autant une cantatrice de la sourdine qu'une artiste de l'insignifiance. Elle ne peut chanter qu'en effleurant éternellement le silence et elle finit par disparaître.

L'insignifiant que nous évoque cette figure curieuse n'a de sens qu'en tant que contraste. Joséphine s'oppose au peuple, et lorsqu'elle disparaît, sa disparition est minorée au profit de la gloire du peuple. Le chant de Joséphine traduit l'écart. Et l'écart n'est toléré que s'il est quasi-imperceptible. En aucun cas, l'écart n'est autorisé à devenir la norme ou à occuper une place centrale. L'écart, c'est la périphérie. On peut lire dans l'anti-art de Joséphine tout forme de déviance apprivoisée.

4 Mawrdew Czgowchwz ou la sur-voix

On trouve l'opposé absolu de la discrétion de Joséphine dans la figure de la diva dans *Mawrdew Czgowchwz* de McCourt. Czgowchwz inaugure une nouvelle forme de vocalité, se targuant de posséder une voix sur-humaine. La nouvelle catégorie vocale, nommée *oltrano*, couvre trois octaves et demi : de Do grave au Fa dièse aigu, donc une étendue entre baryton et soprano. On dit qu'elle possède quatre tessitures et qu'elle chante une quarantaine de rôles par an, souvent deux ou trois rôles par représentation. Czgowchwz relève du paradigme. Elle constitue l'archétype de féminité à l'opéra : « the most potent, magical-archetypal SHE in all opera » (McCourt 72). Une sur-femme à la voix sur-grave et suraigüe à la fois.

Mais la diva connaît une crise. Chantant dans *Tristan et Isolde* de Wagner, elle se met à chanter « Libestod » en irlandais, puis s'écroule. Elle tombe malade, devient amnésique, et se retrouve à l'hôpital soignée par le docteur Zwischen, dont le nom symbolise un entre-deux en allemand tout en rappelant le mot « silence » dans les langues slaves : *cisza* (pl), *ticho* (cz). La maladie qui empêche la diva de chanter fait du silence le locus de l'entre-deux, espace liminal de l'aphonie qui fait de la voix la métaphore de l'origine. Cette voix est silencieuse, car c'est l'idéal de l'origine, mais aussi l'image de la mémoire endormie, porteuse de révélations en puissance. C'est une voix intérieure, voix latente et originaire, une *ur-voix*. La cantatrice entre dans une phase de transe, proférant des prières et des lamentations funèbres en langue erse. On entend des glossolalies s'apparentant à un baragouinage extatique inintelligible que l'on déchiffre ensuite à la lumière de la découverte de sa double origine, à la fois slave et irlandaise : « 'La Divina Boema' stood revealed as the orphaned love child of Great Flaming Maev Cohalen, Eire's own Boadicea, gone west into history, and Jan Motivyk, poet-philosopher of the Prague Linguistic Circle, radical democrat, and lyric tenor [...] » (McCourt 130).

Désormais, elle ne pourra chanter qu'en irlandais. La double origine sort la voix de l'aphonie pour la transformer en une littéralisation de l'origine. À partir de là, on ne peut plus parler de chant, mais de mythogenèse. On lit en français dans le texte : « *La vérité, c'est Czgowchwz!* » (McCourt 155), « *Elle est maintenant le silence. C'est ça* » (McCourt 156). Cette vérité silencieuse par laquelle se dévoile la figure de Czgowchwz, c'est la multiplicité d'origines, mais également la multiplicité de sexes et de genres.

Conclusion

La mise à l'épreuve de la voix par le silence dans ces œuvres littéraires nous montre une relative constance dans la représentation de la cantatrice en littérature. Outre la métaphorisation de la voix par la figuration de la maladie et de l'aphonie, surtout dans les régimes de régulation sociétale, on pourrait lire dans toutes ces voix perdues l'allégorie de la différence refoulée et opprimée que l'on ne cesse de pathologiser.

Bibliographie

- Balzac, Honoré de. « Sarrasine » [1830]. *Sarrasine. Gambarà. Massimilla Doni*. Paris : Gallimard, 1995. p.33-78.
- Cather, Willa. *The Song of the Lark* [1915]. Mineola: Dover, 2004.
- Clément, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979.
- Du Maurier, George. *Trilby* [1895]. Oxford: UP, 2009.
- Hoffmann, E.T.A. « Das Sanctus » [1817]. Paris : Gallimard, 2012.
- Kafka, Franz. « Joséphine la cantatrice ou le Peuple de souris » [1924]. *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Paris : Gallimard, 1990. p.203-229.
- Eliot, George. *Daniel Deronda* [1876]. Oxford: Oxford Classics, 2009.
- . *Armgarth*. *The Atlantic Monthly*, 1871, 94-105.
- McCourt, James. *Mawrdew Czgowchwz*. New York: Review Books, 1971.
- Poizat, Michel. *L'opéra ou le cri de l'ange : Essai sur la jouissance d'Opéra*, Paris : Métailié, 1986.
- Ritchie, Anna, Cora. *The Mute Singer*. New York: Carleton, 1866.