



HAL
open science

Voix et limites de l'individuation féminine

Aleksandra Wojda

► **To cite this version:**

Aleksandra Wojda. Voix et limites de l'individuation féminine: "Domenica" de Marceline Desbordes-Valmore. *J'écris pourtant*, 2019, 3, pp.95-107. hal-03102343

HAL Id: hal-03102343

<https://hal.science/hal-03102343>

Submitted on 7 Jan 2021

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.

Aleksandra Wojda

(Sorbonne Université, laboratoire PLH)

Voix et limites de l'individuation féminine : *Domenica* de Marceline Desbordes-Valmore

Le rapport passionnel des écrivains romantiques à la voix humaine constitue certainement l'un des traits spécifiques du paradigme esthétique et anthropologique qui se met en place au seuil du XIX^e siècle pour s'imposer progressivement dans la république des lettres françaises au moins jusqu'aux années 50. De Chateaubriand à Nerval, en passant par Senancour, Madame de Staël, Stendhal et Balzac, sans oublier George Sand et le jeune Théophile Gautier, les romanciers s'avèrent alors particulièrement sensibles au chant¹ ; comme le montre Laurence Tibi dans *La Lyre désenchantée*², cette émanation la plus parfaite de la voix constitue pour eux un moyen d'expression privilégié, dont ils valorisent plusieurs caractéristiques ou pouvoirs. Ils apprécient les connotations féminines et maternelles qui lui sont attachées ; sa capacité à évoquer un passé révolu et, plus largement, toute chose aussi proche qu'inaccessible ; enfin, l'effet de transparence communicationnelle qu'elle produit, qui l'associe à une mythologie de communication directe, *immédiate* au sens étymologique du terme. Perçue, sous l'aura de Jean-Jacques Rousseau, comme capable de transgresser sa propre matérialité, la voix va ainsi devenir et longtemps demeurer le support par excellence du rêve rousseauiste de transparence absolue et de fusion des êtres³ : cette utopie que les romantiques n'oseront pas toujours prendre en charge à la première personne du singulier, mais qu'ils verront incarnée dans les voix des femmes, dont le sens critique et les capacités analytiques réduites, comme on sait, sont compensées par les « facultés de cœur ». Un fantasme est là, assurément. Et il va prendre d'autant plus corps que cette voix idéale essentiellement féminine, exprimant une plénitude fusionnelle à la fois rêvée et perdue, d'ailleurs souvent associée à des Italiennes (comme si leur langue transportait encore quelque souvenir de parole originelle)⁴, va graduellement se voir marginalisée, comme figure d'un rapport au monde, par la civilisation du livre et du journal⁵. Sous cette pression d'un nouveau genre, le champ imaginaire dont la voix est porteuse va se voir déplacé, tantôt vers des espaces lointains, tantôt vers des foyers mi-clos et par ailleurs bien contrôlés, réservés aux mineur(e)s et aux artistes. C'est surtout à l'opéra, en son âge d'or, qu'il va revenir de développer une gestion efficace des

¹ Cf. Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; voir aussi la préface de cet ouvrage, **rédigée** par Jean-Louis Cabanès (Jean-Louis Cabanès, « Préface », dans Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée, op. cit.*, p. 6), ainsi que Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., Collection « Épiméthée », 1967.

² Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée, op. cit.* ; dans la réflexion qui suit, nous nous référerons surtout aux premiers chapitres du livre, pp. 19-86.

³ Cf. Marianne Massin, « La transparence musicale contre le pouvoir des intermédiaires », dans Jean-Jacques Rousseau, *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, La Rochelle, Éd. Rumeurs des âges, 1996.

⁴ Cf. Catherine Kintzler, « Introduction », dans Jean-Jacques Rousseau, *Essais sur l'origine des langues, Lettre sur la musique française, Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 5-46, ainsi que notre article : Aleksandra Wojda, « Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses », *Loxias*, 2016, n^o 52 : (Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale (<<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8306>>).

⁵ Cf. Christine Planté, « Ce qu'on entend dans la voix. Notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », dans *Penser la voix*, Gérard Dessons (dir.), Poitiers, La licorne, 1997, p. 92-93.

passions qui se pressent en elle : il les exprimera autant qu'il les canalisera⁶. Logiquement, les modalités d'expression vocale, ainsi que les débordements de la voix, se retrouveront bientôt au centre du spectacle théâtral, et ce sera sous le contrôle d'un public exerçant là cette économie si singulière qui consiste à transformer l'émotion sensible et immédiate en jugement critique et verbalisé.

On ne saurait s'étonner, sous de tels auspices, que l'instrument-voix devienne l'objet d'une attention toute particulière pour une femme auteure dont les aléas d'une vie et le talent d'actrice-cantatrice ont permis de pénétrer l'ensemble de ces espaces : du théâtre au foyer domestique, en passant par le salon. On ne saurait s'étonner non plus du rapport étroit entre ses représentations et la question complexe de l'individuation féminine qui revient obstinément sous la plume de Marceline Desbordes-Valmore. Dans son article portant sur l'autobiographisme original de l'auteure des *Petits flamands*, Christine Planté parle d'une « peur d'individuation » qui se traduirait dans l'œuvre de cette auteure par la multiplication et la diversification des formes du « je », ainsi que par l'alternance entre première et troisième personne du singulier⁷. La voix apparaît dans ses poèmes comme « un principe de liberté, un modèle de présence vivante »⁸ porteuse de sens par-delà les mots. De quoi inviter à réflexion, concernant un genre, celui de la poésie lyrique, souvent réduit à l'expression intime. Mais l'invitation n'est pas moindre concernant les genres naturellement plus dialogiques. Ses nouvelles et romans, tout en restant en continuité avec son écriture poétique, proposent en ce sens une réflexion plus complexe et dialectique sur la question.

Parmi les textes de fiction en prose de Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica* - publiée en 1855 - occupe une place toute particulière : il s'agit là d'un véritable « roman de la voix », pour reprendre le mot de Marc Bertrand dans son introduction aux *Huit femmes*⁹. Le chant s'y trouve au centre de l'attention, le personnage éponyme du roman étant une cantatrice ; mais il devient aussi un instrument particulièrement propice pour exprimer les contraintes et les apories de l'individuation féminine qui marquent le *Siècle des Valmore*. Autant dire que le rapport de Marceline Desbordes-Valmore aux représentations romantiques de la voix y prend toute sa dimension. Car choisissant une certaine modalité du chant pour son personnage, la chanteuse Domenica, l'auteure définit non seulement *une voix*, mais aussi *les voies* d'un parcours qui lui seront potentiellement plus accessibles que d'autres. Quels sont les présupposés de ces choix ? Qu'en résulte-t-il, selon l'auteure de *Domenica*, pour la femme chanteuse de son temps ? Enfin, à un autre niveau d'analyse, quelles en sont les conséquences pour la voix narrative d'une auteure qui, en plein XIX^e siècle, a quitté l'univers du chant (donc : d'une oralité) pour l'écriture, avec toutes les représentations qui leur sont associées ? Telles sont les questions auxquelles nous chercherons à répondre ici.

L'instrument-voix selon Marceline Desbordes-Valmore : un héritage romantique ?

⁶ Cf. Vincent Vivès, *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2006, p. 106.

⁷ Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *Romantisme*, 1987, n° 56 : *Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle*, p. 50-52.

⁸ Eadem, « Ce qu'on entend... », *op. cit.*, p. 103.

⁹ Marc Bertrand, « Introduction », dans Marceline Desbordes-Valmore, *Huits Femmes*, Genève, Droz, Collection « Textes Littéraires Français », 1999, p. 10.

Si les représentations du chant activées par Marceline Desbordes-Valmore dans *Domenica* s'inscrivent pour une large part, et d'une manière évidente, dans le paradigme d'une esthétique romantique fascinée par le chant, cela n'a *a priori* rien d'étonnant : le roman est probablement rédigé dans les années 40¹⁰ et son auteure semble portée par le même imaginaire de la voix féminine idéalisée que celui qui séduit les écrivains majeurs de son époque. Il s'en faut pourtant que son imaginaire et son écriture reproduisent le modèle hérité, et ce, pour deux raisons. À la différence de la majorité des écrivains qui ont cultivé l'imaginaire de la voix féminine à cette période, Marceline Desbordes-Valmore est femme ; à la différence d'une Germaine de Stael ou d'une Georges Sand, elle fut aussi chanteuse. Ces deux données ne sauraient être sans conséquences à une époque où l'expérience empirique et sensorielle, sinon sensuelle, des individus se renforce comme ressource essentielle de toute création.

Examinons donc de plus près les rapports entre les quelques composantes majeures du modèle qui apparaissent dans *Domenica* et la façon dont ils sont repris, utilisés, éventuellement déplacés par Marceline Desbordes-Valmore. La voix de la jeune chanteuse s'avère tout d'abord révélatrice d'une intentionnalité profonde, voire d'une « essence » du personnage ; c'est l'âme même de *Domenica* qui se manifeste à l'auditeur à travers cet instrument étonnant, perçu comme une espèce de véhicule quasi-surnaturel capable de pénétrer l'auditeur au plus profond pour lui livrer une vérité insoupçonnable. Apparenté à celles que l'on retrouve chez Stendhal¹¹, chez Berlioz¹², chez Gautier¹³ ou dans *Consuelo* de George Sand (« ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration (...) Tu me communique alors tout ton être », dit le Comte Albert à la chanteuse)¹⁴, illustrant à ce titre dans une esthétique d'obédience rousseauiste et hégélienne, cet imaginaire de la voix-révélatrice de l'être est ici très largement exploité.

Est-ce parce que la chanteuse est l'héroïne principale du roman, et non pas l'un des personnages de la fiction, comme c'est le cas chez la plupart des écrivains du temps ? On le croirait si le même pouvoir révélateur n'était attribué au chant du ténor Cataneo. Mais dans ce roman aux allures réalistes, la voix chantée tend à la prescience ; elle anticipe et dévoile de façon quasi-prophétique le sens des événements à venir, d'ailleurs à l'insu des chanteurs eux-mêmes. Ainsi Cataneo chante-t-il à des funérailles le jour même où *Domenica* va perdre sa voix sur scène, événement déclencheur de sa décision ultérieure de quitter « le monde »¹⁵. Ailleurs, selon une logique moins surnaturelle mais non moins liée à la psychologie des profondeurs, le chant sert à exposer des pressentiments ou des intuitions que la parole seule, instrument de raison et de sociabilité, ne fait au contraire que contenir. Ajoutons enfin que si la sémiotique de la voix, qu'elle soit parlée ou chantée, est l'une des composantes majeures de l'imaginaire romantique, Marceline Desbordes-Valmore y prête une attention originale, qui témoigne d'un souci d'en saisir la complexité

¹⁰ Cf. Marc Bertrand, « Introduction », dans Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, Genève, Droz, Collection « Textes Littéraires Français », 1992, p. 7-8.

¹¹ Voir Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée ...*, *op. cit.*, p. 56.

¹² Dans la description de l'interprétation de son *Élégie* proposée par Alizard : cf. Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991, vol. I, pp. 126-127.

¹³ Voir par exemple la nouvelle *La Pipe d'Opium* : « Elle parlait en vers d'une beauté merveilleuse, où n'atteindraient pas les plus grands poètes éveillés, et quand le vers ne suffisait plus pour rendre sa pensée, elle lui ajoutait les ailes de la musique (...) Je voyais très clairement ce qu'elle allait dire, avant que la pensée arrivât de sa tête ou de son cœur jusque sur ses lèvres, et j'achevais moi-même le vers ou le chant commencés ; j'avais pour elle la même transparence, et elle lisait en moi couramment ». Théophile Gautier, « La Pipe d'Opium », dans *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, vol. I. p. 738.

¹⁴ George Sand, *Consuelo*, Paris, Garnier, 1959, chap. LI, p. 378.

¹⁵ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 76.

et les nuances. L'intonation, le timbre, la puissance de la voix viennent chez elle non seulement « dire plus » que ce que donne à entendre l'organisation sémantique des propos ou conversations, mais leur façon de creuser l'expression langagière va jusqu'à se libérer totalement du jeu des significations, que ce soit parce qu'ils les contredisent ou parce qu'ils transmettent tout autre chose que ce que la parole réduite au sens veut, peut, ou réussit à nommer. Dans *Sarah*, la « voix étouffée » de monsieur Primose est la seule marque perceptible du désordre intérieur qui envahit ce personnage paternel, « hors de lui-même pour la première fois de sa vie »¹⁶ ; dans *Sally*, l'exclamation « Vous voyez ! » de Madame Thorns, insignifiante en soi, n'apparaît comme chargée de sens qu'à partir du moment où elle est répétée « d'une voix qui crie au secours »¹⁷ ; dans *Domenica*, la voix de la cantatrice qui prolonge les syllabes du nom de Cataneo « comme pour les caresser » constitue la seule expression de son amour pour le chanteur, jamais avoué d'une manière explicite¹⁸.

Une véritable constellation acoustique se dessine. Tout semble de fait se passer comme si l'instrument-voix, en voie d'autonomisation, devenait un instrument de contre-pouvoir potentiel face au langage articulé mais décharné de la parole usuelle, mais plus encore de désintégration des unités distinctives. Aussi discrète que puissante, la voix est capable de révéler des sphères inavouées, inexplorées, inconscientes de l'existence la plus intime. Elle est surtout capable d'en effacer les limites pour signaler la porosité des êtres. C'est ce que le narrateur de l'histoire de *Domenica*, le jeune Régis, met précisément en avant dès les premières phrases de son récit : « *Domenica* n'existait que pour chanter, mais de ce chant qui éveille dans autrui toutes les facultés que la nature y renferme »¹⁹. Nous remarquons ici que la puissance d'introspection que la voix est susceptible d'éveiller se déploie non pas chez la femme-chanteuse, mais chez son auditeur : l'enjeu n'est pas le dévoilement de l'âme de la cantatrice, mais la révélation à lui-même du destinataire, pauvre garçon timide qui deviendra statuaire par « vague désir de posséder seul l'image » qui le charme²⁰... Intimité partagée, intimité partageable. Le chant irait-il dès lors, au-delà de la psychologie métaphysique (celle qui postule la communion des âmes) qu'une telle traversée suppose jusqu'à révéler une sorte de Puissance créative transcendante ?

Le fait est qu'une telle scène fait plus que mettre en évidence des aspects ambigus et strictement psychologiques des ce qui régit à l'époque les rapports entre l'homme-compositeur, voire simplement auditeur et la femme-chanteuse. Une lecture rapide rappellerait le narcissisme possessif du comte Albert déclarant à Consuelo : « Tu me communique alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur »...²¹ Néanmoins, *Domenica* déplace doublement le mythe de Pygmalion : d'abord parce que Piramonti, père adoptif et « Pygmalion » de la jeune fille - n'est qu'une caricature de son archétype mythique, un personnage brutal, intéressé et répugant ; ensuite parce que le seul sculpteur digne de ce nom, le jeune Régis, se laisse former autant qu'il se forme, son « je » étant suffisamment souple, discret et flexible pour entendre sans entrer dans un jeu de domination - et dès lors, s'entendre autrement lui-même. Nous voici déjà dans une psychologie qui inclut la plasticité identitaire.

Ajoutons-y que la voix de *Domenica* y ranime une forte dialectique de maternité et de perte que le jeune orphelin sait y entendre, et l'on verra que le déplacement s'y confirme. Là encore, rien d'original à la base : de la tante Suzon de Rousseau à la tante Sophie de Hoffmann, en passant par les figures maternelles fantasmées qui hantent l'écriture d'un

¹⁶ *Eadem*, « Sarah », dans *Huits femmes*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ *Ead.*, « Sally », dans *Ibidem*, p. 195.

¹⁸ *Ead.*, *Domenica*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

²¹ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*

Stendhal ou d'un Nerval²², la nostalgie d'une voix maternelle disparue trop tôt n'a cessé d'alimenter les représentations romantiques des chanteuses. Pourtant, si la perte précoce de la mère rapproche la chanteuse Domenica et le narrateur sculpteur Régis, celle-ci est doublée d'une perte toute autre, spécifique au personnage féminin de Desbordes-Valmore, et vécue d'une manière bien plus profonde : celle de son frère aîné Ninio, enfant-musicien prodige décédé trop tôt sous le poids des exigences inhumaines de son agent de père Piramonti, épuisé par le surcroît de travail et une ambition démesurée que l'exploitation forcée de son talent finit par transformer en pulsion autodestructrice. En l'espèce, Marceline Desbordes-Valmore propose une analyse particulièrement lucide et critique des mécanismes de destruction psychophysique des jeunes enfants-musiciens de son temps, résultant d'un système socio-économique qui ne fait que favoriser et nourrir les désirs d'un public bourgeois avide de miracles et de spectacles - et l'expérience biographique de l'auteure y est certainement pour quelque chose. Mais sa réflexion ne s'arrête pas là ; c'est avant tout l'impact de ce décès précoce et hautement symbolique sur la psychologie, et plus encore, sur l'anthropologie de la voix romantique féminine qui retient son attention. Si Ninio était chanteur et instrumentiste, Domenica n'est « que » cantatrice, dépassant néanmoins son frère dans ce domaine unique de l'art musical qui devient le sien, et qui préserve les liens entre musique et fragilité d'un corps singulier. Si Ninio s'est laissé entraîner par le jeu mondain et la quête effrénée de l'excellence qui l'ont mené droit à la destruction, la voix de Domenica reste « pure », désintéressée, et parle au public précisément parce qu'elle est capable d'intégrer la perte, la douleur et le manque qui résultent de son deuil. Autrement dit, elle devient mélancolique, et c'est par là qu'elle touche à la *transcendance de l'intime*, le manque d'Absolu étant en l'occurrence une voie (rappelant le chemin passionnel du calvaire) qui mène à la communion globale.

Par opposition à l'esthétique de la virtuosité gratuite de la voix, dont les prolongements modernes émergent déjà dans le *Nid des rossignols* de Théophile Gautier²³, et que la culture d'opéra de l'époque associe à une anthropologie de la performance et du succès mondain, Marceline Desbordes-Valmore se positionne en somme clairement du côté d'une anthropologie du chant partagée par un Stendhal et un Berlioz, où l'excellence technique reste un moyen précieux pour atteindre l'objectif suprême qui est celui d'exprimer et de transmettre une expérience humaine *aussi* intime et individuée que *partageable* par le manque même qu'elle laisse entrevoir. Reprenant un motif utilisé déjà par E.T.A. Hoffmann dans sa nouvelle *La Vie d'artiste*, où les deux modalités de la voix - virtuose et existentielle - opposent deux sœurs (Laurette et Térésina²⁴), l'auteure de *Domenica* ajoute à cette distribution des voix une réflexion originale sur la culpabilité latente du chant de la femme-mineure. « Petite sœur » d'un frère dont la voix n'est plus, et pour qui elle fut par ailleurs une mère substitutive, le chant de Domenica tire son excellence paradoxale de sa propre perte, de son existence coupable, qui est peut-être la source de son désir d'excellence à la fois artistique et morale, et - pour aller jusqu'au bout d'une telle lecture - qui motive son choix radical de renoncer, à la fin du roman, à toute vie séculaire, quand celle-ci exigera de « se trahir soi-même »²⁵.

²² Voir à ce sujet les remarques de Laurence Tibi dans l'ouvrage cité, p. 25 et 34-39.

²³ Cf. Théophile Gautier, « Le Nid des rossignols », dans *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*

²⁴ La nouvelle a été traduite en français par François-Adolphe Loève-Veimars et publiée dans un recueil intitulé *Contes fantastiques*, Paris, Renduel, 1830-1832. Nous retrouvons une autre allusion à ce motif dans la nouvelle citée de Théophile Gautier.

²⁵ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, éd. établie par Marc Bertrand, Genève, Librairie Droz, 1992, p. 93.

« La diva bambina » : voies d'individuation

L'époque ne prévoyait-elle aucune autre issue, pour une jeune femme chanteuse d'un milieu modeste, que cette impasse devant laquelle se trouve Domenica, littéralement privée de voix sur scène lors de son dernier spectacle ? C'est ce que le roman de Desbordes-Valmore semble poser. En effet, le récit de Régis retrace un chemin d'initiation féminine qui commence et évolue d'une manière plutôt prometteuse, avant de s'arrêter brusquement à une étape où la formation obtenue par la jeune cantatrice subit le choc d'une confrontation avec « le monde » dont le cynisme brutal, figuré par celui de son père adoptif, correspond à une réalité socio-économique que ce dernier représente comme fatale. Le seul schéma accessible à la jeune femme, et imaginable aussi bien pour Domenica que pour son entourage, est un schéma sacrificiel : la marge de liberté dont la cantatrice dispose ne consiste qu'à choisir l'un des scénarios disponibles, dont chacun induit un sacrifice d'une autre espèce. Ruiné à cause d'une affaire financière suspecte, Piramonti lui demande celui de son corps, s'appuyant dans son argumentaire sur une longue tradition culturelle qui fait autorité : cédant aux désirs du prince Al...r, riche adorateur de son art, elle accomplirait un devoir de fille dont un répertoire bien large de théâtre et d'opéra a « toujours » loué les mérites :

Ne frissonez donc pas comme si je vous parlais d'une action monstrueuse, d'un fait qu'on n'ait jamais vu. L'histoire est remplie des exemples de jeunes filles se dévouant, de manière ou d'autre, pour leurs parents. Je suis votre parent, je suis votre protecteur. J'ai lu avec enthousiasme l'opéra d'Antigone, se consacrant à la misère et à l'exil, pour son père aveugle, coupable de grands crimes. Lisez ces beaux exemples (...) Conduisez-moi, mon Antigone. Sans moi, vous ne seriez rien du tout : nous aurons fait tous deux notre devoir²⁶.

À un premier degré de lecture, le mythe d'Antigone ne pourrait être mieux choisi pour soutenir l'argumentation de Piramonti. Jouant sur le dévouement que Domenica lui témoigne, et utilisant une référence à la figure œdipienne qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec l'ambiguïté de la situation de la jeune chanteuse, entourée de plusieurs figures « paternelles » dont les intentions envers elle apparaissent comme potentiellement suspectes, Piramonti touche également à une corde sensible, celle de la fidélité coupable de Domenica à la mémoire de son frère défunt. Mais à un autre niveau, le parallèle Ninio-Polynice s'avère douteux, dans la mesure où il se retourne contre celui qui le dessine en révélant la vérité que voile son discours : oncle de Domenica et non pas son père, Piramonti se rapproche en effet bien plus du personnage de Créon dont la nièce Antigone refuse fermement de suivre les ordres et de déshonorer le corps de son frère.

Or, la culture d'opéra dans laquelle baigne Domenica ne peut lui apporter un secours franc et constituer une réelle voie de sortie alternative. Son dernier spectacle, moment tournant d'un parcours et scène cruciale dans la dramaturgie du roman, en témoigne. La chanteuse y interprète le rôle de l'héroïne principale de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti²⁷, le même que celui qui causera, deux ans plus tard, l'exaltation d'une Madame Bovary à l'opéra de Rouen... Mais l'héroïne de Flaubert ne fait que fantasmer, en spectatrice, sur la virtuosité et les attraits érotiques du ténor qui interprète le rôle d'Edgar,

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

²⁷ Comme le remarque Marc Bertrand dans l'édition de *Domenica* citée ci-dessus (p. 68), l'auteure l'attribue, probablement par erreur, à Rossini.

avant de tomber dans les bras de son amant²⁸. *Domenica*, en revanche, incarne le personnage de Lucia sur scène, avec tout ce que cela implique en termes de dédoublement psychologique et de sens de l'intime. Comment interpréter l'itinéraire d'une femme qui, dans des circonstances analogues à celles qui lui sont proposées (mariage forcé avec le riche Lord Bucklaw), finit par sombrer dans la folie et par tuer son nouvel époux ? Qui être, autrement dit, étant entendu que le moi est invité à changer de rôle ? Là encore, ce qui apparaît comme un moment d'identification est en réalité un moment de déplacement symbolique. Chez Donizetti, la violence des rapports de pouvoir subis par Lucia se solde par un redoublement de violence : la dynamique destructive atteint l'homme (l'époux assassiné par Lucia) et Lucia elle-même, qui sombre dans la folie. La description de cette scène proposée par le narrateur compatissant du roman *Domenica*, assis dans le public, fait l'économie du volet meurtrier de l'histoire et reste centrée sur le motif de la folie que Lucia va subir - et qui s'exprime dans l'air célèbre *Oh, giusto cielo!...Il dolce suono (Oh ciel miséricordieux! ... Le doux son)* du troisième acte de l'opéra. Ce choix mérite l'attention : car si l'identification de *Domenica* avec son personnage s'inscrit ainsi, encore une fois, dans le paradigme de représentations romantiques, l'interprétation et les conséquences de ce geste, telles que l'auteure les présente, sont plus complexes. Pour un Berlioz, par exemple, la chanteuse parfaite est celle qui va jusqu'au bout de son rôle, quitte à abandonner « la lettre » du scénario et « vivre » le sort de celle qu'elle incarne en allant jusqu'à s'évanouir sur scène, comme le montre le célèbre cas de Caroline Branchu, interprète de la Vestale dans l'opéra célèbre de Spontini²⁹. L'art de *Domenica* est différent : si la folie s'empare d'elle, pour l'empêcher finalement de jouer son rôle jusqu'au bout, le crime est évacué de la scène.

Qu'est-ce à dire ? Qu'elle a intégré d'une manière trop conséquente, à la différence de l'héroïne de l'opéra, le principe moral de la non-violence ? ou que son sentiment de culpabilité l'incite à subir les agressions des « pères » plutôt qu'à les retourner contre ceux qui en sont symboliquement responsables ? Quoi qu'il en soit, tel sera le choix qu'elle fera hors-scène, après la représentation perturbée de l'opéra qui anticipe les événements à venir. Son « dernier mot » prononcé au théâtre n'est qu'un « cri perçant » qui dit la douleur d'un « cœur qui éclate »³⁰ ; quant à ses derniers gestes, ils font moins penser à la scène de folie de Lucia ensanglantée, qui chante le bonheur de retrouver enfin son amant Edgar, qu'à la scène de folie bien plus douce de l'Ophélie de Shakespeare que l'interprétation de Harriet Smithson au Théâtre de l'Odéon avait rendue célèbre à partir des années 30 :

La confusion se répandit de loge en loge. Chacun s'avancait avec inquiétude ; chacun attendait celle qui devenait étrangère à tout. Ne paraissant plus se ressouvenir du lieu où elle était, isolée sous les milliers d'yeux qui la regardaient avec anxiété, elle plia doucement les genoux comme une personne en prière, séparant une par une les fleurs du bouquet et s'efforçant de les attacher dans le vide, ainsi qu'elle avait fait au portrait de sa mère.

- C'est le rôle ! c'est le rôle ! crièrent plusieurs voix.
- Non ! emmenez-là ! emmenez-là ! crièrent d'autres, plus fort. (...) Le spectacle finit, comme il put³¹.

²⁸ Voir à ce sujet notre étude intitulée « Du spectacle du bovarysme au roman méloforme : scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) », *Cahiers ERTA*, 2016, n° 9, pp. 147-169, et n° 10, pp. 165-186.

²⁹ Cf. Hector Berlioz, *Soirées de l'orchestre*, Paris, Gründ, 1968, p. 187-188. Mme Branchu est une amie intime de Marceline Desbordes-Valmore et son nom apparaît dans *Domenica* comme synonyme de la perfection dans le domaine du chant féminin (p. 30-31).

³⁰ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 79.

³¹ *Ibidem*, p. 79-80.

Le couteau de Lucia fait place à un bouquet de fleurs, dont l'effet n'est d'ailleurs pas moins mortel pour celle qui les tient en main, mais *autrement*, et tout est là. La fin de la représentation, en effet, précédée par un moment de confusion et de chaos, en dit long sur la pression sociale qui définit le type de rapports entre la chanteuse et son personnage. Les cris du public y répondent à celui de la cantatrice. Ils le couvrent même, disant par là que la rupture avec un certain type de vocalité scénique n'est acceptable que s'il fait partie d'un scénario, d'une partition préétablie, de l'économie d'un spectacle attendu que les codes sociaux permettent d'identifier et de légitimer. Bref, ils invitent *l'intime émotion* à rentrer dans le rang et justifient, après coup, la méfiance de Domenica, dès sa première apparition au théâtre, vis-à-vis d'un public dont elle pressentait les intentions équivoques³² ... L'idéologie et les représentations sociales ont fixé les règles d'un jeu que l'identité émotionnelle et son enracinement dans le corps nature (dirait Spinoza) ne peuvent que perturber : logiquement, l'incapacité à se plier au rôle aboutira à l'exclusion de ce jeu que la société naissante du spectacle souhaite regarder et entendre comme elle souhaite *se regarder et s'entendre*.

La folie de Domenica, puis sa décision d'accepter l'aide financière de Cataneo pour sauver son oncle, avant d'entrer au couvent pour garder ce qu'elle perçoit comme son intégrité, ne sera désormais accompagnée, sur le plan sonore, que de sanglots, de cris et de silences. Sa voix, telle qu'elle a appris à la cultiver, ne pourra renaître que dans l'espace clos de Notre-Dame-du-Carmel, à l'écart d'un univers social dont les règles s'avèrent incompatibles avec un art qui garde son ambition d'exprimer la « vérité », l'« essence », l'« âme pure » du sujet. Rien à entendre au sens social, c'est-à-dire à comprendre rationnellement, à intégrer dans des cadres distinctifs et une typologie. Si compréhension il y a, elle sera, littéralement, d'un autre *ordre*.

Elle passera, comme le roman lui-même qui en est en somme la mise en œuvre, par une critique de l'hypocrisie bourgeoise qui impose aux jeunes femmes du temps un ethos de perfection à la fois morale et artistique qu'une certaine esthétique de la voix vient cautionner, et qui s'avère contradictoire avec les normes et exigences réelles du même système socio-économique en construction, avide des représentations symboliques de ses propres vertus, mais réticent sur leur application concrète. Mais plus encore, et c'est ce que le roman de Marceline Desbordes-Valmore nous montre exemplairement, la *compréhension* esthétique non faussée se mesurera à sa capacité à penser l'esthétique du *médium-voix* en mettant en regard le potentiel expressif qu'il recèle, la fascination qu'il suscite par là, l'idéal culturel qu'il nourrit, le type d'éducation qui en ressort et les lois strictes de son utilisation. Car au moment de la confrontation de la chanteuse avec les aspects sombres du réel, l'instrument d'expression dont elle dispose s'avère incapable de reconnaître et de dire les aspects dialectiques, contradictoires et dynamiques de sa vérité. Voix d'ange, d'enfant, de femme-mineure idéale et idéalisée, elle semble ainsi co-responsable du renoncement final de Domenica à toute vie séculaire, avec ce qu'elle induit : jeu de pouvoir et d'apparences, conflit, compromis douteux, risque de culpabilité. Mais c'est justement parce que ses forces multiples, ses énergies contradictoires ont été, *pratiquement*, réduites à une figure univoque. Et cela explique qu'un usage alternatif en existe, un usage qui affronte d'autres faces du réel et du « je » que celles accessibles au chant infantilisé de Domenica : celui de la romancière doublée d'un porte-voix...

³² *Ibid.*, p. 25.

Une voix sur le bord de la cage

Avant que le narrateur et témoin direct du parcours de la cantatrice commence son récit, Marceline Desbordes-Valmore prend soin de définir le « posé de la voix » narrative qui fera l'une des spécificités de son roman. Le jeune allemand Régis prend la parole « se sentant (...) en goût de l'existence » ; nous apprenons aussi dès le départ qu'il va raconter une histoire intime, longtemps tue, celle d'un premier amour. Sa démarche est enfin comparée à celle des « oiseaux tristes, qu'un cri ranime » et qui « retrouvent tout-à-coup la voix sur le bord de leur cage »³³. Le dispositif métonymique – littéralement, celui de la figure de contiguïté – est ici frappant par la pluralité des points qu'il joint, comme une couture. Tout se passe comme si le souvenir du cri de la chanteuse avait été le moment déclencheur d'une prise de parole et d'une écriture ; comme si un moment liminal dans la vie de celui qui raconte - en l'occurrence, son mariage - lui en rappelait aussi un autre, semblable, associé à l'image dialectique d'un emprisonnement libérateur choisi par Domenica. Ajoutons que si Régis se présente comme témoin d'une partie importante des événements sur lesquels son récit est fondé, d'autres données de l'histoire lui parviennent par l'intermédiaire d'une deuxième narratrice, plus empathique encore qu'il ne le sera : la « fidèle servante » Fülle, « pauvre Allemande transplantée » qui les lui transmet oralement « pour le double bonheur de parler de sa maîtresse, et d'en parler » avec lui seul « dans sa langue maternelle ». Quand on sait que son nom même, Fülle, renvoie à la plénitude, mais suggère aussi, phonétiquement, le verbe *fühlen* (« sentir »), c'est toute la puissance et la complexité du système métonymique en jeu qui s'affirme : Régis apprendra à comprendre le sort de la cantatrice dans une langue médiane et sous les auspices du rapport maternel que la servante a entretenu avec l'orpheline Domenica. Travaillé par la mémoire, confidentiel et oralisé, marqué par un rapport de parenté affective, motivé enfin par la passion et la compassion d'un jeune garçon sensible, orphelin lui aussi, le récit de Régis intègrera ainsi nombre de composantes de l'idéal du chant à la fois empathique et mélancolique, expressif et sensible, sensoriel et travaillé par un absolu manquant, bref passionnel, incarné par la chanteuse.

On voit, à partir de là, combien réductrice serait une lecture qui supposerait que Marceline Desbordes-Valmore cherche à agir sur son destinataire d'une manière analogue à la voix féminine chantée. Cette lecture, on sait qu'elle a existé. Plus encore : de Sainte-Beuve à Flaubert, nombreux ont été ceux pour qui la convergence entre vocalité, lyrisme et « sensibilité du cœur » permettait de situer son écriture du côté d'une créativité féminine, conversationnelle et orale - donc, nécessairement, quelque peu « arriérée », pas vraiment en phase avec la modernité ironique et critique³⁴. Mais le complexe métonymique qui marque le transfert, voire le *transport* des voix dans *Domenica* montre que les choses sont moins univoques. Nous savons d'ailleurs bien à quel point l'utilisation d'un autre *médium*, en l'occurrence celui de l'écriture et du livre, modifie le sens, les connotations, et l'impact de ce qui est diffusé au destinataire. Choissant un narrateur allemand et suggérant qu'une partie du récit se greffe sur une narration orale, faite par une locutrice dont l'allemand est la langue maternelle, Marceline Desbordes-Valmore travaille manifestement sous l'égide des romantiques d'outre-Rhin, notamment d'E. T. A. Hoffmann, compositeur-écrivain dont les fameux *contes* constituent une référence obligée pour la génération des romantiques français les plus novateurs, et dont la sensibilité

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ Voir à ce sujet Aurélie Loiseleur, « Le Procès des poètes : Flaubert contre 'l'écume du cœur' », *Flaubert, Revue critique et génétique*, 2009, n° 2, <<http://journals.openedition.org/flaubert/854>>, consulté le 26 septembre 2018.

musicale, tout comme la réflexion sur l'esthétique de la voix, ne pouvait échapper à l'auteure du « roman de la voix » *Domenica*. Et en effet, les convergences avec l'écriture hoffmanienne sont ici multiples : des allusions intertextuelles aux personnages de chanteuses connues de ses *Contes* (pensons à ces joues rouges de Ninio qui annoncent à Domenica son décès précoce, comme c'est le cas chez Antonia dans le *Violon de Crémone* hoffmannien³⁵), jusqu'à la composition du récit en forme de dialogue entre amis-artistes, un procédé largement utilisé et popularisé par l'écrivain allemand³⁶. Il n'est pas jusqu'au fait, révélé par Marc Bertrand, que *Domenica* devait faire partie d'un ensemble plus large (inachevé) de nouvelles ou récits³⁷, qui ne rappelle un tel lien : le titre provisoire de cet ensemble reprenait littéralement celui de la célèbre nouvelle hoffmanienne *Vie d'artiste*³⁸. On est loin d'une reproduction banale des schémas littéraires que l'adjectif « féminine » appliqué à l'écriture permettait de reléguer à la marge des discussions esthétiques du temps. En réalité, ces détours par l'écriture hoffmanienne, dont les dimensions de cet article ne permettent pas de dresser le relevé complet, imposent une modalité spécifique de narration à la première personne où la dialectique constante entre le « je » masculin (Régis) et le « je » féminin (Fülle) contribuent à libérer, par un déplacement ironique, des « travers » potentiels que l'on pouvait considérer à l'époque comme spécifiques des écritures « genrées ». Citons ici un extrait du dialogue entre Régis et Karl, où cette démarche est presque explicite :

Je te laisse à juger si le philtre pur ruisselant des lèvres de cette jeune fille perdait de son charme par les saintes confidences de sa fidèle servante, pauvre Allemande transplantée, qui me les répétait tous les jours sous les mille formes variées d'incidents mièvres et gracieux³⁹.

Le narrateur-Régis est conscient aussi bien des atouts que des défauts des discours de Fülle ; sans reproduire les « mille formes variées d'incidents mièvres et gracieux », il en apprécie l'effet, que sa sensibilité - toujours stéréotypée - de « jeune allemand », c'est-à-dire considérée comme attentive à la valeur épistémologique du pressentiment, de l'intuition et de l'empathie, permet de faire ressortir et de rendre crédible. Régis est amoureux, mais doté aussi d'une distance critique que le travail rétrospectif ne peut qu'alimenter ; il est sensible à la musique, mais son métier de sculpteur aide certainement à objectiver et à « mettre en forme » ce qui se décline, chez son interlocutrice, en bavardages redondants. Bref, un récit « féminin », perfectionné par celui de l'homme-artiste, ne cesse d'alimenter ce dernier, sans jamais y être identifié.

³⁵ Cf. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Rat Krespel », dans *Poetische Werke in sechs Bänden*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, vol. 3 : *Die Serapionsbrüder*, p. 61. La nouvelle est parue dans les *Contes fantastiques* publiés à Paris par Renduel au début des années 30 sous le titre « Le Violon de Crémone » (voir note 24 de cet article). Le motif des joues rouges, signe de maladie et d'effort surhumain qui met la vie du chanteur ou de la chanteuse en danger, est utilisé aussi par Gautier dont les multiples inspirations hoffmanniennes ont fait l'objet de l'étude de Peter Whyte, « *Le Nid de rossignols* » et la conception romantique du musicien, « Bulletin de la Société Théophile Gautier », 1986, n° 8, pp. 25-34.

³⁶ Notamment dans le cycle de nouvelles *Die Serapionsbrüder* (*Les Frères Sérapion*) que nous venons d'évoquer ; Marceline Desbordes-Valmore l'utilise aussi dans ses *Huit Femmes*.

³⁷ Marc Bertrand, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

³⁸ Dans un autre texte de l'auteure qui devait être intégré dans le cycle en question, les *Quatre lettres d'une mère à son fils*, Régis figure déjà comme un ami de Karl et il y est représenté comme jeune étudiant et artiste sculpteur allemand doté d'une sensibilité particulière. Cf. Marceline Desbordes-Valmore, « Quatre lettres d'une mère à un fils », dans *Contes et scènes de la vie de famille*, Paris, Garnier, 18.. [s.d.], p. 375-378.

³⁹ *Ead.*, *Domenica*, *op. cit.*, p. 27.

Une identité-voix faible, donc ? En effet, c'est ce que Marceline Desbordes-Valmore semble défendre ici ; sur le plan esthétique, et surtout, sur le plan anthropologique et épistémologique. Mais il faut ajouter: au profit d'une intimité multiple, complexe, aux limites provisoires et toujours incertaines – par conséquent inaccessible autrement que par l'expression vocale et son *interprétation* (et nous entendons ici le mot dans sa double acception, musicale et exégétique). Nous remarquons ainsi que, si la fin du roman reste ambiguë, c'est précisément parce que le récit sur Domenica est assorti d'une double interprétation : celle, froide et critique, de Karl, et celle, plus compatissante, de Régis. Aucune des deux n'est présentée comme définitive, et chacune contient une part de vérité. Choisir un seul positionnement ne permettrait pas de *comprendre*, car cela supposerait d'exclure non seulement une, mais deux *interprétations*, celle de l'expression vocale de Domenica elle-même étant aussi incluse dans l'œuvre. Voilà pourquoi l'auteur de *Domenica* est hostile à tout discours idéologique qui demande clarification⁴⁰, voilà pourquoi elle semble privilégier le flou des contradictions et des nuances à la clarté réductrice d'une image arrêtée qui ne s'acquiert qu'au prix d'une distanciation... fin définitive de toute souplesse d'appréhension.

Voilà pourquoi, surtout, Régis se souvient si bien de ce « coin le plus obscur du parterre ; coin du purgatoire, ignoré par Dante »: il lui suffit d'y avoir entendu Domenica, dans le premier acte de l'opéra, pour « savoir le contraire » de ce qu'on peut comprendre en *assistant* à un spectacle et le voyant « de haut ».

« alors que tous, sans respirer, leur tendaient une oreille ravie, hélas! hors moi, vaincu et entraîné là par mon coeur, qui pouvait se douter de l'angoisse enfermée dans le sein harmonieux de la pauvre syrène ? Qui ne l'eût crue heureuse au moment où Cataneo la reconduisait au milieu des transports plus mérités que jamais de l'admiration de Rome ? Je savais le contraire, moi, caché dans le coin le plus obscur du parterre ; coin du purgatoire, ignoré par Dante, que j'avais fièrement payé de deux jours de travail, afin de conserver pour toujours le billet de faveur, signé pour moi du doux nom de cette belle fille. Je l'ai encore : je te le montrerai »⁴¹.

À même époque, assise dans sa loge, la duchesse Massimilla Doni de Balzac cherche à dominer l'œuvre de Rossini à l'aide d'une analyse savante, et cette approche n'est pas mise en question par le narrateur. Fière de sa place dans les *premières*, Emma Bovary ne saura qu'effleurer les premiers deux actes de *Lucia*, pour y projeter ses propres fantasmes et quitter la salle quand les cris de la chanteuse lui paraîtront trop violents. Bien que son point de vue soit compromis et fragmentaire, le narrateur flaubertien donne lui aussi un aperçu du spectacle distant, « épuré » par principe de toute *écume du cœur* ; les interprètes-chanteurs y apparaissent, au mieux, comme des professionnels de deuxième zone, avides d'un succès à deux sous, trop médiocres pour retenir l'attention de l'ironiste du siècle. Choissant une narration à la première personne et un narrateur affectivement engagé, Marceline Desbordes-Valmore le fait descendre au purgatoire du parterre, dans un espace sublimement obscur, pour donner à comprendre combien le spectacle de l'art - celui qui réussit à transformer les voix en rossignols - se paye cher, de la part de ceux qui le produisent et de ceux qui souhaitent l'entendre. Le choix d'un tel lieu d'énonciation n'a certainement pas d'incidence sur la qualité littéraire d'une écriture ; mais il relève d'une épistémologie de la proximité subjective. Celle qui présuppose qu'une communauté as-

⁴⁰ Voir à ce sujet Marc Bertrand, *Marceline Desbordes-Valmore : une femme à l'écoute de son temps*, Lyon, Jacques André éditeur, 2009, p. 134.

⁴¹ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 76-77.

sumée d'expérience affective et subjective, ainsi qu'une solidarité empathique, permettent seules au témoin de laisser, dans le creux de la lettre, quelque trace d'une vérité singulière de vie.

L'anthropologie de la modernité tardive nous permet aujourd'hui de mieux saisir la pertinence d'une telle démarche ; elle permettra certainement d'apporter encore des éclairages à une œuvre trop facilement reléguée au rang des mineures.

Aleksandra Wojda - comparatiste et musicologue de formation, spécialiste des relations musico-littéraires et intermédiaires des Lumières jusqu'à l'époque moderne dans les domaines français, allemand et slave. Auteure d'une thèse consacrée à l'esthétique fragmentaire dans la poésie lyrique et la mélodie de l'époque romantique, ainsi que d'une quarantaine d'articles sur les rapports littérature-musique dans les écritures musicales du XVIII^e au XIX^e siècles (poésie, roman, critique musicale, théâtre). Agrégée de polonais, chargée de cours à Sorbonne Université, membre associée du laboratoire PLH (« Patrimoine, Littérature Histoire ») de l'Université Toulouse Jean Jaurès.