

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

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se met en place un rapport passionnel des écrivains à la voix humaine. De Chateaubriand à Nerval, en passant par Senancour, Germaine de Staël, Stendhal et Balzac, sans oublier George Sand et le jeune Théophile Gautier, les romanciers se révèlent particulièrement sensibles au chant. Comme le montre Laurence Tibi dans *La Lyre désenchantée*<sup>260</sup>, 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<sup>261</sup>, sa capacité à évoquer un passé révolu et, plus largement, toute chose aussi proche qu'inaccessible. Perçue par eux comme capable de transgresser sa propre matérialité, la voix devient durablement le support par excellence du rêve rousseauiste de transparence absolue et de fusion des êtres<sup>262</sup> : les romantiques n'oseront pas toujours prendre en charge à la première personne du singulier cette utopie, mais ils la 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<sup>263</sup>), va graduellement se voir marginalisée, comme figure d'un rapport au monde, par la civilisation du livre et du journal<sup>264</sup>. Sous cette pression médiatique d'un

---

<sup>260</sup> Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; dans la réflexion qui suit, nous nous référerons surtout aux premiers chapitres du livre, p. 19-86. Voir aussi la préface de cet ouvrage (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., « Épiméthée », 1967.

<sup>261</sup> Sur ce point, on lira également d' Aimée Boutin, *Maternal Echoes. The Poetry of Marceline Desbordes-Valmore and Alphonse de Lamartine*, University of Delaware Press, 2001.

<sup>262</sup> 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.

<sup>263</sup> 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, p. 546, ainsi que notre article : Aleksandra Wojda, « Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses », *Loxias*, n° 52, 2016 : (Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale (<<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8306>>).

<sup>264</sup> Cf. Christine Planté, « Ce qu'on entend dans la voix. Notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », dans Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix, La Licorne*, n°41, 1997, p. 92-93.

nouveau genre, le champ imaginaire dont la voix est porteuse sera 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 passions qui se pressent en elle : il les exprimera autant qu'il les canaliser<sup>265</sup>. Logiquement, les modalités d'expression vocale et les débordements de la voix se retrouveront bientôt au centre du spectacle et ce sera sous le contrôle d'un public capable de transformer l'émotion sensible et immédiate en jugement critique et verbalisé.

On ne saurait s'étonner, dans un tel contexte, que l'instrument-voix devienne l'objet d'une attention toute particulière chez Marceline Desbordes-Valmore, que ses talents d'actrice-cantatrice ont amenée à fréquenter les espaces du théâtre, du foyer domestique et du salon. On ne saurait s'étonner non plus du rapport étroit entre ses représentations et la problématique complexe de l'individuation féminine qui revient obstinément sous sa plume. 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 par la multiplication et par la diversification des formes du « je », ainsi que par l'alternance entre première et troisième personne du singulier<sup>266</sup>. La voix apparaît dans ses poèmes comme « un principe de liberté, un modèle de présence vivante<sup>267</sup> » 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 que sont les nouvelles et les romans.

Parmi ses textes de fiction en prose, *Domenica*<sup>268</sup> 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 à *Huit femmes*<sup>269</sup> : le chant s'y trouve au centre de l'attention, le personnage éponyme du roman étant une cantatrice, mais il devient aussi instrument de l'analyse des contraintes et des apories de l'individuation féminine qui marquent le siècle des Valmore<sup>270</sup>. Autant dire que le rapport de Marceline

---

<sup>265</sup> Cf. Vincent Vivès, *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2006, p. 106.

<sup>266</sup> Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *Romantisme*, n° 56, 1987 : *Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 50-52.

<sup>267</sup> Christine Planté, « Ce qu'on entend... », *op. cit.*, p. 103.

<sup>268</sup> *Domenica*, nouvelle d'abord parue dans *La Démocratie pacifique*, du 6 au 11 novembre 1843 ; puis republiée dans *Scènes intimes par Mesdames Desbordes-Valmore, Caroline Olivier et l'auteur de deux nouvelles*, Paris, Editions Mathey, 1855. *Domenica* a été rééditée par Marc Bertrand chez Droz, Genève, 1992.

<sup>269</sup> Marc Bertrand, « Introduction », dans Marceline Desbordes-Valmore, *Huit Femmes*, Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 1999, p. 10.

<sup>270</sup> La formule fait référence au titre du livre de Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Seuil, 1987.

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<sup>e</sup> 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 ?**

Il n'y a *a priori* rien d'étonnant à ce que Marceline Desbordes-Valmore se fasse l'écho dans *Domenica* de la fascination des romantiques pour le chant : le roman est rédigé dans les années 1840 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 qu'elle reproduise fidèlement le modèle hérité, et ce, pour deux raisons : elle est femme et, à la différence d'une Germaine de Staël ou d'une George Sand, elle fut aussi chanteuse. Ces deux données ne sauraient être sans conséquences sur sa façon d'appréhender et de représenter le chant.

Et cela est perceptible déjà au niveau de l'intrigue, dont il convient de rappeler ici le déroulement. Nous y suivons l'histoire de la jeune chanteuse italienne, contée par le jeune Régis, narrateur du récit et témoin discret d'une part de ses péripéties, puisqu'il loge dans le même immeuble situé à Rome pour accomplir sa formation de sculpteur. Orpheline, *Domenica* grandit ici, dans la maison de son oncle Piramonti, avec son cousin Ninio qu'elle aime comme un frère. Révélant un talent musical prodigieux, elle est prédestinée comme lui, dès sa plus tendre enfance, à une carrière de chanteuse, dont Piramonti saura tirer des profits financiers : une récompense légitime, selon lui, de ses investissements dans la formation musicale des deux enfants dont il a la charge. Plus fragile et avide de gloire, Ninio finit par succomber au rythme de vie effréné que sa carrière internationale lui impose ; sa mort précoce affecte profondément sa très jeune cousine, dont la voix portera dès lors une empreinte mélancolique ineffaçable. Enfermée dans l'univers restreint de ses répétitions interminables et de ses spectacles multiples, elle aime en secret le ténor Cataneo : autre figure quasi paternelle dans laquelle elle projette son besoin de confiance et de complicité affective. C'est de lui qu'elle attend aussi un secours, quand elle se voit contrainte par son oncle-protecteur, pour le sauver de ses dettes de jeu, à accepter l'amour d'un vieux prince qui la courtise. Apprenant, au milieu d'une représentation d'opéra où ils chantent tous les deux, que Cataneo est un homme marié, *Domenica* perd la voix sur scène, puis sombre dans la folie : le spectacle doit être interrompu. Après une période de convalescence, la cantatrice finit par prendre le voile, acceptant

une aide financière de la part du chanteur pour sauver Piramonti de prison, avant de se retirer définitivement du « monde ».

Examinons désormais de plus près les rapports entre les composantes majeures du modèle vocal 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 insoupçonnée<sup>271</sup>.

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 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<sup>272</sup> ». 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 Marceline Desbordes-Valmore témoigne d'un souci original de saisir la complexité et les nuances de la voix, parlée ou chantée. L'intonation, le timbre, la puissance de la voix viennent chez elle non seulement « dire plus » que ce que donnent à entendre les mots prononcés, 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 Primrose est la seule marque perceptible du désordre intérieur qui envahit ce personnage paternel, « hors de lui-même pour la première fois de sa vie<sup>273</sup> », quand il apprend que Sarah s'est « faite esclave » pour le sauver ; 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<sup>274</sup> », alors que son mari lui conseille d'accepter tranquillement le mariage de son oncle avec sa servante Sally

---

<sup>271</sup> On pourrait retrouver cet imaginaire de la voix révélatrice de l'être par exemple 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. Voir : *Consuelo*, Paris, Garnier, 1959, chap. LI, p. 378.

<sup>272</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, op. cit., p. 76.

<sup>273</sup> *Idem*, « Sarah », dans *Huit femmes*, op. cit., p. 74.

<sup>274</sup> *Id.*, « Sally », dans *Ibidem*, p. 195.

Sadlins ; 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 explicite<sup>275</sup>.

Une véritable constellation acoustique se dessine. Tout semble se passer comme si l'instrument-voix, en voie d'autonomisation, devenait un instrument de contre-pouvoir potentiel face au langage articulé mais désincarné de la parole usuelle. Aussi discrète que puissante, la voix est capable de révéler des parties 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 Régis, le narrateur de l'histoire de *Domenica*, 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<sup>276</sup> ». 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 charme<sup>277</sup>... Intimité partagée, intimité partageable. Le chant irait-il dès lors jusqu'à révéler une sorte de Puissance créative transcendante ?

En effet, une telle scène ne met pas seulement en évidence les aspects psychologiques ambigus et narcissiques des rapports entre l'homme-compositeur, voire simplement auditeur et la femme-chanteuse. Elle fait penser, certes, au narcissisme possessif du comte Albert, quand il déclare à Consuelo : « Tu me communique alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur<sup>278</sup> ». Néanmoins, *Domenica* déplace doublement le mythe de Pygmalion. D'abord parce que Píramonti, père adoptif et « Pygmalion » de la jeune fille, n'est qu'une caricature de son archétype mythique, un personnage brutal, intéressé et répugnant. 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 que la voix de *Domenica* 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 : de la tante Suzon de Rousseau à la tante Sophie de Hoffmann<sup>279</sup>, la nostalgie d'une voix maternelle disparue trop tôt n'a cessé

---

<sup>275</sup> *Id.*, *Domenica*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>278</sup> George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*

<sup>279</sup> Pensons aussi aux figures maternelles fantasmées qui hantent l'écriture d'un Stendhal ou d'un Nerval. Voir à ce sujet les remarques de Laurence Tibi dans l'ouvrage cité, p. 25 et 34-39.

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 tout autre, spécifique au personnage féminin de Desbordes-Valmore, et vécue d'une manière bien plus profonde : celle de son cousin Ninio, désigné parfois comme « frère » de la cantatrice<sup>280</sup>. Cet enfant-musicien prodige, décédé trop tôt sous le poids des exigences inhumaines de son agent de père Piramonti, meurt épuisé par le surcroît de travail et par une ambition démesurée que l'exploitation forcée de son talent finit par transformer en pulsion autodestructrice. Marceline Desbordes-Valmore propose une analyse 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 de la voix féminine qui retient son attention ; c'est la façon dont il va forger le « je » de *Domenica*, en forgeant son chant, qui l'intéresse tout particulièrement. Car 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 par 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. C'est en devenant mélancolique qu'elle touche à la *transcendance de l'intime* et offre à ses auditeurs une expérience de communion.

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 Gautier (1833), et que la culture d'opéra de l'époque associe à la performance et au succès mondain, Marceline Desbordes-Valmore se positionne en somme clairement du côté d'une conception du chant où l'excellence technique reste un moyen précieux pour atteindre un objectif suprême : celui d'exprimer et de transmettre une expérience humaine aussi intime et individuée que *partageable* par le manque même qu'elle laisse entrevoir<sup>281</sup>. 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 Térésina<sup>282</sup>), l'auteure de *Domenica* développe une réflexion originale sur la culpabilité latente du chant de la femme mineure. « Petite

---

<sup>280</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>281</sup> Elle la partage notamment avec Stendhal et Berlioz.

<sup>282</sup> La nouvelle a été traduite en français par François-Adolphe Loève-Weimars 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.

sœur<sup>283</sup> » de Ninio dont la voix n'est plus, et pour qui elle fut par ailleurs une mère substitutive, Domenica tire l'excellence paradoxale de son chant 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<sup>284</sup> ».

### « 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 démontrer. 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 elle dispose ne consiste qu'à choisir l'un des scénarios disponibles, dont chacun induit un sacrifice d'une espèce différente. Ruiné et menacé de prison, 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 très large répertoire de théâtre et d'opéra a « toujours » loué les mérites :

Ne frissonnez 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 devoir<sup>285</sup>.

On peut penser au premier abord que le mythe d'Antigone est bien choisi pour soutenir l'argumentation de Piramonti. Jouant sur le dévouement que Domenica lui témoigne, il identifie le père adoptif à la figure d'Édipe et touche ainsi à une autre corde sensible : celle de la fidélité coupable de Domenica à la mémoire de son cousin défunt. Mais le parallèle Ninio-Polynice suggéré par Piramonti est 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 que de celui d'Édipe .... et nous nous souvenons

---

<sup>283</sup> Cf. Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica, op. cit.*, p. 25.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 70.

bien de la fermeté avec laquelle sa nièce mythique Antigone refuse de suivre ses 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 ni 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 Donizetti<sup>286</sup>, le même que celui qui causera, deux ans plus tard, l'exaltation d'une Madame Bovary au théâtre de Rouen. Mais l'héroïne de Flaubert ne fait que fantasmer, en spectatrice, sur la virtuosité et sur les attraits érotiques du ténor qui interprète le rôle d'Edgar, avant de tomber dans les bras de son amant<sup>287</sup>. *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 ? 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. 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 la lignée des représentations romantiques, l'interprétation et les conséquences de ce geste, telles que l'auteure les présente, sont plus complexes. 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 du roman.

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<sup>288</sup> » ; quant à ses

---

<sup>286</sup> Comme le remarque Marc Bertrand dans l'édition de *Domenica* citée ci-dessus (p. 68), l'auteur l'attribue, probablement par erreur, à Rossini.

<sup>287</sup> 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*, n° 9, 2016, p. 147-169, et n° 10, p. 165-186.

<sup>288</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica, op. cit.*, p. 79.

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 1830 :

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 put<sup>289</sup>.

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 si elle fait partie d'un scénario, d'une partition préétablie, du déroulement 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 équivoques<sup>290</sup>. L'idéologie et les représentations sociales ont fixé les règles d'un jeu que l'identité émotionnelle et son enracinement dans le corps 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 seront désormais accompagnées, 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 – autrement – que dans l'espace clos de Notre-Dame-du-Carmel, à l'écart d'un univers social dont les règles sont incompatibles avec un art qui garde son ambition d'exprimer la « vérité », l'« essence », l'« âme pure » du sujet. En effet, au moment de la confrontation de la chanteuse avec les aspects sombres du réel, son chant, qui sait si bien incarner une voix d'ange, d'enfant, ou de femme mineure idéale et idéalisée, qui sait aussi traduire la mélancolie de la perte, est incapable de prendre en charge les

---

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 79-80.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 25.

expériences qu'une vie séculaire réelle semble imposer à une femme : jeux de pouvoir et d'apparences, conflits, compromis douteux, culpabilité.

Pourtant, un usage alternatif du chant existe : un usage qui affronte d'autres faces du réel et du « je » que celles accessibles au chant féminin légèrement infantilisé de Domenica. C'est celui de la romancière doublée d'un porte-voix.

### **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<sup>291</sup> ». La métonymie – figure de contiguïté – est ici frappante par la pluralité des points qu'elle 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 lui en rappelait aussi un autre, semblable, associé à l'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<sup>292</sup> ». 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, motivé enfin par la passion et la compassion d'un jeune garçon sensible (orphelin lui aussi), le récit de Régis se rapproche ainsi sensiblement de l'idéal du chant à la fois empathique, mélancolique et passionnel incarné par la chanteuse.

On voit ainsi 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

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 27.

peu « arriérée », pas vraiment en phase avec la modernité ironique et critique<sup>293</sup>. Mais le système métonymique que nous venons d'observer 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 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 musicale, tout comme la réflexion sur l'esthétique de la voix, ne pouvaient échapper à l'auteure du « roman de la voix » *Domenica*. Et en effet, les convergences avec l'écriture hofmannienne 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* hoffmannien<sup>294</sup>), jusqu'à la composition du récit en forme de dialogue entre amis-artistes, un procédé largement utilisé et popularisé par l'écrivain allemand<sup>295</sup>. 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 hofmannienne (dont les dimensions de cet article ne permettent pas de dresser le relevé complet) imposent une modalité spécifique de narration à la première

---

<sup>293</sup> Voir à ce sujet Aurélie Loiseleur, « Le Procès des poètes : Flaubert contre "l'écume du cœur" », *Flaubert, Revue critique et génétique*, n° 2, 2009, <<http://journals.openedition.org/flaubert/854>>, consulté le 26 septembre 2018.

<sup>294</sup> 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 1830 sous le titre « Le Violon de Crémone ». 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 hofmanniennes 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*, n° 8, 1986, p. 25-34.

<sup>295</sup> 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*. Ajoutons que, selon Marc Bertrand, *Domenica* devait faire partie d'un ensemble plus large de nouvelles ou récits, et que le titre provisoire de cet ensemble reprenait littéralement celui de la célèbre nouvelle hofmannienne : *Vie d'artiste*. Cf. Marc Bertrand, « Introduction », *op. cit.*, p. 8. 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.

personne : c'est précisément la dialectique constante entre le « je » masculin (Régis) et le « je » féminin (Fülle) qui permet à Marceline Desbordes-Valmore de se libérer des limites 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 gracieux<sup>296</sup>.

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 de « jeune allemand », c'est-à-dire – selon le stéréotype de l'époque – attentif à la valeur de l'intuition et de l'empathie, permet de faire ressortir et de rendre crédible. Régis est amoureux, mais doté d'une distance ressortique 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.

Une identité-voix faible, donc ? En effet, c'est ce que Marceline Desbordes-Valmore semble défendre ici. Mais il faut ajouter : au profit d'une intimité complexe et inaccessible autrement que par l'expression vocale et par l'*interprétation* ; celle de la chanteuse, et celle de l'auditeur-destinataire. 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'auteure de *Domenica* est hostile à tout discours idéologique qui demande clarification<sup>297</sup>, 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.

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 en le voyant « de haut ».

Alors que tous, sans respirer, leur tendaient une oreille ravie, hélas ! hors moi, vaincu et entraîné là par mon cœur, qui pouvait se douter de l'angoisse enfermée

---

<sup>296</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, op. cit., p. 27.

<sup>297</sup> Voir à ce sujet Marc Bertrand, *Marceline Desbordes-Valmore : une femme à l'écoute de son temps*, Lyon, Jacques André éditeur, 2009, p. 134.

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<sup>298</sup>.

À la 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 valorise la proximité (subjective et affective) comme source crédible de connaissance. Plus encore : il pose qu'une communauté assumée 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 irréductiblement singulière de vie.

À l'époque qui est la nôtre, où le mythe de la vérité absolue accessible par la raison distante et critique a démontré toutes ses limites, nous pouvons mieux saisir la pertinence d'une telle démarche. Elle nous incitera aussi, certainement, à apporter d'autres éclairages à une œuvre trop facilement reléguée au rang des mineures.

Aleksandra WOJDA

---

<sup>298</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, op. cit., p. 76-77. *Syrène* est la graphie du texte original.