

Aleksandra Wojda

Sorbonne-Université, France

aleksandrawojda@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-1391-6256>

Chanter au singulier : esthétiques et politiques de la voix romantique

ABSTRACT

The article proposes a reflection concerning the connections between the voice representations or vocal practices, worked out towards the end of the Enlightenment period and in the first decades of the 19th century in the French cultural area, and the birth of the socio-economic system characteristic of the bourgeois society. The paper focuses, in particular, on political presuppositions – in the Aristotelian sense of the word « political » – on which all the uses of voice, both spoken and sung, are based. The objective of the study is to understand the status of voice and singing in the process of creation of a modern anthropology.

Keywords: music and politics, voice, music and literature, 19th Century, Romanticism

La question des rapports à la fois ténus et complexes entre musique et politique ne cesse de hanter tous ceux qui s'interrogent sur la place de l'esthétique et du sensible au sein de la *Cité* (Darré, 1996; Quéniart, 1999; Francfort, 2004). Du Platon de la *République* jusqu'aux dictatures totalitaires du siècle dernier, les créateurs des *paradis sur terre* n'ont pas fait l'économie d'une réflexion sur la musique et, quand ils l'ont pu, de sa mise en application concrète, l'art des sons ayant toujours été conçu comme un instrument efficace de formation, de gestion, voire de manipulation des foules. À juste titre, assurément. Parmi les penseurs modernes, d'aucuns ont soulevé les épisodes innombrables et honteux de sa collaboration avec les pires régimes politiques (Quignard, 1996, p. 197). D'autres, pas moins nombreux, l'ont défendu en rappelant les exemples multiples qui témoignent de sa puissance extraordinaire de contestation, comme les chansons révolutionnaires de toute espèce, le *protest song* américain ou les battements de tambour du petit Oskar Matzerath chez Günter Grass (autant d'éléments capables d'alimenter un discours centré sur les vertus d'une musique engagée et engageante pour la « bonne cause »). Manipulation ou contestation ? Tels sont en somme les deux

pôles entre lesquels on a tendance à situer les polémiques que suscite le couple « musique – politique ».

Notre objectif ne sera pas de nous positionner par rapport à un tel débat. La discussion menée en ces termes touche certes à des problématiques de la plus haute importance ; mais foncièrement éthique, elle présente, à nos yeux, le défaut de passer sous silence ce qui se situe « par delà le bien et le mal » : autrement dit le point, ontologique si l'on veut parler ainsi, où les contraires se rencontrent avant d'être pris dans les jeux d'oppositions nés de leur doublure interprétative. De fait, si l'art des sons fascine et dérange, c'est peut-être pour les mêmes raisons, en tout cas à l'époque moderne qui nous intéresse ici. Pascal Quignard lui-même le reconnaît : « La musique attire à elle les corps humains. C'est encore la sirène dans le conte d'Homère » (Quignard, 1996, p. 200). Son chant réussit à *séduire* les plus puissants – c'est-à-dire, à *mettre en mouvement* et à *dé-tourner* d'un chemin. Vue sous cet angle, l'émergence d'une véritable passion pour la musique (Fubini, 2007; Gess, 2011), et plus particulièrement pour la voix (Tibi, 2003), à l'époque post-révolutionnaire où les sociétés et nations européennes cherchent leurs voies et redéfinissent le sens de leur histoire, n'a rien d'étonnant. Plus précisément, si elle possède une dimension politique, celle-ci est loin d'être réductible à des questions « circonstantielles », comme celle de ses diverses « utilisations » dans des contextes idéologiquement marqués (Donegani, 2004).

La logique que nous poursuivrons partira ainsi de l'hypothèse que la métaphore de la voix de sirène citée ci-dessus a quelque chose à nous apprendre sur la dimension politique des esthétiques du chant qui émergent, du crépuscule du Siècle des Lumières jusqu'à la fin du siècle suivant, dans l'imaginaire littéraire et culturel français. L'idée de Vincent Vivès, selon qui la voix constituerait « un certain mode d'appropriation du logos » (Vivès, 2006, p. 7) et conditionnerait, dès lors, tout processus d'individuation, sera fondamentale pour notre réflexion, car elle permet de définir l'instrument-voix comme un lieu d'élaboration non seulement d'une anthropologie, mais aussi d'une politique au sens aristotélicien du terme : celui des rapports entre les membres de la *Cité*. Partant, nous chercherons à comprendre l'évolution des rapports entre les représentations et pratiques vocales d'une part et les projets anthropologiques qu'elles sous-tendent, de l'autre, afin de saisir l'apport des esthétiques du chant du premier XIX^e siècle à l'émergence complexe du « je » moderne.

1. Cultiver les « voix naturelles » : vers une anthropologie politique du chant

Si la sensibilité « phonocentrique » constitue l'un des traits majeurs du paradigme de l'imaginaire romantique français, et plus largement : européen, les travaux de Laurence Tibi et de Vincent Vivès (Tibi, 2003; Vivès, 2006) ont bien montré combien cet intérêt pour la voix et le chant est conditionné par une réception de l'esthétique rousseauiste. Aussi riches et variées soient-elles, les conceptions de la

musique développées par Hegel et Lamennais, et enrichies par un Chateaubriand, un Hoffmann ou un Nerval, contiennent un « noyau » quasiment invariable, hérité de l'auteur de *l'Essai sur les origines des langues* : c'est la conviction que la voix, instrument plus « organique », plus « naturel » et plus « originel » que d'autres, possède à la fois un impact particulier sur la sensibilité de l'auditeur et une vertu de « transparence ». La première de ces qualités permet à la voix de « toucher » le destinataire ; la deuxième la rend capable de révéler les vérités intimes du « je » qui parle ou qui chante. Les deux permettent d'attribuer à la voix un statut épistémologique particulier : on considère qu'elle donne accès à une essence de l'être, une « âme » qui se manifeste de la manière la plus crédible à travers le chant.

L'attendrissement soudain du « je » au simple contact avec une voix simple, proche, souvent féminine, serait-il donc, chez Rousseau, la marque d'un véritable changement de paradigme d'appréhension de la voix ? Ce sont en tout cas les principes mêmes de toute une culture rhétorique du chant français qu'il met en question. Rappelons que dans cette tradition, la vocalité resta soumise pendant plusieurs siècles aux principes de la déclamation : le *logos* y jouait un rôle central, le sensible, le charnel, le musical n'étaient là que pour le rendre plus pertinent (Vivès, 2006, pp. 23, 31; Wojda, 2016c). Rien de tel chez Jean-Jacques Rousseau. Entendre une voix et être touché par elle, c'est « se laisser prendre à son charme mélodique » (Vargas, 2012), être ému par ses inflexions et ses accents. Émile est troublé par la voix de Sophie, « sans même s'inquiéter de ce qu'elle a à dire » (Vargas, 2012), tout comme Jean-Jacques par la façon de chanter de sa tante Suzon (Rousseau, 1967/1, p. 123). De même, l'auditeur de la romance, dans sa définition connue du *Dictionnaire de la musique* (Rousseau 2012, pp. 593-594), se voit touché jusqu'aux larmes par le « je ne sais quoi » qui émane de sa simplicité.

Le bousculement des repères est ici profond : si la voix peut toucher, et même exprimer une vérité du « je », ce n'est pas à travers le discours qu'elle prononce, mais du fait d'une dimension révélatrice attribuée au chant – à la condition, d'ailleurs, qu'il serve un type de répertoire vocal propre à activer ce potentiel. Si l'on s'en tient à la théorie rousseauiste de la romance – ce genre particulier dont l'auteur des *Confessions* restera le patron –, celle-ci a précisément le mérite d'appeler un type de chant dont Rousseau fait promotion : un chant dont la simplicité éveille la sensibilité du destinataire et le fait accéder à une vérité intime, sans que les qualités spécifiques de la voix concrète de l'interprète soient mises en avant. Les raisons qui motivent une telle vision des choses sont explicites, et elles ressortissent autant d'une esthétique que d'une pédagogie : le mérite principal du genre tient à ce qu'il est « accessible à chacun », et n'exige qu'une voix « juste et nette », en quelque sorte « transparente ». La culture de la romance s'oppose par là aux maniérismes aliénants d'une civilisation que Rousseau juge trop éloignée de l'état de la nature ; elle diffère aussi d'une vocalité individuée et sexuée, admirée

plus tard par les romantiques. Elle doit permettre de cultiver un chant à la fois intime et propice à être partagé ; un chant auquel chaque voix peut participer ; un chant qui, tout en étant personnel, reste capable de s'inscrire dans un cadre strophique destiné à tous (Wojda, 2016c).

Peut-on réduire une telle conception de la voix à une simple question d'esthétique musicale, au sens étroit du terme ? Une telle lecture serait difficile à justifier. Nous savons à quel point l'imaginaire musical alimente les conceptions politiques de l'auteur du *Contrat social* ; l'usage fréquent du terme « voix » dans *Économie politique* ou les *Considérations sur la Pologne*, analysé récemment par Yves Vargas (Vargas, 2012), confirme ces thèses. Si Rousseau n'hésite pas à identifier « la voix du peuple » avec celle de Dieu, cela ne l'empêche pas de constater que la seule prise de voix digne d'être reconnue comme celle dudit « peuple » doit s'avérer capable de suivre des normes strictes – et de « vibrer » avec les autres. Méfiant envers les « cris séditieux », les « vociférations » et autres « tumultes », il prévoit un accès à la voix uniquement pour ceux qui sont prêts à dépasser leurs désirs individuels au nom du respect de la « volonté générale ».

La romance constituerait-elle ainsi, pour Rousseau, le laboratoire d'une telle « culture de la voix » – une forme d'exercice de « liberté sous contrainte » pour les sujets de la *Cité*, une pratique vocale capable de les former à des « prises de parole » à la fois subjectives et contrôlées ? C'est à une telle conséquence que mène notre analyse. Mieux : une véritable anthropologie politique de la voix en ressort. Car il s'ensuit que la pensée esthétique de Rousseau offre non seulement un réservoir de métaphores qui alimentent sa réflexion sur la *polis* idéale (Starobinski, 1989, p. 225; Vargas, 2012), mais qu'elle est aussi le lieu d'élaboration discrète d'un type de relations qu'un répertoire musical précisément défini devrait permettre de former en faisant émerger des voix capables de se rejoindre d'une manière profitable à tous.

Une utopie ? Sans doute ; mais pas seulement. Le fait est que la culture de la romance, largement popularisée au tournant du XIX^e siècle, révèle vite son double visage, c'est-à-dire conjointement l'intérêt et les travers du projet rousseauiste. Cultivée surtout par les femmes des milieux aristocratiques et bourgeois auxquelles elle offre l'une des rares formes de « prise de voix » dans un espace social autre que privé, elle finira par être marginalisée pour ces mêmes raisons, devenant un instrument de contrainte dans le processus de leur individuation. De la scène d'opéra au salon domestique, la voix féminine formée au répertoire qui lui est destiné n'aura qu'à remplir un scénario prescrit, apportant du « goût » et de « l'expression » à un chant dont l'objectif principal reste celui de satisfaire l'homme-père (*La Romance*, 1934, p. 147) et d'offrir un contrepoids précieux à ses préoccupations dans l'espace public : un espace auquel la femme-chanteuse – incarnation de la rêverie, de l'émotion, de l'intériorité – n'a toujours pas accès. On ne fait pas plus classificatoire. On ne fait pas – si tant est qu'une classification fixe le mouvement sociétal – plus politique.

2. Transgressions vocales, politiques du désir

Il n'est pas cependant que la pensée de Rousseau pour avoir contribué, à même époque, à une politisation de la notion de la voix. Perçue comme un instrument impliqué dans la formation du « je » et dans la gestion de ses rapports avec les autres membres de la *polis*, elle engage aussi, à ce titre, l'opéra, qui participe à sa manière au même mouvement.

Considéré comme « politique » dès son émergence en raison des problématiques qu'il abordait, celui-ci devient au XIX^e siècle un *forum* privilégié où le spectacle de la *Cité* reçoit son équivalent vocal codifié. Cette codification suit des règles tout autres que celles dont l'auteur d'*Emile* rêvait. La romance incitait en effet à cultiver un chant « non-sexué » et potentiellement accessible à « chacun ». Au contraire, l'opéra distribue ses rôles conformément au modèle bourgeois des rapports sociaux en plein épanouissement. L'appartenance sexuelle, l'âge, le statut familial, la qualité morale de l'individu alimentent une typologie bien définie des voix (Vivès, 2006, p. 97) ; les débordements individuels trop excessifs, qu'ils soient passionnels ou moraux, ne touchent pas à ce système de distribution des rôles, et mènent habituellement à la perte. Kaspar de Weber, Norma de Bellini, Bertram de Meyerbeer en paient le prix, et cela ne fait que conforter l'ordre social établi dont l'aspect déceptif est contrebalancé par la dimension rassurante des repères qu'il propose.

Il reste que ce sont précisément les écarts par rapport à la norme sociale, ceux qui sont susceptibles de la faire éclater – amour adultère, trahison, crime passionnel – qui font l'intérêt du jeu, et qui se traduisent, ici par l'extension de l'*ambitus*, là par la vélocité, ailleurs par la puissance ou l'expressivité vocales. Située entre le pôle de Filomèle – celui du silence significatif (*La Muette de Portici*), et le pôle des Bacchantes – celui de la folie (*Lucia di Lammermoor*), la voix romantique explore ainsi les marges et perturbe les chemins balisés que les lois de la *Cité* permettent de fréquenter, toujours sous contrôle d'un public avide de fantasmer sur ce que les cadres sociétaux ne permettent pas de vivre à la première personne.

Est-ce un hasard, à partir de là, si les excès de la voix sont si souvent attribués aux rôles de femmes ? Alimentant le mythe du corps sensible dominé par ses pulsions, le chant féminin s'avère particulièrement propice à exprimer la puissance contestatrice du désir qui fascine le public avant que ne la canalisent les gardiens de l'ordre. L'exemple de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et de ses deux représentations romanesques – celle de Flaubert, dans *Madame Bovary* (Mathet, 2009; Wojda, 2016a; Wojda, 2016b), et celle de Desbordes-Valmore, dans son roman *Domenica* – est symptomatique de cette tension, qui renvoie à la manière dont la culture vocale de l'opéra façonne les voies de l'individuation féminine. Dans l'opéra, la passion de Lucia pour Edgar semble tirer une part de sa violence de la multitude d'obstacles qu'elle doit vaincre : tuant son mari « légitime », elle poursuit la même logique que celle qu'elle a choisie dès le

premier acte, refusant à se plier à la volonté de son clan. Incapable d'échapper à la logique sacrificielle, elle finit par profiter du seul choix dont elle dispose : détruire, avant de se détruire elle-même. Toute l'énergie d'un désir brutalement étouffé finit par alimenter l'extraordinaire puissance expressive de la scène de folie (*Il dolce suono*) du troisième acte, où le meurtre vient se substituer à l'amour pour retourner la violence contre ceux qui en sont la cause.

Est-ce là une victoire réelle d'un système politique fondé sur un échange économique des biens dont le corps féminin fait partie ? Semblable à aucun autre, seulement identifiable à lui-même, le chant de Lucia dit l'unicité irréductible d'un « je » – en l'occurrence, féminin ; il avertit aussi des effets pervers de la violence institutionnalisée des rapports entre les sexes, qui risque de se retourner contre ceux qui cherchent à en profiter, car elle n'hésite pas à payer de sa vie pour anéantir ce système. Mais il y a le chant proféré et le chant entendu – le chant incorporé, au sens strict du mot (Meschonnic, 1997, p. 27), et le chant reçu à distance. Qu'est-ce qu'une spectatrice, qu'est-ce qu'une femme-sujet, formée dès son jeune âge par le système socio-politique que l'opéra reflète, pourrait bien tirer du premier ? Telle est au fond la grande question de pragmatique politique, qui excède celle, idéaliste et principielle, du rejet sacrificiel du système, et qui laisse entrevoir que cette dernière pourrait bien n'être qu'une façon de conforter ledit système en lui offrant des boucs émissaires... Cette question, c'est celle à laquelle les deux auteurs : Flaubert et Desbordes-Valmore, vont chercher à répondre. Incapable d'assumer un engagement durable, Emma Bovary quitte le théâtre de Rouen sans attendre la scène de folie. Les « cris » passionnés de l'héroïne de Donizetti lui paraissent trop violents pour être supportables ; ils la renvoient à un sentiment d'emprisonnement qui lui coupe littéralement le souffle (Flaubert, 1910, p. 316). Naturellement, sa fuite s'avère inefficace, les réalités socio-économiques la rattraperont pour la mener à la fin tragique qu'on sait. La provinciale Emma, incapable de prendre distance envers les normes qui régissent son emprisonnement, a trop bien intégré ses codes pour pouvoir s'y opposer avec conséquence. Semblablement, c'est au moment où la jeune chanteuse Domenica doit interpréter le rôle de Lucia, chez Marceline Desbordes-Valmore, que son parcours est interrompu (Desbordes-Valmore, 1992). Fidèle jusqu'au bout à un idéal de pureté que les représentations dominantes du chant féminin cherchent à promouvoir, elle refuse, en même temps qu'un mariage forcé, de faire violence à ceux qui l'incitent à le conclure. Ce choix l'éloigne du rôle qu'elle interprète, mais pas de la violence dont il témoigne, qu'elle va vivre dans sa chair. Douce violence, en apparence, si on la compare à celle que choisit Emma. Mais violence semblablement induite d'un système qui l'exige. Elle préférera renoncer elle-même à son corps de femme, en s'enfermant au couvent, que le livrer à un échange qu'elle juge destructeur. Ici comme là, nous assistons à un parcours d'individuation féminine sous contrainte ; là comme ici, les cris des

Lheureux s'avèrent victorieux. Dans les deux romans, le chant poussé jusqu'au cri apparaît comme le seul instrument de contestation potentielle que l'espace public peut offrir aux femmes.

On n'est pas loin de la problématique de l'hystérie – et du point aveugle que son interprétation psychologique a constitué jusqu'à Freud compris. Il y a là toutes les données socio-générées susceptibles d'expliquer pourquoi les « débordements » des voix féminines – et du corps dont elles expriment les tensions – n'ont cessé de hanter le siècle de l'expansion technologique et de l'émergence des États modernes. Tout se passe comme si l'évolution de la société bourgeoise, fondée sur la valorisation de l'esprit critique et d'une économie rationalisée, contribuant à l'émergence d'un « je » quelque peu abstrait et potentiellement aliéné, s'était faite au prix d'une marginalisation, d'une exclusion, d'un refoulement des facultés d'empathie, d'introspection, d'expression des passions les plus complexes que le chant romantique féminin apprenait à cultiver et refusait à faire taire. Dans la même aura d'une appréhension « hystérisée » du féminin, la cantate *La Mort d'Orphée* voit Berlioz mettre en exergue les hurlements triomphants du cortège des Bacchantes qui finissent par déchirer le corps du musicien-poète :

Ô Bacchus! Évoé! vengeons-nous de l'outrage
Dont l'orgueilleux Orphée a payé notre amour! (Berlioz/Berton, 1827).

Et comme l'époque, socialement, n'y répond guère, elles frappent à toutes les portes. Celle de Nerval, par exemple, séduit et hanté par trois voix féminines dont chacune le détourne autant qu'elle le ramène à l'essentiel. Ou chez Hofmann, dans *Le Violon de Crémone* : en l'occurrence, la disparition de la voix de la chanteuse Antonia signe sa mort – mais laisse aussi le conseiller Krespel perdu dans son ironie amère, incapable de retrouver le lien rompu entre corps, signes et sens. Si divers soient-elles, ces représentations des excès du chant féminin font *entendre* une *réflexion* sur la nécessité de faire place, dans la modernité bourgeoise en plein essor, à ce que l'anthropologie issue de l'évolution économique et politique de cette classe tend à marginaliser. Dans cette perspective, la passion des romantiques pour le contralto, ce « timbre étrange » qui perturbe les oppositions binaires entre les sexes, fait ressortir une schizoïdie sociale et offre de quoi soustraire la réalité à la polarisation génrée des facultés cognitives que l'imaginaire bourgeois impose et applique aux distinctions médiatiques et autres spécialisations langagières : l'émotion et l'oralité pour le féminin, la raison et l'écriture pour le masculin. Faire entendre sur scène l'« hermaphrodite de la voix » (Gautier, 2004, p. 77), c'est faire place, au beau milieu de de la *Cité*, à ce « toi l'étrangère » (*Du Fremde*) qui, pour Rilke, deviendra la définition même de la musique (Rilke, 1997, p. 1025).

3. Chants virtuoses et limites de la performance

Les lignes de force et la dynamique historique ne pouvaient mieux se tendre. Là où la théorie rousseauiste de la romance avait incité tous les membres de la *polis* à cultiver ce que leurs voix pouvaient avoir *de et en commun*, l'esthétique romantique du chant – inspirée d'un autre aspect de la pensée de Rousseau – chercha plutôt à valoriser la complexité des identités individuées que la voix était capable d'explorer. C'était ouvrir la boîte de Pandore. Sans quitter la typologie des voix socialement admise que l'institution de l'opéra permettait de cultiver, les choix des compositeurs et des interprètes, tout comme la réception créative de l'opéra par les écrivains de l'époque, permirent d'élargir le spectre des explorations identitaires du chant pour questionner la légitimité des cadres socio-politiques en vigueur. Les enjeux de l'économie de la voix étaient sérieux ; bien trop sérieux pour que certaines autorités acceptent sans broncher une problématique et un type de vocalité qui renoncerait volontairement aux *vocations*.

C'est peut-être la raison pour laquelle les « voix virtuoses » éveillèrent de si violents débats. Bien que la bulle du pape Clément XIV eût interdit en 1770 la castration, mettant fin à une culture de performance vocale extraordinaire que celle-ci permettait de développer aux chanteurs au prix d'une mutilation de leurs organes sexuels, la fascination du public pour les vocalises des voix aiguës (Tibi, 2003, p. 59) subsista, s'attachant à des formes alternatives du même art que les sopranos et les ténors allaient développer au cours du siècle suivant.

Dans ce contexte, le tournant anthropologique et épistémologique qui fit de la voix, au seuil du XIX^e siècle, un instrument d'introspection et de révélation de l'être, fut perçu par nombre de compositeurs et d'écrivains de cette période comme une avancée. Les moqueries d'un Berlioz dirigées contre les ténors qui ne s'intéresseraient qu'à de « folles vocalises » (Berlioz, 1968, pp. 97-98) sont partie prenante dans le débat. Illustrant un positionnement partagé par Stendhal et par Sand (Tibi, 2003, pp. 58-61), elles pointent la vanité superficielle et l'aliénation d'interprètes qui privilégient les attraits de la forme au détriment du sens. S'inscrivant dans la droite lignée de la critique rousseauiste de l'art des castrats contenue dans l'article du *Dictionnaire* qui leur est dédié (Rousseau, 2012, pp. 108-109), ce positionnement reprend de fait des arguments auxquels l'évolution socio-économique du « marché de l'art » ne pouvait que donner une crédibilité, tant il est vrai que le souci du public bourgeois avide de performance et des interprètes avides de gloire constituait une alliance objective, faisant obstacle aux ambitions de ceux qui tenaient à imposer un répertoire plus exigeant et critique.

Pourtant, le plaisir sensible d'écouter les acrobaties vocales n'incite pas toujours à la méfiance ; dans son *Nid des rossignols*, Théophile Gautier reprend le motif connu des deux chanteuses de *La vie d'artiste* d'Hoffmann, pour valoriser un art qui repose essentiellement sur un principe moral : celui de la gratitude (Gautier, 2002). Comme si la virtuosité pouvait être relevée de ses travers ;

comme si elle pouvait, dans certaines conditions, offrir une issue à l'expression identitaire. Quelles conditions ? Là est la question. Et c'est au fond celle du type de contraintes imposées à la nature.

Inutile de rappeler ici que l'expression « naturelle » est un mythe. S'exprimer suppose une dialectique : celle qui fait quitter le moi sans sombrer dans l'indétermination anonyme du *on*. Bref, c'est toucher à ce « soi-même comme un autre » dont la phénoménologie de Ricœur a pu parler, ou à cette quatrième personne du singulier qu'un article de Jean-Michel Maulpoix désignait comme horizon de la quête lyrique (Maulpoix, 1996). Certes, le don de soi ou la gratitude qu' imagine Gautier n'ont que peu de rapport avec ce que Ricœur ou le néo-lyrisme des années 1980 ont pu proposer. Mais une même exigence dialectique l'amène à définir un espace identitaire soustrait à cette pseudo-métaphysique de la nature à laquelle il ne s'agirait que de s'abandonner, dont se nourrit l'imaginaire culturel de son temps. Ainsi conditionne-t-il l'accès à la beauté absolue que propose l'esthétique de la virtuosité à une soustraction aux lois de la nature : travail dans un temps potentiellement sans limite, dans un espace clos et inaccessible aux rumeurs du monde. Si Lauretta et Térésina représentent chez Hoffmann l'opposition entre une virtuosité quelque peu légère et une « vérité de l'âme », les deux chanteuses de Gautier s'exercent dans leurs vocalises en parfaite harmonie et dans une démarche désintéressée, jusqu'à ce que leurs âmes finissent par quitter leurs corps. Ce qui est significatif, en l'occurrence, c'est que leur chant ressemble initialement au chant « naturel » des rossignols, mais s'en distingue très vite par le travail de perfectionnement esthétique qu'il implique. Établissant un lien étroit entre l'idéal du beau, celui de la gratuité et celui de la voix féminine, Gautier représente ces trois composantes essentielles de son esthétique comme inconciliables avec l'ensemble des valeurs socio-économiques fondatrices de la *polis* de son temps. La rupture est radicale avec la philosophie qui les sous-tend. On sait qu'elle a été interprétée par une certaine histoire littéraire comme un repli néo-classique aux allures réactionnaires. Mais est-il pertinent de couper la tentation de l'art pour l'art (qu'on trouve aussi bien chez Gautier que chez Nerval, Baudelaire ou Flaubert, avant Mallarmé) de l'origine politique qui lui donna le jour ? La virtuosité idéalisée apparaît plutôt comme l'effet ponctuel d'un double refus d'abdiquer la personnalité et le partage émotionnel réel, fondé sur un sentiment d'absolu fuyant, voire manquant, un concept inacceptable pour les utopistes aussi bien que pour les manipulateurs politiques.

Question alors, et ce sera la dernière : comment faire en sorte que les vocalises des chanteuses échappent à la récupération, étant entendu que leurs caractéristiques les rapprochent étonnamment de l'idéal du chant-performance qui séduit les publics bourgeois ? Comment, ou plutôt : cela est-il réellement possible ? Difficile de ne pas voir en effet que la virtuosité technique y prend le dessus sur l'expression ; que le verbe y est secondaire, voire insignifiant ; que leur perfection paraît quasiment

surnaturelle et surhumaine – et que tous ces éléments fragilisent la crédibilité de l'esthétique indépendante du cadre socio-politique qui la fait émerger, dont rêve l'auteur... Les liens entre la perfection formelle, que Gautier rattache à l'héritage aristocratique du siècle précédent, et l'idéal de la performance et du perfectionnement économiquement valorisé par le capitalisme bourgeois de son temps sont, en d'autres termes, plus étroits que ce que ses manifestes veulent bien admettre. Quoi qu'il en ait, les pratiques et les représentations du chant virtuose constituent des figurations, admiratives ou critiques, d'une tendance majeure d'un temps où le progrès technologique contribue à l'émancipation du « je » par le biais de son autonomisation et de sa performance accrues.

Pour obvier au problème, la solution sera de prendre à la lettre l'idée d'absolu fuyant ... Dans le *Nid de rossignols*, les partitions sont absentes, le chant féminin se libère également de tout scénario (verbal ou musical) préétabli et de toute charge affective. De la sorte, les exercices interminables lui donnent accès à une perfection inouïe, « montant jusqu'aux sommités les plus inaccessibles de la gamme, et redescendant l'échelle des notes jusqu'au dernier degré ; quelque chose d'étincelant et d'inouï, un déluge de trilles, une pluie embrasée de traits chromatiques, un feu d'artifice musical impossible à décrire » (Gautier, 2002, p. 174). Mais ils finissent par épuiser le corps et causer leur mort précoce. L'allusion au fonctionnement de la « fabrique des virtuoses » et à d'autres « prodiges » dont le XIX^e siècle fera l'une de ses gloires est transparente, et si elle constitue l'issue de l'esthétique de Gautier, elle apparaît comme un problème capital. Marceline Desbordes-Valmore y est sensible : dans son roman déjà cité, elle représente les parcours de deux enfants-musiciens, Ninio et Domenica, exploités jusqu'à la destruction par un parent en quête de succès commercial. Sous pression d'un public toujours avide de divertissements, la formation musicale forcée de Ninio l'incite à développer une ambition démesurée, cause directe de son décès précoce (Desbordes-Valmore, 1992, pp. 23-26). Domenica, nous l'avons vu, abandonne quant à elle sa carrière pour se retirer dans un couvent où les voix féminines peuvent retentir. Deux destins privatifs – mais une différence de taille : l'accueil fait à la vie dans l'un d'entre eux. Comme si l'économie imposée par le lieu était moins destructrice que celle qu'elle voit régner ailleurs ; comme si s'offrait là, dans un *malgré tout* bien résigné, ce reste de gratuité dont la *Cité* livrée à la rentabilité ne pourra bientôt plus que priver ses habitants.

Voilà bien une réponse. Elle a un visage double qui, à maints égards, fait penser à celui de Janus. Il est en effet significatif que l'une de ses faces soit celle d'un homme et l'autre d'une femme, et qu'elles soient à lire en miroir. Ainsi sont convoquées, d'une part la mort de l'art intimement vécu, d'autre part sa perpétuation en pauvreté, revers de ses envols démesurés ; ainsi une voie s'ouvre vers un esthétisme aussi soucieux de l'excellence formelle que conscient de ses fragilités tandis qu'une autre annonce un art du renoncement qui met en cause

l'utopie de l'expansion individuelle illimitée – cette forme sécularisée du désir de l'infini qu'une certaine modernité, digne héritière des Lumières, continuera à idolâtrer. Comment n'entendrait-on que l'héritage d'un certain chant romantique a désormais son mot à dire sur l'inscription de l'individu dans les évolutions de la *polis* en régime post-aristocratique ? Il l'a de fait, parce qu'il lui offre un espace de négociation à la fois libre et défini, un laboratoire où la sensibilité individuée pourra exercer diverses formes et modes d'expression tout aussi bien que rencontrer, intégrer, et réinventer le sens de ses propres limites. On ne saurait à moindres frais ouvrir aux tensions de la modernité.

Bibliographie

- Berlioz, H. (1841). *Les Nuits d'Été, six mélodies pour voix et piano*. Paris: Catelin.
- Berlioz, H. (1968). *Soirées de l'orchestre*. Paris: Gründ.
- Berlioz, H., & Berton, H. (1827). *La Mort d'Orphée*. Retrieved December 10, 2010, from hberlioz.com/Libretti/Rome.
- Darré, A. (Ed.) (1996). *Musique et politique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Dauge, D. (2012). Le bovarysme à l'épreuve de la musique. Retrieved November 10, 2015, from <http://www.fabula.org/lht/9/dauge.html>.
- Desbordes-Valmore, M. (1992). *Domenica*. Genève: Droz.
- Donegani, J.-M. (2004). Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité. *Raisons politiques*, 2(14), 5-19.
- Flaubert, G. (1910). *Madame Bovary*. Paris: Conrad.
- Francfort, D. (2004). *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette.
- Fubini, E. (2007). *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi.
- Gautier, T. (2002). Le Nid des rossignols. In T. Gautier, *Romans, contes et nouvelles: Vol. I*. Paris: Gallimard.
- Gautier, T. (2004). Le Contralto. In T. Gautier. *Œuvres poétiques complètes* (p. 77). Paris: Bartillat.
- Gess, N. (2011). *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach Verlag.
- La Romance : Journal de Musique* (1834). Paris/Bruxelles.
- Mathet, M.-T. (2009). La scène de l'opéra dans *Madame Bovary*. In A.-M. Harmat (Ed.), *Musique et Littérature : jeux de miroirs* (pp. 25-35). Toulouse: Éditions Universitaires du Sud.
- Maulpoix, J.-M. (1996). La quatrième personne du singulier. In D. Rabaté (Ed.), *Figures du sujet lyrique* (pp. 147-161). Paris: PUF.
- Meschonnic, H. (1997). Le Théâtre dans la voix. *La Licorne*, 41, 25-47.
- Quéniart, J. (Ed.) (1999). *Le chant acteur de l'histoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rilke, R. M. (1987). An die Musik. In R. M. Rilke, *Sämtliche Werke, II* (p. 111). Frankfurt/Main: Insel Taschenbuch.
- Rousseau, J.-J. (1967). Confessions. In J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes, I*, (pp. 120-376). Paris: Editions du Seuil.
- Rousseau, J.-J. (2012). Dictionnaire de la musique. Retrieved October 20, 2018, from <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>.
- Starobinski, J. (1989). *Le remède dans le mal*. Paris: Gallimard.
- Tibi, L. (2003). *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Vargas, Y. (2012). De la cacophonie mutine à la voix de Dieu. In *Rousseau et la voix du peuple*. Retrieved October 20, 2018, from <http://www.penser-la-transformation.org>.

- Vivès, V. (2006). *Vox humana. Poésie, musique, individuation*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Wojda, A. (2016a). Du spectacle du bovarysme au roman méloforme scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) (I), *Cahiers ERTA*, 9, 147-169.
- Wojda, A. (2016b). Du spectacle du bovarysme au roman méloforme : scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) (II). *Cahiers ERTA*, 10, 165-186.
- Wojda, A. (2016c). Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses. *Loxias*, 52. Retrieved October 20, 2018, from <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8306>.