



HAL
open science

Les voix maudites de Vernon Lee : du bel canto à la mal'aria dans “ Winthrop's Adventures ” (1881) , “ La Voix maudite ” (1887), “ The Virgin of the Seven Daggers ” (1909)

Sophie Geoffroy-Menoux

► **To cite this version:**

Sophie Geoffroy-Menoux. Les voix maudites de Vernon Lee : du bel canto à la mal'aria dans “ Winthrop's Adventures ” (1881) , “ La Voix maudite ” (1887), “ The Virgin of the Seven Daggers ” (1909). *Alizés: Revue angliciste de La Réunion*, 2002, *Urban America in Black Women's Fiction*, 22, pp.113-134. hal-02344232

HAL Id: hal-02344232

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02344232>

Submitted on 4 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les voix maudites de Vernon Lee :
du *bel canto* à la *mal'aria* dans « Winthrop's
Adventure » (1881), « La voix maudite » (1887),
« The Virgin of the Seven Daggers » (1909)¹

*Lorsque les choses plus ne sont
Qu'un souvenir de leur frisson
Un écho de musiques mortes
Demeure la douleur du son
Qui plus s'éteint plus devient forte...*

—Louis Aragon « C'est si peu dire que je
t'aime », *Le Fou d'Elsa* (1965)

Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935) est un personnage exceptionnel dans le monde des lettres britannique de la période Victorienne et Edouardienne, époque marquée à la fois par l'esprit fin de siècle et les premières lueurs (et les premières affres) de la modernité. D'une intelligence brillante, d'une très haute culture, Vernon Lee fut une femme cosmopolite d'abord par ses origines (elle descend d'une famille de planteurs de la Jamaïque par sa mère, et d'une famille française émigrée en Angleterre à la Révolution par son père), ensuite par son éducation (elle est partagée, véritable *hotel child* tout comme son ami Henry James, entre la Suisse, l'Allemagne, la France, l'Angleterre et Rome), et, par la suite, par choix (elle se fixe définitivement à Florence). Extrêmement

¹ Toutes les citations sont extraites de notre édition critique et traduction de ces trois nouvelles, publiées sous le titre de *La voix maudite* (Rennes : Terre de Brume, 2001). L'ouvrage contient « Winthrop, fantaisie musicale » (41-84), « La voix maudite » (85-12), « La Vierge aux sept poignards » (121-50) de Vernon Lee ainsi que « Poggio Bracciolini » (151-71) de Sophie Geoffroy-Menoux.

indépendante et originale, elle a fréquenté tous les *literati* de l'époque, cultivant l'amitié jusqu'à la passion, voire jusqu'à la haine, et assumant, jusqu'à la solitude, des prises de position embarrassantes et des formes d'engagement sans compromission pour lesquelles, allant parfois jusqu'à se contredire elle-même, elle perdit le soutien de certains de ses amis les plus fidèles.

Tout cela fait d'elle une figure exemplaire : l'irréductible complexité de sa vie et de ses choix personnels, sa participation controversée aux grands débats d'idées du tournant du siècle, depuis « le parasitisme économique des femmes »² jusqu'à la « détérioration de l'âme »³ en ces temps « décadents », jusqu'à la place de l'artiste dans une société mercantile, l'homosexualité, ou encore l'engagement pacifiste avant et pendant la première guerre mondiale (voir *Satan the Waster* ou *Gospels of Anarchy*). « Vernon Lee », disait Bernard Shaw, « tient la situation de l'Europe entière dans le creux de la main. Elle connaît l'histoire d'une manière philosophique »⁴.

En écho à la noise du monde, un fond sonore constant résonne à travers les pages de ces trois nouvelles structurées autour de la rencontre fantastique du narrateur et de l'objet le plus inaccessible de ses désirs secrets : dans deux cas (« La voix maudite » et « Winthrop »), cet objet est un *musico*, c'est-à-dire un castrat soprano du XVIII^e siècle et dans le troisième cas, celui du Don Juan de « La Vierge aux sept poignards », il s'agit de la femme idéale sous les traits conjoints et opposés de l'Infante mauresque et de la Vierge éponyme. Bruits, cris, musiques se mêlent en une polyphonie vigoureuse qui accompagne le spectacle visuel. Derrière les voix androgynes ou l'appel aigret des clavecins, l'on entend le tintamarre rituel des bourdons, carillons et autres cloches sonnante à toute volée pour des bacchanales

²« The Economic Parasitism of Women », *Gospels of Anarchy* : 270-71. « The Economic Parasitism of Women » est au départ le compte-rendu du texte de Mrs Stetson, qui dans « Women and Economics » défend une thèse opposée à celle d'Emile Durkheim (*Division du travail social*).

³Voir « The Deterioration of the Soul », *Gospels of Anarchy*.

⁴G. B. Shaw cité par M. Chrestien, préface à V. Lee, *Les Epées de l'effroi ; histoires surnaturelles* : 222.

conjugales ; la cacophonie martiale des fifres et des clairons et rodomontades stridentes de la fanfare ; le claquement populaire des guitares et des castagnettes ; la foule mondaine qui susurre ou bourdonne ; le tintement des verres et le cliquetis des couverts, le froufrou des robes et le frottement des sabres...

Le cri, comble « hideux et vulgaire » de la noise, est même, en vérité, le seul antidote au poison distillé par la voix fantôme. « Beuglements, hennissements, bêlements, glapissements, miaulements », agrémentés de petits motifs sautillants incongrus joués à l'orgue : ce « charivari furieux » (« Winthrop » 50), cette « musique de sabbat, ou plutôt cette Fête des Fous en plein Moyen-Age » (« La voix maudite » 99), en devient désirable. Comme si le cri recelait quelque chose d'originel, de « nature », face aux artifices délétères de la voix ultra-culturelle, et même contre-nature, du castrat. Le grain du cri—nasillard, rauque, guttural, criard, dissonant, faux—et le violon du diable contre le flux vocal. Jérôme Bosch contre Greuze. Ou : Wagner et sa musique « sauvage, grandiose et funèbre » (« La voix maudite » 95) contre Mozart.

Musique baroque et (mauvais) génie du lieu : Farinelli

Tout comme ses personnages Magnus dans « La voix maudite » et « A Wicked Voice », Winthrop dans « Winthrop's Adventure » ou Don Juan dans « The Virgin of the Seven Daggers », Vernon Lee semble bien *possédée* par l'esprit du passé, et pourrait reprendre à son compte cette phrase de Magnus :

N'est-ce pas précisément parce que j'ai été le premier à étudier avec acharnement cet art corrompu et corrupteur du passé, m'efforçant de me familiariser avec ses moindres détails, avec chaque minutie du style, chaque petit détail biographique, dans le but unique d'en démontrer toute la corruption, n'est-ce pas pour cela que je suis devenu la victime de la vengeance la plus odieuse et la plus incroyable ? (« La voix maudite » 86)

De fait, elle pratique une écriture artiste, très proche de l'esthétique baroque, toute en volutes et en arabesques, dont elle ne cessa, pourtant, de dénoncer les dangers : les *entrelacs* de son style byzantin relèvent, malgré elle, d'une esthétique de *l'entre-là*. Celle de la fin de siècle, qui lie par la dialectique de l'arabesque baroque le fantastique et la décadence.

C'est bien sous le signe baroque de la torsade, de l'écho et du reflet visuel ou sonore, et aussi, sous le signe romantique et décadent de l'*agony* que sont placées ces trois « fictions culturelles » centrées sur la musique, l'architecture, la peinture et la sculpture. Car émanations, résurgences, avatars d'artefacts du temps jadis, ces portraits animés, ces chants vivants, ces voix-vampires de chair et de sang, ces statues plus qu'humaines, nos fantômes donc, sont ici des « *culture-ghosts* »⁵. Par cette extraordinaire démonstration « en actes » du pouvoir d'éternité et d'immortalité de l'œuvre d'art, Vernon Lee dramatise le caractère vital de la beauté, thème romantique qu'elle avait abordé de façon plus érudite, voire théorique, dès ses premières études : celles consacrées au dix-huitième siècle en Italie (*Studies of the Eighteenth Century in Italy*) puis quinze ans plus tard celles sur la Renaissance (*Renaissance Fancies and Studies*).

Magique, la musique convoque les souvenirs de son enfance italienne, et l'image de sa mère, qui interprète au piano les sonates de Haydn et les airs de Adolf Hasse, tel *Pallido il Sole*, l'un des trois airs avec lesquels le roi d'Espagne Philippe V fut guéri de sa mélancolie par le célèbre castrat Carlo Broschi (1705-1782), dit Farinelli⁶. Farinelli, au visage « étrange, singulier, curieux » de serpent, ou de sphinx, et dont le portrait, « mystérieux et sinistre »

⁵ « A Culture-Ghost; or, Winthrop's Adventure » : tel est le titre—qualifié de « ridicule » par Vernon Lee elle-même dans sa préface de 1927, « The Magnasco Portraits » (xxxix)—de la nouvelle publiée conjointement dans la livraison de janvier 1881 du *Fraser's Magazine* et de l'*Appleton's Journal*.

⁶ Voir sur ce point Charles Burney, *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period*. Et notre « Introduction », *La voix maudite* : 21.

(« The Magnasco Portraits » xxx)⁷, découvert par hasard lors d'une escapade à l'Académie Philharmonique de Bologne en compagnie de John Singer Sargent, l'ensorcelle dès l'adolescence⁸. Le Zaffirino de Magnus (« La voix maudite » et « A Wicked Voice »), le Rinaldi de Winthrop (« Winthrop's Adventure »), le Syphax de Don Juan (« The Virgin of the Seven Daggers »), et même Antonio Vivarelli (« An Eighteenth Century Singer, an Imaginary Portrait »), sont les Farinelli de Violet Paget alias « Vernon Lee ».

Outre la valeur documentaire de ses textes musicaux⁹, le caractère éminemment *visuel* et *pictural* des descriptions de mélodies, d'airs ou de voix transforme chaque concert en un tableau animé, donc fantastique, et chaque sensation auditive, littéralement, en une apparition qui fait entendre la voix, nécessairement fantôme, du passé. Résurgence du révolu et retour d'un refoulé qui, paradoxalement, *donnent corps* à la voix devenue personnage. Ombre d'Eurydice convoquée par le chant d'Orphée, reflet de Narcisse, image (*eikôn*) d'Echo : la voix humaine, médium et fantôme tout ensemble, ravit.

Et *déchire* aussi. Larres, génies du temps et génies du lieu à la fois, revenants sublimes, morts-vivants inquiétants et étranges : la voix du *daimon* est *unheimlich* avec toute la violence du beau. Et, de « La voix maudite » à « Winthrop » et à « La Vierge aux sept poignards », nous assistons au sacrifice sanglant opéré par la voix, c'est-à-dire—n'est-ce là qu'un caprice de l'étymologie ?—au *phonos* de la *phonê*... Démembrement d'Orphée, éparpillement d'Echo, perte d'Eurydice, laceration de Dionysos : l'opéra est aussi un acte rituel, de l'ordre du sacré : une religion politique.

⁷ Voir sur ce point notre « Introduction », *La voix maudite*.

⁸ Voir notre « Introduction », *La voix maudite*, en particulier « Caro Gemello » : 14-15.

⁹ Cf. Sophie Geoffroy-Menoux, « La musique dans les textes de Vernon Lee », *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 49 (Avril 1999) : 57-70.

L'onde et le pli

Que ce soit à Venise, morne ville-nénuphar croupissant dans l'éccœurante lagune du passé, et déroulant en nébuleuses écharpes léthales et parfumées on ne sait « quels miasmes de musique morte » (« La voix maudite » 92), ou bien à Grenade, ou encore au cœur de l'Alhambra (« The Virgin of the Seven Daggers »), l'ondoïement est ici le mode d'être de toute chose. L'onde, qu'elle soit sonore, visuelle, ou olfactive, en son mouvement de pli, de dépli, de repli, réunit les contraires : l'eau et le feu, l'air et la pierre. Elle est le « lieu de rencontre initial entre l'univers et l'intelligible [...] ainsi que nous l'apprennent les mythes sur les pierres, les faunes ou les divinités ensorcelées par le son de la voix » (« voix », *Dictionnaire des Littératures*). Aux cercles grandissants de l'onde d'une voix née d'un souffle qui fait frémir les eaux de la lagune (Venise) répondent les reflets miroitants des gemmes, des lumières et des pièces d'eau.

Et sous le signe de la cruauté de l'arabesque sonore, de l'obscénité du pli et de la violence du beau, par opposition à la *noise* du monde, au grand silence *panique* des choses « muettes », « ce silence qui semblait vibrer et palpiter comme les étoiles qui saupoudraient la profondeur du ciel » (« La Voix maudite » 103) et... à la musique dionysiaque de Wagner/Magnus, l'eau, la musique, la lumière s'entretissent en un décor qui, tel l'éventail de Mallarmé, ondule et se plie. Et, d'ondes en ondes, se propage une voix, ondine médusante et serpentine...

La voix

Comme on pousse en dormant un cri qui ne sort pas

Cette voix, impossible paradoxe, impossible mais là, c'est celle d'Echo : une voix sans origine mais envahissante et qui fait taire toute chose alentour, et le vacarme du monde et le silence de Pan. Enivrante ubiquité, *énervante* volupté des volutes veloutées : ces voix de l'entre-deux, ni masculines ni féminines, enfantines sans innocence, angéliques, sont dotées d'un pouvoir diabolique. Car la voix du castrat, « liée par la bouche à la nourriture et à

l'amour, à la gourmandise et à la dévoration » (« voix », *Dictionnaire des Littératures*), réveille des souvenirs archaïques : l'attrait de ce qui se mange allié à la peur d'être avalé. C'est, selon la Bible, la voix du serpent qui donne du goût à la pomme... Surtout, cette voix, qui jaillit de la gorge du castrat, le montre, le dénonce comme monstre, est le ressort essentiel du malaise, de la gêne fantastique. C'est le cri de Méduse.

Le souffle

Et dire que tout cela, c'est du vent ! Comme le rappelle Vernon Lee, l'érudite,

être capable de chanter impliquait d'être capable d'utiliser sa respiration. [...] Et la respiration correspondait aux différentes brosses du peintre étalant la couleur en épaisseurs variables, et plus encore à l'outil ou au doigt modelleur du sculpteur. [...] C'était en ménageant la respiration et en l'employant de cent manières différentes que le chanteur transformait les notes en chant ; en la bloquant et en la modulant ; [...] en traduisant pour ainsi dire les saillies et les concavités de la forme. (*Antonio Vivarelli* 33)

De fait, ce qui distingue la voix humaine d'un instrument de musique (le clavecin omniprésent dans ces textes), ce ne sont pas les cordes, fussent-elles vocales. C'est le souffle : *spirit*, c'est-à-dire aussi l'*esprit* (*spiritus*). « *The letter kills, but the spirit gives life* » (II. Corinthiens 3 : 6).

Mais ici, c'est le diable en personne qui littéralement *inspire*, et la voix humaine devenue instrument du démon, va—désespérant blasphème—arracher aux agonisants jusqu'à leur dernier souffle : « O maudite, maudite voix humaine, violon de chair et d'os fabriqué par un luthier auprès duquel pâlisent les Stradivarius et les Amati, et qui n'est autre que le Diable en personne » (« La voix maudite » 85).

Ce souffle qui fait vibrer les cordes (vocales) se règle sur le timbre et la hauteur de la voix, ainsi que sur la mesure. Comme le rappelle Christopher Lucken citant Isidore de Séville, « *Vox aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupat* » (*Etymologiae*, III, 20, 2, p. 446) : le verbe (*verbum*), comme la voix, vient de la frappe de l'air par le souffle (Lucken 57). Même hors langage, avant la parole, la voix est signe : « elle est en avance sur le corps, elle le précède et le projette: elle le fonde » (« voix », *Dictionnaire des Littératures*). « Il y aurait même, dans la constitution du mythe personnel, un stade érogène respiratoire sur lequel se grefferait l'érogénéité phonique de la parole », selon Jean-Louis Tristani (*Le Stade du respir*) que cite ce même article fondamental. La voix serait ainsi l'une des formes archétypales aux « racines de la conscience » (Jung). Au commencement était... la bouche : *os*, en latin (« voix », *Dictionnaire des Littératures*). Pour Vernon Lee aussi, la voix fonde l'identité.

Formée dans la gorge d'un individu, homme ou femme, sa qualité est aussi personnelle que le visage, les gestes et le mode de vie de son propriétaire. [...] La particularité première de la voix est d'être partie intégrante d'un être humain, d'être aussi unique et capricieuse que tout ce qui est organique, et surtout d'être très proche des nerfs, de l'esprit et du cœur de l'homme. (*Antonio Vivarelli* 13)

La violence subie par Magnus, Winthrop ou Don Juan est donc d'autant plus étrange et inquiétante qu'elle leur est infligée par leur propre voix, aliénée, devenue autre, méconnaissable, et qui les aliène. Le phénomène d'aliénation émane de l'identité même : « j'ai, » dit Magnus, « la tête remplie de musique qui est bien de moi, puisque jamais je ne l'ai entendue auparavant, mais qui n'est pas la mienne, que je méprise et que j'abhorre » (« La voix maudite » 106). Comme s'il chantait « dans le masque », renouant, à son corps défendant, avec les pratiques rituelles (masques de la tragédie grecque, trompe sacrée juive, masques africains, etc.) de l'invocation. « Ce que la voix découvre depuis toujours au-delà des mots, c'est le domaine du sacré [...]. Depuis

l'Antiquité, la vocalise servait à exprimer ce dépassement jubilatoire du plan de la communication humaine » (Mâche 189).

Mais d'où vient que la voix, le chant, en particulier le « *bel canto* », *orea phonè*—c'est-à-dire, au pied de la lettre, « *Orphée* »—est perçu comme une violence ? Quel est le mystérieux lien entre *bel canto* et *mal'aria* ?

Le bruissement de l'ineffable

Il y a ici plusieurs paradoxes : *écrire* la voix est, par nature, impossible. Pas seulement parce qu'ici, le chanteur appartient au passé, et que sa musique est *déjà* morte. Mais aussi parce que, comme on le sait depuis Platon, l'écriture signifie la destruction de la voix, de l'origine de la parole. Comme beaucoup d'autres à sa suite l'ont rappelé, de Roland Barthes (*Le Grain de la voix*), à Jacques Derrida (*La Voix et le phénomène* et *De la grammatologie*), le texte, entre *phonè* et voix littéraire, est encodage d'une voix physique : « sédiment de parole » (Saussure), il faut concevoir le texte ici non comme « l'empreinte d'une voix préalable ou ultérieure » mais comme « les marques de ce manque, la trace d'une voix qui déserte » (Quignard 141).

Si la voix « meurt de s'inscrire », toute voix, en littérature, est donc fantôme et son retour d'outre-tombe nécessairement « sépulcral » (Chénétier 321), et donc *unheimlich*. Seul, le fantastique peut prendre au pied de la lettre la synecdoque traditionnelle qui consiste à représenter le personnage par sa voix narrative. Le chant prend donc sa revanche sur l'écriture « phonocauste » (Quignard 82), pour rejouer en sens inverse le passage de la *phonè* au *logos*. Les mots, les notes manqueront à Magnus (« La voix maudite »), à Winthrop (« Winthrop's Adventure ») et même à Don Juan (« The Virgin of the Seven Daggers ») pour dire le sacrifice *phonique* du *logos* sur l'autel orphique de la voix...

Ainsi, Magnus comme Winthrop dévorent-ils... *des yeux* celui par qui la voix arrive : le portrait de l'artiste en train de chanter est supposé nous faire entendre sa musique ; plus exactement, sa bouche ouverte est supposée mimer le chant qui en

sort. Par un tour de passe-passe qui, depuis Orphée et Eurydice, voire Echo et Narcisse, n'étonne plus personne, on nous fait donc prendre l'œil pour l'oreille, le scopique pour le « sonique ». Le corps (sans voix) pour la voix (sans corps) : prodige inouï (pour qui ne connaît, en outre, ni le haut-parleur ni la bande magnétique...) ! (Mâche 187). La voix est « un *speculum* : miroir jeté (par Orphée) sur le gouffre de l'absence pour que s'y imprime l'ombre d'Eurydice » (Lucken 83).

D'ailleurs, la nymphe Echo ne doit-elle pas étymologiquement son nom à l'idée de reflet visuel ? *Echo* dériverait du mot *eikôn*, image. C'est pourquoi l'on nous invite à regarder le castrat chanter, « *comme les sourds regardent ceux qui parlent* » (Merleau-Ponty 58)¹⁰. A ceci près que les oreilles, elles, n'ont pas de paupières...

La « métaphore musicale »

Issue des plis d'un espace cryptique, la voix fantôme nous fait entendre, crypté, le bruissement de l'ineffable : elle exprime l'inexprimé, représente l'invisible et l'inouï. Les « variétés de l'expérience musicale » mises en lumière par Vernon Lee¹¹ et les « variétés de l'expérience religieuse » analysées par William James (1902) sont du même ordre : numineux et... organique à la fois. Que ce soit de manière empirique (Lee, *Music and Its Lovers*), ou théorique (critiques des analyses de William James, Janet, Gurney, Darwin¹², Spencer, Hausegger, Nietzsche¹³ ou Souriau), Vernon

¹⁰ Voir sur ce point Gérard Dessons, « La peinture est une poésie silencieuse », *Penser la voix*: 229.

¹¹ L'influence de la théorie des émotions de William James sur Vernon Lee est indéniable : elle ira jusqu'à intituler un chapitre de son étude « Varieties of Musical Experience » sans aucun doute par référence aux célèbres « Varieties of Religious Experience » du célèbre psychologue américain. Voir Vernon Lee, *Music and Its Lovers*.

¹² En particulier celle-ci : « [the] hypothesis put forward by Darwin connecting the elemental power of sound to the courting of animal and the primitive man » (« The Riddle of Music » 210).

Lee, dans sa recherche d'une terminologie adéquate, hésite entre la stylistique, la linguistique, ou même la psychanalyse, et insiste sur « l'arbitraire du signe » musical : la musique en soi n'est ni « froide » ni « pathétique » ni « morale » ni « immorale », elle n'a pas de « message », elle « ne signifie rien »¹⁴.

Vernon Lee traque « la raison du chant » (Lucken 78). Mais Eurydice n'a pas de voix.

Il y a au plus profond de la source, quelque chose qui se tait. Qui, sans être entièrement absent, n'est pas vraiment présent : en puissance, à l'origine du chant, mais qui ne s'y représente pas de façon manifeste : comme la présence d'un silence. (Lucken 77)

Mais « il n'y a de 'présence de la voix' que doublée d'une ombre : celle d'Eurydice » (Lucken 86). Le pouvoir du chant est un pouvoir de suggestion de l'ordre de la « connotation » : sorte de « fond sonore du monologue intérieur de chacun », la musique est une sorte de « emotional metaphor », consistant à « représenter » le non-dit. Le pouvoir d'Orphée est un pouvoir évocateur ou, pour tout dire, *ré-vocateur* (*re-vocare*) : il nous plonge dans un état second, un état de « misère psychique » (Janet) prédisposant à l'hypnose—« a state of emotional day-dreaming is fostered by imperfect listening to music » (« The Riddle of Music » 226). Ses « associations par contiguité », et ses « associations par ressemblance » provoquent des « réflexes conditionnés » et agissent très concrètement sur le corps (rythme cardiaque, rythme respiratoire, organes), au point que l'on peut dire de l'émotion esthétique musicale qu'elle est « organique ». Elle agit sur le corps,

¹³ Elle fait référence à la distinction de Nietzsche entre Apolliniens et Dionysiaques dans sa Partie VIII intitulée « Beyond Good and Evil », *Music and Its Lovers*.

¹⁴ Voir en particulier « The Riddle of Music », *Quarterly Review*. Comptendu de lecture de *The Power of Sound* d'Edmund Gurney ; *Vom Musikalisch Schönen* d'Eduard Hanslick ; *Essai sur l'esprit musical* de Lionel Dauriac ; *Les Rapports de la musique et de la poésie* de Jules Combarieu ; *Die Musik als Ausdruck* de Friedrich von Hauseger ; *La Logique des sentiments* de Théodule Ribot ; *Grundegung der Aesthetick* de Theodor Lipps.

provoquant des « réflexes conditionnés ». Vernon Lee utilise des termes sans équivoque pour décrire ces effets physiques irrépessibles et « immoraux » de la musique :

The inner pantings and faintings, the overwhelmings and gasps, the dimming of sight and losing of balance, all the changes in heart action and breathing, in the intensity, the pace & regularity, the whole undefinable *modus operandi* of the unlocalized or vaguely localized processes of the organism—alterations & fluctuations of the innermost creature, which sum themselves up in consciousness as a welter or a paroxysm of conflicting or overmastering emotions: the music quivers and throbs and droops and dissolves & reels & dies; the music imitates what no words have ever imitated. Such a direct translation of the innermost symptoms of emotion, such musical *description* in the highest sense of the word is supplemented, moreover, by the addition of what I can only call the *musical metaphor*. (« The Religious and Moral Status of Wagner » 880)

Ce sont des termes qui évoquent indéniablement les diatribes de Magnus contre les pouvoirs de la voix humaine dans « La voix maudite » : « Cet instrument que l'intelligence humaine n'a pas inventé, mais que le corps engendre au lieu de faire vibrer l'âme, ne fait que remuer, par tout ce que nous avons de physique, de sensuel, d'individuel, la partie la plus égoïste et la plus basse de notre être ! » (« La voix maudite » 87).

De fait, la violence extrême des affects ou des émotions paroxystiques liés à ces mouvements organiques aussi puissants que primaires, ne laissent subsister aucun doute : la musique imite « ce qu'aucun mot n'a jamais montré » ; la « métaphore musicale », en particulier chez Wagner, représente « les langueurs et les orgasmes de l'être humain » :

Wagner adds to his sound arrangements suggestive of *the langors and orgasms* within the human being, all the sound arrangements which can possibly suggest elemental storms & floods, sunlight irradiations, & also such dead calms as that in which « the ancient

mariner » saw the sea rot. (« The Religious and Moral Status of Wagner » 880)

Entendre des voix

Le chant de la voix sans corps, donc, merveille fascinante et inquiétante, est signe du corps. Ravissante et envahissante « diffraction du corps [...] par l'effraction de la voix » (Roger 108). Nos personnages ont ceci de commun que ces voix intempestives, ils ne veulent d'abord pas les entendre. Pareillement à Ulysse, Magnus, Winthrop, Don Juan tentent de rester sourds aux appels des sirènes d'outre-monde.

En vain : car cette voix est celle du *daimon*. L'explication psychologique du phénomène comme hallucination auditive ne résoudrait pas tout, car au mystère du symptôme (le dédoublement) se substituerait alors celui des causes : alors que l'hystérie est à l'époque considérée comme la maladie féminine par excellence, Magnus, Winthrop, Don Juan seraient-ils, entre paradoxe médical et phénomène de cirque, des mâles *hystériques* ?

De fait, si l'on écoute la voix, l'on s'aperçoit qu'elle exalte des relations troubles de dépendance, voire d'esclavage entre les partenaires, modèle prétendument hérité de la tradition de l'amour courtois mais auquel la très grande sensualité du ton donne une connotation discrètement sado-masochiste. « Cette voix », avoue Magnus, « je l'adorais [...] ; plus j'essayais de la bannir de mes pensées, plus je ressentais la soif de ce timbre étrange, de ces notes mystérieusement veloutées » (« La voix maudite » 105-06).

« *Sei Regina, io pastor sono* », chante Ferdinando Rinaldi : « Tu es reine, et moi je suis berger »¹⁵. Et c'est à ce refrain à la fois baroque et décadent, qui fait écho à l'image représentée grandeur nature et en couleurs par la fresque criarde, obscène, de la Villa Negri, de la soumission jusqu'à la mort de l'homme à la femme fatale que Winthrop est sensible. Le très fellinien Don Juan de

¹⁵ Sur la polysémie de ce vers cf. notre « Introduction », *La voix maudite* : 23-30.

« The Virgin of the Seven Daggers », persécuté par les voix de ses anciennes conquêtes jusque dans les profondeurs de l'Alhambra, hésite lui aussi entre deux femmes idéales parce que dominatrices, voire phalliques (les poignards de la vierge). Magnus lui aussi se rêve soumis aux sirènes, tantôt en figure héroïque (Ogier le Danois aux pieds de l'enchanteresse), tantôt en figure décadente (Wagner aux pieds du Zaffirino). L'homme est donc soumis, « enchaîné » tel un « esclave » à sa mie, comme le chanteur, victime et bourreau à la fois, est « attaché », « enchaîné » à sa voix, par des relations ambiguës, marquées par l'ambivalence, et la violence. « Qu'est-ce que la voix, sinon la bête qui appelle, qui *terrasse*, qui secoue cette autre bête sommeillant au fond de l'homme, et que l'art cherche en vain à *enchaîner*, comme l'Archange *enchaîne* dans les vieux tableaux le diable à la figure de femme ? » (« La voix maudite » 87).

L'*aulos* de Dionysos ou la lyre d'Apollon

On a, rappelle Vernon Lee, toujours représenté allégoriquement la musique tantôt par « la flûte de Dionysos et de son satyre Marsyas, qui provoquait ravissement et angoisse et déclenchait la folie orgiaque », tantôt par « la lyre d'Apollon, qui, dans les mains de ses fils, dompte les bêtes du désert, bâtit les murs de la cité, et ramène, victorieuse, les âmes perdues du royaume des Ombres »¹⁶.

Cette ambivalence est à la base de la réflexion et des fictions de Vernon Lee sur une musique dont le pouvoir est de l'ordre de la violence et du sacré, pouvant provoquer « the rapture and agony of unspeakable peacefulness, [...] intensification and obliteration of all personality » (« The Religious and Moral Status of Wagner » 883). La musique wagnérienne serait de l'ordre du Dionysiaque, et

¹⁶« The flute of Dionysos and his satyr Marsyas, awakening rapture and anguish and driving to orgiastic madness; and [...] the lyre of Apollo which, in the hands of his sons, tames the beasts of the wilderness, builds the walls of the city, and wins the lost souls back from the shades » (« The Riddle of Music » 226).

de l'Apollinien la musique classique : l'enjeu de la résistance des personnages, dans cette lutte du détail et de l'ornement contre l'énergie collective, devient alors plus clair.

Sous le signe de la lyre d'Apollon est donc ici placée l'esthétique du détail, de l'ornement, de l'arabesque. Volubiles volutes, voluptueux *volumen*, et vocalises veloutées enroulent dans leurs plis, enlacent de leurs torsades toute verticalité. Pampres et vrilles végétales (la vigne et le houblon), ou minérales (l'église de Grenade), guirlandes de grotesques et torsades de brume, partitions et portraits enroulés, roulades et spirales, trilles et fioritures exquises : comment échapper à la persécution reptilienne de ces lacis sinueux, dédales tortueux, et autres labyrinthes dont les lignes très *serpentine*s, par tous les sens, nous séduisent et nous lient ?

D'autant qu'au sinueux s'allie le duveteux, la texture veloutée, cotonneuse ou soyeuse des voix, mais aussi des fruits (la pêche) et d'un bestiaire symbolique : ailes d'oiseaux (une chouette minervéenne dans « The Virgin of the Seven Daggers ») et insectes tisserands (araignées, comme les Parques, fileuses ; cocons de vers à soie dans « Winthrop's Adventure »). La voix de Zaffirino est enveloppée « comme d'un duvet, d'un voile de passion refoulée, de larmes retenues », « comme d'un nuage d'encens » (« La voix maudite » 98, 100) : l'ondoyant, le vaporeux et le flou. Cette douceur est douceuse aussi, suave, et sirupeuse. La douceur au féminin ? Ramage, plumage, nuage...

Face à cette stratégie de l'étouffement, l'*aulos* de Dionysos et de Marsyas pratiquerait une stratégie plus virile. A l'onctueux de la voix s'oppose le timbre sec et métallique de la corde pincée (clavecin, mandoline dans les trois nouvelles). Mais en fait, à la douceur « féminine », va succéder la dureté « masculine », la voix même se transforme. Elle jaillit, puis enfle et se dilate :

Il s'éleva une voix très douce, un souffle presque, qui s'enfla, s'enfla jusqu'à ce que toute la salle fût emplie de cette note unique, exquise, vibrante, d'un timbre étrange, exotique... La note s'enflait, s'enflait toujours. Tout à coup, il y eut un cri perçant, horrible, le bruit d'un corps qui s'affaisse par terre, des exclamations étouffées. (« La voix maudite » 93)

C'est bien sûr ici une stratégie de la déchirure qui s'oppose à l'étouffement, et, sous le signe de Marsyas l'écorché, de Dionysos lacéré par les Titans, ou d'Orphée lacéré par les Bacchantes, d'Osiris démembré par son frère, la voix, rayonnante, se dresse, transperce, découpe. *Remember dismemberment*. Trace de cette lacération, elle déchire à son tour. On connaissait la notion de *scopic penetration* ; il est ici question de son équivalent acoustique : *sonic penetration*. Maudite voix, qui viole et qui tue.

J'entendais cette voix qui s'enflait, s'enflait toujours, qui déchirait cette espèce de duvet dont elle était enveloppée ; qui s'élançait, claire, resplendissante comme la lame aiguisée et tranchante d'un couteau qui s'enfonçait dans ma poitrine. Puis, de nouveau, un gémissement, un râle, ce bruit affreux, ce glouglou hideux d'une respiration coupée par un flot de sang ; puis un long trille, aigu, brillant, triomphant... (« La voix maudite » 106)

Leçons de Ténèbres

Or, le *punctum* (Barthes) de cette voix « crève-cœur » (Crevalcuore est justement le nom du village recherché par Winthrop), c'est que, signe du corps, elle est ici signe d'un corps mutilé, marquée par la perte, le deuil, la mort... Paradoxe absolu (similaire à celui qui obsède le Balzac de *Sarrasine*) d'une voix marquée par la castration, et qui, pourtant, est castratrice. De l'inspiration perdue de Magnus rendu fou par Zaffirino (« La voix maudite »), à la *mal'aria* de Winthrop séduit par Rinaldi (« Winthrop »), et à la décapitation de Don Juan par l'eunuque (« The Virgin of the Seven Daggers »), la castration aggrave le viol opéré par la voix, la beauté infâme, « méprisable et méchante » du chant (« La voix maudite » 107). C'est ainsi que s'expliquent les imprécations de Magnus contre « l'exécrable art du chant » coupable d'avoir « dégradé », « déshonoré », « corrompu » Mozart,

« séduit » Haendel et « gaspillé » le génie de Glück (« La voix maudite » 86)¹⁷.

Le scandale, c'est que cette séduction théoriquement impossible, contre nature, de mâles compositeurs par la voix efféminée d'un chanteur « masculin », cette séduction qui donc est le signe de la confusion des genres et du triomphe de l'indistinct, contredit les positions que Vernon Lee réitère d'œuvre théorique en article d'érudition. Car le héros de ces textes fantastiques, c'est bien Dionysos l'androgyné, dont l'attribut, le thyrsé, mêle la tige (mâle) et la vrille (femelle), à l'image de ces « vignes dont les pampres en tombant enlaçaient les lances denses du houblon vert » (« Winthrop » 57). Ou plus exactement peut-être Orphée, ce « héros du deuil du féminin auquel il renonce tout en s'y enchaînant » (« Orphée », *Dictionnaire des Littératures*).

Le malaise de Vernon Lee et de ses personnages porte-parole, face à ce chaos, se traduit par la prégnance du schème de la décadence. La Villa Negri, la Venise fin de siècle, Grenade même, sont hantées par l'image de la mort, de la décrépitude. Bribes et débris envahissent les décors d'une culture jadis fastueuse, aujourd'hui en déclin. L'obsession de *l'immonde* rejoint d'ailleurs la hantise des *immondices*. C'est sur un tas d'ordures que Don Juan s'éveille de son « rêve » au royaume souterrain des Maures pour entrer dans le monde céleste des morts.

[E]n ouvrant les yeux, il s'était trouvé étendu en un lieu extrêmement inattendu à cette heure-ci et en cette saison: à savoir sur un tas de vieilles briques et d'immondices à moitié envahi par les herbes folles et les roseaux desséchés, sur une corniche du versant vertigineux de la berge escarpée du fleuve Darro. (« La Vierge aux sept poignards » 144)

C'est dans un « débarras », au milieu des « détritrus » que l'hôtesse de Winthrop a découvert l'aria diabolique.

¹⁷ Le film *Farinelli*, qui montre « la castration » symbolique de Haendel par le pouvoir diabolique des artifices contre nature de la voix du *castrat*, semble inspiré de « La Voix maudite ».

Je voudrais vous faire écouter une vieille mélodie que j'ai découverte la semaine dernière dans le fatras de détritius qui encombre le débarras de mon beau-père. Pour moi, c'est un véritable trésor, comme un chef-d'œuvre de ferronnerie découvert au milieu de vieux clous rouillés, ou un *gubbio majolica* caché parmi des tasses à café ébréchées. (« Winthrop » 42)

C'est au cœur de la « déchéance triste et solennelle », parmi les « immondices étalés » de la Villa Negri, « avec ses poutres vermoulues, ses fresques lépreuses, les tas de détritius et les outils de jardinage » sur « les dalles de marbre encrassées de poussière », que Winthrop reçoit sa « leçon de ténèbres » :

Devant ce paysage si beau, si frais, je songeai à cette chose qui ne m'avait jamais parue aussi poignante : comme il devait être terrible d'être à tout jamais séparé de cela, et d'être étendu, immobile, aveugle et sourd, à pourrir sous la terre. J'en eus le frisson, et m'éloignai en tremblant de cette maison moribonde (« Winthrop » 78).

La musique alors, nauséuse (*malarienne*) et maléfique (« mal aria »), rejoint la noise, rejoint le cri. *Mal'aria* : la mort et l'amour scandaleusement unis en une même ex-stase, dont le terme *mal'aria* évoque les deux aspects. Car qu'il soit étouffé sous le foisonnement de l'ornement ou bien déchiré par la note-couperet, le personnage sombre : syncope, pâmoison, langueur, spasme, ou convulsion, toutes les variétés de l'*agony* fin de siècle sont déclinées.

Ou, plus exactement, il *fond*. Magnus avoue ainsi : « Il me semblait que je devenais fluide, moi aussi, pour me mêler à ces sons, comme les rayons de lune se mêlent à la rosée » (« La voix maudite » 105). Il ne cesse de fondre « en sueur » ou « en eau », comme « cire au soleil », ou comme un « cierge qui coule », comme une « mare qui se vide », une « congère qui fond » ou un « nuage sur un rocher ». Don Juan lui aussi éprouve cette sensation de « liquéfaction » miraculeuse. Winthrop, quant à lui, raconte :

« je ne sais ce qui me prit : une nausée, un vertige éphémère, comme un plaisir longtemps attendu, longtemps désiré. Ce fut l'affaire d'un instant. Je me sentis honteux » (« Winthrop » 58).

Mais l'épanchement et autres sécrétions, pertes de substance, écoulements, évaporations, suppurations, jaillissements, finissent par épuiser Winthrop. Et que dire de la (petite) mort de la belle dame, dont l'ultime « râle, horrible glouglou comme une respiration étouffée par le sang » (« La voix maudite » 93) déclenchent la panique et l'écœurement ? Quant à Magnus, c'est *l'agonie interrompue* qui le rend fou : « Faut-il que toujours, au moment même où je te maudis, je sois dévoré d'envie de t'entendre ? [...] Ne pourrais-tu user de miséricorde, me laisser entendre une note, rien qu'une seule note, O chanteur, créature méprisable et méchante ? » (« La voix maudite » 106-7).

Coda : Les Muses

*Au-delà de l'onde, et en dépit du pli,
Du regard interdit—le chant est à ce prix—
Le monde résonne et bruit d'un cri silencieux.
C'est celui de Méduse, c'est celui des Sirènes
Aux ailes arrachées en guise de trophée.*

SOPHIE GEOFFROY-MENOUX
Université de La Réunion

Ouvrages Cités

- Barthes, Roland. *Le Grain de la voix*. Paris : Seuil, 1981.
Burney, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. 4 vols. London, 1789.
Chénétier, Marc. « Repères pour l'étude d'une voix fantôme ». *RFEA* 54 (Nov. 1992) : 319-332.
Combarieu, Jules. *Les Rapports de la musique et de la poésie*. Paris : Alcan, 1894.

- Dauriac, Lionel. *Essai sur l'esprit musical*. Paris : Alcan, 1904.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- . *La Voix et le phénomène*. Paris : PUF, 1967.
- Dessons, Gérard. « La peinture est une poésie silencieuse ». *Penser la voix*. Ed. Gérard Dessons. Poitiers : La Licorne, 1997. 217-38.
- Dictionnaire Larousse des Littératures*. Paris : Larousse, 1985.
- Geoffroy-Menoux, Sophie. « La musique dans les textes de Vernon Lee ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 49 (avril 1999) : 56-70.
- Gurney, Edmund. *The Power of Sound*. London: Smith & Elder, 1880.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch Schönen*. 9th ed. Leipzig : Barth, 1896.
- Hauseger, Friedrich von. *Die Musik als Ausdruck*. Munich : n. p. 1887.
- Lee, Vernon. *Antonio Vivarelli ; portrait imaginaire d'un chanteur italien du XVIIIème siècle*. Trad. Michel Desforges. Toulouse : Petite bibliothèque Ombres, 1993.
- . « A Culture Ghost, or, Winthrop's Adventure ». *Frazer's Magazine* (Jan. 1881): 1-29. *Appleton's Journal* 10 (1881): 330-45. Rpt. *For Maurice*. London: John Lane, 1927.
- . « The Deterioration of the Soul ». *The Fortnightly Review* LXV (n.s. LIX) (June 1896): 928-943. Rpt. with title «On Nordau». *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*. London: T. Fisher Unwin, 1908. 73-101.
- . « The Economic Parasitism of Women ». *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*. London: Unwin, 1908. 270-71.
- . *Les Epées de l'effroi ; histoires surnaturelles*. Vervier : Marabout, 1970.
- . « An Eighteenth Century Singer, an Imaginary Portrait ». *The Fortnightly Review* 1 (Dec. 1891): 842-80.
- . « The Magnasco Portraits ». Preface. *For Maurice, Five unlikely Stories*. London: John Lane, The Bodley Head, 1927. xxii-xliv.

- . *Music and Its Lovers: An Empirical Study of Emotional and Imaginative Responses to Music*. London: Allen & Unwin, 1932.
- . « The Religious and Moral Status of Wagner ». *Fortnightly Review, New Series* 89 (Jan-June 1911): 868-885.
- . *Renaissance Fancies and Studies*. London: Smith, Elder & Co., 1895.
- . « The Riddle of Music ». *Quarterly Review* 204 (Jan. 1906): 207-27.
- . *Satan the Waster: A Philosophic War Trilogy with Notes and Introduction*. London: John Lane, 1920.
- . *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. London: W. Satchel, 1880. (2nd ed. 1887). Rpt. London: T. Fisher Unwin, 1907.
- . « The Virgin of the Seven Daggers ». *English Review* I (Jan. 1909): 223-233. *English Review* I (Feb. 1909): 453-465.
- . « La voix maudite ». *Les Lettres et les Arts* (Août. 1887) : 125-53. Ecrit en français par l'auteur.
- . *La voix maudite*. Traduit, annoté et préfacé par Sophie Geoffroy-Menoux. Rennes: Terre de Brume, 2001.
- . « A Wicked Voice ». *Hauntings: Fantastic Stories*. London: W. Heinemann, 1890. Version anglaise de « La voix maudite » assez différente du texte français.
- . « Winthrop's Adventure; an Eighteenth Century Singer ». *Fraser's Magazine* (Janvier 1881).
- Lipps, Theodor. *Grundegung der Aesthetick*. Hamburg : Voss, 1903.
- Lucken, Christopher. « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Eurydice ». *Penser la voix*. Ed. Gérard Dessons. Poitiers : La Licorne, 1997. 53-86.
- Mâche, François-Bernard. « La voix révélatrice ». *Penser la voix*. Ed. Gerard Dessons. Poitiers : La Licorne, 1997. 179-94.
- Merleau-Ponty, Maurice. « Le langage indirect et les voix du silence ». *Signes*. Paris : Gallimard, 1960.
- Quignard, Pascal. *Petits traités*. Paris : Gallimard, 1990.
- Ribot, Théodule. *La Logique des sentiments*. Paris : Alcan, 1905.

- Roger, Jérôme. « Une voix sans nombre : Henri Michaux aujourd'hui ». *Penser la voix*. Ed. Gérard Dessons. Poitiers : La Licorne, 1997. 107-128.
- Séville, Isidore de. *Etymologiae*. Eds. J. Oroz Reta et M.-A. Marcos Casquero. Madrid, 1982.
- Tristani, Jean-Louis. *Le Stade du respir*. Paris : Minuit, 1978.