

Du spectacle du bovarysme au roman méloforme :  
scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame  
Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*)<sup>1</sup>

II<sup>re</sup> partie

*Bovarysme et « Étrangèreté » : du même à l'autre*

**I**l existe de fait une efficacité communicationnelle de la musique : sa capacité à transmettre cette part du sens irréductible à la conceptualité. Cette efficacité engendre un double mouvement dans la convention romanesque consciente de la comédie des représentations langagières : une fascination et une difficulté à la prendre en charge sans se renier. Or, ce double mouvement se fait en fonction de la confiance accordée à l'intellectualisation du réel, au statut compréhensif reconnu à la sensibilité, et finalement à la valeur ontologique (au sens étymologique) attribuée à l'imagination. De là, des mises en scène et des usages intermédiaires du fait musical variables – et largement infusés des représentations implicites qu'on s'en fait.

Et c'est précisément vers la prise de conscience de cette différence d'appréhension des rapports du sensible et de l'intelligible que la reconsidération, pour ne pas dire la réécriture, de la scène d'opéra flaubertienne par

---

<sup>1</sup> Cette publication a été préparée dans le cadre du projet *L'opéra dans l'espace culturel (Opera w kulturze)* dirigé par Mme Małgorzata Sokalska (Université Jagellonne de Kraków), financé par le Centre National de Recherche (NCN) sur base de la décision n° DEC-2013/09/D/HS2/00968. La première partie de cet article est parue dans le numéro 9 des Cahiers ERTA.

Kunciewiczowa semble guider. Emma et Rose partagent une expérience commune d'enfermement dans un cadre socioculturel étroit ; noyau problématique de *Madame Bovary* et de *L'Étrangère*, le bovarysme est la conséquence logique de cette aliénation, et sa théâtralité se révèle à travers les deux spectacles d'opéra. Mais les divergences entre les univers musicaux et, plus largement, sonores de l'un et l'autre roman restent insurmontables, et cela est révélateur autant des particularités des idées esthétiques sur lesquelles les deux textes sont fondés que des cadres socioculturels différents que les deux auteurs cherchent à mettre en lumière.

### *Deux femmes, deux provinces*

Nous remarquerons avant tout que si l'image de la représentation de Rouen construite par Flaubert se démarque fortement par son aspect provincial, celle qui apparaît dans *L'Étrangère* n'en porte aucune trace.

Observons les choses de plus près. Le regard ironique du narrateur flaubertien déniche dans le spectacle nombre de marques d'un mauvais goût spécifique d'une capitale locale. Du comportement du public petit-bourgeois, trop soucieux de la gloire de ses acquis sociaux pour se priver d'y parler affaires, jusqu'au culte exagéré des célébrités de deuxième ordre, dignement représentées par le « coiffeur-toréador » Edgar, personne n'est épargné. La manière dont le couple Bovary appréhende le spectacle correspond parfaitement à cet univers. Le rationalisme étroit de Charles, accroché nerveusement au livret pour accéder à une intelligence de l'œuvre dont le surcroît de musique semble sans cesse le priver, a beau être aux antipodes de la passivité sensuelle d'Emma, suspendue entre les rêveries walter-scottiennes que les ondes musicales font ressurgir dans sa mémoire et les attractions spéculaires du décor et des postures du chanteur-idole, la perception du jeu sérieux auquel ils assistent échappe à tous les deux, parce que la règle de la

vérité de l'imaginaire leur est inaccessible. Dans cette salle, personne en effet ne comprend rien à cette dialectique. Et le lecteur assiste ainsi avant tout au jeu de simulacres et de fantasmés dont la vie sociale de province cherche à se nourrir.

Rien de tel dans le théâtre de la capitale allemande, tel que le décrit le roman de Maria Kuncewiczowa. Les splendeurs de son architecture, source d'émerveillement exalté de Rose, l'accueil sympathique au vestiaire, les réactions affectives de telle spectatrice touchée par le sort tragique de Madame Butterfly, la description du spectacle lui-même (centrée essentiellement sur l'œuvre) conurent à produire un effet de richesse et de diversité d'impressions. L'épaisseur sensible : voilà ce que cet espace peut offrir. Elle fait ressentir un souffle de grande ville cosmopolite où chacun – y compris Rose l'étrangère – peut trouver sa place. Il en est de même pour l'appréhension de l'œuvre par le couple mère-fils. Certes, le narrateur suggère par moments que les deux spectateurs perçoivent des liens entre certains passages et leurs propres vies. Mais dans l'ensemble, leur façon d'écouter relève d'une connaissance de l'opéra acquise avant le spectacle. Mieux : elle témoigne d'une compréhension des codes du genre. Si les affectations *quasi*-théâtrales de Rose, son entrée spectaculaire, son comportement chimérique au cours du spectacle signalent la parvenue placée hors de son espace naturel, elle habite l'univers musical et le traverse en connaissance de cause.

Que peut-on en déduire ? Certainement que les deux personnages féminins entretiennent un rapport différent à l'opéra, certainement que cette différence vient pour une grande part de la différence de leur statut social, mais surtout que ce statut est à appréhender dans une perspective beaucoup plus large que celle à laquelle la sociocritique d'obédience marxiste, souvent obnubilée par le fait strictement économique, a tendance à réduire la question des déterminismes.

Emma apparaît, sous la plume de Flaubert, comme

une Lucie bourgeoise – avec tout ce que cela peut signifier, nous l’avons déjà vu dans la première partie de cette étude, en termes de déplacement de la logique de dépense et de cloisonnement mental. Mais c’est parce qu’elle est le produit de l’enfermement de la petite-bourgeoise modèle dans la province post-républicaine française : elle y commencera et y achèvera ses jours. Quant à Rose, ses aspirations et sa carrière musicale sont victimes de la mentalité provinciale des varsoviens qui prennent en charge sa formation, mais leur enfermement n’est pas le sien. Fille d’émigrés polonais née à Taganrog en Russie, elle vient d’ailleurs, a grandi dans un environnement naturellement plurilingue et métissé, et n’a quitté celui-ci qu’à quatorze ans, enlevée par sa tante-patriote qui cherchera – en vain – à « ré-enraciner » la « pauvre enfant polonaise » dans le territoire de ses ancêtres. Autant dire que le fait identitaire et communautaire, symbolique s’il en est, s’invite dans l’histoire par le truchement de l’intermédialité. Il s’agit bien d’une histoire de milieu. Mais le milieu, comme l’Enfer de Dante, a ses cercles, et le cercle économique n’est en vérité que l’un d’entre eux. Derrière, l’enjeu est l’identification à un corps et à une géographie locale – que l’opéra a précisément la caractéristique et de manifester et de transcender.

Nous dirons donc qu’Emma est le produit d’un milieu, mais que c’est en tant que corps difficilement assimilé et finalement rejeté qu’elle en révèle les travers – qu’il s’agisse du pragmatisme utilitariste qui l’asservit ou de l’aspiration à une aristocratie fantasmée qui la désoriente. Ses désirs (à commencer par ses désirs sexuels) outrepassent ainsi le petit cercle dont une femme de médecin de son temps devrait se satisfaire, ils sont aussitôt pervertis et la mènent à la catastrophe finale, mais leur émergence autant que leur dégradation progressive sont programmées par plus que l’économie globale du réseau social qui l’emprisonne : par la communauté paternaliste des Homais, des Rodolphe et

des Lheureux qui les nourrit pour pouvoir s'en nourrir à son tour en campant dans ses propriétés, car elle a l'intelligence perverse de priver la femme des ressources qui l'amèneraient, par-delà son statut de mineure politique, tout simplement à sortir du cercle. Ses ambitions sont ainsi taillées à la mesure identitaire de celles qu'une province de son temps permet de dessiner : celles d'un circuit centripète. Voilà pourquoi, au-delà du problème économique, le grand tour d'Emma et l'espace de l'opéra vont être révélateurs : parce qu'ils élargissent le cercle sans élargir, comme on dit en psychologie contemporaine, la « zone de confort » – entendons la propriété relationnelle. Dès la première partie du roman, ses rêves se nourrissent d'une image fantasmée de Paris, mais elle n'en connaîtra jamais que la carte. L'appartenance nationale (ce qui ici veut dire : plus large) interdite, il ne reste qu'à se rabattre sur Rouen, et sur la seule ambition « singulière » qu'autorise le mythe de la communauté nationale : devenir un simulacre de la capitale – le même en pire. Le simulacre comme seule identité accessible à la singularité : on ne s'étonne plus qu'Emma soit plus attirée par l'acteur Edgar et par ses efforts pour mimer le personnage de Donizetti que par le personnage lui-même, ni de son attention à la matérialité de la scénographie du spectacle qui l'empêche de glisser vers le réel qu'il est censé évoquer. C'est le seul horizon offert par le cercle communautaire des hommes dominants, et comme dans une arène on y sacrifie la femme<sup>2</sup>. On ne saurait mieux symboliser l'emprise identitaire qu'une collectivité intéressée fait peser sur l'irréductibilité individuelle.

Le roman de Maria Kuncewiczowa s'inscrit-il dans la même logique ? Certainement pas, mais c'est justement parce que le propre du fait identitaire et communautaire, et de la conscience qu'on est prend, est fonction

---

<sup>2</sup> Cf. à ce sujet L. Czyba, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

des circonstances et des situations historiques. En l'occurrence, le personnage de Rose a beau être victime d'un contexte social désavantageux, les discours ambiants et les goûts étroits de ses professeurs étouffer efficacement son talent musical et l'empêcher de s'épanouir, ni ses jugements ni ses attitudes ni ses choix ne sont le produit de ce milieu, et ses aspirations dépassent celles qu'il peut offrir. Ajoutons que la différence s'accuse quand on prend en compte le changement d'époque et de lieu. Warszawa, tout en restant pour Kuncewiczowa une capitale ex-centrée où le voisinage de l'empire russe se fait sentir à plusieurs niveaux de la vie sociale, offre quelques ouvertures plus larges que les bourgs et petites villes où Emma passe ses jours. En outre, l'environnement médial de Rose, celui des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, est en phase avec l'ailleurs : pour preuve, le son de la radio, que l'on entend dès le premier chapitre du roman<sup>3</sup>. Quant au contexte dans lequel elle est formée, il est pluraliste. Rose grandit d'abord dans un milieu d'émigrés polonais à moitié assimilés (ou russisés, selon la perspective adoptée), dans lequel les discours des idéologues nationalistes des années trente n'ont pas encore pris le dessus sur l'expérience quotidienne – celle qui fait que les besoins pratiques du moment et les affinités affectives du jour finissent par contredire, tôt ou tard, les logiques distinctives abstraites. Dès lors, la tante Louise – « celle qui n'a jamais cédé » – pourra finir, selon sa phraséologie, par « sauver l'enfant polonaise » de la « barbarie » de ce petit monde, l'amener « à la capitale », l'inscrire aux cours de violon et accomplir ainsi, à ses yeux, son devoir patriotique et civilisationnel, ironiquement le polonais quelque peu créolisé de Rose convertie en Eve ne perdra

---

<sup>3</sup> Une problématique posée notamment par A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995 ; voir aussi l'ouvrage récent de E. Godlewska-Bychniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

jamais tout à fait ses accents « sauvages » – témoins d'une pluralité identitaire alternative, et d'une altérité possible<sup>4</sup>. En ce sens, Rose-Eve est et n'est pas le produit d'un milieu. Plus précisément, elle est le produit d'un espace socioculturel dont les cadres sociaux sont trop mouvants et dynamiques pour pouvoir définir l'horizon des individus qui les traversent. Ceux-ci y sont forcés à s'inventer eux-mêmes, tant bien que mal, choisissant à leur gré parmi les formations reçues – si défailtantes qu'elles soient. Ainsi, Rose-Eve sera suffisamment distante par rapport à son nouveau milieu Warszawain pour se rendre finalement à Moscou et tenter de remédier de la sorte aux erreurs de sa formation musicale Warszawanne. La démarche s'avèrera vaine ? Pas nécessairement. Car elle la rendra capable de refuser les représentations illusoirement transmises, qui valorisent le fait de briller sur scène dans un répertoire pseudo-virtuose et facile, et, symboliquement, de se rendre jusqu'à Berlin pour assister à son spectacle. À Berlin, c'est-à-dire hors des frontières du pays ; là où les exaltations qui font la gloire des Edgar n'ont ni accès ni emprise sur le public. Et à la différence d'Emma, elle saura que l'essentiel de l'œuvre reste inaccessible au regard, qu'il est au-delà du régime spéculaire, et elle viendra avant tout contempler la musique comme telle.

Alors, certes, un fond d'idéalisme va subsister ici, projeté dans l'idéalisation de la Capitale. En ce sens, l'attitude de Rose fait penser non seulement à l'utopisme proaméricain de *Madame Butterfly*, mais aussi – d'une manière plus large – à un complexe typique de colonisé. Il reste que le contexte où se forme le personnage de Maria Kuncewiczowa apparaît comme plus propice que celui qui forme *Madame Bovary* quelques décennies auparavant à l'évolution de la personnalité féminine vers elle-même.

---

<sup>4</sup> Questions touchées par la critique dans les années 70. (cf. M. Czermińska, « Maria Kuncewiczowa. Istnieć gdzie indziej », [dans :] *Literatura*, 1974, n° 28, p. 4 ; H. Zaworska, « Życ u siebie », [dans :] *Twórczość*, 1972, n° 2, p. 103), mais qui n'ont pas fait l'objet d'analyses plus approfondies.

Ce qu'il lui offre, indépendamment des traumatismes liés à son instabilité, c'est la possibilité de se construire un espace mental libre de toute codification idéologique systémique – et ouvert ainsi à la transgression.

En bref, l'aliénation des deux personnages peut être irrémédiable, le monde intérieur de Rose ne sera jamais aussi atteint que celui d'Emma – qui en est privée, qui n'a pas même l'idée d'un autre mode d'existence. *L'Etrangère*, par son titre même, affirme l'aliénation à un univers vain : la douleur s'y lit, mais elle s'avère bénéfique dans la mesure où elle postule l'existence d'un ailleurs. *Madame Bovary* identifie Emma à la seule identité d'épouse. Son champ d'action sera son habitation et le petit ensemble de possibles que ce statut permet de déployer. Rien que d'évident. Sinon que cet écart explique l'approche différente que les héroïnes ont de la création musicale, espace-temps qui rend possible le retournement du discours (imposition d'une identité abstraite fondée sur un rôle communautaire) par l'expression émotionnelle, où se signifie la vraie relation. Qu'il appelle, par conséquent, une analyse psycho-sémiotique de la musicalité – et, derrière elle, une réinterrogation du statut du roman comme œuvre d'art, chez Flaubert et chez Kuncewiczowa : car au final, c'est bien à cette question-là que la figure de l'art musical tend à renvoyer le lecteur.

### *Un au-delà possible ?*

Pour mieux saisir l'importance de la question, revenons un moment aux fantasmes parisiens d'Emma. Nous avons dit que de la capitale, elle ne connaît que la carte. Précisons maintenant qu'elle cherche tout de même à remplir ce dessin de simulacres de musique et d'un monde – tels qu'ils surgissent des comptes rendus de concerts parus dans les journaux parisiens auxquels elle est abonnée.

Or le narrateur nous informe dès les premiers chapitres du roman qu'Emma joue du piano et que



sa formation pianistique est plutôt solide<sup>5</sup>. Mais curieusement, au lieu de chercher à l'approfondir, elle perd peu à peu toute motivation et tout intérêt pour cette activité :

Pourquoi jouer? Qui l'entendrait? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Erard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier.<sup>6</sup>

Peut-on imaginer expression plus achevée de provincialisme petit-bourgeois que ce pragmatisme calculateur, nimbé d'un vague fantasme aristocratique digne d'une lectrice du *Sylphe des salons*<sup>7</sup> ? Emma dispose d'une formation, d'un piano et de temps. Mais son imaginaire, produit de son milieu, ne peut se nourrir que de ce qui produirait un effet immédiat de visibilité: de spectacle. Sans cela, l'étude ne peut apporter que de l'ennui. Son activité musicale, nourrie des reflets d'un monde qu'elle n'aura jamais fréquenté, évolue dès lors en deux étapes. D'abord, elle devient de plus en plus passive ; puis, elle se transforme en représentation – les leçons de piano servant d'alibi pour planifier des rendez-vous avec Léon. Exactement la même dynamique selon laquelle elle appréhende l'opéra de Donizetti... Impossible d'imaginer le piano comme un moyen d'expression quelconque ; et moins encore, d'en faire un instrument d'interprétation créative d'une partition existante. Trônant, il n'est plus en effet qu'un médium symbolique : la présence du milieu dans le salon.

Malgré le manque de public, et malgré ses ambitions frustrées de violoniste, Rose, quant à elle, ne renonce jamais à pratiquer la musique. Sa formation profession-

---

<sup>5</sup> Cf. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, Folioplus Classiques, 2004, p. 27 (I<sup>re</sup> partie, chap. 2), et p. 55 (I<sup>re</sup> partie, chap. 7). Voir aussi les remarques de D. Dauge à ce sujet (D. Dauge, « Le bovarysme à l'épreuve de la musique », [dans :] *Fabula-LhT*, 2012, n° 9 : « Après le bovarysme », p. 7, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/dauge.html>, page consultée le 19 août 2015, p. 1-5).

<sup>6</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 80 (I<sup>re</sup> partie, chap. 9).

<sup>7</sup> *Idem*, p. 74.

nalisée, son histoire amoureuse avec Michał, son statut d'étrangère obligée de prouver sa valeur dans une société qui l'accueille avec défiance, contribuent assurément à nourrir cette obstination. Néanmoins, cette activité musicale tire son énergie d'un rêve : celui de pouvoir jouer l'Œuvre parfaite et absolue – ici le *Concerto en Ré Majeur* de Brahms<sup>8</sup>. Et peu importe son caractère irréalisable. Figure d'un effort éperdu d'accéder à l'idéal, ce *Concerto* est cité dans le roman sous la forme d'un extrait de *partition* de sa dernière partie : *Allegro giocoso*. L'esprit de joie et de jeu annoncé dans son titre ne sera jamais physiquement accessible à Rose : son corps s'avère inapte à faire vivre la partition. Il n'empêche : le rêve d'une intelligibilité dont la sensibilité peut se nourrir est suffisamment puissant pour donner un sens et une direction à l'ensemble de ses actions.

Erigé en figure quasi-divine, porteur de l'idéal schopenhauerien d'une musique identifiée à l'absolu – cette utopie esthétique dont Frédéric Sounac a pu si pertinemment analyser les diverses résurgences dans la littérature du siècle dernier<sup>9</sup> – « Brahms qui sait tout » acquiert ainsi un pouvoir dont l'entourage de Rose est dépourvu : celui de définir la qualité et l'étendue d'un univers imaginaire qu'elle souhaite habiter. Avec son art, il offre une alternative symbolique à la détermination sociale. Que vaut, face à cela, le fait évident (rappelé par le narrateur qui partage le point de vue de Marthe, la fille de l'héroïne) que cette alternative ne soit pas innocente ?

<sup>8</sup> Nous analysons le rôle de ce *Concert* dans le roman de Kuncewiczowa d'une manière plus précise dans l'article : A. Wojda, « Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w *Cudzoziemce Marii-Kuncewiczowej* », [dans :] T. Górny, A. Hejmej (dir.), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków, Universitas, 2016. Voir aussi, entre autres : S. Žak, « O kompozycji „Cudzoziemki” Marii Kuncewiczowej », [dans :] *Ruch Literacki*, 1970, n° 1, p. 45 – 55, et plus récemment, K. Michałkiewicz, K. Hawryszków, « *Cudzoziemka* : Marii Kuncewiczowej literacko-muzyczny dialog z przeszłością », [dans :] *Mélee*, 2011, n° 1, p. 70 – 76.

<sup>9</sup> F. Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Elle vaut ce que vaut sa puissance énergétique. L'absolutisation de l'Œuvre exige de l'individu-interprète une exécution parfaite de la partition-modèle, quitte à détruire le corps qui ne saurait s'y plier. En ce sens, l'idéalisation du phénomène musical porte en elle les germes inquiétants d'un esprit totalitaire, avec ce que cela induit : un rejet du corps au nom d'une forme pure, abstraite et excessivement sublimée. Mais malgré cela, l'utopie musicale est porteuse d'espoir, parce qu'elle libère en Rose une dynamique de formation et promet par-là l'individu à une trans-formation régénératrice potentielle, comme effet ultime et désiré de sa créativité.

La question de l'attitude devant la formation comme modalité de recreation et de projection de l'individu au-delà de lui-même est devenue centrale. En elle se concentrent les preuves de la capacité ou non à transgresser une forme – d'art ou de mode de vie – pour en acquérir une autre. Rien de plus antithétique, de ce point de vue, que les postures d'Emma et de Rose. Celle-ci s'y implique avec autant de peine que d'acharnement. Les exercices de violon ne peuvent remédier aux difficultés techniques qu'elle rencontre, mais la formation qu'elle donne à ses enfants – indépendamment des ambiguïtés de la démarche – lui permet de léguer son potentiel et par là de l'étendre – sans savoir s'il s'actualisera plus chez eux. Chez celle-là, au contraire, la facilité et le principe de plaisir l'emportent toujours sur la démarche conséquente. Aucun au-delà pour la motiver. Dès lors, la fille d'Emma, Berthe, grandira dans la solitude, abandonnée comme le piano de sa mère. D'un côté (celui de Madame Bovary), on a une enfant dont la fonction est insignifiante et qui se trouve quasiment absente de l'horizon. De l'autre, on a une enfant (Marthe, double autofictionnel de Kuncewiczowa) qui embrasse une carrière de chanteuse avant de devenir écrivaine et de construire dans son roman *L'Étrangère* une étude psychologique et biographique de sa mère qui deviendra l'un des personnages féminins les plus poignants de sa littérature.

Faut-il en conclure que chez Flaubert, le déluge des idéologies bourgeoises anéantit la créativité artistique, et avec elle toute énergie créatrice individuelle ? Ce serait aller trop loin. Car indépendamment des déclarations de l'auteur Flaubert n'est pas Madame Bovary. Et rien ne le montre plus clairement que... la scène d'opéra – vers quoi il faut toujours revenir. Rappelons ce que nous savons : Emma y reste incapable de saisir ce que l'œuvre de Donizetti pourrait lui transmettre, car la langue musicale ne constitue pour elle qu'un signifiant sans signifié- symboliquement : celle du féminin lacanien qui ne peut se détacher du sensible et, par conséquent, que l'on ne peut que manipuler pour lui faire dire ce qu'on souhaite<sup>10</sup>. Pourtant, Flaubert choisit d'en faire la synecdoque du problème essentiel de son roman. On ne saurait mieux reconnaître la portée épistémologique potentielle de l'art musical. On ne saurait surtout dire plus concrètement que le langage de l'opéra transposé est capable de transmettre davantage que la fiction romanesque (romantique, dirait Girard) livrée à elle seule.

Dès lors, au lieu de soupçonner Flaubert d'un cynisme de mélophobe<sup>11</sup> qui déconstruirait une mythologie musicale de deuxième rang (nourrie de romances sentimentales, de mauvais spectacles et d'exploits pianistiques douteux de jeunes bourgeoises), il semblerait plus pertinent de l'imaginer sérieusement préoccupé par un projet de roman musical où le modèle de l'opéra aurait à jouer un rôle, dans la mesure où il situe le croisement entre verbe, musique et spectacle au centre même de ses explorations. Ce que nous essaierons ici de faire en nous attachant à l'analyse de sa composition à l'aune de l'image réfractée qu'en donne *a posteriori* le roman de Kuncewiczowa – musical par excellence, et de manière manifeste.

<sup>10</sup> Cf. à ce sujet la lettre de Flaubert à Louise Colet du 6 juillet 1852, [citée dans :] D. Dauge, « Mélodies et sentiments : l'empoisonnement musical d'Emma Bovary », [dans :] *Revue Flaubert*, n° 8, 2008 (en ligne).

<sup>11</sup> À propos de l'intérêt de Flaubert pour la musique, voir entre autres G. Jean-Aubry, « Gustave Flaubert and Music », [dans :] *Music & Letters*, 1950, vol. 31, n° 1, p. 13-29.

### *Vers un roman musical*

Notre hypothèse consiste ici à dire que les deux scènes d'opéra constituent des synecdoques dans un autre sens encore que celui que nous avons évoqué jusqu'ici : à savoir en tant qu'extraits-modèles d'une écriture renouvelée grâce à une transposition intermédiaire des composants musicaux vers le support romanesque.

Nous avons déjà observé, comme spécifique de ces scènes, la convergence de musique, de théâtralité et de passion amoureuse déplacée. Nul doute qu'il soit insuffisant de percevoir ce croisement dans d'autres extraits des romans pour déduire qu'ils ont l'opéra pour modèle. À moins que les données compositionnelles de ces extraits, s'écartant des techniques narratives attendues, ne fassent penser à des formes, des procédés et des effets langagiers proprement opératiques, dont le genre de l'opéra se sert précisément pour traduire la convergence en question. À moins qu'un ensemble de procédés formels signifiants rappelle, dans le roman, des principes structuraux propres à l'opéra et y introduise un symbolisme ou des effets de sens dont ces procédés sont potentiellement porteurs.

Comme dans ce chapitre 3 de la deuxième partie où le premier dialogue d'Emma et de Léon se noue. Du début à la fin du passage, les deux personnages se distinguent des autres participants par leurs costumes et leurs gestes ; leur dialogue se perd dans une « conversation de sourds » qui l'encadre ; en proie à l'émotion, Emma répète les mêmes mots ou les mêmes tournures, selon un procédé auquel sont peu enclins les personnages des romans réalistes mais que l'expressivité affective de la langue de l'opéra explore à large échelle (on le retrouvera d'ailleurs dans à peu près tous les dialogues amoureux du roman, et avec une intensité croissante jusqu'à la folie suicidaire finale, calquée sur celle de l'héroïne de Donizetti). Comme telle, chacune de ces données n'est pas pertinente ; mais leur addition crée une configuration. De la même manière,

pensons à ce « grand monologue » de Rodolphe, au chapitre 7 de la même partie du roman : Flaubert n'aurait-il pas pu le rédiger au discours indirect libre, au lieu de le faire dire à son personnage à haute voix – au risque de frôler l'in vraisemblable? Or dans ce cas, cet extrait ne ressemblerait certainement plus à ces airs lyriques solitaires auxquels il semble si clairement renvoyer, sous sa forme actuelle, et qui permettent aux compositeurs d'opéra d'informer les spectateurs de la vie intérieure de leurs héros... Surtout qu'il prend sens par le chef d'œuvre de parodie ironique du genre de l'opéra qu'il annonce : la scène des comices agricoles. Composée des bêlements, hennissements et beuglements du bétail, celle-ci s'accompagne d'une musique concrète avant la lettre. Sa foule de personnages indistincts, avec leurs bouches ouvertes, fait penser à un grand chœur muet dont son chapeau vert distingue si bien la diva Bovary. Les psalmodies du Conseiller rythment les gestes et les mouvements des acteurs de cette scène. Et puis, il y a cet ensemble sans égal, composé par Flaubert d'extraits de discours de ce même Conseiller croisés avec ceux de Rodolphe :

- Savais-je que je vous accompagnerais?
- « Soixante et dix francs ! »
- Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.
- « Fumiers. »
- Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !
- « A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »<sup>12</sup>

Peut-on ne pas penser, en lisant l'enchaînement de ces phrases, à la poésie de l'ensemble – et notamment, à ce fameux sextuor du II<sup>e</sup> acte de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti, où chacun des personnages chante dans son propre registre et exprime son univers imaginaire à lui, où aucun dialogue véritable ne peut s'installer, et où le rythme de l'enchaînement des phrases des chanteurs – parfaitement parallèles et parfaitement

<sup>12</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 179.

imperméables les uns aux autres – constitue le seul facteur capable de les « harmoniser »? La technique utilisée ici par Flaubert lui permet évidemment de suggérer le déroulement parallèle des propos, et de mettre ainsi en exergue l'égoïsme manipulateur des deux protagonistes, indépendamment de la différence radicale de leur message respectif. Mais cet enchaînement de phrases de plus en plus courtes produit aussi un effet d'accélération de rythme qui correspond parfaitement à celui de la strette – utilisée dans l'opéra dans les parties finales des airs et des ensembles, pour exprimer une montée de tension pathétique et renforcer en même temps l'impact de la pièce sur le public.

Monsieur Homais aurait-il alors raison, quand il écrit dans son article consacré aux comices : „On eût dit un véritable kaléidoscope, un vrai décor d'Opéra”<sup>13</sup> ? Le mot fait signe, bien sûr. Car d'une part, effectivement, opéra il y a. D'autre part, et comme dans le cas d'Emma, l'opéra qu'il croit voir, assis dans le public en bon auditeur du Conseiller, n'est pas celui que Flaubert fait entendre au lecteur. Comme si l'appropriation romanesque du genre joignait, en son hybridité, l'hostilité généralisée au lyrisme affectueux, sensuel et linéaire, pour ne pas dire monophonique, de la tradition italienne de l'opéra, mais aussi du roman sentimentaliste ou l'énonciation poétique univoque (que Baudelaire, l'année même de *Madame Bovary*, va faire éclater en poésie), pour engager à une écoute distanciée et critique en effet, au sens où la crise de l'Un la sature. Le mouvement est en fait général chez les modernes (d'une autre façon, Wagner en est aussi un acteur à la même époque), et il préfigure ce que Brecht théoriserait et accomplirait, plus tard, avec son idée de *Verfremdung* et son théâtre épique<sup>14</sup>. Avant cela, d'autres lecteurs auront mieux apprécié, dans le monologue de Rodolphe, une puissance expressive tirée du contraste entre la dimension cynique du propos et les connotations

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 186.

du moule générique qu'il reproduit inconsciemment : celui de l'aria mélodieux de l'amoureux lyrique. Ailleurs dans le roman, habituée aux distorsions et autres hybridations wagnériennes puis bergiennes (par exemple), l'oreille aura entendu la parodie d'un ensemble d'opéra : car ce que Flaubert y fait ressortir, c'est essentiellement la dissonance des discours mis en parallèle, ainsi que leur polyrythmie irrémédiable qui fait de son esthétique musicale réaliste un réalisme expressionniste avant la lettre.

Voici donc le point crucial. Si le progressiste positiviste Homais rêve de découvrir une grandeur dans l'univers irréductiblement épique qui est le sien, si Emma, de son côté, rêve d'y entendre un lyrisme dont il ne peut (plus) être porteur, Flaubert semble chercher une structure qui intégrerait, d'une part, des composantes spécifiques d'une esthétique d'opéra au sens romantique du terme, et qui, d'autre part, transgresserait le lyrisme étouffant, incompatible avec le réel faussement, grossièrement, grotesquement épique du temps dont ces composantes sont traditionnellement porteuses. Un opéra critique, donc ? En tout cas, au sens étymologique du mot, une œuvre où le spectacle, la musique et l'amour ne pourraient se croiser autrement qu'à travers un jeu formel inspiré de l'opéra « traditionnel », et qui aurait le mérite d'intégrer concrètement (précisément dans ses formes), et pour mieux perturber un lectorat toujours un peu volage enclin à n'écouter que les énoncés transparents, la concrétion d'un système ironique et intraitable de distanciation – potentiellement assimilateur de toute réalité.

De cette ironie formelle, le fait même qu'elle soit révélée par la remarque de Monsieur Homais – personnage que rien, par ailleurs, ne rend crédible – est un exemple d'autant plus piquant. Fausse ou vraie, cette

---

<sup>14</sup> Pour mémoire, les formes spécifiques du langage d'opéra transporteront là, non un lyrisme, mais des réalités psychosociales crues, pour produire un effet d'ironie grinçante inconnue du genre jusque-là.



remarque met en exergue le lien entre la scène des comices et celle de l'opéra de Donizetti dans le roman. Elle n'est pas la seule. Flaubert met en place maints autres motifs qui relient discrètement les extraits du roman que nous venons d'évoquer. Le premier (partie II, chap. 3) fait apparaître Léon comme un chanteur de romance et anticipe la romance d'Emma (partie III, chap. 2), chantée sur la barque pseudo-vénitienne qui les emportera sur les îles de Rouen. Et déjà, il y est question de Rouen, comme pour signer la fin de l'histoire amoureuse dès son commencement. Quant à la scène des comices (partie II, chap. 8), où la deuxième relation amoureuse d'Emma va se nouer, le spectacle qui se joue dans la rue et qu'elle regarde avec Rodolphe par la fenêtre de la mairie apparaît, par sa fonction, comme l'équivalent du spectacle de Rouen : ce spectacle à ciel ouvert n'est lui aussi qu'un prétexte qui permet aux futurs amants de se rapprocher, loin des regards. Mais alors que penser du geste de Rodolphe qui apporte non pas deux, mais trois tabourets ? Désir triangulaire aux abords, sans doute. Mais avant tout, n'est-ce pas là une intervention essentiellement structurelle de Flaubert, qui bouscule de façon incongrue les conventions réalistes du roman pour établir un lien entre cette scène et la visite future d'Emma à l'opéra, où la logique du triangle amoureux règnera sur scène tout comme dans le public ?

Tout se passe, en somme, comme si l'idéal flaubertien de la forme romanesque parfaite – ce fantasme connu dont l'apparement musical a souvent été remarqué – cherchait à se nourrir de l'aspect excessivement formalisé et conventionnel offert par le genre de l'opéra. Un idéal d'Œuvre parfaite qui n'est pas absent du roman de Maria Kuncewiczowa mais qui, nous l'avons vu, est porté par une musique purement instrumentale : celle de Brahms, cultivée par Rose. Et qui, partant, éclaire à rebours les stratégies narratives, les convictions esthétiques, et finalement les présupposés anthropologiques par où les deux romanciers divergent essentiellement.

Car si l'opéra, voire la musique vocale, jouent un rôle dans *l'Etrangère*, c'est celui de bousculer les dérives d'une telle quête de perfection et ce qu'elle comporte de potentiellement totalitaire, à savoir la négation du corps. Autant dire que l'opéra y fonctionne comme modèle structurant, mais autrement. Nous observons ainsi que la majorité des événements évoqués dans le roman de Kuncewiczowa apparaît sous forme d'analepses dont le croisement est opéré par le travail de mémoire du personnage principal, mais que la situation initiale, réactualisée jusqu'à la fin du roman (le dernier jour de vie de Rose), est rythmée par les coups de sonnette et les retentissements du téléphone, qui annoncent les entrées successives des personnages, en fin ou en début de chapitres. Par ailleurs, tout le personnel romanesque se retrouve autour de l'héroïne au moment de son agonie, comme dans une scène finale d'opéra. Enfin, à partir du chapitre 17, le rythme des entrées, redoublé par celui des sorties et de certains retours, se précipite selon un désordre calqué sur les troubles corporels de l'héroïne et sur la densité croissante de ses fantasmes.

Est-ce un hasard, dans ce contexte, que le battement irrégulier du cœur de Rose l'empêche de jouer l'Œuvre jusqu'au bout, lors de sa fameuse exécution nocturne du *Concerto*, au cœur même du roman ?<sup>15</sup> Ce rythme corporel premier, Rose cherche en vain à le faire taire, en lui imposant un rythme musical idéal, esthétisé et perfectionné. Mais ce qu'une violoniste peut faire, une chanteuse ne le peut pas : le corps reste son seul instrument, et elle ne peut refuser de l'entendre. Dès lors, Marthe ne pourra en faire abstraction. Et Kuncewiczowa-romancière se souviendra suffisamment de cette expérience pour décider de ne jamais l'exclure de son écriture<sup>16</sup>. Choissant de faire de ce battement le rythme

<sup>15</sup> Cf. M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, op. cit., Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994, p. 127 (chap. 11) ; cf. A. Wojda, « Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej » op. cit.

principal de son œuvre, et utilisant la symbolique de l'effet de *strette* dans l'enchaînement des derniers chapitres du roman, elle y fera entendre une musique que Rose s'est jusqu'au bout refusée à écouter : celle d'un corps traumatisé, soumis à la course du temps, et irrémédiablement mortel.

### *Epilogue*

Les perspectives des deux romanciers sont-elles inconciliables ? Jusqu'à un certain point seulement. Car leurs démarches ont en commun d'ériger le modèle-opéra non seulement en métonymie du bovarysme, mais aussi – et peut-être surtout – en réservoir d'effets formels qui, transposés vers le roman, fournissent un arsenal critique puissant, capable de mettre en cause les idéologies ambiantes qui semblent porter atteinte à une conception sensible de l'humain néanmoins soucieux de perfection. En d'autres termes, le dépassement d'un dualisme est ici en jeu. Et si l'intrigue, chez Kuncewiczowa, le thématise, le passage du texte au *gueuloir*, si physique, chez Flaubert, en est peut-être un symbole moins pittoresque qu'il semble. Différences d'anthropologies respectives, donc, ou différences d'appréhension de l'urgence qu'il y a à dynamiter ce dualisme ? On apprécie toujours les dangers d'un schéma mental à l'aune de l'Histoire. En plein milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce schéma n'est encore que grotesque aux yeux de Flaubert, et le romancier peut se permettre de flirter avec la désespérance d'un nihilisme artiste face à une bourgeoisie dont le matérialisme idéaliste est décidément trop hypocrite. En 1936, l'urgence d'une reconnaissance de l'intégrité physique et de la différence spirituelle du singulier est autre. Mais au fond, le propos humaniste relatif à la nécessité d'une forme-sens que Meschonnic

---

<sup>16</sup> Cf. H. Zaworska (dir.), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, Warszawa, Czytelnik, 1983, p. 218, 252.

théorisera avec le brio que l'on sait est le même. Face aux dangers que perçoivent les deux romanciers, une langue autrement musicalisée se doit d'être mise en œuvre, car c'est bien avec la langue comme support physique autant d'intellection, d'émotion et, oserions-nous dire, de relation érotique, que commence la subversion de tous les égocentrismes, qu'ils soient collectifs ou individuels, collectivistes ou individualistes.

## bibliographie

- Czermińska M., « Maria Kuncewiczowa. Istnieć gdzie indziej », [dans :] *Literatura*, 1974, n° 28.
- Czyba, L., *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- Dauge D., « Le bovarysme à l'épreuve de la musique », [dans :] *Fabula-LhT*, 2012, n° 9 : « Après le bovarysme », URL : [www.fabula.org/lht/9/dauge.html](http://www.fabula.org/lht/9/dauge.html).
- Dauge D., « Mélodies et sentiments : l'empoisonnement musical d'Emma Bovary », [dans :] *Revue Flaubert*, n° 8, 2008 (en ligne).
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Gallimard, Folioplus Classiques, 2004.
- Godlewska-Bychniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Jean-Aubry G., « Gustave Flaubert and Music », [dans :] *Music & Letters*, 1950, vol. 31, n° 1.
- Kuncewiczowa M., *Cudzoziemka*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994.
- Michałkiewicz K., Hawryszków K., « *Cudzoziemka* : Marii Kuncewiczowej literacko-muzyczny dialog z przeszłością », [dans :] *Mêlée*, 2011, n° 1.
- Sounac F., *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Weiss A.S., *Phantasmic Radio*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995.
- Wojda A., « Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej », [dans :] T. Górny, A. Hejmej (dir.), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków, Universitas, 2016.
- Zaworska H. (dir.), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, Warszawa, Czytelnik, 1983.
- H. Zaworska H., « Żyć u siebie », [dans :] *Twórczość 1972*, n° 2.
- Żak S., « O kompozycji *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej », [dans :] *Ruch Literacki*, 1970, n° 1.

## abstract

The article constitutes the second part of a study focused on operatic fragments in G. Flaubert's *Madame Bovary* and M. Kuncewiczowa's *Cudzoziemka* [*The Foreigner*]. In the first part, published in the *Cahiers ERTA* n° 9, a comparative analysis of the functions fulfilled in both novels by the operatic scenes (Donizetti's *Lucie de Lammermoor* and Puccini's *Madama Butterfly*) was proposed. The second part develops the issue of the socio-political and aesthetical implications of the invoked scenes, as well as other components of both narratives that can be defined as *musical*. The conducted analysis reveals that both heroines' distinct attitudes towards music reflect their fundamentally distinct attitudes towards any *otherness*, formed in two very different socio-cultural contexts. The effect of this distinctiveness is originality of the two *musical* literary projects: the first – proposed by Flaubert – is a specific attempt at transgressing the artistic inertia that subdues *Madame Bovary*; the second – proposed by Kuncewiczowa – criticizes the absolutization of art at the hands of Róża, *the foreigner*, in the name of the unobtainable idea of perfection.

**keywords**

intermediality, word and music studies, Flaubert, Kuncewiczowa, opera in novel

**aleksandra wojda**

Enseignante docteure en littérature comparée à l'Université Jagellonne de Kraków, chercheuse au Centre National de la Recherche NCN (Pologne), spécialiste des relations musico-littéraires, de l'écriture fragmentaire à l'articulation des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et du romantisme critique dans les domaines français, allemand et slave. Ses publications sont consacrées aux mises en musique de la poésie, à la prose et à la critique musicale du romantisme à l'époque moderne, ainsi qu'aux rapports littérature – opéra. Membre associé des laboratoires CERCLE (Université de Lorraine) et PLH (Université de Toulouse – Jean-Jaurès), membre de la SERD et de la Société des Dix-Neuviémistes.