

ALEKSANDRA WOJDA

Université Jagellonne

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

I^{re} partie

Prologue

Depuis que les études musico-littéraires et intermédiales se sont installées dans le panorama de la recherche universitaire comparatiste, elles ne cessent d'appeler à relire un certain patrimoine littéraire européen sous un angle interdisciplinaire². L'objectif de ces appels réitérés n'est pas tant de mettre en question les modalités de lecture plus traditionnelles que d'élargir le cadre d'appréhension des œuvres que ces lectures ont pu offrir, et nommément de reconsidérer l'importance des références et des données extralittéraires pour le propos global des textes. C'est dans cette perspective que nous situons ici notre réflexion, consacrée à deux romans célèbres dans leurs littératures respectives : *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert et *Cudzoziemka* (*L'Étrangère*, 1936) de Maria Kuncewiczowa³.

¹ Ce projet a été financé par le Centre National de la Recherche (Narodowe Centrum Nauki), décision n° DEC-2013/09/D/HS2/00968.

² Cf. entre autres: W. Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1999 ; J. E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », [dans :] *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, 2000, vol. 10, n° 2-3, p. 105-134.

³ Nous renvoyons le lecteur francophone à la traduction française du

À un premier niveau, ce qui nous a semblé inviter à une lecture comparative et interdisciplinaire de ces romans, c'est que tous les deux contiennent une scène analogue, dans laquelle l'héroïne principale assiste à un spectacle d'opéra à un moment important du déroulement de l'intrigue. Maigre raison, et qui pourrait susciter des réserves. D'autant qu'on a affaire ici à des époques différentes, à un roman identifié comme réaliste et à un roman dit psychologique⁴, et à une présence sans commune mesure du paradigme musical dans l'un et l'autre cas (Kuncewiczowa en faisant l'un des thèmes centraux de sa création⁵, tandis qu'il apparaît plutôt « en passant » chez Flaubert⁶). À y regarder de plus près, néanmoins, l'apparition de ces deux scènes n'est que la marque la plus visible d'une parenté plus profonde, que d'autres éléments ont tôt fait de confirmer.

La question génétique, d'abord. L'œuvre de Maria Kuncewiczowa, l'une des romancières polonaises les plus

roman proposée par Claude Backvis: M. Kuncewiczowa, *L'Étrangère*, C. Backvis (trad.), Paris, Corrèa, 1945. Dans nos analyses du roman flaubertien, nous nous référons à l'édition : G. Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, Folioplus Classiques, 2004.

⁴ Cf. entre autres B. Schulz, « U wspólnej mety » [Au même but], [dans :] *Pion*, 1937, n° 35.

⁵ Cf. à ce sujet: S. Žak, « O kompozycji *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej » [De la composition de *L'Étrangère* de Maria Kuncewiczowa], [dans :] *Ruch Literacki*, 1970, n° 1, p. 45–55, et plus récemment, K. Michalkiewicz, K. Hawryszkóv, « *Cudzoziemka* : Marii Kuncewiczowej literacko-muzyczny dialog z przeszłością » [*L'Étrangère* : un dialogue musico-littéraire de Maria Kuncewiczowa avec le passé], [dans :] *Mêlée*, 2011, n° 1, p. 70–76, ainsi que notre article : A. Wojda, « Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej » [L'intermédialité comme forme d'identité hybride : apories identitaires dans *L'Étrangère* de Maria Kuncewiczowa], [dans :] T. Górny, A. Hejmej (dir.), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Cracovie, Universitas, 2016.

⁶ Une telle image a été néanmoins mise en cause dans quelques études récentes, cf. M.-T. Mathet, « La scène de l'opéra *Lucia di Lammermoor* dans *Madame Bovary* », [dans :] A.-M. Harmat (dir.), *Musique et Littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009 et D. Dauge, « Le bovarysme à l'épreuve de la musique », [dans :] *Fabula-LhT*, 2012, n° 9 (« Après le bovarysme »), www.fabula.org/lht/9/dauge.html.

importantes du XX^e siècle, romaniste de formation, entretient un rapport étroit avec la littérature française en général – et avec le roman réaliste français en particulier⁷. Dans *L'Étrangère*, cette caractéristique prend la forme d'un dialogue sous-jacent avec *Madame Bovary*.

Par ailleurs, les problématiques sont étrangement parallèles : proposant deux analyses d'un personnage féminin, les deux romans s'intéressent au phénomène qui a pris, dès l'époque de Flaubert, le nom de bovarysme. De cette affection, dont le diagnostic fut posé en 1857, l'histoire des variations et autres métamorphoses a depuis longtemps excédé le cadre du projet flaubertien. Et de fait, il semble que le roman psychologique de Kuncewiczowa se soit évertué à détecter l'une de ses mutations : celle où l'aliénation se traduit par l'altérité.

Ajoutons enfin la portée critique des deux romans dans leurs littératures respectives, inséparable de l'analyse sociale qu'ils proposent. Entre autres choses, Flaubert s'attaque à l'emprise mentale exercée par l'idéologie petite-bourgeoise de la France provinciale du XIX^e siècle sur la femme, que ses aspirations aussi bien imaginaires qu'intellectuelles, perverties par son aliénation sociale, vont progressivement emprisonner dans ses fantasmes pour la mener à l'autodestruction. De son côté, Kuncewiczowa étudie la pression d'un nationalisme provincial, tel qu'il se fait ressentir dans la Pologne des premières décades du XX^e siècle, sur un personnage féminin plus indépendant de son milieu qu'Emma Bovary certes, mais pas moins perverti et étouffé par les limites spatio-temporelles et idéologiques dans lesquelles il est condamné à vivre. Les deux textes posent ainsi un regard aussi lucide qu'intransigeant sur une problématique actuelle.

Devant une telle convergence de données, ce qui, au départ, pouvait ressembler à une homologie de détail se

⁷ Cf. H. Zaworska (dir.), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową* [Entretiens avec Maria Kuncewiczowa], Varsovie, Czytelnik, 1983.

donne potentiellement à interpréter comme un même processus synecdochique de haute ambition. Dit autrement, les scènes ponctuelles où les héroïnes assistent à un spectacle d'opéra pourraient bien être des miroirs où viennent se concentrer des questions psychologiques aussi bien que sociales inhérentes à la démarche d'auteurs sans concession. Il serait peu pertinent, sinon, de choisir un genre aussi faussement intime que le roman pour montrer ce que fait à la sensibilité un genre aussi contradictoirement social que l'opéra. Fondé, dès l'époque romantique, sur une perception sociale partagée en silence, ce genre semble en fait hautement symbolique pour nos deux romanciers, au sens où le spectacle auquel il donne lieu paraît être celui de la destitution de la sensibilité (féminine ?) par la machinerie économique-érotique où les idéologies (masculines ?) du pouvoir se regardent vivre. Y assister deviendrait-il donc ici une figure d'emprisonnement de l'intimité dans une société narcissique qui se regarde elle-même ? Le roman serait-il donc la dénonciation d'une mise à mort complaisante sous couvert de pâmoison artistique ? C'est ce que nous essaierons de montrer ici.

Héroïnes romanesques à l'opéra : des jeux de reflets aux déplacements identitaires

En l'occurrence, le choix des opéras convoqués guidera nos premiers pas.

Jeux de miroirs ?

Lucie de *Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1839), qui captive Emma au dernier chapitre de la troisième partie de *Madame Bovary*, et *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini (1904), qui enchante Rose au sixième chapitre de *L'Étrangère*, sont deux opéras construits dans la manière typique de la tradition italienne⁸. Composés

⁸ Cf. entre autres : J.-M. Fauquet, « Emma et Lucia », [dans :] *L'Avant-Scène*

d'une ouverture et de trois actes, ils traitent un sujet tout aussi attendu de cette même tradition : une histoire d'amour malheureux dont la fin s'avère tragique. Quant aux titres, ils annoncent, selon l'usage, que le personnage féminin focalisera l'attention.

D'emblée pourtant, le développement de l'argument, dans les deux compositions, revêt une originalité qui tempère quelque peu la thématique convenue et, surtout, semble rapprocher le propos qui les sous-tend. Les deux histoires amoureuses mythifient un amour de jeunesse, noué au tout début de l'œuvre. Dans les deux cas, cet amour aboutit à un mariage conclu dans le 1^{er} acte – mariage symbolique dans le cas de Lucie et Edgar, mariage officiel dans celui de Madame Butterfly et de Pinkerton –, auquel les deux personnages féminins resteront fidèles. Enfin, les deux opéras mettent en scène des héroïnes prêtes à payer leur amour au prix fort : celui, pour les deux, d'une relation conflictuelle avec la famille ; celui, pour Madame Butterfly à l'acte II, de la répudiation sociale ; et bien sûr celui de leur propre vie à l'acte III.

Procédons plus avant, et au-delà de l'argument, nous voyons que les deux œuvres sont également proches par la problématique qu'elles posent, qui témoigne d'une autre sorte de parenté : une parenté critique et analytique. Là comme là, l'aliénation du personnage principal constitue une donnée déterminante de l'intrigue. Sous l'emprise de la famille qui alimente ses soupçons injustes pour l'écarter d'Edgar, Lucia signe un acte officiel de mariage qu'elle ne pourra rompre que par un double meurtre, seule forme de libération qui lui soit accessible. Madame Butterfly, quant à elle, confiante dans le retour prochain du mari qui l'a abandonnée, refuse de céder aux nouvelles propositions de mariage et choisit de vivre dans un double isolement socioculturel : à l'écart de la société

Opéra, 2006, n° 233 (« Gaetano Donizetti : *Lucia di Lammermoor* »), ainsi que *L'Avant-Scène Opéra*, 2003, n° 56 (« Giacomo Puccini : *Madame Butterfly* »).

japonaise qu'elle a définitivement quittée, mais loin aussi de l'Amérique mythifiée qu'elle ne pourra jamais atteindre. Deux histoires différentes, pour un même amour inconditionnel, qui se contraint par refus de se confronter à la réalité extérieure qui le contraindrait, et dont la mort est naturellement l'issue puisque le déni en est le ressort. Ici, pas question d'accepter les données objectives d'un monde dans lequel on ne serait que forcé de vivre. Il faut le rêver, et quand il impose son visage hideux, se détourner de sa face ou renoncer. Ainsi Lucia rejette-t-elle le mariage forcé avec Lord Arthur Bucklaw, candidat choisi par son frère ; ainsi Madame Butterfly se refuse-t-elle à accepter la perte définitive de son mari et de son enfant.

Pathétique critique, en effet. À en juger par ces premières observations, nous sommes ici dans un cas typique de paradigme romantique, et les raisons pour lesquelles nos auteurs ont choisi de s'appuyer sur ces deux opéras paraissent tenir aux identifications qu'ils promeuvent. Lucie et Madame Butterfly incarnent la passion. Au nom de l'amour, elles outrepassent toutes les limites, sont prêtes aux plus grands sacrifices, ne respectent pas les conventions. Comme telles, ce sont aussi les victimes d'un rôle, voire d'un système social qui les prive de tout épanouissement affectif et imaginaire, ignore leur individualité et les réduit à une position de mineures politiques. Pourrait-on imaginer meilleur support identificatoire pour Emma Bovary que le visage de cette Lucie emportée par ses chimères et capable de les défendre jusqu'à la mort ? Et pourrait-on imaginer meilleur double pour Rose – née au bord de la Mer Noire, étrangère dans la Pologne qui l'accueille si mal – que cette dame venue de l'Orient le plus extrême ? Le drame de l'héroïne de Puccini – coupée de sa culture d'origine par son mariage avec l'américain Pinkerton puis indignement abandonnée – ne ressemble-t-il pas à celui de sa propre jeunesse, brisée par l'infidélité de Michał, fils volage de son professeur de violon varsovien, qu'elle cherchera

à mythifier toute sa vie ? Oui, tout semble se passer comme si les deux héroïnes d'opéra étaient là pour renvoyer l'image de destins. Tout semble suggérer, par conséquent, que l'opéra peut devenir un miroir parfait du roman...

Mais les premiers travaux du regretté René Girard ont fait bon marché de ce mensonge romantique⁹. Que l'identification des spectatrices avec leurs spectres scéniques semble efficace, c'est la moindre des illusions. Mais les spectres reflètent moins les sorts qu'ils n'en lancent. Et en réalité, la « vérité romanesque » est ainsi faite que le lecteur ne peut croire à l'équivalence des histoires de part et d'autre de la rampe. Emma et Rose peuvent être dupes, le narrateur des deux romans ne l'est pas. Et les marques de distanciation par rapport aux chimères par lesquelles les deux spectatrices se laissent entraîner empêchent le lecteur de s'y joindre.

Déplacements du regard

Nous parlons ici de stratégie romanesque destinée à provoquer chez le lecteur la conscience du pouvoir illusionniste qui se greffe sur le spectacle.

Dès le début du chapitre consacré à la soirée à l'opéra, le narrateur flaubertien sème dans la narration des graines d'ironie qui soulignent l'écart entre ce qui se passe sur scène et ce que voit Emma. Et cette ironie est féroce et constamment à double détente. Ainsi, l'œuvre de Donizetti a beau être une adaptation française de sa *Lucia di Lammermoor* initialement composée en italien, dès les premières notes, apprend-on, Madame Bovary se sent plongée, non pas dans l'univers donizettien, mais dans celui de Walter Scott, lecture préférée de sa jeunesse¹⁰. Et bien sûr, cela se comprend : la trame de l'opéra a été

⁹ Cf. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

¹⁰ D'ailleurs, comme le remarque Damien Dauge, le nom du compositeur n'apparaît jamais dans le texte. Cf. D. Dauge, *op. cit.* p. 7, et M.-T. Mathet, *op. cit.*, p. 126.

tirée du roman ; Lucia de Scott – comme Emma – aimait lire des romans. Mais justement : cela ne s'entend pas. La compréhension d'Emma est déconnectée de la réalité sensible. Elle est abstraite. Et le rapport entre le roman anglais et l'opéra franco-italien essentiellement idéal. Quel spectacle, concrètement, apparaît devant les yeux d'Emma ? Quel visage d'elle reconnaît-elle en regardant Lucie ? Difficile à dire. Comme lecteurs, nous assistons surtout à un déplacement du regard qui fait confondre identification et introjection, et auquel l'objet réel échappe.

Miroir désiré, miroir brouillé : la stratégie démystificatrice du roman est radicale. Et sans doute ne prend-elle pas ce ton caustique chez Kuncewiczowa, et elle n'y est pas non plus affichée avec autant de crudité. Mais c'est justement parce que l'intériorisation de l'aliénation est plus grande, la psyché plus dépossédée et, par là même, le roman plus inquiet sur son aptitude à poser, comme genre, les fondations d'une autre compréhension émotionnelle – d'une compréhension émotionnelle tout court –, enjeu effectif, quoiqu'implicite, de toute cette critique. Ainsi Rose se perd-elle en images de deux façons. La première a trait à son comportement *quasi*-théâtral au cours du spectacle auquel elle assiste. Il s'agit d'une pantomime. Le personnage semble par moments sortir de son rôle de spectatrice pour jouer le rôle principal devant un public invisible. Il est infantilisé. Il ne fuit pas, comme Emma, dans un imaginaire abstrait, mais en incorporant physiquement le personnage, il atteste une perte du sens tout aussi grave : chez lui, c'est le langage qui est touché. Et il est touché parce qu'il ne peut être direct, parce qu'il est médiatisé – ou qu'il se cherche au travers d'un médium esthétique qui fait office de surmoi, comme le montre le jeu avec l'intertexte flaubertien dont se nourrit la description qui est faite de cette scène de spectacle dans *L'Étrangère*. Écoutons les titres, et l'on entendra déjà résonner *Madame Butterfly* du nom et de l'imaginaire de *Madame Bovary*. Par ailleurs,

dès les premières mesures, Rose « paume ses yeux »¹¹, sans les fermer entièrement. Pour mieux entendre la musique, selon un jeu de vase communicant entre les sens stimulés ? Mais alors pourquoi se rendre à cette manifestation spectaculaire entre toutes qu'est un opéra ? À moins que le geste permette d'imaginer un autre spectacle ? Mais alors lequel ? Celui où Emma s'identifiait à Lucie ? Ou celui que voyait Emma s'identifiant à Lucie ? Et qui pourrait du coup vouloir dire qu'elle-même est une autre Emma s'identifiant à une autre Lucie (il suffit de changer les noms) ? L'étrangère cherche-t-elle à s'identifier avec la japonaise Madame Butterfly, ou avec Emma Bovary ? Et avec quelle Emma ? Celle qui est au spectacle ou le personnage qu'elle se figure être lors de cette soirée ? Autant de questions sans réponse montrent au moins une chose : dans cet extrait, Kuncewiczowa multiplie les reflets, superpose des figures incompatibles, sans qu'aucune identification claire ne s'impose. Un procédé qui correspond bien à la pluralité des prénoms de l'héroïne tout au long du roman : Rose (Róża) est Rosette (Różyczka) et *Rosalie* (en français, dans le roman) ; elle est aussi Eve (Ewa), Ewcia ou Elcia pour son mari Adam ; elle est... un prénom déplacé, un prénom impossible, de multiples prénoms possibles, bref une figure de l'extériorité du nom et de l'identité. Et par là, de même qu'Emma, elle apparaît comme une allégorie de la mystification identificatoire – que le regard averti et cynique de son fils Władys, qui l'accompagne à l'opéra, est précisément là pour démystifier à l'intention du lecteur. À l'instar du narrateur flaubertien, ce Władys appréhende avec distance les envolées lyriques du personnage de l'opéra de Puccini, comme pour mieux décrédibiliser la pâmoison esthétique de sa mère – et cautionner, par conséquent, cette « vérité » critique et ce dévoilement des illusions de la transcendance imageante dont maints théoriciens ont fait l'alpha et l'oméga du roman moderne.

¹¹ M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994, p. 59.

Chronotopes d'un au-delà

Il s'en faut pourtant que l'idée même d'une vérité et d'un dévoilement soit innocente. Il s'en faut que la suspicion de l'imagination qui la sous-tend ne soit pas elle-même suspecte. Car enfin, il faut bien des conditions, un climat, pour qu'un moteur aussi manifestement puissant se mette en marche. Le déplacement du regard part nécessairement d'une relation, et donc d'un point d'ancrage dont il faut au moins considérer les caractéristiques si on veut l'exempter de toute responsabilité. Quant aux reflets illusoireaux auxquels le spectacle donne lieu, ils supposent une puissance imageante de l'objet détourné, dont les modalités d'action sont à interroger. Bref, il paraît périlleux de considérer la pulsion scopique des personnages comme indépendante du spectacle sur lequel elle se greffe – et fort contestable, en vérité, de supposer dans leur façon de l'appréhender un choix purement arbitraire.

Observons, par exemple, la façon dont le chronotope des deux romans et celui des deux opéras sont articulés, et l'on remarquera que ce dernier conditionne largement le brouillage imaginaire. Signifiant notoirement déterminé, le prénom d'Emma (pseudo-homonyme d'« aima ») invite à s'enfermer dans les amours passés : l'opéra de Donizetti en donne l'occasion. La représentation à laquelle assistent les Bovary doit en effet avoir lieu dans les années cinquante, au plus tôt. Or à cette époque – comme le rappelle Joël-Marie Fauquet – le walterscottisme romantique, à la mode au début des années trente, sent déjà quelque peu la naphthaline ; le roman de Walter Scott lui-même, *The Bride of Lammermoor*, a paru en 1819, soit plus de deux décades auparavant ; enfin, l'action dans laquelle il nous plonge, et l'opéra avec lui, renvoie au crépuscule du XVII^e siècle¹². Où peut-on aller à Rouen, en

¹² Cf. J.-M. Fauquet, « Lucie de Lammermoor : guide d'écoute », [dans :] *Avant-Scène Opéra*, 2006, n° 233 (« Gaetano Donizetti : *Lucia di Lammermoor* »), p. 69-70.

1850, quand on est une jeune femme et qu'on veut voir quelque chose ? Là où un programme et un répertoire l'ont prévu : du côté du pittoresque d'une Écosse de carton-pâte. La superposition des strates temporaires qu'elle offre est suffisamment dense et floue pour qu'une identité spleenétique y trouve l'univers quasi-romanesque où elle cherche à se perdre.

Plus brut que le romantisme de Donizetti dans sa façon d'approcher le réel, le vérisme de Puccini n'est pas moins propice à une telle évasion. Le Japon de *Madame Butterfly* est censément contemporain de l'époque du roman, mais le filtre de l'exotisme qui s'impose à sa représentation l'éloigne semblablement de Rose. Il n'est pas hasardeux qu'elle soit qualifiée pour la première fois d'*étrangère* – qui plus est, en allemand (« eine Fremde »)¹³ – dans le même chapitre où elle se rend au théâtre. La scène de l'opéra figure ici à l'évidence cet orient originaire à la fois idéalisé et perdu où une identité problématique s'élançait vers elle-même : proche (la Russie native de Rose) ou lointain (le Japon de *Madame Butterfly*), l'espace fictionnel comble le mouvement de fuite et lui donne un contenu en ce qu'il rappelle ce lieu stable que l'amour seul pourrait restituer concrètement, selon la logique fantasmée déployée dans le roman.

Que dire, sinon qu'un schème, un format se propose dans les spectacles, où une imagination en quête de corps et de concrétisation trouve de quoi s'investir ? La situation est en fait révélatrice d'une tension. D'une part, tout se passe comme si Emma et Rose, tout en cherchant à s'identifier aux personnages du spectacle, ne pouvaient s'empêcher de s'appropriier les œuvres reçues et soumettaient le signifiant des spectacles à leur propre narration, compromettant du coup le pouvoir strictement spéculaire du spectacle. D'autre part, l'architecture spatio-temporelle des deux opéras offre un cadre propre à combler le besoin de déplacement des frontières entre

¹³ M. Kuncewiczowa, *op. cit.*, p. 67.

réalité et imaginaire et à nourrir, jusqu'à un certain point, les fantasmes qui se libèrent chez les spectatrices lors de la représentation. De là, une question, que la reconfiguration intermédiaire des deux scènes canoniques oblige à poser : le problème vient-il des particularités du genre de l'opéra en tant que tel – voire d'un certain type d'opéra, qu'il faudrait considérer comme plus suspect que d'autres quant à l'impact qu'il a sur les récepteurs ? Faudrait-il, autrement dit, supposer que l'opéra apparaît dans les deux romans comme un art privilégié de la confusion identitaire programmée, qui fournit l'homme en illusions et le jette dans l'impasse ?

Mais alors pourquoi le jeu qui incite Emma et Rose à vivre leur histoire par procuration ne peut-il durer jusqu'à la fin des deux spectacles ? Pourquoi les deux femmes sortent-elles du théâtre – Madame Bovary après le deuxième acte et Rose avant la scène finale – au lieu d'y rester et de faire dire aux œuvres ce qu'elles souhaitent y percevoir ?

Scènes d'opéra : synecdoques du bovarysme

En vérité, on pressent quelque chose d'autre ici : c'est que l'opéra n'est pas seulement un espace de déplacement des perceptions, mais qu'il a son mot à dire, et que ce qu'il transmet finit par prendre le dessus sur les illusions auxquelles les spectatrices cherchent à le réduire. En d'autres termes : sa propre logique et sa réalité finissent par s'imposer à la logique potentiellement appropriative de leur imagination, pour se révéler par elles et les révéler à elles-mêmes.

Quitter le spectacle, ou mises-en-scène du bovarysme

Voyons d'abord, pour saisir le fonctionnement de cette double révélation, ce qu'Emma et Rose refusent de voir dans les spectacles, et que, visiblement, le détournement du regard ne saurait suffire à dissimuler.

Dans le cas d'Emma, c'est la scène de folie de Lucie, qui occupe le troisième acte de l'opéra de Donizetti. Cette scène est la conséquence logique de l'écart croissant entre l'univers intérieur du personnage et le cadre social qui contraint le déploiement de son désir. Un tel écart conduit au meurtre et au suicide : Lucie assassine d'abord celui qui en est symboliquement la cause (Lord Arthur Bucklaw) et quitte ensuite elle-même un monde devenu inhabitable. Rose, quant à elle, quitte la place au moment du suicide symbolique puis concret de Madame Butterfly – qui remet son enfant à Pinkerton et à sa nouvelle femme avant de s'effacer d'un univers où ses désirs n'ont pu s'accomplir. Même écart entre les désirs individuels et l'éventail des possibles que le réel peut leur offrir, mêmes conséquences.

L'explication psychologique des choix d'Emma et de Rose est transparente. Si les deux spectatrices adhèrent à la logique d'un épanouissement affectif absolu et absolutisé, extériorisé, chez les héroïnes des deux opéras, par une dépense vocale *quasi*-transgressive, elles refusent d'accepter la fin tragique qu'une telle logique entraîne avec elle. L'essence du bovarysme est bien là¹⁴. L'évasion choisie et exaltée d'une intériorité close sur elle-même ne pourrait s'exprimer plus clairement.

Or, c'est cette même explication qui nous oblige à repenser la signification que revêtent les deux spectacles en étant insérés dans les romans. La posture que nous venons de décrire n'est pas étrangère, en effet, aux héroïnes de Donizetti et de Puccini. La logique de fuite et d'aliénation conséquente – jusqu'à la mort, à la folie et au meurtre – est bien celle de Lucie et de Madame Butterfly. De là à dire que l'opéra offre, dans les deux cas, la mise en scène spécifique d'un bovarysme avant la lettre, il n'y a qu'un pas. Ainsi, la scène d'opéra est bien un reflet – mais dans un sens tout autre que celui dont nous avons parlé

¹⁴ Cf. J. de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Éditions du Sandre, 2008.

jusqu'à présent. Ce reflet n'est pas celui que les regards d'Emma et de Rose semblent y chercher : c'est celui avec lequel les deux romanciers veulent les confronter, en leur présentant deux personnages qu'une telle fuite finit par détruire ; et en leur permettant de fuir encore une fois, pour dévoiler ainsi la justesse du diagnostic posé dans les deux spectacles. Le refus du réel, mis en évidence sur scène, met en exergue l'essentiel de leur jeu permanent avec le réel et annonce ses conséquences tragiques.

Un bovarysme exalté

Les deux scènes d'opéra conjuguent en vérité le rôle de synecdoques et de clefs de lecture spéculaire du bovarysme : elles en concentrent et en révèlent la théâtralité exaltée. Transposé sur scène, le bovarysme se dévoile comme spectacle à part entière, excessif et poussé jusqu'à ses extrêmes limites. Jusqu'à devenir insupportable à celles qui le cultivent. Jusqu'à les chasser de ce théâtre qui est finalement le leur, quand il finit par révéler l'aspect le plus tragique de leur propre jeu, pour ne pas dire l'atrocité d'une comédie humaine passée au stade de l'individuation.

Tandis que la théâtralité se construit et se déploie tout au long des deux romans, dont l'extension temporelle permet d'en déplacer les manifestations et, partant, pour les personnages, de donner le change, l'art de l'opéra parvient à la saisir à travers une petite part capable de synthétiser le tout. Et voilà ce qui est insupportable : l'économie limitative mise au jour. Replaçons les deux scènes, précisément, dans l'économie globale des deux romans. Dans *Madame Bovary*, la sortie au théâtre – décrite dans le dernier chapitre de la deuxième partie du roman – constitue l'un des points tournants du récit : c'est là qu'Emma rencontre Léon pour la deuxième fois, et c'est à partir de ce moment que leur liaison amoureuse, cette fois consommée, pourra s'épanouir. À ce premier niveau, l'opéra est une matrice. Il libère un rapport en gestation,

une relation longtemps fantasmée, auquel l'objectivation fictionnelle, en donnant vie à un spectacle, permet de prendre corps selon un jeu de vases communicants entre fiction et réalité. Ici, le triangle Lucie – Edgar – Lord Bucklaw sur scène donne le sens d'une révélation magique à la configuration triangulaire de la position des personnages assis dans le public. Même objectivation analogique dans *L'Étrangère*. Aucun tiers n'intervient sur scène pour séparer Madame Butterfly de Pinkerton ; nous n'en voyons pas non plus auprès de Rose qui assiste au spectacle ; mais là comme là, les rapports entre les personnages du roman sont ambigus : Władysław, le fils de Rose, lui tient lieu de partenaire, et ce dispositif rappelle l'aspect semi-parental de la relation de Pinkerton à la jeune Japonaise¹⁵ ; par ailleurs, la sortie au théâtre dans *L'Étrangère* fait partie d'un stratagème complexe mis en place par la mère pour briser la relation amoureuse de son fils. Si le spectacle de Donizetti constitue ainsi un moment déclencheur de la romance d'Emma et de Léon qui occupera une place centrale dans la troisième partie du roman de Flaubert, celui de Puccini – dans une série des chapitres du roman de Kuncewiczowa consacrés à l'analyse de la relation quasi-œdipienne entre Władysław et Rose¹⁶. Économie structurelle en effet. Les scènes d'opéra apparaissent à des moments clefs des deux récits, pour dévoiler, par delà la complexité de leurs rapports sentimentaux, l'aspect théâtral de leur vie affective.

Mais cette théâtralité ne pourrait certainement pas s'imposer avec autant d'évidence si elle n'était qu'irradiée par les scènes représentées. Or, bien avant que les deux opéras ne commencent, la description des longs préparatifs qui précèdent la soirée, celle du comportement des personnages dans le bâtiment du théâtre lui-même nous font comprendre que les frontières

¹⁵ Cf. J.-M. Brèque, « Une logique tragique », [dans :] *Giacomo Puccini : Madame Butterfly*, op. cit., p. 102-104.

¹⁶ Chapitres V-X du roman.

entre l'art dramatique et le réel sont ici largement brouillées. Chez Flaubert, ce brouillage tient au transvasement de la conscience et de l'inconscience des situations de part et d'autre de la rampe. Avant, pendant le spectacle et après avoir quitté la salle, Emma-spectatrice est préoccupée par la mise en scène de son propre personnage. Ce qui correspond à une conscience de soi, mais partielle et du coup mal maîtrisée, comme le prouve son départ ; que dire, dès lors, du jugement qu'elle porte sur le spectacle lui-même ? Qu'il ressortit à un regard démystificateur ? À voir. En contrepoint de celui du narrateur, son analyse des costumes et des détails du décor ainsi que son intérêt pour le chanteur qui joue le rôle d'Edgar est la marque d'une distance, mais qui prive la fiction théâtrale de son statut particulier et clos sur lui-même – et partant qui signifie que le personnage ne peut voir au-delà du monde concret tel qu'elle le fantasme, ne peut entrer dans le monde des significations, des interprétations, bref du jugement. Conscience apparente. Autisme, égocentrisme et infantilisme affectif en vérité. L'entrée de Rose sur le tapis rouge de l'opéra berlinois, ainsi que son regard sur l'architecture du bâtiment produisent un effet analogue en transformant tout l'espace du théâtre en une immense scène où l'étrangère vient jouer son propre rôle : celui qu'a inventé Puccini, à défaut d'être un pur prétexte, n'est que l'une des composantes de cette pièce où la spectatrice assure d'un bout à l'autre le rôle principal.

Nous parlions de révélation de l'opéra par les personnages autant que des personnages par l'opéra. Nous y voilà. L'opéra n'existe pas. L'opéra n'existe pas parce que la scène du bovarysme l'a phagocyté, et qu'elle excède jusqu'aux limites du théâtre lui-même. Mais ne nous y trompons pas : la névrose individuelle n'y est pour rien. Il n'existe pas parce que la réalité de sa scène n'est qu'un tréteau de la grande comédie humaine, comme nous l'avons suggéré, dont ces personnages sont au mieux les boucs émissaires (et dans émissaire, il y a

m e s s a g e r). Entrons chez Flaubert. On repère les marques de la comédie opératique globalisée bien avant que l'on entende les premières notes de l'ouverture, et bien avant que l'on ne franchisse les portes du bâtiment. On y assiste en regardant les affiches accrochées dans les rues. On y assiste en lisant les extraits des articles de presse qui font la gloire du fameux ténor Lagardy. Bref, la scène du spectacle est celle de l'espace médiatique de la ville moderne. Et qu'il s'agisse de Rouen ou de Berlin ne change rien. Préfecture de province ou capitale d'un État, c'est bien comme lieu de médiation qu'il existe. Autant dire, comme lieu de promesse relationnelle et de promesse de reconnaissance individuelle – mais sur fond de sacrifice de l'identité au jeu des masques. Faut-il encore s'étonner que ce soit au-delà de leurs villages, de la communauté qui les identifie (pour le pire et meilleur), en somme au-delà des contextes sociaux identitaires, que les deux héroïnes viennent vivre le passage le plus spectaculaire de leur transfiguration ? Le lieu du rapport n'existe pas autrement que moyennant cette transfiguration. Et il est dangereux parce qu'il est à la fois enchanteur et pourvoyeur de drames. Un opéra, en effet. Et plus que ça.

Métonymies de la transgression ?

Nous pouvons en effet constater, à partir de là, que la scène de l'opéra constitue une figure du spectacle bovaryste dans un autre sens encore que celui de synecdoque de l'aventure romantique : au sens, métonymique cette fois, où les deux spectacles restent inachevés. Il ne s'agit pas ici du fait que les deux héroïnes quittent les théâtres. Cet événement n'est qu'un épiphénomène du processus métonymique. Mais elles choisissent de se lancer à la recherche d'une scène toute autre que celle qu'elles voient, et c'est cela qui est essentiel. Ce qu'elles visent, c'est ce que le réel même peut leur offrir, qui leur paraît plus satisfaisant, car plus

propice au jeu de déplacement que le spectacle lui-même – figé dans l'exigence de rencontres, de relations d'interprétation et d'engagements. En ce sens, la scène d'opéra renvoie non seulement à la théâtralité, mais aussi à la dimension incessamment transgressive, inassouvie de la posture bovaryste. Et c'est cette même dimension qui lui donne son aspect tragique. Car la vérité du spectacle finira par rattraper les spectatrices, et comme héroïnes elles seront menées, malgré tous leurs efforts, à partager le sort de Lucie et de Madame Butterfly. Pour Emma, ce sera en quittant avant la fin le premier et le dernier des spectacles : celui que la mort seule permet réellement d'achever. Quant à Rose, comme son double théâtral, elle restera sur scène plus longtemps, mais sans abandonner ses fantasmes amoureux et artistiques de jeunesse.

Il faut ainsi admettre que leurs histoires ne font pas que transposer la partie finale des opéras, et qu'elles en divergent ; mais pour mieux reconnaître qu'en réalité ce déplacement ne dit rien contre l'identité, selon la loi de la métonymie qui correspond à une représentation temporelle et changeante, plutôt que topique, de l'existence.

Marie-Thérèse Mathet souligne, par exemple, que l'amour de Lucie pour Edgar reste profond et conséquent d'un bout à l'autre de l'œuvre, tandis que celui d'Emma n'a rien de fixe, que son engagement affectif paraît peu crédible, tant son désir s'éparpille, se déplace d'un objet à l'autre – Rodolphe, Léon, l'acteur-Edgar lui-même n'en étant que des supports. Nous pourrions aussi, suivant ce même raisonnement, ne voir en Emma qu'une « femme de fausse poésie et de faux sentiments » – selon l'expression de Flaubert lui-même¹⁷. Mais s'il est vrai que la passion d'Emma, marquée par l'esprit petit-bourgeois de province qui nourrit si mal tout ce qui a trait à une ambition ou une grandeur quelconque, est effectivement pervertie, faut-il en conclure qu'elle ne possède ni

¹⁷ Cf. M.-T. Mathet, *op. cit.*, p. 134.

authenticité ni crédibilité ? Il n'y a rien de nécessaire à voir dans l'éparpillement érotique une négation à sens unique de l'altérité. Et tout aussi bien pourrait-on dire que ceux qui acceptent d'être ainsi réifiés ou dépersonnalisés par le mouvement qu'il impose y trouvent un bénéfice secondaire. Cas exemplaire de ce lion de bureau qu'est le clerc Léon. Qui sait dans quelle savane un engagement amoureux mènerait un tel prêtre déchu ! Or, cette savane, c'est bien celle qu'Emma va rejoindre. Terriblement, sans tricher. Selon un rituel sacrificiel où elle devient, comme chez Baudelaire, bourreau et victime, car il n'y a plus de prêtre pour sacrer le rituel amoureux, mais seulement des notaires pour tenir registre de la richesse des couples. Si l'on accepte donc que, dans cet univers dont les codes sont devenus les siens, la logique de la *dépense* affective illimitée que Lucie suivra jusqu'au bout de sa folie ne peut se traduire autrement que par des catégories économiques (si déplorablement mesquines soient-elles), cette *dépense* irrationnelle et sourde à tout raisonnement à laquelle Emma va s'adonner, au seuil de sa catastrophe finale, pour nourrir sa grande rêverie amoureuse avant que celle-ci ne finisse par la détruire, n'est pas moins digne du modèle, malgré toute la dégradation dont elle témoigne par ailleurs.

Semblablement, l'étrangère Rose paraît ne pas reproduire le geste de Madame Butterfly, qui remet sa fille à Pinkerton pour mourir seule. Au contraire, elle donne à ses enfants une éducation dure et exigeante, en écartant à la fois symboliquement sa fille de son père pour pouvoir l'initier à la musique et en étouffant les premiers efforts d'émancipation de son fils. Pourtant, le lien avec Władysław finit par se desserrer ; dans les derniers chapitres du roman, elle procède à une autoanalyse suffisamment poussée pour reconnaître devant Marthe ses propres erreurs et rompre symboliquement le cordon que le père n'avait pas su couper auparavant. Si le geste de Madame Butterfly ressortit ainsi à une posture de proie qui accepte jusqu'au bout l'ensemble des coups que le sort lui assène,

et si l'évolution de Rose porte, quant à elle, des marques d'une relative maturation – l'histoire de l'une comme de l'autre se solde par une coupure symbolique, douloureuse mais nécessaire, du lien avec l'enfant : un thème que Maria Kuncewiczowa ne cesse par ailleurs d'explorer, dès son premier recueil de nouvelles¹⁸.

Le parallélisme nous semble éloquent : c'est bien l'économie familiale que le déplacement métonymique et la geste de l'inachèvement répété dynamitent – au nom d'une exigence d'authenticité relationnelle (qui n'exclut pas, cela va sans dire, l'idée d'un amour de type familial, mais n'en accepte pas les compromissions).

Un tel déplacement de la dépense spatialisée en dépense existentielle, si peu complaisante envers la comédie sociale, ne pouvait pas ne pas aboutir au rejet de la mort comme abdication résignée, idéalisée, dont l'impact physique est masqué, édulcoré, transmuté en discours – et qui organise la paix sociale en cachant la violence et la sauvagerie physiques. L'excipit des deux romans rappelle ici le rituel des finales traditionnels d'opéra, où la sacralité et la figuration physique de l'horreur se mêlent – à ceci près que la collectivité ne prend en charge ni l'un ni l'autre. Déplacement encore. En l'occurrence, les acteurs principaux ne sont pas présents pour assister à la fin spectaculaire de l'héroïne, à la différence de ce qui se passe sur scène. En revanche, la musique (chant rauque de l'aveugle pour Emma, *Concerto* de Brahms pour Rose) impose une expression sensible qui s'oppose aux discours ambiants. Les choses sont certes différentes là et là. À ce chant pseudo-homérique dévalué, le discours ironique et cynique du narrateur flaubertien ne permet pas d'avoir le dernier mot : le long épilogue de son roman déconstruit la portée métaphorique du langage lyrique paradoxal que la voix rauque fait retentir lors du décès d'Emma. Inversement, les rythmes du corps

¹⁸ Cf. M. Kuncewiczowa, *Przymierze z dzieckiem* [l'Alliance avec l'enfant], Warszawa, Wydawnictwo J. Morkowicza, 1927.

mourant de Rose, entendus par sa fille Marthe (double de la future romancière Maria Kuncewiczowa), contredisent puis prennent le dessus sur l'idéal de musique absolue que celle-ci cherchait à cultiver jusqu'à la fin. Mais quelque chose s'affirme puissamment : que la musique sensible et insensée, qui ne se réduit pas au discours, a plus de choses à dire que les spectacles et les mots.

bibliographie

- Brèque J.-M., « Une logique tragique », [dans :] *L'Avant-Scène Opéra*, 2003, n° 56 (*Giacomo Puccini, « Madame Butterfly »*).
- Dauge D., « Le bovarysme à l'épreuve de la musique », [dans :] *Fabula-LhT*, 2012, n° 9 (*Après le bovarysme*), www.fabula.org/lht/9/dauge.html.
- Fauquet J.-M., « Emma et Lucia », [dans :] *L'Avant-Scène Opéra*, 2006, n° 233 (*Gaetano Donizetti, « Lucia di Lammermoor »*).
- Fauquet J.-M., « Lucie de Lammermoor : guide d'écoute », [dans :] *L'Avant-Scène Opéra*, 2006, n° 233 (*Gaetano Donizetti, « Lucia di Lammermoor »*).
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Gallimard, Folioplus Classiques, 2004.
- Gaultier J. de, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Éditions du Sandre, 2008.
- Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Kuncewiczowa M., *Cudzoziemka*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994.
- Kuncewiczowa M., *L'Étrangère*, C. Backvis (trad.), Paris, Corrèa, 1945.
- Kuncewiczowa M., *Przymierze z dzieckiem* [l'Alliance avec l'enfant], Warszawa, Wydawnictwo J. Mortkowicza, 1927.
- Mathet M.-T., « La scène de l'opéra *Lucia di Lammermoor* dans *Madame Bovary* », [dans :] A.-M. Harmat (dir.), *Musique et Littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2009.
- Michałkiewicz K., Hawryszków K., « *Cudzoziemka* : Marii Kuncewiczowej literacko-muzyczny dialog z przeszłością » [L'Étrangère : un dialogue musico-littéraire de Maria Kuncewiczowa avec le passé], [dans:] *Mêlée*, 2011, n° 1.
- Müller J.E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », [dans :] *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, 2000, vol. 10, n° 2-3.
- Schulz B., « U wspólnej mety » [Au même but], *Pion*, 1937, n° 35.
- Wojda A., « Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej » [L'intermédialité comme forme d'identité hybride : apories identitaires dans l'Étrangère de Maria Kuncewiczowa], [dans:] T. Górny, A. Hejmej (dir.), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Cracovie, Universitas, 2016.
- Wolf W., *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1999.
- Zaworska H. (dir.), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową* [Entretiens avec Maria Kuncewiczowa], Varsovie, Czytelnik, 1983.
- Żak S., « O kompozycji *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej » [De la composition de l'Étrangère de Maria Kuncewiczowa], [dans :] *Ruch Literacki*, 1970, n° 1, p. 45–55.

abstract

From a « Bovarism » Performance to a Musical Novel: Opera Scenes in Flaubert (Madame Bovary) and Kuncewiczowa (Cudzoziemka) [The Foreigner]

This paper forms the first part of a comparative study which centres on the fragments of Flaubert's and Kuncewiczowa's novels which refer to opera performances (Donizetti's *Lucie de Lammermoor* and Puccini's *Madama Butterfly*). In the first part of the study published here, a comparative analysis of the function of the quoted opera scenes in both novels was attempted. The conclusion is that these scenes should be treated not necessarily as *mirrors* in which the characters want to recognise themselves, but rather as specific synecdoches of « Bovarism », revealing its characteristics and the transgressive dimension. The second part of the study (*Cahiers ERTA*, n° 10) will discuss the socio-political dimension of the quoted scenes, whilst their location within the context of other references to music, present in both novels, as well as of the aesthetic views of both writers will allow to discover some characteristics of their projects of *musical* novels.

keywords

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

aleksandra wojda

Enseignante docteure en littérature comparée à l'Université Jagellonne de Cracovie, chercheuse au Centre National de la Recherche NCN (Pologne), spécialiste des relations musico-littéraires, de l'écriture fragmentaire à l'articulation des XVIII^e et XIX^e siècles et du romantisme critique dans les domaines français, allemand et slave. Ses publications sont consacrées aux mises en musique de la poésie (Goethe – Schubert, Gautier – Berlioz, Mickiewicz – Loewe), à la prose et à la critique musicale du romantisme à l'époque moderne (Hoffmann, Berlioz, Kuncewiczowa), ainsi qu'aux rapports littérature – opéra (Gautier, Heine, Conrad). Membre de la SERD et de la Société des Dix-Neuviémistes.