Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

25 | 2021

Lieux revisités

Voix et paysages dans les romans de Willa Cather

Voice and Landscape in the Novels of Willa Cather

Florent Dubois

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/8928>

DOI : 10.4000/polysemes.8928

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Florent Dubois, « Voix et paysages dans les romans de Willa Cather », *Polysèmes* [En ligne], 25 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8928> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8928>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juillet 2021.

Polysèmes

Voix et paysages dans les romans de Willa Cather

Voice and Landscape in the Novels of Willa Cather

Florent Dubois

- 1 Dans *O Pioneers!* (1913), Willa Cather illustre à la perfection le processus par lequel naît un paysage. Face aux étendues inhospitalières du Nebraska, Alexandra Bergson entrevoit tout ce que ce pays pourrait produire de richesses et de beautés, et la voix narrative ajoute : « For the first time, perhaps, since that land emerged from the waters of geologic ages, a human face was set toward it with love and yearning. It seemed beautiful to her, rich and strong and glorious. Her eyes drank in the breadth of it, until her tears blinded her » (I v 64¹). Les critiques ont bien sûr souligné le manque de tact de la formulation, qui néglige des siècles d'occupation autochtone du territoire avant sa conquête par les Blancs ; mais ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont le regard amoureux d'Alexandra, et à travers elle celui de Cather, confère au Nebraska le statut d'objet esthétique. Ce qui n'était qu'un *pays* devient un *paysage*, pour reprendre la distinction établie par Alain Roger. Grâce à la médiation du regard d'Alexandra (« *it seemed beautiful to her* »), le paysage est « artialisé », élevé à la dignité de l'art (Roger 1979, 109 ; 1997, 22-26²). De même, dans *Death Comes for the Archbishop* (1927), la plaine aux abords d'Ácoma, dans le Nouveau-Mexique, présente une nudité déconcertante pour l'évêque français Jean-Marie Latour. Elle semble attendre le regard qui viendra l'esthétiser : « The country was still waiting to be made into a landscape » (III III 100). Après un temps d'observation, cependant, l'ecclésiastique perçoit des récurrences et une certaine variété dans cet ensemble informe, et commence, petit à petit, à isoler des éléments esthétiques, par exemple des nuages en forme de « pagodes argentées ». Un lieu aux contours insaisissables (« everything on the point of being brought together, on the eve of being arranged into mountain, plain, plateau » [III III 100]) se réagence en unités discrètes revendiquant leur place dans l'histoire des formes.
- 2 La relation entre pays et paysage épouse donc une dynamique similaire à celle qui oppose la voix et le langage, à savoir celle d'une « exclusion-inclusion » (Agamben 16).

La voix, caractère naturel que l'homme partage avec de nombreux animaux, offre au langage son matériau, l'enveloppe sonore qui porte les phonèmes. Dans le même temps, le son plein et entier de la voix – incluant son timbre et ses accidents (toux, raclements de gorge, raucités, etc.) – n'est la plupart du temps pas perçu par l'auditeur, qui se concentre sur le sens du message verbal qui lui est transmis. La voix est ainsi le plus souvent scotomisée durant l'écoute (Chion 53-57 ; Poizat 127-132 ; Dolar 14-16). Il faut donc du corps (naturel) pour produire du langage (culturel), de la même façon qu'il faut du pays pour produire du paysage. Pourtant, dans l'un et l'autre cas, le passage au culturel suppose un certain effacement du naturel, soit parce que ce dernier est mis en forme afin de transmettre un message qui lui est ontologiquement étranger (le langage), soit parce qu'il est « recadré » par le regard, qui isole une scène esthétique au milieu de l'étendue du territoire (le paysage). L'analogie des rapports entre voix et langage et entre pays et paysage peut ainsi être poussée encore un degré plus loin. En effet, Alain Roger (1997, 22-26) distingue, d'une part, l'artialisation *in situ*, qui consiste à modifier le pays pour en faire un objet esthétique (comme dans l'art des jardins) ; de l'autre, l'artialisation *in visu* lorsque le regard, modelé par toute une histoire esthétique, permet au sujet de contempler un bout de nature comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art (conforme aux grands modèles canoniques fournis, par exemple, par la peinture). Si le langage en lui-même n'est pas une forme d'art, on pourra tout à fait soutenir que le travail technique du chanteur est un processus d'artialisation, par lequel celui-ci façonne son corps pour en faire l'instrument de son art. Dans les exemples que nous allons ici étudier, il y aura donc artialisation tout aussi bien de la voix que du paysage, et ce sont les rapports entre ces deux processus esthétiques qui nous intéresseront.

- 3 Si le paysage est un thème récurrent dans les études cathériennes, la plupart des critiques emploient ce terme de façon très large, pour signifier la manière dont le territoire est perçu par une subjectivité (Randall ne consacre ainsi que quelques pages de sa monographie à ce que nous appelons ici paysage). Celui-ci peut ainsi être considéré comme une immensité qui écrase les personnages (Manresa), associée éventuellement au désert (Durrans 13-49), comme un « écosystème » dans le cadre de lectures écocritiques (Russell), ou comme un symbole, généralement associé au féminin ou à la sexualité (Moers 257-259 ; Palleau-Papin).
- 4 Notre investigation, quant à elle, ne porte ni sur le territoire ni sur le symbolisme associé au territoire, mais s'intéresse à la manière dont naît un paysage au sein du texte, et aux effets créés par ce travail d'artialisation. Cette approche métalittéraire nous conduit naturellement à délaisser la notion d'authenticité de la représentation (Thompson) au profit d'une réflexion sur les processus artistiques eux-mêmes, libre de toute référence à un dehors de la fiction.
- 5 Ajoutons d'emblée que, loin du motif du jardin paradisiaque (Roger 1997, 38-45), les paysages cathériens sont toujours marqués d'une manière ou d'une autre par le tragique. Situés dans un monde postlapsaire, ils s'inscrivent pleinement dans une certaine dialectique critique de la pastorale américaine, telle qu'elle a été décrite par Leo Marx. La beauté du paysage présente donc toujours une ambivalence principielle chez Willa Cather.

Le paysage, source du chant

- 6 Dans *The Song of the Lark* (1915), la jeune chanteuse Thea Kronborg quitte Moonstone, petite ville fictive du Colorado, pour approfondir sa maîtrise du piano auprès d'un maître hongrois, Andor Harsanyi. Celui-ci découvre alors qu'elle possède une voix hors du commun et décide de lui faire prendre des cours de chant chez Madison Bowers, un très bon technicien qui a cependant le défaut d'adopter une approche trop mécaniste du chant. À Chicago, Thea travaille sans relâche, accompagnant au piano les autres élèves de Bowers, afin de payer ses propres leçons de chant. Elle progresse techniquement, mais perd le plaisir de chanter qu'elle pouvait éprouver en se joignant aux soirées musicales de la communauté mexicaine de Moonstone.
- 7 Fred Ottenburg, un jeune homme riche rencontré à Chicago et devenu son ami, lui conseille de prendre des vacances. Tous deux partent passer quelques semaines dans le ranch d'un ami de Fred, situé à proximité de Panther Canyon dans l'Arizona. Comme l'indique ce nom fictif – au lieu du plus placide Walnut Canyon, dont Cather s'est vraisemblablement inspirée –, ce séjour permet à Thea de reprendre contact avec son corps, c'est-à-dire avec le substrat sauvage de sa voix, avec lequel toute chanteuse doit composer. Dès son arrivée, la description de Thea en termes picturaux et sculpturaux annonce la fusion à venir entre le personnage et le lieu, soulignant leur commune appartenance au royaume de l'art.

The personality of which she was so tired seemed to let go of her. The high, sparkling air drank it up like blotting-paper. It was lost in the thrilling blue of the new sky and the song of the thin wind in the *piñóns*. The old, fretted lines which marked one off, which defined her,—made her Thea Kronborg, Bowers's accompanist, a soprano with a faulty middle voice,—were all erased. (IV 1 326)

La personnalité de Thea semble absorbée par le papier (« blotting-paper »), telle l'aquarelle d'un paysage, pour être remplacée par la couleur du ciel et la musique du vent. Le personnage s'artialise, abandonnant l'identité que les rapports sociaux lui assignent (« Bowers's accompanist ») pour devenir peinture et chant – art de l'image et art du son combinés, annonçant les succès futurs de l'héroïne à l'opéra.

- 8 À Panther Canyon, Thea retrouve l'artiste qui est en elle, capable de sélectionner du regard ce qui, dans son environnement, fait tableau – du moins à ses yeux car, du reste, elle ne s'intéresse guère à la beauté commerciale, fabriquée et monnayée.

The faculty of observation was never highly developed in Thea Kronborg. A great deal escaped her eye as she passed through the world. But the things which were for her, she saw; she experienced them physically and remembered them as if they had once been a part of herself. The roses she used to see in the florists' shops in Chicago were merely roses. But when she thought of the moon-flowers that grew over Mrs. Tellamantez's door, it was as if she had been that vine and had opened up in white flowers every night. [...] These recollections were a part of her mind and personality. In Chicago she had got almost nothing that went into her subconscious self and took root there. But here, in Panther Canyon, there were again things which seemed destined for her. (IV III 331)

Cather semble fidèle ici à une certaine conception du paysage issue du XVIII^e siècle européen, qui délaisse les compositions trop bien agencées (les bouquets des fleuristes) pour se délecter des accidents, des heureux mélanges que la nature produit lorsqu'elle s'unit avec les constructions humaines (la vigne qui croît sur la maison de Mrs. Tellamantez), à l'instar des ruines antiques couvertes de végétation chez Hubert

Robert ou des charmantes chaumières anglaises semblant faire corps avec les arbres chez Gainsborough.

- 9 Devenue elle-même tout à la fois partie du paysage et artiste paysagiste, Thea découvre les traces d'un travail profond de la nature, sur le temps long, ordinairement ignoré. En même temps qu'elle « artialise » des pans de ce territoire en le parcourant, elle façonne en retour son corps d'artiste lyrique, en intégrant des attitudes qui viendront nourrir son jeu scénique et son chant. Le paysage est tout sauf pastoral, car il est désert – ni bergers ni moutons ! – et abrite les restes d'une civilisation disparue. En faisant siennes les sensations liées aux actes les plus fondamentaux de la vie que les troglodytes, il y a des siècles, ont menée dans ce paysage, elle acquiert, progressivement, une compréhension intime de la destinée humaine.

On the first day that Thea climbed the water trail she began to have intuitions about the women who had worn the path, and who had spent so great a part of their lives going up and down it. She found herself trying to walk as they must have walked, with a feeling in her feet and knees and loins which she had never known before,—which must have come up to her out of the accustomed dust of that rocky trail. She could feel the weight of an Indian baby hanging to her back as she climbed. [...] It seemed to Thea that a certain understanding of those old people came up to her out of the rock shelf on which she lay; that certain feelings were transmitted to her, suggestions that were simple, insistent, and monotonous, like the beating of Indian drums. They were not expressible in words, but seemed rather to translate themselves into attitudes of body, into degrees of muscular tension or relaxation; the naked strength of youth, sharp as the sun-shafts; the crouching timorousness of age, the sullenness of women who waited for their captors. (IV III 332)

Les sensations physiques, ressenties dans la posture, la démarche et la tension des muscles, relient non seulement Thea à ce peuple disparu, mais aussi aux différents âges de la vie. La fragilité de l'être humain lui est ainsi intimement communiquée, et ce doublement, à la fois parce qu'il s'agit d'un peuple disparu, réduit à néant, et parce que la vie semble rejouer l'histoire de la défaite de la volonté humaine, la « force nue de la jeunesse » laissant place à l'« accroupissement timoré du grand âge » (traductions de Marc Chénétier, 353).

- 10 Ce sont ces sensations physiques et la compréhension générale de la destinée humaine qu'elles véhiculent que Thea pourra ensuite utiliser pour élaborer son interprétation des rôles héroïques. Les héroïnes wagnériennes qu'elle interprétera seront toutes des personnages surhumains : déesses, femmes humaines nées d'un dieu, personnages de la légende du Graal... Ces idées dont Thea a reçu l'inspiration à Panther Canyon ne sont donc pas de simples suggestions pour son jeu d'actrice ; elles informent le chant lui-même, lui donnent corps. Ces rôles épiques exigent une compréhension intime du temps long de l'histoire.
- 11 À mesure que se forme chez elle une compréhension corporelle de grandes idées qui la dépassent, la perception qu'elle a de son corps change aussi. Elle prend conscience que tout ne peut s'acquérir par le travail, que sa voix, pour s'épanouir, a besoin d'être en pleine harmonie avec le reste de son corps, et que la musique doit avant tout être intériorisée, plutôt que conçue comme un obstacle extérieur contre lequel il faudrait lutter.

She had begun to understand that—with her, at least—voice was, first of all, vitality; a lightness in the body and a driving power in the blood. If she had that, she could sing. When she felt so keenly alive, lying on that insensible shelf of stone, when her

body bounded like a rubber ball away from its hardness, then she could sing.
(IV IV 338)

- 12 La conscience de Thea est comme réfléchie par la dureté inanimée du territoire. C'est bien dans la confrontation avec la matière que l'art peut éclore et le pays devenir paysage. De même, la chanteuse doit canaliser ses énergies – ses désirs mais aussi, plus simplement, sa force vitale – pour les transformer en œuvre d'art, à la façon du sculpteur qui change la pierre en statue. C'est une des révélations que le séjour à Panther Canyon offre à Thea, révélée ici au lecteur au style indirect libre :

what was any art but an effort to make a sheath, a mould in which to imprison for a moment the shining, elusive element which is life itself,—life hurrying past us and running away, too strong to stop, too sweet to lose? The Indian women had held it in their jars. In the sculpture she had seen in the Art Institute, it had been caught in a flash of arrested motion. In singing, one made a vessel of one's throat and nostrils and held it on one's breath, caught the stream in a scale of natural intervals.
(IV III 335)

- 13 L'art conçu comme fixation quasi photographique de la vie (« caught in a flash of arrested motion ») suppose la capture des énergies de la nature par un corps cultivé, devenu « réceptacle » (« vessel »). Le résultat est aussi chimérique que la peinture de paysage : c'est l'alliance contradictoire du médium, inanimé et strictement borné dans le temps et l'espace (le son produit par la chanteuse, le cadre du tableau), avec un élément vivant qui le dépasse toujours (la voix semble suggérer toute une tragédie humaine ; le paysage semble se continuer hors du cadre). Le double sens de l'adjectif « natural » souligne cette union des contraires, faisant de l'intervalle musical, par définition culturel, une expression de la nature.

- 14 De fait, cette contradiction dans les termes ne peut s'exprimer que métaphoriquement, comme lors du triomphe de Thea dans le rôle de Sieglinde, des années plus tard.

While she was on the stage she was conscious that every movement was the right movement, that her body was absolutely the instrument of her idea. Not for nothing had she kept it so severely, kept it filled with such energy and fire. All that deep-rooted vitality flowered in her voice, her face, in her very finger-tips. She felt like a tree bursting into bloom. And her voice was as flexible as her body; equal to any demand, capable of every *nuance*. With the sense of its perfect companionship, its entire trustworthiness, she had been able to throw herself into the dramatic exigencies of the part, everything in her at its best and everything working together. (VI XI 526, italiques de l'autrice)

Sa voix participe à présent d'un ensemble organique, où toutes les parties du corps coopèrent harmonieusement. La métaphore de l'arbre dit d'abord l'union du naturel et du culturel. La chanteuse s'est faite arbre, c'est-à-dire a pris sa place au sein d'une nature « artialisée », l'arbre étant l'élément central de la peinture de paysage telle qu'elle s'établit au cours du XVIII^e siècle³. Ensuite, cette métaphore dit aussi comment le corps est devenu le réceptacle de l'entièreté de la destinée humaine, saisie au vol par la chanteuse. Les branches symbolisent les différentes parties du corps qui, ensemble, produisent les fruits de l'art (la voix et le jeu scénique), vision sublimée de la nature ancrée dans une longue histoire (le tronc puise sa vigueur des racines pour produire la floraison à son sommet [« all that deep-rooted vitality flowered in her voice, her face, in her very finger-tips »]).

Paysages rêvés ; voix oraculaires

15 Tandis que *The Song of the Lark* s'intéresse de près à la production de la voix, aux conditions qui font qu'une personne talentueuse trouve les moyens de devenir une grande artiste, le reste de l'œuvre de Cather se place plus souvent du côté de la réception, donnant à voir des personnages écoutant des chanteurs ou des chanteuses. Dans deux romans en particulier, Cather s'interroge sur la capacité du chant et de la musique à évoquer des paysages imaginaires chez les auditeurs. Semblant offrir une révélation sur un aspect caché de l'existence, ces paysages interrogent la nature même de la fiction et de l'art. En effet, quand la fiction prend le pas sur la réalité, au point de paraître plus vraie qu'elle, c'est la frontière qui sépare ces deux univers censés être ontologiquement distincts qui est remise en cause.

16 Dans *My Mortal Enemy* (1926), le brouillage des frontières commence par l'expansion du dispositif théâtral au-delà de la salle de spectacle. Dans la première moitié de ce récit en deux parties, la jeune Nellie – la narratrice – quitte la petite ville de l'Illinois où elle vit avec ses parents pour passer les vacances de Noël à New York, chez les Henshawe. Mrs. Henshawe, prénommée Myra, aime les arts, fréquente les milieux artistes et emmène Nellie au théâtre. Lors d'une matinée, Nellie aperçoit dans le public un écrivain célèbre contre qui Myra garde rancune, parce qu'il a un jour refusé d'aider Oswald, son mari. Myra s'abandonne alors à une colère sourde, qui lui fait oublier la pièce de théâtre à laquelle elle assiste. La narratrice explique :

I regretted having noticed the man in the loge, for all the rest of the afternoon I could feel the bitterness working in her. I knew that she was suffering. The scene on the stage was obliterated for her; the drama was in her mind. She was going over it all again; arguing, accusing, denouncing. (I v 36-37)

Ici, le théâtre mental passe au premier plan, éclipant la pièce à laquelle les deux femmes sont venues assister.

17 En parallèle, le salon des Henshawe est lui aussi présenté comme un théâtre, et le couple comme ses personnages. Accompagnant les Henshawe tout au long du roman, même lorsqu'après la ruine d'Oswald, ils déménagent dans un immeuble bien plus modeste en Californie, de « lourds rideaux de velours » (« long, heavy velvet curtains » [I III 23]) séparent les époux du reste du monde. Lorsque la narratrice aperçoit Mr. et Mrs. Henshawe derrière leur fenêtre depuis la rue, ces mêmes rideaux semblent les encadrer (« framed by the plum-coloured curtains ») ; elle remarque : « There was something about them, as they stood in the lighted window, that would have discouraged me from meddling » (I IV 29). Tout comme le quatrième mur sépare le public du drame se déroulant sur la scène, les rideaux des Henshawe semblent les placer dans un monde à part. Encadré et éclairé, le couple fait ici tableau. Cette artialisation de la vie à travers le regard de la narratrice va se prolonger lors d'une soirée organisée dans leur appartement. L'actrice polonaise Helena Modjeska est présente, accompagnée d'une jeune chanteuse de son pays. Après le départ de la plupart des invités, Modjeska tire le rideau sur la scène mondaine (« Modjeska [...] drew back the plum-coloured curtains » [I v 38]) pour ouvrir un autre théâtre, musical celui-ci.

She turned to her friend; "Emelia, I think you must sing something. Something old... yes, from *Norma*." She hummed a familiar air under her breath, and looked about for a chair. Oswald brought one. "Thank you. And we might have less light, might we not?" He turned off the lights.

She sat by the window, half draped in her cloak, the moonlight falling across her knees. Her friend went to the piano and commenced the *Casta Diva* aria, which begins so like the quivering of moonbeams on the water. It was the first air on our old music-box at home, but I had never heard it sung—and I have never heard it sung so beautifully since. I remember Oswald, standing like a statue behind Madame Modjeska's chair, and Myra, crouching low beside the singer, her head in both hands, while the song grew and blossomed like a great emotion. (I v 39)

Sous les auspices de la lune, symbole toujours associé à l'art et aux artistes chez Cather, Modjeska ferme les rideaux et fait éteindre les lumières, afin de créer une atmosphère propice à l'émotion. Lorsque la chanteuse commence son air, la lune présente dans la pièce se trouve soudain dupliquée dans le monde fictif suscité par la musique, la « chaste déesse » à laquelle s'adresse la prêtresse Norma dans l'opéra de Bellini étant l'astre nocturne lui-même. Celui-ci, dont la lumière tombe sur les genoux de Madame Modjeska, est même évoqué dès les premières notes de l'air d'opéra, que la narratrice compare au reflet tremblant des rayons de la lune à la surface d'un lac. Le salon entier se fige en une œuvre d'art, les auditeurs composant un tableau vivant dans la dernière phrase du passage cité.

- 18 Cet « épanchement du songe dans la vie réelle », pour emprunter une formule à un romantique français (Nerval 51), confère une solennité presque sacrée à ce moment. Après ce chant, toute parole serait sacrilège, et le groupe se disperse en silence : « When it stopped, nobody said anything beyond a low good-bye. Modjeska again drew her cloak around her, and Oswald took them down to their carriage. Aunt Lydia and I followed, and as we crossed the Square we saw their cab going up the Avenue » (I v 39). Cette irruption d'un paysage lunaire dans un salon new-yorkais est associée au dévoilement d'une vérité profonde au sujet de Myra, inexprimable en mots.

For many years I associated Mrs. Henshawe with that music, thought of that aria as being mysteriously related to something in her nature that one rarely saw, but nearly always felt; a compelling, passionate, overmastering something for which I had no name, but which was audible, visible in the air that night, as she sat crouching in the shadow. When I wanted to recall powerfully that hidden richness in her, I had only to close my eyes and sing to myself: "*Casta diva, casta diva!*" (I v 39-40)

Ce que le chant fait entrevoir, c'est donc la possibilité d'une profondeur, la possibilité que quelque chose soit caché derrière l'apparence des choses, qui leur donne un supplément de valeur. Cependant, le roman n'établit jamais avec certitude la véracité de ce que laisse ici entrevoir la musique. Nous ne saurons jamais s'il s'agit d'une illusion de la narratrice ou d'une véritable révélation. La deuxième partie du roman s'interrogera ainsi sur les croyances qui donnent sens à l'existence, à commencer par la foi religieuse, en refusant là aussi d'offrir un point de vue tranché. Et comme pour mieux souligner l'inaccessibilité de la vérité ultime, ces moments d'apparent dévoilement d'une réalité cachée sont paradoxalement provoqués par la négation de la vie, à savoir sa réification sous la forme d'un objet esthétique figé, lorsque le flux perpétuel du monde s'interrompt soudain pour s'offrir à la contemplation.

- 19 Dans l'avant-dernier roman de Cather, *Lucy Gayheart* (1935), la voix est également capable d'évoquer une vision digne d'un tableau. De nouveau, cette vision est associée à la lune ; et de nouveau, la confusion entre réalité et fiction est à l'origine d'un questionnement sur la vérité. Lorsque Lucy entend le grand chanteur Clement Sebastian interpréter des *lieder* de Schubert, une image apparaît progressivement dans son esprit.

When he began *Der Doppelgänger*, the last song of the group (*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen*), it was like moonlight pouring down on the narrow street of an old German town. With every phrase that picture deepened—moonlight, intense and calm, sleeping on old human houses; and somewhere a lonely black cloud in the night sky. (I IV 32)

L'illusion est si forte que Lucy ne voit plus ce qui se produit véritablement sous ses yeux et manque la sortie de scène de Sebastian : « The moon was gone, and the silent street. —And Sebastian was gone, though Lucy had not been aware of his exit. The black cloud that had passed over the moon and the song had obliterated him, too » (I IV 32). Le tiret souligne le moment où Lucy est brutalement ramenée à la réalité. La dernière phrase décrit une invasion troublante du monde réel par l'univers fictionnel : le même nuage passe devant la lune mentionnée dans le poème de Heine et devant le *lied* lui-même (en somme, le discours verbal et musical qui a suscité la vision), pour finalement venir cacher Sebastian (le chanteur qui produit ce discours). Ainsi, le message (le *lied*), le référent (le nuage, la lune) et l'énonciateur (Sebastian) se trouvent tous mis sur le même plan. Ce télescopage logiquement impossible ne peut être suggéré que par la voix, qui réunit le physique (le son) et l'abstrait (le discours). En effet, l'auditeur de *lieder* n'entend pas seulement un texte (Lucy comprend l'allemand ici : « she did not miss a word of the German » [I IV 31]) ; il perçoit une stimulation auditive qui, contrairement à ce qui arrive pour la voix parlée, n'est pas scotomisée pour privilégier le texte. Le son est accueilli dans toute sa complexité harmonique, l'expérience de la musique ne pouvant se limiter aux seules paroles. De plus, le son pénètre l'intériorité de l'auditeur, faisant vibrer son corps, lui permettant ainsi de toucher à l'intime.

- 20 L'expérience provoque un vertige chez Lucy, associé à une terreur existentielle, une révélation tragique, tout aussi indicible que celle qui concernait Myra dans *My Mortal Enemy*.

She was struggling with something she had never felt before. A new conception of art? It came closer than that. A new kind of personality? But it was much more. It was a discovery about life, a revelation of love as a tragic force, not a melting mood, of passion that drowns like black water. As she sat listening to this man the outside world seemed to her dark and terrifying, full of fears and dangers that had never come close to her until now. (I IV 33)

L'intuition, qui devient ici conviction, est bien plus effrayante que les idées suggérées par le chant de Thea, qui bouillonne de l'énergie des héros. La porosité que le *lied* fait entrevoir entre le monde de la fiction et le monde réel met en péril ce dernier, ouvert à présent aux dangers que la jeune fille ne croyait possibles que dans la fiction, au premier rang desquels se trouve le sentiment amoureux qu'elle va ensuite éprouver pour ce chanteur marié, bien plus âgé qu'elle. De plus, la révélation est ici proleptique. L'image de la noyade annonce en effet la fin non seulement de l'héroïne, qui meurt en patinant sur une rivière dont la glace cède sous son poids, mais aussi du chanteur, qui se noie lors d'un accident de bateau sur le lac de Côte. La lumière de Panther Canyon est remplacée par l'obscurité, en même temps que Schubert se substitue à Wagner.

- 21 Dans *My Mortal Enemy* et *Lucy Gayheart*, la porosité entre le paysage et le monde réel, favorisée par la médiation de la voix chantée, entretient donc un trouble épistémologique faisant vaciller les certitudes des personnages. Avec *Sapphira and the Slave Girl* (1940), le dernier roman de Cather, l'artialisation devient dangereusement ambivalente, permettant à l'écrivaine de tenir un double discours sur la société esclavagiste, à laquelle elle semble vouloir rendre justice, sans chercher à l'excuser pour autant.

D'Éden à la Chute

- 22 Dans *My Ántonia* (1918), Cather pouvait encore dépeindre, ça et là, une nature édénique habitée par des voix musicales. Lors de moments de bonheur intense à la campagne, elle évoque la basse continue qui enveloppe le narrateur Jim : « the high, sing-song buzz of wild bees and the sunny gurgle of the water underneath » ; « the bees humming and singing » (II XIV 228 ; 230). Dans *Sapphira and the Slave Girl*, roman qui se déroule dans une plantation esclavagiste en Virginie, le paysage est corrompu. La pastorale esthétisante ne peut qu'être un leurre, un subterfuge cachant l'ignominie du système esclavagiste que les paysages luxuriants de Virginie semblent vouloir masquer.
- 23 Cather a ainsi mis au cœur de son récit un motif intrigant, celui du « Double S », qui apparaît dans deux chapitres où le paysage idyllique des montagnes de Virginie est juxtaposé avec la violence de la société esclavagiste. Ce « Double S » se trouve ainsi en ouverture et en conclusion du chapitre où Rachel, la fille abolitionniste de Sapphira, assiste à une scène de torture dans la montagne, où des adolescents ont attaché un garçon à un arbre et le martyrisent. Le passage peut être lu comme un commentaire sur la décadence des Blancs du Sud, sur la manière dont la violence esclavagiste contamine également les rapports entre Blancs. Le Double S apparaît ensuite dans le chapitre où Nancy, la jeune esclave du titre, demande à Rachel de l'accompagner pour la protéger des assauts de Martin, un neveu de Henry (le mari de Sapphira) qui a déjà cherché à la violer. Ce Double S apparaît donc à chaque fois que se révèle la violence de la société esclavagiste.
- 24 Il s'agit d'un méandre formé par la route, qui prend alors la forme de deux « S » qui se suivent. Diverses interprétations en ont été proposées. Il pourrait s'agir du « S » de « Sapphira » et de « slave girl », comme deux faces indissociables d'une même pièce. Nous pourrions y voir aussi le « S » du péché (*sin*) et du serpent qui le représente traditionnellement et dont il a la forme (*serpent/snake*⁴) ; et c'est aussi, bien sûr, le « S » de *slavery*, qui est le péché de la région, dont celle-ci est symboliquement punie lorsqu'une épidémie frappe les enfants du comté (la maladie provoque des ulcères dans la gorge – ce n'est sans doute pas un hasard). Le « Double S » surgit au milieu d'un paysage édénique, dont Françoise Palleau-Papin a souligné l'érotisme (130-131).

The winding country road which climbed from the post office to Timber Ridge was then, and for sixty years afterward, the most beautiful stretch in the northwestern turnpike. It was cut against gravelly hillsides bright with mica and thinly overgrown with spikes of pennyroyal, patches of rue, and small shrubs. But on the left side of the road, going west, the hillsides fell abruptly down to a mountain stream flowing clear at the bottom of a winding ravine. The country people called this the Hollow, or "Holler," road. On the far side of the creek the hills were shaded by forest trees, tall and not too thickly set: hickory and chestnut and white oak, here and there hemlocks of great height. The ground beneath them was covered with bright green moss and flat mats of wintergreen full of red berries. Out of the damp moss between the exposed tree roots, where the shade was deep, the maidenhair fern grew delicately. (V III 169)

On note que la route est qualifiée de « holler » dans le parler de la région, ce qui crée un double sens pour le lecteur. Elle est ainsi à la fois « creuse » (*hollow*), comme pour mieux souligner l'illusion que présente ce paysage idyllique, et « hurlante » (*hollering*), le paysage cachant un cri de douleur réprimé.

- 25 Dans le chapitre où Rachel accompagne Nancy pour la protéger de Martin, la voix du paysage semble tenter de conjurer le récit incontestable que propose l'Histoire écrite, représentée par le « Double S ». La scène est bucolique et un ruisseau chante au fond du ravin :

In the old times, when Nancy and Mrs. Blake were alive, and for sixty years afterward, those now-naked hills were rich in verdure, the winding ravine was deep and green, the stream at the bottom flowed bright and soothingly vocal. (V III 170)

Notons le travail de Cather sur les sonorités dans cette phrase, où les assonances en /i:/ sont soulignées par le rythme iambique (« ravine was déep and gréen »). L'adverbe « soothingly » suggère que cette voix chante une berceuse apaisante, avec sa sibilante (comme lorsqu'on chuchote) suivie d'un /u:/ long, voyelle fermée, douce, qui contraste avec les /i:/ acérés du ravin. En outre, à la voix du ruisseau s'ajoute celle des habitants de la région, qui tentent également de rendre l'atmosphère du lieu :

When the countrymen mentioned the place in speech, if it were but to say: "I'd jist got as fur as the Double e-S-S," their voices took on something slow and dreamy, as if recalling the place itself; the shade, the unstained loveliness, the pleasant feeling one had there. (V III 170)

Pourtant, alors même que ceux-ci évoquent la « beauté immaculée » de l'endroit, l'autrice choisit de représenter leur prononciation d'une façon qui fait apparaître graphiquement le sigle SS, en capitales (là où elle aurait pu mettre plusieurs « s » minuscules). Ici, le lecteur de 1940 ne peut manquer de voir la SS nazie, comme si les autres associations du « S » ne suffisaient pas⁵.

- 26 Ainsi, la transformation du lieu en un objet esthétique, susceptible d'être évoqué comme une entité autonome, détachée du reste du territoire, est une façon pour les habitants de la région de le préserver des horreurs qui s'y passent. La narration, quant à elle, cultive l'ambiguïté : elle prolonge l'esthétisation du paysage lors des passages descriptifs, mais révèle aussi les véritables dessous de cette route « creuse », à l'occasion d'une prolepse qui ramène le lecteur au moment de l'écriture :

The road followed the ravine, climbing all the way, until at the "Double S" it swung out in four great loops round hills of solid rock; rock which the destroying armament of modern road-building has not yet succeeded in blasting away. The four loops are now denuded and ugly, but motorists, however unwillingly, must swing round them if they go on that road at all. (V III 169)

Malgré la modernisation à marche forcée du Sud (symbolisée par les explosifs utilisés pour tailler un chemin à la route bitumée), le passé esclavagiste persiste au moment de l'écriture – il faut encore et toujours en faire le tour. Néanmoins, sa laideur a été mise à nue.

- 27 La fiction permet ainsi à Cather de faire cohabiter deux points de vue sur son histoire, normalement incompatibles : celui, rétrospectif, de l'écrivaine qui, en 1940, s'intéresse à une institution qu'elle ne peut que condamner ; et celui, contemporain des événements de la diégèse, des habitants de la région qui cohabitent avec des esclavagistes, quand bien même ils ne posséderaient pas eux-mêmes d'esclaves. On voit ici non seulement que la construction du paysage est inévitablement politique – ainsi que l'a bien montré Rancière dans un tout autre contexte –, mais que sa prise en charge par la voix complique la lecture du texte, préemptant toute tentative d'interprétation univoque. En ne se laissant jamais entièrement prendre dans les filets du langage, la voix a en effet la capacité de suggérer l'intégralité d'une expérience. Dans les inflexions adoptées par les gens de la région pour parler du Double S, on semble percevoir le lieu lui-même (« the place itself »), la chose en soi du lieu. C'est une illusion bien sûr, et l'on

se situe dans le domaine de l'hypothétique (« as if »), mais quelque chose a été perçu, par l'entremise de la voix, qui se rapproche de l'expérience sensorielle du lieu. La voix, associée au paysage, parvient ainsi à dire la chose et son envers, la beauté pastorale de la région et le mal qui s'y cache.

- 28 Le pessimisme des derniers romans ne fait finalement que révéler ce qui était en germe dès le début de l'œuvre. Le serpent était déjà dans le jardin d'Éden ; seulement, la vigueur de la jeunesse pouvait parfois le faire oublier. Les premières héroïnes de Cather, Alexandra Bergson et Thea Kronborg notamment, parvenaient alors à réaliser leurs ambitions, qu'il s'agisse de faire fructifier la terre ou de devenir une chanteuse célèbre. Cependant, le lecteur ne peut oublier la présence d'une violence inhérente au territoire, figurée au cœur de chacun de ces romans dits « de la Prairie ». Dans *O Pioneers!*, c'est la mort de deux jeunes amants, alors qu'ils se retrouvent une nuit clandestinement dans un verger ; dans *The Song of the Lark*, c'est le fidèle Ray Kennedy, ami intime de Thea, qui périt dans un accident de train ; dans *My Ántonia*, enfin, c'est une tentative de viol sur le narrateur, confondu avec l'héroïne éponyme. La voix, entre animalité et humanité, sauvagerie et civilisation, permet de révéler l'ambivalence fondamentale de toute société, toujours pourvoyeuse de sécurité et de violence tout à la fois. Jointe au paysage, lui aussi défini par l'union de la nature et de la culture – la nature ne devenant paysage que sous un regard humain –, elle permet la critique des fondements mêmes de nos constructions sociales, qu'il s'agisse d'une communauté nouvelle qui s'installe sur la Frontière ou d'une réalisation artistique qui entend dévoiler une vérité cachée sur le monde. Voix et paysage, chez Cather, font vaciller les catégories esthétiques et épistémologiques, nous invitant à accepter l'irréductible complexité du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. *Homo sacer : I, Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995). Marilène Raiola (trad.). Paris : Éditions du Seuil, 1997.

Cather, Willa. *O Pioneers!* (1913). Charles Mignon, Susan J. Rosowski, Kathleen Danker et David Stouck (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 1992.

Cather, Willa. *The Song of the Lark* (1915). Ann Moseley et Kari A. Ronning (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 2012.

Cather, Willa. *Le Chant de l'alouette* (1915). Marc Chénétier (trad. 2007). Paris : Rivages, « Rivages poche », 2008.

Cather, Willa. *My Ántonia* (1918). Charles Mignon, Kari Ronning et James Woodress (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 1994.

Cather, Willa. *My Mortal Enemy* (1926). New York: Vintage, 1990.

- Cather, Willa. *Death Comes for the Archbishop* (1927). John J. Murphy, Charles W. Mignon, Frederick M. Link et Kari A. Ronning (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 1999.
- Cather, Willa. *Lucy Gayheart* (1935). David Porter, Kari A. Ronning et Frederick M. Link (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 2015.
- Cather, Willa. *Sapphira and the Slave Girl* (1940). Ann Romines, Charles W. Mignon, Kari A. Ronning et Frederick M. Link (eds.). Lincoln: U of Nebraska P, "Willa Cather Scholarly Edition", 2009.
- Chion, Michel. *Le Son : ouïr, écouter, observer (3^e édition revue et actualisée)* (1^{re} éd. 1998). Paris : Armand Colin, 2018.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge (MA): MIT Press, 2006.
- Durrans, Stéphanie. *The Influence of French Culture on Willa Cather: Intertextual References and Resonances*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2007.
- Manresa, Céline. « Nommer la démesure paysagère : une poétique des choses dans *My Ántonia* et "Paul's Case" de Willa Cather ». *GRAAT On-Line* 10 (2011): 35-55.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964). Oxford: Oxford UP, 2000.
- Moers, Ellen. *Literary Women: The Great Writers* (1976). London: The Women's Press, 1986.
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes : Tome XIII, Aurélia ou le Rêve et la Vie*. Jean-Nicolas Illouz (éd.). Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Palleau-Papin, Françoise. « Les paysages sexués dans l'œuvre de Willa Cather ». *Femme et nature : Actes du colloque de 1996*. Élisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli (dir.). Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, 127-134.
- Poizat, Michel. *Vox populi, vox Dei : Voix et pouvoir*. Paris : Métailié, 2001.
- Rancière, Jacques. *Le Temps du paysage : Aux origines de la révolution esthétique*. Paris : La Fabrique, 2020.
- Randall, John H. *The Landscape and the Looking Glass: Willa Cather's Search for Value*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.
- Roger, Alain. *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art* (1979). Paris : Aubier, 2001.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage* (1997). Paris : Gallimard, « Folio essais », 2017.
- Russell, Danielle. « Immeasurable Yearnings: The Artistic Legacy and the Landscape in Cather's *The Song of the Lark* ». *Willa Cather's The Song of the Lark*. Debra Cumberland (ed.). Amsterdam: Rodopi, 2010, 67-90.
- Thompson, Harry F. "This Is Not a Plough: Magritte, Foucault, and Resisting Authenticity in Cather's *My Ántonia*". *Interdisciplinary Literary Studies* 15.2 (2013): 203-220.
- Woodress, James. *Willa Cather: A Literary Life*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.

NOTES

1. Les éditions critiques des romans de Cather étant peu accessibles en France, nous ajoutons systématiquement les divisions principale (en grandes capitales) et secondaire (en petites capitales) avant le numéro de page.

2. Alain Roger emprunte le verbe « artialiser » au philosophe Charles Lalo, qui l'avait lui-même trouvé chez Montaigne. Nous avons choisi de ne pas renvoyer à ces deux auteurs afin de ne pas alourdir inutilement la bibliographie, mais le lecteur curieux trouvera les références exactes dans Roger 1997, 212.

3. Rancière montre bien comment l'arbre concentre tous les paradoxes de la peinture de paysage. L'art, défini depuis l'Antiquité comme sélection et réagencement des plus belles parties offertes par les modèles présents dans la nature, cherche au XVIII^e siècle à imiter la liberté de cette dernière, c'est-à-dire sa contingence, ses aspects les plus imprévus. Délaissant l'art topiaire, la peinture de paysage prend à présent pour modèle l'arbre qui pousse à son gré là où il veut, symbole d'un nouvel ordre social à venir : « L'arbre qui étale ses branches sur les chemins devient alors la métaphore d'un ordre naturel non perturbé par les divisions artificielles de l'art et de la propriété » (49).

4. Avec un sens aigu de l'ironie, Cather fait dire à Rachel, qui ne comprend pas de quoi Nancy a peur : « Afraid? What of? Blacksnakes? », ce à quoi Nancy répond : « No'm, I ain't afraid of no snakes » (V III 166). Nancy contredit ainsi le discours racial qui voudrait faire des Noirs des personnes dangereuses (« blacksnakes »). Elle souligne, en même temps, que les dangers auxquels les esclaves sont confrontés sont bien moins fantasmatiques que ceux des Blancs, qui n'ont que les animaux à craindre.

5. Je remercie Françoise Palteau-Papin de m'avoir suggéré cette lecture durant une conversation informelle, lors d'une journée d'étude pour les agrégatifs à Amiens, le 16 décembre 2017. Notons par ailleurs que James Woodress relie lui aussi l'écriture du roman au contexte historique : « It is tempting to read this novel as a commentary on events then taking place in the external world, first the malignant spread of Nazism into Austria and Czechoslovakia, then the outbreak of war in September 1939. It seemed the end of the world [Cather] had loved, the final debasement of values she held dear, the destruction of all tradition and culture. The novel is deeply pessimistic » (483).

RÉSUMÉS

À l'aide du concept d'« artialisation » forgé par Alain Roger, nous examinons les dynamiques complémentaires de la voix et du paysage dans quelques romans de Willa Cather. Nous étudions d'abord comment le paysage et le chant se nourrissent mutuellement dans *The Song of the Lark*, avant de nous tourner vers des œuvres où les paysages imaginaires suscités par le chant semblent prendre le pas sur la réalité, entraînant un trouble épistémologique. Enfin, nous nous penchons sur le cas de *Sapphira and the Slave Girl*, où paysages et voix semblent chercher à masquer le scandale de l'institution esclavagiste. Ce parcours nous conduit à mettre l'accent sur le pouvoir de brouillage de la voix et du paysage qui, par leur ambivalence principielle, permettent de faire cohabiter les contraires au sein de la fiction.

Using the concept of “artialization” coined by Alain Roger, I examine the complementary dynamics of voice and landscape in a few novels by Willa Cather. I first investigate how landscape and singing complement each other in *The Song of the Lark*, before moving on to stories in which imaginary landscapes conjured up by singing seem to take over reality, resulting in epistemic uncertainty. Finally, I look into the case of *Sapphira and the Slave Girl*, where landscapes and voices seem to be working together to cover the scandal of slavery. This exploration leads me to

emphasize the disruptive power of voice and landscape which, in their inherent ambivalence, enable fiction to simultaneously express contradictory notions.

INDEX

Mots-clés : voix, paysage, paysage imaginaire, artialisation, opéra, théâtre, chant, mimesis, pastorale

oeuvre citée The Song of the Lark, Sapphira and the Slave Girl, My Mortal Enemy, Lucy Gayheart

Keywords : voice, landscape, imaginary landscape, artialization, opera, theater, singing, mimesis, pastoral

AUTEURS

FLORENT DUBOIS

Florent Dubois est maître de conférences à l'université de Picardie Jules Verne (Amiens) et rattaché au laboratoire CORPUS (Conflits, représentations et dialogues dans l'univers anglo-saxon). Dans la continuité de sa thèse sur la voix dans l'œuvre de Willa Cather, soutenue en 2019 sous la direction de Mathieu Duplay (Université de Paris), ses recherches portent sur la représentation de la voix en littérature et les questions que cette représentation soulève sur les plans identitaire et politique (genre, « race », communauté), esthétique (théâtre, opéra), et métalittéraire (fantasme d'une vocalité du texte).