



Recherches & Travaux

70 | 2007

Les « Lettres d'un voyageur » de George Sand

L'expérience de la musique dans les *Lettres d'un voyageur*

Suzel Esquier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/232>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2007

Pagination : 155-166

ISBN : 978-2-84310-107-7

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Suzel Esquier, « L'expérience de la musique dans les *Lettres d'un voyageur* », *Recherches & Travaux* [En ligne], 70 | 2007, mis en ligne le 04 mars 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/232>

L'expérience de la musique dans les *Lettres d'un voyageur*

Que faut-il entendre par « musique » ?

La référence à la musique est omniprésente dans les *Lettres d'un voyageur*, au point qu'elle contribue à l'unité thématique du recueil. Encore faut-il préciser ce qui, pour George Sand, appartient au domaine de la musique : pour une nature aussi profondément auditive que la sienne, sont musique les chants d'oiseaux aussi bien que l'écho des montagnes, les musiques populaires aussi bien que des formes plus codifiées comme la romance (qui connut à l'époque une très grande vogue), ou des œuvres orchestrales, comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ou encore les symphonies de Beethoven, que le grand Habeneck introduisit à partir de 1828 dans les concerts de la Société du Conservatoire, ou les opéras, qu'il s'agisse des œuvres des maîtres italiens (Leo, Mercadante, Rossini, Bellini...) ou des maîtres du grand opéra (synthèse des traditions germanique, italienne et française, comme Meyerbeer, qui triomphe en France, à l'époque, avec *Robert le Diable* et *Les Huguenots*). Pour être précis, remarquons que George Sand ne se contente pas de la version scénique de l'opéra : le voyageur prolonge l'émotion que lui a donnée la représentation en se faisant jouer au piano par son « neveu¹ », « beau jeune homme tout rose, tout frisé, tout sérieux, plein d'une tendre majesté monacale » sa « chère modulation d'Alice au pied de la croix » (lettre XI ; p. 925 ; p. 302²). En outre, il ne faudrait pas oublier de mentionner

1. En réalité, le jeune Charles Rollinat, musicien très doué.

2. Selon la convention que nous adoptons pour ce volume : G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, pages de l'édition de G. Lubin puis pages de l'édition de H. Bonnet.

un aspect particulièrement cher à George, l'exécution de la musique par des artistes d'exception : à diverses reprises, elle mentionne de brillants interprètes comme l'altiste Chrétien Urhan, le violoniste Pierre Baillot, le virtuose et compositeur Niccolò Paganini (lettre VI). Franz Liszt occupe une place particulière : il est le dédicataire de la lettre VII et il est à nouveau évoqué à la fin de la lettre X, à l'occasion de sa brillante et si personnelle interprétation du *Dies irae* de Mozart sur l'orgue de Fribourg. Cette recension nous donne déjà une idée de l'éclectisme des goûts musicaux de l'auteur, qui n'établit visiblement pas de hiérarchie entre les formes et les genres de la musique, mais pose comme unique critère l'émotion ressentie.

Réfléchissant sur l'expérience musicale dans les *Lettres d'un voyageur*, on ne saurait être exhaustif, si l'on ne mentionnait cette expérience limite que représente la musique intérieure. Celle-ci peut être la réminiscence d'une musique entendue dans l'enfance et qui revient avec sa charge affective, sa puissance évocatrice, et aussi avec une certaine malléabilité, comme ce chant tyrolien qui débute ainsi : « Vers les monts du Tyrol poursuivant le chamois/Engelwald au front chauve a passé dans la neige/[...] » (lettre I, p. 657 ; p. 47).

Nous retrouvons chez George Sand le même attachement aux musiques de l'enfance, que celui que manifestait Jean-Jacques Rousseau dans les *Confessions*, lorsqu'il évoquait les airs que lui chantait la tante Suzon, en particulier celui-ci, qui lui revient tout entier quant à l'air, tandis qu'il n'a retenu que le début des paroles :

Tircis, je n'ose
écouter ton chalumeau
sous l'ormeau [...]³

Jean-Jacques se demandait ce qui faisait « le charme attendrissant » de cette chanson qui, des années après, l'émouvait encore jusqu'aux larmes. C'est que sans doute la musique est le médium le plus susceptible de rendre la tonalité particulière de l'enfance, aussi bien sur le plan culturel que sur le plan affectif, en restituant la poésie et la mélodie d'une époque en même temps que l'atmosphère affective, qui passe dans le cas de la tante Suzon, dans le souvenir de sa voix douce, de sa parfaite sérénité.

Le chant tyrolien que se rappelle George Sand émeut sa sensibilité d'une manière à la fois analogue et un peu différente. Le voyageur-narrateur dit la puissance évocatrice de ces paroles et de cette musique, en même temps que les variations dont cette dernière est susceptible de s'enrichir en fonction des

3. J.-J. Rousseau, *Confessions*, in *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, 1959, p. 11.

circonstances : ici le souvenir musical, associé aux larmes de sa compagne de route, lui fit voir le Tyrol « comme une terre enchantée » (lettre I, p. 658 ; p. 48).

Comme chez Rousseau, les souvenirs musicaux représentent un aspect majeur de la vie affective. Ils structurent la vie intérieure du sujet en assignant une origine à la sensibilité esthétique et contribuent à la représentation d'un monde dans lequel les dimensions éthique et esthétique se confondent. Au-delà de cette parenté avec Rousseau, nous découvrons dans les *Lettres d'un voyageur* de George Sand un aspect proprement original et qui concerne ce que l'on pourrait désigner de l'expression « la musique rêvée ». L'exemple le plus marquant nous en est fourni précisément par le récit du rêve, qui ouvre le début de la deuxième lettre :

Je t'ai raconté bien des fois un rêve que je fais souvent, et qui m'a toujours laissé, après le réveil, une impression de bonheur et de mélancolie. Au commencement de ce rêve, je me vois assis sur une rive déserte, et une barque pleine d'amis qui chantent des airs délicieux, vient à moi sur le fleuve rapide. Ils m'appellent, ils me tendent les bras, et je m'élançai avec eux dans la barque. (Lettre II, p. 679 ; p. 68.)

Il s'agit de ce que la psychanalyse désignera sous le nom de rêve à répétition : comme tel, il prend sa source dans l'enfance. Si sa signification s'est modifiée au fil du temps, il met bien en évidence la vocation musicienne de George. Elle n'a sans doute pas transcrit cette musique, que Liszt, au dire de Marie d'Agoult, voulait composer⁴. Mais cette musique l'a hantée. Elle se l'est répétée et ces chants qu'elle portait en elle ont trouvé une réalité objective dans un épisode de la vie vénitienne, ainsi qu'elle le conte dans la suite de la lettre, comme si, pour une fois la vie se hissait à la hauteur du rêve. L'épisode signe un aspect majeur de la vie psychique de George Sand, son aptitude au lyrisme, et sans doute son désir de composer de la musique. Nous ne rencontrons pas ce trait chez le dilettante qu'est Stendhal. Certes, il dit son regret de n'avoir pas été le valet de Paisiello à Naples ; il se souvient d'être entré en Allemagne lors de la campagne de 1809 en chantant l'air de Chérubin des *Nozze di Figaro*, « *Voi che sapete...* ». En bouffonnant sur son dilettantisme, il avoue que le seul air qu'il ait composé était la musique des premiers vers de la fable de La Fontaine « Le curé et le mort », mais à aucun moment il ne manifeste une telle aptitude au lyrisme intérieur. Musicienne,

4. À la date du 4 juillet 1838, Marie d'Agoult lui écrivait : « Impossible d'avoir ici *Spiridion*. Je me console avec vos chères vieilles *Lettres d'un voyageur*. C'est avec *Oberman* le livre que je relis avec le plus de piété. Franz veut faire la musique de votre rêve, vous savez, ces amis inconnus qui vous appellent et vous chantent de si mystérieuses mélodies. » J. Vier, *La Comtesse d'Agoult et son temps*, Paris, Armand Colin, 1955, vol. I, p. 305.

George l'était réellement, dans toute l'acception du terme et son expérience de la musique revêt les formes les plus variées.

Lieux et moments de l'expérience musicale

Ainsi que l'on peut s'y attendre, lieux et moments de l'expérience musicale sont très divers.

Lieux fermés

À la différence de Stendhal encore, George Sand ne privilégie pas ce que l'on pourrait désigner comme étant les temples de la musique – salles d'opéra, salons de musique – et il faudra en comprendre la raison. Son dilettantisme se veut discret, même si les *Lettres* se font l'écho de sa présence à des manifestations musicales, auxquelles elle a assisté récemment comme l'audition de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, le 24 novembre 1833⁵, ou celle de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, le 28 avril 1833, au Conservatoire⁶ (qu'elle commentera une nouvelle fois, à l'occasion d'une audition postérieure, dans la lettre XI à Giacomo Meyerbeer). Certaines créations majeures sur la scène du grand opéra sont également mentionnées, comme celle du *Guillaume Tell* de Rossini (dont la première avait eu lieu le 3 août 1829) et qui connut un succès d'estime. Loin de se livrer à un commentaire détaillé, de mentionner, par exemple, tel passage musical ou de rendre hommage aux interprètes ou au chef (Habeneck), elle se contente d'opposer le piètre effet produit par le dernier chœur du second acte chez Rossini à la puissance suggestive de la modulation d'Alice dans *Robert le Diable* (éloge obligé du destinataire?). Si les opéras de Meyerbeer, *Les Huguenots* et *Robert le Diable* sont plus amplement commentés, ce n'est pas dans la perspective de rendre compte d'une représentation précise, mais davantage dans une perspective de réflexion sur l'opéra en général.

Parmi les lieux où l'on entend de la musique, une place plus importante est concédée à la cathédrale de Fribourg qu'elle a visitée en compagnie de Liszt et de Marie d'Agoult. C'est que l'audition de la musique revêt en ce lieu

5. L'œuvre avait été créée le 5 décembre 1830, sous la direction de François-Antoine Habeneck, qui dirigeait un effectif de plus de cent musiciens issus de la Société des concerts et du Théâtre italien, et fit vibrer d'émotion la salle entière.

6. Dans *Histoire de ma vie* (édition de G. Lubin, *op. cit.*, vol II, p. 179), George Sand précise les circonstances de cette audition : au sortir d'une visite à son fils Maurice, pensionnaire au collège Henri IV.

un caractère plus informel – dirions-nous aujourd'hui. Il s'agissait de découvrir un nouvel instrument dû au facteur Mooser, dont le petit groupe avait déjà entendu un autre orgue à l'œuvre la veille dans l'église de Bulle et qui les avait charmés par la qualité de ses sons. L'église est un lieu plus familier qu'une salle de concert ou d'opéra. Les instrumentistes se succèdent sur l'orgue – l'organiste local, puis Liszt. L'inspiration s'installe; l'écoute se fait plus attentive, tandis que chacun s'abandonne à son émotion ou, comme les enfants, au sommeil.

Lieux ouverts

On conçoit donc que George Sand fasse une place de choix aux lieux ouverts, espaces naturels ou urbains. De la nature, elle a d'abord une perception auditive. La modulation d'un rossignol, qu'elle va écouter dans son jardin, lui inspire cette remarque :

La nature [...] est solennelle et parle à un seul de nos sens, celui dont le rossignol parle si éloquemment à un être créé pour lui. Tout est silence, mystères, ténèbres [...]. Il semble que tout se taise pour écouter et recueillir avidement cette voix brûlante de désirs et palpitante de joies que le rossignol exhale. *Ô chanfre des nuits heureuses!* comme l'appelle Obermann... (Lettre VI, p. 800; p. 182.)

Les premiers souvenirs musicaux de George sont associés aux traînes de la Vallée Noire, comme la romance d'Engelwald, qu'elle chantait en conduisant ses chevreaux, alors qu'elle était « un enfant tout rustique ». Et cette même romance, enrichie des larmes de la jeune tyrolienne lui ouvre « un panorama immense », lui fait voir « les lacs, les montagnes vertes, les pâturages, les forêts alpestres, les troupeaux et les torrents du Tyrol » (lettre I; p. 658; p. 49). L'expérience de la musique est ici une expérience de l'espace. Sous une forme intime, elle restitue l'enracinement dans un milieu très circonscrit. Inversement, l'imagination prenant appui sur un nom (Tyrol), s'envole vers cette contrée inconnue et s'enivre de ses beautés. En même temps, la musique lui semble si bien adaptée à ces espaces qu'elle croit entendre réellement « ces chants, à la fois si joyeux et si mélancoliques, qui semblent faits pour des échos dignes de les répéter » (*loc. cit.*). Si l'expérience de la musique est expérience de l'espace, inversement, l'espace imaginaire résonne pour elle de sa propre musique.

Parmi les lieux ouverts, il faut faire une place de choix à la géographie vénitienne, aux canaux, aux carrefours, qui résonnent de tant d'échos, de chants et de musique. Les rossignols encore contribuent à l'atmosphère musicale de Venise. Objets de tous les soins de la part des Vénitiens, ce sont des artistes à part entière, qui rivalisent avec les gondoliers: ils s'appellent de part et d'autre des canaux; ils savent se taire pour écouter la sérénade qui passe;

puis reprennent leurs propres chants lorsqu'elle s'éloigne (lettre II; p. 695; p. 83). Les rires, les chansons, les rossignols et les gondoliers composent un élément majeur du paysage vénitien, ainsi qu'il est écrit au début de la lettre III. Si le Voyageur ne fait qu'une part modeste à l'architecture de la ville⁷, il s'efforce d'en restituer l'atmosphère sonore, ce qui est une manière très pertinente de saisir le caractère original de ses habitants : faire valoir un peuple naturellement musicien. Certes, ces gondoliers qui font retentir le soir des airs arrangés à partir d'opéras de Bellini, de Rossini, de Mercadante ou de Marcello, ou qui improvisent sur des octaves du Tasse, ne savent pas lire la musique. Ce sont, pour reprendre l'expression italienne, des *orecchianti* – des hommes qui retiennent la musique à l'oreille et qui brodent sur la musique entendue. Le Voyageur est conscient que cette exécution est de moindre qualité que ce que l'on peut entendre à l'Opéra de Paris, mais son charme est autre : il y a dans cette musique populaire une vigueur native qui émeut profondément l'artiste en quête d'authenticité. D'où la place concédée au chant de Beppa, à son « beau timbre guttural », à sa barcarolle chantée en dialecte vénitien (lettre II; p. 689; p. 78) à partir d'une barque qui s'éloigne, tandis que le son résonne sur l'espace magique des canaux.

Qui a dit mieux que le Voyageur la vocation musicale de la ville parcourue par ces barques musiciennes qui viennent à sa rencontre, comme cette barque « qui descendait doucement vers le Grand-Canal en répandant derrière elle, comme un parfum, les sons d'une sérénade délicieuse » (lettre II; p. 706; p. 93)? On se souvient de la suite : peu à peu s'organise une flottille affamée de musique, qui suit les *dilettanti*, tandis que retentissent les soupirs du hautbois, les sanglots du violon, les accords de la harpe et les appels du cor. « Ce fut un coup d'œil fait pour réaliser les plus beaux rêves, que cette file de gondoles silencieuses qui glissaient doucement sur le large et magnifique canal de Venise [...] », tandis que les moindres ondulations de l'eau accompagnaient les « plus suaves motifs d'*Oberon* et de *Guillaume Tell* » (lettre II; p. 707; p. 94). Chacun, sauf peut-être le spleenétique Mylord qui avait commandé la sérénade, chacun – du gondolier au voyageur – est sensible au charme de cette musique qui résonne dans l'imagination longtemps après qu'elle a cessé.

7. Il y est néanmoins sensible, comme le montre l'évocation du décor de cette scène musicale : « Une des rives de palais du canal, plongée encore dans l'obscurité, découpait dans le ciel ses grandes dentelles mauresques [...] » Plus loin, il mentionne une « file immense de constructions féeriques » ou « les minces statues qui se dressent par centaines dans le ciel » (lettre II; p. 707; p. 94). Mais l'accent est davantage mis sur l'harmonie qui s'établit entre la musique et l'eau.

L'instant privilégié

Pour bien comprendre l'émotion que suscite la musique, il convient de mentionner l'importance du moment de l'écoute. Le Voyageur ne fait aucune mention – on serait tenté d'écrire aucune concession – au rituel du concert ou de la soirée d'opéra. Nous ne trouvons sous sa plume rien de semblable aux évocations qui viennent sous celle de Stendhal pour rappeler l'effervescence des salles de la Péninsule italienne – qu'il s'agisse de la Scala de Milan ou du théâtre San Carlo de Naples au soir de la création d'un opéra de Rossini, ou encore du Théâtre italien de Paris lorsque la Pasta interprétait les rôles de Romeo, de l'opéra *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, Desdemona, de l'*Otello* de Rossini, ou encore Medea dans l'opéra de Mayer... Que ces évocations soient fictives ou qu'elles correspondent à des souvenirs réels revêt peu d'importance : il s'agissait pour le « dilettante » de dire sa passion musicale, de valoriser ces plaisirs de la civilisation, d'épouser ce phénomène culturel si important à l'ère romantique. La perspective du Voyageur est différente. Ce qui, pour Stendhal, revêtait une importance particulière lui est étranger : c'est qu'elle privilégie peu la dimension du phénomène sous son aspect culturel et social. Nous ne trouvons pas sous sa plume d'analyse musicale. Ce n'est pas qu'elle soit plus ignorante que le « dilettante ». Elle se fait modeste lorsqu'elle écrit : « [...] j'ai la voix fautive et ne sais jouer d'aucun instrument », et qu'elle dit ignorer la langue technique (lettre XI ; p. 930 ; p. 306). Pour la voix, nous ne pouvons juger, mais la *Correspondance* nous montre George Sand chantant des romances espagnoles ou des airs de Berlioz et commentant des airs d'opéras divers⁸. Nous savons aussi – et la thèse de Thérèse Marix-Spire le met bien en évidence – qu'elle avait appris à jouer du piano, de la harpe, de la guitare, qu'elle lisait et consommait beaucoup de partitions, dont des partitions d'opéras, français ou italiens. Mais elle ne se livre pas à une analyse des partitions ou des représentations comme Stendhal peut le faire, par exemple lorsque, dans la *Vie de Rossini*, il commente la prière de *Mosè*, de l'opéra du Maître, « avec son superbe changement de ton ». Les émotions musicales chez le Voyageur ont ceci de particulier qu'elles naissent de la surprise. Il s'agit même d'une condition essentielle du plaisir – au sens large – dans la vie et dans l'art : « Les plaisirs inattendus sont les seuls plaisirs de ce monde », écrit le Voyageur avant de commenter l'épisode de la barque musicienne. La surprise produit le même effet magique lorsque Liszt s'installe à l'orgue :

8. G. Sand, *Correspondance, op. cit.*, vol. II, p. 586- 592 ; vol. III, p. 53.

Ce fut seulement lorsque Franz posa librement ses mains sur le clavier, et nous fit entendre un fragment du *Dies irae* de Mozart, que nous comprîmes la supériorité de l'orgue de Fribourg sur tout ce que nous connaissions en ce genre. [...] Jamais le profil florentin de Franz ne s'était dessiné plus pâle et plus pur, dans une nuée plus sombre de terreurs mystiques et de religieuses tristesses. (Lettre X, p. 913 ; p. 290.)

La puissance de l'affect est due pour beaucoup à l'impréparation des auditeurs et à l'effet de surprise qui amplifient le pouvoir propre à la musique, sans oublier les dons exceptionnels du compositeur-interprète.

Ces quelques remarques montrent la cohérence d'une réception de la musique, qui ne passe pas nécessairement par les structures habituelles, qui veut ignorer les formes convenues de la pratique musicale, qui privilégie le surgissement, qui valorise l'instant magique.

Originalité de l'expérience musicale selon le Voyageur

L'héritage du XVIII^e siècle

Les linéaments d'une théorie de la réception de la musique qui se déchiffrent dans les *Lettres d'un voyageur* reprennent bien des idées énoncées par Rousseau et, à sa suite, par les théoriciens du XVIII^e siècle, à savoir que la musique est la langue des passions. On sait la familiarité de la famille Francueil avec le philosophe, le goût de l'auteur des *Lettres* pour l'écrivain. Sous sa plume surgissent des formules qui semblent sorties tout droit des écrits du philosophe, en particulier de l'*Essai sur l'origine des langues*, lorsqu'il s'agit, par exemple, de définir la musique comme « langue sacrée », comme « la langue divine perfectionnée » (lettre VII ; p. 818-819 ; p. 200-201). Cette suprématie du discours musical sur les signes intelligibles est un des thèmes majeurs des écrits de Rousseau. Le Voyageur reprend également le corollaire, à savoir que la musique est le médium privilégié des passions, qu'elle parle à l'âme de la passion qui l'occupe dans le moment. C'était une des grandes questions que soulevaient les théoriciens de la musique au XVIII^e siècle et Senancour à leur suite, ainsi que le remarque Béatrice Didier lorsqu'elle cite l'exemple du chant d'Orphée : « J'ai perdu mon Eurydice...⁹ ». Suivant le *tempo* ou l'intonation choisis, la même musique peut revêtir tel ou tel caractère. Le Voyageur développe cette idée à propos de la *Symphonie pastorale* de

9. B. Didier, « George Sand, critique musical dans ses lettres », *Présence de George Sand*, n° 12, octobre 1981, p. 26.

Beethoven. Cette œuvre entendue pour la première fois dans un moment de désarroi, le fit songer à Milton. Une fois Maurice abandonné à son internat, ce fut comme le « paradis perdu ». À la seconde audition, le titre guidant l'écoute, le Voyageur recompose son poème dans le style de Gessner (lettre II, p. 698 ; p. 85-86).

L'idée selon laquelle la musique parle à chaque âme sa douce langue natale est plus explicitement formulée par la scène de l'écoute du *Dies irae* : si le Voyageur se trouve fortifié comme par un vin généreux, la réaction d'Arabella est tout autre :

[...] je vis sur sa figure une expression céleste d'attendrissement et de piété ; sans doute elle avait été remuée par des notes plus sympathiques à sa nature. Chaque combinaison des sons, des lignes, de la couleur, dans les ouvrages de l'art, fait vibrer en nous des cordes secrètes et révèle les mystérieux rapports de chaque individu avec le monde extérieur. Là où j'avais rêvé la vengeance du Dieu des armées, elle avait baissé doucement la tête, sentant bien que l'ange de la colère passerait sur elle sans la frapper, et elle s'était passionnée pour une phrase plus suave et plus touchante, peut-être pour quelque chose comme le *Recordare, Jesu pie*... (Lettre X, p. 914-915 ; p. 291.)

Musique et mélancolie

Il est des situations, lorsqu'il s'agit de musique vocale en particulier, où la musique, par l'analogie profonde qu'elle entretient avec la situation du sujet, exacerbe les sentiments. C'est le cas pour la *serenata* de Beppa, dont le texte semble en parfaite harmonie avec l'état d'âme du Voyageur : « Des pensées mélancoliques/Ne sois plus tourmentée./Viens avec moi, montons en gondole,/Nous irons en pleine mer¹⁰ » (lettre II, p. 689 ; p. 78). Une strophe, que l'on rencontre seulement dans la *Revue des Deux Mondes*, soulignait davantage encore cette analogie : « *In un stato al too consimile/Mo trovà cinquani indrio,/Co sto semplice rimediol Dal to mal me son guario* » (Dans un état pareil au sien/Je me trouvai il y a cinquante ans,/Et par ce simple remède/De ton mal je me suis guéri¹¹). Dans un premier moment, l'arrivée de la barque musicienne semble combler le désir de ce rêve à répétition. Elle formule une invitation au voyage, à l'amour. Mais en définitive, le chant de Beppa ne fait qu'exacerber la douleur du Voyageur :

La nuit était si calme et l'eau si sonore, que j'entendis la dernière strophe distinctement, quoique les sons n'arrivassent plus à mon oreille que comme l'adieu mystérieux d'une âme perdue dans l'espace. Quand je n'entendis plus rien, je

10. Nous traduisons.

11. Variante relevée et traduite par G. Lubin dans son édition des *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 1438-1439.

regrettai de ne pas être avec eux. Mais je m'en consolai en me disant que, si j'y étais allé, je serais déjà en train de m'en repentir.

Il y a des jours où il est impossible de vivre avec son semblable, tout porte au spleen, tout tourne au suicide [...]. (Lettre II, p. 690 ; p. 79.)

Le chant de Beppa sur la gondole, chant qui semblait répondre au désir contenu dans le rêve, n'apporte qu'une consolation provisoire. L'invitation au voyage, à l'amour tourne court et le Voyageur se retrouve seul avec sa douleur, cette douleur morale, qui est une tonalité fondamentale des écrits de George Sand. Moins esthète que Stendhal, elle ne connaît pas ce phénomène de la « douleur regrettante », par lequel le sujet peut mettre à distance sa douleur et puiser dans l'expérience esthétique un réconfort qui est un acquiescement aux conditions générales de la vie.

Musique et énergie: le sublime

Il est d'autres cas où la musique opère une action à la fois puissante et revigorante: le meilleur exemple en est donné par l'audition du *Dies irae* de Mozart dans la cathédrale de Fribourg. L'attention du Voyageur se concentre autour d'« une combinaison harmonique », sur laquelle il plaque « les rudes paroles de l'hymne funèbre: *Quantus tremor est futurus/Quando judex est venturus, etc.* » (lettre X, p. 913 ; p. 290). Sans que ceci soit explicitement formulé, l'expérience dont il est question est bien l'expérience du sublime. L'esprit se trouve confronté à la dimension du terrible, de la mort, du jugement dernier – redoutable pour tous ceux qui n'ont pas vécu selon un idéal de justice. Mais la confrontation avec ce qui, traditionnellement, inspire de la crainte et de l'épouvante – cet ordre transcendant impitoyable – suscite chez le Voyageur une réaction inattendue de vénération, de respect, en même temps qu'une exaltation due au sentiment de sa force morale, de sa pureté. L'expérience du sublime est ici expérience de l'énergie, triomphe du sujet qui prend conscience de ses ressources :

J'étais dans un de ces accès de vie que nous communique une belle musique ou un vin généreux, dans une de ces excitations intérieures où l'âme longtemps engourdie semble gronder comme un torrent qui va rompre les glaces de l'hiver [...]. (Lettre X, p. 914 ; p. 291.)

Nous retrouvons la métaphore shakespearienne du printemps qui succède à l'hiver, du renouveau de l'âme qui puise des forces nouvelles sous l'effet de la musique. Nous évoquons Shakespeare ; le texte préfigure aussi bien la thématique baudelairienne de l'ivresse comme antidote au spleen. Nous avons affaire ici à une conception romantique de l'expérience musicale comme ravissement – au sens étymologique du terme – comme affirmation de soi, mais d'un moi transfiguré par l'épreuve et confiant dans son énergie.

Musique et amitié

Les travaux de David A. Powell¹² ont bien souligné cette dimension : la réception de la musique chez George Sand a ceci de particulier qu'elle n'est pas un plaisir solitaire, qu'elle ne procède pas d'une attention égotiste aux effets produits. La comparaison entre son dilettantisme et celui de Stendhal permet encore de mieux cerner l'originalité de son écoute. Pour goûter la musique, le « dilettante » stendhalien exigeait des conditions de solitude absolue. Il refusait de « se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité, *les autres*¹³ ». Pour George Sand, l'écoute musicale se situe aux antipodes de cette solitude qu'exigeait « l'amateur sensible » selon Stendhal. Pour elle, les plus beaux moments musicaux se trouvent placés sous le signe de la communauté. Aussi loin que remontent ses souvenirs, c'est-à-dire à l'enfance, ils baignent dans une atmosphère collective. Telle est bien la caractéristique du rêve original de la barque musicienne de la lettre II. Il s'agit d'un rêve de bonheur dans un monde primitif, qui n'est pas sans rappeler les tableaux que brossait Jean-Jacques Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, en particulier l'évocation des chants d'une communauté harmonieuse réunie autour des fontaines¹⁴. Mais si la nostalgie de Jean-Jacques trouve son assouvissement dans un passé mythique, le rêve de George trouve provisoirement sa réalisation dans cette communauté vénitienne. Par le médium de la musique se réalise provisoirement ce miracle d'une société humaine unie et vibrant d'une même fibre sympathique. On peut en conclure que cette expérience de la musique est celle d'une *Ecclesia* laïque qui, comme toutes choses humaines, n'a pas le privilège de la durée, mais connaît un accomplissement provisoire. Dans la lettre VII à Franz Liszt, George Sand formule très clairement la place qu'elle assigne à l'art musical :

Oui, la musique, c'est la prière, c'est la foi, c'est l'amitié, c'est l'association par excellence. Là où vous serez seulement trois réunis en mon nom, disait le Christ aux apôtres en les quittant, vous pouvez compter que j'y serai avec vous. (P. 818 ; p. 199.)

La musique est l'équivalent du Verbe. Elle établit entre les hommes une communication directe et inspirée en s'emparant du cœur et de l'imagination. Quel poète n'a rêvé de posséder un jour ce secret, ce pouvoir ?

12. D. A. Powell, « *While the Music lasts* », *The Representation of Music in the Works of George Sand*, Londres, Associated University Press, 2001. Voir en particulier les chapitres V, « Folk Music », et VI, « Musician, Public and Society ».

13. Stendhal, *Vie de Rossini*, in *L'Âme et la Musique*, édition de S. Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 566.

14. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Éditions Nizet, 1970, chap. IX (p. 123) et chap. XII, p. 139.

Dire la musique

Sollicitant les ressources de la poésie, George Sand nous fait partager ce désir : dans le récit du rêve de la lettre II, elle voit ses amis lui présentant « une harpe d'une forme étrange, et qu'[elle] n'a vue que là » (p. 681 ; p. 70). Image attachante à divers égards et qui renvoie à une époque où se fabriquaient encore des instruments artisanaux, comme cet *arpeggione* que possédait l'ami de Schubert. Cette harpe étrange fait également songer à la lyre, instrument mythique du poète, métonymie de la fonction créatrice, ainsi que le romantisme s'est plu à le rappeler : dans cette évocation passe le souvenir de l'héroïne de M^{me} de Staël, Corinne, l'improvisatrice, immortalisée par le peintre Gérard et dont l'image a été très directement transposée par Rossini dans son opéra *Il Viaggio a Reims*, sous les traits de la poétesse Corinna. Palimpseste donc, ce fragment de la lettre II où, sous l'intertextualité littéraire et les références aux différents arts, se déchiffre le sentiment que George Sand a de sa vocation propre. Sur cette harpe, à laquelle ses doigts semblent habitués depuis longtemps, elle est invitée à improviser. Le souvenir du rêve se déchiffre donc comme une proposition de scène originelle, fondatrice de la vocation poétique, dans ce qu'elle a de plus personnel : le poète se situe au centre d'un réseau de communication entre les hommes. Il est ici l'analogue du musicien. Sa mission consiste à s'emparer – par le pouvoir du langage – du cœur et de l'imagination des hommes, mais dans une perspective de dialogue et d'échange. À bien des égards l'œuvre en cours – ces *Lettres* – répond à cette instance. On pourrait citer maint exemple de fragments qui sont autant de poèmes en prose. Retenons ce passage inspiré par l'écoute de la musique de Franz Liszt :

Pendant ce temps, des nuées passaient et la pluie fouettait les vitraux ; puis le soleil reparaisait pâle et oblique pour être éteint peu de minutes après par une nouvelle averse. Grâce à ces effets inattendus de la lumière, la blanche et propre cathédrale de Fribourg paraissait encore plus riante que de coutume, et la figure du roi David, peinte en costume de théâtre du temps de Pradon, avec une perruque noire et des brodequins de maroquin rouge, semblait sourire et s'appêter à danser encore une fois devant l'arche. Et cependant l'instrument tonnait comme la voix du Dieu fort, et l'inspiration du musicien faisait planer tout l'enfer et tout le purgatoire de Dante sous ces voûtes étroites à nervures peintes en rose et en gris de perle. (Lettre X, p. 915 ; p. 291.)

Le point limite de l'expérience de la musique consiste ici à transcrire sa musique intérieure, ses impressions et souvenirs pour atteindre à la contemplation. Il ne s'agit à aucun moment d'une contemplation solipsiste : cette expérience est celle de l'échange – entre l'œuvre du compositeur, le jeu de l'interprète et l'auditeur – et cet échange, qui s'instaure de manière privilégiée par le biais de la musique, devient le paradigme de toute entreprise artistique, l'horizon d'attente de ces *Lettres*.