

Sonderdruck aus:

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

48/2019

Musik und Emotionen in der Literatur

Musique et émotions dans la littérature

Music and Emotions in Literature

Herausgegeben von / Dirigé par
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Corinne Fournier Kiss

Musique, émotions et cosmopolitisme dans *Consuelo* de George Sand

Die Verbindung von Musik und Emotionen in der Geschichte unserer westlichen Kultur ist kongenial und George Sand würde dieser Tatsache sicherlich voll zustimmen. Dennoch sind die Modalitäten dieser Verbindung sehr unterschiedlich und Sand selbst, die sowohl eine große Bewunderin Rousseaus als auch eine Tochter der Romantik ist, hat unterschiedliche Vorstellungen davon verinnerlicht. In ihrem Roman *Consuelo* gefällt sie sich darin, diese in ihren Figuren dargestellt zu versammeln. Nachahmende und didaktische Musik, wie sie Albert prägt, oder erhabene Musik als Ausdruck des Unendlichen, wie diejenige Consuelos: In diesem Artikel soll gezeigt werden, wie es der Hauptfigur des Romans gelingt, diese beiden Musikansätze zu einem Ganzen zu vereinen und eine Kunst zu praktizieren, die sowohl bewegt wie überzeugt, eine kosmopolitische Kunst, die gleichzeitig Ausdruck des kollektiven Gedächtnisses einer leidgeprüften Menschheit als auch Balsam für ihre Seele ist.

« George Sand donnait à cette audition [de morceaux de Chopin] toute la réverbération de son génie ardent, doué de la rare faculté, qui n'est réservée qu'à quelques élus, d'apercevoir le beau sous toutes les formes de l'art et de la nature, et qui pourrait bien être cette seconde vue dont toutes les nations ont reconnu chez les femmes inspirées les dons supérieurs ; magie du regard qui fait tomber devant elles l'écorce, la larve, l'enveloppe grossière de la forme pour leur faire contempler dans son essence invisible l'âme qui y est incarnée, l'idéal que le poète et l'artiste ont conjuré sous le torrent de notes ou les voiles du coloris. »¹

George Sand bénéficiait d'une éducation et d'une érudition musicales solides. Dès sa plus tendre enfance, les chansons et berceuses chantées par sa mère développent son goût pour les chansons populaires, tandis que l'enseignement compétent et efficace de sa grand-mère la familiarise avec la musique classique. On ne peut que déplorer que Mme Dupin, une fois devenue malade, n'ait pu continuer à se charger elle-même de l'instruction musicale de sa petite-fille et ait fait venir à Nohant des maîtres qui, tout en sachant la musique, ne la sentaient nullement et l'interprétaient « sans cœur » et « sans âme »² – car sans leur influence atrophiante, Sand aurait sans doute fait un meilleur usage de ses aptitudes musicales. C'est du moins ce qu'elle prétend dans *Histoire de ma vie* :

1 Franz Liszt, *Chopin*, Archipoche, 2010, p. 107.

2 Cf. George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1970, t. 1, p. 804 et 805.

Si ma grand-mère s'en fût toujours mêlée exclusivement, j'aurais été musicienne, car j'étais bien organisée pour l'être, et je comprends le beau qui, dans cet art, m'impressionne et me transporte plus que dans tous les autres.³

Quoiqu'il en soit de cette carrière avortée, c'est deux des plus grands musiciens de son temps, Franz Liszt et Frédéric Chopin, qu'elle se choisit plus tard comme confidents et amis parmi les plus chers : elle aurait partagé avec eux « un accord harmonique commun et une perception de l'émotion musicale qui résonnait sur les mêmes ondes »⁴.

Cette « émotion musicale », elle tente de la mettre en scène dans nombre de ses œuvres littéraires : les protagonistes musiciens et les performances musicales abondent dans ses descriptions, qui se voient souvent complétées, tantôt par des interprétations et explications subjectives, tantôt par des analyses techniques. *Consuelo* (*Consuelo I*, 1842) et sa continuation *La Comtesse de Rudolstadt* (*Consuelo II*, 1844)⁵, roman fleuve qui retrace l'histoire d'une cantatrice (fictive) du XVIII^e siècle et qui a été caractérisé par la critique de « roman musical », en est un exemple particulièrement éloquent : « On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion », y déclare la narratrice, et elle fait suivre ce commentaire de toute une gamme d'émotions que la musique peut donner et reprendre, « au gré de son génie » : « le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme, tout cela et plus encore » (*CS*, 424-425).

Si le roman tout entier semble répéter et illustrer cette phrase, cette répétition et cette illustration, à y regarder de près, ne se font cependant pas de manière monotone, mais subissent au contraire de multiples variations : l'association entre musique et émotions n'est jamais trahie, mais elle peut se présenter et être évaluée de manière fort différente selon les genres de musique et selon la personnalité de leurs exécutants.

Émotions et musique populaire

Une première manière de mettre en évidence ce lien entre la musique et les émotions dans le roman est de présenter la musique non seulement comme un langage à part entière, mais encore comme un langage supérieur de par sa capacité à interpeler plusieurs sens à la fois : la musique a une

3 *Ibid.*, p. 626.

4 Ennemont Trillat, « George Sand et les musiciens romantiques », *Bulletin de Liaison des Amis de George Sand*, n. 2, 1977, p. 8.

5 Nous utilisons les éditions suivantes : George Sand, *Consuelo*, Phébus, 1999, et George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt. Consuelo***, Phébus, 1999. Ces ouvrages sont désormais abrégés comme suit : *CS* pour *Consuelo* et *CR* pour *La Comtesse de Rudolstadt*.

relation directe avec le monde, elle le dit, l'imité, le représente, le peint et l'exprime, et de par son action plurielle et polysensorielle sur l'individu, elle est à même de susciter chez lui des émotions plus puissantes encore qu'un simple discours articulé ou que la simple contemplation d'une scène ou d'événements.

Ceci est particulièrement vrai pour la musique d'Albert de Rudolstadt : Albert, jeune aristocrate de Bohême qui passe pour fou, et dont personne ne soupçonne qu'il est dans les faits un musicien de génie jouissant de « la révélation de la vraie, de la grande musique » (CS, 328), sait tirer de son violon, dans sa cachette souterraine, des sons qui semblent posséder les mêmes pouvoirs que la parole humaine. Pour décrire son effet sur Consuelo, qui le prend en flagrant délit dans ses exercices musicaux, de nombreux termes empruntés au langage de la communication verbale et vocale sont convoqués : le violon a « une voix divinement humaine » (CS, 389), « le violon d'Albert parlait et disait » (CS, 426), « l'instrument lui chanta le psaume » (CS, 408) « Albert disait cette musique » (CS, 424), « Albert fit chanter à son instrument » (CS, 421), etc. Le jeu d'Albert sur son violon est si éloquent qu'il parvient à raconter musicalement à Consuelo ce qu'il n'arrive pas à lui communiquer verbalement : notamment, ces « effrayantes vérités » qui concernent les pays tchèques. La leçon d'histoire que donne à la jeune femme le violon d'Albert est magistrale : guerres hussites, doctrine des hussites, assujettissement de la Bohême – ces événements lui apparaissent de manière si claire qu'ils finissent par provoquer chez la jeune femme un déferlement d'images et à se matérialiser en de véritables visions. Consuelo non seulement comprend, mais voit et entend les événements du passé dont parle le violon :

Peu à peu Consuelo cessa d'écouter et même d'entendre le violon d'Albert. Toute son âme était attentive [...]. Elle voyait, dans un chaos étrange, à la fois horrible et magnifique, s'agiter les spectres des vieux héros de Bohême ; elle entendait le glas funèbre de la cloche des couvents [...]. (CS, 425)

Tout se passe comme si ce type de musique, de par son expressivité communicative, se prêtait à une parfaite compréhension sémantique.

Cette musique qui se trouve à même de parler, raconter et montrer n'est cependant pas une musique qui a été apprise, mais au contraire une musique qui est le fruit d'une création originale de son exécutant. Si Albert a bien bénéficié dans le passé de quelques cours de musique avec un « professeur brillant et frivole chèrement payé par son père » (CS, 390), cet enseignement ne lui a pas réussi, et c'est en laissant « parler selon son cœur son instrument » qu'il a « compris ce que c'est que la musique » (CS, 390). Le jeune homme ne joue en effet qu'une « musique qu'on pourrait appeler naturelle », c'est-à-dire qui n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celle d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions » (CS, 422) :

il excelle dans des improvisations sur des motifs folkloriques. Ces improvisations, cependant, sont loin de tenir un langage universel, puisqu'elles parlent l'idiome clairement national des cantiques hussites et des chants populaires tchèques. A chaque fois que l'instrument d'Albert parle, dit et chante, c'est certes pour permettre à son âme individuelle de s'exprimer, mais c'est aussi et surtout pour donner voix à l'âme collective de toute la Bohême dénationalisée, réduite au silence et à l'étouffement de sa culture et de sa langue depuis si longtemps : déjà persécutés au XV^e siècle par l'Empereur du Saint-Empire lors de leur tentative de création d'une religion nationale (le hussitisme), les Tchèques ont en effet été incorporés à l'empire des Habsbourg depuis la défaite de la bataille de la Montagne Blanche (1620) et n'ont depuis plus jamais retrouvé leur indépendance.

Albert disait cette musique avec une rare intelligence de l'esprit national et du sentiment énergique et pieux qui l'avait fait naître. Il y joignait, en improvisant, la profonde mélancolie et le regret déchirant que l'esclavage avait imprimé à son caractère personnel et à celui de son peuple. Et ce mélange de tristesse et de bravoure, d'exaltation et d'abattement, ces hymnes de reconnaissance unis à des cris de détresse, étaient l'expression la plus complète et la plus profonde, et de la pauvre Bohême, et du pauvre Albert. (CS, 424)

La musique d'Albert disant la nation n'est cependant pas une exception : dans l'un de ses commentaires musicaux, la narratrice fait remarquer que toute musique populaire exprime l'esprit et l'histoire de sa nation : « Pour qui saurait exprimer puissamment et naïvement la musique des peuples divers, et pour qui saurait l'écouter comme il convient, il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, de voir les différentes nations » (CS, 425). Il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, car toute nation pourrait être connue et rendue familière par le seul prestige de sa musique, et de manière bien plus puissante et plus précise que par le voyage.

Tous ces éléments caractérisant la musique d'Albert (musique expressive, naturelle, pittoresque, nationale) semblent directement issus de la théorie de Jean-Jacques Rousseau – ou à tout le moins, ils entrent parfaitement en accord avec elle. Ce qui n'est pas pour nous étonner, puisque George Sand était une fervente lectrice du philosophe-écrivain, et qu'elle le mentionne par ailleurs tout au début de *Consuelo* pour nous rappeler que celui-ci avait déjà commenté, dans ses *Confessions*, les *scuole* vénitiennes dont elle va nous parler.

Pour Rousseau, la musique est la langue des émotions par excellence ; plus précisément, la langue qui, parce qu'elle imite le mieux la nature et les émotions, est aussi le mieux à même d'affecter l'esprit et d'émouvoir le cœur. C'est qu'à l'origine, explique-t-il dans son *Essai sur l'origine des langues*, les sociétés primitives ont exprimé leurs besoins par des gestes, tandis que leurs

passions leur ont arraché leurs premières voix.⁶ Cette langue passionnelle aux paroles inarticulées était proche du cri et riche en inflexions, en accents et en rythmes. La parole était chant : parler et chanter étaient la même chose, parler et chanter servaient à l'expression des sentiments. Avec la complexification des sociétés et de leurs besoins, la langue est devenue plus abstraite, plus précise, moins passionnée, perdant ses accents et gagnant en articulations, et elle a fini par se séparer de la musique qui elle aussi s'est complexifiée en ajoutant à la mélodie l'harmonie.⁷ Seule la mélodie, en imitant naturellement les inflexions de la voix et les accents de la langue, peut prolonger la parole originaire et être aujourd'hui encore douce au cœur. Dans son article « Imitation » du *Dictionnaire de la musique*, Rousseau énumère les pouvoirs de cette mélodie imitative sur le cœur humain :

Elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. Par un prodige presque inconcevable, la Musique semble mettre l'œil dans l'oreille [...]. L'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur [...]. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant.⁸

On croirait lire ici une explication des visions de *Consuelo* suscitées par la mélodie du violon d'Albert !

De même trouve-t-on chez Rousseau l'idée que toute musique (mélodie) naturelle comporte un caractère national qui serait aisément repérable – ce qu'il explique quant à lui par le lien qu'entretient la mélodie à la langue, et donc par extension à l'histoire nationale. Les langues peu accentuées et comportant peu de voyelles sonores et beaucoup de consonnes seraient des langues moins propres à la musique qu'une langue ayant une bonne prosodie, et c'est donc selon une hiérarchie qu'il ordonne les musiques nationales. L'italien, langue douce, sonore, harmonique, et bien accentuée serait selon lui la langue européenne la plus propre à fournir les plus belles mélodies.⁹ Et sans doute que s'il avait connu le tchèque, langue maternelle d'Albert, il ne l'aurait pas classé très loin de l'italien.¹⁰

6 Voir Jean-Jacques Rousseau, « Essai sur l'origine des langues », *Écrits sur la musique – Œuvres complètes t. XII*, Slatkine, 2012, p. 400.

7 *Ibid.*, p. 520-522.

8 Jean-Jacques Rousseau, article « Imitation », *Dictionnaire de musique – Œuvres complètes t. XIII*, Slatkine, 2012, p. 490-491.

9 Cf. Rousseau, « Lettre sur la musique française », *Écrits sur la musique, op. cit.*, p. 254-256.

10 Selon les analyses musicologiques d'un *Leoš Janáček*, par exemple, les accents et les inflexions du tchèque en feraient une langue particulièrement propre à être chantée.

Sand suit-elle Rousseau de près dans sa caractérisation de la musique d'Albert (sans toutefois recourir à ses explications théoriques), elle montre cependant une puissante originalité par rapport à son maître : si, pour Rousseau, c'est la voix humaine, et par extension la mélodie qui est privilégiée pour imiter ou peindre la nature et les passions et trahir un caractère national, chez Sand, c'est un violon. Un violon, certes, qui semble s'être approprié les pouvoirs de la parole humaine, puisqu'il est dit « parler », « dire » et « chanter ».

Émotions et musique savante

Une autre façon de combiner les émotions et la musique dans le roman se manifeste dans la musique qualifiée de « sérieuse », qualification qui renvoie aussi bien à la musique sacrée qu'à des opéras baroques au pathétique mesuré et purgés des acrobaties verbales nuisant au déroulement de l'action – donc à des opéras anticipant la réforme de l'art lyrique que Christoph Willibald Gluck mettra en place avec *Orphée et Eurydice* en 1762. Ce type de musique est incarné à la fois par le Porpora¹¹, présenté dans le roman comme compositeur de chants et de psaumes religieux et comme directeur d'opéra à ses heures (il dirige par exemple l'*Hypermnestre* de Gluck), et par Consuelo, son élève prodige. Consuelo, d'origine espagnole, pauvre, bohème et de basse extraction, a pu étudier de longues années aux frais de l'État le chant à Venise, et grâce à la compétente et sévère férule de son maître, elle devient l'une des cantatrices les plus réputées d'Italie. L'émotion suscitée par son chant, qu'il soit de nature religieuse ou lyrique, est en effet extraordinaire et semble disproportionnée par rapport au calme et au naturel affichés par la cantatrice elle-même : « Elle m'a pris au cœur, elle m'a arraché des larmes, et par des moyens si simples, par des effets si peu cherchés, que je n'y comprenais rien d'abord » (CS, 38-39), avoue le comte Zustiniani (directeur du théâtre lyrique San Samuel à Venise) la première fois qu'il l'entend, tandis que la seconde, il ne peut maîtriser son émotion et s'écrie : « C'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiées ! » (CS, 91). La troisième, il l'entend interpréter un air dramatique, et celui-ci le laisse « brisé de cette émotion délicieuse que procurent les grandes choses » (CS, 103).

Les musiciens (compositeurs ou interprètes) auditeurs réagissent de manière encore moins raisonnable que les amateurs : Marcello, dont Consuelo a magnifiquement interprété le psaume *I cieli immensi narrano*, pleure « un torrent de larmes délicieuses » et lui révèle qu'elle fait « entendre au monde ce que le monde n'a jamais entendu, et lui fai[t] sentir ce que nul homme n'a jamais senti » (CS, 92) ; dans une église de village, « l'expression de son chant

11 Nicola Porpora (1686-1766) a réellement existé, mais il va de soi que dans le roman, son personnage a été transformé.

large et sublime transporte Joseph [Haydn] jusqu'aux cieux », et celui-ci s'exclame que « la foi et l'amour divin peuvent seuls inspirer des accents » comme le sien (CS, 609-610) ; Albert, en l'entendant chanter des motifs religieux de Palestrina, s'agenouille devant elle avec « un ravissement indicible » et de « grands yeux noirs ruisselants de larmes », et il l'appelle, sans encore connaître son nom, sa « consolation »¹² : « Je t'appelle consolation, parce qu'une consolation a été promise à ma vie désolée, et parce que tu es la seule consolation que Dieu accorde enfin à mes jours solitaires et funestes » (CS, 255). Enfin, après avoir entendu Consuelo chanter de multiples fois, Albert parvient à formuler une synthèse des réactions que son chant suscite, à l'aide d'un vocabulaire précis :

Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton âme inspirée [...]. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini ; et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur. (CS, 388)

C'est là sans doute la caractérisation la plus fine et la plus complète du pouvoir de Consuelo sur son auditoire : elle provoque en lui une émotion violente, sublime mais délicieuse qui le pénètre jusqu'au plus profond de l'âme et le confronte à la révélation du divin et de l'infini.

Or, toutes ces caractéristiques du chant de Consuelo coïncident parfaitement avec la conception de la musique romantique, telle qu'elle a été par exemple théorisée par des Hoffmann et des Schopenhauer au début du XIX^e siècle, musique qui sera qualifiée d'« absolue » suite à la popularisation de ce terme par Eduard Hanslick dans son essai de 1854 sur le *Beau musical*. La musique romantique serait « absolue » parce que sa signification est conçue comme se jouant « en relation étroite avec les contenus de la philosophie et de la religion »¹³ – dit en d'autres mots, parce qu'elle exprimerait ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique.

Pour Hoffmann, en effet, la musique romantique, « ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible »¹⁴ ; ses « accents sublimes » éveillent une « indicible nostalgie », provoquent la « prescience d'un monde merveilleux », et entraînent

12 Consuelo veut dire en espagnol « consolation ».

13 Philippe Albéra et Vincent Barras, « Note liminaire », dans Carl Dahlhaus *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 7.

14 E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 38.

« au royaume enchanté de l'infini »¹⁵. Schopenhauer, quant à lui, renchérit sur cette conception en faisant entrer la musique dans son système philosophique du « monde comme volonté et comme représentation » : la musique, contrairement aux autres arts qui objectivent l'être du monde (que Schopenhauer nomme « volonté ») par l'intermédiaire des Idées, reproduit directement la volonté au même titre que les Idées.

Elle [la musique] n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même. Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur [...]. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et par conséquent, aussi, sans leur motif.¹⁶

La musique, indépendante du monde phénoménal et mettant en contact direct avec l'imposant spectacle de la quintessence de la vie et de ses passions, délivre l'esprit de la réalité et de ses tourments, et par là même, l'élève et le console.¹⁷

Le fonctionnement et le rôle attribués à la musique sont donc fort ressemblants dans la description romanesque de Sand et dans les descriptions théoriques de Hoffmann ou Schopenhauer, et même les termes utilisés sont identiques : la musique ne répond plus à la définition d'un art d'imitation et de représentation, mais est conçue comme étant « sublime », c'est-à-dire comme agissant directement sur le cœur de l'auditeur par le biais d'une émotion indéterminée ou « indicible » ; par là même, elle ouvre les portes d'un autre monde, libre et indépendant des préoccupations terrestres, « divin » et transcendantal. A la différence près, cependant, que pour les théoriciens, la musique véritablement romantique ne peut être qu'une musique instrumentale, parce que contrairement à la musique vocale qui « transpose des sentiments déterminés par des mots et est donc incapable de laisser s'exprimer cette nostalgie vague et sans objet », elle est « détachée de tout intérêt terrestre », n'est pas de ce monde. Selon les romantiques, toute parole n'est dans la musique qu'une addition étrangère ; en outre, son effet est moins puissant et moins rapide que celui de la musique.¹⁸

Dans le roman, en revanche, et c'est là une véritable originalité de Sand, la musique infinie est justement la musique vocale. L'indéfini, l'indéterminé et le sublime sont parfaitement compatibles avec la voix, dans la mesure où celle-ci est décrite comme un instrument de musique, voire même comme un instrument perfectionné. Les mots prononcés par Consuelo, en effet, semblent n'avoir que peu d'importance : ils ne racontent rien et ne sont que rarement

¹⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 334.

¹⁷ *Ibid.*, p. 341.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1190.

reproduits. Tout l'effet de la musique de *Consuelo* réside dans le grand, le vrai et le beau que sait communiquer sa voix. Ici encore, la mise au point apportée par Albert est éclairante : « Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi [...]. Ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration » (CS, 388). C'est le vague indéfini des sons et des inflexions de sa voix inspirée qui trouve le chemin de l'âme et de l'émotion, et non les paroles prononcées ; et c'est ce même vague qui conduit à la révélation d'un monde mystérieux et supérieur.

Si l'association de l'émotion et de la musique reste fondamentale dans cette acception, elle n'est cependant plus tributaire d'une imitation. La musique romantique, se voulant sans objet, dépouillée de tout résidu matériel, devient expression d'une nostalgie infinie et indéterminée qui élève l'âme à une dimension métaphysique : le touchant laisse place au sublime. La musique se présente alors comme une « occasion donnée à l'âme de s'éprouver par-delà les déficiences ontologiques de la représentation »¹⁹, et elle invite à la méditation et à la réflexion philosophique.

Émotions et virtuosité

Enfin, dernier type de musique à clairement fonctionner de pair avec les émotions de son auditoire : la musique profane, décrite comme « vulgaire et de mauvais goût » par Porpora (CS, 400), et qui est jouée et chantée dans les théâtres urbains pour servir de divertissement à un public de dilettantes. Les descriptions des performances théâtrales renvoient avant tout à la construction bourgeoise d'une culture de l'émotion artistique facile. Cette musique suscite l'extase, l'enthousiasme ou le délire de l'auditoire, émotions collectives puissantes mais peu durables, et seulement pour autant que d'autres critères que des éléments purement musicaux entrent en jeu. C'est le règne de la *prima donna* et du *divo*, dont, outre la voix qui s'entend, le corps s'offre en entier et en pleine lumière au regard.

La popularité du soliste, en effet, résulte d'un mélange de fascination à la fois pour son corps et pour sa voix : ainsi Anzoletto, *bianco, crespo e grassotto*, suscite-t-il un « murmure d'admiration » à sa seule apparition sur scène (CS, 138), tandis que la « merveilleuse et opulente beauté » de la Corilla (CS, 52) ou « les beaux bras » de la Clorinda « désarment tout le monde » d'emblée (CS, 140). Que de surcroît, ces charmants artistes disposent d'une voix bien projetée et excellent dans l'exécution de traits et d'ornements difficiles – il n'en faut alors pas plus pour magnétiser l'audience et déchaîner sa passion collective. La critique formulée par différents personnages du roman face aux théâtres qui

19 Alexandre Lissner, « Présentation : La dialectique de la forme selon Hanslick », dans Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, Paris, Hermann, 2012, p. 40.

avilissent le talent de l'artiste est implacable : celui-ci doit se produire devant un public dont les auditeurs « qui sont de bonne foi s'y connaissent si peu qu'il suffit d'un peu d'audace pour les éblouir et les entraîner » (CS, 135), devant un public « grand enfant qui a besoin d'amusement et d'émotion », qui a le « goût du clinquant » et « prend des oripeaux pour des pierreries » (CS, 153) et qui enfin « préfère de belles épaules à de beaux sons, des yeux hardis à une intelligence élevée » (CS, 41) ; il est inévitable qu'ainsi conditionné, l'artiste en vienne à enrichir sa prestation d'une dose de charlatanisme et de moyens factices. Désireux de complaire à son public, il joue sur son effet physique, en rejoue et en rajoute en comptant sur ses tours de force musicaux pour parfaire l'éblouissement. Il n'est plus inspiré par la passion, mais par sa gloire et son succès, il n'est plus intéressé par l'art en soi, mais par les résultats de son art : les prouesses techniques et les effets de choc sont ainsi privilégiés au détriment de l'expression musicale et du respect de l'esprit du rôle et de la partition. Un expert tel que Porpora ne s'y trompe pas : que ce type d'artiste dénaturé « veuille exprimer des émotions profondes, les grandes passions », il reste alors « au-dessous de son rôle ; et c'est en vain qu'[il] s'agite, c'est en vain qu'[il] gonfle sa voix et son sein : un trait déplacé, une roulade absurde viennent changer en un instant en ridicule parodie ce sublime qu'[il] croyait atteindre » (CS, 99). Ces descriptions coïncident par ailleurs parfaitement avec l'expérience que Franz Liszt retrace dans l'une de ses « Lettres d'un bachelier ès musique » adressée à George Sand en 1837 : le virtuose y déclare avoir évité de justesse la profanation de son âme d'artiste, car pour gagner les applaudissements des foules fascinées par sa technique, il a à une certaine époque systématiquement altéré les partitions des grands compositeurs en y ajoutant une foule de traits et de points d'orgue improvisés. Heureusement cependant, il aurait su se dégager à temps de cette fausse voie, et il confie à son amie que désormais, il déplore « ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'esprit et de la lettre, car le respect le plus absolu pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres a remplacé le besoin de nouveauté et de personnalité »²⁰.

Consuelo, rôdée à la musique religieuse aux effets sublimes, se voit contrainte elle aussi pour gagner sa vie de jouer le rôle de *prima donna* et de chanter dans les théâtres des pièces plus ou moins triviales et frivoles. Quoiqu'elle ne sache pas se parer et s'apprêter, et qu'elle ne soit aucunement disposée à faire des concessions au public, car sa préoccupation essentielle est de bien rendre l'intention de la partition, elle n'en suscite pas moins les acclamations fanatiques de la foule. Un public qui ne s'y connaît pas aurait-il cependant « un cœur qui lui apprend ce que son ignorance lui voile », et qui lui permettrait de comparer et de comprendre « ce qui est mieux ? » (CS, 153), se demande Anzoletto. Il est néanmoins plus probable qu'ici comme pour les autres artistes de théâtre,

20 Franz Liszt, « Lettres d'un bachelier ès musique », *Pages romantiques*, Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 104-105.

ce qu'on loue chez elle n'est que ce qu'on y recherche, à savoir la beauté, la présence physique, une certaine aura et une voix qui sache convaincre. L'intensité des applaudissements pourrait bien ne pas être proportionnelle à ses authentiques qualités musicales, mais se moduler en fonction de critères strictement profanes. Consuelo est consciente de ce fétichisme, et c'est avec angoisse qu'elle réagit devant le vacarme suscité par sa performance : « Pour la première fois, elle sentit l'horreur de cette vie d'artiste, enchaînée aux exigences du public, condamnée à étouffer ses sentiments et à refouler ses émotions pour obéir aux sentiments et flatter les émotions d'autrui » (*CS*, 165). Dans ce genre de performance, le but serait donc de se priver de sa propre émotion musicale d'interprète pour se concentrer sur des éléments d'esbroufe à même d'intensifier le goût du public pour le sensationnalisme plutôt que de l'éduquer à une véritable émotion esthétique.

Pour une émotion « cosmopolite »

L'aspect émotionnel dans *Consuelo* est, on le voit, primordial, et il surgit toujours en rapport avec la musique. Quel que soit le type de musique jouée ou chantée, le type d'exécutant qui l'interprète ou le type de public qui l'écoute, la musique, invariablement, est décrite comme suscitant de fortes réactions émotionnelles, qui touchent à la fois le corps et le cœur. Ces réactions émotionnelles sont néanmoins fort variées, et elles permettent la distinction entre les corpus musicaux et les classes sociales : la musique religieuse et classique déclenche au sein du public averti une émotion indéterminée qui met en contact avec le transcendant ; la musique populaire susceptible de peindre et d'imiter toutes les émotions quotidiennes fait naître dans une âme d'artiste telle que celle de Consuelo des émotions déterminées allant de la terreur à l'extase ; les farces triviales, les scènes au lyrisme et sentimentalisme exagérés, interprétées par des chanteurs uniquement soucieux de faire parade de leur habileté technique, déclenchent dans un public de dilettantes des émotions superficielles mais bruyantes, bestiales et fédératives. Si Sand ridiculise très clairement l'émotion bourgeoise en montrant qu'elle est une émotion planifiée et préfabriquée qui répond à un besoin de divertissement et qui n'a souvent rien à voir avec une authentique émotion artistique, elle valorise par contre les émotions suscitées par la musique savante (exécutée par Consuelo) et la musique du peuple (exécutée par Albert) de manière égale – tout en les trouvant insuffisantes, comme le montre la fin de son roman fleuve.

Suite à de multiples pérégrinations et aventures aussi bien musicales que politiques et personnelles, Consuelo, à la fin du deuxième volume de *Consuelo* intitulé *La Comtesse de Rudolstadt*, embrasse la carrière d'artiste itinérante, carrière qu'elle conçoit comme une véritable mission humanitaire et qu'elle choisit non pas dans la solitude, mais en la partageant avec

Albert devenu son mari ainsi qu'avec ses enfants, auxquels elle sert de guide. Consuelo devient consolation, non seulement grâce à sa bonté naturelle mais surtout grâce à sa musique, qu'elle met au service du peuple, et elle réalise ainsi toutes les potentialités de ce que son nom la prédestinait à être. Cette situation nouvelle, cependant, est à l'origine d'un nouvel art musical et d'un nouveau public, de même qu'elle donne jour à de nouvelles émotions.

Si le jeu d'Albert, quand il joue seul du violon, est toujours identique dans son obstination à moduler et improviser sur les vieilles ballades de sa patrie, et éveille par là même des visions du passé qui arrachent à ses auditeurs « des sanglots et des rugissements, des applaudissements frénétiques et des cris de délire » (*CS*, 538) – la ballade « La bonne déesse de la pauvreté », œuvre issue d'une collaboration familiale, dont Albert a fait les vers et Consuelo la musique, et que leur fils adolescent chante accompagné par sa mère à la guitare, a un effet tout autre. Cette ballade redit certes avec des mots la même chose que les sons du violon d'Albert, mais en corrigeant son caractère nationaliste et en lui conférant une dimension universelle, en transformant sa fixation en espoir d'un monde uni qui marche vers l'harmonie et la lumière : l'émotion violente et épidermique de l'assemblée champêtre à l'audition du violon d'Albert se transforme à l'audition de la ballade en une émotion profonde et apaisée qui s'éprouve dans la convivialité – en une « ineffable jouissance poétique » (*CR*, 542) et en un « enthousiasme » (*CR*, 535) qui n'est plus délire, mais qui est à comprendre dans son sens étymologique: « être dans le souffle de Dieu » (*en-theos-asthma*)²¹.

L'art pratiqué en commun par Consuelo et sa famille, contrairement à la musique interprétée par le seul Albert, est un art qui dissout tous les dualismes (nature-culture, mélodie-harmonie, représentation-indétermination, instrument-voix, musique savante-musique populaire) en les mêlant et les entremêlant de manière indistincte ; un art qu'on pourrait appeler cosmopolite, voire même, en se servant de la terminologie d'Arjun Appadurai, un art cosmopolite « d'en bas »²² : créé par une bohémienne aux origines multiples et chevronnée dans le brouillage de frontières de tous types (nationales, linguistiques et sociales), cet art s'adresse à tous sans distinctions de classes ni de nations, et se veut à la fois l'expression de la mémoire collective des épreuves de l'humanité et un baume à ses souffrances de par l'espoir et l'harmonie qu'il communique : « Le temps approche où il n'y aura plus ni riches ni pauvres, où tous les hommes consommeront le fruit de la terre et jouiront également des bienfaits de Dieu » chante la ballade « La bonne déesse de la pauvreté » (*CR*, p. 541).

21 Pour la notion d'« enthousiasme » et les divers usages qui en sont fait dans *Consuelo*, voir Corinne Fournier Kiss, *George Sand et Mme de Staël entre la France et la Pologne au XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, PUBP, à paraître en 2019, troisième partie.

22 Cf. Arjun Appadurai, *Condition de l'homme global*, Paris, Payot, 2013 (en particulier le chapitre 10).

Inhaltsverzeichnis

MUSIK UND EMOTIONEN IN DER LITERATUR MUSIQUE ET ÉMOTIONS DANS LA LITTÉRATURE MUSIC AND EMOTIONS IN LITERATURE

Corinne Fournier Kiss	
Introduction. Musique et émotions dans la littérature	13
 Die Entstehung musikalischer Emotionen oder das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur / Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture	
Ottmar Ette	
Motion, Emotion, Musik.	
Alexander von Humboldts experimentelle Klangtexte	27
Lawrence Kramer	
Writing Sound: Ekphrasis and Elemental Media	53
Marco Ammar et Angela Daiana Langone	
Le <i>tarab</i> dans la littérature arabe classique et contemporaine	65
Nikol Dziub	
Le chant des sirènes, ou la langue émue	83
Thomas Nehrlich	
Kunst gegen Gewalt gegen Kunst.	
Zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists <i>Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik</i>	97
 Musikalische Emotionen und das Überwinden nationaler Stereotypen / Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux	
Valeria Lucentini	
The Natural Musicality of Italians.	
18th-Century Medical and Literary Discourse on Melancholy	113
Béatrice Didier	
L'émotion musicale chez Stendhal	123
Sarga Moussa	
Le « cercle enchanté » des émotions.	
Liszt biographe de Chopin	133
Corinne Fournier Kiss	
Musique, émotions et cosmopolitisme dans <i>Consuelo</i> de George Sand	145

**Musikalische Emotionen oder die Wirkung und die Langlebigkeit
romantischer Metaphysik / Émotions musicales, ou l'impact
et la longévité de la métaphysique romantique**

- Magdalena Saganiak
Musicality as a Force Shaping Literary Works. An Aesthetic Study 159
- Patrick Suter
L'instant musical : poésie et émotions 177
- Christophe Imperiali
Le démon et l'analogie. Fonctions émotives de la musique
chez Marcel Proust et Thomas Mann 193
- Lara Popic
Affectivité et thérapeutique de la musique dans *Adriani*
de George Sand 209
- Tobias Lambrecht
Showing und *Telling* bei literarischer Musikdarstellung.
Terminologische Überlegungen am Beispiel
von Helmut Kraussers Roman *Melodien* 225
- Bernard-Olivier Posse
« A Shape That Matters ». Éluard dans le texte beckettien 241

**Macht und Gegenmacht oder die Instrumentalisierung
musikalischer Emotionen / Pouvoir et contre-pouvoir,
ou l'instrumentalisation des émotions musicales**

- Didier Follin
Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre.
L'amollissement d'Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus 255
- Frédérique Toudoire-Surlapierre
L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard) 265
- Corinne Fournier Kiss
Czech Folklore and Manipulation of Emotions
in Milan Kundera's *The Joke* 281
- Lina Užkauskaitė
Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur
der Sowjetzeit. Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik
in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989 299
- Anna Janicka
Woman in the World of Sounds. The Work of Gabriela Zapolska 315

- Jarosław Ławski
 Karol Szymanowski und Jarosław Iwaszkiewicz in Odessa.
 Dionysische, opernartige Ekstase jenseits vom Raum der Geschichte 327

Musikalische Emotionen und „direkte“ Intermedialität (Rolle der Partitur) / Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)

- Marcello Ruta
Staring at an Absolute Beauty. Why Musical Scores Are Not Mere Performing Instructions and What Literature Can Teach Us about Them 341
- Christophe Schuwey
 Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes 359
- Lea Liese
 Das Kunstzitat als Selbstzitat?
 Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* 375

**NACHRUF AUF BERNHARD BÖSCHENSTEIN
 NÉCROLOGIE DE BERNHARD BÖSCHENSTEIN**

- Markus Winkler
 Hommage à Bernhard Böschenstein 387
- Christian Villiger
 „Der himmlischen, still widerklingenden, / der ruhigwandelnden
 Töne voll...“ Eine Erinnerung an Bernhard Böschenstein 391

**REZENSIONEN
 COMPTES RENDUS
 REVIEWS**

- Joëlle Légeret
 Apologie des œuvres d'art verbal et éloge de la variation
 (Jean-Michel Adam, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2018) 400
- Sonja Klimek
 „Doing authorship“. Wie Werkpolitik und Autorinszenierung
 in den Epitexten zusammenwirken
 (*Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Hg. Martin Gerstenbräun-Krug und Nadja Reinhard. Wien: Böhlau Verlag, 2018) 408

**Comptes rendus des six volumes édités par Anne Tomiche,
*Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature
as a Critical Approach*, Paris, Classiques Garnier, 2017.**

Joëlle Légeret

- Le Comparatisme comme approche critique
(Texte introductif et brève mention du tome 1 : *Affronter l'Ancien /
Facing the Past*) 414

Marie Kondrat

- Principes et mécanismes de l'hybridité méthodologique
(Tome 2 : *Littératures, arts, sciences humaines et sociales /
Literature, the Arts and the Social Sciences*) 416

Camille Schaer

- Réflexions méthodologiques pour comparer dans une perspective
critique
(Tome 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects,
Methods, Practices*) 422

Ariane Lüthi

- La traduction comme ouverture et mise en rapport
(Tome 4 : *Traduction et transferts / Translation and Transfers*) 430

Corinne Fournier Kiss

- Micro et macro circulations comparatistes
(Tome 5 : *Local et mondial : circulations / Local and Global:
Circulations*) 435

Sophie Witt

- Literatur – Wissen – Wissenschaft – Technologie:
Was hat die aktuelle Komparatistik dazu zu sagen?
(Tome 6 : *Littérature, sciences, savoirs et technologie /
Literature, Science, Knowledge and Technology*) 442

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

- NOTES ON CONTRIBUTORS** 449

PROSPECTUS

- Band 49 (2020) 461