Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2019)

Heft: 48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature

Artikel: Affectivité et thérapeutique de la musique dans Adriani de Georg Sand

Autor: Popic, Lara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006281

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lara Popic

Affectivité et thérapeutique de la musique dans *Adriani* de George Sand

This article explores the relations between affects and music in George Sand's novel *Adriani* (1853). It examines how the figuration of music highlights the importance of emotions, as they shift from aesthetic (admiration) to moral (compassion), in her protagonists' moral transformations. However, Sand's transposition of an imaginary musical world in the novel is part and parcel of a much more ambitious project, that of social transformations, notably of relations between the sexes. It is through their dialogue in and via music that her heroes discover each other and themselves, while their intimate trajectories enable the reader to imagine interpersonal relations among equals founded on emotional, intellectual and social reciprocity.

Je suis venu vers vous sans savoir mon dessein
Mon amour m'entraînait et je venais peut-être
Pour me chercher moi-même, et pour me reconnaître.
Racine, *Berenice*[1]

Au sein de l'engouement général et bien connu des romantiques pour la musique, l'œuvre de George Sand se démarque à la fois par le nombre et l'originalité des procédés littéraires qui s'inspirent de cet art *dont le but est l'émotion*[2], que par la finesse de ses jugements musicaux, exaltés à plusieurs reprises par le philosophe Alain.[3] On lui doit le concept de *la note bleue*,

1 Racine, *Bérénice*, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I., 1999, p. 505.

2 George Sand, *Consuelo*, Paris, Éditions Phébus, 1999, p. 424-425 : « On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion. Aucun autre art ne réveillera d'une manière aussi sublime le sentiment humain dans les entrailles de l'homme ; aucun autre art ne peindra aux yeux de l'âme, et les splendeurs de la nature, et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples, et le tumulte de leurs passions, et les langueurs de leurs souffrances. 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, la musique nous le donne et nous le reprend, au gré de son génie et selon toute la portée du nôtre ».

3 Alain témoigne d'une admiration soutenue pour Sand et consacre plusieurs essais à ses écrits sur la musique. Dans son essai « Le goût » (Alain, *Propos*, texte établi et présenté par Maurice Savin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1956, p. 922), il constate : « Dans une belle œuvre, que je voudrais mettre sous le nez des critiques, et dont le titre, *Consuelo*, qui veut dire consolation, est symbolique, George Sand fait comprendre que le chant est une méthode pour vivre, pour

resté dans la terminologie musicale, celle du jazz notamment, dont elle parle pour décrire l'expérience transcendante déclenchée par le jeu de Chopin, plus précisément par le résonnement de cette note qui ferait accéder les auditeurs « dans l'azur de la nuit transparente »[4]. Influencée comme beaucoup de ses contemporains par E. T. A. Hoffmann, Sand apparaît comme l'un des auteurs français majeurs du *Künstlerroman* et particulièrement de l'un de ses sous-genres, le roman du musicien. *Consuelo*, récit qui fonde dans l'imaginaire littéraire le génie musical féminin, et que la romancière dédie à Pauline Viardot, est exemplaire à cet égard. Néanmoins, d'autres de ses romans portant sur l'artiste musicien, bien que moins connus, témoignent de l'aspect multiforme de sa réflexion sur la musique et de la place privilégiée que Sand lui accorde – de même d'ailleurs qu'à l'art en général dans la nouvelle société issue de la Révolution française. En effet, la romancière ne cesse de plaider pour l'importance de l'art et des émotions qui en naissent, aussi bien dans le développement individuel que sur la place publique. La dimension affective de l'expérience humaine l'intéresse profondément et elle accorde toute son attention à la musique qui est, selon elle, « l'homme en présence des émotions qu'il éprouve, les traduisant par le sentiment qu'il en a, sans chercher à en reproduire les causes par la sonorité. Ces causes, la musique ne saurait les préciser ; elle ne doit pas y prétendre. Là est sa grandeur, elle ne saurait parler en prose »[5]. Alors que s'opère à l'époque romantique un changement dans la perception du rôle de l'art, qui se voit sacralisé et doté d'une fonction révélatrice de la vérité, une des missions de l'artiste, selon Sand, consiste plus modestement à « provoquer l'émotion, à remuer, à ébranler même les cœurs ». Or, « l'émotion porte à la réflexion, à la recherche ».[6] De nom-

---

supporter, pour surmonter. Et que serait la danse, si elle n'était un art d'aimer qui sauve l'homme de l'animal ». Dans « George Sand et la musique » (*Ibid.*, p. 804), il note : « On parle mal de George Sand. C'est une mode qui ne finit point. Ceux qui ont lu ses Mémoires [sic] savent qu'elle fut une saison à Majorque avec Chopin déjà malade. Elle conte que c'est là, dans un couvent à demi ruiné, qu'il composa le plus grand nombre de ses fameux Préludes. Or, dès ce temps-là, elle les jugeait comme nous les jugeons ; elle avait prédit que ces courtes pièces attireraient des foules aux concerts, tout aussi bien que les plus fameuses symphonies. Cette sécurité de jugement devrait avertir ; d'autant que nous savons, par la *Confession* de Musset, que George Sand connaissait profondément la musique, je dis même le métier ».

4 *Cf.* George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2005, p. 103 : « Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves ondulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente ».

5 *Ibid.*, p. 103-4.

6 George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin, Paris, Éditions Garnier, t. V, 1969, p. 827.

breux artistes dans l'univers sandien sont hiérarchisés en fonction de leur faculté de ressentir ; affectueuse, Consuelo incarne les valeurs du roman éponyme beaucoup plus que son maître, le Porpora, voué à l'idéal esthétique. De même, dans *Mademoiselle Merquem*, le peintre Stephen Morin s'avère incapable de produire une œuvre d'art, principalement à cause de son refus de tout attachement affectif et de son insensibilité envers tout ce qui dépasse les simples considérations esthétiques :

> Pour donner la vie à Stephen, il fallait réussir à lui inspirer une affection déterminée. Le jour où, en parlant d'un de ses camarades, si au lieu de dire : « C'est un brave garçon », il lui venait sur les lèvres de dire : « Je l'aime, c'est mon ami », une transformation se serait opérée, et pouvait conduire à toutes les autres.[7]

Ces remarques sur le potentiel actionnel et transformateur de l'émotion conduisent à examiner la narrativisation de l'émotion dans l'œuvre de Sand, et tout particulièrement à s'intéresser à la relation dynamique qu'entretiennent l'émotion et la musique. Certes, la musique est un vecteur émotionnel en mesure de générer des moments d'*ex-stase* qui arrachent celui qui les éprouve aux contingences du quotidien ; de nombreuses scènes d'auditeurs touchés jusqu'aux larmes par des virtuoses en témoignent.[8] Toutefois, elle semble aussi – et Sand rejoint ici le Schiller des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* – pouvoir être à la source de changements comportementaux et moraux plus profonds. Bien plus qu'un *oubli de soi* qui caractériserait l'émotion esthétique, la musique favoriserait une meilleure *connaissance de soi* en procurant l'accès aux parties les plus profondes et vulnérables de nous-mêmes, au contenu souvent non verbalisé.[9] En outre, cette faculté de l'être

7 George Sand, *Mademoiselle Merquem*, Paris, Actes Sud, « coll. Babel », 1999, p. 240.

8 Dans *Consuelo*, de nombreuses réactions lacrymales sanctionnent le génie de Consuelo ou la sensibilité de ceux qui le reconnaissent, et elles favorisent ainsi un rapprochement entre l'émotion esthétique et des expériences mystiques. Ainsi, lorsque le grand Marcello entend Consuelo interpréter l'une de ses compositions, ses sanglots, d'une part, valorisent le savoir-faire et le don prodigieux de la cantatrice, et, d'autre part, accentuent sa propre sensibilité artistique (*Consuelo*, *op. cit.*, p. 91). Lorsque la cantatrice se met à chanter une strophe du *Te Deum* de Haendel, sa magnifique voix, ses joues embrasées d'un éclat de fièvre, ses yeux tournés vers le ciel émeuvent si profondément la chanoinesse qu'elle tombe à genoux en fondant en larmes, puis une joie divine brille sur son visage (*Ibid.*, p. 367) ; Haydn frissonne de tout son corps en entendant la voix de Consuelo pour la première fois et se met à pleurer en s'extasiant devant son talent (*Ibid.*, p. 524).

9 Cette idée de la musique comme langage qui parle à l'être entier est chère à Sand et aux romantiques. De même, M. Nussbaum est d'avis que « Music can bypass habit, use and intellectualizing, in such way that its symbolic structures seem

de sortir de *soi*, facilitée souvent par une œuvre d'art, pointe vers une autre capacité, celle de l'empathie, de l'ouverture vers l'autre. De ce fait, la musique qui reste marquée chez Sand, plus que les autres arts, par la notion de partage, de réciprocité, acquiert souvent dans son univers romanesque la valeur de modèle à partir duquel il est possible de penser les rapports entre les individus dans une société future. Il en est ainsi dans *Adriani*, récit de l'affirmation de l'amour et de la vie, roman de la musique.

Dans un premier temps nous évoquerons plusieurs exemples où l'expérience de la musique suscite une gamme d'émotions chez les protagonistes sandiens et déclenche des transformations morales. Nous nous pencherons ensuite sur le roman mentionné ci-dessus et relativement peu étudié, *Adriani*, où la figuration de la musique imprègne la forme même du récit, participe de la hiérarchisation des personnages en rendant transparentes leurs aspirations ainsi que leurs valeurs, et informe les expériences affectives qui transforment la vie des héros. Une analyse des relations complexes qui se nouent entre les phénomènes musicaux et les affects, entre les sentiments et les émotions nous permettra de mettre en évidence le pouvoir thérapeutique de la musique – aspect de l'expérience musicale souvent négligé dans les analyses consacrées aux œuvres de l'époque romantique, qui privilégient avant tout le lien entre la musique et la folie. Puis nous montrerons comment la pratique musicale qui, comme l'amour, « transgresse les frontières et statuts sociaux »[10], se constitue progressivement en modèle pour une relation interpersonnelle de réciprocité sentimentale, intellectuelle et égalitaire. Bien que la portée sociale d'*Adriani* soit moins explicite que celle de *Consuelo* ou celle des *Maîtres sonneurs*, les métamorphoses des héros, dans et par la musique, miment celles, idéales, des institutions (notamment du mariage), voire de la société.

De la musique avant toute chose

Brian Massumi dont les travaux s'inscrivent dans le *tournant affectif*[11], établit une distinction entre affect, sentiment et émotion qui peut s'avérer utile pour l'analyse d'*Adriani*. S'inspirant des travaux de Spinoza sur l'affect, Massumi,

---

to pierce like a painful ray of light directly into the most vulnerable parts of the personality. Lacking the narrative and objectual structures to which we are accustomed in language, it frequently has an affinity with the amorphous, archaic and extremely powerful emotional materials of childhood ». *Cf.* Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 269.

10 *Cf.* Alain Badiou et Nicholas Truong, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 10 : « [...] l'amour, cette force cosmopolite, louche, sexuée, transgressant frontières et statuts sociaux ».

11 Le tournant affectif, opéré depuis le milieu des années 1990 par la philosophie et les études culturelles, vise le dépassement de la conception des émotions comme

tout en posant la multiplicité des formes que l'affect peut prendre, note qu'il est « an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act ».[12] Alors que le sentiment est personnel et que l'émotion est sociale, étant « the expression of affect in gesture and language, its conventional or coded expression »[13], l'affect, de manière plus fondamentale est théorisé comme un état relationnel qui « governs a transition where a body passes from one state of capacitation to a diminished or augmented state of capacitation »[14]. Bien que cette distinction soit critiquée pour l'ancien dualisme qu'elle ressusciterait entre l'esprit et le corps, entre le cognitif et le somatique[15], il nous semble qu'elle permet de mieux saisir certains aspects de l'expérience musicale telle que la représente le récit romanesque sandien. Il s'agit surtout de certains moments de production et d'audition musicale marquées impliquant le corps, voire l'être entier de ceux qui écoutent ou de ceux qui performent. Sans être (rendus) entièrement intelligibles – ils sont souvent traduits dans le roman par des moments d'extase ou d'épanchements de larmes –, ils communiquent une intensité intersubjective et marquent ainsi les moments critiques de la diégèse. Ils permettent, lorsqu'ils opèrent des rencontres entre des sensibilités voisines, de postuler une transcendance possible par rapport au monde des conventions sociales, la création d'une œuvre d'art qui est – c'est le cas dans *Adriani* – amour.

L'aspect transformateur et initiatique de l'expérience musicale et auditive est un thème récurrent chez Sand, et il apparaît dès ses premiers textes littéraires. Dans *l'Histoire d'un rêveur*, une scène d'écoute provoque une forte réaction d'admiration, et c'est elle qui déclenche et noue l'action où un novice sera initié aux mystères de l'Art. Si cet écrit de jeunesse reprend certains grands thèmes romantiques, notamment celui du créateur musicien frisant la folie[16], dès les *Lettres d'un voyageur*, la romancière met en valeur les vertus thérapeutiques de la musique. Ce pouvoir revitalisant ne signifie pas que la musique se trouve réduite à une simple méthode apaisante qui

---

états intérieurs individuels et accorde une place importante aux émotions dans la compréhension du social.

12 Brian Massumi, *The Politics of Affect,* Cambridge and Malden, MA, 2015, p. 32.

13 *Ibid.*, p. 32.

14 *Ibid.,* p. 48.

15 Mentionnons, entre autres, le travail de Ryth Leys, « The Turn to Affect: A Critique », *Critical Inquiry* 37(3), p. 434-472.

16 C'est un thème important dans l'univers romanesque sandien et romantique. Que l'on pense à Albert de Rudolstadt et Zdenko dans *Consuelo*, ou à Joseph dans *Les Maîtres sonneurs* ou encore au poète et musicien Audebert dans *La ville noire*, ces personnages puisent, à des degrés différents, dans l'imaginaire du musicien fou.

permettrait aux êtres de retrouver leurs certitudes rationnelles, mais au contraire, que son champ d'action s'étend bien au-delà de la raison seule. Ainsi, dans une missive au compositeur Meyerbeer, le voyageur évoque un des moments les plus tristes de son existence – celui où, rongé par le spleen et frôlant la folie, il recourt à « un moyen infaillible »[17] pour se calmer instantanément : il demande à son neveu de jouer sa « chère modulation d'Alice au pied de la croix ». La musique, décrite en termes sacrés et médicaux, se fait alors « consolation poétique et religieuse » qui le recouvre comme une sainte rosée de notes suaves et pénétrantes :

> Comment ne vous bénirais-je, mon cher maître, qui m'avez guéri tant de fois mieux qu'un médecin [...] ! et comment croirais-je que la musique est un art de pur agrément et de simple spéculation, quand je me souviens d'avoir été plus touché de ses effets et plus convaincu par son éloquence que par tous mes livres de philosophie[18] ?

Clairement valorisée par rapport à la médecine ou à la philosophie, la musique, sacralisée, se trouve investie de fonctions conatives, ayant le pouvoir de guérir le voyageur. Cette description met par ailleurs en scène un motif qui circule dans l'ensemble de l'œuvre sandienne : celui du caractère éminemment vital de la musique, le plus apte de tous les arts à mimer le battement de notre cœur. Le titre du roman *Consuelo* renvoie aux vertus consolatrices de la musique que l'héroïne itinérante et éponyme incarne. Cette œuvre, qu'Alain a définie comme « notre *Wilhelm Meister*, [...] qui va au plus profond par la musique, comme fait l'autre par la poésie »[19], ne cesse de dépasser l'expérience émotionnelle esthétique pour explorer l'effet transformateur des affects produits par la musique. Qu'on prenne l'exemple du changement moral radical subi par un chanoine sous l'impact de la musique de Consuelo. Amateur passionné de musique et propriétaire d'un merveilleux jardin dans lequel il prétend vivre selon des préceptes altruistes, il se consacre dans les faits essentiellement à des jouissances sensuelles et esthétiques et se montre indifférent à toute préoccupation d'ordre social ou politique. Néanmoins, après avoir entendu Consuelo chanter les préludes de Bach, il déclare, les larmes aux yeux, qu'il n'aimera plus rien, même pas ses fleurs ; affirmation qui valorise le potentiel du Beau à opérer, par le biais de l'événement cathartique, une évolution morale, voire un déplacement de l'affectivité et la redirection de la passion vers un autre objet. Suite à sa rencontre avec la cantatrice, le chanoine change progressivement sa manière de vivre au point d'accueillir dans son

17 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, *Œuvres* autobiographiques, Georges Lubin (dir.), Paris, Gallimard, « coll. Bibliothèque de la Pléiade », t. II., 1971, p. 925.

18 *Ibid.*, p. 925.

19 Alain [Émile Chartier], *Propos de littérature*, « George Sand est immortelle par *Consuelo* », Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1934, p. 135.

univers ouaté un enfant abandonné. Cet épisode est à comprendre comme l'une des nombreuses mises en abyme préfigurant la trajectoire de l'héroïne, dont l'apprentissage passe de l'*amour pour l'art* à l'*amour pour l'humanité*.

Dans *Adriani* publié en 1853, donc dix ans après *Consuelo* et à une époque où le romantisme s'étiole, la romancière revient, dès la préface, sur le problème du sentiment et de sa relation avec l'art, voire avec la société. Elle critique « le scepticisme et la raillerie du siècle », ainsi que le penchant chez ses contemporains à dissocier le sentiment de l'espace public, voire d'associer l'amour avec des types ou des situations exceptionnels, de refuser l'idée qu'un être « jouissant de toute la manifestation de ses facultés s'attache à un sentiment unique »[20]. À l'encontre de cette tendance à figurer les amoureux comme des rêveurs, « des natures incomplètes ou excessives », Sand affirme que « l'amour n'est pas une infirmité », ni la compensation de l'impuissance intellectuelle ou de l'inaptitude à la vie collective et sociale. Bien au contraire, c'est le signe d'« une maturité jeune, mais solide, de l'esprit et du cœur »[21], un point d'ancrage de l'individu dans la société, d'autant plus fondamental, ajouterons-nous, qu'il s'opère non à partir de soi, de l'identité, mais à partir de l'altérité et de la différence.[22] Tout en notant le rôle de la littérature dans la construction des idéologies, la romancière, pour sa part, construit son récit comme un éloge de l'amour qui trouve dans la musique[23] son langage le plus convaincant, sinon sa méthode et son modèle pour une vie à deux, voire pour une vie en société.

L'intrigue du roman peut se résumer ainsi : d'Argères (Adriani), un grand musicien fatigué des mondanités de sa profession, voyage incognito dans la région de l'Ardèche avec son valet Comtois et entend la nuit un piano accompagné d'un chant féminin envoûtant. Alors qu'il identifie facilement la *Canzone del gondoliere* d'*Otello* de Rossini, il apprend par son garde-chasse que le chant vient d'un lieu nommé par les gens du pays la *Désolade* et qu'une jeune femme (Laure), surnommée la *désolée*, perçue par certains comme folle, y vit enfermée de son propre gré, suite à la mort de son mari bien aimé. La nuit, la folie, la musique, tous les ingrédients romantiques ponctuent la rencontre du musicien et de la cantatrice nocturne dont le portrait de souffrante endeuillée ajoute une tonalité pathétique à la scène. Néanmoins, c'est surtout la musique qui facilite la communication inespérée entre le voyageur étranger

20 George Sand, *Adriani*, Grenoble, Editions Glénat, 1993, p. 6.

21 *Ibid.*, p. 6.

22 Alain Badiou, *op. cit.*, p. 26: « L'amour [...] est une construction de vérité [...]. Vérité sur un point très particulier, à savoir : qu'est-ce que c'est que le monde, examiné, pratiqué et vécu à partir de la différence et non à partir de l'identité ».

23 Sand réaffirme ici son romantisme malgré le succès du réalisme qui s'impose comme la nouvelle école littéraire, comme elle l'a fait dans *Les Maîtres sonneurs*, publié la même année qu'*Adriani*, soit en 1853.

et la recluse, puis la guérison de celle-ci et la révélation de l'amour partagé, et qui enfin favorise la *Bildung* de Laure et la *Künstlerbildung* d'Adriani. Le roman se termine, en dépit des préjugés de classe, par le mariage de l'artiste avec la noble Laure de Larnac, donc par le triomphe de l'amour dont une fille sera le fruit.

Notons la forme du roman, où à la narration et aux dialogues se superpose, d'une part, la voix chantée, signalée par les italiques et par la langue italienne (Laura et d'Argères chantent), ce double écart par rapport à la narration romanesque accentuant la présence de l'imaginaire musical dans le texte. D'autre part, les dialogues épistolaires échangés par les divers personnages et leurs journaux intimes, tous écrits rédigés à la première personne, permettent de côtoyer leurs pensées intimes et sont donc très propice à l'expression de leurs émotions. Le récit mime ainsi, de par sa forme polyphonique, la nature perturbatrice de l'affect, tout en mettant en scène une intense circulation du sensible qui permet à la fois de mieux contextualiser la progression du sentiment amoureux entre d'Argères et Laure, et de favoriser une réflexion sur le rôle de la société dans la manière dont les personnages vivent et perçoivent leurs émotions.

La voix chantée, la rencontre

Le moment où d'Argères, revenant de sa promenade nocturne avec un garde-chasse, entend Laure chanter, constitue la toute première mention de la musique, qui facilite la rencontre de deux héros sans qu'il y ait proximité physique ni recours à la parole. Cette scène d'écoute valorise la sensibilité auditive du personnage, vibrant au charme infini de la voix et de l'accent de la chanteuse, fortement impressionné par son interprétation de l'air du gondolier *Nessun maggior dolore* qui exprime « la plainte d'une âme brisée ».[24] L'effet est tellement vif que d'Argères cesse d'interroger le garde-chasse sur la maison de la *désolée*, de peur que « la prose de ce bonhomme [fasse] envoler la rapide impression poétique qu'il venait de recueillir ».[25] La notation du silence valorise la fonction révélatrice (cognitive) de la musique vocale : la sensibilité exquise de la cantatrice est révélée au promeneur par le biais de sa voix et son accent. Le motif cher à Sand d'un sentiment indicible et inexprimable dans le langage conventionnel apparaît, tandis que le silence amplifie et intensifie l'effet de ce moment de la beauté ressentie. Cette scène d'écoute éveille pourtant chez le musicien une peur latente : celle de la folie. De même que cette phrase musicale fonctionnera dorénavant comme leitmotiv structurant la progression de l'amour entre d'Argères et Laure, la folie est évoquée

24 Sand, *Adriani*, *op. cit.*, p. 14.
25 *Ibid.*, p. 14.

à multiples reprises, tout d'abord pour décrire la disposition d'Adriani dont la peur de la folie en cache une autre : celle de se perdre en se donnant à l'autre, voire une peur latente des émotions (il n'a jamais aimé). Ensuite, un glissement s'opère et, en accord avec les considérations de la préface, ce sont les amoureux qui se trouvent taxés tous les deux de fous par ceux qui représentent la voix de la doxa (le baron, la belle-mère de Laure, Comtois), ceux mêmes qui ne comprennent pas la musique.[26] Cependant, les mécanismes psychologiques déclenchés par cette audition sont décrits avec beaucoup de précision. Une fois rentré, d'Argères « répetaille », selon son domestique Comtois, un air italien avant de se coucher, puis la nuit, il fait un rêve dans lequel, à répétition, il entend la romance du gondolier et voit passer devant lui la figure en transformation de la *désolée.*[27] Ces réponses affectives imperceptibles, multiples et intériorisées, provoquées par l'écoute déclenchent, comme nous le verrons, la transformation morale lente mais radicale des personnages.

Tandis que le musicien se trouve en proie aux agitations suscitées par la voix de la *désolée*, le journal de Comtois ainsi que les lettres à sa femme apportent une autre tonalité au récit. Malgré l'humour qui marque les effusions intimes du valet, ce personnage caricatural, admirateur des philosophes du siècle dernier et qui pose un regard désabusé sur son maître, tient des discours chargés de significations politiques qui non seulement problématisent le statut de l'artiste dans la société, mais aussi celui des émotions. En outre, l'identité mystérieuse de d'Argères, fort beau et ayant d'excellentes manières, mais qui maintient son incognito pendant toute la première partie du roman – même devant Laure – provoque une véritable terreur chez le domestique positiviste. Ne connaissant pas le titre de noblesse de son maître, il craint qu'il n'en ait pas du tout. Alors que la musique participe, pour d'Argères et Laure, d'un sentiment libérateur, créateur et démocratique, et les aide à dépasser leurs appréhensions personnelles aussi bien que sociales, la peur du valet reconduit la croyance que c'est une humiliation « d'être commandé par un homme sans aveu ». Mortellement inquiet, celui-ci évoque à plusieurs reprises la honte de servir une personne sans titre, en soutenant de manière révisionniste qu'il y a « du monde fait pour commander aux domestiques »[28], discours constitutif d'une idéologie qui sera mise en question par le sens euphorique[29] des programmes narratifs du musicien et de Laure.

---

26 *Ibid.*, p. 79 : « Folle jeunesse » est l'expression qu'utilise le baron lorsque d'Argères interrompt la conversation sur la musique pour aller voir Laure.

27 *Ibid.,* p. 15 : « Tantôt c'était un ange du ciel, tantôt une péri, une fée ou un monstre ».

28 *Ibid.,* p. 10.

29 Voir Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Si la mise en évidence des émotions négatives du valet souligne le rôle important de la culture et de la société dans leur constitution, celui-ci n'est pas le seul personnage qui vivra une transformation – qui s'opère, dans son cas, grâce à la proximité de deux artistes. Bien qu'il y ait une différence de degrés, d'Argères se montre, lui aussi, dans ces premières lettres à son ami, blasé et fermé à l'empathie. Cependant, attiré comme par une puissance magique, d'Argères revient le matin à la maison de la *désolée*, s'introduit furtivement dans le jardin et se trouve en mesure, grâce à sa servante, d'observer la maîtresse de la maison. En observateur détaché et dépourvu d'émotions, il examine alors cette personne moralement morte, mais qui ferait, selon lui, un beau sujet d'étude, et qu'il compare à « Desdemona rêveuse ».[30] L'intertextualité opératique, cette nouvelle mention d'*Otello*, permet à d'Argères de comprendre mieux la *désolée* et de rendre plus intelligible son portrait à son interlocuteur épistolaire parisien, ainsi qu'au lecteur. Les métaphores de la pétrification dont d'Argères se sert pour la décrire exaltent toutefois l'émotion comme principe vital par excellence ; il la compare à une statue, immobile et sans émotion : « désespérance vivante » sans « larmes, ni soupirs, ni cris, ni contorsions ».[31] Après avoir observé Laure sans en être vu, il s'apprête à rentrer, lorsque la musique intervient de nouveau par le biais d'une métonymie renforçant le portrait de Laure en musicienne. D'Argères aperçoit par une fenêtre ouverte « un joli piano Pleyel qui brillait comme une perle au milieu du plus pauvre et plus terne ameublement dont jamais femme élégante se soit contentée ».[32] Il décide d'essayer sa voix et c'est lui qui chante cette fois-ci *Nessun maggior dolore*. Alors que le musicien se sent transporté « sous le balcon de la pâle Desdemona », oublie son individualité et jouit de la musique tout en se livrant à des réflexions sur l'art, l'artiste et sa relation aux maîtres[33], un miracle s'opère : il se retourne et voit Laure de Monteluz, « assise, la tête dans ses mains et la Muiron agenouillée devant elle ».[34] Puis madame de Monteluz, le visage recouvert de son mouchoir, sort précipitamment. Une fois de plus, aucune parole n'est échangée entre les deux musiciens.

Ce premier épanchement de larmes favorise un nouveau dialogue à travers la musique et précipite la révolution morale de Laure. Encouragé par Tonine à chanter « quelque chose de beau » que sa maîtresse, fine musicienne qu'elle

30 *Ibid.,* p. 30.

31 *Ibid.,* p. 30.

32 *Ibid.,* p. 38.

33 *Ibid.*, p. 39 : « Tu m'as dit souvent [...] que devant un Rubens, tu ne te souvenais plus que tu avais été peintre, et que tu contemplais sans pouvoir analyser. Oui, oui, tu as raison. On est heureux de ne pas se rappeler si on est quelqu'un ou quelque chose, et je crois qu'on ne devient réellement quelque chose ou quelqu'un qu'après s'être fondu et comme consumé dans l'adoration pour les maîtres ». Or, d'Argères vivra une telle fusion avec autrui dans et par l'amour.

34 *Ibid.,* p. 39.

est, ne connaîtrait pas, d'Argères chante une de ses propres compositions inédites. Il s'agit d'une *idée riante et champêtre* qui lui est venue durant ses voyages, et dont il se dit « aussi content qu'on peut l'être d'une idée qui a pris forme ».[35] Loin d'être innocent, ce changement de registre (du triste au joyeux), mais aussi la mise en valeur de l'auteur dont le talent se révèle à l'auditrice, opère une autre transformation affective chez Laura. Le musicien sera prié, encore par l'intermédiaire de Tonine, de recommencer. Lorsqu'il se décide finalement à partir, Madame de Monteluz le remercie à nouveau par l'intermédiaire de sa servante, qui l'informe que sa maîtresse a tellement pleuré « qu'elle n'a presque pas force de dire un mot ».[36] Certains affects sont indicibles parce qu'ils sont de l'ordre du préréflexif et du pré-langagier : ils peuvent cependant se concrétiser par le truchement des larmes, dont l'historien de l'art Jean Loup Charvet dira justement qu'elles disent « précisément ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se raconte plus, ce qui ne se dit pas encore ».[37]

Le dialogue est noué, l'action du roman est lancée, et lorsque le soir d'Argères revient à la maison de la *désolée*, il entend qu'elle a retenu presque toute sa ballade, « cherchant la fin avec ses doigts sur le piano ».[38] Utilisée ici en tant que déclencheur axiologique, la musique sert à affiner les portraits de personnages. Alors que le premier mari de Laure, « une espèce de sauvage inculte et incultivable » s'endormait auprès de son piano et qu'elle continuait à jouer « comme sur du velours, ou chantait de la voix d'une mère qui berce son enfant »[39], la musique favorise ici l'accord, l'égalité et la complicité des deux amants. De la même façon que *Nessun maggior dolore* avait été exécutée par Laure puis par Adriani, ainsi en est-il de cet air : exécuté par l'un puis par l'autre, il souligne que le couple bien assorti, que l'homme et la femme sont égaux dans leur partage d'une même passion, qui sont à l'écoute l'un de l'autre, qu'ils se répondent l'un à l'autre. Placé sous sa fenêtre, le long du rocher, Adriani, pour stimuler la mémoire de Laure, répète son air plusieurs fois. Celle-ci sort finalement de la maison en lui tendant les mains et le remerciant de sa bonté.

L'amour entre Adriani et Laure relève d'une révélation progressive qui est de l'ordre du préréflexif, de l'immédiat, d'un savoir qui, avant de se manifester pleinement, passe par le corps et résiste à la parole. Or, hormis quelques formules de convenance échangées entre Adriani et Laure, toute cette première partie du roman constitue un dialogue sans paroles, passant

35 *Ibid.*, p. 40.
36 *Ibid.*, p. 40.
37 Jean-Loup Charvet, *L'éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 13.
38 Sand, *Adriani*, *op.cit.*, p. 41.
39 *Ibid.*, p. 84.

uniquement par la musique qui offre aux amants un cadre pour se révéler l'un à l'autre : ils aiment tous les deux passionnément la musique, ils ont gardé, malgré le savoir-faire technique qu'ils possèdent (Laure a été l'élève de Habeneck), une certaine simplicité et le goût du « vrai » ; chacun sait « lire » les modulations et l'accent de l'autre. D'ailleurs, la musique s'avère hautement thérapeutique pour Laure, qui, grâce à elle ressent des émotions qui la font sortir de son chagrin pétrifiant et retrouver le goût de vivre. Bref, la musique permet une authentique rencontre de l'autre, selon l'esprit de cet art qui est pour Sand, comme elle le note dans les *Lettres d'un voyageur*, « [...] la prière, [...] la foi, [...] l'amitié, [...] l'association par excellence ».[40]

Ayant médiatisé la révélation de l'amour partagé, la musique opère le salut de l'âme de Laure, faisant apparaître un autre motif important : celui du mystère sacré de l'amour. Laure ne dira-t-elle pas qu'elle « se faisait de l'amour partagé une si haute idée, qu'elle avait comme une terreur religieuse à l'entrée du sanctuaire » ?[41] La maison dénuée, *mais sonore* de Laure, porte le nom mémoriel de Temple. Il leur faudra néanmoins en sortir et affronter la société et ses préjugés envers l'amour et l'artiste. Dans un nombre de retournements mélodramatiques, Laure, terrifiée de l'amour qu'elle découvre pour la première fois, fuit. Adriani la poursuit et les amants bravent tout d'abord le mépris et l'indignation du monde, incarnés par la belle-mère de Laure.

Dans cette partie du roman où Adriani rencontre la belle-mère de Laure, la marquise de Monteluz, la musique disparaît. Les paroles et les dialogues se multiplient sans pour autant amener une entente entre les amants et la marquise, qui manifestent une sensibilité et des croyances radicalement opposées. Femme « sans émotions »[42], menant « une vie glacée par les préjugées aristocratiques et religieux »[43], la Marquise de Monteluz supporte la musique sans tolérer les musiciens. Tandis que la pratique musicale revitalise littéralement Laure, le musicien constate que les « petites paroles pincées » de la Marquise « vous figent le sang ».[44] Toutefois, la parfaite entente sentimentale et le dialogue affectif entre Laure et Adriani se poursuivent. En témoigne la scène où, interrogé par la marquise, Adriani révèle son identité d'artiste devant Laure. Alors que la marquise se montre terrifiée en apprenant sa situation sociale, Laure « tressaillit, rougit faiblement, comme à la joie d'une agréable découverte », puis tend la main à l'artiste. Sa réaction dont l'expression textuelle se réduit à la description de gestes corporels provoque

40 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.* p. 818.
41 *Ibid.*, p. 124-125.
42 *Ibid.*, p. 99.
43 *Ibid.*, p. 97.
44 *Ibid.*, p. 109. De même, p. 100, elle pose sur Adriani un regard terrible, où « il n'y avait pourtant aucune colère, mais il s'en échappait un froid de glace qui passait dans tous les membres ».

les larmes du musicien qui constate avec une joie égale que « c'était un titre à ses yeux ».[45] Ce sentiment partagé se révèle et se manifeste de nouveau comme un appel et une réplique, car « Laure les [les larmes] vit, et l'effet en fut si soudain et si sympathique sur elle, que ses yeux s'humectèrent aussi ».[46]

L'amour et la *Künstlerbildung*

Si la musique aide Laure à guérir et à découvrir l'amour partagé, l'amour contribue à faire d'Adriani un meilleur musicien et un meilleur artiste. Laure se rétablit peu à peu ; elle se décide même à chanter avec Adriani, et c'est un ravissement nouveau pour l'artiste. « Elle chantait, non pas avec autant d'habileté, mais avec autant de pureté et de vérité qu'Adriani lui-même, dans l'ordre des sentiments doux et tendres »[47]. Paradoxalement, c'est dans ce *locus amoenus* que son propre talent se révèle à lui, et quoique mondialement connu, le virtuose se sent *pour la première fois* artiste, parce que compris par l'âme sœur jusque dans ses plus exquises délicatesses. Bien qu'il ait ressenti chez Laure une intelligence éclairée par le cœur autant que par les connaissances :

> [...] il ne savait pas qu'un génie égal au sien lui tenait compte de tous les trésors qu'il lui prodiguait dans le seul but de la distraire et de lui être agréable. Il se vit apprécié comme il ne l'avait jamais été par aucun public et tout ce qu'il put dire fut de s'écrier : Ah, j'ai trouvé ma sœur. Je deviendrai artiste.[48]

Et dans un moment où il rêve du bonheur futur et se voit propriétaire d'un château voisin du Temple, tout le paysage devient sonore : « Quelles heures délicieuses, quelles journées remplies, quelle fusion d'enthousiasme, quelle identification d'expansion sublime rêva l'artiste [...] ! Des chœurs célestes chantaient dans les nuages pâles, et tous les échos de son âme étaient éveillés et sonores ».[49] Cependant, les amants devront quitter encore une fois le Temple, lorsque, suite à un désastre financier, le musicien se voit obligé de regagner Paris et de signer un contrat avec un théâtre. Si sa richesse lui avait permis de prétendre à la main de Laure, la perte de ses biens le lui interdit désormais. On assiste ici à un renversement des rôles : c'est lui qui perd l'être aimé et qui qualifie maintenait sa vie de *désolée* : « tout était flétri et désenchanté dans la vie morale et intellectuelle de l'artiste ».[50]

45 *Ibid.*, p. 105.
46 *Ibid.*, p. 106.
47 *Ibid.*, p. 132.
48 *Ibid.*, p. 132.
49 *Ibid.*, p. 132.
50 *Ibid.*, p. 139.

L'intertextualité opératique qui a marqué l'ouverture du récit, ponctue un autre moment décisif, et un autre opéra facilitera l'union, cette fois-ci décisive, des amants. Au comble de son malheur, alors qu'il croit Laure perdue à jamais, Adriani interprète devant le tout Paris *Lucie di Lammermoor* de Donizetti. Alors que le public en larmes l'applaudit, il croit devenir fou en voyant dans une loge une robe rose, et Comtois lui annonce d'un air mystérieux : « Monsieur, Madame est là ».[51] Tout comme il existe une symétrie parfaite entre leurs sentiments les plus intimes, leurs actions se répondent les unes aux autres : Laure l'aime autant qu'il l'aime, et c'est elle cette fois-ci qui, non pas dans la solitude du Temple, mais devant le théâtre comblé, saura vaincre le désespoir de l'artiste. Toujours porté par la musique, leur amour sera couronné par « le plus ravissant petit être que l'Amour, [...] eut offert aux bénédictions de la Providence et aux baisers d'une famille ». Cette fusion totale trouve, de manière parabolique, sa plus parfaite expression musicale lorsque les deux parents « unissent leurs âmes et leurs voix dans une chanson de berceuse faite à [l'usage de leur enfant dont les yeux] s'agrandissaient dans ses joues rebondies, et son regard fixe semblait contempler les merveilles de ce monde divin, dont les marmots ont peut-être encore le souvenir ».[52]

Conclusion

Une analyse de la narrativisation de l'émotion et de son potentiel transformatif dans *Adriani* a révélé un texte polyphonique et dialogique qui, par sa forme même, par les éruptions de la musique dans la narration, miment la nature perturbatrice de l'affect. C'est grâce à la musique et en musique que des échanges affectifs pré-langagiers et pré-rationnels trouvent leur expression en facilitant l'avènement de l'amour à partir d'une vulnérabilité extrême. La progression du sentiment amoureux de Laure et d'Adrien se confond avec la musique qu'ils interprètent, qu'ils composent ou écoutent, et ce sentiment partagé dans et par la musique dépasse, tout en l'incluant, l'émotion esthétique. Tout commence et finit dans *Adriani* par la voix, ce premier dispositif de la parole, qui se fait ici chant. Tout commence par une voix qui exprime la douleur, la plainte d'une âme brisée, et à laquelle répond une autre voix, pour finir par deux voix qui chantent à l'unisson en célébrant le mystère sacré de l'amour incarné dans une nouvelle vie qui commence.

La musique se trouve ainsi à la source des événements affectifs qui mettent en branle le récit, c'est-à-dire qui déclenchent le développement de la santé morale et de l'amour des personnages et les conduisent à la réussite de leur *Bildung* respective. Par l'accord qu'elle engendre, nécessite ou rend possible,

51 *Ibid.,* p. 149.
52 *Ibid.,* p. 154.

la musique participe de la création d'un espace démocratique en fournissant un modèle pour une relation interpersonnelle égalitaire, réciproque et authentique, dans laquelle les amants sont à la fois à l'écoute d'eux-mêmes et de l'autre. Laure ne constate-t-elle pas que l'amour d'Adriani lui apporte « tout un monde de révélations qu'elle n'avait pas pressenties », que « par lui, elle pouvait être initiée à sa propre énergie, qu'elle ignorait et qui avait toujours été refoulée en elle par la crainte de faire souffrir Octave » ?[53] Non seulement Laure guérit grâce à la musique et à l'amour d'Adriani, mais c'est par lui qu'elle découvre l'amour et qu'elle se découvre elle-même. Adriani subit lui aussi une double maïeutique : au-delà de l'admiration purement esthétique éprouvée pour Laura et pour son chant, il découvre la compassion, qui lui révèle le sens de sa propre existence et l'aide à parfaire sa *Künstlerbildung*. Se découvre artiste non celui qui est consacré par le public, mais celui dont la voix est reconnue par une sensibilité égale à la sienne.

53 *Ibid.*, p. 86.