

Violon, voix et « orgie d'imagination » : l'évocation sonore chez Sand et Flaubert

Tomoko Hashimoto

Introduction

Le foisonnement des correspondances échangées entre Sand et Flaubert manifeste, outre leur amitié respectueuse, le contraste saisissant de leurs positions esthétiques et politiques. Si l'écrivain de l'impersonnalité assène qu'« un romancier *n'a pas le droit d'exprimer son opinion* sur quoi que ce soit¹⁾ », sa destinataire le réfute fortement : « Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit ? je ne comprends pas du tout²⁾ ». À l'époque de la Commune, Flaubert, connu pour sa haine de la démocratie, méfiant à l'égard du suffrage universel, suggère une imperfection de son interlocutrice humaniste et idéaliste : « Ah ! [...] si vous pouviez haïr ! C'est là ce que vous a manqué : la Haine³⁾ ». Sand, quant à elle, « croyant à l'amour, à l'art, à l'idée et chantant quand même, quand le monde siffle et baragouine⁴⁾ », se met à riposter : « l'humanité est méprisable, haïssable ? [...] Non, cent fois non. L'humanité est indigène en moi et avec moi [...]. Nous avons à faire les immenses efforts de la fraternité pour réparer les ravages de la haine⁵⁾ ».

Une pensée en fait émerger une autre, une action suscite une réaction, et le flux de leurs paroles coule indéfiniment pour affirmer leurs principes de réflexion et d'écriture. Flaubert répond flegmatiquement : « vous montez au ciel, et de là vous descendez sur la terre. Vous partez de l'*a priori*, de la théorie, de l'idéal⁶⁾ ». Cette observation rend compte de façon succincte de la différence de leurs tempéraments littéraires. L'une en quête de l'idéal et cédant à un élan de passion, fait de ses œuvres un parcours à suivre et, l'autre, perspicace et amer, ne cesse d'esquisser à travers ses personnages la voie de l'idéal tombé en échec. Ainsi, poussés par des principes diamétralement opposés, les épistoliers éloquents continuent à soutenir chacun de son côté leur propre doctrine jusqu'au décès de l'aînée, sans en fin de compte être arrivés à trouver un point d'accord.

Malgré ce clivage théorique, il arrive que les deux romanciers se rapprochent dans leur pratique d'écriture, et c'est ce lien textuel ignoré que la présente étude essaie de signaler. ■ s'agit du rêve diurne amorcé par l'évocation sonore dont l'intrusion brutale fait disparaître

immédiatement la frontière entre le palpable et l'imaginaire. La perception auditive, décrite aux moments décisifs dans le déroulement narratif, s'opère comme intermédiaire de deux univers contraires mais superposés sans hiatus, perception analogue à celle que discutent les aliénistes comme Esquirol, Brierre de Boismont, Leuret, Lélut, Moreau de Tours et Baillarger, et qualifient d'« hallucination » à partir des années 1830, en plein milieu de l'époque romantique où ont vécu les deux écrivains.

Cette étude comparative a pour point de départ les trois constatations suivantes. Premièrement, l'observation clinique du phénomène hallucinatoire et la vulgarisation du savoir vont de pair au milieu du XIX^e siècle avec la pratique littéraire chez Hugo, Balzac et Gautier, ainsi que Sand et Flaubert.

La dimension autobiographique s'impose ensuite, d'autant plus que les deux écrivains ont subi ce trouble de la perception. Sand en témoigne (« Le rêve arriva à une sorte d'hallucination douce, mais si fréquente et si complète parfois, que j'en étais comme ravie hors du monde réel⁷⁾ ») ; et pareillement Flaubert (« La fantastique vous envahit, et ce sont d'atroces douleurs⁸⁾ »). La vision hallucinatoire leur a été familière, elle n'est jamais chez eux un simple sujet de l'imaginaire.

Troisièmement, la perception hallucinatoire est profondément ancrée dans les romans modernes, comme l'affirme Jean-Louis Cabanès :

Rien de plus banal, depuis le dix-huitième siècle, que la mise en relief des mécanismes de la mémoire involontaire, mais peut-être est-ce la marque du réalisme que le souvenir se métamorphose en hallucination, à la fois sous l'effet d'une idée fixe et d'une sensation olfactive⁹⁾.

C'est précisément cette banalité qui nous intéresse. Si la mémoire involontaire hallucinatoire se présente perpétuellement dans le roman réaliste, comment cette intrusion de l'« ailleurs » dans l'« ici », paradoxalement romantique, s'installe dans les œuvres romanesques de deux écrivains si différents ? En quoi et sous quels traits se manifeste leur chevauchement ?

Dans cette optique, *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, deux romans consécutifs de George Sand (1843), seront d'abord examinés sous l'angle des relations avec leurs sources philosophiques, qui font partie intégrante de la mise en scène de l'hallucination auditive. Il s'agira ensuite d'une analyse comparative avec le texte flaubertien, hanté par les spectacles et spectres musicaux.

1. Musique divine, voix humaine :

le violon fantastique dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*

Consuelo, espagnole, alias « zingarella » qui signifie la bohémienne, parcourt l'Europe du XVIII^e siècle sous les règnes de Marie-Thérèse et de Frédéric II, de Venise, Vienne à Berlin, en passant par la Bohême, non seulement pour s'établir dans la profession de cantatrice, mais aussi et surtout pour accomplir sa difficile mission secrète : réunir l'art et la liberté sociale. Après avoir étudié l'art du chant à Venise, elle se dirige vers le théâtre impérial de Vienne, en faisant escale au château de la famille Rudolstadt, pour donner des leçons de musique à la jeune baronne. Elle y apprend l'histoire de la Bohême dont le peuple est opprimé depuis trois cents ans, avant de rencontrer le comte Albert, obscur et renfermé, s'identifiant à Jan Hus, réformateur religieux condamné au supplice du feu. Visionnaire, ce comte voit de manière chronique la scène sanglante d'autrefois. Musicien lui-même, Albert trouve par ailleurs une consolation dans le chant séraphique de Consuelo (comme le désigne son nom espagnol) et, réciproquement, la cantatrice est profondément émue par le violon dont joue le comte angoissé.

Pour tisser les trames narratives et forger les caractères des personnages, Sand s'appuie sur deux philosophes : Cousin et Rousseau. Le premier contribue au portrait du comte Albert, et le second, à la résonance entre les deux musiciens. Le texte sandien se montre sous une forte emprise de ces philosophes auxquels on peut désormais prêter attention.

Le dernier des Rudolstadt, Albert, pâle et morne, dévoile son existence fantomatique dès son apparition sur scène. Il assiste dans son rêve diurne aux massacres passés et accuse le joug impérial autrichien et catholique, afin de revendiquer la liberté politique et religieuse de son propre pays¹⁰). Le délire d'Albert provient, pourtant, moins de la fuite morbide dans l'imaginaire intérieur que du tiraillement entre l'aspiration pour l'idéal et la réalité du défaut humain, entre l'exaltation morale et la chute empirique. Albert éprouve sur ce point la même angoisse que d'autres personnages sandiens des années 1830, caractérisés, selon Isabelle Hoog Naginki, par « des symptômes essentiels de leur maladie de l'âme, affliction abstraite, qui est une forme de spleen¹¹) ».

Outre cet écart entre désir de survol céleste et échec terrestre chez Albert, sa dimension artistique s'impose, car chez Sand, l'idéal religieux se lie étroitement à l'élaboration poétique. Le comte mélancolique n'est pas seulement un hérétique rêveur mais également un excellent musicien, et son délire extatique va de pair avec son talent artistique. La folie jaillit chez Sand comme une « expression immédiate de la Poésie pure¹²) », telle Consuelo entendant le violon d'Albert pour la première fois :

c'était un Stradivarius chantant un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante. Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. [...] C'est qu'il [= Albert] avait la révélation de la vraie, de la grande

musique. [...] il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau¹³⁾.

La sonorité « touchante », « sublime » et « divine » du Stradivarius dont joue l'étrange comte inscrit inmanquablement la combinaison, courante à l'époque, de la folie et du génie. Pourtant, la romancière ne se contente pas d'afficher cette figure romantique répandue, et y intègre explicitement la doctrine ternaire cousinienne : le vrai, le beau et le bien. Le violon mélodique d'Albert résonne comme une manifestation musicale de la vérité et de l'art (« la révélation de la vraie » ; « le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau »). Par ailleurs, Jan Hus et Jérôme de Prague, auxquels s'identifie Albert, voulaient « examiner et éclaircir le mystère du catholicisme¹⁴⁾ », ce qui désigne selon Léon Cellier, « l'interprétation et l'application de l'Évangile fraternel et égalitaire de saint Jean », comme Sand elle-même le précise dans son *Jean Ziska*¹⁵⁾. L'outrance de la dévotion chez Albert s'entend donc comme une tentative de réaliser le principe égalitaire et de cristalliser le bien. Le portrait sandien d'un génie suggère également une autre emprise de Cousin, selon qui le travail de l'artiste consiste à « élever le réel jusqu'à l'idéal¹⁶⁾ ». À l'époque où la notion d'idéal pénétrait entièrement l'espace littéraire, « le réel était considéré », explique Isabelle Hoog Naginski, « comme le tremplin de l'idéal, son point de départ en somme¹⁷⁾ ». Dans ce sens, le comte Albert, incarnation du vrai, du beau et du bien, s'efforce, malgré la déchirure morale, de faire apparaître l'univers transcendant avec une sonorité de violon toute « simple ».

Cet effet musical de rendre l'idéal palpable est structuré par un autre savoir philosophique : la pensée rousseauiste. Sand fait parler sa protagoniste de la dichotomie entre langue et musique et la primauté de la seconde : « la musique est un langage plus complet et plus persuasif que la parole¹⁸⁾ ». La mise en valeur de la capacité musicale s'inscrit également dans les propos élogieux d'Albert envers le chant de Consuelo :

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, [...]. 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'infini¹⁹⁾.

Dans ce discours du personnage, Sand exploite la théorie de Rousseau, en soulignant le contraste entre signifiant primordial et signifié secondaire (« peu de sens »), entre musique puissante et langue châtrée. Le chant de Consuelo qui fait paraître des pensées et des conceptions (« la manifestation d'un ordre d'idée », « la révélation de l'infini ») correspond bien, là encore, au schéma cousinien précédemment mentionné (« élever le réel à

l'idéal »). Contrairement aux mots, faibles, « chargés d'une histoire qui les rend inaptes à dire la singularité de "l'être ondoyant et divers"²⁰⁾ », la musique traduit l'âme, directement et spontanément.

Cette communication phonique repose également sur la sensibilité de l'oreille comme corps récepteur et, sur ce point, Françoise Escal va plus loin, en établissant une distinction entre la primauté univoque de la musique chez Rousseau et la présence essentielle de l'oreille, ou « l'organe de l'âme », chez Sand : « Il y a un lien naturel du sens (*Sinn*) aux sens, et ce lien passe du sens au son²¹⁾ ». Une idée est véhiculée et entendue non seulement par la musique mais aussi et surtout à travers l'oreille, qui, chez cette dernière, se montre apte à capter et à accepter une pensée la plus épurée. Il va sans dire que cet enchaînement entendre-comprendre découle de la tradition occidentale du phonocentrisme. Dans ce passage, la sensibilité de l'organe va de pair avec la spiritualité commune entre celui qui chante et celui qui écoute, autrement dit, l'oreille, aussi fine et sensible que la voix angélique, parvient à la saisir. D'où la communication entre deux âmes (« Tu me communicates alors tout ton être »), jusqu'à ce que s'abolisse une barrière entre eux, et s'établisse euphoriquement leur union fusionnelle (« mon âme te possède dans la joie²²⁾ »).

Sur le plan métonymique, cette union harmonieuse s'illustre sous forme d'accord entre violon et voix (« Si j'[=Albert] ai jamais le bonheur d'unir, dans une prière selon mon cœur, ta voix divine, Consuelo, aux accents de mon violon²³⁾ »), ainsi qu'avec une comparaison anthropomorphique (« je n'ai jamais entendu tirer d'un violon une voix divinement humaine²⁴⁾ »). L'animé s'enchaîne à l'inanimé, le corps à l'instrument. Chanter et jouer deviennent deux opérations inextricables, dont la plasticité permet de forger l'espace imaginaire.

C'est ensuite avec le timbre « fantastique » du violon d'Albert que surgit un phénomène hallucinatoire :

l'hallucination que lui [= Consuelo] causait la fièvre devait naturellement présenter un caractère musical [...]. Elle s'imaginait entendre le son plaintif et les phrases éloquentes du violon d'Albert [...], comme si le vigoureux coup de l'archet fantastique eût embrasé l'air, et déchaîné l'orage autour d'elle²⁵⁾.

Bien que la combinaison du violon et du qualificatif « fantastique » soit fort commune selon Anne Penesco (« Toute cette époque en est imprégnée²⁶⁾ »), cet instrument de la musique magique enchante ceux qui l'écoutent, pour introduire l'univers métaphysique.

C'est là où siègent les moments-chamères romanesques. Non seulement l'imaginaire de la musique véhicule des pensées philosophiques, mais aussi et surtout il articule les réseaux narratifs et thématiques avec l'alchimie du réel et de l'irréel. Grâce à ce mélange des éléments

sonores, le roman sandien fait écho au texte flaubertien, richement parsemé d'expériences sensorielles.

2. Surgissement sonore et irruption de l'irréel

Jamais véritablement mélomane, Flaubert, certes, n'accorde généralement pas une valeur primordiale à la musique, à cause de son aspect excessivement lyrique, et également pour ses affinités avec les mondanités bourgeoises. La culture musicale se développant avec la maturation de la société civile moderne, Flaubert en éprouve de la méfiance. Pourtant, la musique antique et religieuse y échappe exceptionnellement, comme avec le retentissement des hymnes ou le frémissent des lyres dans *Salammbô*, dont l'air traversant les siècles possède « une puissance transcendante » et constitue « une pensée de l'harmonie universelle²⁷⁾ ». Dans *L'Éducation sentimentale*, cette valorisation de la musique antique se montre dans l'opposition entre Rosanette et Madame Amoux, entre la prosaïque et l'idéale : « La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques : l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse²⁸⁾ ».

La mélodie antique, facile à retenir et familière à l'oreille, suscite l'impression de « déjà-entendu », dont l'aspect illusoirement itératif peut brouiller la frontière entre ici et ailleurs. Ritournelle éternelle, elle se répète dans un champ imaginaire, au risque de perdre contact avec une réalité tangible. Ainsi, lorsque le temps heureux avec Léon ressuscite dans l'esprit d'Emma, la musique harmonieuse l'accompagne : « elle n'avait pas tressailli si fort qu'en se rappelant le rire de sa voix [...]. Des conversations lui revenaient à la mémoire, plus mélodieuses et pénétrantes que le chant des flûtes et que l'accord des cuivres²⁹⁾ ». Dans ce passage dont la majeure partie ne restera pas dans la version définitive, un détail résume parfaitement la dénaturation du souvenir musical : « plus chantantes et mélodieuses que des <ces> musiques <à demi> perdues dont on poursuit <longtemps dans sa mémoire/amoureuement> la ritournelle les notes envolées³⁰⁾ ». Damien Dauge fait remarquer l'inévitabilité de l'altération et la persistance de l'impression sonore : « le pronom “on” et le présent gnomique donnent à ces mots l'air d'une expérience universelle. [...] la musique n'a pas perdu toute réalité, elle n'est qu'“à demi” perdue³¹⁾ ». Même si l'état initial d'un événement musical ne se conserve jamais tel quel dans l'expérience auditive ultérieure, son empreinte s'amplifie avec la force motrice de l'imagination.

La métamorphose intérieure de la perception acoustique, du concret à l'abstrait, du véritable au spéculatif, ressemble à ce que le narrateur sandien appelle une « orgie d'imagination³²⁾ ». Il s'agit de l'intensité d'une imagination suscitée par l'œil intérieur platonicien. Lorsque Consuelo, avant la répétition, jette un coup d'œil sur la coulisse, un autre visage du théâtre viennois se

dévoile devant elle. Vus au jour, les détails de la salle lui paraissent si différents et si mystérieux que l'espace théâtral habituel lui paraît au bord de l'effondrement (« Tout est vague, tout flotte, tout semble prêt à se disloquer »). Le scintillement de l'Opéra se transforme en pénombre (« Rien de plus triste, de plus sombre et de plus effrayant que cette salle plongée dans l'obscurité »), ce qui incite la cantatrice à penser sur l'impensable (« ce que l'on ne distingue pas par la vue ou par la pensée, ce qui est incertain et inconnu alarme toujours la logique de la sensation³³⁾ »). En marge du cours diégétique, le narrateur sandien, qui « fictionnalise [son] métadiscours » avec sa « voix rectrice³⁴⁾ » pour reprendre l'expression d'Éric Bordas, intervient alors pour discourir sur ce mécanisme de perception externe qui va rejoindre une perception interne, avec un exemple d'une œuvre d'art laissant une image rémanente : un œil capte une réalité « poétiquement », donnant à voir le monde autrement³⁵⁾.

C'est ainsi que le second œil de Consuelo s'ouvre devant la vision hallucinatoire suscitée par la mélodie des cantiques anciens joués par Albert :

[...] et ses sens, fermés aux perceptions directes, s'éveillaient dans un autre monde. [...] Elle voyait, dans un chaos étrange, à la fois horrible et magnifique, s'agiter les spectres des vieux héros de la Bohême ; elle entendait le glas funèbre de la cloche des couvents, [...] Puis elle voyait les anges de la mort se rassembler sur les nuages [...]. Elle croyait entendre le choc de leurs ailes pesantes, et le sang du Christ tomber en large gouttes derrière eux [...]. Tantôt c'était une nuit d'épouvante et de ténèbres, où elle entendait gémir et râler les cadavres abandonnés sur les champs de bataille. Tantôt c'était un jour ardent dont elle osait soutenir l'éclat [...]. Les temples s'ouvraient d'eux-mêmes [...] ; les moines fuyaient dans le sein de la terre [...] ; les bourreaux souillés d'un sang livide, les petits enfants aux mains pures, [...] les femmes guerrières [...] tous s'asseyaient autour d'une table ; et un ange, radieux et beau comme ceux qu'Albert Durer a placés dans ses compositions apocalyptiques, venait offrir à leurs lèvres avides la coupe de bois, le calice du pardon, de la réhabilitation, et de la sainte égalité³⁶⁾.

Dans cette vision apocalyptique, Consuelo entrevoit les massacres qui ont eu lieu en Bohême autrefois, et l'événement historique de la Hussite qu'elle ne connaissait que vaguement prend une gravité ontologique. La transgression temporelle est perceptible dans cet espace déployé sur le procès mental (« elle croyait entendre »). Le temps s'allonge et s'épaissit de manière aléatoire, avec la juxtaposition du jour et de la nuit (« c'était une nuit d'épouvante et de ténèbres », « c'était un jour ardent »), ainsi qu'avec l'adverbe désignant la multiplicité d'état (« Tantôt », « Tantôt »). L'action se déroule dans une temporalité équivoque, avec l'imparfait combiné à l'inchoatif (« Les temples s'ouvraient ») et au perfectif (« les moines fuyaient », « tous

s'asseyaient »). Le temps stagne, l'espace se dilate, pour instaurer une durée autonome. Par cette succession inhabituelle d'imparfaits subjectifs, le roman sandien s'approche au plus près du texte flaubertien, traversé par « l'éternel imparfait ». Dans *Madame Bovary*, par exemple, lorsqu'Emma se souvient de Léon, deux temporalités s'accolent, et le singulier dans la remémoration (« et par cette route là -basqu'il était parti pour toujours ! ») est juxtaposé avec l'itératif (« C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle³⁷⁾ »). L'amant d'autre fois devient un amant de toujours, et le passé dépasse le cadre empirique. Sur ce fond de toile atemporel, les yeux d'Emma transforment l'amertume d'un événement en douceur de la rêverie, séparation en retrouvailles, disparaître en paraître. De même, lorsqu'un souvenir de jeunesse revient au père Rouault avec la résurrection de leur lune de miel, sa bien aimée maintenant disparue lui sourit et le remémoré se métamorphose en réalité immortelle. Ainsi, un instant intense s'étale éternellement, avec la coexistence de l'inchoatif (« Puis il se rappela ses noces ») et de l'itératif (« Pour se réchauffer les doigts, elle les lui mettait, de temps en temps, dans la poitrine³⁸⁾ »).

Si chez Sand s'impose « un principe qui articule le sujet à la communauté, le contingent des expériences singulières à l'universalité du vivant³⁹⁾ », ce principe est précisément incarné dans la figure de l'ange, planant à la fin et tenant à la main « le calice du pardon, de la réhabilitation, et de la sainte égalité ». Sur le plan narratif, cet ange représente un moment crucial, qu'est l'occasion de partager les maux d'autrui (« Cette hallucination remplit de douleur et de pitié le cœur de Consuelo »). Face à cette douleur des autres, « puisque comprendre, c'est éprouver », dit Claude Rétat, « la leçon d'histoire emprunte le scénario d'un drame simple et brutal : c'est recevoir des morts en plein visage⁴⁰⁾ ». La musique résonne pour faire raisonner et, voir et savoir, entendre et comprendre, tout cela circule librement dans cette perception synesthésique. Sand s'y approprie à nouveau la théorie rousseauiste, mais, selon Frank Bowman, « ce culte orphique de la musique comme langage sacré de la divine harmonie est moins neuf » car, ce qui importe, c'est plutôt cet aspect communautaire dans l'expérience sensible : « L'inspiration se connaît en groupe, en association, [et] c'est avec les autres qu'il faut chercher et prier⁴¹⁾ ». Ainsi, aux travers de la vision hallucinatoire, Consuelo subit la même angoisse qu'Albert, pour se marier ultérieurement avec lui et, de même, elle éprouve les mêmes supplices que les Bohémiens, pour devenir véritablement la fille du peuple.

La scène acoustique de Flaubert semble aux antipodes de celle de Sand. L'importance du sens s'affaiblit, et seule subsiste la matérialité des éléments sonores. Dans un exemple précédemment cité, le souvenir auditif d'Emma revient davantage de sa sonorité musicale, comme l'explique Damien Dauge, (« on poursuit les notes envolées⁴²⁾ »), et la conversation remémorée retient moins leur sujet que « leur phrase⁴³⁾ ».

De même, le fond sémantique passe au second plan dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque

Madame Arnoux chante à la fin d'une soirée :

Rosenwald les interrompit, en priant Mme Arnoux de chanter quelque chose. [...] ses lèvres s'entrouvrirent, et un son pur, long, filé, monta dans l'air.

Frédéric ne comprit rien aux paroles italiennes.

[...] et la mélodie revenait amoureusement, avec une oscillation large et paresseuse. [...] et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens ; elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haute encore, et, après un silence, termina par un point d'orgue⁴⁴⁾.

L'insignifiance soulignée (« Frédéric ne comprit rien aux paroles italiennes »), l'énoncé musical ne correspond pas à l'énoncé verbal. Si chez Flaubert le mot « congédie la fonction référentielle⁴⁵⁾ », la représentation musicale ne provoque chez Frédéric qu'une perception fantasmatique toute libre. L'ascendance mélodique en relation avec le geste corporel de la chanteuse (« sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient ») retrace les mouvements sensuels des acteurs dans son théâtre mental. L'imaginé l'emporte sur l'entendu : Frédéric n'écoute pas, il rêve et voit autrement. L'adverbe « mollement », terme caractéristique qui dissout chez Flaubert toute la délimitation entre des catégories hétérogènes⁴⁶⁾, participe également à cet émoussement. Les phonèmes s'étirent avec l'élévation aérienne (« un son pur, long, filé, monta dans l'air »), pour faire disparaître tous ses sens, et les adjectifs qualificatifs (« un son pur », « large »), bien que communs avec ceux sandiens désignant la sonorité du violon joué par le comte de Rudolstadt (« Albert l'exprimait avec un sentiment si pur et si large⁴⁷⁾ »), s'inscrivent dans un registre fort différent. Alors que les oreilles de Consuelo et d'Albert dégagent du spectacle musical un message politique, idéologique, social et religieux, le regard de Frédéric ne fait que rester sur l'extérieur, son attention portée sur l'apparence de l'air⁴⁸⁾.

Cette diminution sémantique s'insère également dans une scène hallucinatoire de *L'Éducation sentimentale* de 1845, qui est contemporain des romans sandiens, sous forme de combinaison antagoniste du cri et du silence. Jules, un des protagonistes, entrevoit une vision onirique dont le commencement s'annonce avec un aboiement : « Il entendit quelque chose courir dans l'herbe [...] ; et tout à coup un chien s'élança sur lui [...]. La voix de cette bête était glapissante et traînarde, et sanglotait dans ses hurlements⁴⁹⁾ ». Ce chien boiteux et galeux le suit partout et lui suscite des émotions diverses, affection et dégoût, effroi et attendrissement, ainsi que lui rappelle un souvenir d'enfance. Ses cris se manifestent dès lors comme une sorte de toile de fond sur laquelle Jules, confus, projette ses affects et réflexions.

C'est précisément sur ce fond sonore que surgit la vision hallucinatoire d'une jeune fille

noyée dans la rivière : « il la voyait avec sa robe blanche, sa longue chevelure blonde épandue [...] qui s'en allait doucement au courant, portée sur les ondes⁵⁰⁾ ». Le pronom personnel « la » s'inscrit clairement pour mystifier l'identification du cadavre flottant, tout en laissant la possibilité d'être Lucinde, l'amoureuse de Jules. Mais l'équivoque de cette image ophélique découle plutôt de l'état silencieux de l'animal qui pourtant aboie. Jules regarde les yeux du chien, croit y voir une âme et cherche à trouver une réponse dans les bruits animaux qui, paradoxalement, restent impénétrables : « ce langage plus muet pour lui qu'une porte fermée⁵¹⁾ ».

Cette rencontre onirique fait couler beaucoup d'encre. Elle symbolise « l'acception ironique de l'existence » (Jean Bruneau), « l'absurde » (Jacques-Louis Douchin), « le surréel qui contredit radicalement le réel » (Jean-Paul Sartre), « l'incertitude du texte » (Jonathan Culler), « la fragilité de l'absolu » (Timothy Unwin), « la confrontation directe du Moi et de la Mort, traitée comme une farce » (Jeanne Bem), « le renversement de l'anthropocentrisme » (Didier Philippot) ou « l'œil comme miroir de l'âme selon une philosophie platonicienne revisitée par Hegel, miroir dans lequel l'observateur retrouve son propre reflet » (Juliette Azoulai)⁵²⁾. Ainsi, avec sa perception incertaine (« il croyait voir ») et ses expressions approximatives (« peut-être un Dieu », « quelque chose de », « d'une autre espèce »), la scène hallucinatoire du chien se mue en catachrèse, dépourvue de signe propre dans la langue ordinaire. À travers un large éventail lexical de bruits animaux (« voix glapissante », « sanglotait », « hurlait », « éraillé », « claquaient », « stridente », « voix qui pleure »), la présence excessive de sons côtoie l'absence inquiétante de sens.

Conclusion

Autour des sons, Sand et Flaubert se rapprochent à leur guise. La sonorité résonne de la même manière - introduisant un cadre fantastique et fantasmatique - , mais fonctionne différemment. Ce contraste se lit en filigrane dans un épisode épistolaire : la dame de Nohant, tout en admirant « le culte pour la forme » de l'ermite de Croisset, conseille à celui-ci de s'occuper « davantage du fond⁵³⁾ ». L'évocation sonore dans la scène hallucinatoire sandienne, sous l'emprise du savoir philosophique, se construit selon ce principe littéraire. À travers des expériences auditives, les personnages principaux réalisent l'alliance du violon et de la voix, de la matière et de la chair, du soi et de l'autre, pour incarner, à l'encontre de la République oligarchique, l'idéal de la République fraternelle.

L'évocation sonore flaubertienne se révèle, en revanche, fidèle à son « culte pour la forme ». Faire dialoguer le présent et le passé, faire se chevaucher le perçu et l'imaginé, estomper les démarcations entre eux, tout cela permet de faire rayonner un éclat du sensible. Il

est alors naturel que l'écrivain enrichisse ces modalités de la manifestation sonore avec le silence, ce degré zéro phonique suggestif. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, c'est dans le blanc qu'une action et une affection passent : « Mais les plus doux moments étaient ceux où, ayant épuisé toute parole humaine et se taisant, ils se regardaient [...] »⁵⁴ ». Le silence aussi participe à la gamme des bruits incantatoires et, le calme de l'impression s'harmonise avec l'agitation de l'expression. Flaubert évoque toute sa vie « le silence du cabinet » (« J'ai besoin de me recueillir profondément dans "le silence du cabinet" » ; « plus que jamais, je m'enfonce dans le silence du cabinet »⁵⁵). Le silence siège auprès de lui, pour faire surgir des mots de la plume⁵⁶.

Notes

- 1) Lettre de Flaubert à Sand, 5 décembre 1866, *Correspondance*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, p. 575. Toutes les lettres de Flaubert renvoient à cette édition. L'abréviation sera *Corr.* (Pléiade).
- 2) Lettre de Sand à Flaubert, 7 décembre 1866, *Correspondance*, Classiques Garnier, t. XX, 1985, p. 107. Les lettres de Sand sont citées de cette édition, dont l'abréviation est *Corr.* (Garnier).
- 3) Lettre de Flaubert à Sand, 8 septembre 1871, *Corr.* (Gallimard), t. IV, 1998, p. 377. Flaubert continue : « Malgré vos grands yeux de sphinx, vous avez vu le monde à travers une couleur d'or ».
- 4) Lettre de Sand à Barbès, 15 janvier 1867, *Corr.* (Garnier), t. XX, 1985, p. 291.
- 5) Lettre de Sand à Flaubert, 14 septembre 1871, *Corr.* (Garnier), t. XXII, p. 545-555.
- 6) Lettre de Flaubert à Sand, 6 février 1876, *Corr.* (Pléiade), t. V, 2007, p. 11.
- 7) George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, troisième partie, chapitre VIII, p. 814. Voir également : « Je me rendis fort bien compte de l'espèce d'hallucination où j'étais tombée » (troisième partie, chapitre IV, p. 954) ; « je sentis sa terreur devenir contagieuse, et, le soir, [...], j'eus comme une hallucination » (quatrième partie, chapitre II, p. 989).
- 8) Lettre de Flaubert à Louise Colet, 15 janvier 1847, *Corr.* (Gallimard), t. I, 1973, p. 428. Sur le détail de ses expériences morbides, voir ses lettres adressée à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866 et du 1^{er} décembre 1866, *Corr.* (Gallimard), t. III, p. 561-563 et p. 572-573.
- 9) Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Classiques Garnier, 2011, p. 243.
- 10) Dans ce portrait du comte mystique, Sand insère également la théorie de la métempsychose proposée par Leroux, en recourant à deux ouvrages majeures, *De l'Humanité* et *De*

l'Égalité. Voir Léon Cellier, « L'occultisme dans *Consuelo* », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 15.

11) Isabelle Hoog Naginski, « Ouverture. L'idéal sandien dans tous ses états », *George Sand et l'idéal : une recherche en écriture*, Damien Zanone (textes réunis et présentés par), Honoré Champion, 2017, p. 26.

12) Marie-Paule Rambeau, « Maladie mentale et folie dans l'œuvre de George Sand », *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, Elio Mosele (textes recueillis par), Slatkine, 1994, t. II, p. 534.

13) George Sand, *Consuelo*, chapitre XLII, p. 274. Toutes les citations renvoient à l'édition suivante : *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Nicole Savy (présentation par) et Damien Zanon (texte établi et annoté par), Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.

14) *Consuelo*, chapitre XXV, p. 169.

15) *Consuelo* suivi de *La Comtesse de Rudolstadt*, Léon Cellier et Léon Guichard (édition de), Gallimard, coll. « Folio », 2004, tome I, p. 183, note 1.

16) Victor Cousin, *Cours de philosophie*, 26^e leçon, 2000 (1840), Genève, Slatkine Reprints, p. 423.

17) Isabelle Hoog Naginski, art. cit., p. 19.

18) *Consuelo*, chapitre LI, p. 321.

19) *Consuelo*, chapitre LI, *ibid*.

20) Monia Kallel, « L'idéal sandien, entre imaginaire et pratique scripturales », *George Sand et l'idéal*, op. cit., p. 261. L'expression « l'être ondoyant et divers » renvoie à Sand (« Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau »).

21) Françoise Escal, « La musique est un roman : *Consuelo* de George Sand », *Revue des histoires humaines*, n° 205, 1987, p. 40.

22) *Consuelo*, chapitre LI, p. 321.

23) *Consuelo*, chapitre LI, p. 324.

24) *Consuelo*, LI, p. 321.

25) *La Comtesse de Rudolstadt*, chapitre XV, p. 866.

26) « Toute cette époque en est imprégnée : voir notamment les explications irrationnels données au sujet de la technique transcendante de Paganini. » Anne Penesco, « “Une voix divinement humaine” : le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt », *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Michèle Hecquet et Christine Planté (sous la direction de), Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 233, note 35.

27) Damien Dauge, « *Il lui semblait entendre...* ». *Flaubert et le spectre du musical*, thèse préparée sous la direction d'Yvan Leclerc et de Peter Szendy, soutenue en 2015 à l'Université de Rouen, p. 199.

28) Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, deuxième partie, chapitre II, GF-Flammarion,

2001, p. 225.

29) *Madame Bovary*, brouillon, vol 3, folio 5v, consulté le 16 juin 2018. URL : http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=416

30) *Ibid.* Les chevrons désignent des ajouts.

31) Damien Dauge, *op. cit.*, p. 233.

32) *Consuelo*, chapitre XCV, p. 646.

33) *Consuelo*, chapitre XCV, p. 644-645.

34) Éric Bordas, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », *Lectures de Consuelo*. La Comtesse de Rudolstadt, *op. cit.*, p. 24 et p. 36.

35) *Consuelo*, chapitre XCV, p. 646.

36) *Consuelo*, chapitre LV, p. 352.

37) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre VII, *Œuvres complètes 1851-1862*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 280.

38) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre IV, éd. cit., p. 176.

39) Brigitte Diaz, « George Sand et l'écriture de l'Histoire (1870-1971) », *George Sand et l'Idéal*, *op. cit.*, p. 269.

40) Claude Rétat, « Parler aux yeux : entre épreuves physiques et épreuves morales (*La Comtesse de Rudolstadt*) », *Lectures de Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, *op. cit.*, p. 381.

41) Frank Bowman, « George Sand, le Christ et le royaume », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n° 28, p. 254.

42) *Madame Bovary*, brouillon, vol 3, folio 5v, consulté le 16 juin 2018. URL : http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=416

43) Damien Dauge, *op. cit.*, p. 233.

44) Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre IV, éd. cit., p. 108.

45) Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, 1997, p. 134.

46) Juliette Azoulai, *L'Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Classiques Garnier, 2014, p. 243 : « La perception simple est foncièrement amollissante en ce qu'elle dissout la démarcation de l'âme et du corps, de l'objectif et du subjectif, de l'instant et de la durée. »

47) *Consuelo*, chapitre XLIII, p. 337.

48) Ce passage du chant fonctionne comme un signe indicateur du dénouement, la dernière visite de Madame Arnoux, en faisant écho à un autre passage d'impression vocale. La voix de Madame Arnoux résonne chez Frédéric sous forme de sons de l'église, et réciproquement. Sur ces réseaux thématiques circulaires, voir Marie-Astrid Charlier, « Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert* [en ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 16 mars 2018, consulté le 18 mai 2018, paragraphes 17-21. URL :

<http://journals.openedition.org/flaubert/2847>

49) Gustave Flaubert, « *L'Éducation sentimentale* (1845) », chapitre XXVI, *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1025.

50) *Ibid.*, p. 1028.

51) *Ibid.*

52) Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, Armand Colin, 1962, p. 425-430 ; Jacques-Louis Douchin, *Le Sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Archives des lettres modernes, 1970, p. 25-36 ; Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1971, t. II, p. 1927-1929 ; Jonathan Culler, *The Uses of Uncertainty*, Londres, Paul Elek, 1974, p. 63-66 ; Timothy Unwin, « The Significance of the Encounter with the Dog in Flaubert's First *Éducation sentimentale* », *French Forum*, septembre 1979, n° 3, p. 234-238 ; Jeanne Bem, « Henry Bouvard et Jules Pécuchet », *Le Texte traversé*, Honoré Champion, 1991, p. 110 ; Didier Philippot, « L'épisode du chien ou le Parti pris des choses », *Bulletin des amis de Flaubert et de Maupassant*, n° 1, 1993, p. 73-82 ; Juliette Azoulai, *op. cit.*, p. 338-339.

53) Lettre de Sand à Flaubert, 15 janvier 1876, *Corr.* (Garnier), t. XXIV, 1990, p. 515.

54) Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), chapitre X, éd. cit., p. 873.

55) Respectivement, lettre de Flaubert à Ernest Feydeau, avril 1857, *Corr.* (Gallimard), t. II, 1980, p. 709 ; lettre de Flaubert à Caroline de Commanville, 19 octobre 1872, *Corr.* (Gallimard), t. IV, p. 590. L'expression « silence du cabinet », dont on compte une cinquantaine d'occurrences, provient des *Caractères* de La Bruyère. Cf. Nathalie Petibon, « Flaubert critique de ses critiques : La *Revue des Deux Mondes* dans la *Correspondance* », *Flaubert* [en ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 23 juin 2013, consulté le 12 mars 2018, note 77. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2075>

56) Ce travail est soutenu par la bourse JSPS KAKENHI numéro JP16K02553.