



**HAL**  
open science

**”J’avais presque oublié que j’étais née musicienne aussi...  
Musique et identité dans Histoire de ma vie de George  
Sand”**

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. ”J’avais presque oublié que j’étais née musicienne aussi... Musique et identité dans Histoire de ma vie de George Sand”. José-Luis Diaz, Simone Bernard-Griffiths. Lire Histoire de ma vie de George Sand, Presses universitaires Blaise Pascal, p.143-160, 2006. halshs-01978047

**HAL Id: halshs-01978047**

**<https://shs.hal.science/halshs-01978047>**

Submitted on 19 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« J’avais presque oublié que j’étais née musicienne aussi... » :**  
**musique et identité dans *Histoire de ma vie***

[p. 143] « J’avais presque oublié que j’étais née musicienne aussi, et que je pouvais sentir et comprendre ce que les autres peuvent exprimer ou produire<sup>1</sup>. » La phrase introduit, dans *Histoire de ma vie*, le récit de la première expérience de la comédie à La Châtre, lorsqu’une troupe de comédiens ambulants qui donnaient l’opéra-comique réveilla la passion théâtrale et musicale d’Aurore. La formule pourrait n’être qu’une transition à l’intérieur du récit, destinée à rappeler sur le mode majeur le thème musical exposé dès les premiers chapitres. La phrase possède pourtant un caractère d’étrangeté qui la rend signifiante sinon révélatrice. Surgissant au beau milieu des souvenirs d’enfance, elle assigne au moi son essence : l’identité relèverait de l’inné, se confondrait avec le don musical. Aurore-George appartiendrait par quelque prérogative de la naissance à l’aristocratie des musiciens. Mais le constat d’un oubli partiel de cette origine rappelle aussi l’échec de l’éducation musicale d’Aurore confiée à un mauvais maître. Elle place dès lors la musique, dans la vie de George Sand, du côté de la promesse non tenue. La phrase insiste sur la réception des compositions d’autrui, remplaçant l’exécution. De la musique que l’on joue à celle que l’on écoute, *Histoire de ma vie* trace le passage d’un mode d’expression à un autre et d’une identité oubliée à une identité trouvée : de musicienne à romancière. Or, dans cet écart identitaire entre le moi musicien et le moi écrivain se joue l’existence [p. 144] même du texte autobiographique, né du choix de la littérature. En outre, la phrase, dominée par la première personne, rappelle que l’entreprise autobiographique est fixation de son être dans le monument du texte. Mais ici, la première personne aussitôt surgie rencontre autrui – la grand-mère, qui est « aussi » musicienne, et « les autres » artistes, les compositeurs. La formule esquisse une tension qui gouverne *Histoire de ma vie* : entre écriture de soi et tissage des liens humains, élaboration d’un « moi » façonné par les mots et effacement de ce moi dans le partage et l’écoute.

Suivre les fils de la thématique musicale courant à travers *Histoire de ma vie* revient à explorer la manière dont un moi se découvre, s’affirme et se construit dans une identité artistique revendiquée et démontrée. De la révélation d’un don naturel à l’exploration de la

---

<sup>1</sup>. G. Sand, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, t. I et II, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, t. I, p. 845. Les références à cette édition seront données dans le texte même de l’article par l’indication *HV* suivie du tome et de la page concernés.

formation esthétique, de la rêverie sur la pluralité des existences possibles au dépassement du « moi » en « nous », l'écriture autobiographique fait de la musique le lieu d'un dévoilement et d'une fixation identitaires, et la condition d'une transfiguration. L'écoute musicale est à la source de cette permanence transitoire de la personne – telle qu'en elle-même la musique la change.

### *L'essence musicale*

Le tracé des premières émotions musicales demeurées dans la mémoire constitue la chaîne des premières fois. Elle transforme, par la logique textuelle, les moments distendus de l'expérience sensible en progressive naissance à soi et au monde. La sensation auditive est à la fois rencontre avec l'univers découvert par les sens, installation dans un corps autonome, et conscience de cette autonomie. Le chapitre XI du livre II retrace méticuleusement les étapes de ce cheminement, celui d'une conscience en train de naître à elle-même : « ma vie au moment où je commence à la sentir » (*HV*, I, 528)<sup>2</sup>. Là doit se révéler l'essence musicale d'un être, né par et pour la musique.

Le tout premier souvenir est celui d'une chute et du sang versé ; s'enchaînent ensuite dans la mémoire le vol des mouches, la flamme des bougies, le voile blanc de la fille du vitrier le jour de sa première communion, un polichinelle, une vieille allumeuse de réverbères ou [p. 145] le regard de l'Empereur aperçu sur le boulevard. Peu à peu les souvenirs trouvent des délimitations plus précises, émergent du magma des couches profondes de la mémoire. Teinté par l'indétermination première entre les sens, le chapitre est peu à peu dominé par des voix et des sons. C'est d'abord la berceuse fredonnée par la mère : la chanson de la « poule blanche » puis celle de la veille de Noël (*HV*, I, 532). Les deux chansons sont placées du côté de la promesse, de la confiance et de la plénitude. Seul vient les troubler ensuite l'air entonné par la fille du vitrier : « Nous n'irons plus au bois, / Les lauriers sont coupés ». D'une chanson à l'autre s'éprouve le basculement de l'âge d'or à la chute, les paroles de la ronde logeant dans l'imaginaire la vision de la destruction en ce bois saccagé : « [...] je le vois jonché de ses lauriers fraîchement coupés, et il me semble que j'en veux toujours aux Vandales qui m'en ont bannie pour jamais » (*HV*, I, 537). Dans le mouvement auto-interprétatif du texte, la tension entre deux chansons, celle de la poule et celle des lauriers, trace une géographie intime où entrent en conflit

---

<sup>2</sup>. Sur ces souvenirs de la prime enfance, voir B. Didier, *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », Paris, PUF, « Écrivains », 1988, p. 420-431.

la vocation au bonheur et l'épreuve de la violence. Promesse et dépossession : la berceuse et la ronde auraient inscrit en l'être une déchirure fondatrice.

Le chapitre comprend aussi le récit mythique de la naissance de l'écrivain, qui improvisait à haute voix ses romans avant même de savoir lire. Le récit suit de quelques pages celui des premières compositions musicales, lorsqu'Aurore jouait « du grillage » en promenant ses doigts « sur le réseau de laiton de la porte de l'alcôve qui se trouvait à côté de [son] lit » (*HV*, I, 538). L'expérience tactile est fondatrice ; elle semble préfigurer la pratique digitale du piano, de la harpe et de la plume. Elle permet non seulement de prendre possession des objets, mais aussi de découvrir que ceux-ci peuvent accompagner le mouvement du corps et se joindre ludiquement aux pulsations de ce dernier. Le parcours menant de la musique à la littérature est ainsi souvent retracé, sous la forme du mythe des origines de l'écrivain, dans l'enchaînement de micro-récits. La juxtaposition des souvenirs dans ce chapitre suggère un ordre logique sous-jacent et élabore un sens. La remémoration passe des chansons et des comptines aux contes improvisés par l'enfant : au sein d'une culture essentiellement orale, la source de la création littéraire à venir jaillit de la parole qui succède à l'écoulement du chant et au flottement des sons. Le manifeste esthétique de la romancière perce entre ces lignes : l'écriture gardera de l'oralité primitive l'abondance et le rythme de la parole, comblant la perte de la fusion originelle. La littérature sandienne sera [p. 146] l'œuvre réparatrice et consolatrice restaurant perpétuellement les liens brisés depuis l'abandon de la sphère originelle de l'oralité.

Le point commun entre ces deux souvenirs réside enfin dans l'image de l'emprisonnement : le grillage à côté du lit, la « prison » formée de quatre chaises de paille d'où l'enfant s'évade en produisant sa « musique céleste » ou ses « interminables contes ». Recomposés par l'adulte, les épisodes plongeant dans l'existence prélogique n'échappent pas à l'élaboration symbolique rétrospective : ces chants d'oiseau en cage se lisent comme les origines lointaines de la découverte de la liberté artistique.

L'aboutissement de ce chapitre est le récit final des premières impressions musicales, « les plus chères de ma vie » (*HV*, I, 35) unissant dans le souvenir maman, une fenêtre, le ciel bleu et le son d'un flageolet. Les expériences précédentes étaient encore dominées par la parole chantée, dont les mots étaient recueillis dans le texte autobiographique. Ici se découvrent la musique pure et l'expérience de l'écoute, au-delà de l'acte physiologique élémentaire qui consiste à entendre<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>. « Entendre est un phénomène physiologique ; écouter est un acte psychologique » : ainsi commence le texte de Roland Barthes, « Écoute », in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1982, p. 217.

L'on retrouve la clôture de l'espace : appartement « très élevé », cadre de la fenêtre ne découvrant au regard de l'enfant que le faite des maisons et le ciel. C'est de ce ciel que vient la musique, le son d'un flageolet, arrachant Aurore à une visite de voisinage – visite « à quelqu'un » dans un village, « je ne sais lequel », « je ne fis attention à rien » (HV, I, 546) : l'émotion musicale est un ravissement dans lequel se découvre la possibilité de s'absenter du réel. Le récit est aussi celui d'une élection du moi : il met en scène la révélation d'un génie naturel, véritable « pentecôte » au cours de laquelle un don sacré descend sur l'enfant élu. Ce dernier est le seul être apte à entendre le flageolet, à se laisser absorber par un détail sonore imperceptible pour la cellule familiale, à accueillir l'irruption de la Grâce<sup>4</sup>. L'émotion musicale se conjugue alors à une perception spatiale, la jouissance auditive se mêlant à l'expérience de l'élévation matérielle, par dessus les toits, et spirituelle, dans le ciel bleu. Se met en place, dans cette [p. 147] expérience recomposée datant des quatre premières années, la figure maîtresse de l'imaginaire sandien, celle de l'artiste libre, musicien bohème communiant avec l'infini.

L'expérience musicale est ici découverte du sacré, premier signe d'une tendance à la rêverie et au recueillement qui aboutira à la phase mystique de l'adolescence au couvent des Anglaises : « [...] pour la première fois, je comprenais vaguement l'harmonie des choses extérieures, mon âme étant également ravie par la musique et par la beauté du ciel » (HV, I, 547). L'écrivain fait de cet épisode la première révélation des harmonies supérieures offerte par la musique, langue de l'âme et langage divin<sup>5</sup>. L'écoute musicale, dira Barthes, est inséparable de la tension vers le dieu caché recelant le sens : « écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le “ dessous ” du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché) »<sup>6</sup>. Chez Sand, la réunion des deux termes « comprendre » et « vaguement » désigne cet état intermédiaire où l'intuition d'une cohérence absolue du monde est déjà perceptible sans être pour autant rationalisée.

Si la figure maternelle domine le chapitre des premières émotions de la vie, la naissance à la musique est inséparable du chant de la grand-mère. Son filet de voix court à travers les trois premiers livres d'*Histoire de ma vie*, chaîne d'or reliant les années de jeunesse. Le thème est

---

<sup>4</sup>. Les premières impressions auditives conduisant à la révélation du don musical constituent un lieu commun de l'autobiographie d'artiste. Voir les exemples cités par Th. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954, p. 114, note 3.

<sup>5</sup>. Cette révélation de la transcendance passe par la musique instrumentale, abolissant le langage. David Powell a souligné combien Sand place l'expression musicale au-delà des mots : « Music is not for her an imitation of language but something far more profound and meaningful, which comes from the soul, that is to say from god. Hence the belief in music as “le langage divin” ». David A. Powell, *While the Music Lasts. The Representation of Music in the works of George Sand*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 2001, p. 105.

<sup>6</sup>. R. Barthes, « Écoute », *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 221.

amorcé dès le chapitre II du premier livre, formant une digression et une anticipation spectaculaires au sein des pages inaugurales consacrées à l'« Histoire d'une famille ». En quelques lignes insérées dans l'exposé généalogique, le moi s'insinue, amené par l'évocation de la grand-mère musicienne : la première trace d'une affectivité par laquelle s'affirme le sujet autobiographique est placée dans la partie d'où ce sujet a pourtant choisi de s'absenter. La mention des larmes versées à l'écoute de la voix de la grand-mère (*HV*, I, 35) vient rappeler que l'histoire d'une famille constitue aussi l'archéologie d'un moi. La voix chevrotante réapparaît au chapitre XV [p. 148] du livre II et, bien plus faiblement, au chapitre IX du livre III : « Il arrivait bien rarement à ma grand-mère de poser ses doigts blancs et paralysés sur le vieux clavecin [...] » (*HV*, I, 845). Retour en mineur d'un thème majeur de ce récit d'enfance : l'affaiblissement même du récit dans sa réitération mime l'amuïssement d'une voix, préfigurant son extinction.

Le récit de ces premières expériences est marqué par la puissante subjectivité revendiquée par le texte. La source musicale, la personne de l'interprète, les circonstances exactes de l'audition sont souvent maintenues dans l'ombre de la mémoire et de l'écriture, avec une désinvolture volontiers provocatrice à côté de la précision étonnante des souvenirs : ainsi de la première émotion musicale, dont il importe peu qu'un mauvais joueur ou un virtuose, un artiste ou un « marmiton » répétant un air en vogue soient les déclencheurs. Le « petit *duetto* italien » appris avec la grand-mère (« *Non mi dir* [...] ») ? Il était « de je ne sais plus quel maître » (*HV*, I, 35)<sup>7</sup>. *La Mort d'Abel*, opéra dont Aurore a gardé l'image de l'ange exterminateur à l'épée flamboyante ? C'était « de je ne sais qui » dit la note infrapaginale (*HV*, I, 746)<sup>8</sup>. De même, la pureté de l'émotion est paradoxalement favorisée par l'imperfection de l'exécution musicale, comme si la matérialité épaisse des intermédiaires était la condition de l'intensité du sentiment : vieux clavecin et voix chevrotante de la grand-mère, « misères des décors », « absurdité des costumes » de la troupe ambulante donnant l'opéra-comique à La Châtre (*HV*, I, 845).

L'expérience subjective l'emporte ainsi régulièrement sur l'objet musical lui-même : le jugement esthétique est, dans ces lignes, placé entièrement du côté de l'affirmation d'un sujet percevant, d'un moi sensible. L'émotion musicale a à voir avec la réflexivité du sujet,

---

<sup>7</sup>. S'il s'agit bien d'un extrait du *Don Giovanni* de Mozart, comme l'affirme en note G. Lubin, la désinvolture ou le trou de mémoire sont encore plus surprenants. Mais Sand parle d'un *duetto*, et les paroles transcrites dans son texte ne correspondent au célèbre air de Donna Anna que pour le premier vers. Le masculin d'« *ingrato* » renvoie du reste à un homme. Enfin, la virtuosité de l'air, critiquée par Berlioz, ne correspond ni au goût de la grand-mère ni aux capacités interprétatives d'un enfant.

<sup>8</sup>. Il s'agit d'un opéra de Rodolphe Kreutzer sur un livret de François-Benoît Hoffman (sans rapport avec E.T.A. Hoffmann). L'ouvrage a bien été créé le 23 mars 1810 à l'Opéra, comme le note G. Lubin, mais sous le titre d'*Abel*. Réduit en deux actes, sous le titre *La Mort d'Abel*, il a connu une nouvelle création le 17 mars 1823.

s'éprouvant au cœur même de la sensation qui le lie à l'objet sonore. Le philosophe Jean-Luc Nancy, tout en rappelant que le verbe *sentire* [p. 149] en italien signifie écouter et ressentir, souligne le « retour sur soi » qu'enclenche toute audition :

Sentir est toujours aussi se sentir sentir, mais le sujet qui « se » sent ainsi n'existe ou n'est « soi » que dans ce sentir, par lui et même en vérité en tant que lui. Pas de sujet qui ne soit sujet sentant. Pas de sentir – pas de sensation, de sentiment ni de sens en tout sens du mot – qui ne forme de lui-même le retour ou la boucle par laquelle un sujet a lieu<sup>9</sup>.

Ce sujet devenu conscient de lui-même est artiste : l'autobiographie est chargée de démontrer l'évidence de ce sentiment intime. L'affirmation de ce don inné relève de l'élaboration mythique : en assignant au moi son identité artistique, elle légitime rétrospectivement toute une existence guidée par une vocation, celle d'une femme créatrice et libre.

### ***La culture musicale***

Par plaisanterie, mes cousins, habitués à appeler mon père leur oncle, m'appelaient leur grand-tante, et mon nom prêtant à cet amusement, toute la famille, vieux et jeunes, grands et petits, m'appelaient *ma tante Aurore* (HV, I, 675).

La plaisanterie unissant la famille dans la complicité amusée scellée par le jeu des surnoms se réfère à l'opéra-comique de Boieldieu et à son héroïne éponyme. L'ouvrage était des plus célèbres sous l'Empire et la Restauration, totalisant au Théâtre de l'Opéra-Comique de Paris plus de deux cent cinquante représentations pendant cette période<sup>10</sup>. Mais le surnom ludique, rappelé dans le texte autobiographique, suggère aussi l'essence musicale du moi, être pour la musique. L'anecdote du surnom, où affleure par la grâce du masque la réalité du moi, est à relier au récit de la naissance, au son du violon [p. 150] de Crémone du père, « *en musique et dans le rose* » (HV, I, 464) – couleur de la robe maternelle. La mythologie personnelle, agrégeant anecdotes et souvenirs familiaux, détermine une nouvelle fois une essence que l'écriture est chargée de fixer dans la permanence du texte : je suis née musicienne.

L'exploration de la culture musicale entraîne ensuite l'autobiographie vers la reconstitution historique d'un parcours esthétique. Au fil du récit, le moi se crée dans la découverte musicale ; grâce à elle s'affirme l'originalité d'un être, la singularité d'une position

---

<sup>9</sup>. J.-L. Nancy, *Ascoltando*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2001, p. 8.

<sup>10</sup>. Je me permets ici de renvoyer à mon ouvrage, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New-York, Georg Olms Verlag, 2001. La tante Aurore est, dans l'opéra-comique, une lectrice fanatique d'Ann Radcliffe confondant le roman et la vie. La jeune Aurore ira elle aussi délivrer une victime imaginaire dans le décor « gothique » du couvent des Anglaises (HV, I, p. 886-887).

due à la « naissance à cheval pour ainsi dire sur deux classes » (*HV*, I, 629). Cette culture soutient l'affirmation d'une double ascendance, populaire et aristocratique, qui constitue le projet de défense, illustration et incarnation de la fraternité sociale et républicaine gouvernant initialement *Histoire de ma vie*.

La figure de la mère-oiseau est la première, dans l'ordre du récit, à apparaître, avant celle de la grand-mère et du père : l'affirmation de l'appartenance au peuple au premier chapitre du livre I précède l'exploration de l'ascendance aristocratique. La toute première image familiale est celle d'une communion entre la gent ailée et la « pauvre enfant du pavé de Paris » qui « marchait toujours dans notre jardin accompagnée de pierrots effrontés, de fauvettes agiles et de pinsons babillards » (*HV*, I, 16). Le babil de l'oiseau introduit dans l'autobiographie sa thématique musicale : si l'exposé de la culture sandienne mènera ensuite de l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle aux *Préludes* de Chopin, le souvenir ne cessera de refluer vers cette origine de toute création. Aussi l'ascendance maternelle et populaire, dans l'imaginaire mythique de George Sand, se confond-elle avec le don naturel du chant :

Elle ne connaissait seulement pas les notes, mais elle avait une voix ravissante, d'une légèreté et d'une fraîcheur incomparables, et ma grand-mère se plaisait à l'entendre chanter, toute grande musicienne qu'elle était. Elle remarquait le goût et la méthode naturelle de son chant. (*HV*, I, 606)

La polarité maternelle correspond dans l'imaginaire sandien à la source vive de la créativité. Elle est aussi le côté de la voix d'où l'écrit est banni, le peuple ne laissant guère de traces scripturales, de mémoires. Seules les chansons transmises entre générations relient encore à une origine fragile, bordée par le silence. L'intérêt porté aux musiques folkloriques sera toujours, chez Sand, l'hommage rendu à [p. 151] ses origines populaires – à la mère.

L'ascendance paternelle et aristocratique, elle, constitue le côté de l'écriture, de la trace persistante et des archives. De ce côté-là, la musique est notée, elle s'enseigne et se transmet. Cette musique savante se joue dans les salons et les théâtres : l'héritage d'Aurore, recueilli dans les lettres du père ou transmis par les leçons de musique de la grand-mère, comprend les grands noms de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle : Leo, Hasse, Durante, Pergolèse, Gluck, Piccini, Grétry, Paesello. Dans la mythologie sandienne, le père et la mère semblent ainsi reprendre les polarités symboliques de *La Flûte enchantée* de Mozart : jaillissement du chant populaire du côté de l'oiseleur Papageno et de sa compagne Papagena, fonction magique de la musique savante du côté du prince Tamino et de la princesse Pamina.

L'affirmation de soi passe, au terme de l'exploration de ce double héritage et de cette formation musicale, par l'émergence du jugement esthétique. La première mention d'un goût



éclairé apparaît au cours du récit de ce naufrage qu'est l'enseignement de M. Gayard. Parmi la musique « facile, bête, soi-disant brillante » apportée par le professeur, Aurore décèle d'elle-même les « petits diamants » : Steibelt, Gluck, Mozart, Pleyel, Clementi. Mais ce discernement vient encore prouver le don naturel, « le bon sentiment musical » inné (HV, I, 804). En revanche, la découverte de l'opéra italien et la première audition de Mme Catalani attestent d'une maturité acquise dans le goût désormais assuré, signant l'entrée dans l'adolescence : « Il me sembla que la cantatrice abusait de la richesse de ses moyens, et que sa fantaisie de chanter des variations écrites pour le violon était antimusicale » (HV, I, 1014). Les lignes prouvent l'assimilation par Aurore des leçons de la grand-mère, de sa « manière large » et de sa « simplicité carrée » (HV, I, 35). Du souvenir d'un chant et d'une méthode à l'affirmation d'un goût esthétique personnel, le texte autobiographique mime le geste de transmission et d'appropriation.

Mais le choix de la simplicité et de la pureté du chant, le rejet des mélismes et des figures complexes du chant bel-cantiste d'essence métaphorique, correspondent au refus d'une esthétique de la distance creusée par les codes, redoublant les conventions sociales. Il s'agit, à partir de cet héritage musical complexe, de témoigner d'une fidélité à son origine double : l'opéra idéal selon Sand conservera l'élan spontané du chant populaire. [p. 152]

### *Un autre moi*

La musique dans le texte suggère un autre mode de relation à autrui, fondé sur la langue musicale. Encore faut-il préciser : sur le chant, où se trouve dépassée la médiation de l'instrument. La musique dans l'autobiographie dit en sourdine la nostalgie ou l'idéal d'une autre communication que ne viendrait pas mettre à distance le passage par la langue écrite. La langue musicale ignorerait les cloisonnements du discours logique. Plus que la musique instrumentale, c'est le chant qui constitue l'art où aurait pu s'épanouir l'être : « c'était là mon instinct et ma vocation. » (HV, I, 805) Le chant est placé du côté du fusionnel et même de l'organique, de l'immédiat – idéal d'un abolissement de toute médiation. La musique porte en elle la revendication d'une authentique réciprocité et d'une égalité véritable.

Surtout, l'histoire de cette vocation détournée relie sur le plan de la mythologie personnelle Aurore/George à ses parents. Tout en évoquant le talent musical inné et naturel de Victoire, elle note : « Ma mère était une grande artiste manquée faute de développement. » (HV, I, 606) La formulation est à rapprocher de l'énoncé autobiographique apparu trois pages avant : « J'annonçais aussi des dispositions musicales, qui n'ont jamais été suffisamment développées » (HV, I, 603) Du côté paternel, la biographie conte l'histoire d'une passion

inaboutie, dont l'opéra *Elizène* porte la trace. Ici encore, l'histoire est celle des promesses non tenues, l'instruction ayant tari la source de l'inspiration :

Avant de rien savoir, mon père avait l'âme pleine de mélodies charmantes, et les idées musicales le débordaient. Du moment qu'il eut acquis la science nécessaire pour les exprimer, son imagination se refroidit, et son génie naturel l'abandonna sans qu'il s'en aperçût. (*HV*, I, 384)

Cette note infrapaginale entrera en écho avec le récit autobiographique des errements d'une formation musicale aberrante et sa conclusion placée en fin de chapitre :

Plus tard, quand j'eus des maîtres, je n'y compris plus rien et je me dégoûtai de cette étude, à laquelle je ne me crus pas propre. Mais depuis j'ai bien senti que c'était la faute des maîtres plus que la mienne, et que 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. (*HV*, I, 626)

[p. 153] La contradiction affleure néanmoins : Aurore n'a pas eu la chance de rencontrer un maître à la hauteur de son talent musical ; le père, lui, a acquis la science, qui a brisé en lui le don. Dans un cas, l'enseignement défaillant laisse à jamais inarticulées les intuitions premières. Dans l'autre, l'architecture pédagogique imposée au père relègue en un horizon lointain ses facultés créatrices. La sensibilité sans acquisition rationnelle est vouée à l'échec, mais lorsqu'elle est inculquée, la culture harmonique étouffe le génie. Aurore et ses parents participent chacun de l'histoire de vocations musicales restées à l'état de promesse.

Dans les trois cas, le biographique et l'autobiographique se rencontrent sur le champ des possibles. Les souvenirs du moi musicien tracent l'histoire d'une vie différente qu'aurait fondée un autre rapport aux signes. L'affirmation du moi est inséparable de la suggestion de ses virtualités, tels les harmoniques enrichissant la note principale pour faire résonner tout le son d'une vie. L'autobiographie réintroduit ainsi du « jeu » dans l'histoire personnelle au moment même où elle la fixe dans le monument du texte. Par la grâce du conditionnel, « j'aurais été musicienne », elle opère ce retour vers le moment d'avant la fixation pour suggérer cet ailleurs où la vie aurait été accomplie et s'abandonner au « possible narratif »<sup>11</sup>. On opposera cette rêverie autobiographique sur les existences possibles au constat autrement amer d'un devenir implacable présent dans la *Correspondance*, comme dans cette lettre de 1849 à Pauline Viardot :

---

<sup>11</sup>. Voir Béatrice Didier, *George Sand...*, *op. cit.*, p. 440.

Ah ! que je voudrais parfois avoir quinze ans, un maître intelligent, et toute ma vie à moi seule ! Je donnerais mon être tout entier à la musique, et c'est dans cette langue-là la plus parfaite de toutes, que je voudrais exprimer mes sentiments et mes émotions. Je voudrais faire les paroles et la musique en même temps. Mais c'est un rêve comme celui qu'on ferait d'une île enchantée au moment où la mer va vous avaler à jamais<sup>12</sup>.

La suggestion d'une autre existence, avortée, rencontre l'esthétique musicale et théâtrale de l'improvisation : il s'agit toujours d'affirmer une liberté, de cultiver l'écart par rapport aux lignes toutes tracées, de s'élancer dans cette errance savamment maîtrisée qu'est la variation. Corambé est ainsi maître dans la « magie de l'improvisa- [p. 154] tion musicale » (*HV*, I, 813). Aurore tente d'approcher son dieu imaginaire en improvisant elle-même « en prose ou en vers blancs des récitatifs ou des fragments de mélodie lyrique » (*HV*, I, 805). Ce libre abandon à l'inspiration de l'instant est la revanche prise sur les leçons stérilisantes de M. Gayard, l'organiste de La Châtre. L'interprétation mécanique enseignée par le mauvais maître est annulée par cette musique en devenir qu'est l'improvisation<sup>13</sup>. De même, le constat d'un devenir irrémédiable du sujet s'atténue dans l'écriture d'autres vies imaginables.

### ***La communication musicale***

La musique constitue pour Rousseau un « signe mémoratif », selon l'expression du *Dictionnaire de musique*<sup>14</sup>. Par la grâce du souvenir mélodique et de la mémoire musicale des noms et des paroles affleurent dans le présent de l'écriture les temps éloignés. Le signe musical est porteur d'une présence, il associé à une personne chérie arrachée à l'éloignement ou à la perte. Il console en comblant les séparations et les manques. La seule page musicale écrite par son père et conservée par Aurore est une romance composée après le suicide d'un ami, Octave de Ségur : « mon père a fait sur son absence une romance très remarquable comme musique » (*HV*, I, 475). George Sand s'approprie par son travail de réécriture les formules paternelles issues de sa correspondance : « C'est étonnant comme la musique vous replonge dans les souvenirs ! ». La formule apparaît dans une lettre de Maurice, datée de décembre 1798. Une mélodie a suffi pour combler la distance séparant le fils, à Cologne, de sa mère : un *duo* de la *Nina* de Dalayrac, « Il m'appelle sa bonne amie » : « Et sur-le-champ je me rappelai tout ce morceau que j'avais oublié, et jusqu'aux bonnes petites paroles. Je me retrouvai près de toi,

---

<sup>12</sup>. Cité par David A. Powell, *While the Music Lasts...*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>13</sup>. Selon la formule de D. A. Powell, « the focus was on music becoming rather than music being » (*While the Music Lasts...*, *op. cit.*, p. 73).

<sup>14</sup>. Rappelé par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 113.

dans la rue du Roi-de-Sicile, dans ton boudoir gris de perle ! » (*HV*, I, 201-202). George Sand s'immisce dans le souvenir commun reliant autrefois son père à sa grand-mère, en ajoutant à la lettre la référence à un meuble en marqueterie encore en sa possession, comme le rappelle une note ajoutée en bas de page. Dans l'espace de l'œuvre, cette lettre du père [p. 155] entre en résonance avec le texte sandien dont il semble constituer la matrice : le *duo* enseigné par Aurore Dupin de Francueil à son fils fait écho au petit *duetto* italien répété par la petite Aurore avec sa grand-mère. Quant au personnage lyrique de Nina, il réapparaît dans le récit de la nuit tragique de l'attaque d'apoplexie de la grand-mère : « Je ne travaillai point, je laissai ma fenêtre ouverte et jouai de la harpe en déchiffrant la *Nina* de Paesiello » (*HV*, I, 1030). Du *duo* unissant un fils et sa mère au *duetto* liant une fille à sa grand-mère, et d'une Nina française à une Nina italienne, se tissent dans la trame textuelle les liens complexes réunissant le père disparu trop tôt à sa fille. L'identification au père passe, dans l'écriture, par la musique. C'est par elle que la grand-mère fait d'Aurore un substitut de l'absent :

J'annonçais aussi des dispositions musicales qui n'ont jamais été suffisamment développées, mais qui la charmaient parce qu'elles lui rappelaient l'enfance de mon père, et elle recommençait la jeunesse de sa maternité en me donnant des leçons (*HV*, I, 603)<sup>15</sup>.

Si George Sand déplace les frontières entre raison et sensibilité, perception et compréhension, son récit autobiographique met également en cause la stricte répartition des âges, des genres, et des fonctions familiales : la voici, par le miracle de la voix accompagnée, métamorphosée en double du père, fils de sa grand-mère.

Par la référence lyrique et musicale se découvre le principe thématique et scriptural qui intègre la biographie du père au texte autobiographique : le monument de piété filiale, captation de la voix épistolaire du disparu dans l'écriture de soi, se trouve arrimé à l'histoire personnelle par le réseau des références musicales. Les lettres du père abondent en noms de compositeurs et en titres d'œuvres, et valent notamment comme un témoignage sur la vie musicale de la Révolution à l'Empire. Il s'agit pour la plupart de nouvelles des spectacles envoyées par Maurice à sa mère ; la chronique musicale sert de langue commune et de signe d'intelligence entre les deux. Les grands noms d'une culture partagée ponctuent alors le texte : de même qu'Aurore Dupin de Francueil est impartiale dans son appréciation de Gluck et Piccini, Maurice assiste à *Didon* comme à *Iphigénie en* [p. 156] *Aulide*. La petite Aurore déchiffrera à son tour les opéras de Gluck ou *Œdipe à Colone* de Sacchini, dont Maurice disait avoir si souvent

---

<sup>15</sup>. « Par rapport à sa grand-mère, dans un processus très puissant d'identification au père qui est attesté par tout le début d'*Histoire de ma vie*, George Sand se met toujours en position de fils [...] » écrit Nicole Mozet, « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », *Romantisme*, n°55, premier trimestre 1987, p. 27.

entendu l'ouverture en compagnie de sa mère (*HV*, I, 90, 1018). De même l'enfant prend plaisir à jouer les études de Pleyel, dont Maurice a déchiffré les quatuors et joué les symphonies (*HV*, I, 128). Quant à l'opéra-comique, il constitue le lien théâtral et musical qui attache Aurore à son père comme à sa grand-mère : celle-ci chantait chez sa mère dans les œuvres de Sedaine et Grétry, celui-là assista aux théâtres Favart et Feydeau aux représentations de *Rose et Colas* de Sedaine et Monsigny, *Arnill* de Marsollier et Dalayrac, *Le Jockey* de F.B. Hoffman et Solié, *Zoraïme et Zulnare* de Saint-Just et Boieldieu, *Léon ou le Château de Monténéro* de F.B. Hoffman et Dalayrac. C'est par le biais de ce même genre que la petite Aurore découvre à La Châtre le prestige de la comédie chantée et retrouve sa passion oubliée pour la musique : *Aline, reine de Golconde* de Vial, Favières et Berton, *Montano et Stéphanie* de Dejaure et Berton, *Le Diable à quatre* de Sedaine et Solié, *Adolphe et Clara* de Marsollier et Dalayrac, *Gulistan* d'Étienne et Dalayrac, *Ma tante Aurore* de Longchamps et Boieldieu, *Jeannot et Colin* d'Étienne et Isouard (*HV*, I, 845). Alors que les mauvaises leçons de M. Gayard l'avaient éloignée de cet art, la renaissance d'Aurore à la musique se produit par le charme de ces « opérettes », certes « faciles » (Sand avait d'abord écrit « vulgaires »), mais « chantantes et gracieuses ». Le fait que l'opéra-comique ait été la source de la passion musicale de la grand-mère et un des aliments de la mélomanie du père confère à l'énumération de ces titres comme à l'évocation de la découverte de l'opéra la valeur supérieure d'un rattachement à une lignée. La référence musicale s'insère dans un système de dons et contre-dons, d'hommages et de signes de fidélité ; il transforme le texte autobiographique en espace d'échange et de réciprocité. Plus généralement, dans la trame du texte, le thème musical revient pour nouer les liens de la filiation. La musique rattache, avec une intensité plus ou moins forte, tous les membres de la famille à Aurore/George : chant d'oiseau de la mère, violon paternel, voix chevrotante de la grand-mère. Le demi-frère et la demi-sœur se joignent à la partition familiale : au flageolet pour Hippolyte, à l'édition musicale pour Caroline. En outre, la violence des hiérarchies sociales à laquelle l'écrivain avait été rendue sensible par la mésalliance de son père, se trouve magiquement résorbée. Si les répertoires de la mère et de la grand-mère s'opposent esthétiquement comme le populaire et le savant, l'exécution en revanche les réunit au sein d'une [p. 157] commune participation à l'exaltation artistique. La musique scelle et résorbe l'inégalité sociale, estompe les fractures historiques.

Elle fonde aussi une communauté de souvenirs et d'expériences sensibles : par elle s'entretient le lien privilégié que l'auteur tente de resserrer avec la communauté diverse de ses lecteurs. L'autobiographie élabore en effet une histoire de l'esthétique musicale couvrant près d'un siècle – « Il faut donc que j'embrasse une période d'environ cent ans pour raconter

quarante ans de ma vie » (*HV*, I, 308). Au-delà de la culture individuelle et de la formation d'un moi unique qu'elle favorise, la musique inscrit Aurore/George dans une histoire collective et fait du moi une « parcelle de la vie générale » (*HV*, I, 307). L'énonciation solidaire, où le dialogue entre « je » et « vous » se résout en un « nous », se fonde aussi sur la transformation du texte en lieu de partage et de connivence.

Ce glissement de l'introspection vers la communion apparaît dans le récit des premiers vers entendus, ceux de la berceuse de la « poule blanche » chantée par la mère d'Aurore. Le passage est placé sous le signe de Rousseau : la narratrice commente les recommandations de l'auteur d'*Émile* en matière de littérature enfantine. Mais l'essentiel réside dans la citation des quatre vers de la berceuse et son commentaire. Le texte sandien, ici, ne prend sens que dans sa relation avec un écrit antérieur, celui de Rousseau dans *Les Confessions*, qui se remémore la chanson de tante Suzon. La « voix la plus fraîche et la plus douce qui se puisse entendre » de la mère d'Aurore fait écho au « filet de voix douce » de la tante de Jean-Jacques. L'autobiographie devient palimpseste, superposition de textes emblématiques de l'écriture de soi. L'intérêt réside pourtant dans l'écart cultivé entre le modèle rousseauiste et sa réécriture sandienne. Rousseau commente la chanson incomplète, partiellement insaisissable pour le lecteur ; le souvenir ne vaut qu'à condition que l'exécution ait été unique : « Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté »<sup>16</sup>. À rebours de cette rétention jalouse d'une parcelle de mémoire absolument singulière, George Sand fait de la citation le lieu d'une rencontre, puisque « tout le monde connaît sans doute » ces vers : « Ami lecteur, t'en souviens-tu ? » (*HV*, I, 532). Le [p. 158] souvenir musical n'est plus l'aune à laquelle se mesure l'originalité d'une vie individuelle ; il atteste la solidarité humaine, fondée sur le partage d'une mémoire commune appelé par la parole oratoire. « Je me souviens » se fait formule magique ouvrant à l'universel, sésame de la rencontre avec tous les autres : « Je me rappelle aussi la jolie ronde de *Giroflée, girofla*, que tous les enfants connaissent » (*HV*, I, 537). Chez Rousseau, le couplet incomplet de la chanson de tante Suzon plaçait *Les Confessions* sous le signe du manque, origine de l'écriture. Mais l'oubli des paroles préservait également le moi qui exige cette « part d'opacité sans quoi il n'y aurait que mort du désir dans sa source »<sup>17</sup>. Chez Sand, la promptitude avec laquelle le souvenir est ramené au commun, à la mémoire partagée, permet à la subjectivité de se dérober : le passage du « je » au « nous », s'il fonde apparemment une communauté conforme à l'orientation républicaine première, est aussi à lire comme une stratégie d'occultation du moi.

---

<sup>16</sup>. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, éd. M. Launay, Paris, G-F Flammarion, 1968, p. 48-49.

<sup>17</sup>. G. Benrekassa, « L'énigme, le secret, l'oubli », *Romantisme*, n°56, deuxième trimestre 1987, p. 24.

Malgré l'admiration pour Rousseau, *Histoire de ma vie* se refuse par « dignité » à toute confession excessive.

Le glissement de l'expérience solitaire au partage intersubjectif se produit par la grâce de la référence au spectacle théâtral et musical. Le théâtre représente la grande communion des imaginaires dans l'espace social de la salle comme dans les lignes du livre ouvert. Un nouveau mouvement d'élargissement du moi à l'humanité entière clôt ainsi le chapitre IX de la troisième partie. Après le récit de la première expérience lyrique à La Châtre, le « je » de la narratrice surgit pour affirmer sa permanence en se reliant au « moi » de la petite Aurore : « Me voilà assez vieille, et, pourtant, à beaucoup d'égards, j'ai eu cette grâce du bon Dieu de rester enfant ». Suit l'affirmation du plaisir pris encore aux « spectacles les plus naïfs » : récit d'une joie enfantine et excentrique où l'autobiographe affiche une irréductible fidélité à soi. Mais au moment même où se produit la revendication égotiste d'une originalité assumant ses ridicules, la voix de la narratrice retentit en une interjection. Celle-ci ouvre une vaste période rhétorique menant au surgissement du « nous ». L'oralité du discours vient refonder autour de celle qui dit « je » la grande communauté humaine :

[p. 159] On se moque de moi, et j'y suis insensible, tant ce monde de fictions qui pose devant moi trouve en moi un spectateur naïf et avide. Eh bien, je crois que dans la salle il se trouve bon nombre de gens tout aussi malheureux que je l'ai été, tout aussi amers dans leur appréciation de la vie et dans leur expérience des choses humaines, qui sont, sans oser l'avouer, tout aussi absorbés, tout aussi amusés, tout aussi enfants que moi. Nous sommes une race infortunée, et c'est pour cela que nous avons un impérieux besoin de nous distraire de la vie réelle par les mensonges de l'art ; plus il ment, plus il nous amuse. (*HV*, I, 846-847)

La musique, « association par excellence », est précisément ce qui, débordant l'écriture solitaire, convoque une communauté d'êtres rendus égaux par l'expérience sensible et esthétique. On se rappelle la VII<sup>e</sup> des *Lettres d'un voyageur*, à Franz Liszt : « Il me faut travailler dans le silence et la solitude, tandis que le musicien vit d'accord, de sympathie et d'union avec ses élèves et ses exécutants. »<sup>18</sup> (*HV*, II, 818) Le partage, pour l'écrivain, a lieu dans un temps second, auquel il n'assiste pas : celui de la lecture. La performance musicale aurait le privilège de faire se réunir l'instant de l'expansion solitaire et celui de la réception collective. Ce faisant, Sand passe sous silence le moment de la composition : comme s'il fallait que l'opposition fût absolue. Le thème de la musique redouble ainsi la tension, parcourant *Histoire de ma vie*, entre moi solitaire et moi solidaire<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup>. G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, in *Œuvres autobiographiques*, éd. cit., t. II, p. 818

<sup>19</sup>. Voir D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », *Lieux littéraires*, n°4, 1848, *une révolution du discours*, sous la direction d'H. Millot et C. Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Édition des Cahiers intempestifs, 2001, p. 243-251.

### *Musique et recueillement*

L'autobiographie sandienne constitue, écrit Nicole Mozet, « un document sur la permanence de son être, mais aussi sur les cassures, les séparations, les ruptures »<sup>20</sup>. La musique situe le moi dans la double fidélité à l'intimité subjective et familiale. Elle ancre résolument l'écrivain dans son statut d'artiste. Ce dernier se fonde sur une posture de recueillement adulte aussi bien qu'enfantine : corps ramassé [p. 160] sur lui-même et niché sous le clavecin de la grand-mère ou sous le piano de Liszt ou de Chopin, corps devenu centre réceptif d'un univers sonore dans la petite mansarde du couvent des Anglaises ou plus tard dans le jardin des Bourgoing (*HV*, II, 384). Dans les deux cas, absorbé dans l'écoute, le moi trouve sa stabilité dans la réceptivité sensorielle ; celle-ci mime le geste de repli qui préside à l'écriture autobiographique. Mais il y va aussi d'une disponibilité au monde. La description littéraire de cette écoute est appel à un partage qui retrouverait son sens dans l'intensité de l'échange musical. Une telle émotion commune correspondrait à la « troisième écoute » définie par Roland Barthes, celle qui « ne vise pas – ou n'attend pas – des signes déterminés, classés : non pas ce qui est dit, ou émis, mais qui parle, qui émet : elle est censée se développer dans un espace intersubjectif, où “ j'écoute ” veut dire “ écoute-moi ” »<sup>21</sup>. Le thème musical dans l'œuvre sandienne, en rappelant la vocation inaccomplie pour un autre mode d'expression, ne cesse de désigner à l'écriture et à l'être qu'elle fonde le lieu de leur dépassement. Se rêve ici un texte qui ne serait plus de l'ordre du vestige mais de l'appel immédiat au jaillissement de la voix.

Olivier Bara

(Université Lyon 2, UMR LIRE, CNRS-Lyon 2)

---

<sup>20</sup>. N. Mozet, *George Sand écrivain de romans*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, éd. 1997, p. 15.

<sup>21</sup>. R. Barthes, « Écoute » in *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 217.