



La médiation artistique dans l'invention de soi: George sand, autobiographe et mélomane

Olivier Bara (Université Lumière Lyon 2)

RÉSUMÉ : **Histoire de ma vie**, autobiographie de la romancière française George Sand, publiée en 1854 et 1855, offre un exemple parmi d'autres de construction symbolique du sujet par l'écriture. Toutefois, Sand se dote d'une identité singulière, moins littéraire (dans l'affirmation d'une vocation d'écrivain) que musicale (« j'étais née musicienne »). Le moi qui se ramasse, se déchiffre et se dit dans ces pages se veut « artiste », voué à produire des sons, doté d'une identité primitive que l'écriture aurait ensuite offusquée. Le récit d'enfance s'organise dès lors au fil des premiers souvenirs musicaux, reconstitués par la mémoire et interprétés par l'écriture. L'expérience auditive présiderait, avant l'entrée dans la médiation du verbe, à la naissance à soi du sujet, corps sensible, conscience réflexive et mémoire. L'écoute et la production musicales mettent aussi en question la singularité d'un individu ouvert à l'échange et au partage sensibles. **Histoire de ma vie** offre ainsi l'exemple littéraire d'un processus de subjectivation construit par les mots, mais fondé sur l'expérience, sensorielle, culturelle, individuelle et collective, des arts du son.

MOT-CLÉS: George Sand, écriture du moi, subjectivation

The artistic mediation in the invention of the self: George sand as autobiographer and melomaniac

ABSTRACT: **Histoire de ma vie**, French novelist George Sand's autobiography, published in 1854 and 1855, offers an example, among others, of the symbolic construction of the subject by writing. However, Sand is endowed with a unique identity, less literary (in the affirmation of her vocation as a writer) than musical ("I was born musician"). The self that focuses on herself, deciphers herself and speaks of herself in these pages sees herself as an "artist", devoted to producing sounds and endowed with a primitive identity that writing would then overshadow. Thus, the narrative of infancy organizes itself around the first musical recollections, recovered by memory and interpreted in writing. Before the entrance in verbal mediation, the auditive experience would determine the birth of the self, the subject, the sensitive body, the reflexive consciousness and memory. Musical hearing and production also question the singularity of an individual who is open to sensitive sharings and interchanges. **Histoire de ma vie** offers then the literary example of a process of subjectivation built by words, but based on the sensorial, cultural, individual and collective experience of the art of sounds.

KEYWORDS: George Sand, writing of the self, subjectivation.



A mediação artística na invenção de si: George Sand autobiógrafa e melômana

RESUMO: *Histoire de ma vie*, autobiografia da romancista francesa George Sand, publicada em 1854 e 1855, oferece um exemplo, dentre outros, da construção simbólica do sujeito pela escritura. Todavia, Sand se dota de uma identidade singular, menos literária (na afirmação de uma vocação de escritora) que musical (“eu tinha nascido musicista”). O eu que se concentra em si mesmo, que se decifra e que se diz nestas páginas se quer “artista”, devotado a produzir sons, dotado de uma identidade primitiva que a escritura teria em seguida ofuscado. A narrativa da infância se organiza então no decorrer das primeiras lembranças musicais, reconstituídas pela memória e interpretadas pela escritura. Antes da sua entrada na mediação do verbo, a experiência auditiva determinaria o nascimento – a si mesmo – do sujeito, do corpo sensível, da consciência reflexiva e da memória. A escuta e a produção musicais colocam também em questão a singularidade de um indivíduo aberto a trocas e partilhas sensíveis. **Histoire de ma vie** oferece assim o exemplo literário de um processo de subjetivação construído pelas palavras, mas, fundado sobre a experiência sensorial, cultural, individual e coletiva das artes do som.

PALAVRAS-CHAVE: George Sand, escritura do eu, subjetivação



Dans sa thèse de Doctorat, Fausto Calaça (2010) étudie avec finesse une scène du roman de Balzac, **La Maison-du-chat-qui-pelote** où l'héroïne, issue d'une famille de commerçants parisiens, prend conscience d'elle-même, se constitue comme sujet, en découvrant son propre portrait tracé par un peintre amoureux d'elle et exposé en public. La médiation artistique, ici la médiation de l'art pictural, permet à un sujet de se penser comme tel, d'advenir comme sujet dans sa propre conscience et face au monde – par l'intermédiaire du geste du peintre mais aussi de son regard désirant. C'est en pensant à cet exemple développé dans sa thèse par Fausto Calaça que j'ai eu l'idée de présenter pour cette conférence certaines analyses déjà esquissées dans un article (BARA, 2006) consacré à l'autobiographie de la romancière française George Sand, **Histoire de ma vie** (1).

On connaît les liens étroits qui ont uni la romancière à l'élite musicale de son temps, aux grands musiciens romantiques que furent Frédéric Chopin, Franz Liszt ou la cantatrice Pauline Viardot. La musique occupe une place importante dans l'autobiographie de George Sand, au point de mettre en jeu l'identité même du sujet que définit et invente l'écriture. En quoi **Histoire de ma vie** de George Sand éclaire-t-elle le rôle joué par la médiation artistique, en l'occurrence musicale, dans la construction symbolique du sujet ? Rappelons qu'**Histoire de ma vie** a été commencée par George Sand à l'âge de 43 ans, en 1847, et publiée en feuilleton dans le journal **La Presse** en 1854 et 1855 – George Sand mourra vingt après, en 1876 : ce n'est pas une autobiographie écrite au crépuscule d'une existence, mais dans la force de l'âge et dans le plein rayonnement de la gloire.

Partons d'une première citation extraite de l'autobiographie de Sand :

J'adorais toujours la musique, bien que ma bonne maman me négligeât sous ce rapport, et que M. Gayard [son professeur] m'inspirât de plus en plus le dégoût de l'étudier à sa manière. Il arrivait bien rarement à ma grand-mère de poser ses doigts blancs et paralysés sur le vieux clavecin, et de chevrotter ces majestueux fragments des vieux maîtres qu'elle chevrotait mieux que personne ne les eût chantés. 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. (SAND, 1970, III^e partie, chapitre IX, p. 845)

Ce passage introduit, dans **Histoire de ma vie**, le récit de la première expérience du théâtre dans la ville de La Châtre, non loin du château de Nohant, lorsqu'une troupe de comédiens ambulants qui donnaient l'opéra-comique réveilla la passion théâtrale et musicale d'Aurore, future George Sand. Cette phrase pourtant possède un caractère d'étrangeté qui la rend signifiante sinon révélatrice. Surgissant au beau milieu des souvenirs d'enfance, elle assigne au moi son essence, lui impose son



identité : cette identité relèverait de l'inné, elle se confondrait avec le don musical. Aurore-George appartiendrait par quelque privilège de la naissance à « l'aristocratie » des musiciens. Mais le constat d'un oubli partiel de cette origine (« J'avais presque oublié ») rappelle aussi l'échec de l'éducation musicale d'Aurore, confiée à un mauvais maître, M. Gayard. Elle place dès lors la musique, dans la vie de l'écrivain George Sand, du côté de la promesse non tenue. La phrase insiste sur la réception des compositions musicales d'autrui, remplaçant l'exécution par soi-même : « je pouvais sentir et comprendre ce que les autres peuvent exprimer ou produire ». 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 (la musicienne qu'elle aurait dû être) à romancière (une identité seconde, presque accidentelle). Dans cet écart identitaire entre le moi musicien et le moi écrivain se joue l'existence 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 – sa 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 » unique, d'une identité originale, et effacement de ce moi dans le partage et l'écoute fondant la vie solidaire. Solitaire et solidaire, tel est ce « moi » qui s'invente dans le texte autobiographique, grâce, en partie, à la médiation musicale.

Suivre les fils de la thématique musicale courant à travers **Histoire de ma vie** de George Sand revient à explorer la manière dont un moi se découvre, s'affirme et se construit en littérature, dans une identité revendiquée et démontrée grâce au souvenir du rôle joué par la médiation artistique. L'écriture autobiographique fait de l'art musical le lieu d'un dévoilement et d'une fixation identitaires, et la condition d'une transfiguration. Un processus de subjectivation est à l'œuvre, mené *a posteriori*, dans l'écriture de soi et l'invention de soi que constitue une autobiographie.

Dans une première partie, observons comment le texte autobiographique postule l'existence d'une « essence musicale » du moi : la conscience de soi chez le sujet se réalise grâce à la médiation sensible de la musique, et aboutit à la saisie par le sujet d'une identité artistique qui lui semble innée.

Sensation musicale et conscience de soi

Le souvenir écrit 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 de son corps. Le chapitre XI du livre II retrace méticuleusement les étapes de ce cheminement, celui d'une conscience en train de naître au monde et à elle-même, de distinguer son être propre dans le chaos des sensations et des représentations nées du contact avec le monde extérieur :

Désormais je vais être guidée par mes propres souvenirs, et comme je n'ai pas la prétention d'écrire l'histoire de mon temps en dehors de la mienne propre, je ne dirai de la campagne d'Espagne [où est engagé son père] que ce que j'en ai vu par mes yeux, à une époque où les objets extérieurs, étranges et incompréhensibles pour moi, commençaient à me frapper comme des tableaux mystérieux. On me permettra de rétrograder un peu, et de prendre ma vie au moment où je commence à la sentir. (SAND, 1970, II, X, p. 528)

Le tout premier souvenir de George Sand est celui, très vague et flou, d'une chute alors qu'elle est enfant, et du sang versé ; s'enchaînent ensuite dans la mémoire des images troubles : le vol des mouches, la flamme des bougies, le voile blanc de la fille du vitrier le jour de sa première communion, un jouet en forme de polichinelle, une vieille allumeuse de réverbères ou le regard de l'Empereur aperçu sur le boulevard lors d'un défilé. 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, ce 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 » :

Les premiers vers que j'aie entendus sont ceux-ci, que tout le monde connaît sans doute, et que ma mère me chantait de la voix la plus fraîche et la plus douce qui se puisse entendre : *Allons dans la grange / Voir la poule blanche / Qui pond un bel œuf d'argent / Pour ce cher petit enfant.* (SAND, 1970, II, XI, p. 532)

Puis vient la chanson de la veille de Noël, dont l'autobiographe ne se souvient plus. Ces 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, une vieille chanson célèbre en France : « 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:



[...] j'aurais volontiers pleuré, tant je me sentais triste et privée de ce charmant bois de lauriers où je n'étais entrée en rêve que pour en être aussitôt dépossédée. [...] Je vois toujours ce bois avant qu'on y eût porté la cognée, et, dans la réalité, je n'en ai jamais vu d'aussi beau ; 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. (*Ibid*, p. 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 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. La conscience du mal, inscrite au cœur du sujet et indissociable de l'accès au sentiment de soi, trouve là une origine à la fois personnelle et mythique, inventée dans l'écriture autobiographique.

Après le souvenir des premières chansons entendues, vient celui des premiers sons produits par le corps de l'enfant en contact avec les objets du monde. Placée dans son lit, la petite Aurore jouait « du grillage » comme on jouerait de la harpe ou de la guitare (citation n°5) :

J'avais un amusement particulier avant de m'endormir, c'était de promener mes doigts sur le réseau de laiton de la porte de l'alcôve qui se trouvait à côté de mon lit. Le petit son que j'en tirais me paraissait une musique céleste, et j'entendais ma mère dire : *Voilà Aurore qui joue du grillage*. (*Ibid*, p. 538).

L'expérience tactile est primitive ; elle semble préfigurer la pratique digitale du piano, de la harpe et de la plume chez l'adulte George Sand, pianiste, harpiste et écrivain. 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 aux pulsations de ce dernier. Le corps s'approprie dans son pouvoir de transformation, d'abord sonore, du monde.

L'aboutissement de ce chapitre est le récit final des premières impressions authentiquement musicales, « les plus chères de ma vie » (SAND, I, II, p. 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 : « Entendre est un phénomène physiologique ; écouter est un acte psychologique » écrit Roland Barthes (1982, p. 217). Voici ce souvenir sur lequel s'achève ce chapitre de la naissance à soi de l'enfant, recomposée par l'adulte autobiographe :



Un souvenir qui date de mes quatre premières années est celui de ma première émotion musicale. Ma mère avait été voir quelqu'un dans un village près de Paris, je ne sais lequel. L'appartement était très élevé, et de la fenêtre, étant trop petite pour voir le fond de la rue, je ne distinguais que le faite des maisons environnantes et beaucoup d'étendue de ciel. Nous passâmes là une partie de la journée, mais je ne fis attention à rien, tant j'étais préoccupée du son d'un flageolet [petite flûte] qui joua tout le temps une foule d'airs qui me parurent admirables. Le son partait d'une des mansardes les plus élevées, et même d'assez loin, car ma mère, à qui je demandai ce que c'était, l'entendait à peine. Pour moi, dont l'ouïe était apparemment plus fine et plus sensible à cette époque, je ne perdais pas une seule modulation de ce petit instrument, si aigu de près, si doux à distance, et j'en étais charmée. Il me semblait l'entendre dans un rêve. Le ciel était pur et d'un bleu étincelant, et ces délicates mélodies semblaient planer sur les toits et se perdre dans le ciel même. [...] 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. (SAND, II, XI, p. 547)

Plusieurs éléments symboliques constituent ce premier souvenir musical de l'enfance, qui semble constituer, dans l'économie du récit autobiographique, le moment de la véritable naissance du sujet. On note la clôture de l'espace dans cet appartement « très élevé », le 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 » : l'émotion musicale est un ravissement dans lequel se découvre la possibilité de s'absenter du réel, de ne plus être que soi, corps vibrant et pure sensation ouvrant sur une rêverie. 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 en effet 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 – non pas la grâce divine, mais la grâce musicale, également descendue du ciel. 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 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'idéalisme



romantique de George Sand s'invente ici une origine, et une justification autobiographique.

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 ». L'écrivain fait de cet épisode la première révélation des harmonies supérieures offerte par la musique, langue de l'âme et langage divin. 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). (BARTHES, 1982, p. 221)

Chez Sand, la réunion des deux termes « comprendre » et « vaguement » (« je comprenais vaguement ») désigne cet état intermédiaire où l'intuition d'une cohérence absolue du monde est déjà perceptible sans être pour autant rationalisée : telle est la naissance d'une conscience religieuse du monde, associée à une conscience physique et sensorielle de son être, acquise par la musique, et reconstituée par l'écriture – à moins qu'il s'agisse là d'une invention, de la constitution d'un « souvenir-écran », selon l'expression de Freud, destiné à refouler quelque chose, hors de la conscience : un élément traumatisant qui pourrait être, dans l'enfance de Sand, la mort brutale de son père (lui-même musicien amateur).

Le récit de ces premières expériences est marqué par la puissante subjectivité revendiquée par le texte. La source musicale, la personne de l'interprète (le joueur de flageolet), 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 de certains 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 ? Il était « de je ne sais plus quel maître » écrit Sand (I, II, p. 35), alors qu'il s'agit, d'après les paroles citées, d'un air du **Don Giovanni** de Mozart. L'un des premiers opéras vus sur scène est **La Mort d'Abel**, ouvrage dont Aurore a gardé l'image de l'ange exterminateur à l'épée flamboyante. C'était « de je ne sais qui » dit l'autobiographe en note (SAND, III, V, p. 746), ne cherchant même pas à retrouver le nom du compositeur (Kreutzer). De même, la pureté de l'émotion, dans le souvenir d'enfance,



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 : Sand se souvient du vieux clavecin et de la voix chevrotante de sa grand-mère, des « misères des décors », de l'« absurdité des costumes » de la troupe ambulante donnant l'opéra-comique à La Châtre (SAND, III, IX, p. 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, 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* 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. (NANCY, 2001, p. 08)

Mais la notation des souvenirs aussi fragiles que ceux d'une première écoute musicale d'où semble jaillir la conscience vive d'exister, conscience inséparable de la sensation, s'accompagne dans l'autobiographie de l'exploration de la culture musicale. Cette exploration entraîne le récit vers la reconstitution historique d'un parcours esthétique original par lequel s'est constituée, culturellement, socialement, une identité propre. Cette culture, recomposée et imposée par le texte, soutient l'affirmation par George Sand d'une double ascendance, populaire et aristocratique.

Culture musicale, ou invention sociale et morale de soi

Par ses origines, George Sand est le produit d'une double ascendance contradictoire : la haute aristocratie du côté de son père, puisqu'elle est l'arrière-petite-fille du Maréchal de Saxe, parente avec les rois de Pologne ; le petit peuple du côté de sa mère, issue d'une famille de vendeurs d'oiseaux sur les quais de Seine à Paris. Le récit de la formation de la culture musicale de Sand organise sur un mode mythique et symbolique cette double origine contradictoire.

La figure de la mère est la première, dans l'ordre du récit, à apparaître, avant celle de la grand-mère paternelle et du père : l'affirmation de l'appartenance au peuple au premier chapitre du livre I



précède l'exploration par Sand de son ascendance aristocratique. La lignée maternelle et populaire, dans l'imaginaire de George Sand, se confond avec le don naturel du chant, non étudié, libre et spontané :

Elle [ma mère] 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. (SAND, II, XIV, p. 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, par exemple dans son roman **Les Maîtres sonneurs**, sera toujours, chez Sand, l'hommage rendu à 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^e 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. A travers le souvenir musical, tantôt populaire, tantôt savant, tantôt du côté de la chanson, tantôt de celui de l'opéra, George Sand construit dans le texte son identité d'écrivain français confondu avec son siècle, ce 19^e siècle issu de la Révolution française, et propose par son propre modèle une réconciliation historique entre les classes opposées, peuple et aristocratie.

Mais la musique dans le texte suggère aussi un autre mode de relation à autrui, fondé sur la langue musicale. Le moi inventé par le texte est cette fois de nature morale : il concerne le « moi pour autrui ». Précisons de quelle langue musicale il s'agit : Sand privilégie 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 communication plus pure et transparente, que ne viendrait pas mettre à distance le passage par la langue écrite. La langue musicale chantée,



cultivée par Sand, ignorerait les cloisonnements du discours logique. Plus que la musique instrumentale, c'est le chant qui constitue l'art où aurait pu, selon Sand (III, VIII, p. 805), s'épanouir son être : « c'était là mon instinct et ma vocation », écrit-elle. 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 : d'une relation harmonieuse et transparente entre moi et les autres. Mais souvenons-nous de la première citation : Aurore n'a pas eu la chance de rencontrer un maître à la hauteur de son talent musical et n'a pu devenir musicienne, chanteuse, comme elle le rêvait. Ces souvenirs du moi musicien tracent également l'histoire d'une vie différente de l'existence réelle vouée à l'écriture et non à la musique. L'affirmation du moi dans le récit autobiographique est donc inséparable de la suggestion de ses virtualités. Le texte réintroduit du « jeu », des possibilités ouvertes, dans l'histoire personnelle au moment même où elle la fixe dans le monument du livre. Par la grâce d'un conditionnel, « j'aurais été musicienne », Sand opère un retour vers le moment d'avant la fixation de sa destinée pour suggérer cet ailleurs où la vie aurait été accomplie et pour s'abandonner au « possible narratif ». L'autobiographie, par le souvenir musical, ne dit pas seulement ce que l'on fut, ce que l'on croit être ou veut être pour autrui, mais aussi ce que l'on aurait pu être, dans une autre vie – cette autre vie qui fait partie aussi de l'identité du sujet.

Enfin, la référence musicale, dans l'œuvre autobiographique, fonde avec le lecteur 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 son public anonyme. 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, comme elle l'écrit, une « parcelle de la vie générale » (*Ibid.*, p. 307). Par la notation musicale peut s'installer, de mémoire à mémoire, un dialogue entre « je » et « vous ». Le texte écrit dans la solitude d'une conscience et d'une mémoire propre devient lieu de partage et de connivence. Ce glissement de l'introspection vers la communion, du « moi » au « nous » apparaît dès le récit des premiers vers et des premières chansons entendus, ceux de la berceuse de la « poule blanche » chantée par la mère d'Aurore. Le souvenir musical ancien 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 de l'écrivain. « Je me souviens » se fait formule magique ouvrant à l'universel, à la rencontre avec tous les autres : « Je me rappelle aussi la jolie ronde de **Giroflée, girofla**, que tous



les enfants connaissent [...] » (*Ibid.*, p. 537, je souligne). Dans la citation n° 3, nous avons relevé déjà cette formule : « Les premiers vers que j'aie entendus sont ceux-ci, que tout le monde connaît sans doute [...] ». 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 sensible, est aussi à lire comme une stratégie d'occultation du moi. De même que le souvenir fait écran, le « moi » musical ouvert sur un « nous » masque et refoule bien des vérités de l'être. Mais un sujet se construit autant dans le dévoilement que dans le refoulement ; il naît de l'invention publique de soi comme du silence sur soi.

La musique dans **Histoire de ma vie** de George Sand situe le moi dans une double posture contradictoire : d'un côté, elle fonde l'originalité d'un être, d'une expérience et d'une conscience ; de l'autre, elle ouvre cet être au partage sensible, et révèle sa ressemblance avec chacun des lecteurs – avec chacun d'entre nous. Cette double position, de fermeture sur soi et d'ouverture, se retrouve dans l'œuvre, chaque fois qu'est évoquée une écoute musicale. George Sand se représente alors repliée sur elle-même, parfois assise, recroquevillée, sous le piano en train de jouer. Absorbé dans l'écoute musicale, le moi trouve sa stabilité dans la réceptivité sensorielle ; celle-ci mime le geste de repli sur soi qui préside à l'écriture autobiographique où un sujet se ramasse sur lui-même pour se reconquérir. Mais ce repli permet aussi, paradoxalement, une disponibilité au monde. La description littéraire de cette écoute musicale, la notation du souvenir, est toujours un appel à un partage qui retrouverait son sens dans l'intensité de l'échange musical, au-delà des mots et de la littérature. 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 ” [...]. (BARTHES, 1982, p. 217)

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.



Referências

BARA, Olivier. « *J'avais presque oublié que j'étais née musicienne aussi...* : musique et identité dans **Histoire de ma vie** ». In : BERNARD-GRIFFITHS, SIMONE et DIAZ, José-Luis. **Lire Histoire de ma vie de George Sand**. Clermont Ferrand : « Cahiers romantiques » des Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 143-160.

BARA, Olivier. **Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre**. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010.

BARTHES, Roland. « Écoute ». In : **L'obvie et l'obtus. Essais critiques III**. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

CALAÇA, Fausto. **Dandismo e Cuidado de Si. Ensaios de subjetivação em Balzac / Dandysme et souci de soi. Essais de subjectivation chez Balzac**. Tese de doutorado sob a direção de Terezinha de Camargo Viana e codireção de Olivier Bara. Universidade de Brasília/Université Lumière Lyon 2, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **Ascoltando**. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001.

SAND, George. **Histoire de ma vie**. Édition de Georges Lubin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, tome I.

Recebido em abril de 2011.

Aceito em julho de 2011.

Olivier Bara

Professor da *École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts* (Université Lumière Lyon 2) e pesquisador do laboratório « *Littérature, idéologies, représentations, XVIII^e-XIX^e siècles* » (Unité Mixte de Recherche-CNRS) no Institut des Sciences de l'Homme de Lyon.
bara.olivier@wanadoo.fr

Nota

(1) Je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010.