

La musique sacrée ès lettres, le cas de George Sand

Ningfei Duan

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LA MUSIQUE SACRÉE n'est pas une catégorie musicale clairement délimitée. Dans l'*Encyclopédie des musiques sacrées*, les musiques sacrées, désormais plurielles, comprennent la musique d'église, la musique religieuse, la musique ecclésiastique, la musique liturgique, etc¹. Jean-Yves Hameline constate que l'épithète sacrée est « employée pour qualifier non pas l'art musical, mais des compositions en vue d'un usage »². Le 22 novembre 1903, le pape Pie V énonce le code juridique de la musique sacrée dans un *motu proprio*. Une commission spéciale est mise en place pour assurer sa bonne exécution.

Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique, que par l'allure, par l'inspiration et par le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne, et elle est d'autant moins digne de l'Église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle.

Quant à George Sand et les précurseurs romantiques allemands, la musique sacrée constitue une quête de la pure musique, une musique « détachée de textes, de programmes et de fonctions, avec l'expression ou le pressentiment de “ l'absolu ” »³. Elle propose une forme de spiritualité afin de raviver la foi menacée par la montée de l'industrie au XIX^e siècle. Elle ouvre aussi, paradoxalement, une guerre contre le catholicisme afin de réclamer la dignité de l'art et des musiciens. Ces derniers, longtemps regardés comme d'humbles serviteurs de Dieu, aspirent à libérer leur inspiration de la surveillance de l'Église. L'objet de cet article est de démontrer la manifestation de la musique sacrée dans *Consuelo*, roman musical de George Sand. Basée sur la figure de

la cantatrice Consuelo, l'étude propose de passer en revue les rapports entre texte et musique, ceux entre vocal et instrumental, finalement ceux entre spiritualité et matérialité.

Salve Regina de Consuelo

En 1749, Benoît XIV impose à la musique sacrée des critères explicites : intégrité des textes, compréhension des mots, différenciation des styles musicaux qui doivent correspondre au moment liturgique⁴. Cette attention particulièrement accordée aux textes traduit l'intention de l'Église de mettre le chant sacré au-dessus des autres genres musicaux. George Sand adhère aux valeurs esthétiques de la musique religieuse et place le *Salve Regina* de Pergolèse dans la première scène de son roman *Consuelo*. D'ailleurs, l'image de Consuelo est façonnée de manière à remplir le modèle du chantre sacré promu par l'Église.

L'action de la première scène s'amorce quand Porpora nomme son étudiante préférée devant toute la classe. Les jeunes filles s'attribuent à l'envi les rares compliments du maître. Leur surprise est grande quand elles voient Porpora décerner cet honneur à Consuelo, la seule qui n'ait pas participé à la compétition, tellement elle est absorbée dans ses études. Afin de démontrer l'impartialité de son choix, Porpora demande à Consuelo de chanter le *Salve Regina* de Pergolèse.

Consuelo, sans rien répondre, sans montrer ni crainte, ni orgueil, ni embarras, suivit le maître de chant jusqu'à l'orgue, où il se rassit et, d'un air de triomphe, donna le ton à la jeune élève. Alors Consuelo, avec simplicité et avec aisance, éleva purement, sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir. Elle chanta le *Salve Regina* sans faire une seule faute de mémoire, sans hasarder un son qui ne fût complètement juste, plein, soutenu ou brisé à propos ; et suivant avec une exactitude toute passive les instructions que le savant maître lui avait données, rendant avec ses facultés puissantes les intentions intelligentes et droites du bonhomme, elle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé : elle chanta avec perfection.⁵

Le *Salve Regina* est une prière catholique répertoriée à l'origine comme un chant grégorien. C'est une antienne et donc un genre de chant monodique liturgique. Le *Guide des genres de la musique*

occidentale en décrit ainsi le principe : « Elle consiste en un refrain en prose chanté par l'assemblée ou le chœur (*schola*), avant, après et entre les versets ou les strophes d'un psaume, ou encore simplement au début et à la fin de celui-ci »⁶. Par rapport au chant grégorien, l'antienne est un genre plus libre. Son texte peut provenir du psaume, d'autres écrits bibliques, de récits sur les actes des martyres ou de compositions littéraires ecclésiastiques. Sa mélodie peut être très souple avec un ambitus ample. Le *Salve Regina* fait partie des antiennes mariales⁷ (dédiées à la Vierge Marie) qui sont particulièrement ornées et qui ne sont pas reliées à des psaumes. L'antienne est reprise par de nombreux compositeurs, tels que Marc-Antoine Charpentier, Antonio Vivaldi, Jean-Baptiste Pergolèse. Le motif musical originel n'est pas toujours respecté, comme le montre, entre autres, le *Salve Regina* adagio composé par Nicola Porpora en 1708. Le *Salve Regina* de Pergolèse est une des plus célèbres antiennes adressées à Marie. Plusieurs versions lui sont attribuées à tort ou à raison⁸. Bien que nous soyons loin d'avoir un avis arrêté sur quelle version chante Consuelo, elle s'inscrit toujours dans le style baroque, un style plus expressif et mélodieux que le psaume *Salve Regina*. Comme David A. Powell le remarque, « [l]e *Salve Regina* de Pergolèse, [est] plus approprié que son *Stabat mater* pour la mise en valeur de solo de soprano ainsi que pour la raison narrative de l'Assomption »⁹. La romancière semble transposer les caractéristiques du psaume dans le chant de Consuelo. Du *Salve Regina* de Pergolèse à celui que chante Consuelo, on passe de la réalité à la fiction. Ce n'est plus le même Pergolèse qui parmi d'autres maîtres italiens, marque Aurore par la grandeur et la grâce sous la tutelle de sa grand-mère¹⁰, mais un Pergolèse au style dépouillé rendu équanime par le jeu de Consuelo.

Le solo de Consuelo constitue le point culminant du chapitre. Sa pose d'entrée est marquée avant tout par les syntaxes de structure négative : « sans rien répondre, sans montrer ni crainte, ni orgueil, ni embarras »¹¹. L'anaphore donne un ton insistant au geste de Consuelo, qui se dirige vers son maître à un pas rassuré et déterminé. Inconsciemment, Consuelo compose un maintien solennel approprié à Marie Reine (*Salve Regina*). La crainte, l'orgueil et l'embarras sont des réactions émotionnelles que l'on attend chez une jeune fille qui se trouve dans une pareille situation. Pourtant, ces sentiments humains sont niés par cette structure négative. La chanteuse est dotée ainsi de qualité qui outrepassé l'humain et qui lui permet de s'identifier à la Vierge. Quand elle commence à chanter, c'est toujours la négation qui qualifie sa performance : « sans faire une seule faute de mémoire, sans

hasarder un son qui ne fût complètement juste »¹². En plus de sa dimension d'anaphore, la négation devient absolue avec l'ajout de deux articles indéfinis, afin de souligner l'exactitude irréprochable au niveau technique. Ici Consuelo incarne un disciple qui exécute rigoureusement les instructions de son maître. Sa position dominée fait allusion aux fidèles qui se prosternent devant Dieu. À la fin, le chant de Consuelo s'achève sur une comparaison entre elle et « un chanteur consommé »¹³. Cette comparaison oppose la perfection de Consuelo à l'enthousiasme prohibé par l'Église. De peur que les croyants ne soient troublés par la sensualité musicale, l'Église interdit en effet tout élément susceptible de provoquer la sensibilité ou l'enthousiasme. Dans cette perspective, le chant de Consuelo épouse parfaitement les critères de la musique religieuse.

Le style dépouillé ne concerne pas que la musique, la personnalité de la musicienne est marquée de la même transparence. Consuelo est dépossédée de toute expression personnelle. Elle est un miroir qui reflète les défauts de ceux qui l'entourent. La scène inaugurale caractérise trois types d'acteurs. Le premier correspond à un groupe composé de jeunes filles. À part la Clorinda qui se détache légèrement du portrait collectif par sa beauté, les autres ne sont mentionnées que rapidement par leur nom : la Costanza, la Zuliette, la Rosina, la Michelina, etc. La plupart du temps elles sont désignées comme les « demoiselles »¹⁴, les « petites filles », les « enfants femelles », un « troupeau indiscipliné », « une cinquantaine de blondines ou de brunettes, [...] comme une voilée de mouette crieuses », « les jeunes choristes » ou les « écolières silencieuses ». Elles joignent leur voix en chœur et leurs personnes ne font qu'un bloc marqué par la superficialité et la médiocrité. Le second type est le maître de chant. Il reste anonyme dans le premier chapitre et ne possède qu'une identité professionnelle : il est « le vieux professeur » ou « le maestro ». Il faut attendre le deuxième chapitre pour savoir qu'il s'agit de Nicola Porpora. Le métier du personnage, devenu sa caractéristique unique, fait ressortir sa sévérité, sa passion exclusive pour la musique, ainsi que sa haute autorité dans le domaine. Le troisième, et aussi dernier personnage est Consuelo. Avant de révéler son identité, le maître de chant la qualifie d'abord par une série d'adjectifs flatteurs : « cette sage, cette docile, cette studieuse, cette attentive, cette bonne enfant ». L'anaphore employée ici est une figure d'insistance et elle distingue Consuelo des autres choristes. D'ailleurs, les adjectifs épithètes commencent par le monosyllabe « sage », puis passent par les adjectifs féminins de deux ou trois syllabes, jusqu'à ce

qu'ils cèdent la place à un syntagme « cette bonne enfant ». La progression des mots ressemble à un enchaînement de notes et crée un effet mélodieux en *crescendo*. Consuelo, qui signifie consolation en espagnol, est un prénom étrange en lui-même. En tant qu'héroïne éponyme du roman, elle attire l'attention des lecteurs dès que son nom est prononcé. En plus, son nom est souligné en italique et deux apostrophes interrogatoires accentuent davantage sa particularité : « *Consuelo* ? l'Espagnole ? »¹⁵.

L'*Encyclopédie des musiques sacrées* définit deux orientations des chants liturgiques. La première envisage le chant comme une « sacralisation formelle de toute parole sainte »¹⁶, alors que la deuxième veut qu'il soit « une expression construite ». La performance de Consuelo dans le *Salve Regina* relève plutôt de la première orientation. Tel est le commentaire d'une de ses camarades la Michelina, selon qui Consuelo n'a pas d'ombre d'intelligence : « Elle apprend par cœur, elle suit servilement les indications du professeur, et puis ses bons poumons font le reste »¹⁷. La chanteuse doit effectuer la partition avec de la précision rigoureuse. Tout est écrit à l'avance et toute modification est condamnée : le souffle, le rythme, la vitesse, la hauteur des notes et le texte jusqu'à la moindre nuance de couleur. Aucune marge n'est laissée à l'interprétation de chantres. Leur voix s'efface derrière la partition, qui à son tour est effacée devant la Parole de Dieu, le Verbe¹⁸.

La précision excessive peut porter atteinte à la beauté musicale. George Sand en a conscience bien avant la rédaction de *Consuelo*. Mademoiselle Brasse dans *Rose et Blanche*, qui « moitié nonne, moitié chanteuse » donne des leçons de plain-chant et dirige les chœurs, n'est-elle pas appréciée au couvent parce qu'elle chante « le latin avec assez de dignité » ? La désapprobation de Sand envers la rigidité de la musique liturgique ne se démentit pas tout au long de sa création littéraire. Tout en admettant que Consuelo chante avec « perfection », la romancière la situe au début du roman. Puisque *Consuelo* est à la fois un *Bildungsroman* (roman d'apprentissage) et un *Künstlerroman* (roman d'artiste), la « perfection » n'est qu'un point de départ de la formation musicale de Consuelo. La vocation artistique de la cantatrice l'emporte ainsi sur l'autorité de l'Église.

Néanmoins, le ton approbateur sur le *Salve Regina* nuance infiniment la critique. Un rappel à la biographie de Sand aide à éclaircir cette ambiguïté. Selon la pratique de son époque, George Sand, appelée encore Aurore, a été envoyée au couvent des dames Augustines anglaises à Paris pour recevoir de l'éducation. Elle y est restée du 12

janvier 1818 au 12 avril 1820. Ce séjour monastique finit par la conversion d'Aurore au catholicisme. Sous l'effet d'une dévotion fervente, Aurore prétend préférer les chœurs et les motets des chapelles à la musique bouffe des Italiens¹⁹. Elle se montre sévère contre les effets sensationnels au sortir du couvent : « il se trouvait bien des antennes vocalisées dans le goût rococo de la musique sacrée du dernier siècle ; mais nous n'étions pas trop dupes de ces abus, et, en somme, on nous mettait sur la voie des bonnes choses »²⁰. Thérèse Marix-Spire attribue cette préférence d'Aurore à l'immersion de la musique religieuse au couvent : « entretenue par la discipline assez stricte du couvent, la pensionnaire de seize ans s'élève contre le mauvais goût des chanteurs italiens, condamne leur irrespect des textes, leur recherche de la fioriture vaine »²¹. Les cantiques et les plain-chants exercent un attrait durable sur Sand. Le *Salve Regina* de Consuelo est marqué de cette réminiscence de la romancière d'avoir été une fois dévote.

Rejeter la musique italienne n'est pas une simple affaire de goût ou de religion. Cela implique aussi les conflits familiaux. Nous y voyons le ressentiment de la jeune Aurore contre sa grand-mère, qui adore les opéras italiens. Le retour à la maison paternel de Nohant marque le commencement de la réconciliation entre grand-mère et petite-fille. Dans *Consuelo*, Sand finit par approuver le style italien. Cette attitude donne la répercussion à sa manière d'envisager la musique religieuse : le style italien fait son entrée dans la messe. Quand le hasard fait que Consuelo doit diriger la musique dans une messe, la cantatrice fait triompher le chant religieux de Porpora sur la musique de Holzbaüer²². Dans l'enceinte monastique, puisque la virtuosité met en avant la personne de musicien, elle ne se conforme pas au principe de l'abnégation et manque également à la convenance. Consuelo s'affranchit de ces exigences. Elle écoute, chante et anime comme une musicienne électrisée. En revanche, les villageois germaniques forment un chœur passable et chante médiocrement la messe de Holzbaüer. Leur manière rappelle beaucoup le jeu sans expression de Consuelo dans le *Salve Regina* :

[...] les chœurs étaient déjà partis et galopaient le style fugué du germanique compositeur, avec un aplomb de bon augure. Consuelo prenait plaisir à voir et à entendre ces bons prolétaires allemands avec leurs figures sérieuses, leurs voix justes, leur ensemble méthodique et leur verve toujours soutenue, parce qu'elle est toujours contenue dans certaines limites [...] : s'ils avaient le feu qui a manqué au maître, tout irait de travers ; mais ils ne l'ont pas, et les pensées forgées à la mécanique sont rendues par des pièces de mécanique.²³

À travers l'observation de Consuelo, la romancière décrit le chœur des villageois avec beaucoup d'ironie. L'empressement des choristes passe à côté de la lente incantation caractérisant souvent un motet fugué. La musique dont ils se vantent devant Consuelo est, aux yeux de cette dernière, un événement banal de « ces bons prolétaires », un événement qu'elle arrive à diriger sans peine de préparation. En plus, le qualificatif de « prolétaires » cloue leur musique terre à terre, qui ne peut pas élever l'esprit au ciel. Hoditz-Roswald, dont la partition est jalousement gardée par Gottlieb, n'est pas non plus un maître qu'apprécie la cantatrice, car il n'a pas de « feu ». La justesse et la contenance tournent à la mécanique. Le feu d'inspiration s'étouffe dans l'étreinte trop forte de l'Église. Cette musique sans vie met en exergue l'état stérile d'une religion qui d'un côté trahit le vrai esprit christique, de l'autre entraîne le désamour des intellectuels comme Lamennais, Sand, Balzac, Pierre Leroux. C'est une religion qui refuse d'évoluer avec le temps. Durant l'écriture de *Consuelo*, George Sand fréquente assidument Pierre Leroux et adhère à sa nouvelle religion de l'Humanité. Comme nous le fait remarquer Bernard Hamon, la « soif d'autorité »²⁴ d'Église éloigne d'elle les intellectuels. George Sand « insiste sur cette obstination de l'Église à se priver de la force d'adaptation et d'invention des élites intellectuelles, dont l'absence la condamne à disparaître par sclérose »²⁵. Nous trouvons l'incarnation de cette Église dans le personnage Gottlieb, un organiste médiocre, mais vaniteux. Après les chœurs, Consuelo chante la musique de Porpora en solo. Sa manière italienne étonne, scandalise et finit par enthousiasmer le public. L'« *expression* de son chant large et sublime transport[e] Joseph jusqu'aux cieux »²⁶ et donne au chanoine un « air béat »²⁷. Ces réactions du public sympathique sont un mélange de l'élévation d'esprit et du plaisir charnel. Rappelons-nous que la deuxième orientation du chant liturgique porte sur les expressions. « C'est la porte ouverte au lyrisme expressif, à la poésie, à la créativité, à l'ornementation vocale »²⁸. La cantatrice ne se dissimule plus derrière la conformité machinale et dévoile entièrement son propre style et sa personnalité distinguée.

Le chœur germanique et le solo italien sont exposés côte à côte en tant que deux manières d'interpréter la musique sacrée. La question se pose entre l'austérité et l'expressivité : comment veiller à ce que l'un ne se réduise pas à l'ennui et l'autre à la dépravation ? Il ne s'agit pas d'une simple comparaison qui cherche à remettre en valeur l'école italienne en raillant l'école allemande. Au contraire, George Sand met en relation les deux aspects contradictoires dans la musique religieuse,

les deux caractéristiques qui lui sont inhérentes – l’obéissance et l’inspiration. Ces deux traits se contredisent en permanence sans pouvoir se passer complètement l’un de l’autre. De ce fait, il n’existe pas de parodie entre le jeu parfait de Consuelo dans le *Salve Regina* et le jeu mécanique des villageois germaniques. Ayant la même vocation religieuse, Consuelo purifie l’antienne baroque de Pergolèse, alors que si les choristes de la messe mécanisent l’inspiration religieuse, c’est que George Sand fait ressortir le rôle d’interprète, à travers lequel la musique divinise l’Écriture et non l’inverse.

La rivalité entre le technique et l’inspiration et celle entre l’austérité et l’enthousiasme se traduisent communément par l’opposition entre l’aridité de la réalité et le transport romantique. Sand s’inspire possiblement de Hoffmann. L’écrivain allemand expose un malentendu satirique dans *L’Homme au sable*. Nathanaël est un jeune d’esprit sensible et impressionnable. Il tombe éperdument amoureux d’un automate nommé Olympia. Cette dernière est un être « sans vie et sans âme », avec la marche « cadencée », les mouvements imprimés par « des roulages ». « Son jeu, son chant, ont cette mesure régulière et désagréable, qui rappelle le jeu de la machine ; il en est de même de sa danse »²⁹. Mais pour Nathanaël, les roulades brillantes d’Olympia sont le « frémissement céleste de l’amour heureux »³⁰. Cet automate exerce un pouvoir si surprenant sur Nathanaël qu’il efface l’image de sa bien-aimée Clara. L’épanchement prodige et les élucubrations extravagantes de Nathanaël font un contraste poignant avec le mutisme et l’inertie d’Olympia. Il est troublant de voir que l’âme romanesque de Nathanaël n’est inspirée que par un robot. Le malaise hoffmannien se laisse voir dans *Consuelo*, quand l’héroïne déclare que ces villageois germaniques méthodiques lui sont plus sympathiques que le public d’un théâtre. La cantatrice est-elle une sorte d’ombre de Nathanaël quand elle avoue n’avoir jamais chanté avec autant « d’entrain et de plaisir »³¹, devant un chœur qu’elle qualifie de mécanique ? Nous trouvons aussi l’image de la machine à la place des interprètes sans génie de création. Consuelo conseille ainsi Haydn de se faire compositeur au lieu de chanteur : « ton bâton de commandement est ta plume. Tu ne dois pas obéir, mais imposer. Quand on peut être l’âme de l’œuvre, comment songe-t-on à se ranger parmi *les machines* ? »³². Dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, George Sand inverse la fantaisie de l’automate. Hélène fait chanter la lyre sans y toucher. Un amateur imagine que la lyre d’Hélène est « une espèce d’orgue »³³. On soupçonne alors qu’Hélène est un « automate » :

L'AUTRE AMATEUR. Comment ! mademoiselle, vous ne voyez pas que ce que vous prenez pour votre amie Hélène est un automate auquel on a donné sa ressemblance ? On dirait d'Hélène, en effet ; mais c'est tout simplement une machine, et vous allez la voir s'arrêter. Les yeux sont d'émail et tournent au moyen d'un ressort. La respiration est produite par un soufflet placé dans le corps du mannequin...³⁴

Cet interlocuteur est indiqué « amateur », donc un non-initié au mystère de la musique sacrée. Au contraire de Nathanaël qui prend l'automate comme sa muse, ce spectateur borné méconnaît le génie d'Hélène. Sand bascule insensiblement la discussion des chants sacrés vers celle de la liberté de l'interprète, soit une discussion purement artistique et profane. De plus, en assimilant le créateur Dieu au créateur compositeur, la romancière prononce une double rupture avec le catholicisme.

L'apothéose de Consuelo dans l'espace sacré

L'emplacement et le déplacement des personnages révèlent leur rôle dans le groupe. Comme nous l'avons mentionné plus haut, dans le cours de Porpora, les personnalités individuelles de jeunes choristes sont dissimulées derrière des caractères collectifs. Elles parlent toujours en même temps et provoquent un tapage où tout le monde prétend être meilleur que le reste : « – En ce cas, c'est moi... – Non, c'est moi... – Pas du tout, c'est moi ? – Moi ! – Moi ! »³⁵.

Porpora se fraie un chemin en traversant cette masse pour donner son compliment à Consuelo. Son déplacement dans l'espace est fort significatif. Il met un terme au bloc homogène des choristes en désignant Consuelo comme un talent hors du commun. Il quitte son poste auprès de l'orgue pour ramener Consuelo de la périphérie au centre de la classe. Avec la majesté rituelle d'une consécration, Porpora confirme Consuelo dans sa supériorité par rapport à ses camarades.

« Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, l'hiérophanie révèle un “ point fixe ” absolu, un “ Centre ” »³⁶. L'orgue marque une rupture dans l'espace, en raison de sa position focalisée et ses tuyaux élevés. C'est autour de lui que s'organise la place de professeur, ainsi que celle des choristes. Ainsi l'orgue constitue une « hiérophanie, une irruption du sacré »³⁷ qui installe l'ordre et qui transforme le local de cours en un espace sacré. Porpora assume sa tâche pédagogique et se tient toujours près de l'orgue, entouré de ses

étudiantes. L'orgue est un instrument avec une forte signification religieuse, grâce à laquelle Porpora revêt également un statut sacré. Le professeur de chant s'impose comme un point de repère que les autres sollicitent. Il s'en sert d'un bâton doctoral pour marquer la mesure, ce qui le rapproche du Créateur qui établit l'ordre à partir du chaos. Quand Porpora utilise ce bâton pour séparer ses étudiantes, comparées à « son troupeau indiscipliné »³⁸, son geste suggère sans doute l'image de Jésus comme berger de toute humanité.

À la référence spatiale s'ajoute un autre repère musical. Les sons émanant de l'orgue construisent une sphère en projetant au loin les modulations excentriques. C'est également sur l'orgue que Porpora donne à Consuelo le ton sur lequel elle chante le *Salve Regina*. Dans cet espace sanctifié, Porpora et Consuelo se placent près du centre et acquièrent ainsi une cosmogonie qu'ils répètent à leur façon. Porpora fait office d'orientation, garde la position centrale et initie son élue Consuelo au cercle sacré. La position de Consuelo est légèrement plus élevée, car elle est la seule qui est haut placée en occupant un gradin. L'espace sacré est aussi un espace musical. Les autres choristes regardent Consuelo et la suivent parce qu'elle chante avec une justesse irréprochable dans le chœur, comme « une note de clavecin »³⁹. Consuelo se détache du groupe homogène des choristes en étant la seule capable de chanter un solo. Au moyen de son chant, elle crée un mouvement dirigé vers le haut, en élevant « purement sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir »⁴⁰. Un tour spiral ou une flèche invisible naissent dans les ondes sonores qu'elle vocalise. Selon Eliade, « les images d'une ouverture » sont d'une grande importance religieuse, car elles assument « le passage d'un monde profane au monde sacré »⁴¹, autrement dit une ouverture vers le haut assure « la communication avec le monde des dieux »⁴².

L'image de l'« ouverture » ressort davantage lorsque Consuelo interprète *I cieli immensi narrano* de Marcello. De même que le *Salve Regina*, Consuelo remplit la voûte de sa voix, soit la partie supérieure de la cathédrale. Elle effectue une ascension dans l'espace en montant dans la tribune de l'orgue, en se levant lentement, au fur et à mesure que son visage apparaît devant les spectateurs. Avant de chanter, elle prie Dieu d'ennoblir son accent. L'ascension spatiale se mue en celle qui est spirituelle, lorsque le front de Consuelo semble « nager dans un fluide céleste »⁴³. À part cet espace physique, le vrai passage, l'image d'« ouverture » selon Eliade se réalise au son de la musique.

Dans la première scène, Consuelo a besoin de s'approcher de l'orgue pour être investie du sacré. Lors de sa deuxième performance à

l'église, elle s'impose comme le centre incontestable, en assumant à elle seule la mission de sanctifier l'espace, le psaume et les publics. Pour le comte Zustiniani, la cantatrice incarne directement la divinité : « C'est sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo ! c'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiée ! »⁴⁴. Selon la légende, la sainte Cécile est une martyre qui purifie par son sacrifice la musique par-dessus le vacarme du cortège nuptial. Son image est liée à l'extase religieuse : « L'association entre Cécile et les expressions musicales conduit à la formation d'institutions, pas seulement religieuses, constituées pour la célébration de la sainte, dont les textes commémoratifs sont vite l'occasion de donner une large place à l'exaltation de la musique »⁴⁵. Le compositeur Marcello compare le chant de Consuelo à la chorale céleste : « Si les anges de là-haut chantent comme toi, j'aspire à quitter la terre pour aller goûter une éternité des délices que tu viens de me faire connaître »⁴⁶. Sa comparaison établit une passerelle entre le chant de la terre et le chant du ciel. La communication fait écho à l'image d'« ouverture » et favorise l'ascension spirituelle.

Les deux scènes ont pour point commun d'avoir lieu à l'église, qui est un espace préalablement sanctifié. En chantant sous la voûte, Consuelo est absorbée par l'idée de célébrer Dieu. Encore qu'elle soit placée plus haut que les autres, elle est conditionnée par la structure architecturale de l'église, de sorte que son chant puisse s'élever jusqu'au plafond, mais impossible de surpasser le toit. Ce plafond physique sous-entend une contrainte invisible qui empêche le génie de Consuelo de prendre son plein essor. La limite de son chant correspond à sa relation avec son entourage en ce moment. Dans cette période de sa vie, la cantatrice se fie à la protection de deux personnes : Anzoleto remplit le rôle de mari et Porpora celui de père. Chez le personnage de Consuelo, la notion de sacré d'Eliade rejoint les valeurs traditionnelles du catholicisme. En tant que femme, Consuelo répond parfaitement aux critères de l'Église : elle est une enfant innocente qui chante le chœur à la gloire de Dieu, elle garde sa virginité et sa fidélité envers Anzoleto et elle accomplit les obligations filiales envers Porpora. Ces trois rôles s'unissent en un seul — la cantatrice, car en chantant, elle contribue à la préparation des vêpres, prépare une carrière en couple avec Anzoleto et honore l'école de Porpora dans les répertoires du théâtre de San-Samuel.

Après avoir quitté Venise, Consuelo se soustrait à son ancienne identité et prend un pseudonyme Nina. Elle chante un cantique espagnol que lui a appris sa mère en suivant sa propre inspiration.

Honorer le souvenir de la mère est le premier pas vers l'indépendance et la liberté contre la tutelle paternelle. Ce n'est plus comme avant où elle se produisait à l'église ou au théâtre en fonction de la volonté de Porpora. Chantant désormais en plein air, Consuelo puise son inspiration dans la vue de la nature et dans sa mémoire personnelle.

[...] elle s'arrêta involontairement au pied d'une grande croix de bois, qui marquait, au sommet d'une colline nue, le théâtre de quelque miracle ou de quelque crime traditionnel [...], elle monta sur les pierres qui assujettissaient le pied de la croix. Alors, se tournant du côté de l'horizon derrière lequel devait être Riesenburg, elle donna sa voix dans toute son étendue pour chanter le verset du cantique espagnol :

O Consuelo de mi alma, etc.

[...]

Consuelo redescendit de la pierre, où comme une madone elle avait dessiné sa silhouette élégante dans le bleu transparent de la nuit.⁴⁷

L'irruption de la foi se manifeste par la croix plantée en haut sur la colline et aussi par Consuelo montée sur la pierre pour chanter. En plein milieu de la nature, les sentiments du sacré relèvent des expériences religieuses primitives et s'écartent du catholicisme. Si pendant le spectacle à l'église de Mendecanti, Consuelo ne pense qu'à Dieu, elle est habitée cette fois-ci entièrement par l'image d'Albert en chantant le cantique espagnol. Elle a envie de chanter parce qu'en voyant la nuit tomber, elle « se représen[te] la morne soirée qui commençait au château des Géants, et la nuit, peut-être terrible, qu'Albert [va] passer[...] »⁴⁸. Le fait qu'Albert supplée Dieu au cœur de Consuelo révèle la conversion de cette dernière, qui sympathise désormais avec les hussites. Cette compassion la pousse à reconnaître les facultés surhumaines d'Albert. Les échos entre eux forment un effet miroir par lequel ils se regardent et s'entendent malgré l'espace qui les séparent :

Elle s'imagina fortement qu'à cette heure *même il pensait à elle, et la voyait peut-être* ; et croyant trouver un allègement à sa peine en lui parlant par un chant sympathique à travers la nuit et l'espace[...]. À son tour, inspirée à la manière d'Albert, elle s'imagina qu'elle le voyait, à travers les bois, les montagnes et les vallées, assis sur la pierre du Schreckenstein, calme, résigné, rempli d'une sainte espérance. « Il m'a entendue, pensait-elle, il a reconnu ma voix et le chant qu'il aime. Il m'a compris, et maintenant il va rentrer au château, embrasser son père, et peut-être s'endormir paisiblement.⁴⁹

Consuelo dédie son chant à Albert qui, étant un public absent, recevrait pourtant un bienfait réel : « Peut-être en cet instant, par un rapprochement bizarre, Albert éprouve-t-il comme une commotion électrique qui détendit les ressorts de sa volonté sombre, et fit passer jusqu'aux profondeurs les plus mystérieuses de son âme les délices d'un calme divin »⁵⁰. Non seulement Consuelo se convertit à la religion d'Albert, mais elle est capable de lui donner sa bénédiction. Du Hussitisme à la religion d'art, la notion du sacré se libère progressivement du domaine catholique.

Dies irae *le sentiment mysterium tremendum*

Selon George Sand, la quête de divinité ne suit pas le chemin de la raison, mais celui du cœur. L'instinct du beau amène naturellement au vrai. La musique s'accorde avec l'ordre de l'univers et chante l'hymne de cosmos. En même temps que George Sand défend le romantisme contre le positivisme bourgeois et la raison froide, elle est obligée de démontrer l'intuition dans tous ses visages. Mais le cosmos n'est pas définitif et n'apporte pas la plénitude une fois pour toutes. L'alternance entre le chaos et le cosmos demande une approche relative, car le cosmos comporte des éléments désordonnés qui bouleverseront l'ordre établi et feront revenir un nouveau chaos. En dehors de cette alternance éternelle, le sacré possède toujours une dimension irrationnelle, devant laquelle les êtres humains éprouvent souvent un effroi incontrôlable.

Ce sentiment d'effroi appartient à la catégorie de sacré, même si le contexte n'est pas religieux. Quand Consuelo chante, elle évoque une sorte de terreur chez Haydn. Pour ce dernier, le sacré se manifeste dans la musique surtout par la peur : « Mon Dieu, mon Dieu ! [...] Y-a-t-il donc d'autres voix humains semblables à celle-ci ? Pourrai-je jamais entendre quelque chose de comparable à ce qui m'est révélé aujourd'hui ? O musique ! sainte musique ! ô génie de l'art ! que tu m'embrases, et que tu *m'épouvantes* ! »⁵¹. Ses paroles d'admiration décrivent bien son effroi. Sa posture à genoux pendant l'audition montre davantage le caractère sacré de la scène.

Selon Rudolf Otto, le sacré, au même titre que le beau, appartient à une catégorie d'un autre domaine. Il est complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle, car c'est quelque chose d'ineffable⁵². Il provoque le sentiment d'un effroi mystique, qui est désigné comme « *Mysterium tremendum* » :

Le sentiment qu'il provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps, mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des choses et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader d'horreur éprouvée devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite...en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature.⁵³

La description d'Otto correspond à la réaction de Haydn, aussi bien qu'à celle du comte Zustiniani après avoir écouté le *Salve Regina*. Le comte considère que Consuelo est une « créature céleste »⁵⁴ et une « divinité mystérieuse »⁵⁵, en disant qu'elle l'a jeté dans les ravissements, qu'elle l'a pris au cœur et lui a arraché des larmes⁵⁶. Les deux auditeurs élèvent la cantatrice dans le domaine surhumain. Toujours chez Otto, l'expression culminante du sacré est proche d'une terreur. C'est Haydn qui, musicien lui-même, a mieux saisi la nature du chant. Il est bouleversé non parce qu'il a senti quelque chose d'effrayant dans la musique, mais une sorte d'idolâtrie hors de l'expérience empirique :

« Sanctifier une chose en son cœur », c'est la mettre hors de pair par le sentiment spécial qu'elle inspire, une terreur qui ne se confond avec aucune autre forme de terreur [...]. C'est là une frayeur pleine d'une horreur interne qu'aucune chose créée, même la plus menaçante et la plus puissante, ne peut inspirer.⁵⁷

Cette terreur réapparaît dans *Spiridion*. Pour le père Alexis, le sens du sacré est dans le livre laissé par Spiridion et dans l'apparition de l'esprit de Spiridion lui-même. La crainte du père Alexis vient d'un sentiment d'impuissance, comme si l'esprit pouvait apporter la réponse à toutes ses questions et que sa disparition lui faisait sentir un vide inconsolable d'ici-bas :

[...] il se mêlait une grande crainte à l'attrait irrésistible que j'éprouvais pour lui. Ce n'était pas cette terreur puérile que les hommes faibles ressentent à l'aspect d'une perturbation quelconque des faits ordinairement accessibles à leurs perceptions bornées [...]. Ses apparitions étaient une grâce, une bénédiction d'en haut, un miracle qui s'était accompli en faveur

de Fulgence et de moi ; c'était pour moi un doux et glorieux souvenir, mais je n'osais demander plus qu'il ne m'était accordé.⁵⁸

Bien que la musique ne soit pas directement présente dans cette scène, les aspects sonores sont mis au centre de l'attention. Spiridion ne se montre que par les sons : une voix harmonieuse et la résonance de ses pas. L'abstraction de la forme physique renforce le côté mystérieux et spirituel, ce qui s'inscrit dans le même principe de l'usage de la musique dans la liturgie. Sans la présence physique, les sons exhalent l'imagination du père Alexis et créent un effet agrandissant : « je savais qu'à l'état de pur esprit il devait lire en moi et comprendre ce qui s'y passait avec plus de force et de pénétration encore qu'il ne l'eût fait lorsque son âme était emprisonnée dans la matière »⁵⁹.

L'essence du « numineux »⁶⁰ est tellement insaisissable que l'on ne peut la décrire qu'à travers l'analogie ou la négation. La peur incitée par les apparitions effrayantes est propre au style fantastique ou gothique. Le malaise non identifiable peut donner une idée sur la nature ineffable « numineux ». Pourtant, les fantômes purement effrayants n'appartiennent pas à la catégorie du « *Mysterium tremendum* », car ils sollicitent les phénomènes qui existent déjà dans la réalité et dans l'imaginaire. Les éléments fantastiques introduits servent néanmoins de repoussoir afin de distinguer la terreur mystique. La mort, parmi d'autres thèmes récurrents dans la littérature fantastique, est évoquée pour annoncer le danger, déclencher l'instinct de survie et persuader les effrayés de rester dans le monde rassurant avec leur repère. Par contre, la terreur mystique signifie une autre réalité qui nous fascine et nous interpelle, au lieu de nous faire reculer. La mort n'est pas la raison de l'effroi. Elle donne à voir ce que cette autre réalité a comme inexplicable et inaccessible.

Dans *Consuelo*, le « numineux » se révèle à Porpora au moment de la mort d'Albert. Pendant qu'elle veille sur le mort, Consuelo adopte « la croyance poétique d'Albert sur la transmission des âmes »⁶¹ et ne garde de lui qu'« un souvenir sacré »⁶². Porpora est un compositeur si absorbé par la musique que les sorts des autres le laissent indifférent. Ayant voulu retenir Consuelo auprès de lui, il a caché la lettre d'Albert et causé indirectement la mort de ce dernier. La nuit même des funérailles, il éprouve un sentiment de terreur, non pas à cause de la culpabilité, mais de la grandeur de la mort.

Le Porpora, ne sachant lui-même où il était, sortit et se promena dans les jardins comme un fou. Il étouffait. Sa sensibilité était

comme emprisonnée sous une cuirasse de sécheresse plus apparente que réelle, mais dont il avait pris l'habitude physique. Les scènes de deuil et de terreur exaltaient son imagination impressionnable, et il courut longtemps au clair de la lune, poursuivi par des voix sinistres qui lui chantaient aux oreilles un *Dies irae* effrayant.⁶³

Le chant *Dies irae* est sans doute imaginaire. Avant, Porpora cherche à écraser la supériorité des seigneurs par la puissance de la musique. Maintenant, il est jeté dans l'effroi, car la mort lui montre une existence plus puissante. Sa vocation artistique, poursuivie jusqu'alors avec tyrannie et égoïsme est remise en question. Dans un autre contexte, George Sand utilise le sens traditionnel de la condamnation de *Dies irae* – la colère de Dieu et le jugement dernier. Il s'agit d'un *Dies irae* improvisé par Liszt sur l'orgue de Fribourg. La colère de Dieu devient une promesse de justice réalisée par le châtement contre les maux : « tandis que l'ire divine grondait sur ma tête en notes foudroyantes, il y aura de la crainte pour ceux qui n'auront pas craint Dieu et qui l'auront outragé dans le plus noble ouvrage de ses mains ! »⁶⁴. La différence entre les deux mentions de *Dies irae* mérite notre attention. Porpora appartient au rang d'artiste privilégié et adoré par Sand. Il n'est pas un sujet coupable qui craint le jugement dernier ni la vision apocalyptique contredisant l'aversion de l'enfer chez Sand. Dans cette perspective, la course de Porpora n'est pas une fuite, mais une recherche instinctive d'une vision nouvelle à l'horizon.

La terreur mystique ressentie par Porpora est extériorisée par la musique, ce qui marchera aussi dans l'autre sens. La musique seule suffit à évoquer cette terreur. C'est le cas quand la musique met l'auditeur hors de lui-même. Dans *Mademoiselle la Quintinie*, quand Émile entend Lucie chanter, il éprouve un sentiment de dépendance et d'impuissance. Émile se trouve dans un état qui lui permet d'entrevoir le « numineux ». Son existence est à la merci de la voix de Lucie, comme une plante s'abandonne au gré du vent :

[...] et j'étais vaincu, brisé par cette voix surhumaine qui s'emparait de moi comme la brise s'empare de l'herbe qu'elle secoue et de la fleur qu'elle effeuille ! [...] Je me bouchai les oreilles, j'entendais toujours Lucie, rien que Lucie ; elle semblait me dire : « Tu n'as pas besoin de tes sens pour m'entendre, c'est mon âme qui parle à ton âme, et tu ne m'échapperas pas. »⁶⁵

Selon Schleiermacher, le sentiment religieux consiste à ce que les sujets se confient à une réalité supérieure avec une confiance absolue. Bien que George Sand insiste sur la bonté de Dieu, la

puissance inégale donne lieu aussi à ce qui est incontrôlable, furieux, et même capricieux. Tel est l'avis de Rudolf Otto : « Cette *ira* n'est autre chose, en effet, que le *tremendum* lui-même, qui, n'étant en aucune façon rationnel, se fait saisir et s'exprime naïvement »⁶⁶.

Hors du contexte collectif de la liturgie, la musique peut devenir une expression personnelle des sentiments religieux. Sa présentation montre le côté ambigu et hésitant de la pensée religieuse chez Sand. D'un côté, la romancière songe à une meilleure croyance en s'opposant à la décadence de la foi catholique. De l'autre, faute d'une expression appropriée, elle se sent obligée d'attacher sa réclamation à la religion, bien que son intention dépasse de loin une réforme religieuse. Ainsi, en prétendant chercher un nouvel horizon, la romancière emprunte l'ancien chemin, mais elle ne cesse de modifier sa position initiale. L'alternance entre éloquence et balbutiement, entre raisonnement et intuition, imprime la manière dont George Sand présente la musique religieuse. Les scènes de l'audition rendent souvent hommage à l'ordre établi grâce à la musique hautement inspirée. Cela donne l'illusion que l'on a trouvé l'accès à un meilleur monde. Pourtant, cet espoir est vite démenti par la crainte, car le sacré est toujours hors de la portée des mortels. En opposition au monde profane où « on peut agir sans angoisse ni tremblement »⁶⁷, le monde sacré est un monde où « un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve »⁶⁸. La complexité de la poétique sandienne se traduit par sa manière de traiter la musique sacrée. La dialectique du texte et de la mélodie se marie avec celle du sacré et du profane. L'insertion de la musique devient plus qu'une nécessité, car elle féconde les idées là où les personnages et les intrigues auraient autrement manqué.

NOTES :

1 Porte Jacques (éd.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Labergerie, 1969.

2 Jean-Yves Hameline, « La notion de " musique sacrée " », dans *Musique, sacré et profane*, Paris, Cité de la musique, 2007, p. 26.

3 Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, trad. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, p. 11.

4 Luigi Garbini, *Nouvelle Histoire de la musique sacrée, Du chant synagogaal à Stockhausen*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Bayard, 2009, p. 329.

5 George Sand, *Consuelo*, Grenoble, Les Éditions de l'Aurore, 1991, I, p. 43, je souligne.

6 Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Fayard Henry Lemoine, 2010, voir article « L'antienne », p. 40.

7 Les quatre principales antiennes sont *Alma redemptoris mater* (de l'Avent à la fête de la purification de la Vierge), *Ave Regina coelorum* (de la fête de la Purification au Mercredi saint), *Regina coeli* (du dimanche de Pâques au vendredi de la Pentecôte) et *Salve Regina* (du dimanche de la Trinité au samedi avant le 1^{er} dimanche de l'Avent) ; voir l'article « L'antienne », *ibid.*, p. 43.

8 De nombreuses versions du *Salve Regina* ont été attribuées à Pergolèse, dont seulement deux sont authentifiées. L'antienne de fa mineur n'en fait pas partie. Elle est publiée trois fois sous le nom de Pergolèse entre 1773 et 1785. Sophie Guermès incline, non sans certaine ambiguïté, à cette version pour alto en raison de la tessiture grave de Consuelo qui est un mezzo-soprano : « [...] Consuelo [...] mezzo-soprano, pouvant aussi chanter des partitions pour contralto (par exemple le *Salve Regina* de Pergolèse, première œuvre qu'elle interprète. Pergolèse avait composé deux versions du *Salve Regina*, l'une, en ut mineur, pour soprano, et l'autre en fa mineur, pour alto : un haute-contre peut ainsi chanter cette partition) ». Sophie Guermès, « L'opéra dans Consuelo », dans *Lecture de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, « Littérature et idéologies », collection dirigée par Philippe Régnier, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 189-201, p. 195. Pour les deux versions du *Salve Regina* de Pergolèse, voir Philippe A. Autexier, « compte rendu sur *Giovanni Battista Pergolesi : Salve Regina. I : A Minor : C Minor* », dans *Dix-Huitième Siècle*, édité par Framarion Edith, Volpilhac-Augier Cathrine, 1995, n° 27, numéro spécial : L'Antiquité au 18^e siècle, p. 659.

9 David A. Powell, « Musique et musiquette, George Sand sur valeur des musiques », dans *À la croisée des chemins, Musiques savantes-Musique populaires, Hommage à George Sand*, Actes du colloque de La Châtre (Château d'Ars), 23-25 octobre 1997, Famdt, p. 12-25, p. 14.

10 George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *George Sand Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1971, I, p. 35. « Je l'ai entendue cent fois dans sa vieillesse chanter des airs de vieux maîtres italiens, dont elle avait fait depuis sa nourriture plus substantielle : Leo, Porpora, Hasse, Pergolèse, etc. [...] Elle avait cette manière large, cette simplicité carrée, ce goût pur et cette distinction de prononciation qu'on n'a plus, qu'on ne connaît plus aujourd'hui ».

11 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, t. I, p. 41.

12 *Ibid.*, p. 41.

13 *Ibid.*, p. 41.

14 *Ibid.*, p. 41-44. Les appellations dans le paragraphe d'analyse sont tirées du premier chapitre du roman.

15 *Ibid.*, p. 42. Le manuscrit de *Consuelo* n'est pas intégralement conservé. De ce fait, on ne peut pas savoir si la romancière a souligné ce prénom dans sa version originelle. Dans le numéro du 1 février 1842 de la *Revue indépendante*, où George Sand publie *Consuelo* pour la première fois, le nom Consuelo est bel et bien en italique dans la phrase citée. *Idem* pour la première édition sous forme de roman chez la Charpentier en 1845 et d'autres éditions qui s'ensuivent.

16 *Encyclopédie des musiques sacrées*, *op. cit.*, II, l'article « le chant comme forme d'expression liturgique », p. 102.

17 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, t. I, p. 44.

18 Glossaire sur le site de l'Église catholique en France : « Le Verbe est la deuxième personne de la Sainte Trinité. Les chrétiens reconnaissent Jésus comme le Verbe venu parmi nous. Il est la Parole de Dieu faite chair. Ce nom est utilisé notamment dans les premiers versets de l'Évangile selon saint Jean. 'Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu'. (Jean I, 1) ».

19 George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, I, p. 1014. Sand critique le chant de madame Catalani pour affirmer son goût pour la musique sacrée : « Il me semble que la cantatrice (madame Catalani) abusait de la richesse de ses moyens, et que sa fantaisie de chanter des variations écrites pour le violon était antimusicale ».

20 *Ibid.*, p. 1014. L'attitude de Sand contre le style rococo vient sans doute de sa grand-mère.

21 Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques et le musique, le cas de George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2008, p. 143.

22 Ignaz Holzbaür (1711-1783), compositeur autrichien. Il est connu pour ses messes et oratorios. Son opéra *Günther von Schwarzburg* est un des premiers opéras en langue allemande. Il est un des membres principaux de l'école de Mannheim, qui contribue à l'évolution musicale du baroque au classicisme. George Sand a raison de l'opposer à Porpora, car ce dernier utilise au contraire, beaucoup d'ornements dans les chants italiens.

23 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, II, p. 109. Cet aspect mécanique rappelle les mauvaises expériences d'Aurore avec un professeur de musique qui s'appelait M. Gayard. *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, I, p. 805. « Ma grand-mère devait bien savoir que c'était là un maître sans valeur et sans âme ; mais elle pensait que j'avais besoin de me délier les doigts, et comme les siens étaient de plus en plus paralysés, elle me donnait M. Gayard comme une mécanique. En fait, M. Gayard m'apprenait à remuer les doigts, et il me donnait à lire beaucoup la musique, mais il ne m'enseignait rien ».

24 Hamon Bernard, *George Sand face aux églises*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57.

25 *Ibid.*, p. 58.

26 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, II, p. 109, je souligne.

- 27 *Ibid.*, p. 109.
- 28 *Encyclopédie des musiques sacrées, op. cit.*, II, l'article « le chant comme forme d'expression liturgique », art. cit., p. 102.
- 29 E. T. A Hoffmann, *Contes fantastiques, choix de contes, récits et nouvelles*, Paris, Librairie Garnier Frère, 1823, p. 189.
- 30 *Ibid.*, p. 185
- 31 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, II, p. 109.
- 32 *Ibid.*, p. 50, je souligne.
- 33 George Sand, *Les Sept Cordes de la Lyre*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 98.
- 34 *Ibid.*, p. 98-99.
- 35 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 42.
- 36 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 2014, p. 26.
- 37 *Ibid.*, p. 29.
- 38 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 42.
- 39 *Ibid.*, I, p. 43.
- 40 *Ibid.*, I, p. 43.
- 41 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 28
- 42 *Ibid.*, p. 29.
- 43 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 100.
- 44 *Ibid.*, I, p. 101.
- 45 Luigi Garbini, *Nouvelle histoire de la musique sacrée, Du chant synagogaal à Stockhausen*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, *op. cit.*, p. 299.
- 46 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 101.
- 47 *Ibid.*, II, p.34- 35.
- 48 *Ibid.*, p. 34.
- 49 *Ibid.*, p. 34, je souligne.
- 50 *Ibid.*, p. 35.
- 51 *Ibid.*, je souligne.
- 52 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Paris, Payot & Rivage, « Petite Bibliothèque Payot », p. 19.
- 53 *Ibid.*, p. 27-28.
- 54 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 47.
- 55 *Ibid.*, I, p. 49.
- 56 *Ibid.*, I, p. 47-48.
- 57 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, op. cit.*, p. 29.
- 58 George Sand, *Spiridion*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 162-163.
- 59 *Ibid.*, p. 162.
- 60 Ce terme appartient à Rudolf Otto dans son ouvrage *Das Heilige* pour désigner le sacré.
- 61 George Sand, *Consuelo, op. cit.* II, p. 368.
- 62 *Ibid.* p. 368.
- 63 *Ibid.*, p. 367.
- 64 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 556.
- 65 George Sand, *Mademoiselle la Quintinie*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2004, p. 65-66.
- 66 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, op. cit.*, p. 35.
- 67 Caillois Roger, *L'Homme et le sacré*, éd. augm. de trois appendices sur le Sexe, le Jeu, la Guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1961, p. 2.
- 68 *Ibid.*