

MALGORZATA GAMRAT
Académie de l'art, Szczecin

Lélio de Hector Berlioz et *Le contrebandier* de George Sand, ou la solitude d'un artiste (héros) romantique portant le masque d'un bandit¹

*Lélio by Hector Berlioz and Le contrebandier by George Sand,
or solitude of a romantic artist (hero) wearing the mask of a bandit*

Abstract: The notions of solitude and a bandit were very popular as a literary theme during Romanticism. Those two literary topoi were connected with the image of a romantic hero, and successively a romantic artist. This paper analyzes two very different works: a monodrama *Lélio* by Hector Berlioz and the short story *Le contrebandier* by George Sand, where a bandit is presented as a representation of a romantic artist.

Keywords: solitude, romantic artist, romantic hero, romantic bandit, George Sand, Hector Berlioz, *Lélio*, *Le contrebandier*

*La solitude est un grand pays
J'y vivrai le reste de ma vie
(Johnny Hallyday, La solitude, 1973)*

Le bandit solitaire, ou un des visages de l'héros romantique

Le bandit en tant que thème dans la littérature européenne apparaît assez tôt et devient vite un de ses topoi. Or, au XIX^e siècle, il devient un symbole de la liberté

¹ Les recherches ont été financées par le Centre National de Science dans le cadre de réalisation du projet n° 2016/23/B/HS1/02325 « Philosophie de musique. Les voies métaphysique, phénoménologique et déconstructiviste des recherches sur la musique, sa théorie et pratique ».

de l'homme et le synonyme d'un être vivant loin de la société et ne respectant point la manière de vivre de celle-ci : il se révolte. Mais souvent il est noble et plein de contrastes (ange et démon à la fois) ; il est mystérieux, sombre ; il cache en lui un chagrin inexplicable pour les gens ordinaires... Parfois il est présenté en tant qu'une victime de la fatalité, comme Hernani de Victor Hugo – un de plus célèbres bandits romantiques qui est, par ailleurs, une incarnation modèle de l'héros romantique.

La solitude, quant à elle, est encore plus présente dans la culture européenne – elle suit l'homme dès son début et elle se dévoile dans différents textes à travers les siècles². C'est un de sujets emblématiques du romantisme que nous rencontrons aussi bien dans la prose qu'en poésie, à ne citer que les œuvres des artistes les plus célèbres comme Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine ou Casimir Delavigne. Pendant ce temps-là, la solitude envisagée comme une situation et un sentiment devient un symbole de l'artiste romantique qui est fréquemment solitaire, incompris par les autres. « La solitude est chère à qui jamais n'en sort / elle a mille douceurs qui rendent calme et fort », dit Charles-Augustin Sainte-Beuve³. Notons qu'elle offre aussi un abri et un secours aux gens malheureux et aux bandits autant qu'aux artistes.

Ces trois notions : la solitude, le bandit et l'artiste romantique se croisent de temps en temps dans l'art romantique et parfois vont ensemble, notamment si un personnage de bandit véhicule la métaphore d'un artiste libre vivant en solitude ; métaphore souvent aussi existentielle que réelle, étant donné qu'il est incompris non seulement par la société mais également par la critique. Il est donc solitaire avec et dans son art, et suite à ses « démarches révolutionnaires » envers l'art dit classique ; il est vu en tant qu'un destructeur, un bandit. Cette vision romantique de l'artiste révolté et libre de tout le corset social et artistique revient dans différents textes littéraires dont deux seront présentés au cours de la présente étude.

Lélio de Hector Berlioz

Lélio est un jeune artiste, un musicien « d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente »⁴, touché par des vagues de passion comme René de Chateaubriand dont il est frère cadet au sens métaphorique (son existence est bien inspirée par ce personnage créé par l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe*). Le sujet berliozien est

² Cf. J. Ingleheart (dir.), *Two Thousand Years of Solitude : Exile After Ovide*, Oxford, Oxford University Press, 2011 : ouvrage dont le titre est déjà assez significatif dans le contexte de cette étude. Ce livre montre comment la solitude est présente dans la littérature européenne.

³ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Consolation IX. À Fontaney*, [in] idem, *Joseph Delorme – Les consolations*, Bruxelles, E. Laurent, 1834 (1^{ère} publication 1829), p. 307.

⁴ H. Berlioz, *La Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'artiste* op. 14a, Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 07/11/2018).

trop sensible, il ne sait point vivre parmi les autres, il souffre d'être incompris et mal aimé par la femme qu'il aime et qui devient son obsession. Avec tous ces problèmes, il reste seul, ce que Berlioz met en relief dans la troisième partie de la *Symphonie fantastique* (1830)⁵ dont *Lélio, ou la retour à la vie* (1831)⁶ est la séquelle. Cette partie est intitulée *Scène aux champs* ; là, notre artiste « réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... », mais il n'en est guère sûr, il doute et enfin il se sent très solitaire, ce que nous voyons dans le passage suivant, accentué par la ponctuation et par la disposition du texte : « Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence... »⁷.

La réflexion, la souffrance et enfin la solitude vécues par ce jeune artiste le mènent à une tentative de suicide mais celle-ci échoue – la dose de narcotique qu'il a prise est trop faible et il ne fait que se plonger dans un songe délirant rempli des visions démoniaques décrites ainsi par *Lélio* : « Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces soldats, les clameurs de cette populace, ces pas graves et cadencés tombant sur mon cœur comme des marteaux de Cyclopes... »⁸. Il en sort et décide de vivre parce que la musique et la littérature l'inspirent à continuer sa vie, elles le sauvent. Il veut créer la musique de l'avenir, nouvelle, indépendante des règles classiques et inspirée par la littérature, notamment par Shakespeare qui lui apporte les meilleures idées à forger en œuvres musicales. Puisque ceci est impossible dans les conditions dans lesquelles il fonctionne, il décide de créer en solitude, qui, elle, est nécessaire pour que son inspiration prenne son envol et ne s'enfuie pas.

⁵ *La Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'artiste* op. 14a est une symphonie à programme, où un texte littéraire (programme) éclaire la musique et explique ce qui se passe dans l'œuvre au niveau de la dramaturgie. Berlioz explique lui-même son idée de ce type de symphonie ainsi : « Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression » (*ibidem*). Pour en savoir plus sur cette œuvre, voir : C. Abromont, *La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe*, Paris, Cité de la Musique / Philharmonie de Paris, 2016.

⁶ Le titre exact de cette œuvre est *Lélio, ou la retour à la vie* (op. 14b). Le nom « Lélio » n'a été ajouté par Berlioz au premier titre *Le retour à la vie* qu'en 1855 ; il s'est inspiré du nom d'un des personnages du roman de George Sand *La Marquise* (1832). Cf. G. Bordy, « The Concert as a Literary Genre : Berlioz's *Lélio* », [in] D. da Sousa Correa (dir.), *Phrases and Subject. Studies in Literature and Music*, New York, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006, p. 152. Selon Berlioz, *Lélio* fut sa première œuvre dans le domaine de la littérature, comme il le dit dans une lettre à Thomas Gounet du 14 juin 1831. Cf. H. Berlioz, *Correspondance générale*, t. 1, dir. P. Citron, Paris, Flammarion, 1972, p. 429. Cette œuvre pose des problèmes généalogiques parce que Berlioz donna deux différentes indications quant au genre de sa création : « monodrame lyrique » et « mélologue ». Les chercheurs non plus ne sont point d'accord à ce sujet. Guillaume Bordy donne quelques propositions très intéressantes : « concert with programme », « ideal concert, which is played in the mind of the Artist », « expressive instrumental genre ». Cf. G. Bordy, *op. cit.*, p. 151.

⁷ H. Berlioz, *La Symphonie fantastique...*, *op. cit.*

⁸ *Idem*, *Lélio, ou la retour à la vie* op. 14b, Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 07/11/2018). Toutes les citations du texte utilisées dans cette étude viennent de cette version et seront désormais signalées par les abréviations suivantes : monologue de Lélio (ML), *Chanson de brigands* (CB) mises en parenthèses après la citation.

Ce qui importe pour mieux comprendre la situation de Lélío, c'est que, pour sortir de sa solitude – qui, d'ailleurs, semble le déranger –, il invente des amis qui vivent avec lui. Il en est question dès le début de l'œuvre : déjà à la page de titre, nous lisons que, dans cette œuvre, il y a des personnages réels (musiciens, choristes, amis et élèves de Lélío qui interviennent à la dernière partie) et ceux fictifs, y compris le poète Horatio – son meilleur ami. C'est à lui que le musicien adresse ses adieux et qui est l'auteur des paroles mises en musique par notre artiste. Toutefois, Lélío a aussi un autre ami très important : c'est l'art en général, et la musique est son amante idéalisée et sacralisée :

Ô musique ! maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours ! Viens, viens, déploie tous tes charmes, enivre-moi, environne-moi de tous tes prestiges, sois touchante, fière, simple, parée, riche, belle ! Viens, viens, je m'abandonne à toi (ML).

Une autre femme idéale et inaccessible semble cachée dans le monde imaginaire de la littérature :

Oh ! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie, que mon cœur appelle ! Que ne puis-je m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour ; et un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras d'un mélancolique et dernier sommeil!... (ML).

Penchons-nous ici sur la vie sociale de Lélío : il vit seul, ses contacts avec la société sont difficiles et rares ; il n'est guère compris par les autres, sauf par quelques musiciens qui sont ses amis et ses élèves ; les autres musiciens ne le comprennent point. Or, il y a encore une autre raison de son isolement : c'est la critique qui n'accepte rien que des choses déjà bien connues et classiques ; la critique détruit toutes les nouveautés dans l'art ; c'est un ennemi du progrès qui bloque la fantaisie et la liberté de l'artiste.

J'ai envie d'aller dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de Bravi, dussé-je n'être que simple brigand... J'y ai souvent songé... Oui ! de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris d'horreur accompagné d'un orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacryma-christi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie!... (ML),

dit Lélío après avoir mené une réflexion concernant la critique et la liberté de l'art de son temps. Il veut être brigand pour vivre librement et pour cultiver son art sans les obstacles imposés par la critique. Il imagine une vie sans limites : « Ce jour est un jour de largesses / Nous allons boire à nos maîtresses / Dans le crâne de leurs amants ! », il rêve de vivre « cent ans et plus, riche et content » (CB), comme le chante le capitaine des brigands.

Le monologue du jeune artiste continue ; il s'imagine qu'en Italie, et notamment « dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre » (ML), la vie est plus facile et meilleure pour un esprit libre et créatif, parce qu'il est mieux d'être libre vivant

loin de la société qu'être un pape ou un roi adoré dans un endroit de prestige. Le brigand vit « à la montagne, au vieux couvent » (CB), où il est heureux et libre ; et sa bande lui reste fidèle et l'entoure comme ses prêtres⁹. En effet, dans le *Chant de brigands* qui suit le monologue de Lélio, le sujet évoque un vieil ermite qui l'attend, lui-même et son groupe. Un peu plus loin, nous apercevons qu'ils vivent à la montagne et ils vont à la campagne de temps en temps mais dès qu'ils reçoivent ce dont ils ont besoin, ils reviennent chez eux. Pour eux, le plus important est d'être libres et heureux : ils boivent, ils tuent les gens qui les dérangent, ils prennent les femmes qui leur plaisent. S'ils possèdent un code d'honneur, celui-ci n'entre point dans les normes sociales conventionnelles.

Mais pourquoi Lélio veut devenir brigand ? La réponse à cette question semble résulter de sa sensibilité, de ses activités artistiques et de son inadaptation sociale, mais cela n'est point aussi simple. C'est un jeune artiste romantique qui ne peut trouver aucun moyen de vivre parmi les philistins et la critique d'art conservatrice déjà mentionnée. Il commence sa réflexion à ce sujet en partant des observations sur Shakespeare et le fait que, au XIX^e siècle, le poète anglais n'était point apprécié comme il le mérite. De plus, il suggère que le génie de ce grand artiste incompris a été détruit par la critique. L'ignorance de celle-ci pousse le sujet à vouloir brusquement quitter cette société barbare. Seulement quelques artistes les plus sensibles peuvent comprendre le génie du dramaturge anglais (et reconnaître tout autre génie). Lélio le résume ainsi :

Ô Shakespeare ! Shakespeare ! toi dont les premières années passèrent inaperçues, dont l'histoire est presque aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère, quelles traces éblouissantes a laissées ton génie ! Et pourtant que tu es peu compris ! De grands peuples t'adorent, il est vrai ; mais tant d'autres te blasphèment ! Sans te connaître, sur la foi d'écrivains sans âme, qui ont pillé tes trésors en te dénigrant, on osait naguère encore dans la moitié de l'Europe t'accuser de barbarie!... (ML).

Quant à la critique en tant que telle et à ses fideles apôtres, Lélio va encore plus loin ; il les dépeint de manière suivante : « les plus cruels ennemis du génie [...] sont ces tristes habitants du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves » (ML). Cette réflexion est très forte mais correspond bien à son époque : la presse est en plain essor¹⁰ et la critique gagne une très haute position ainsi qu'une autorité remarquable, ce qui cause que certains critiques se croient omnipotents. Ajoutons encore que, selon

⁹ Ajoutons qu'en 1837, Franz Liszt (1811-1886), très grand ami de Berlioz, proposa dans un de ses textes, publié dans « La Revue et Gazette Musicale de Paris », la création d'un couvent pour les artistes et les hommes de science où il voulait « des réunions d'artistes, de savants, de travailleurs, vivant ensemble, sous une règle convenue, et mettant en commun leurs recherches et leurs découvertes ». Cf. F. Liszt, « Le lac de Como. À M. Louis Ronchaud », [in] idem, *Sämtliche Schriften*, t. 1, éd. D. Altenburg, S. Gut, Wiesbaden / Leipzig / Paris, Beritkopf und Härtel, 2000, p. 136.

¹⁰ Pour en savoir plus sur ce sujet, voir P. Née (dir.), *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Paris, Garnier, 2019.

Lélio, la critique est professée par des ignorants et par des gens incapables de créer eux-mêmes qui n'acceptent guère le progrès dans l'art ; et pire encore – par des gens qui ne comprennent point que l'art a une mission : elle peut transmettre des idées importantes pour l'humanité. Il le dit clairement:

[...] ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île ; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission (ML).

Or, la pire idée est celle de vouloir corriger les œuvres de génie:

[...] ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections* et *perfectionnements*, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux ! ils font à l'art un ridicule outrage ! (ML)¹¹.

En conclusion de son discours contre les critiques, Lélio constate que, pour un vrai artiste, « une pareille société [...] est pire que l'enfer ! » (ML). Par conséquent, il s'appuie sur l'idée de devenir un bandit vivant loin de la société qui ne sait que détruire le génie. Il désire donc de vivre avec sa bande quelque part en Italie pour composer sa musique d'avenir et rester libre, fidèle à son art. Dans ce fragment du monodrame, Hector Berlioz nous présente sa conception d'artiste romantique qui veut devenir un bandit (artistique bien sûr) et créer librement, sans les entraves de la critique de son époque.

Le Contrebandier de George Sand

George Sand publia son histoire lyrique intitulée *Le Contrebandier* dans le premier numéro de « La Revue et Gazette Musicale de Paris » de l'année 1837. Après une courte introduction, nous y trouvons la partie centrale de l'œuvre qui porte un titre supplémentaire : « *Yo que soy Contrabandista* ». *Paraphrase fantastique sur un rondo fantastique de Franz Liszt (un banquet en plein air dans un jardin)*¹². Par

¹¹ Précisons que Berlioz fait ici allusion à une situation qui le bouleversa beaucoup. En 1830, un compositeur, musicographe et théoricien à la fois, François-Joseph Fétis (1784-1871), essaya de corriger l'harmonie de la symphonie en do majeur (op. 21) de Ludwig van Beethoven – qui, d'ailleurs, pour Berlioz, fut Dieu de la musique. Berlioz fit à ce propos tellement de bruit à Paris que Fétis abandonna cette idée. Cf. H. Berlioz, *Mémoires* (chap. 44), Site Hector Berlioz : <http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html> (consulté le 18/11/2018). Ajoutons que Berlioz a été critique pendant presque toute sa vie, à partir de la fin des années 1820 – il collabora, entre autres, à la « Revue Européenne », « La Quotidienne », « La Revue et Gazette Musicale de Paris » et au « Journal des Débats ». Ses feuilletons furent très populaires et appréciés par ses contemporains. N'empêche que, tout estimé qu'il fût en tant que critique, il fut constamment objet des attaques de la critique parisienne en tant que compositeur.

¹² Cf. G. Sand, *Le Contrebandier. Histoire lyrique*, « La Revue et Gazette Musicale de Paris », n° 1, 1837, pp. 1-9. Toutes les citations de cette nouvelle utilisées dans la présente étude viennent de cette version et seront désormais signalées par l'abréviation suivante : page, colonne (p. 1, c. 1) en parenthèses après la citation.

l'identification génologique donnée à la première page du texte, l'écrivaine fait une référence à un opéra lyrique populaire en France à son époque. La structure de cette œuvre, adaptée de la forme musicale et mélangeant différents genres littéraires, est très intéressante ; de plus, la richesse des allusions aux différents textes et situations réelles rend cette nouvelle encore plus attirante ; pourtant, cette problématique, bien que fascinante, ne constitue pas l'objet de cette étude.

Dès le début de son ouvrage, Sand présente la solitude à travers deux strates : tout d'abord, dans l'histoire du contrebandier et puis, en tant qu'une allégorie de la vie de l'artiste. Elle y met des réflexions introductoires fort intéressantes non seulement au point de vue de notre sujet mais aussi par rapport à l'art romantique. Ce qui est le plus important, c'est que l'auteur présente dans ce texte la situation de l'artiste dans la société¹³, en constatant que la vie du contrebandier est la meilleure pour un artiste, ce qui soutient la métaphore mettant un signe d'égalité entre l'artiste et le bandit en tant que hommes libres et solitaires. Sand indique que cette idée vient d'une chanson très populaire à son époque, intitulée *Yo que soy Contrabandista* de Manuel García¹⁴ qui est une de sources d'inspiration de son texte : « le caractère et le sens de cette perle musicale étaient le résumé de la vie d'artiste, de laquelle, à son dire, la vie de contrebandier est l'idéal » (p. 2, c. 1). C'est pourquoi Céline Carencó dit que le contrebandier sandien est une incarnation de l'artiste romantique¹⁵, observation faite aussi par Thérèse Marix-Spire dans son livre devenu déjà classique, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand* : « l'âme du contrebandier s'approche à se confondre de celle du Poète et de l'Artiste »¹⁶. C'est aussi notre opinion.

Ce qui est aussi important, c'est que Sand prépare son lecteur à l'ambiance du texte, où la solitude et la tristesse sont bien présentes, ainsi que la montagne qui sauve le contrebandier en lui donnant l'abri : « la voix mystérieuse et toute-puissante vous rappelle sur la montagne, où vous êtes rafraîchi par la rosée des larmes saintes ; enfin la montagne disparaît et les flambeaux du banquet effacent les cieus étoilés » (p. 2, c. 1). En outre, dans ce texte, les choses simples, comme la joie liée à la fête du mariage, sont juxtaposées à la vie tragique et pleine de douleur du contrebandier. Comme l'explique la narratrice elle-même : « Arraché à l'extase contemplative, vous redescendez dans la fête, dans le combat, dans les voix d'amour et de guerre » (p. 2, c. 1).

¹³ Il est intéressant d'ajouter qu'en 1835 Liszt publia une série de six articles intitulés *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* (« La Revue et Gazette musicale de Paris ») où il parle des mêmes problèmes.

¹⁴ Cette chanson vient d'une pièce de théâtre (opéra-monologue en un acte) écrite et mise en musique par Manuel García (vrai nom : Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez) intitulée *El poeta calculista* (1805).

¹⁵ Cf. C. Carencó, « Le Contrebandier de George Sand, un portrait lisztien ? », [in] F. Fix, L. le Diagon-Jacquín, G. Zaragoza (dir.), *Franz Liszt. Lectures et écritures*, Paris, Hermann, 2013, p. 219.

¹⁶ T. Marix-Spire, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954, p. 503.

Il est par ailleurs intéressant de noter que dans cette « préface », l'auteur explique plusieurs intertextes présents dans son œuvre¹⁷. Ensuite, elle parle d'une procédure fréquente dans l'art (implicitement romantique), celle d'identification entre un personnage imaginaire (ou un monde imaginaire) et l'artiste, ce qui nous donne une image assez particulière de l'art romantique. De plus, elle montre comment réussir à rendre la couleur locale, si importante pour le romantique, en littérature (lieu d'action – Espagne, Pyrénées ; bandit local – le contrebandier ; les noms espagnols ; les habitudes typiques pour la région) et en musique (les danses : boléro et *tirana*, sorte de fandango). La musique chantée est très importante pour bien comprendre ce texte sandien, et, comme le résume Céline Carencio, « l'intrigue elle-même repose sur l'acte de chanter une chanson : le voyageur doit, pour être reconnu comme un enfant du pays, prouver qu'il connaît la chanson du pays »¹⁸.

La musique évoquée par Sand dans la « préface » exprime déjà la solitude et la mélancolie qui surgira à travers l'œuvre toute entière :

L'air se termine par cette sorte de cadence qui se trouve à la fin de toutes les *tiranias*, et qui, ordinairement mélancolique et lente, s'exhale comme un soupir ou comme un gémissement. [...] Le *aye, jaleo*, ce *aye* intraduisible qui embrase les narines des chevaux et fait hurler les chiens à la chasse, semblait à García plus énergique, plus profond et plus propre à enterrer le chagrin, que toutes les maximes de la philosophie (p. 1, c. 2).

Ainsi, la musique, la mélancolie et la solitude empruntées à la chanson de García préparent le lecteur à l'ambiance du texte et introduisent les émotions complexes à cette partie du public qui connaît cette musique (voir ex. 1). L'association entre la description faite par l'écrivaine et la musique dont elle parle permet au lecteur de mieux sentir et comprendre ce qui se passe au cours de cette nouvelle.



Ex. 1. M. García, *Yo que soy contrabandista*, thème.

¹⁷ Elle parle de la chanson de Manuel García et du rondo de Franz Liszt ainsi que du roman de Victor Hugo où cette chanson est citée : « Cette chanson, que l'auteur de *Bug-Jargal* a poétiquement jetée à travers son roman, fut composée par García dans sa jeunesse. La Malibran fit connaître à tous les salons de l'Europe la grâce énergique et tendre des boléros et des *tiranillas*. Parmi les plus goûtées, le *Contrabandista* fut celle que chantait avec le plus d'amour la grande artiste ; elle y puisait, avec tant de force, les souvenirs de l'enfance et les émotions de la patrie, que son attendrissement l'empêcha plus d'une fois d'aller jusqu'au bout ; un jour même elle s'évanouit après l'avoir achevée. Les paroles de cette chansonnette sont admirablement portées par le chant, mais elles sont insignifiantes séparées de la musique, et il serait impossible de les traduire mot à mot » (p. 1, c. 2 – p. 2, c. 1).

¹⁸ C. Carencio, *op. cit.*, p. 220.

Cette histoire lyrique sandienne commence avec le chant joyeux du chœur des amis réunis pour fêter un mariage pendant lequel tout le monde est égal : « tu oublieras que je suis ton seigneur », dit le châtelain à son ancien serviteur (ce qui correspond bien à l'attitude de Sand elle-même dans ses domaines à Nohant). Le sentiment qui domine, dès le début de l'action de cette nouvelle, c'est la joie qui semble être inaccessible au contrebandier venant au milieu de la réception festive. En conséquence, son arrivée transforme la simple fête en scène mi-grotesque, mi-fantastique et un peu irréaliste. Ce voyageur n'est point gentil, il ne veut guère participer au banquet – ses interactions avec les gens réunis autour de la table semblent être un jeu du personnage qui maintient une distance assez considérable entre lui et les autres et qui ne désire point être reconnu avant qu'il ne s'éloigne vers son abri.

Regardons d'abord le voyageur qui arrive seul et qui est vu par les convives en tant qu'un pèlerin (fatigué), un aventurier ou encore un étranger à qui l'on demande de chanter « la chanson du pays » qui permettrait de vérifier s'il vient « d'ici ». Mais il le refuse, malgré l'insistance des convives, parce que, comme il le dit lui-même, il est « celui qui n'a plus ni amis ni patrie » (p. 4, c. 1) et qui se voit « plus grand et plus fort que le plus fort et le plus grand d'entre vous » (p. 4, c. 1). Ce qui est intéressant, non seulement à titre d'une technique artistique mais aussi du point de vue de la succession narrative de ce texte, c'est le moment de son arrivée – il apparaît quand un enfant chante « la chanson du pays » sur un contrebandier solitaire. Alors le châtelain aperçoit une personne et dit : « Quel est ce pèlerin qui sort de la forêt suivi d'un maigre chien noir comme la nuit ? [...] Il semble harassé de fatigue » (p. 3, c. 1) ; il l'invite à table, faisant preuve de son hospitalité à l'occasion du mariage de Hermosa. Il semble donc que notre voyageur est comme une incarnation du personnage de cette chanson du pays ; ainsi, la chanson se transforme en réalité du texte.

L'identité de ce voyageur solitaire, objet de son jeu, est difficile à deviner de prime abord. Il trompe son auditoire, parle en énigmes, cache son nom et joue avec le public – ou peut-être il a plusieurs identités, plusieurs visages, comme un artiste sensible dépendant de son état d'âme. Voyons de plus près comment il se présente lui-même. Tout d'abord, en tant qu'un frère et ancien ami : « Soyez maudits, vous qui accueillez un frère comme un mendiant ; soyez oubliés, vous qui ne reconnaissez point un ancien ami » (p. 3, c. 2). Puis, il dit : « Je suis un malheureux » (p. 3, c. 2) ; et sa vie n'est que solitude, ennui et fatigue. Cela le change et cause que nul ne le reconnaît. Durant presque toute la pièce sandienne, il essaie d'expliquer sa vraie identité en faisant des « pirouettes ».

En effet, dans chacune de ses interventions, il dit autre chose en commençant par « moi » qui, dans son premier énoncé, est répété trois fois : « Moi... moi... moi!... » (p. 4, c. 2), ce qui paraît assez significatif : il se concentre sur lui-même ; cela peut être aussi considéré comme une sorte d'égoïsme (artistique) ou comme une difficulté de s'identifier et de parler de lui-même. C'est un homme de différentes occupations, souvent liées à la solitude ; il vit seul depuis la mort de sa sœur Dolorie qui « repose là-haut sous les vieux cèdres, sous le jeune gazon » (p. 5,

c. 1). Premièrement, il se présente ainsi : « [m]oi qui suis un jeune chevrier » (p. 5, c. 1)¹⁹. Ensuite, il commence à changer d'allure ; il n'est point un homme simple, il veut être vu en tant qu'un homme d'esprit. Cette fois-ci, il dit qu'il est « un joyeux écolier » (p. 2, c. 2) et, en se moquant de son public, il explique qu'il travaille sur « le docte pavé de Salamanque » (p. 2, c. 2) et qu'il court – d'une manière digne d'un personnage hoffmannien – « après les lutins femelles qui passent comme des ombres dans la nuit » (p. 2, c. 2). Puis, notre voyageur se présente comme un amant jaloux et infortuné qui « casse avec joie le manche de [s]a guitare sur le dos de [s]on pauvre pédant noir, et [il se] sauve vers [s]es montagnes » (p. 2, c. 2). Il commet un crime plutôt métaphorique que réel : « quand mon rival vient à passer, je plonge mon stylet dans son sang noir, car c'est de l'encre qui coule dans les veines d'un pédant » (p. 6, c. 1). Successivement, il avoue qu'il est « un vil meurtrier » (p. 6, c. 1), qui mène « une affreuse vie » (p. 6, c. 1) solitaire. C'est là qu'il fait une description de lui très sombre et trahissant l'état incertain de son psychisme²⁰ – est-il fou, a-t-il des remords, est-il un meurtrier suivi par son châtiment ou un amant malheureux, un artiste... ? Il trompe encore son public en disant :

[...] mes pieds sont déchirés ; mon front est sillonné comme celui de Caïn ; ma voix est rauque et terrible comme celle des torrents qui sont mes hôtes ; mon âme est déchirée comme les flancs des monts qui sont mes frères, et quand l'heure fatale est marquée à l'horloge céleste pour le lever de l'étoile sanglante... oh ! alors... le spectre noir me fait signe de le suivre, et là jusqu'au coucher de l'étoile, je marche, je cours à travers les rochers, à travers les épines, à travers les précipices à la suite du fantôme... (p. 6, c. 1–c. 2).

Après ces réflexions, il revient à son identité d'homme libre, et, cette fois-ci, il veut être « un vaillant guerrier » (p. 6, c. 2) et puis un aventurier dont la vie est « périlleuse », parce qu'il « erre de la ville à la montagne » (p. 6, c. 2).

Puis, encore une fois, il retourne vers son identité plus complexe – il se désigne comme un « pauvre ermite » (p. 7, c. 1) qui prie jour et nuit dans sa chartreuse ; il n'a que la nuit pour témoin de ses douleurs, ses malheurs et son amour tragique. Il arrête sa chanson et demande à son public : « j'ai changé ; le mode vous plaît-il

¹⁹ N'oublions pas que, dans la littérature de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle, un berger (chevrier, etc.) ou un homme de la montagne symbolise l'homme libre. Cette image fut très populaire, surtout en association avec la Suisse, depuis les textes de Jean-Jacques Rousseau. C'est un des topoï littéraires. Cf. F. Schiller, *Wilhelm Tell*, poème dramatique, traduit dans le mètre de l'original par F. Sabatier-Unger, Königsberg, J.H. Bon libraire-éditeur 1859 ; É.P. de Senancour, *Obermann*, Paris, Gallimard, 1984 et aussi M. Schneider, *L'utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016.

²⁰ Si nous regardons les réponses du voyageur et ses différentes identités et activités qui y sont associées, nous pouvons nous poser des questions sur son état psychique ; on sait que le malheur et le chagrin peuvent causer la folie, ce que nous expliqua bien Victor Hugo dans son poème *Gastibelza* (dont le sujet est assez comparable au voyageur de George Sand) et tant d'autres artistes romantiques. La vie solitaire à la montagne change notre voyageur qui devient bizarre et qui a du mal à se définir lui-même ; surtout, il perd la raison à cause de cet éloignement des autres êtres humains. Probablement il pourrait prétendre, comme un autre personnage sandien – Indiana, que « La solitude est bonne, et les hommes ne valent pas un regret ». Cf. G. Sand, *Indiana*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (1^{ère} publication 1832), p. 333.

ainsi » (p. 7, c. 1). Ainsi Sand nous rappelle que cette chanson est une fiction, une invention, une construction artistique dont on peut sortir à chaque moment et la reprendre quand cela paraîtra propice au chanteur. C'est d'ailleurs ce que fait le voyageur en disant qu'il est « un poète couronné » (p. 7, c. 2) et révolté qui se « raille de Dieu et des hommes » (p. 7, c. 2), chantant sur toutes les puissances du monde et toutes les choses humaines : la douleur, la folie, le meurtre, le combat, l'amour et la pénitence. Et comme son inspiration s'en va, il fait « vibrer les grosses cordes de la lyre, les cordes noires qui font de l'effet sur les sots. Résonne, résonne, bonne corde noire, voici le sens qui manque aux paroles ; résonne, résonne : au diable la raison ! vive la rime ! » (p. 7, c. 2).

Finalement, il s'éloigne vers ses montagnes et il avoue son identité en reprenant les paroles de la chanson de García qui, dans cette nouvelle, est nommée « la chanson du pays » : « [je] suis un Contrebandier » (p. 8, c. 2)²¹. C'est aussi le moment où Sand revient à l'action simple de sa nouvelle en finissant ce récit dans le récit. C'est alors que le voyageur est reconnu par un des convives, Diégo, qui dit : « c'est José, c'est le fameux contrebandier, c'est le damné bandit » (p. 8, c. 2). Le châtelain le reconnaît d'une autre manière : « c'est un noble enfant des montagnes, qui fut bachelier, amoureux et poète, et qui, dit-on, s'est fait chef de bande par esprit de parti » (p. 8, c. 2). Mais il semble que, avant tout, il est un artiste romantique par excellence, qui déclare son indépendance de ne chanter que pour lui-même, selon sa fantaisie.

Ajoutons ici encore un détail. Il arrive une fois que le personnage du contrebandier est nommé par l'auteur « pèlerin » en didascalie (sinon il est toujours appelé « voyageur ») ; cette situation a lieu lorsqu'il fait la confession la plus profonde de toute la nouvelle sandienne. Il dit : « Je ris souvent, mais je ris en moi-même d'un rire lugubre et désespéré en voyant les turpitudes et les misères de l'homme. [...] Toute l'histoire de mes malheurs est contenue dans ces mots : *Je suis homme!* » (p. 4, c. 1). C'est la confession la plus touchante et la plus importante de toute l'œuvre parce qu'elle rend d'une manière parfaite la souffrance existentielle, non seulement de l'artiste romantique, mais aussi de tout homme sensible.

Ce portrait du contrebandier semble très complexe, aussi bien le personnage de la nouvelle que la création artistique sandienne ayant plusieurs strates et visages qui sont présentés l'un après l'autre, à chaque fois d'une manière différente. N'oublions pas que Sand adopte ici une technique musicale, celle de la variation. L'écrivaine paraphrase les paroles de García d'une manière semblable à celle employée par Liszt dans son œuvre qui inspira Sand à écrire ce texte²². Cela est clairement visible si nous mettons ensemble toutes les identités du voyageur (voir tab. 1).

²¹ Il reprend les paroles chantées par l'enfant au début du texte – ce retour à la fin dans les vers du début donne à ce texte un contexte nouveau. La « chanson du pays » n'est point chantée ici pour amuser les autres ; c'est une confession de la vérité que le voyageur essaie de cacher tout au long du texte.

²² La question de correspondances entre les œuvres de Liszt, Sand et García fut déjà l'objet de quelques études. Citons les plus importantes : P. Dayan, « Interart Contraband : What Passed between García, Liszt

Tableau 1. Identifications du voyageur et descriptions de sa vie.

Identifications du voyageur	Descriptions de sa vie
un malheureux	« à cause de cela personne ne me reconnaît » (p. 3, c. 2)
un jeune chevrier	« je mène une douce vie. Je vis loin des villes et je n'ai jamais vu que de loin le clocher d'or de la cathédrale » (p. 5, c. 1)
un joyeux écolier	« je mène une folle vie. Je bats nuit et jour le docte pavé de Salamandre » (p. 5, c. 2)
un amant infortuné	« je pleure et je chante nuit et jour dans les montagnes » (p. 6, c. 1)
un vil meurtrier	« je mène une affreuse vie ; je me cache la nuit dans les cavernes inaccessibles » (p. 6, c. 1)
un vaillant guerrier	« je mène une superbe vie, je tiens l'ennemi bloqué dans la montagne » (p. 6, c. 2)
un aventurier	« je mène une vie périlleuse, j'erre de la ville à la montagne » (p. 7, c. 1)
un pauvre ermite	« je veille et je prie nuit et jour sur la montagne » (p. 7, c. 1)
un poète couronné	« je me raille de Dieu et des hommes » (p. 7, c. 2)
un contrebandier	« je mène une noble vie, j'erre nuit et jour dans la montagne » (p. 8, c. 2)

À la fin de cette étude, arrêtons-nous un instant pour analyser la question des rapports entre le voyageur et les convives, allégorie des relations entre l'artiste et la société. C'est déjà la disposition des voix des personnages dans le texte qui le

and Sand in "Le Contrebandier" », [in] D.F. Urrows (dir.), *Word and Music Studies : Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, pp. 115-134 ; M. Brzoska, « Musikalisch Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle "Le Contrebandier" », [in] A. Bier, G.W. Gruber (dir.), *Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 169-184 ; M.H. Rybicki, « Du texte musical au texte littéraire : "Le Contrebandier. Histoire lyrique" par George Sand », [in] A. Overbeck, M. Heinz (dir.), *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag Bonn, 27.09.-01.10.2009*, Bonn, Lincom academic publishers, 2012 (e-book, s.p.) ; D.A. Powell, « Musical-Literary : George Sand and Franz Liszt », [in] K. Busby (dir.), *Correspondances. Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 165-176 ; C. Carencio, *op. cit.*, et Y. Le Scanff, « "Le contrebandier" de George Sand : formes et figures de la marginalité », [in] P. Auraix-Jonchière, S. Bernard-Griffiths, M.C. Levet (dir.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, pp. 263-279. Il est important de noter que, en adaptant la forme musicale, Sand suit d'une manière très précise, non seulement la forme musicale de rondo, mais aussi tous les changements (variations) ajoutés au schéma classique par Franz Liszt. Elle développe aussi les idées de García (le contenu du texte et l'ambiance de la musique). Ainsi, l'écrivaine réalise d'une façon remarquable l'idée de la correspondance des arts définie par Étienne Souriau (*La correspondance des arts*, Paris 1947). Cf. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei „correspondance des arts” [La musique pour piano de Franz Liszt dans le contexte de l'idée de la correspondance des arts]*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014, p. 94. Pour en savoir plus sur George Sand et la musique dans ses œuvres, voir : D.A. Powell, *While the Music Lasts : The Representation of Music in the Works of George Sand* ; Th. Marix-Spire, *op. cit.* et B. Didier, « George Sand et l'imaginaire de la musique », [in] B. Diaz, I. Naginski (dir.), *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, pp. 215-224.

précise : le contrebandier est toujours en solo, confronté soit au chœur des convives, soit à une autre personne (châtelaine, enfant, femme, etc.). Cela ressemble à une conversation ou à une interrogation – quelqu'un pose une question et le voyageur répond ; nous voyons certaines interactions mais ces deux strates sont toujours séparées par la distance et le malentendu entre un étranger et les « gens d'ici ».

Tout d'abord, le voyageur se sent mal à l'aise parmi les convives parce qu'il n'est guère reconnu ; il se fâche pour cela et fait des invectives envers les gens qui veulent l'accueillir : « Je veux briser cette coupe offerte au premier passant comme une aumône banale ; je veux me laver les pieds dans le vin qui ne doit pas s'échauffer par le cœur. Mauvais vin, mauvais amis, mauvaise fortune, mauvais accueil » (p. 3, c. 2). Mais c'est lui qui ne veut point être intégré aux autres, comme le résume bien le chœur : « Qui es-tu, toi, qui seul oses nous braver tous sous le toit de nos pères, toi qui te vantes d'être un des nôtres, qui renverses dans la poussière la coupe de la joie et le vin de l'hospitalité » (p. 3, c. 2).

Il est vu par les convives en tant qu'un chanteur bizarre, un bref improvisateur qui ne sait pas satisfaire les goûts des gens simples qui attendent de lui une « chanson du pays ». Il est étranger pour eux, comme un artiste romantique incompris et exilé de la société qui ne le comprend point et ne l'apprécie guère. L'art romantique est difficile à comprendre par les gens de l'époque, ce que exemplifient bien les propos du voyageur : « Eh bien, le refrain vous embarrasse ? Vous ne savez comment rentrer dans le ton et dans la mesure ? Du courage, écoutez comment je module et comment je résume » (p. 7, c. 2). Et comme le dit le châtelain, ce chant du voyageur est difficile, il semble incomplet et dépendant des émotions du sujet. C'est une sorte d'improvisation romantique, pleine de contrastes et d'effets inattendus. Notons qu'à la fin des concerts de musique, le public parisien donnait le thème pour les improvisations ; or, ici, l'artiste ne veut pas prendre ce thème, cette « chanson du pays » qui est demandée par son auditoire ; il semble se révolter contre cette pratique artistique et essaie d'agir à son gré.

Ajoutons que la seule personne susceptible d'éprouver de la compassion envers le voyageur-artiste romantique – une femme, Hermosa –, lui dit : « Infortuné, je sens pour toi une compassion inexprimable. Regardez-le donc, ô mes amis ! ne vous semble-t-il pas reconnaître ses traits altérés par le chagrin ? » (p. 4, c. 1). Peut-être uniquement une femme ou une autre âme très sensible peut comprendre un artiste ainsi que son art...

* * *

Au temps du romantisme, la solitude était un de sujets les plus populaires, comme nous l'avons indiqué au début de cette étude. Elle est un attribut de l'artiste et de l'art romantique en général. Il ne surprend pas qu'elle apparaisse souvent dans différents textes de Berlioz ainsi que dans ceux de Sand au cours des années 1830. Elle est souvent un état nécessaire pour la création artistique ou pour la réflexion, ce que nous explique Indiana dans le roman éponymique : « mes idées s'élevèrent

dans la solitude »²³. Autrement dit, le bruit de la vie quotidienne détruit la capacité de penser librement et de créer. Mais la solitude doit être un choix conscient, désiré et cherché par les personnages, comme le fait le sujet dans la IX^{ème} *Consolation* de Sainte-Beuve : « j'ai rêvé toujours de vivre solitaire »²⁴. Il arrive qu'elle n'est point acceptée par la société, mais pour un artiste elle est indispensable, comme le dit un autre personnage d'*Indiana*, Ralph, par rapport à sa solitude : « La société ne doit rien exiger de celui qui n'attend rien d'elle »²⁵. Il est important de noter qu'au cours des années, cette attitude changera ; George Sand en donne la preuve dans *La Comtesse de Rudolstadt* en disant : « La solitude prolongée assombrit et désenchanté, elle répand l'effroi dans l'âme la plus forte »²⁶ parce que « [l]a vie solitaire est une vie anormale », comme elle conclut dans *Evenor et Leucippe*²⁷.

Pour terminer, mettons en relief que la solitude est liée à l'image de l'héros et de l'artiste romantique qui est loin de son public et de la société parce que ceux-ci ne sont point capables de le comprendre. Cet artiste peut être vu en tant qu'un bandit dans l'art, surtout vers la fin des années 1820 quand l'art romantique lutte pour devenir un art officiellement admis par l'Académie française. La « chanson du pays » demandée par les convives de la nouvelle sandienne se transforme, dans la bouche du voyageur, en une chanson bizarre, difficile à comprendre qui symbolise l'art romantique existant « dans les muettes solitudes » des montagnes imaginaires de l'esprit de l'artiste vivant dans le pays de la solitude. Ajoutons qu'il s'agit autant d'une solitude choisie pour méditer et créer que de celle involontaire, subie, parce que la société ne comprend point l'artiste et ne lui permet guère de s'intégrer à elle.

²³ G. Sand, *Indiana*, op. cit., p. 293.

²⁴ Ch.-A. Sainte-Beuve, op. cit., p. 307.

²⁵ G. Sand, *Indiana*, op. cit., p. 293.

²⁶ Eadem, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, J. Hetzel, 1852 (1^{er} publication 1843), pp. 660-661.

²⁷ Eadem, *Evenor et Leucippe : les amours de l'âge d'or. Légende antédiluvienne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (1^{ère} publication 1846), p. 199.