

La musique sacralisée dans les œuvres de quelques écrivains romantiques

Le romantisme marque un tournant dans l'histoire de la musique : sous l'impulsion des idées philosophiques apparues au début du XIX^e siècle, on commence à percevoir l'art des sons et l'artiste-musicien dans une optique nouvelle. La musique considérée jusque-là comme un art d'agrément, se place au début de la hiérarchie des arts et devient un mode d'expression des idées spirituelles. Avec le changement du statut ontologique de la musique s'opère un passage du profane au sacré : c'est par le biais de la musique qu'il devient possible d'accéder à une réalité supérieure. Cette capacité dont les philosophes ont doté l'art musical a été réinvestie dans les textes des écrivains romantiques.

1. Le sacre de la musique

Avec l'idée *ut pictura poësis*, héritée de l'Antiquité, l'époque des Lumières favorisait les impressions visuelles. La valorisation de la musique (*ut musica poësis*) coïncide avec l'avènement du romantisme. Le « phonocentrisme » de cette époque se retrouve dans les écrits des idéalistes allemands où la musique remplit la fonction du langage spécifique par lequel il est possible de communiquer avec une réalité supérieure. Déçus par le monde qui les entourait, les romantiques aspiraient à une existence parfaite. La musique, étant « la langue sacrée », leur paraissait capable de transmettre la vérité d'un monde idéal. Le caractère mystique de cet art a été relevé par Novalis :

Cette langue était un chant miraculeux dont les sons irrésistibles pénétraient les profondeurs des choses et les analysaient. [...] Ses vibrations, avec une véritable force créatrice, suscitaient toutes les images des phénomènes de l'univers, et l'on pouvait dire d'elles que la vie de l'univers était un dialogue éternel à mille et mille voix (Novalis, 1963 : 376).

L'interprétation du monde passe donc à travers les sons qui assurent le lien entre le visible et l'invisible. Par ailleurs, la musique est un art total fondé sur des contradictions : elle est matérielle par les qualités physiques du son, et spirituelle par ses capa-

cités d'exprimer les profondeurs de l'être et de l'univers. Les idées des philosophes allemands rejoignent en effet la théorie des correspondances inventée par Swedenborg. Le système swedenborgien établissait les liens entre les objets visibles, les lois physiques et les idées intellectuelles en assurant ainsi l'unité de l'univers.

Si Swedenborg a formulé sa théorie pour étudier la Bible, les romantiques ont commencé à utiliser ses conceptions à des fins artistiques. La musique apparaissait comme un outil adéquat au déchiffrement des symboles de l'univers. Selon les idéalistes allemands, c'est au poète que revient la tâche de percevoir les aspects divins dans le monde. Visionnaire capable de pénétrer les choses dans leur profondeur, le poète romantique s'inscrit dans l'idée des correspondances verticales établies entre le monde terrestre et l'univers divin. Il est « un demiurge aux pouvoirs divinatoires » (Sabatier, 2008 : 150) qui s'identifie avec le musicien car « le mot de poésie désigne et subsume pour le Romantisme toutes les productions artistiques, tous les arts confondus, et tout artiste obéissant aux 'inspirations des Muses' est un 'poète', un créateur » (Escal, 2005 : 18). Cette idée se reflète dans le texte que Liszt a consacré à Chopin, le « divino artista ». Le compositeur polonais y est présenté comme un saint dont la vie était un sacerdoce et dont la création artistique a pris l'aspect d'une prière (Escal, 2005 : 40-41). La pensée de Liszt, qui s'est déclaré lui-même « prêtre de l'art », témoigne du processus de l'« émancipation » des musiciens. Libérés des contraintes que leur imposait le XVIII^e siècle, les musiciens, voyant dans leur art une essence divine, se croyaient chargés d'une mission : la révéler au public. La musique, selon eux, pouvait mettre l'âme de l'exécutant (et de l'auditeur !) en communication avec cet univers idéal dont l'artiste romantique se sentait injustement banni.

L'interprétation métaphysique du phénomène musical caractérise les réflexions d'un autre romantique allemand Wilhelm Wackenroder. Dans ses écrits la musique est associée aux idées religieuses au point d'être appelée « le langage des anges ». En écoutant la musique, on peut entrer en contact avec Dieu. Dans la théorie de Wackenroder, l'art tient lieu de prière en étant l'expression du sacré. Voilà comment réagit à la musique Joseph Berglinger, le musicien inventé par Wackenroder :

il lui semblait que d'un seul coup son âme prenait un large vol : il planait au-dessus d'une lande aride. [...] L'univers s'engloutissait autour de lui ; son être se purifiait de toutes les petites choses de ce monde, de ces poussières qui ternissent l'âme ; la musique pénétrait ses nerfs de légers frissons et ces accents divers suscitaient des images diverses [...]
(Wackenroder, 1963 : 1532).

Similaire à une expérience religieuse, l'écoute de la musique fait ouvrir, devant l'auditeur, un monde inconnu qui n'est rien d'autre que son univers intérieur. Par ailleurs, le personnage du musicien incarne l'idéal de l'artiste, un être élu, destiné à « s'élaner avec les cris de joie vers le Ciel, son lieu d'origine » (Wackenroder, 1963 : 1531). Joseph Berglinger vit vraiment pendant l'écoute de la musique, lorsqu'il se détache des affaires terrestres. Le compositeur oublie le réel mais dans ses tentatives de par-

ler le langage des anges, il est condamné à l'échec. Tout en voulant se diriger vers des régions célestes et transmettre aux hommes le message divin, l'artiste recule devant l'indifférence du public. Paradoxalement, la recherche de l'idéal contribue à son anéantissement.

La volonté de s'approcher du ciel marque également le destin de Johannès Kreisler, le musicien créé par Hoffmann. C'est un artiste inspiré qui illustre la théorie des correspondances horizontales car il perçoit toutes les sensations unies dans un accord mystérieux :

Ce n'est pas tant dans le rêve que dans cet état de délire qui précède le sommeil, et particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique, que je perçois une manière d'accord entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble alors qu'ils se manifestent tous, de la même façon mystérieuse, dans la lumière du soleil, pour se fondre ensuite en un merveilleux concert (Hoffmann, 1963 : 908).

Si Kreisler croyait accéder à l'idéal, cette attitude caractérise aussi un autre personnage hoffmannien, le Baron de B. (*La leçon de violon*). Entouré d'une aura mystérieuse, il se présente comme un érudit, familiarisé avec le monde de l'art, mais au moment de passer à l'exécution, il s'avère incapable de traduire ses idées dans la pratique du violoniste :

L'archet tremblottant fouetta la corde, le fit siffler, geindre, gémir et miauler d'une façon à crispier les nerfs les moins délicats. [...] En même temps, ses regards se portaient au ciel avec une expression de ravissement divin, [...] ses yeux brillèrent de plaisir, et il s'écria avec une émotion profonde : – Voilà un ton ! voilà ce qu'on appelle filer un son ! (Hoffmann, 1980 : 313).

Même si l'attitude du baron paraît ridicule, l'état d'extase dans lequel il se trouve pendant son jeu, témoigne de ce qu'il entend une musique divine. C'est un musicien initié à l'art idéal dont la manifestation ne peut se faire qu'à l'intérieur de son être. En dehors, son génie musical s'exprime à travers les conseils précieux qu'il donne à ses élèves. Le Baron de B. est un modèle du musicien romantique qui dote l'émotion musicale de caractère spirituel.

2. Balzac et la lumière sacrée de la musique

L'influence de Hoffmann sur l'écriture de Balzac se fait sentir surtout dans les nouvelles musicales. Ces textes témoignent de la sensibilité de l'écrivain à l'art des sons et de son adhésion aux idées philosophiques présentes chez les romantiques allemands. En s'inspirant des héros hoffmanniens et empruntant quelques traits à Jacob Strunz, compositeur allemand qui l'a aidé dans la rédaction des nouvelles musicales,

Balzac crée le personnage de Gambarà, un compositeur incompris par la société et cherchant à rejoindre la sphère divine (Citron, 1967 : 165). L'auteur caractérise son héros dans la dédicace :

ce personnage digne de Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits (Balzac, 1995 : 80).

Gambarà, enfermé dans le monde des idées comme le Baron de B., s'apparente pourtant à Kreisler dans sa capacité de s'exprimer par la musique sous l'effet de l'alcool. Sobre, Gambarà jouant du panharmonicon se laisse entraîner dans des sphères célestes où il reste cependant seul à écouter les concerts des anges : « les étranges discordances qui hurlaient sous ses doigts avaient évidemment résonné dans son oreille comme des célestes harmonies » (Balzac, 1995 : 126). Mais après avoir bu, Gambarà semble s'élever au sommet de l'art avec une virtuosité inédite : « La musique la plus pure et la plus suave que le comte eût jamais entendue s'éleva sous les doigts de Gambarà comme un nuage d'encens au-dessus d'un autel » (Balzac, 1995 : 129). Le romancier crée des connotations religieuses pour décrire l'effet que le jeu de Gambarà produit sur les auditeurs :

Le comte resta plongé dans l'admiration la plus vive : les nuages se dissipaient, le bleu du ciel s'entrouvrait, des figures d'anges apparaissaient et levaient les voiles qui cachent le sanctuaire, la lumière du ciel tombait à torrents (Balzac, 1995 : 147-148).

Par l'intermédiaire de la musique, l'exécutant acquiert une sorte de mysticisme et devient le poète qui ouvre au public l'univers du spirituel. De même que Beethoven à qui on attribuait une double face de celui qui produisait « de l'admirable musique » et de celui qui délirait à cause de sa surdité, le héros balzacien est « un être à deux versants » : tantôt il apparaît comme un génie, tantôt il fait entendre une cacophonie insupportable pour les auditeurs (Citron, 1967 : 168). L'histoire de Gambarà est marquée par une opposition constante entre haut et bas, élévation et chute, le sublime et le vulgaire (Tibi, 2003 : 285). On pourrait y ajouter l'opposition entre le profane englobant la réalité prosaïque dans laquelle vit le héros, et le sacré où il se rend grâce à la création artistique. En effet, dans les moments de « la lumineuse apparition du génie », c'est la musique divine qui sort de l'instrument de Gambarà. La luminosité des rêveries musicales de Balzac relève des idées scientifiques : « la nature du son est identique à celle de la lumière. Le son est la lumière sous une autre forme [...] nous rassemblons [...] une certaine substance éthérée, répandue dans l'air, et qui nous donne la musique aussi bien que la lumière » (Balzac, 1995 : 105-106).

Cette idée se retrouve dans *Massimilla Doni*. Le débat mené pendant la représentation du *Mosè* de Rossini dévoile les principes de la convergence des arts. La duchesse,

telle une inspirée, décrit ses impressions musicales en procédant par des images où les sons se trouvent à l'origine de la lumière :

Comme la lumière va colorant de proche en proche les objets, [l'accord] va réveillant chaque source d'harmonie [...]. Les violons [...] ont donné le signal par leur doux *tremolo*, vaguement agité comme les premières ondes lumineuses. Ce joli, ce gai mouvement presque lumineux qui vous a caressé l'âme [...] (Balzac, 1995 : 223).

Les personnages de *Massimilla Doni* semblent revivre les expériences des héros de *Gambara* en ce qui concerne le passage au sacré engendré par la musique. Le chant du ténor Genovese fait entrevoir le ciel à « quatre esprits si différents » dont chacun a pris une attitude distincte à l'écoute de la voix. La musique les a réunis dans l'expression du sacré :

Jamais la musique ne mérita mieux son épithète de divine. Les sons consolateurs partis de ce gosier environnaient les âmes de nuées douces et caressantes. Ces nuées [...] semblaient servir de sièges à des anges dont les ailes exprimaient l'adoration, l'amour, par des agitations religieuses. Cette simple et naïve mélodie, en pénétrant les sens intérieurs, y apportait la lumière (Balzac, 1995 : 249).

« Cette musique angélique » revient sous la plume de Balzac dans d'autres œuvres. L'épisode du bal dans *César Birotteau* est accompagné de l'évocation du dernier mouvement de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, le seul compositeur chez qui Balzac remarque « une puissance divine » et retrouve une sorte de dimension métaphysique analogue à la sienne (Claudon, 1971 : 106). La vision musicale enchante par la magie des effets synesthésiques mais, ce qui est essentiel, la musique permet aux personnages d'entrevoir, dans une vision fugitive, le monde supérieur :

Une fée radieuse s'élance en tenant sa baguette. On entend le bruissement des rideaux de soie pourpre que des anges relèvent. Des portes d'or sculptées comme celles du baptistère florentin tournent sur leurs gonds de diamant. L'œil s'abîme en des vues splendides, il embrasse une enfilade de palais merveilleux d'où glissent des êtres d'une nature supérieure. [...] Des êtres au sourire divin, vêtus de tuniques blanches bordées de bleu, passent légèrement sous vos yeux en vous montrant des figures surhumaines de beauté [...]. Après vous avoir promené dans les cieux, l'enchanteur [...] vous replonge dans le marais des réalités froides, pour vous en sortir quand il vous a donné soif de ses divines mélodies, et que votre âme crie : « Encore ! » (Balzac, 1949 : 199).

Même si cette vision reste assez vague, elle comporte des éléments qui évoquent un monde spirituel, tout fait de sons, lumières, parfums et couleurs, auquel les hommes n'ont accès que par la musique. Comme l'a illustré *Gambara*, la métaphore musicale marque le passage du vulgaire au sublime et pour cela nécessite le recours au lan-

gage mystique de Swedenborg. Les héros de Balzac, en effet, conçoivent l'art musical à la manière de Beethoven : « comme le lieu où l'infini des passions humaines communique avec l'infini du mystère du monde » (Claudon, 1971 : 107). Françoise Escal écrit que grâce aux éléments magiques tels que « palais merveilleux » ou des êtres surnaturels « au sourire divin », la vision balzacienne ressemble au ciel swedenborgien avec ses plaisirs spirituels. « Tel est le pouvoir de la musique : de nous faire éprouver une extase surnaturelle, une joie pure et parfaite, de nous faire entrevoir les cieux » (Escal, 1990 : 61).

Si la musique instrumentale de Beethoven ouvre devant le public un univers céleste, les émotions spirituelles se trouvent spécialement exaltées par la musique sacrée, notamment celle de l'orgue, « le seul instrument qui soit digne de la divinité » (Cœuroy, 1971 : 115). La musique sacrée a contribué à dévoiler à Balzac le principe essentiel de la « psychologie religieuse » : que Dieu pénètre les cœurs des fidèles « par la voie (et la voix) de la liturgie et des sons » (Cœuroy, 1971 : 113). On peut trouver dans des œuvres balzaciennes les évocations des chants religieux : le *Dies Irae* retentissant pendant la messe funèbre de Mme Jules (*Ferragus*) inspire aux auditeurs « cet effroi religieux qui grandit de strophe en strophe, qui tournoie vers le ciel [...], qui élève l'âme et vous laisse un sentiment de l'éternité dans la conscience » (Balzac, 1948 : 133). En revanche, le *Te Deum* exécuté par la religieuse dans *La Duchesse de Langeais* permet au protagoniste de reconnaître la femme aimée en raison du sentiment national qui « jaillit comme une gerbe de lumière dans une réplique des orgues » (Balzac, 1948 : 159). De nouveau les sons restent inhérents au thème de la luminosité. Plus encore, dans l'idée de la lumière se retrouvent celle de la musique et de la foi ce que relèvent les sons de l'orgue. Cet instrument apparaît en effet comme un « substitut de la voix » et, de façon métonymique, désigne l'âme de la religieuse (Tibi, 2003 : 341-342). C'est au moyen de l'orgue que la duchesse de Langeais devenue sœur Thérèse dépeint à son ancien amant tous les états de son âme pour finalement, avec l'*Amen*, retourner à Dieu :

ce dernier accord fut grave, solennel, terrible. La musicienne déploya tous les crêpes de la religieuse, et, après les derniers grondements de basses, qui firent frémir les auditeurs jusque dans leurs cheveux, elle sembla s'être replongée dans la tombe d'où elle était pour un moment sortie. Quand les aires eurent, par degrés, cessé leurs vibrations oscillatoires, vous eussiez dit que l'église, jusque-là lumineuse, rentrait dans une profonde obscurité (Balzac, 1948 : 164).

L'opposition entre la lumière et l'obscurité traduit le caractère sacré de la musique et sa capacité de transfigurer la réalité ainsi que les auditeurs. Dans l'imagination du général de Montriveau se mélangent les idées de la Religion, de l'Amour et de la Musique en tant que « trois poésies » qui « vont toutes à Dieu qui dénoue toutes les émotions terrestres » (Balzac, 1948 : 165). Voilà une belle métaphore des idées swedenborgiennes.

3. Les élans musico-spirituels de George Sand

La sensibilité et les affinités de George Sand avec la musique dépassaient celles d'une simple mélomane. En raison de sa formation et des contacts avec les artistes, elle peut être considérée comme une musicienne qui a transposé sa passion dans l'écriture. Voulant devenir « une sorte de Hoffmann français » (Claudon, 1992 : 164), elle a développé son imagination dans des visions musicales et dans la création de personnages romanesques, artistes aspirant à l'idéal divin.

L'importance que la romancière attribue à la musique se remarque dans ses méditations esthétiques réunies sous le titre *Sketches and hints*. Ces notes diverses dévoilent un rêve romantique traduisant le besoin de trouver un moyen d'élévation dans la vie « sombre et triste ». L'auteure évoque la pensée de Sainte-Beuve sur « des mystères poétiques et sacrés qui devaient faire un homme vraiment grand par lui-même au sein d'une vie obscure » (Sand, 1971 : 606) pour ensuite peindre la vision d'une aventure spirituelle, inspirée par l'écoute de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Il semble donc que pour Sand c'est l'émotion religieuse engendrée par la musique qui permet d'accéder à une autre réalité, opposée à l'obscurité de la vie terrestre. L'auteure construit une vision poétique où domine l'image du vol entre le ciel et la terre, liée à la conquête de l'espace, tandis que les sons évoquent les couleurs. Dans sa rêverie synesthésique, elle s'imagine comme une âme errante, aspirant au monde invisible et tentant de se purifier afin d'arriver à Dieu. Le finale de la symphonie coïncide avec l'entrée au paradis :

La terre noircissait toujours et le ciel s'illuminait toujours des lueurs chaudes et brillantes. Je m'en approchais sensiblement et j'allais frapper du front à ce dôme de lumière. [...] Les nuées moelleuses, blanches comme le duvet des cygnes et dorées comme la mer au soleil levant, s'étendaient sous moi et je m'élevais vers un air plus subtil et plus pur. [...] Peu à peu je devins blanc comme la fleur d'un lys. [...] Le ciel s'entr'ouvrit et j'entendis la voix d'en haut qui disait : 'Venez, mes forts, entrez dans le repos', mais je ne vis rien, car la symphonie finissait (Sand, 1971 : 610-614).

La vision de la romancière reproduit une expérience spirituelle liée à l'enrichissement de l'âme dans l'univers du sacré. De façon similaire à Balzac, Sand associe l'idée de la religion à celle de la lumière : « La foi ne se fit plus sentir comme une passion aveugle mais comme une lumière éclatante » (Sand, 1971 : 1038). Dans une autre rêverie musicale la romancière crée une vision lumineuse de la princesse Marie d'Agoult se dessinant sur le fond ténébreux du jardin. La transfiguration de la figure féminine s'effectue sous l'effet de la musique de Liszt :

Alors sa démarche prit le milieu entre l'*andante* et le *maestoso*, et tous ses mouvements avaient tant de grâce et d'harmonie qu'on eût dit que les sons sortaient d'elle comme d'une lyre vivante. [...] Alors la musique cessa, comme si un lien mystérieux eût attaché la vie

des sons à la vie de cette belle femme pâle qui semblait prête à s'envoler vers les régions de l'intarissable harmonie (Sand, 1971 : 990).

La musique concourt ici à l'élévation de l'âme si bien que l'auteure croit voir dans sa rêverie une sainte médiévale dont l'image s'efface au moment où le piano se tait. En plongeant dans la musique l'auditrice semble toucher l'absolu.

La musique ouvre donc aux auditeurs un monde nouveau qui revêt un caractère religieux. Tel est le pouvoir du chant exécuté par Consuelo, le personnage sandien dévoué à son art comme à la religion. Le destin de la cantatrice est de servir l'art à la manière de « la prêtresse de l'idéal en musique » comme la romancière appelait Pauline Viardot, celle qui a fourni le modèle pour son personnage. Cette idée revient dans les propos de Porpora, le maître de Consuelo :

tu contempleras l'idéal sublime dépouillé de ce voile terrestre ; tu t'élanceras dans le ciel ; et tu vivras d'un hymen sacré avec Dieu même. [...] tu peux être une sainte, une vierge céleste, la fiancée de l'idéal sacré (Sand, 1959 : 146).

Dotée de la « voix du ciel » et sachant parler « le langage divin », la cantatrice vit une sorte de transformation mystique et touche le public avec son chant comme si elle répandait des grâces :

Un feu divin monta à ses joues, et la flamme sacrée jaillit de ses grands yeux noirs, lorsqu'elle remplit la voûte de cette voix sans égale [...]. Le comte [...] s'écria : « Par tout le sang du Christ, cette femme est belle ! C'est sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo ! c'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiée ! » (Sand, 1959 : 74).

Significative reste aussi la réaction du vieux Marcello qui avoue voir s'opérer en lui un miracle et n'hésite pas à comparer la voix de Consuelo à celle que peuvent avoir les anges. Le statut exceptionnel de la chanteuse est reconnu aussi par Albert, un être mystérieux qui fuit le monde des hommes. Dans la création de ce personnage, l'auteure relève sa religion de l'art : Albert vit dans un endroit ressemblant à une église où, animé par un feu divin, il s'adonne à la musique à la manière d'un saint qui se livre à une prière ardente. Quand Consuelo vient dans sa retraite et le console avec son chant, elle apparaît pour lui comme une sainte envoyée par Dieu. Le caractère christique de Consuelo se traduit par le fait que c'est elle qui « descend aux enfers » pour ramener Albert au monde des hommes. Elle le sauve par son talent qu'elle décide ensuite de consacrer à sauver toute l'humanité.

La représentation de la musique dans la littérature romantique reste imprégnée de la philosophie idéaliste. Les textes offrent une dialectique constante entre le sacré et le profane. Essayant de transposer l'art des sons dans la littérature, les écrivains ont élaboré une nouvelle esthétique, celle où la musique devient porteuse des idées religieuses et expression du sacré. La transcription littéraire des phénomènes musi-

caux contribue à l'élevation spirituelle des auditeurs ce qui marque la mise en œuvre du principe de l'art considéré comme une religion. Cette idée, développée par les symbolistes, a inspiré aux romantiques des élans de la virtuosité poétique par lesquels ils cherchaient à atteindre leur idéal artistique.

BIBLIOGRAPHIE :

- Balzac H. de. 1948. *Ferragus*. In *Œuvres complètes de Honoré de Balzac*. Vol. XIII. Paris. Éditions Louis Conard.
- Balzac H. de. 1948. *La Duchesse de Langeais*. In *Œuvres complètes de Honoré de Balzac*. Vol. XIII. Paris. Éditions Louis Conard.
- Balzac H. de. 1949. *César Birotteau*. In Béguin A. (édition). *L'Œuvre de Balzac*. Paris. Formes et Reflets.
- Balzac H. de. 1995. *Gambara*. Paris. Gallimard.
- Balzac H. de. 1995. *Massimilla Doni*. Paris. Gallimard.
- Citron P. 1967. « Gambara », Strunz et Beethoven. *L'Année balzacienne*. 165-170.
- Claudon F. 1971. Balzac et Beethoven. *L'Année balzacienne*. 101-107.
- Claudon F. 1992. *La Musique des Romantiques*. Paris. PUF.
- Cœuroy A. 1971. Chronique musicale : Balzac et la musique sacrée. *Écrits de Paris*. Avril. 110-117.
- Escal F. 1990. Balzac et Beethoven : le thème de la *Cinquième symphonie* dans *César Birotteau*. In *Eadem. Contrepoints. Musique et littérature*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Escal F. 2005. Le *divino artista*, les sacralités romantiques : Chopin vu par Liszt. In *Eadem, La musique et le Romantisme*. Paris. L'Harmattan. 17-42.
- Hoffmann E.T.A. 1963. *Kreisleriana*. In Alexandre M. (édition). *Romantiques allemands*. Vol. I. Paris. Gallimard.
- Hoffmann E.T.A. 1980. *La leçon de violon*. In *Id. Contes fantastiques*. Paris. Flammarion.
- Novalis 1963. *Les Disciples à Saïs*. In Alexandre M. (édition). *Romantiques allemands*. Vol. I. Paris. Gallimard.
- Sabatier F. 2008. *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*. Vol. II. XIX^e – XX^e siècles. Paris. Fayard.
- Sand G. 1959. *Consuelo : La Comtesse de Rudolstadt*. Vol. I. Paris. Éditions Garnier Frères.
- Sand G. 1971. *Œuvres autobiographiques*. Lubin G. (édition). Vol. I et II. Paris. Gallimard.
- Tibi L. 2003. *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris. Honoré Champion.
- Wackenroder W. 1963. *La remarquable vie musicale du compositeur Joseph Berglinger*. In Alexandre M. (édition). *Romantiques allemands*. Vol. I. Paris. Gallimard.

Sacralized Music in Works of Some Romantic Writers

ABSTRACT: This article analyses poetic visions, based on synesthesia and referring to Swedenborg's correspondence theory, evoked by listening to music. In these visions the musical impressions are in some way sanctified and they contribute to the de-

velopment of the spiritual area. This aesthetic phenomenon is noticeable in Balzac's novels. The music for him is the light penetrating the listener's soul and a means of accessing divine mysteries. Similarly, in George Sand's works music is the inspiration to create soulful poetic visions and the character of Consuelo who, by her singing, is vouchsafed divine revelations.

Keywords: music, sacralization, light, spirituality, Balzac, Sand.