



HAL
open science

George Sand, au coeur des marges : Mauprat et Consuelo

Marine Le Bail

► **To cite this version:**

Marine Le Bail. George Sand, au coeur des marges : Mauprat et Consuelo. Cycle "Romancières" de l'Université Populaire de Bordeaux, Mar 2017, Bordeaux, France. hal-01523883

HAL Id: hal-01523883

<https://hal.science/hal-01523883>

Submitted on 17 May 2017

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

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

**George Sand, au cœur des marges :
*Mauprat et Consuelo***

**Cycle sur les femmes romancières – George Sand
Université Populaire de Bordeaux**

Considérations liminaires

➤ George Sand ou le piège de la légende biographique

Je suis heureuse que cette présentation m'ait donné l'occasion de redécouvrir, voire de découvrir, l'œuvre de George Sand, dont j'avoue avoir eu longtemps une vision passablement biaisée, en raison même du filtre déformant généré par la romanesque biographie de son auteure. En effet, si, ainsi que le professe Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception*, toute « œuvre littéraire [...] prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière¹ », alors l'exemple de George Sand pourrait bien s'apparenter à un cas d'école, tant le caractère hors-norme de son existence nous incite d'emblée à lire ses textes à la lumière de ce que nous savons ou croyons savoir intuitivement de sa vie. Ce piège biographique, particulièrement insidieux, a ainsi encouragé nombre de lecteurs à apposer sur les textes sandiens une grille interprétative consistant à traquer, derrière les cadres et les situations fictionnelles, les éventuels affleurements de la vie de l'auteure. C'est qu'il existe incontestablement une « légende Sand », remarquablement vivace dès les années 1830, qui trouve à s'alimenter dans les identités successives et parfois contradictoires de cette femme aux multiples facettes – le « camarade » George si bien décrit par Balzac dans sa correspondance², pipe à la bouche, volontiers provocante dans ses habits d'homme, tâchant de se frayer un chemin dans la difficile et très concurrentielle carrière des lettres ; l'amoureuse blessée peinte par Delacroix, faisant l'hommage de ses cheveux coupés à son orageuse passion avec Alfred de Musset, alors agonisante³ ; ou la « bonne dame de Nohant » des dernières années, retirée dans son domaine berrichon, telle qu'on peut la voir poser en matrone sereine et assagie pour l'objectif de Nadar⁴. Derrière « l'écran publicitaire » qu'en vient très tôt à former le *personnage* de

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, première publication en France 1967, p. 55.

² Lettre de Honoré de Balzac à Mme Hanska, 1838, citée par Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999, p. 15.

³ Eugène Delacroix, *George Sand habillée en homme*, 1834, huile sur bois, 26 x 21,5 cm, musée national Eugène Delacroix.

⁴ Nadar, *Georges (sic) Sand*, photographie, 1864.

George Sand, avec ses accessoires et ses traits distinctifs (pipe, redingote, conduite défrayant la chronique), c'est en réalité un « palimpseste de rôles » et d' « images contradictoires » qui se cache donc, d'autant qu'Aurore Dupin se plaît à brouiller les pistes par « un usage heureux de la pseudonymie ainsi qu'un penchant marqué pour le transsexualisme vestimentaire⁵ ». Or, la remarquable permanence de cette légende sandienne explique qu'aujourd'hui encore « son nom seul suffi[se] à déclencher dans notre inconscient collectif des images toutes faites, superposées et parfois antithétiques⁶ », qui s'interposent comme autant d'écrans successifs au risque de nous faire perdre de vue sa véritable identité, la seule qui compte : celle d'un grand écrivain du XIX^e siècle, que l'on persiste néanmoins à reléguer à la *marge* de supposément plus grands qu'elle.

➤ L'attrait de George Sand pour les espaces de la marginalité

La notion de marginalité s'est par conséquent imposée d'elle-même lorsqu'il m'a fallu définir le fil rouge de cette présentation, tant George Sand l'a cultivée, aussi bien en termes de posture auctoriale que comme thématique d'écriture. Les coordinatrices d'un volume collectif récent précisément consacré à *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand* insistent en effet dans leur présentation liminaire sur la remarquable permanence de ce motif chez une auteure « qui n'a cessé, dans son œuvre et dans sa vie, d'arpenter les marges qu'elle étudie et examine au fil de ses romans, des pièces de théâtre ou des contes⁷ ». Et il est indéniable que la personne biographique de George Sand tout comme le personnage qu'elle s'est inventé se donnent à voir et à lire comme déterminés par un phénomène constant de marginalisation, et ce à un triple niveau :

- En tant que femme désireuse de réussir dans un monde d'hommes tout d'abord, au sein duquel la réussite littéraire et la reconnaissance critique se déclinent avant tout au masculin.
- En tant que représentante d'un positionnement social hybride et contradictoire, partagée qu'elle est entre son ascendance maternelle et populaire d'une part, et d'autre part par la branche aristocratique de sa famille à laquelle elle se rattache

⁵ José-Luis Diaz, « Préface », *Sand et Musset : le roman de Venise*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1999, p. 14.

⁶ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie*, op. cit., p. 16.

⁷ Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet, « Préface », *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet dir., Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2012, p. 9.

par son père et sa grand-mère maternelle. On sait ce que ses prises de position politiques et son attrait pour le socialisme utopique devront à cette double identité.

- En tant qu'artiste enfin, désireuse d'exercer une parole libérée de toutes les contraintes et les sujétions idéologiques, morales ou esthétiques, selon une conception toute romantique du magistère exercé par le poète.

Comme on le verra, ces trois niveaux de marginalité s'entrelacent, se superposent et se confondent parfois, dans les deux œuvres romanesques que sont *Mauprat* (1837) et le diptyque formé par *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844). Si ces deux récits diffèrent considérablement par leur tonalité et surtout par leur ampleur, le premier n'excédant pas quelques centaines de pages tandis que le second prend les proportions d'un véritable roman-fleuve, dans le goût des volumineux feuilletons alors en vogue, ils correspondent néanmoins tous deux à un moment particulier de l'histoire de George Sand, qui, suite à sa rencontre avec l'avocat Michel de Bourges mais surtout avec Pierre Leroux, s'initie à partir de 1835 aux doctrines socialistes et humanitaristes, au point de passer d'un relatif apolitisme à un républicanisme convaincu. *Mauprat* et *Consuelo* incarnent ainsi pleinement ce qu'Isabelle Hoog Naginski a pu appeler la « période blanche » de George Sand, c'est-à-dire les années de « foi sociale⁸ » succédant à la période « bleue » ou « noire » représentée par les romans sentimentaux particulièrement pessimistes de ses débuts et précédant la période « verte » de ses ouvrages champêtres, marqués par la tentation du repli sur soi et du retour au sanctuaire de Nohant, après la grande désillusion de la Révolution de 1848⁹. Par ailleurs, on peut observer une nette parenté structurelle entre des œuvres qui empruntent toutes deux au schéma du récit d'apprentissage et d'initiation en retraçant le parcours opéré par les personnages depuis une marginalité négative et subie jusqu'à une marginalité positive et assumée.

➤ Brève présentation de *Mauprat* et *Consuelo*, deux romans de la marginalité

Il reste à retracer brièvement l'intrigue de ces deux romans. *Mauprat* plante son décor dans les paysages de cette région du Berry et plus précisément de la Varenne si chère à George Sand, qui affirme dans la dédicace liminaire à son ami Gustave Papet avoir recueilli

⁸ Voir Michèle Hecquet et Christine Planté, « Introduction », in *Lectures de Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*, Michèle Hecquet et Christine Planté dir., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2004.

⁹ Voir Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie*, op. cit.

ce « conte [...] en partie dans les chaumières de [leur] Vallée Noire¹⁰ » ; le récit campe la famille des Mauprat, divisée en deux branches, la branche aînée dite des « Coupe-Jarrets » et la branche cadette des « Casse-Tête », en pleine période pré-révolutionnaire. La branche aînée a déjà sombré depuis de longues années dans le banditisme, la crapulerie et la débauche, lorsque le tout jeune Bernard, le petit-fils du seigneur de la Roche-Mauprat, se voit contraint après la mort de ses parents d'élire domicile dans le sombre et lugubre château féodal de sa famille. Il y connaît une véritable anti-éducation auprès de son grand-père « qui avait le génie du mal¹¹ » et de ses huit oncles, qui « lui ressemblaient tous également par la vigueur physique, la brutalité des mœurs, et plus ou moins par la finesse et la méchanceté moqueuse¹² ». Ce n'est qu'à la suite de sa rencontre fortuite avec sa cousine Edmée, issue de la branche cadette, ouverte et éclairée de la famille Mauprat, qu'il sauve du déshonneur et pour laquelle il éprouve dès le premier abord une passion dévorante, que Bernard, alors tout jeune adolescent, pourra entamer le long et difficile cheminement initiatique qui lui permettra de passer d'un état de passivité hébétée, comparable à celui d'une bête sauvage, à la conquête de son identité d'homme, de penseur et de citoyen.

Quant à *Consuelo*, il serait parfaitement vain de tenter de retracer l'ensemble des péripéties contenues dans ce roman qui se rattache au moins à quatre genres différents : le roman musical, le roman noir ou gothique venu d'outre-Manche, le feuilleton socialiste et le récit initiatique. Cette vaste fresque, de très loin l'œuvre de fiction la plus importante de George Sand, couvre une période d'une trentaine d'années, entre 1742 et 1774 environ, et suit l'évolution du personnage éponyme, jeune « zingarella » née d'une mère bohémienne et d'un père inconnu, sans fortune et sans beauté, mais dotée d'une voix exceptionnelle qui lui permet d'étudier auprès du grand maître de musique Porpora, éminent compositeur de musique sacrée du XVIII^e siècle. Des canaux de Venise aux forêts de la Bohême où Consuelo fera la connaissance de l'étrange et mystique Albert de Rudolstadt, appelé à devenir son initiateur, puis à Berlin où la jeune chanteuse fait l'expérience du despotisme en la personne de Frédéric II de Prusse, nous suivons l'accès progressif du personnage à une vérité d'ordre supérieur, par l'exercice de son art d'abord, puis par le dévouement à la grande cause humanitaire incarnée dans le roman par une mystérieuse société franc-maçonne.

¹⁰ George Sand, « À Gustave Papet », Mauprat, éd. de Claude Sicart, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1969, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 43.

Dans les deux cas, les personnages principaux, mais aussi nombre de personnages secondaires, cumulent tous les symptômes de la marginalité, comme on peut s'en convaincre à l'aide de ce tableau d'ensemble :

Type de marginalité	Personnages de <i>Mauprat</i>			Personnages de <i>Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt</i>		
	Bernard de Mauprat	Edmée de Mauprat	Patience (ermite, philosophe)	Consuelo	Albert de Rudolstadt (devient le mari de Consuelo)	Zdenko (compagnon d'Albert)
Géographique	Habite le lieu réputé maudit de la Roche-Mauprat, château effrayant et isolée.		Habite la tour Gazeau, une ruine isolée	Absence de lieu de rattachement fixe, errance permanente (Venise, Bohème, Berlin...)	Habite le Château des Géants en Bohème, au milieu des bois et près d'un lieu historiquement maudit ; se réfugie dans une demeure souterraine.	Erre près du Château des Géants, suit Albert dans ses pérégrinations souterraines.
Physique	Cheveux noirs et longs, stature formidable, figure basanée, « costume de braconnier »	Cheveux noirs et le « type » Mauprat, même si grande beauté	Barbe, « haillons malpropres », figure basanée, sourcils broussailleux	Brune, la peau d'une pâleur mate, allure espagnole, s'oppose aux jeunes filles « blanches et blondes » de la noblesse	Pâleur effrayante, longs cheveux noirs, ressemble à un « spectre privé de mémoire » avant la métamorphose que lui fait subir Consuelo	Infirmité physique, « grosse tête ronde et béante, remuant sur un corps contrefait, grêle et crochu comme une sauterelle, couvert d'un costume indéfinissable »
Sociale	Mis au ban des lois de la société, figure d'accusé	Rejetée de la bonne société suite à son passage à la Roche-Mauprat	Vit en retrait des autres habitations et du commerce de tous, figure de solitaire	Figure d'artiste et femme de théâtre, par conséquent rejetée de la bonne société	Ostracisé en raison de son comportement mystérieux et déraisonnable	Vit en retrait des autres habitations et du commerce de tous, figure de solitaire
Sexuée		« Hardiesse virile », chasse, monte à cheval, se livre à des activités d'homme		Se déguise en homme pour voyager plus sûrement, s'invente le personnage masculin de Bertoni		
Familiale	Orphelin, pris entre deux branches familiales			Orpheline de mère, n'a jamais connu son père		
Morale	Absence complète de facultés de jugement, ignorance et obscurcissement des facultés		Redouté comme un sorcier et un mage redoutable, moments proches de la folie		Crises fréquentes de catalepsie, se croit la réincarnation de ses ancêtres, folie apparente	Apparente imbécillité, communication malaisée

Tableau 1 : Tableau d'ensemble des différents types de marginalité dans les deux œuvres

J'ai fait le choix de me concentrer essentiellement sur trois aspects de la marginalité qui m'ont paru particulièrement intéressants dans ces deux œuvres : la marginalité conçue en termes de sexuation, d'intégration dans le corps social, et enfin en lien avec le statut problématique de l'artiste.

La marginalité contestée : au-delà du clivage entre féminin et masculin

- George Sand aux prises avec le champ littéraire ou comment écrire *en* femme sans écrire *comme une femme*

Dans une lettre très connue écrite en 1838, Balzac décrit à Mme Hanska George Sand telle qu'il l'a découverte en venant lui rendre une visite amicale :

J'ai trouvé le camarade Georges (sic) Sand dans sa robe de chambre fumant un cigare après le dîner, au coin de son feu, dans une immense chambre solitaire. Elle avait de jolies pantoufles jaunes ornées d'effilés, des bas coquets et un pantalon rouge... Elle mène à peu près ma vie. Elle se couche à six heures du matin et se lève à midi. [...]. Elle est garçon... elle est artiste... elle a les grands traits de l'homme, ergo elle n'est pas femme¹³.

La mention du cigare et du pantalon, le qualificatif déssexualisant de « camarade », tout comme l'évocation d'une vie essentiellement nocturne consacrée au travail, entrent ici en tension avec la description des « jolies pantoufles jaunes » et des « bas coquets », accessoires traditionnels de la féminité souvent chargés d'érotisme, mais ici comme désactivés par le brouillage cultivé par cette déroutante femme-garçon. Or, on perçoit bien toute l'ambiguïté de la conclusion de cette lettre, dont on ne saurait dire si elle se clôt sur un éloge ou sur une condamnation. Ainsi que l'explique justement Isabelle Hoog Naginski, la majorité de ses contemporains « présentent Sand comme une anomalie, un phénomène contre-nature, renforçant ainsi son image de membre honoraire de la gent masculine¹⁴ ». C'est que tout l'enjeu pour George Sand, et c'est là ce qui fait sa flamboyante originalité, n'est pas d'être une femme-auteur, puisque la chose n'est pas nouvelle et que, de Mme de Genlis à Mme Cottin, plusieurs figures féminines se sont déjà essayées à la littérature et même à la publication, dans certains cas avec un grand succès. Néanmoins, les bornes de l'écriture féminine sont alors nettement circonscrites, tant d'un point de vue générique que thématique : aux femmes les formes privées et intimistes du journal ou de la correspondance, soumises au

¹³ Lettre de Honoré de Balzac à Mme Hanska, citée dans Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*

« devoir de réserve qui pèse encore au XIX^e siècle sur la parole féminine¹⁵ », ou le roman, genre encore largement dénigré, et les intrigues sentimentalo-mélodramatiques. Auctorialité féminine, personnel fictionnel largement féminin, lectorat essentiellement féminin lui aussi : l'écriture au féminin semble ainsi condamner à fonctionner en vase clos et à cultiver une dimension largement réflexive. En somme, s'il n'est pas si difficile au XIX^e siècle, contrairement à ce qu'on pourrait croire, d'écrire quand on est une femme, combien est-il plus ardu de « ne pas rester cantonnée dans la catégorie des femmes-auteurs¹⁶ », objet de toutes les railleries ou de la méprisante indifférence d'un système évaluatif où le génie se conjugue exclusivement au masculin. En d'autres termes, toute la gageure de l'œuvre de Sand consiste à « faire entendre une parole de femme, mais entendue autrement que si c'en était une¹⁷ », à gommer le caractère genré de sa parole en adoptant une voix qui n'aspire pas tant à l'asexuation qu'au brouillage des catégories mêmes du masculin et du féminin.

Pour ce faire, George Sand va recourir à deux principaux stratagèmes. Le premier réside dans l'adoption d'un pseudonyme qui, depuis le *Jules Sand* apposé sur la couverture imprimée d'un premier ouvrage rédigé en collaboration avec son amant Jules Sandeau jusqu'à la version définitive que nous connaissons aujourd'hui, et qui nous est d'ailleurs beaucoup plus familière que le patronyme d'Aurore Dupin ou Dudevant, permet à notre romancière éprise d'indépendance de brouiller les traces. Car si le prénom *George* laisse dans un premier temps supposer un auteur masculin, l'absence voulue de *-s* final entretient volontairement la confusion : « il n'est pas automatiquement perçu comme masculin, et pourtant il ne frappe nullement comme féminin. Il s'agit véritablement d'un nom de plume androgyne qui suggère une forme de jeu entre l'identité textuelle et l'identité sexuelle dans l'esprit de son inventeur¹⁸ ». C'est une même motivation qui anime George Sand lorsqu'elle décide, pour des raisons d'abord essentiellement pratiques et financières, de renoncer aux encombrantes robes qu'elle use dans la boue parisienne au profit d'un costume masculin :

[...] sur le pavé de Paris, j'étais comme un bateau sur la glace. Les fines chaussures craquaient en deux jours, les socques me faisaient tomber, je ne savais pas relever ma robe. J'étais crottée, fatiguée, enrhumée, et je voyais chaussures et vêtements, sans compter les petits chapeaux de velours arrosés par les gouttières, s'en aller en ruine avec une effrayante rapidité. [...]. Je me

¹⁵ Brigitte Diaz, « Présentation », George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche – Les classiques de poche », 2004, p. 7.

¹⁶ Pierre Laforgue, *Corambé : identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2003, pp. 13-15.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie*, *op. cit.*, p. 18.

fis donc faire une redingote-guérite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année. [...]. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. *Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement.* [...]. *Au reste, pour n'être pas remarquée en homme, il faut déjà avoir l'habitude de ne pas se faire remarquer en femme*¹⁹.

Ce qui est remarquable dans le récit de cette transformation, c'est justement la volonté arrêtée de George Sand de ne pas « faire » l'homme, de ne pas s'inventer une identité exclusivement masculine, mais plutôt de ne jamais être là où on l'attend : comme elle le déclare un peu plus loin dans *Histoire de ma vie*, elle « n'étais[t] plus une *dame*, [elle] n'étais[t] pas non plus un *monsieur*²⁰ ». Or, c'est précisément dans cet entre-deux, dans cette indécision concertée, que l'auteure de *Mauprat* et *Consuelo* parvient à conjurer la marginalisation institutionnalisée de l'écriture féminine.

➤ Brouillage des catégories du féminin et du masculin dans *Mauprat* et *Consuelo*

Cette tendance à l'indétermination et au brouillage des genres se traduit sur le plan de la diégèse par l'appropriation de traits traditionnellement masculins opérée par des personnages féminins qui s'apparentent à autant de projections à peine déguisées de George Sand elle-même. Ainsi d'Edmée de Mauprat, qui manifeste pour l'équitation et la chasse des prédispositions toutes viriles et apparaît pour la première fois à Bernard significativement vêtue d'un « costume d'amazone²¹ » : impétueuse et fière, la jeune femme n'hésite plus tard pas à menacer son trop pressant cousin d'un cinglant coup de cravache pour le maintenir à distance, au point que chez ce dernier l'élan érotique se double d'une forme de camaraderie masculine :

Edmée m'apparaissait sous un nouvel aspect. Ce n'était plus cette belle fille dont la présence jetait le désordre dans mes sens ; c'était *un jeune homme* de mon âge, beau comme un séraphin, fier, courageux, inflexible sur le point d'honneur, généreux, capable de cette amitié sublime qui faisait les frères d'armes [...]²².

C'est néanmoins surtout dans le cas de *Consuelo*, dont la critique a déjà souligné les criantes similarités qui la liaient à George Sand, que cette appropriation des codes masculins par un personnage féminin se manifeste avec le plus de clarté, à travers le recours au

¹⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, pp. 583-584. Je souligne.

²⁰ *Ibid.*, p. 599.

²¹ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 79.

²² *Ibid.*, p. 147. Je souligne.

travestissement. Certes, le choix de la jeune femme d'endosser les vêtements de son compagnon de voyage, le jeune Joseph Haydn, tient avant tout à d'élémentaires raisons de prudence ; mais en délaissant jupons et corsage au profit d'une « large ceinture de laine rouge » ainsi que d'un pantalon, et en prenant le nom de *Bertoni*, Consuelo sent s'opérer en elle une transformation qui excède de loin la simple portée utilitaire de ce stratagème pour aboutir à un véritable vacillement identitaire :

[...] elle se trouva si bien déguisée que le courage et la sécurité lui vinrent en un instant. Ainsi qu'il arrive aux acteurs dès qu'ils ont revêtu leur costume, elle se sentit dans son rôle, et s'identifia même avec le personnage qu'elle allait jouer, au point d'éprouver en elle-même comme l'insouciance, le plaisir d'un vagabondage innocent, la gaîté, la vigueur et la légèreté de corps d'un garçon faisant l'école buissonnière²³.

Dans un mouvement de progressif ajustement, l'intériorité même du personnage en vient ainsi à se calquer sur l'image extérieure que ses vêtements d'homme relaient auprès du corps social. Moins qu'une altération de son *moi* féminin, c'est donc à une *transposition* que se livre plus ou moins consciemment Consuelo, en changeant insensiblement d'attitude et de posture, au point que le trouble érotique initialement ressenti par son compagnon de voyage se dissipe dès lors qu'il découvre « ce changement de costume, si bien *réussi* qu'il semblait un changement de sexe », pour laisser place à un simple « élan fraternel²⁴ ». Aux yeux de Lucienne Frappier-Mazur, « le vêtement, donc, signe d'identité sexuelle – vraie, fausse, ambivalente – signale, sinon le sexe anatomique, du moins la différence des sexes dont il voile en partie la réalité physique²⁵ ». Ce passage révèle de fait de manière saisissante toute la sensibilité de George Sand à la fonction identitaire du vêtement, supposément représentatif de l'éternel clivage entre masculin et féminin, mais ici transformé en opérateur de fluidification pour signaler la perméabilité de ces identités en apparence irréductibles.

Au-delà de cette circulation de genre dans le champ de la fiction, c'est néanmoins toute l'aptitude de l'écriture féminine à assumer un discours qui ne soit pas directement assignable à une catégorie sexuée qui se pose. À l'image de ses personnages féminins, l'auteure Sand se plaît donc à multiplier les fausses pistes et à égarer son lecteur au sein d'une polyphonie interne à la narration superposant et confondant parfois volontiers voix masculines et féminines. Le procédé est particulièrement frappant dans *Mauprat*, dans la mesure où ce

²³ George Sand, *Consuelo*, édition de Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 122.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁵ Lucienne Frappier-Mazur, « Représentations et sémiotique du corps dans *Consuelo* », in *Lectures de Consuelo*, Michèle Hecquet et Christine Planté dir., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 79.

roman fondé sur le dispositif du récit enchâssé voit succéder à la parole d'un narrateur premier anonyme celle de Bernard de Mauprat, qui assume la quasi-intégralité du récit : on aboutit ainsi à un partage entre la masculinité du récitant, le statut ambigu du narrateur premier – ironiquement qualifié de « petit jeune homme²⁶ » –, et la féminité de l'auteure, clairement désignée sur la page de titre comme étant George Sand. Cette multiplicité de voix autorise donc notre romancière à faire de sa fiction la voie d'accès à une identité plurielle. De ce fait, l'écriture féminine ne saurait plus faire l'objet d'une quelconque marginalisation, puisque la répartition binaire entre les genres se voit révoquée au profit d'un dispositif complexe d'enchâssements successifs : derrière la parole d'Edmée, il y a le récit de Bernard, lequel n'est lui-même qu'une excroissance de la narration initiale, etc. Pierre Laforgue a parfaitement démontré à cet égard que l'identité auctoriale de George Sand se réfractait dans Bernard au moins autant que dans Edmée, les deux personnages assumant à part égale et à des moments spécifiques la voix du « moi » sandien²⁷.

Jamais là où on l'attend, George Sand, que ce soit par l'intermédiaire de ses personnages ou par les dispositifs énonciatifs complexes qu'elle met en place, parvient en définitive à un véritable décloisonnement de la parole féminine, non pas tant en se livrant à un renversement hiérarchique qui verrait succéder une domination du féminin à celle du masculin, mais plus profondément en subvertissant les principes mêmes de la séparation entre l'une et l'autre de ces catégories. Refusant cette relégation dans les marges du champ éditorial, George Sand va de ce fait revendiquer le droit de l'écriture féminine à assumer une parole ouverte sur la cité et la vie publique, voire de nature franchement politique.

La marginalité révoltée : donner une voix aux exclus du corps social

- L'influence de la doctrine socialiste utopique sur George Sand entre 1835 et 1848

La seconde moitié des années 1830 correspond à un moment tout à fait singulier dans la vie littéraire, intellectuelle et politique de George Sand, durablement influencée par sa rencontre avec plusieurs penseurs du socialisme, et en particulier par l'admiration passionnée qu'elle voue à Pierre Leroux (1797-1871), éditeur, penseur et philosophe, éminent représentant d'un socialisme utopique prônant l'égalité absolue entre les hommes. Du saint-simonisme auquel il a temporairement adhéré, Leroux retient l'idée, également partagée par

²⁶ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, pp. 33-34.

²⁷ Voir Pierre Laforgue, *Corambé : identité et fiction de soi chez George Sand*, *op. cit.*, p. 61.

d'autres penseurs du socialisme comme Lamennais et Ballanche, d'une nécessaire concordance entre la mise en commun des biens et des richesses, gage d'une véritable émancipation populaire, et une conception mystique de l'évolution du genre humain, engagé sur la voie de la perfectibilité de l'âme. Cette dimension proprement spirituelle fait toute la spécificité de la pensée de Pierre Leroux, adepte d'un « socialisme religieux » fondé sur un idéal de « progrès », de « promotion continue des hommes », et d'« amélioration continue de la société²⁸ » appelé à prendre la forme de communautés régies par un strict principe d'égalité. La dimension spirituelle de cette doctrine progressiste et républicaine ne pouvait que séduire George Sand, tentée toute sa vie par le mysticisme, et qui embrasse avec enthousiasme le grand credo humanitaire socialiste. Ainsi qu'elle l'écrit dans l'*Histoire de ma vie*, elle croit profondément que « la source la plus vivante et la plus religieuse du progrès de l'esprit humain, c'est, pour parler la langue de [son] temps, la notion de solidarité²⁹ ». Il n'y a d'ailleurs rien là de très surprenant de la part de la part d'une femme « à cheval sur deux classes » qui n'a jamais oublié, même sous la férule de sa très aristocratique grand-mère paternelle, qu'elle était « la fille de Sophie Delaborde, la petite-fille du marchand d'oiseaux, l'arrière-petite-fille de la mère Cloquard » au moins autant que la lointaine descendante d'un « roi de Pologne » et d'un « maréchal de Saxe³⁰ ». Après la période de « mal du siècle » et de scepticisme amer traversée au début des années 1830, moment de doute dont le roman *Lélia* constitue la manifestation la plus emblématique, George Sand va donc mettre sa plume au service de sa nouvelle « foi sociale³¹ » et exprimer la « recherche du bonheur comme valeur en soi et comme moteur de la grande marche de l'humanité vers le progrès » à travers une série de « romans utopiques³² » dont *Consuelo* se veut le parachèvement. La Révolution de 1848 et son cortège de désillusions sonneront le glas de cette « foi naïve » et seront le prélude à un retour sur l'espace de l'intime et de l'intériorité, comme George Sand le constate elle-même sur un ton désabusé quelque temps plus tard :

Si j'eusse fini mon livre [*Histoire de ma vie*] avant cette révolution [de 1848], c'eût été un autre livre, celui d'un solitaire, d'un enfant généreux, j'ose le dire, car je n'avais étudié l'humanité que sur des individus souvent

²⁸ Claude Latta, « Du Berry au Limousin : George Sand, Pierre Leroux, Victor Borie, Grégoire Champseix, Pauline Roland et les autres... (1830-1851) », in *George Sand : Terroir et histoire* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 (généré le 10 mars 2017), <<http://books.openedition.org/pur/7806>>. ISBN : 9782753531635. DOI : 10.4000/books.pur.7806.

²⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 227.

³¹ Voir Michèle Hecquet et Christine Planté, « Introduction », in *Lectures de Consuelo*, *op. cit.*

³² Isabelle Hoog Naginski, *George Sand : l'écriture ou la vie*, *op. cit.*, p. 205.

exceptionnels [...]. Depuis j'ai fait, de l'œil, une campagne dans le monde des faits, et je n'en suis point revenue telle que j'y étais entrée. J'y ai perdu les illusions de la jeunesse, que, par un privilège dû à ma vie de retraite et de contemplation, j'avais conservées plus tard que de raison³³.

Mauprat et le cycle de *Consuelo* doivent donc être lus en lien avec cet arrière-plan philosophique et idéologique, et peuvent être perçus comme les représentations les plus saillantes de ce moment bien circonscrit dans la vie intellectuelle de George Sand. On ne saurait à cet égard trop insister sur l'importance du contexte de publication de *Consuelo* et de sa suite la *Comtesse de Rudolstadt*, textes d'abord diffusés sous forme de feuilleton dans l'organe socialiste de la *Revue indépendante* co-fondée en 1841 par Pierre Leroux, Louis Viardot et George Sand, avant d'être mis en volumes. La doctrine du socialisme utopique fait en outre l'objet de transpositions parfaitement transparentes dans l'espace romanesque grâce au relais de personnages qui apparaissent comme autant de porte-parole de l'auteure, à l'image de la prêtresse Wanda, mère d'Albert de Rudolstadt, qui supervise l'initiation de *Consuelo* aux mystères de la confrérie franc-maçonne des « Invisibles » :

[...] examine l'état des sociétés, et tu verras que, pour des hommes habitués à être régis par le despotisme, l'inégalité, l'antagonisme, c'est toute une éducation, toute une conversion, toute une révélation, que d'arriver à comprendre nettement la possibilité humaine, la nécessité sociale et l'obligation morale de ce triple précepte : *liberté, égalité, fraternité*³⁴.

L'objectif de cette société secrète, à laquelle adhère *Consuelo* suite à son long parcours initiatique, consiste à renverser la tyrannie des monarchies héritées de l'ère féodale et à saper les fondements de l'inégalité entre les classes sociales en promouvant le « rapprochement cordial et sincère de la grande dame et de la bourgeoise, de la femme riche et de l'humble ouvrière, de la vertueuse matrone et de l'artiste aventureuse³⁵ ».

➤ Mobilité et désenclavement social dans *Mauprat* et *Consuelo*

Plutôt que de passer par la forme du traité ou de l'exposé, c'est donc à travers la fiction romanesque que George Sand invente un mode d'écriture original qui « mêle intimement l'invention romanesque et le discours idéologique » et privilégie l'humanité d'une « fiction engagée³⁶ ». Pour ce faire, elle va mettre à profit le parcours exemplaire de personnages caractérisés par leur mobilité sociale et représentatifs d'un certain idéal de

³³ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 124.

³⁴ *Id.*, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, pp. 371-372

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Sarah Mombert, « *Consuelo*, "logogriphe" du roman historique », in *Lectures de Consuelo*, op. cit., pp. 142-143.

désenclavement des classes. À l'image de George Sand, Bernard et Consuelo apparaissent en effet comme des sujets définis par leur identité sociale duelle et contradictoire : ainsi, Bernard, dernier rejeton de la branche aînée des Mauprat, voit l'orgueil de son appartenance à la caste nobiliaire contrebalancé par sa condition de brigand, qui le place d'emblée à la marge de la société civile, tandis que, symétriquement, Consuelo fait valoir des qualités de cœur et d'esprit tout aristocratiques qui se heurtent malheureusement aux préjugés d'un monde résolument hostile à ses origines incertaines. Tout l'enjeu de *Mauprat* consiste précisément à nous dépeindre la progressive réintégration de Bernard au sein du corps social, après un long et douloureux processus le faisant symboliquement passer d'un stade infra-humain de nature quasiment animale à celui d'être humain en pleine possession de ses facultés. La récurrence des métaphores et des comparaisons assimilant le jeune homme à une bête féroce vient illustrer le degré de marginalité initial qui le caractérise : lui-même exprime au début du récit son regret de n'avoir pas devant lui cent ans pour jouir pleinement de sa victoire après une « lutte de quarante ou cinquante ans » « pour se transformer de loup en homme³⁷ », et la suivante d'Edmée le compare un peu plus loin avec mépris à « un ours, un blaireau, un loup, un milan, [à] tout plutôt qu'[à] un homme³⁸ », tandis que la jeune fille elle-même parle de son ombrageux cousin comme d'un « sauvage³⁹ ». Or, si Bernard, dont les longs cheveux noirs et la tenue de braconnier s'opposent à l'élégance policée de M. de la Marche, fiancé un tantinet fade de la belle Edmée, hérite cette sauvagerie de sa lignée paternelle, incarnée par son terrible grand-père, « un animal perfide et carnassier qui tenait le milieu entre le loup-cervier et le renard⁴⁰ », l'amour passionné que lui inspire Edmée est suffisamment puissant pour l'inciter à se soumettre à une triple éducation, sociale, morale, et sentimentale :

À l'origine il [Bernard] est une sorte de bête brute, d'animal fort mal dégrossi, régulièrement assimilé à un loup ou à un ours, un brigand, livré à ses instincts mauvais, sous l'emprise d'une famille de hobereaux berrichons, ne respectant aucune loi et vivant hors de l'ordre social, terrés dans leur château de la Roche-Mauprat et se comportant comme des féodaux du Moyen-Âge⁴¹.

En accord avec la philosophie progressiste des Lumières d'influence fortement rousseauiste alors prônée par George Sand, l'ensemble du roman est donc sous-tendu par la croyance optimiste en la perfectibilité de l'homme, prélude à une véritable refondation du

³⁷ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹ Pierre Laforgue, *Corambé...*, *op. cit.*, p. 53.

corps social. Ainsi, Bernard doit « se transformer à l'image de la classe corrompue qu'il incarne⁴² » afin de trouver dans la société de son temps sa véritable place, une place fondée sur son mérite singulier et non plus sur la trompeuse noblesse conférée par son histoire familiale.

On pourrait établir un fructueux parallèle entre le parcours de Bernard et celui d'Albert de Rudolstadt dans *Consuelo*, lui aussi dernier héritier d'une lignée prestigieuse frappée de décrépitude et lui aussi, bien que pour des raisons différentes, ostracisé au sein de sa propre classe : car Albert, convaincu d'être la réincarnation de l'un de ses lointains ancêtres, passe pour fou, et illustre parfaitement les dangers d'une histoire familiale qui se joue en vase clos, sans parvenir à s'ouvrir sur le monde. L'arrivée de Consuelo dans le sanctuaire figé du château des Géants marque justement l'irruption de la rumeur extérieure dans ce lieu silencieux et glacé, et réintroduit du mouvement au cœur d'une immobilité mortifère. Dans un premier temps, l'union espérée entre le jeune vicomte et la chanteuse, qui seule est parvenue à le ramener à la raison, se heurte néanmoins aux préjugés tenaces des Rudolstadt ; ce n'est en effet qu'en proie à un violent combat intérieur que le vieux Comte Christian donne son aval à une union qui heurte toutes ses convictions nobiliaires : « Ce n'était pas sans un mélange de terreur et de mortelle répugnance que le vieux seigneur avait sacrifié au bonheur de son fils toutes les idées de sa vie, tous les principes de sa caste [...] »⁴³. C'est que Consuelo incarne l'anti-noblesse par excellence : née de père inconnu, elle ne sait rien de ses origines et n'en a cure ; vagabonde et itinérante, son histoire ne s'ancre dans aucun lieu précis, en opposition avec la notion de « fief » chère à la noblesse féodale ; artiste vivant de l'exercice de ses talents, elle se définit par son activité professionnelle et contrevient de ce fait au mode de vie aristocratique fondé sur l'oisiveté. Albert se trouve lui-même déchiré entre deux mondes, puisqu'il s'inscrit par la branche paternelle de sa famille dans le paradigme nobiliaire saxon, proche du clergé catholique, tout en partageant *via* sa mère l'élan de révolte qui anime le peuple protestant de la Bohême⁴⁴. Il faudra finalement à Albert mourir symboliquement à lui-même en renonçant au patronyme de sa famille et à l'héritage de sa caste pour renaître sous un autre nom – Liverani – et se trouver à même de conquérir le cœur de Consuelo.

À la lumière de ces quelques analyses, on ne s'étonnera pas que George Sand ait choisi de situer ces deux romans dans un contexte historique bien précis, celui de la seconde

⁴² Claude Sicard, « préface », George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁴ Voir Pierre Laforgue, « La nuit des temps », in *Lectures de Consuelo*, *op. cit.*

moitié du XVIII^e siècle et des prémices de la Révolution française, cette grande secousse appelée à sonner le glas des divisions de classe et à signaler l'avènement d'une société de la mobilité. Il est tout à fait significatif, à cet égard, que l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt* se close sur l'annonce visionnaire opérée par Albert prédisant la naissance d'une république de l'égalité :

Des tyrans ! il n'y en a plus. L'homme est égal à l'homme. La nature humaine est comprise, reconnue, sanctifiée. L'homme est libre, égal et frère. Il n'y a plus d'autre définition de l'homme. Plus de maîtres, plus d'esclaves...Entendez-vous ce cri : *Vive la république*. Entendez-vous cette foule innombrable qui proclame la *liberté*, la *fraternité*, l'*égalité*...⁴⁵.

Toutefois, à côté des marginalités subies ou combattues dont George Sand fait état dans ces deux romans, il en est une qui fait l'objet d'un renversement paradoxal et se voit exhibée comme un véritable signe d'élection, gage d'une nature supérieure : c'est celle qui caractérise le statut de l'artiste, appelé à occuper une place nécessairement *à part* au sein de la société.

La marginalité revendiquée : le statut singulier de l'artiste dans *Consuelo*

➤ *Consuelo* et l'idéal musical sandien

Consuelo peut sans conteste se définir comme un roman musical au sens le plus plein du terme, ne serait-ce qu'en raison de la profession exercée par son personnage éponyme, présentée comme une artiste aboutie, une chanteuse au sommet de son art par sa voix tout comme son double masculin et son futur mari, Albert de Rudolstadt, l'est par le violon. Il est d'ailleurs admis que l'amitié qui lie à partir de la fin des années 1830 George Sand à la grande cantatrice Pauline Viardot (1821-1890) joua un grand rôle dans la genèse du personnage de *Consuelo*, qui doit beaucoup, pour ce qui est de sa technique vocale, à cette artiste alors unanimement célébrée ; rappelons également les relations d'estime et d'admiration qui lièrent notre romancière à la fine fleur des musiciens romantiques, de Liszt à Berlioz, sans oublier, bien évidemment, Chopin. La sensibilité toute particulière de George Sand pour la musique est ainsi bien connue, et elle-même regrette que l'inanité de ses maîtres de musique successifs ne l'ait pas encouragée à persévérer : « [...] j'aurais été musicienne, dit-elle, car j'étais bien organisée pour l'être, et je comprends le beau, qui, dans cet art, m'impressionne et me

⁴⁵ George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*, *op. cit.*, p. 377.

transporte plus que dans tous les autres⁴⁶ ». C'est avec une émotion perceptible que George se remémore dans l'*Histoire de ma vie* les moments passés à écouter avec ravissement sa grand-mère jouer au clavecin les grands maîtres des siècles classiques :

Elle avait su beaucoup de musique des maîtres, et elle avait connu Gluck et Piccini, pour lesquels elle était restée impartiale, disant que chacun avait son mérite et qu'il ne fallait pas comparer, mais apprécier les individualités. Elle savait encore par cœur des fragments de Leo, de Hasse et de Durante que je n'ai jamais entendu chanter qu'à elle [...]. C'étaient des idées simples et grandes, des formes classiques et calmes. Même dans les choses qui avaient été le plus de mode dans sa jeunesse, elle distinguait parfaitement le côté faible et n'aimait pas ce que nous appelons aujourd'hui le rococo. Son goût était pur, sévère et grave⁴⁷.

Ce passage s'avère particulièrement intéressant dans la mesure où il est susceptible d'expliquer en partie le choix, apparemment peu évident, de la seconde moitié du XVIII^e siècle comme période musicale de référence et de Nicola Porpora (1686-1768), maître de chant du fameux castrat Farinelli, comme figure d'autorité en matière de musique sacrée et mentor de Consuelo. Ainsi que l'explique Sophie Guermès, les opéras de cette période ont en effet déjà totalement sombré dans l'oubli au moment où George Sand écrit *Consuelo*, et où l'esthétique romantique s'impose d'ores et déjà dans l'art vocal et instrumental⁴⁸. Néanmoins, la préférence donnée à un compositeur relativement austère va permettre à notre romancière mélomane d'en faire le porte-parole de ses propres convictions artistiques.

C'est que l'un des fils rouges du roman consiste à opérer une distinction tranchée entre « vrais » et « faux » artistes. Ainsi, les personnages d'Anzoletto, ténor volage originellement fiancé à Consuelo et considérablement imbu de sa personne, ou de Corilla et de Clorinda, deux sopranes prétentieuses et débauchées, ne possèdent qu'une teinture de virtuosité technique suffisante pour jeter de la poudre aux yeux du public et connaître un succès d'engouement, mais non pour convaincre les véritables connaisseurs. Or, George Sand n'est elle-même que peu touchée par la virtuosité sans âme de Paganini, qu'elle a pourtant entendu jouer, et lui préfère Pierre Baillot, représentant de l'école française de violon qui privilégie la simplicité et la pureté du jeu. À toutes les démonstrations de *maestria* technique, elle oppose le sentiment naturel de la musique et le style « naïf et joli⁴⁹ » incarné par sa propre mère, dépourvue de toute formation musicale, mais dotée d'un goût inné dépourvu d'ornements

⁴⁶ *Id.*, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁸ Sophie Guermès, « L'Opéra dans *Consuelo* : structure et thèmes baroques », in *Lectures de Consuelo*, *op. cit.*

⁴⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 194.

superflus : « Elle [ma mère] ne connaissait seulement pas les notes, mais elle avait une voix ravissante, d'une légèreté et d'une fraîcheur incomparables, et ma grand-mère se plaisait à l'entendre chanter, toute grande musicienne qu'elle était. Elle remarquait le *goût* et la *méthode naturelle* de son chant⁵⁰ ». Or, cet idéal de simplicité trouve justement à s'incarner dans les personnages de Consuelo et d'Albert, représentants par excellence d'une musique sensible plutôt que savante, ainsi que l'atteste la mutuelle fascination qu'ils exercent l'un sur l'autre, elle par son chant, lui par les accents déchirants de son violon :

Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. Ce chant lui était inconnu ; mais à ses forces étranges et naïves, elle jugea qu'il devait être plus ancien que toute l'ancienne musique qu'elle connaissait. Elle écoutait avec ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. Il pouvait n'être pas savant à tous égards, il pouvait ne pas connaître les ressources éblouissantes de l'art ; mais il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau⁵¹.

Soulignons d'emblée, par ailleurs, que cette valorisation de la simplicité dans l'art s'accompagne d'une promotion toute romantique des musiques populaires et « folkloriques », réhabilitées en vertu de la large place qu'elles accordent à l'improvisation spontanée. Anne Penesco rappelle ainsi que « George Sand attache le plus grand prix aux facultés d'improvisation liées, il faut le souligner, à ses propres caractéristiques d'écriture, et indissociables tant des musiques populaires à transmission exclusivement orale que de la pratique baroque qui survit au XIX^e siècle⁵² ». La tension à l'œuvre durant tout le roman entre musique populaire et poétique d'une part, et musique savante et froidement virtuose d'autre part – véritable *topos* romantique –, trouve à pleinement s'exprimer lors d'une scène mettant aux prises deux figures d'auditeur, l'une qui fait figure de modèle et l'autre de repoussoir. Le comte Hoditz, représentant par excellence d'un goût dénaturé, est incapable de saisir la fraîcheur et la grâce de l'air populaire chanté par Consuelo et son compagnon Haydn, n'y voyant que « crasse de l'ignorance » et « barbar[ie] du Nord », tandis que le sensible baron Trenk sait y reconnaître « la musique la plus vraie et la mieux sentie qu'il eût jamais entendue⁵³ ».

⁵⁰ *Ibid.* Je souligne.

⁵¹ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 318.

⁵² Anne Penesco, « "Une voix divinement humaine" : le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt », in *Lectures de Consuelo*, *op. cit.*, p. 231.

⁵³ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 195.

➤ Portrait de l'artiste en bohémien visionnaire

Plus fondamentalement, George Sand nous livre à travers *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* un vibrant plaidoyer pour l'inconditionnelle liberté de l'artiste, que ne devraient entraver ni contraintes financières, ni obligations familiales, ni attachement géographique. *Consuelo* en est évidemment la représentante emblématique, elle qui se définit avant tout à travers son identité bohème, au propre et au figuré :

Qu'est-ce qu'un Bohémien ? C'est un voyageur, quelqu'un qui ne se fixe jamais en un endroit, et qui est toujours sur les routes. Le Bohémien a pourtant une patrie : la Bohême. C'est un lieu réel, qui existe dans la réalité [...]. Mais la Bohême est aussi un lieu hors du lieu, qui relève d'une géographie poétique, elle est la patrie des poètes [...]⁵⁴.

L'artiste devient alors cette figure paradoxale vouée à assumer un rôle éminemment social, dans la mesure où sa mission consiste à élever l'âme de ses contemporains, tout en se voyant condamné à ne jamais pleinement intégrer cette même société. Il n'est que de penser à la répugnance des Rudolstadt lorsqu'il est question de donner leur aval au mariage de leur unique descendant et héritier avec une chanteuse itinérante, déjà familière des planches du théâtre. Objet de fascination mais aussi d'une méfiance souvent condescendante, le véritable artiste ne peut donner la pleine mesure de son art qu'en conservant sa position ambiguë, faite à la fois de retrait et d'implication, qui l'autorise à observer la société sans pour autant se fondre en elle. Son existence doit donc sans conteste être appréhendée à travers le prisme de la marginalité, mais cette fois d'une marginalité assumée et non plus subie, brandie comme le gage d'une altérité féconde, quand bien même l'élan visionnaire qui l'anime se heurterait à l'incompréhension du monde. La figure de l'artiste est ainsi susceptible de se confondre avec celle du fou, dont elle partage parfois le comportement erratique et le langage crypté. C'est précisément parce que *Consuelo* est une artiste qu'elle perçoit derrière les divagations d'Albert la manifestation déguisée d'une vérité d'ordre supérieur, là où sa propre famille ne sait que le plaindre ou le redouter. Ainsi que Léon Cellier l'a démontré dans son introduction à l'une des éditions de *Consuelo*, c'est en définitive la question des « rapports entre la folie et le génie⁵⁵ » qui se pose à travers le personnage d'Albert, mais aussi de Zenko et de Gottlieb ; le roman tout entier s'apparenterait à une « étude sur les diverses sortes d'extatiques, et, par voie de conséquence, sur les rapports entre la démence et la voyance⁵⁶ ».

⁵⁴ Pierre Laforgue, *Corambé...*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁵ Léon Cellier, « L'occultisme dans *Consuelo* », in *Romantisme : autour de l'âge d'or*, 1977, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

L'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt* se veut l'aboutissement de ce parcours progressif opéré par Consuelo et Albert depuis une marginalité subie et soufferte comme un carcan – sa condition de cantatrice soumise aux caprices des puissants comme Frédéric II de Prusse pour la première, sa réputation de folie pour le second – à une marginalité volontaire et revendiquée, loin des salles de concert et des théâtres gouvernés par la tyrannie de la mode ou l'esclavage doré du mécénat :

Enfin nous avons réalisé la vie d'artiste comme nous l'entendions ; car Dieu nous a faits artistes, et nous devons user de ses dons. Nous avons partout des amis et des frères dans les derniers rangs de cette société qui croirait s'avilir en nous demandant notre secret pour être probes et libres. Chaque jour nous faisons de nouveaux disciples de l'art [...]⁵⁷.

On pourrait ainsi estimer que *La Comtesse de Rudolstadt* se clôt sur une forme d'apothéose par la célébration enthousiaste de la fonction visionnaire de l'artiste : après une longue initiation, Consuelo et Albert, enfin réunis, trouvent leur bonheur dans les marges de la société, tout en continuant d'œuvrer à en détruire les marginalités injustes ou imposées. Pour autant, cette conclusion ne se révèle pas tout à fait aussi uniment triomphante qu'on pourrait le penser et, pour reprendre une terminologie musicale, il apparaît que des dissonances mineures se glissent dans cette cadence majeure. Car c'est sur la consécration d'Albert que s'achève le roman, plus que sur celle de Consuelo, dont on apprend qu'elle a perdu sa voix plusieurs années auparavant et se trouve désormais dans l'incapacité de chanter. Or, c'est justement au moment où elle se trouve contrainte d'abandonner l'exercice de son art que le récit mentionne les cinq enfants nés de son union avec Albert, comme si monter sur scène se révélait finalement incompatible avec la vie de famille. On peut certes estimer avec Marie-Claude Schapira que « par le truchement de son héroïne, George Sand fait œuvre littéraire de la difficulté d'être artiste quand on est femme et s'interroge sur la nécessité et sur l'impossibilité pour la femme-artiste⁵⁸ » de mettre en œuvre son instinct de liberté, difficilement compatible avec l'amour maternel. Il n'en reste pas moins que sur les cinq enfants qu'a eus le couple, et dont trois seulement sont précisément évoqués, seul le fils aîné, Zdenko, prend un relief particulier et se voit appelé à suivre les traces de son père, tandis que les deux fillettes sont reléguées dans l'ombre et ne lui servent que de faire-valoir. La prédominance finale du masculin est donc écrasante et semble révéler la faillite du rêve d'élévation par l'art et la pensée auquel aspirait Consuelo, lequel se mue finalement de

⁵⁷ George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., p. 547.

⁵⁸ Marie-Claude Schapira, « Les enfants de *Consuelo* », in *Lectures de Consuelo*, op. cit., p. 289.

manière somme toute assez banale en dévouement inconditionnel à sa famille ; de ce point de vue, cet épilogue en partie décevant pourrait bien receler une pointe d'amertume.

Conclusion

Qu'il me soit permis de mettre l'accent, en guise de conclusion, sur l'extrême modernité de ces deux romans, et en particulier de *Consuelo*, et d'insister sur la nécessité de se détacher des poncifs du discours critique dix-neuviémiste qui ont durablement influencé la réception de l'œuvre de Sand et continuent encore aujourd'hui à entraver sa reconnaissance comme auteur à part entière : avec une misogynie décomplexée, on a vu dans sa prolixité et la facilité avec laquelle elle écrivait les signes d'une écriture sans structure et sans style, on l'a accusée de n'être qu'un écho affaibli ne possédant pas de voix propre, etc. Il faut dire que George Sand elle-même s'est plu à entretenir cette légende, se vantant dans une formule fameuse d'« écri[re] avec autant de facilité qu'[elle] ferai[t] un ourlet⁵⁹ ». Or, on est au contraire frappé par la complexité et la densité de son écriture, ainsi que par son souci constant de réaffirmer le statut à part de l'écrivain, en lien avec son devoir vis-à-vis de ses lecteurs et, plus largement, de la société : être *en marge* du monde ne signifie donc pas être *à sa marge*, et le détour opéré par la fiction n'est aux yeux de Sand qu'un meilleur moyen de traiter des interrogations bien de son temps. Il n'est besoin, pour s'en convaincre, que de se plonger dans l'*Histoire de ma vie*, œuvre dans laquelle, ainsi que l'explique Brigitte Diaz, George Sand nous dépeint une trajectoire « tout entière portée par un projet d'écriture qui est aussi un projet d'existence : "*être artiste*". Cette identité artiste est la seule qu'elle revendique finalement⁶⁰ », et la seule qui doive compter à nos yeux aujourd'hui.

Marine LE BAIL

Université Toulouse-Jean Jaurès

⁵⁹ George Sand, lettre à Émile Regnault, 13 août 1832.

⁶⁰ Brigitte Diaz, « Présentation », George Sand, *Histoire de ma vie*, p. 41.