



HAL
open science

Au principe du mal, les musiciennes orphiques et diaboliques chez George Sand

Ningfei Duan

► **To cite this version:**

Ningfei Duan. Au principe du mal, les musiciennes orphiques et diaboliques chez George Sand. Cahiers George Sand, 2019. hal-02625455

HAL Id: hal-02625455

<https://hal.science/hal-02625455>

Submitted on 26 May 2020

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.

Au principe du mal, les musiciennes orphiques et diaboliques chez George Sand

L'artiste est un type de personnage extrêmement présent dans l'univers romantique, et notamment l'univers sandien. Parmi de nombreuses études qui lui sont consacrées, on ne citera ici que *La Notion d'artiste chez George Sand* de Madeleine L'Hopital¹ et *Le Personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848* de Nathalie Abdelaziz². Il ressort de ces travaux et de quelques autres que, plus que des virtuoses dans les domaines de l'art, les artistes sandiens sont des modèles de vertu ou des précurseurs dans la recherche de la vérité. Sous la plume de Sand de ce fait, les artistes tendent à prendre leur part de responsabilité dans la lutte contre le mal sous toutes ses formes. Ils se trouvent souvent dans une position délicate en face du mal, chancelant parfois entre le génie et la folie. Défenseurs du bien et du beau, comme le souhaite George Sand, quelle stratégie arrêtent-ils pour s'écarter du mal ? Le combattre ? Et dans ce cas, finissent-ils par en sortir victorieux ? Ne se trouvent-ils pas plutôt corrompus sitôt qu'ils entrent en contact avec lui ?

Dans cette galerie des artistes sandiens, les musiciens, ou surtout les musiciennes occupent une place prestigieuse. La romancière n'a-t-elle pas affirmé d'être « née musicienne³ » ? Elle sait à quel point le métier d'interprète ou de compositeur exige une grande mobilité géographique, à quel point il conduit au mélange des classes sociales. Elle exploite donc naturellement ces caractéristiques pour multiplier voyages et péripéties dans chacun de ses romans d'artistes. L'espace romanesque devient alors un endroit où se fréquentent le meilleur et le pire. Le lien que les musiciens semblent entretenir avec le mal contribue beaucoup à la notion d'« artiste-prêtre », telle qu'elle se rencontre chez la romancière. Il paraît donc intéressant de s'interroger sur les différents aspects de cette relation. Quelle est la position prise des musiciens devant le mal ? En quoi le mal agit-il sur la sensibilité de l'artiste ? Quel éclaircissement l'approche du mal projette-t-elle sur la constitution des artistes « consommés⁴ » chez Sand ? Afin d'apporter une première réponse à cette problématique, on se proposera de prendre ici en considération trois personnages de musiciennes : Consuelo dans le roman éponyme, Brulette dans *Les Maîtres Sonneurs*⁵, et Hélène dans *Les Sept Cordes de la Lyre*⁶. Dans ces trois romans, la confrontation avec mal est en effet une condition nécessaire à la formation de l'artiste. Mais George Sand prolonge la réflexion dans d'autres ouvrages en l'associant à des préoccupations sociales et éthiques. En plus de notre corpus principal, nous étayerons donc notre analyse à l'aide d'autres personnages sandiens présents dans *La Marquise* et *Pauline*.

Il est reconnu maintenant par la critique que la musique et l'initiation occupent une place importante dans les romans de Sand. Dégageons dès à présent une tendance commune

¹ Madeleine L'HOPITAL, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Bovin & C^{1e}, 1946.

² Nathalie ABDELAZIZ, *Le Personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

³ George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. G. LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., t. II, p. 845.

⁴ J'emprunte cette notion à Sand elle-même qui parle de « chanteur consommé » pour désigner un interprète qui a atteint un stade de maîtrise supérieure dans son art. Voir George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, 3 tomes, texte établi, présenté et annoté par Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Grenoble, Aurore, 1991, t. I, p. 43.

⁵ George SAND, *Les Maîtres Sonneurs*, dans George SAND, *Vies d'artistes*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD, Paris, Omnibus, 2004.

⁶ George SAND, *Les Sept Cordes de la Lyre*, dans George SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2011.

aux différents protagonistes-musiciens : ceux-ci se soucient moins de perfectionner leur art que de combattre les malheurs qui les assaillent, tout comme leur entourage ou l'ensemble de l'humanité. Une deuxième particularité, liée à leur identité féminine, permet d'inverser le rôle héroïque traditionnellement dévolu à la figure masculine. Consuelo, par exemple, descend jusqu'à la grotte pour sauver Albert et son voyage rappelle le mythe d'Orphée et la descente aux enfers. L'héroïne sandienne transpose de la sorte à la gent féminine des représentations caractéristiques de l'époque romantique, représentations qui lui permettent de mettre l'accent sur la dimension collective de la quête artistique. Car si Ovide⁷ et Virgile⁸ placent Orphée dans un milieu mystique et lui font pleurer l'amour perdu, un Pierre-Simon Ballanche⁹, par exemple, fait de son Orphée à la fois une figure « initiabile » et « initiatrice¹⁰ », chargée de défendre les idées de la réforme sociale. Cette tendance à voir en Orphée un poète visionnaire et sauveur de l'humanité trouve naturellement des échos chez Sand. Les emprunts au mythe que pratique l'écrivaine sont certes fragmentaires et synthétiques. Si notre corpus ne comporte aucune mention explicite, la présence d'Orphée sous-tend les romans en permanence¹¹. Car *Consuelo* n'est pas un cas unique dans la production romanesque de George Sand. Les personnages d'Hélène (*Les Sept Cordes de la Lyre*) et de Brulette (*Les Maîtres Sonneurs*), artistes à leur façon, effectuent eux aussi des descentes aux enfers pour sauver leurs amis. Le fils de Calliope nous servira donc de point d'appui afin d'explorer les liens qui se tissent entre la représentation du mal et la figure de l'artiste. Est-ce que les oeuvres suggèrent l'existence d'un combat orphique mené contre le mal par des figures féminines et rédemptrices ? En partant de cette hypothèse, le lien entre la musicienne et le principe du mal sera examiné sous trois perspectives : la façon d'envisager le mal dans la société, le rôle salvateur assumé par les musiciennes et la nature diabolique de l'Orphée sandien.

Le combat contre le mal : prise de conscience

L'image de l'artiste offre deux perspectives pour aborder la question du mal chez George Sand. Au niveau personnel, la discussion sur la vertu prend l'aspect d'un combat individuel contre le mal moral. Parallèlement, le statut marginalisé de l'artiste conduit à d'envisager la vertu une façon différente. L'attitude d'Orphée face à l'amour tranche sur l'attitude que les personnages sandiens adoptent pour justifier leur conduite sentimentale. La création musicale s'avère être pour eux une façon d'exprimer la désolation sociale. Le pouvoir orphique, chez George Sand, devient à la fois une prise de conscience de la souffrance et une attitude conciliante, visant à éviter toute violence.

Chez Ovide, le mythe d'Orphée s'ouvre sur les noces d'Orphée et Eurydice. La cérémonie ne donne aucun signe de la naissance d'un véritable amour : « Il [Hyménée] vient, il est vrai, mais il n'apporte ni paroles solennelles, ni visage riant, ni heureux présage. La torche même qu'il tient ne cesse de siffler en répandant une fumée qui provoque les larmes ; il a beau l'agiter, il n'en peut faire jaillir la flamme¹² ». Sans doute l'atmosphère est

⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. G. LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1928, Livre X, v. 1-85.

⁸ Virgile, *Géorgiques*, éd. et trad. E. de SAINT-DENIS, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1926, Livre IV, v. 453-527.

⁹ Pierre-Simon BALLANCHE, *Essai de Palingénésie sociale : Orphée*, Paris, Imprimerie de Jules Didot Ainé, 1829.

¹⁰ *Ibid.*, l'expression vient de Ballanche.

¹¹ À ce titre, l'article de François Laforge, « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand » démontre la présence du mythe orphique chez Sand. François Laforge révèle les traits d'Orphée dans le personnage de Consuelo, alors que Albert prend le visage d'Eurydice qui attend d'être sauvé (€), mais la notion de mal ne constitue pas son objet d'étude. Voir François LAFORGE, « Structure et fonction de mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 1984, p. 53-66.

¹² Ovide, *op.cit.*, X, v. 4-7.

prémonitoire étant donnée la mort d'Eurydice. Mais si la flamme ne vient pas à animer la noce, n'est-elle pas la preuve que le jeune couple ne connaît pas encore de passion ? Il est possible que la cérémonie soit aussi évanescence que la fumée de la torche, car sont éludées la rencontre du couple et la naissance de leur amour réciproque. Le contrat ordinaire entre deux époux est ici vide de sens puisqu'Eurydice meurt vierge avant même que le mariage ne soit consommé. Orphée se lamente sur « la trame, trop tôt terminée, du destin d'Eurydice¹³ ». Il demande « une courte halte¹⁴ », voire l'« usufruit¹⁵ » de son mariage et traduit ainsi ses regrets à propos d'un mariage resté « blanc ». Devant Perséphone et Hadès, le couple qui règne sur l'enfer, il sollicite la compassion : « l'Amour a triomphé [...] vous aussi vous avez été unis par l'Amour¹⁶ ». La descente aux enfers d'Orphée n'est donc pas uniquement mise en scène pour ramener l'épouse à la vie, elle tend également à valider les liens conjugaux. François Laforge évoque donc à raison ce contrat de mariage minimal, tel qu'il est présenté dans l'épisode d'Orphée : « Dans le mythe antique, il s'agit de renouer un lien déjà constitué et rompu par la mort et les dieux¹⁷ ». Malgré son échec final, Orphée s'est acquitté de ses responsabilités envers son épouse et a enfin honoré les règles élémentaires du mariage.

Avec le retour d'Eurydice aux enfers, le couple est condamné à une séparation définitive. L'amour cependant triomphe, dans la mesure qu'Orphée ne se résigne pas à la perte de son épouse. Le mythe fait prévaloir la volonté de surmonter les obstacles sur la célébration d'une institution conjugale vide de contenu. Il est vrai que dans la version d'Ovide, Orphée se trouve plutôt confronté à la mort qu'au mal. Nous ne sommes pourtant pas si loin de l'attitude de Sand envers le mal, surtout sur le plan moral. Orphée, qui met en péril sa propre vie pour assumer ses obligations de mari, défend la sacralité de l'union conjugale. On retrouve une prise de position identique dans *Mademoiselle la Quintinie*, un roman à thèse de George Sand : « le mariage est le contrat le plus saint et le plus respectable que je connaisse, c'est le but et l'idéal d'une vie sérieuse et pure¹⁸ ». Autant que le mariage, la vertu a besoin d'être prouvée par les efforts a posteriori. Les personnages de Sand cherchent à préserver leur vertu, afin d'éviter la décadence morale. « Quand on n'a pas besoin de vertu, on n'en a pas ; voilà pourquoi, avec les mœurs les plus austères, je ne fus point vertueuse¹⁹ » : telle est la sentence énoncée dans *La Marquise*. Ceci dit, la vie chaste que la marquise mène après la mort de son mari n'est qu'une étiquette vaine, car ce mode de vie lui demande aucun effort. La vertu lui fait défaut jusqu'à ce qu'elle ait vécu la passion et qu'elle ait su la sacrifier pour conserver sa pureté. Son attitude pourrait se résumer en un mot : la conscience. La volonté de se préserver face à la tentation du mal (ici le désir charnel) est considérée comme une manifestation du bien. George Sand dénonce dans *À propos des Charmettes* « les vices de l'hypocrisie²⁰ » qui sont comme « le mal sous le manteau de la vertu ». Voilà bien l'opposition qui se met en scène dans *Pauline*²¹, où l'apparence de la vertu est percée à jour : Laurence la religieuse se compromet à la venue du premier séducteur malgré son mode de vie austère, alors que Pauline la comédienne garde sa pureté intacte malgré les habitudes dévergondées du milieu théâtral.

Tant pour Orphée que pour les personnages sandiens cités ci-dessus, l'amour et la vertu relèvent moins du dogme que des efforts sciemment déployés. Cette attitude commune entre

¹³ *Ibid.*, X, v. 31.

¹⁴ *Ibid.*, X, v. 32.

¹⁵ *Ibid.*, X, v. 37.

¹⁶ *Ibid.*, X, v. 26-29.

¹⁷ François LAFORGE, *op.cit.*, p. 61.

¹⁸ George SAND, *Madame La Quintinie*, suivi de *À propos des Charmettes*, présenté par Jean COURRIER, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 2004, p. 47.

¹⁹ George SAND, *La Marquise*, dans George SAND, *Vie d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 12.

²⁰ George SAND, *Madame La Quintinie*, suivi de *À propos des Charmettes*, *op.cit.*, p. 273.

²¹ George SAND, *Pauline*, dans George SAND, *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004.

le mythe et les romans se trouve renforcée par le rôle de la musique. Afin de démontrer la puissance du chant d'Orphée, Ovide décrit une scène où toutes les douleurs sont suspendues et même les déesses de la vengeance sont attendries jusqu'aux larmes :

Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive ; la roue d'Ixion s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus laissèrent là leurs urnes et toi, Sisyphé, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents ; ni l'épouse du souverain ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière²².

La descente aux enfers est donc plus une émouvante lamentation qu'une conquête héroïque sanglante. Eurydice, qui meurt une première fois pour échapper à Aristée et une seconde fois du fait de l'imprudance d'Orphée, ne réclame jamais sa propre vengeance. Virgile ne donne à Eurydice que le droit de faire ses adieux. Son ultime « hélas²³ ! » n'inspire que de la pitié expurgée de toute provocation violente. Chez Ovide, c'est un silence total qui se trouve imposé à Eurydice, laquelle ne prononce même pas de plainte : « [e] n mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux ; (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée)²⁴ ». Ainsi, la descente d'Orphée aux enfers offre une proscription exemplaire de la violence sous l'emprise de la musique. Inscrite dans le même esprit, George Sand cherche aussi à calmer par la musique toute entreprise vindicative.

George Sand s'emploie toujours à représenter la misère plutôt que la violence. « [N]ous aimons mieux les figures douces et suaves que les scélérats à effet dramatique²⁵ », telle est la position qu'elle prend dans *La Mare au diable*. Elle remet en question l'incitation à la haine que dégage surnoisement la gravure d'Holbein intitulée *Les Simulachres de la mort* : « Le paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfonce dans un fonds raboteux et rebelle [...] et partout le spectre de la mort raille, menace et triomphe²⁶ ». Ces trois courtes phrases brossent un tableau détaillé de la pauvreté extrême tout en attisant la colère contre les riches désœuvrés. Le mot « partout » élimine tout espace de vie éventuelle. George Sand s'insurge contre l'idée sous-jacente que la mort peut consoler les misérables de leur souffrance et condamner les riches auteurs d'injustices. Elle nous offre un autre témoignage du mal dans le quatrième acte des *Sept Cordes de la Lyre*. Il s'agit d'une vision qui s'impose à Hélène tandis qu'elle joue de la lyre : « Ce monde est une mare de sang, un océan de larme ! Ce n'est pas une ville que je vois ; j'en vois dix, j'en vois cent, j'en vois mille, je vois toutes les cités de la terre [...] c'est la terre tout entière que je vois souffrir et que j'entends sangloter !²⁷ ».

La différence entre la gravure d'Holbein et la vision d'Hélène est bien que la seconde incite à la pitié non à la fureur. « Crime et malheur, voilà ce qui le [Holbein] frappait ; mais nous, artistes d'un autre siècle, que peindrons-nous ? Chercherons-nous dans la pensée de la mort la rémunération de l'humanité présente ? L'invoquerons-nous comme le châtement de l'injustice et le dédommagement de la souffrance ? Non²⁸ ». Le mal décrit dans *Les Sept Cordes de la Lyre* est absolu et poétisé. Rappelons qu'Hélène accède à sa vision transcendante par l'intermédiaire de l'esprit de la lyre. Dans *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Peter Dayan montre que l'objet transposé dans la musique peut

²² Ovide, *op.cit.*, v. 40-47.

²³ Virgile, *op.cit.*, v. 498.

²⁴ Ovide, *op.cit.*, v. 60-61.

²⁵ George SAND, *La Mare au diable*, dans *George Sand, Œuvres complètes*, dir. Béatrice DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 421.

²⁶ *Ibid.*, p. 417.

²⁷ George SAND, *Les Sept cordes de la Lyre*, *op.cit.*, p. 144.

²⁸ George SAND, *La Mare au diable*, *op.cit.*, p. 417-418.

montrer le bien sans avoir recours au mal : « in music, no enemy is needed; the brotherhood of Satan and Jesus is as natural as the musician's inability to distinguish between the flesh and the spirit in the musical performance²⁹ ». L'antagonisme entre le bien et le mal entraîne une tension qui exhorte à chercher la cause du mal afin de l'éliminer. Pourtant, ni la peur ni la mort ne figurent parmi les solutions qu'envisage George Sand pour guérir le mal, car la disparition d'un démon suppose toujours l'apparition d'un autre. C'est seulement sous l'apaisement de la musique que la réalité perd son aspect le plus sombre pour devenir pathétique, triste, mais sans véhémence. La musique qui endort, amuse et attendrit ses destinataires n'est jamais une arme destructrice. De même, le mal transposé dans la musique n'encourage pas à régler ses comptes, car l'objet de rancune se dissout au cours de la transmission. Ainsi, ce n'est ni le manque de perspicacité ni la lâcheté qui empêchent George Sand de représenter le mal. Au lieu de laisser ouvertes les plaies de la société après les avoir scrupuleusement sondées, elle s'impose à l'artiste la mission de les soigner par l'amour, même si, en voulant éviter de faire couler le sang, elle marque aussi ses concessions vis-à-vis de l'ordre établi.

La musique de la rédemption : le son et le silence

En introduisant la musique comme une façon de combattre le mal, George Sand valorise l'unité musicale, qu'elle est interprétée comme une complicité entre le musicien et l'auditeur. Elle a tendance à faire réussir ses héroïnes là où Orphée a raté et par ce biais, à modifier tout le tragique du mythe. Chez Sand, la sympathie que provoque une mélodie, une harmonie est capable de consoler la souffrance, de reconnaître la valeur de l'individu et de déboucher éventuellement sur la solidarité de tous les êtres humains.

Dans la version d'Ovide, Orphée est le seul qui possède une voix, un moyen d'expression, alors que ni les maîtres des enfers ni Eurydice ne peuvent faire entendre leurs pensées ou leur sentiment. L'espace dans le mythe est clivé entre la vie et la mort, le son et le silence. Or la nature de la musique est d'être formée de sons et de silences. Le chant d'Orphée ne résonne pas en vain, le silence de son auditoire est une preuve de compréhension et de respect vis-à-vis de sa musique. Toutefois, si Orphée triomphe par son chant, c'est sur le silence que George Sand voudrait attirer notre attention. Les musiciennes sandiennes apportent le salut à ceux qui les attendent aux enfers, non par la musique, mais par leur capacité de comprendre la musique, autrement dit par leur silence. Le mal auquel dont souffrent les victimes n'est plus la mort, mais l'absence de compréhension. Albert dans *Consuelo* et Joseph dans *Les Maîtres Sonneurs* sont deux victimes qui sont identifiées à Eurydice. Face l'éloquence d'Orphée, Eurydice reste muette, incapable d'exprimer son propre malheur. Albert et Joseph sont en proie même mutisme. Seules Consuelo et Brulette sont capables de les comprendre et donc les sauver.

Albert, violoniste prodigieux, s'enferme dans une grotte de Schreckenstein pour fuir l'incompréhension de sa famille. Sa foi à en la musique s'apparente à une croyance hérétique aux yeux de son père. Quant à sa fiancée Amélie, elle voit la musique comme une simple distraction. Il ne peut donc jouer du violon devant les siens et se trouve ainsi privé de tout droit d'expression : « on ne lui parle pas ; on se tait quand il interroge, on baisse la tête ou on la détourne quand il cherche à persuader. On le laisse fuir quand l'horreur de la solitude l'appelle dans des solitudes plus profondes encore³⁰ ». Faute d'auditeur qui lui prête l'oreille avec sympathie, il n'a pas d'autre issue que de se réfugier dans sa grotte, symbole de l'enfer.

²⁹ Peter DAYAN, *Music writing literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Londres, Ashgate Publishing Company, 2006, p. 18. La traduction française est faite par l'auteure : dans la musique, on n'a pas besoin d'ennemi. La fraternité entre Satan et Jésus est aussi naturelle que l'incapacité du musicien de distinguer le corps de l'esprit dans la performance musicale.

³⁰ George SAND, *Consuelo, op.cit.*, tome I, p. 267.

De fait, quand Consuelo essaie de le rappeler au monde par un cantique espagnol, elle entend un soupir qui « semble partir des entrailles de la terre³¹ ». Pour Albert, la claustration représente un danger plus menaçant que la mort. « La manifestation est la condition de certaines existences, le vœu de la nature les y pousse irrésistiblement ; [...] l'artiste dépérit et s'éteint dans l'obscurité, comme le penseur s'égaré et s'exaspère dans la solitude absolue, comme tout esprit humain se détériore et se détruit dans l'isolement et la claustration³² ». La délivrance qu'Albert attend et que lui a promise la providence n'est autre que la compréhension, un accueil empathique de sa musique et de sa pensée. Et cette compréhension est un remède au mal, ainsi que l'exprime Consuelo : « il m'a bien fallu reconnaître que vous étiez accablé d'un mal moral profond et bizarre. Je me suis [...] persuadé que je pouvais adoucir ce mal³³ ». « Comme le héros fabuleux, Consuelo était descendue dans le Tartare pour en tirer son ami³⁴ », ajoute le narrateur. Elle délivre Albert de son isolement et « ti[e]nt ses maux à distance, et sembl[e] s'être placée entre eux et lui, comme un bouclier céleste³⁵ ». La compréhension est le seul moyen par lequel Albert peut accomplir une ascension spirituelle : « Si jamais j'ai le bonheur d'unir, dans une prière selon mon cœur, ta voix divine, Consuelo, aux accents de mon violon, sans aucun doute je m'élèverai plus haut que je n'ai jamais fait³⁶ ». Ainsi le chant et le silence se mobilisent conjointement pour délivrer Albert de son enfer. Comme le dit Albert : « Main secourable, pitié mystérieuse, sympathie humaine, fraternelle ! [...] je me sens renaître³⁷ ». Consuelo est à la fois enchantresse par sa voix et consolatrice par le cœur. Ainsi s'explique le fait que Consuelo ne chante pas dans la grotte de Schrenkenstein. Le silence est nécessaire pour permettre aux auditrices sensibles de capter totalement les émotions transmises. De ce fait, le silence est aussi important que le chant même.

Dans *Les Maîtres Sonneurs*, Joseph est d'un caractère peu expressif. On ne l'a jamais vu « bien réjoui, ni bien épeuré, ni bien content, ni bien fâché d'aucune chose qui nous arrivait³⁸ ». Il tombe facilement dans un état d'indifférence, à « écouter ou regarder quelque chose que les autres ne saisissaient point ». Il est aussi victime de l'enfermement dont souffrent les génies, souvent privés d'intelligibilité. Quand Joseph veut faire connaître à Étienne sa volonté de faire de la musique, il ne parvient pas à s'exprimer, à tel point qu'il a besoin de Brulette pour parler à sa place : « [c]'est tout justement comme elle [Brulette] te [Étienne] le dit ! m'observa Joseph, qui paraissait soulagé d'entendre cette belle jeunesse le débarrasser de ses pensées en les rendant compréhensibles pour moi³⁹ ». En contradiction avec ce Joseph taciturne, Brulette possède une belle voix et s'avère être une fille expressive et communicative aussi bien dans ses chants que dans ses propos. En plus, son chant possède des effets naturels qui lui permettent d'interpeller Joseph alors que celui-ci perdu dans ses pensées. « Brulette [...] l'appelait quelquefois sans qu'il lui répondît. Alors elle se mettait à chanter, et c'était la manière certaine de le réveiller⁴⁰ ». Lors de la première audition que Joseph donne devant Étienne et Brulette, Étienne, démuné de sensibilité musicale, n'entend qu'une cacophonie endiablée, tandis que Brulette est émue jusqu'aux larmes par la musique : « j'ai vu tant de rêves que c'est déjà embrouillé dans la tête ; et si ça m'a donné l'envie de

³¹ *Ibid.*, p. 260.

³² *Ibid.*, p. 388.

³³ *Ibid.*, p. 337.

³⁴ *Ibid.*, p. 373.

³⁵ *Ibid.*, p. 373.

³⁶ *Ibid.*, p. 386.

³⁷ *Ibid.*, p. 333.

³⁸ George SAND, *Les Maîtres Sonneurs*, *op.cit.*, p. 962.

³⁹ *Ibid.*, p. 986.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 962.

pleurer, ce n'est point par chagrin, mais par une secousse de mes esprits⁴¹ ». Par sa description imagée, elle exprime la beauté de la mélodie et raconte la rêverie où la musique l'a plongée, la même qu'a vécue Joseph, pourtant incapable de le traduire en le langage courant. Si Joseph détient le pouvoir de la musique, ce n'est que grâce à la voix de Brulette qu'il s'en rend compte. « Ce que j'ai songé, ce que j'ai vu en flûtant, tu l'as vu aussi ! Merci, Brulette ! Par toi, je sais que je ne suis point fou et qu'il y a une vérité dans ce qu'on entend comme dans ce qu'on voit [...] Et à présent, Joset le fou, Joset l'innocent, Joset l'ébervigé, tu peux bien retomber dans ton imbécillité ; tu es aussi fort, aussi savant, aussi heureux qu'un autre⁴² ». Durant cette audition, c'est Brulette qui, par ses capacités d'écoute, révèle la beauté de la musique, à la place du musicien Joseph. Elle libère ce dernier de sa folie, et devient sa salvatrice. Par conséquent, la mission de sauver Joseph, le point de mourir au fond de la forêt, incombe à Brulette, car la jeune fille est la seule capable de comprendre la musique de Joseph, et de conjurer la dépression de ce génie musical incongru.

La musique chez George Sand a une vertu salvatrice, dans la mesure où elle permet à Consuelo de délivrer Albert de son refuge souterrain, et à Brulette de guérir Joseph mourant. La romancière ne marque pas moins sa particularité vis-à-vis d'Ovide et de Virgile. Orphée dans le mythe utilise la musique comme une rhétorique adressée aux maîtres des morts, tandis que les héroïnes sandiennes s'en servent comme d'un moyen de communication entre elles et les victimes. En appelant la solidarité au nom de l'artiste, elle exprime son souhait de sortir du repli sur soi :

La vérité est le but d'une recherche pour laquelle toutes les forces collectives de notre espèce ne sont pas de trop ; et cependant [...] La recherche de la loi de liberté elle-même sert d'aliment au despotisme et à l'intolérance de l'orgueil humain. Triste folie ! Si les sociétés n'ont pu encore s'y soustraire, que les arts au moins s'en affranchissent⁴³.

Le monde des artistes est un champ d'essai où George Sand fait appel à la compréhension, en vue d'une meilleure entente entre les espèces humaines.

Un Orphée à double visage

De l'Orphée à l'Orphéa, le renversement dû au sexe vient jeter le trouble sur la nature des héroïnes salvatrices. Elles ont désormais deux visages : l'un angélique qui est purement spirituelle, l'autre diabolique qui évoque le désir charnel. Si la science de la musique est une combinaison entre le calcul mathématique et l'épanchement sensuel, les héroïnes sandiennes incarnent à la fois corps et l'âme, la réconciliation entre ces deux nature humaines, ce qui est un chemin voulu par George Sand vers le bien ultime.

Par rapport à Consuelo et à Brulette, Hélène dans les *Sept Cordes de la Lyre* s'appuie plus directement sur la musique et l'amour. L'initiation d'Albertus à la musique se change en une arène où se mesurent la raison et la sensibilité. Au début, Albertus s'engage à instruire Hélène à la philosophie en espérant la rendre moins ignorante. Il soigne et corrige une fille qui souffre d'un chaos mental semblable à celui d'une folle ou d'une malade. Entre lui et Hélène existe cependant une incompréhension à cause de la méfiance d'Albertus vis-à-vis de la musique. Parallèlement et tant par orgueil que par curiosité, il se révèle être vulnérable face à la tentation de Méphistophélès. Par aveuglement, il compromet la vie d'Hélène. Il cesse d'être un tuteur pour devenir une victime qui a besoin d'être délivrée du mal. Quand Hélène se trouve en haut de la flèche, Albertus s'effraie à l'idée qu'elle puisse tomber à cause du vertige. Il s'écrie : « O misérable que je suis ! C'est moi qui serai cause de sa mort⁴⁴ ! », ce qui est une forme de confession. La science rationnelle dont Albertus se pique ne représente

⁴¹ *Ibid.*, p. 991.

⁴² *Ibid.*

⁴³ George SAND, *Histoire de ma vie, op.cit.*, vol. II, p. 163.

⁴⁴ George SAND, *Les Sept Cordes de la Lyre. op.cit.*, p. 141.

plus la lumière des connaissances et c'est désormais à la sensibilité d'Hélène que se raccroche tout espoir. Ainsi Albert, le prétendant salvateur, se trouve être cause de la chute de sa protégée, qui elle, devient à son tour protectrice de son ancien tuteur. Sur le point d'abandonner son âme à Satan, Albertus est sauvé au nom de l'amour —la septième corde de la lyre— par le spectre d'Hélène.

Cet amour qui sauve est aussi sensuel que spirituel. L'image de la femme a été si longtemps liée à la chair qu'il semble impossible de la séparer du désir et des sens. Consuelo et Brulette utilisent toutes les deux leur voix, autrement dit leur propre organe pour reconforter Albert et Joseph. Mais parallèlement, ces deux musiciennes provoquent le désir, le crime et la mort. Durant le voyage à destination du bois, Brulette, du fait de sa beauté physique, est désirée par un muletier harceleur qui en punition finit par être tué. Mayer, qui tente de violer Consuelo lors de son évasion de prison, est noyé par le chevalier au masque noir. Même en tant que salvatrices, Consuelo, Brulette et Hélène sont parfois la cause du mal. Albert tombe dans un état léthargique peu après avoir entendu le chant de Consuelo. La santé de Joseph s'affaiblit en partie parce que son amour n'est pas partagé par Brulette. Hélène à son tour, allume la passion longtemps refoulée dans l'âme d'Albertus. Ce dernier oppose « l'amitié conjugale » au « caprice des passions » et considère l'éveil de son désir comme une peine : « le mal est fait⁴⁵ ». À partir de cette ambivalence entre bien et mal, George Sand tente de résoudre l'opposition entre le corps et l'âme, ce qui conduit au dénouement de *La Comtesse de Rudolstadt* : « c'est aussi grâce à la puissance d'Orphéa qu'il [Albert] pourra devenir pleinement humain et réconcilier les deux parties de son être—le sévère Albert de Rudolstadt et le sensuel Liverani⁴⁶ ».

Selon la hiérarchie dictée par l'Église catholique, l'esprit appartient au ciel, et la chair au diable. De même, du point de vue social, les classes privilégiées ont le droit à une vie intellectuelle, et méprisent le peuple qui travaille la terre avec son corps. Dans les figures féminines, le lien à la chair se développe jusqu'à engendrer la ressemblance avec Satan. Hélène emporte la lyre jusqu'à la flèche de la cathédrale puis la précipite dans l'abîme. Prenant en horreur la vision du mal, elle est sur le point de se déclarer impie : « Si une puissance fatale préside aux destins de l'humanité, c'est le génie du mal [...] Sois maudit, ô Providence ! Esprit, ne me parle plus. Tu m'as révélé des maux que j'ignorais : sois puni de tes enseignements cruels par mon silence⁴⁷ ». La descente aux enfers d'Hélène commence après cet épisode de désillusion : « Descendez-moi aux entrailles de la Terre ; je ne veux plus voir le soleil, je ne veux plus entendre aucun bruit humain⁴⁸ ».

Intéressons-nous à l'exclamation désespérée d'Hélène, qui demande l'enfer au lieu du ciel pour se débarrasser du tout contact avec l'être humain, origine du mal immonde. Est-ce qu'elle appartient à l'enfer avant de s'élever au ciel ? Est-ce parce que ses malheurs sont causés par ceux pour lesquels elle risque sa vie afin de les éclairer, les libérer et les élever ? Si l'on veut bien recourir à la doctrine hérétique de *Consuelo* : celui « à qui tu as fait tort te salue », on voit qu'Hélène est bel et bien celle à qui on a fait tort. Hélène se rapproche de l'image de Satan, à qui cette doctrine rend hommage. D'ailleurs, Hélène est désignée à la fois comme « Ange » et comme « Pythie », laquelle, en tirant son nom d'un serpent monstrueux « Python⁴⁹ », se rapproche du Tentateur de la Genèse. Consuelo, de son côté, est décrite

⁴⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁶ Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire de George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, vol. II, p. 811.

⁴⁷ George SAND, *Les Sept Cordes de la Lyre. op.cit.*, p. 148.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ On retrouve le mot « python » qui est lié au plaisir dans *Consuelo*, dans un commentaire que Joseph adresse à Consuelo : « je veux dire que le dieu de l'inspiration t'a vaincue. En vain ta raison froide, ton austère philosophie et le souvenir de Riesenbourg ont lutté contre l'esprit de Python. Le voilà qui te remplit et te déborde. Avoue que tu étouffes de plaisir », *Consuelo, op.cit.*, tome II, p. 278.

plusieurs fois comme diable incarné : « — C'est donc une sainte, une martyre ? — C'est une fanatique, une possédée, peut-être le diable en cotillons⁵⁰ ». Au cours de son initiation au culte de Satan, le diable se montre sous une physionomie pathétique : « une belle figure pâle et douloureuse, sœur de celle du Christ, et doucement penchée⁵¹ ».

En réaction contre le mépris de la chair, George Sand crée des héroïnes qui sont aptes aussi bien à provoquer un désir plus ou moins pervers qu'une aspiration noble et élevée. C'est par l'intermédiaire de cette double nature de la femme que l'autrice évertue à pacifier la relation entre le corps et l'esprit. Il n'est pas inutile de rappeler le rôle inspirateur de la musique dans cette réconciliation. C'est d'ailleurs pendant sa liaison avec Chopin que George Sand se flatte de l'harmonie qui se fonde à la fois le désir et l'esprit : « Rester artiste ou amoureux, les deux seules choses qu'il y ait au monde. L'amour avant tout quand l'astre est en pleine lumière, l'art avant tout, quand l'astre décline. Tout cela n'est-il pas bien arrangé ?⁵² ». Les deux amours du corps et de l'âme représentés par Albertus et l'esprit de la lyre rencontrent un écho dans le cœur d'Hélène qui voudrait les aimer tous les deux. Aussi cette coexistence se retrouve-t-elle dans la scène de l'apothéose d'Hélène : « Le ciel et l'enfer ont allumé en moi des flammes inextinguibles [...] L'un veut que j'aime pour servir d'exemple et d'enseignement aux habitants de la terre ; l'autre veut que j'aime pour satisfaire les désirs de mon cœur et goûter le bonheur sur la terre. O Dieu ! ô toi dont la vie n'a ni commencement ni fin, toi dont l'amour n'a pas de bornes, c'est toi seul que je puis aimer⁵³. »

George Sand s'approprie le mythe d'Orphée par le biais de l'emprunt, de l'adultération, mais aussi par la fusion des amants et la coalescence des contraires. Sa manière d'intégrer les mythes est conforme à la pratique répandue parmi les écrivains du XIX^e siècle. Selon Mircea Eliade, « la survivance des grands mythes tout au long du XIX^e siècle [...] humble, amoindri, condamnés à changer sans cesse d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation [...] le véritable rôle spirituel du roman du XIX^e siècle qui [...] a été le grand réservoir des mythes dégradés⁵⁴ ». Certes, le mythe d'Orphée n'est pas explicitement mentionné dans les romans de George Sand. Les descentes aux enfers et le recours à la musique renvoient néanmoins à des formules mythiques qui nous permettent de suggérer les traits orphiques qualifiant les trois héroïnes sandiennes. Le mythe d'Orphée offre l'occasion de mesurer la volonté de Sand de mener un combat continu et pacifique contre le mal. L'exploration que mène la romancière dépasse le domaine du mythe, dans la mesure qu'elle traite du mal sur le plan moral, social et religieux. En épousant la perspective des artistes, elle met en question la valeur de la vertu mise à l'épreuve par la passion interdite, la critique sociale que les artistes sont censés formuler, et les préjugés que le dogme catholique impose sur la chair et les sens. En inversant le rôle d'Orphée et d'Eurydice dans le prototype du mythe, George Sand met en valeur la sensibilité féminine et tente par là une harmonie entre le corps et l'esprit. En fin de compte, si les figures orphiques évoquent également Satan, c'est que, d'un côté, l'image du diable a connu une forte mutation durant le XIX^e siècle, de l'autre, George Sand pourrait être influencée par l'Orphée de Ballanche, promu en sauveur de l'humanité. La romancière est sûre que le bien finira par triompher, autant qu'elle est consciente que le mal continuera à perturber les hommes tout au long des générations : « Je vois le mal et je rêve le bien, preuve que le mal est derrière moi, le bien en avant, mon regard entre les deux⁵⁵ ». Le regard posé

⁵⁰ George SAND, *Consuelo, op.cit.*, tome I, p. 368.

⁵¹ *Ibid.*, p. 413.

⁵² George SAND, Lettre adressée à Eugène Delacroix, le 7 septembre 1838, dans *Correspondance*, mai 1837-mars 1840, éd. Georges LUBIN, Paris, Garnier, tome IV, 1968, p. 484.

⁵³ George SAND, *Les Sept Cordes de la Lyre. op. cit.*, p. 167.

⁵⁴ Mircea ÉLIADÉ, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 12.

⁵⁵ George SAND, *La Préface-dédicace inédite de Consuelo*, dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABO, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, « Studia Romanica de Debrecen – Bibliothèque Française ; », n° 2, 1997, p. 71.

entre les deux montre le désaccord profond que de George Sand exprime envers le manichéisme. Au lieu d'imaginer une frontière étanche entre le bien et le mal, la romancière pense qu'ils ne prennent leur forme qu'à travers des efforts conscients des êtres humains, visant à aspirer à l'un et tentant d'abjurer l'autre.

Ningfei DUAN

Centre de recherche des littératures et de sociopoétique, Université Clermont-Auvergne