

Dominique Jullien

GEORGE SAND, À CÔTÉ D'EUGÈNE SUE

En octobre 1844, les relations, depuis longtemps tendues, de George Sand avec l'éditeur Louis Véron du *Constitutionnel*, celui qu'elle appelle en privé l'autocrate, atteignent un point critique. L'auteur refuse de se plier aux changements que lui réclame l'éditeur, qui trouve son roman *Le Meunier d'Angibault* trop avancé politiquement. George Sand excédée finit par lui proposer de retirer son roman, à charge de lui en donner un autre, moins engagé à gauche. La rupture sera consommée un mois plus tard¹. Au demeurant on ne saurait rompre plus courtoisement; en effet, assure George Sand, "je serai toujours flattée d'écrire à côté d'Eugène Sue"². Et elle en profite pour demander à Véron de lui envoyer la suite du *Juif errant*, qui fait dans le même temps le tabac que l'on sait. C'est à cette formule de la correspondance de George Sand que le titre de cette étude est emprunté—George Sand, à côté d'Eugène Sue—on voudrait ici examiner le grand roman de George Sand, *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, sous l'angle des rapports de George Sand avec le romancier à grand succès qu'est Eugène Sue, dont *Les Mystères de Paris* sont exactement contemporains de *Consuelo*.

L'année 1843 est en effet une année cruciale dans la carrière de chacun de ces deux romanciers. C'est, pour George Sand, l'année de *Consuelo*; c'est, pour Eugène Sue, l'année des *Mystères de Paris*, dont le phénoménal succès populaire va pousser l'écrivain mondain, le dandy, dans la voie du socialisme, de l'opposition, et enfin de l'exil. Les rapports de George Sand avec Eugène Sue tels qu'on les entrevoit dans la correspondance, semblent révéler un mélange de sympathie personnelle, d'accord politique, et de rivalité professionnelle. A cette date charnière, George Sand est encore, mais pas pour bien longtemps,

1. George Sand, *Correspondance* (éd. établie par G. Lubin, Paris: Garnier frères, 1964, 26 volumes). Les relations se dégradent de manière perceptible de la lettre no.2938 de fin juin 1844, où elle reproche à Louis Véron de la traiter comme le "bouche-trou" d'Eugène Sue (tome VI, p.572-3), à la lettre no.2971 du 6 septembre 1844, dans laquelle elle s'indigne à la pensée de devoir "abandonner la cause des pauvres qui ne [la] lisent guère pour plaisir aux riches qui [la] lisent un peu" (tome VI, 616). *Le Meunier d'Angibault* sera finalement publié dans *La Réforme* de Louis Blanc: voir Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole: les romans socialistes de George Sand, 1840-1845* (Paris: Klincksieck, 1992), p. 26.

2. George Sand, *Correspondance*, édition citée, lettre no. 3001, octobre 1844, tome VI, p. 673.

mieux connue qu’Eugène Sue, lequel répond avec une reconnaissance effusive à une lettre élogieuse de la romancière sur les personnages des *Mystères de Paris*. Dans cette lettre, datée d’avril 1843, George Sand fait un parallèle entre les deux romans en cours et notamment entre leurs deux héroïnes:

J’ai aussi dans *Consuelo* une espèce de *Goualeuse* qui est en route depuis plusieurs volumes. Faisons mutuellement des vœux pour que nos héroïnes arrivent à bon port. Tout ce que je puis vous dire, c’est qu’aucune héroïne moderne ne m’a paru aussi originale, aussi hardie, aussi touchante et aussi poétique que la création de Fleur-de-Marie³.

Sans vouloir minimiser l’importance d’autres intertextes—notamment de l’intertexte gothéen, en effet déterminant, on l’a dit, pour ce *Bildungsroman* qu’est *Consuelo*—on aimerait ici prendre le rapprochement entre *Consuelo* et *Les Mystères de Paris* un peu plus au sérieux que ne le fait par exemple Simone Vierne, qui qualifie d’“étrange comparaison” la formule de George Sand, dans son introduction à son édition du roman⁴.

Si donc l’on voit dans la lettre de George Sand à Eugène Sue autre chose qu’une banale amabilité entre confrères, c’est-à-dire si l’on prend George Sand au mot, on aurait donc dans *Consuelo* une espèce de *Goualeuse*, non pas exactement une réponse de Sand à Sue (puisque aussi bien les deux romans sont contemporains) mais une sorte de cheminement parallèle des personnages.

Sans famille

Il faut bien en convenir, les ressemblances abondent, particulièrement du point de vue de la thématique familiale. *Consuelo* comme Fleur-de-Marie est orpheline. *Consuelo* ignorera toujours qui était son père, tandis que Fleur-de-Marie devra attendre la fin du roman pour apprendre que Rodolphe, son bienfaiteur, est en fait son père, et qu’il est prince. Toutes deux, orphelines, se retrouvent donc au pouvoir de parents de substitution. *Consuelo*, élevée au hasard de la grand-route par une mère bohémienne, passe après la mort de celle-ci sous l’autorité du père spirituel qu’est son maître le Porpora. Fleur-de-Marie, moins heureuse, abandonnée par sa mère, la sans cœur comtesse Sarah, tombe entre les mains de parents de cauchemar—la sadique Chouette, l’odieux Maître d’école, l’Ogresse, effroyable maquerelle du tapis-franc—avant de con-

3. Lettre no. 2623, vers le 20 avril 1843, tome VI, p.109.

4. “Des rapports existent aussi entre le personnage de Mignon et *Consuelo* (plus qu’avec la “goualeuse” des *Mystères de Paris* d’Eugène Sue, étrange comparaison que George Sand fait dans une lettre à l’auteur vers le 20 avril 1843...)” (Simone Vierne, introduction, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris: éd. de l’Aurore, 1983: v.1, page 28). Toutes les références à *Consuelo* renvoient à cette édition.

naître des parents plus dignes de son affection, Madame Georges de la ferme de Bouqueval, la marquise Clémence d'Harville qui épousera Rodolphe à la fin du livre, et bien sûr Rodolphe lui-même, son bienfaiteur et aussi son père selon la chair, dont la tendresse sera cependant impuissante à arracher Fleur-de-Marie à la mélancolie qui causera sa mort.

A leur condition d'orphelines, les deux héroïnes ajoutent un destin qui les fait passer sans transition du plus bas au plus haut de l'échelle sociale. La petite gitane qui mendiait sur les routes, qui avait été recueillie et nourrie aux frais de l'état dans le couvent des Mendicanti, sera un jour comtesse de Rudolstadt, en vertu de son mariage avec Albert. Fleur-de-Marie sera grâce à Rodolphe tirée des bas-fonds de Paris, où elle n'a échappé à la prison que pour tomber dans la prostitution, et découvrira qu'elle est la très noble et très riche princesse Amélie de Gerolstein, promise (brièvement hélas) à son cousin le prince Henri. Cette ascension sociale fulgurante est bien sûr caractéristique du conte, comme aussi du roman populaire; on verra quelles variations nos auteurs font subir au vieux motif du mariage du prince et de la bergère. Dans le cas de *Consuelo*, en outre, cette alliance—cette mésalliance—de la plus haute noblesse avec le bas peuple est aussi, c'est bien connu, une projection autobiographique⁵, ainsi qu'un effet de cette fantaisie de réconciliation des classes dont George Sand emplit ses romans. Dans les deux romans du reste, cette alliance des classes devient le moteur de la fiction⁶, puisque la grande distance qui sépare Consuelo d'Albert de Rudolstadt, ou Fleur-de-Marie de Rodolphe de Gerolstein, fournit à la fois l'obstacle et la réconciliation finale.

Et cependant cette réconciliation traditionnelle est aussi fort mise à mal dans chacun des romans. Si Consuelo accepte le mariage avec Albert, ce n'est, on le sait, que par pitié, non par amour, afin de donner une ultime satisfaction terrestre à un mourant. En outre, devenue légitimement la comtesse de Rudolstadt, elle s'empresse d'abandonner les biens et le titre auxquels elle a droit pour s'ensevelir dans un anonymat profond. "Albert savait bien que je ne voulais être ni riche, ni comtesse", explique-t-elle à la tante d'Albert, la chanoinesse Wenceslava⁷. Quant au monde, loin de vouloir y faire sa place, Consuelo s'en détourne: "Le monde ne comprendrait pas l'affection d'Albert ni la condescendance de sa famille pour une pauvre fille comme moi [...] Le monde

5. Sur la généalogie double, princière et populaire, de George Sand, voir en particulier *Histoire de ma vie (Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1970–71), I, p. 33: "Si mon père était l'arrière-petit-fils d'Auguste III roi de Pologne, et si de ce côté, je me trouve de manière illégitime, mais fort réelle, proche parente de Charles X et de Louis XVIII, il n'en est pas moins vrai que je tiens au peuple par le sang et d'une manière tout aussi intime et directe; de plus il n'y a point de bâtardise de ce côté-là. Ma mère était une pauvre enfant du vieux pavé de Paris".

6. Sur cet aspect, voir en particulier Nicole Mozet, *George Sand écrivain de romans* (Paris: C. Pirot, 1997), p. 20.

7. *Consuelo*, Ed. citée, II, p. 539.

doit donc à jamais l'ignorer, Madame”, conclut-elle (*ibid.*). Cette mésalliance inacceptable restera donc toujours secrète. Albert lui-même, du reste, vit en rupture ouverte avec la classe dont il est issu. Politiquement, socialement, Albert renonce à sa classe pour se rapprocher du peuple: plus qu'un roman de la réconciliation sociale, *Consuelo* apparaît donc du point de vue de l'idéologie familiale comme un roman du déclassement. Ainsi que le souligne Béatrice Didier, l'errance spatiale comme la mobilité sociale mettent en place une thématique de la désappartenance. Sans château, sans titre, sans nom même, sans famille autre que leur propre progéniture, Consuelo la zingarella et Albert le fou ne peuvent réaliser leur amour et leur destinée commune qu'en-dehors de l'ordre social, dans la communauté marginale des artistes⁸. La trajectoire sociale et romanesque de Consuelo décrit un cercle, qui la mène du plus bas au plus haut de l'échelle, pour retourner au point de départ.

Quant aux *Mystères de Paris*, ils contreviennent à la fin heureuse que l'on est en droit d'espérer—l'orpheline retrouvant ses parents, la victime sauvée et vengée, la mendiane devenant princesse, la fille des rues se mariant en blanc—pour, subitement, virer au contraire au mélodrame le plus noir. Au moment où la vie semble couronner ses plus folles espérances, Fleur-de-Marie, alias la princesse Amélie, riche et choyée par ses parents, le prince Rodolphe de Gerolstein et la bonne Madame d'Harville, aimée tendrement de son cousin le beau prince Henri, Fleur-de-Marie, contre le mariage et la triomphale réintégration familiale, sociale, dynastique attendue, choisit la solitude monastique et la mort. “J'aime trop... j'estime trop le prince Henri pour jamais lui donner une main qui a été touchée par les bandits de la Cité” (p.1292). Cette incurable culpabilité qui la mine, ce dégoût de soi-même, sont-ils seulement, comme l'écrit Karl Marx dans une analyse du livre aussi célèbre que malveillante, l'effet d'une “mystification de la morale petite-bourgeoise” qui transforme la fière et forte Fleur-de-Marie en pécheresse repentie, puis en nonne, et enfin en cadavre? Certes, la fin édifiante de Fleur-de-Marie, si édification il y a, sert les vues étroites d'une bourgeoisie hypocrite pour qui la femme est toujours coupable, même lorsqu'elle est victime d'un viol, comme la malheureuse Louise Morel (le seul personnage bon à ne pas recevoir sa récompense dans le roman, notons-le au passage), même lorsque, comme la Goualeuse, premier exemple de description littéraire d'un phénomène social si répandu, elle est retenue de

8. L'amour de Consuelo et Albert exige la vie en dehors de l'ordre social: voir *George Sand écrivain, “Un grand fleuve d'Amérique”* (Paris: PUF, coll. Ecrivains, 1998), p. 281. Ailleurs, Béatrice Didier estime que la structure de la parenté figurée par Consuelo est “purement matriarcale, c'est la filiation des artistes, des *zingari*, de ceux qui n'ont à transmettre que l'amour de l'art et ne s'embarrassent pas des formes juridiques d'une société qui les considère comme marginaux” (“Sexe, société et création: l'itinéraire mythique de Consuelo”, in *L'Écriture-femme*, Paris: PUF, 1981, p. 162).

force dans un état de servitude sexuelle par l'effet combiné de la privation d'identité, de l'alcool et des dettes contractées envers l'Ogresse⁹.

Mais enfin l'hypocrisie bourgeoise n'explique pas tout. La dépression inquiétante de Fleur-de-Marie, qui commence paradoxalement lorsque, soustraite par Rodolphe au bouge de l'Ogresse, elle s'est réfugiée à la ferme de Bouqueval, et qui culmine au moment où elle doit épouser le prince Henri, peut s'interpréter plutôt comme la conséquence d'un traumatisme sexuel. La crise décisive se produit lors de la rencontre fatidique de Fleur-de-Marie avec l'Ogresse, son ancienne maquerelle. Au moment où l'héroïne fuit, dans le carrosse du prince, les misères de Paris pour les félicités du Gerolstein, le carrosse est arrêté par la populace venue assister à la double exécution des femmes Martial, et parmi les visages haineux des agresseurs, Fleur-de-Marie atterrée reconnaît celui de l'Ogresse. La jeune fille ne survivra pas au long regard que lui jette cette mère infernale:

A la vue de l'Ogresse, je ressentis un froid mortel; il me sembla que sous son regard mon cœur, jusqu'alors rayonnant de bonheur et d'espérance, se glaçait tout à coup [...] Cela me parut un blâme providentiel de mon orgueilleux oubli du passé, que je devais expier à force d'humiliation et de repentir [...] Rien ne peut anéantir ces affreux souvenirs... Sans cesse ils me poursuivent [...] Ils me poursuivront jusque dans ce palais... (p.1282).

Si l'autre figure de prostituée, la Louve, ne souffre pas de la même culpabilité, ce n'est pas tant parce qu'elle vient d'un milieu populaire tandis que Fleur-de-Marie est une princesse du sang... mais bien plutôt parce que la Louve est une "fille en carte", qui a pris, de son plein gré, la décision de se faire inscrire sur les registres de la police.

Utopie et roman-feuilleton

On constate donc dans chaque roman un même refus d'une fin heureuse conventionnelle, qui élèverait l'héroïne-Cendrillon, par son mariage avec le prince, à un triomphe social, familial et amoureux, refus qui tient dans un cas

9. Voir là-dessus K. Marx & F. Engels, *The Holy Family or Critique of Critical Critique* (Moscow, Foreign Publishing House, 1956), notamment chapitre VIII. On note que Peter Brooks (*Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: A.A. Knopf, 1984) se situe dans la même ligne interprétative que Marx, lorsqu'il critique "the ambivalent blend of boldness and blindness" du roman d'Eugène Sue (p. 153). Si Fleur-de-Marie, contrairement à la Louve, ne peut être rachetée, cela tient selon lui à la différence de classe, trait qui révèle dans le roman un "profoundly bourgeois character and its limitations" (p. 160).

à la fierté de l'héroïne (*Consuelo*), et dans l'autre à sa honte (*Fleur-de-Marie*). Cette volonté de la part de l'auteur de se démarquer d'un dénouement attendu pose la question de la fin du récit. Si l'on relit la formule de la lettre de George Sand à Eugène Sue, on constate que la romancière, pour évoquer leurs deux héroïnes, met l'accent sur leur trajectoire narrative, et en particulier sur le dénouement. "J'ai aussi dans *Consuelo* une espèce de *Goualeuse* qui est en route depuis plusieurs volumes. Faisons mutuellement des vœux pour que nos héroïnes arrivent à bon port"¹⁰.

A première vue, cette appréciation semble mieux s'appliquer à *Consuelo* qu'aux *Mystères de Paris*. *Fleur-de-Marie* en effet n'a rien d'une héroïne en marche. Sa trajectoire est relativement circonscrite—elle oscille entre un lieu dystopique, les bas-fonds de "cette ville-cancer qui attire et qui dévore, use, corrompt"¹¹, et deux lieux utopiques, la ferme de Bouqueval et la principauté du Gerolstein, qui rejettent le personnage comme un corps étranger.

On ne peut donc dire à son sujet qu'elle "arrive à bon port", comme le lui souhaitait George Sand. Deux fins heureuses potentielles sont esquivées. La ferme modèle de Bouqueval—c'est le titre du chapitre, on s'en souvient¹²—représente une de ces communautés utopiques dont le XIX^e siècle fut friand (on sait que plusieurs communautés rurales furent créées sur le modèle de celle des *Mystères de Paris*): sous le gouvernement bienveillant de Madame Georges, elle-même conseillée par Rodolphe, les laboureurs forment une grande famille égalitaire et laborieuse. Tous travaillent selon leurs capacités, le produit de la ferme étant ensuite réparti équitablement entre tous, ce qui les encourage à travailler. C'est à cette communauté utopique que *Fleur-de-Marie* rêve de s'agréger, en qualité de fille adoptive de Madame Georges, mais ses criminels parents de substitution, qui l'enlèvent, ne lui en laissent pas le loisir. A l'autre bout de sa trajectoire tragique, l'autre communauté utopique, celle du Gerolstein, n'est pas non plus un "port" pour l'héroïne. Loin de s'intégrer heureusement dans sa famille aristocratique, *Fleur-de-Marie* s'en éloigne, on l'a vu, pour choisir la communauté stérile du cloître, communauté qu'elle quitte à son tour par la mort qui survient bientôt. Tout au rebours du modèle du *Bildungsroman*, l'héroïne échoue à faire sa place dans une famille et une communauté.

Qu'en est-il de *Consuelo*? *Consuelo* ne trouvera pas non plus de "port" à la cour ni aux champs; on dirait même que George Sand s'ingénie à prendre le contrepied des descriptions idylliques d'Eugène Sue, tant les utopies des *Mystères de Paris* deviennent des dystopies dans *Consuelo*. Rien de plus différent

10. *Correspondance*, édition citée, tome VI, p. 109.

11. Jean-Louis Bory analyse dans sa préface aux *Mystères de Paris* la vision de "la cité moderne comme un personnage épique: ville-foule; ville-château bâtie sur un monde d'entailles souterraines, caves, caveaux, égoûts, couloirs..." (*Les Mystères de Paris*, J.-J. Pauvert, 1963, p. xi-xii).

12. III^e partie, chapitre 6.

de la principauté du Gerolstein que cette cour de Vienne où Marie-Thérèse fait régner l'hypocrisie, l'injustice et la mesquinerie; pire encore, cette cour de Berlin asservie à la tyrannie de Frédéric, livrée à la brutalité, à l'intrigue, à l'arbitraire. Les aristocrates—même les plus sympathiques, comme la chanoinesse Wenceslava, la princesse Amélie de Prusse ou le comte Christian—sont bien loin de posséder la perfection d'images d'Epinal de Rodolphe et de Clémence. Il en est de même à l'autre bout de l'échelle sociale. On ne trouve pas de bergères dans le roman de George Sand, qui, à la différence d'Eugène Sue, connaissait sans doute de trop près le monde rural. On pourrait même voir dans l'épisode de la nuit passée chez les paysans de Bohême une riposte à la description idyllique de Bouqueval. D'abord attendrie par la simplicité de cette vie patriarchale, Consuelo y décèle bientôt les mêmes violences et les mêmes injustices que partout, et surtout l'asservissement de la femme:

Elle avait soupiré un instant en se représentant la douceur de ces mœurs patriarchales dont sa profession active et vagabonde l'éloignait si fort. Mais en observant ces pauvres femmes se tenir debout derrière leurs maris, les servir avec respect, et manger ensuite leurs restes avec gaîté, les unes allaitant un petit, les autres esclaves déjà, par instinct, de leurs jeunes garçons, s'occupant d'eux avant de songer à leurs filles et à elles-mêmes, elle ne vit plus dans tous ces bons cultivateurs que des sujets de la faim et de la nécessité; les mâles enchaînés à la terre, valets de charrue et de bestiaux; les femelles enchaînées au maître, c'est-à-dire à l'homme, cloîtrées à la maison, servantes à perpétuité, et condamnées à un travail sans relâche au milieu des souffrances et des embarras de la maternité (II, p.36).

Nous voilà loin de la ferme de Bouqueval¹³. Dès lors, le bonheur du paysan lui semblant une illusion, Consuelo choisit l'errance de l'artiste contre la vie rurale sédentaire, faite d'avarice et de crainte:

Alors cette sérénité apparente ne sembla plus à Consuelo que l'abrutissement du malheur ou l'engourdissement de la fatigue; et elle se dit qu'il valait mieux être artiste ou bohémien, que seigneur ou paysan, puisqu'à la possession d'une terre comme à celle d'une gerbe de blé s'attachaient ou la tyrannie injuste, ou le morne assujettissement de la cupidité. (*ibid.*)

La joie sans mélange du voyage à pied en compagnie du jeune Joseph Haydn se retrouvera bien entendu à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*, Consuelo

13. Sur le portrait réaliste du monde rural chez George Sand, voir B. Didier, *George Sand écrivain, "Un grand fleuve d'Amérique"*, livre cité, p. 601 et suivantes.

ayant alors abandonné tout domicile fixe pour errer sur les routes de Bohême, mêlée souvent aux paysans, mais non semblable à eux cependant.

Et en effet, si le roman *Consuelo* est malgré tout très marqué par “l’effervescence utopique” qui frémît dans les romans d’avant 1848, selon l’expression de M. Hecquet¹⁴, elle ne s’exprime pas dans le rêve champêtre. Quittant le monde rural, l’utopie s’est logée dans la conception romantique de l’art et des artistes, lesquels doivent, pour atteindre à la vérité créatrice, se ressourcer dans la musique populaire. La grande utopie de *Consuelo*, bien sûr, c’est le Peuple, hypostase euphoriquement détachée de toute réalité sociale concrète¹⁵. C’est ici du reste que les choses se renversent et que les *Mystères de Paris* apparaissent comme moins utopiques que *Consuelo*, puisque on n’y trouve nulle part d’idéalisation utopique du peuple. La Pauvreté n’y est pas une Bonne Déesse; elle ne saurait être hypostasiée, encore moins divinisée; de même que Rodolphe se mêle au peuple, comme Albert aux paysans de Bohême, non pour se ressourcer, mais pour pour faire oeuvre de justicier.

On ne peut donc dire du roman *Consuelo*, pas davantage que des *Mystères de Paris*, qu’il arrive à bon port, formule qui s’applique à la fois à la trajectoire romanesque de l’héroïne, et à la marche du roman-feuilleton dans la revue. A strictement parler, il n’y aura pas pour *Consuelo* de “port”: la fin ouverte et énigmatique du roman, la vision du grand chemin où marche la fière zingarella, tout va au contraire dans le sens inverse d’une clôture. *Consuelo* traverse sans s’y arrêter les communautés successives qui la recherchent. Le récit rebondit chaque fois qu’une fin possible semble atteinte, comme si George Sand justement refusait de s’arrêter, d’arriver au port. Bien entendu, les fins en cascade de *La Comtesse de Rudolstadt* sont aussi un effet de l’écriture sérielle qui marque le roman du sceau de l’épisodique, tout comme l’héroïne reste à la merci de son auteur (voire parfois même de son lecteur, si l’on en croit l’exemple du Chourineur)—qui peut toujours lui faire quitter le port pour de nouvelles aventures.

L’absence de plan, critiquée par George Sand elle-même, de ce roman-feuilleton “courant à travers champs après la voyageuse *Consuelo*” (Notice de 1854)¹⁶, pourrait donc être considéré moins comme “l’effet de l’infirmité

14. Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole: les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*, livre cité, p. 10.

15. Mais non des instances du roman familial, comme le montre Béatrice Didier. L’utopie s’est logée dans la conception romantique de l’art comme “plongée vers la grande matrice qu’est l’imagination populaire”. La ballade de la bonne déesse de la pauvreté montre que *Consuelo* “a trouvé toute l’étendue de son génie créateur ds cette assimilation à la figure maternelle, dans cette plongée aux sources populaires de l’art, les deux démarches étant indissolublement liées, puisque sa mère est le Peuple” (“Sexe, société et création”, article cité, p. 165).

16. *Consuelo*, éd. citée, I, p. 10.

ordinaire" de la romancière, que comme l'effet naturel du sujet de *Consuelo*¹⁷. Non seulement un roman vagabond convient à une héroïne voyageuse, mais aussi une fin non close dans un non-lieu (la campagne de Bohême, la grand-route) convient bien à un récit qui joue avec les conventions divergentes du roman-feuilleton (la mort peut seule arrêter le héros) et du *Bildungsroman* (le héros se doit de trouver enfin sa place). Non seulement *Consuelo* ne trouve pas sa place, mais la notion même de place est mise en question. Utopique, le dénouement du roman l'est donc en plusieurs sens—utopique au sens étymologique d'abord, parce que les personnages finissent leur carrière dans une sorte de non-lieu; utopique, parce que la division de classe disparaît dans l'union de *Consuelo* et d'Albert, bien sûr; mais aussi par leur rejet commun de toute appartenance de classe, au profit de la fraternelle communauté des artistes bohèmes; utopique, parce que c'est *Consuelo* la véritable initiée, au mépris de la pratique réelle des sociétés initiatiques, fort misogynes au contraire, comme l'on sait; utopique par l'harmonie un peu trop suave qui règne entre cette famille de bohémiens et la paysannerie locale; utopique, parce que l'avenir révolutionnaire n'est envisagé que dans un lointain et radieux horizon de principes abstraits...

Une Goualeuse féministe

Revenons à présent au début de la formule de George Sand: *Consuelo*, écrivait-elle à Eugène Sue, est "une espèce de Goualeuse". Bien entendu, l'une est une chanteuse professionnelle, tandis que l'autre a simplement une jolie voix naturelle, douce et mélodieuse, qui séduit tous les autres personnages. Son surnom de Goualeuse est expliqué au cours de sa conversation initiale avec Rodolphe, qui vient de la sauver des brutalités du Chourineur et lui a offert à dîner:

Le charme de la voix de la Goualeuse avait frappé son défenseur inconnu. En effet, cette voix douce, vibrante, harmonieuse, avait un attrait si irrésistible, que la tourbe de scélérats et de femmes perdues au milieu desquels vivait cette jeune fille la suppliaient souvent de chanter, l'écoutaient avec ravissement et l'avaient surnommée la *Goualeuse* (la chanteuse).

La Goualeuse avait reçu un autre surnom, dû sans doute à la candeur virginal de ses traits...

17. Le chemin de *Consuelo*, observe Christine Planté dans un article récent, parce qu'il ne mène nulle part, pose, à propos de ce roman à la fin particulièrement déroutante et ouverte, la question du refus sandien du dénouement ("Le chemin, l'errance, la construction romanesque", in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, P.U. de Lyon, 2004, notamment pp. 96–100).

On l'appelait encore *Fleur-de-Marie*, mots qui en argot signifient la *Vierge*. (1^e partie, ch 2, p.40).

Là pourtant s'arrêtent les ressemblances. A la différence de Consuelo, *Fleur-de-Marie* ne chante guère après le second chapitre des *Mystères de Paris*. Si sa douce voix est un détail qui revient régulièrement dans le récit, nous n'assistons jamais à une scène de chant. La Goualeuse ne gouale pas. Tous les épisodes de chant sont des réminiscences du passé. Toute petite, elle chantait sous les coups de la Chouette:

J'ai fini par m'endurcir aux coups; je voyais que la Chouette rageait quand je ne pleurais pas; alors, pour me venger d'elle, plus elle me faisait de mal, plus je riais; et le soir, au lieu de sangloter en vendant mes sucres d'orge, je chantais comme une alouette, quoique je n'en eusse guère envie... de chanter (p.50).

Plus tard, en prison, *Fleur-de-Marie* reçoit son surnom de Goualeuse:

J'aimais mieux chanter que travailler, surtout quand je voyais le soleil [...] à force de chanter, il me semblait que je n'étais plus prisonnière [...] c'est depuis ce temps-là qu'on m'a appelée la Goualeuse au lieu de la Pégrionne (p.55).

Or la Goualeuse a, métaphoriquement, perdu la voix: "Depuis que je suis chez l'Ogresse, je ne suis point entrée dans une église; je n'ai pas osé", avoue-t-elle à Rodolphe. "A la prison, au contraire, j'aimais tant à chanter à la messe!" (1^e partie, ch 10, p.98). *Fleur-de-Marie* ne chante plus depuis que son corps a été profané par la prostitution. Le lien entre le chant et la virginité est clairement indiqué. Paradoxalement, les deux surnoms de l'héroïne sont des antiphrases: *Fleur-de-Marie*, pour une prostituée; la *Goualeuse*, pour une chanteuse qui ne veut plus chanter.

Qu'en résulte-t-il pour l'économie narrative? Le trait caractéristique du personnage est curieusement sous-exploité, puisque le texte se borne à multiplier les notations sur la voix "douce" et "harmonieuse" de la Goualeuse, sans jamais développer ce talent dans une scène de chant. Privé de cet atout, le personnage en est réduit à tirer le meilleur parti possible de ses autres qualités, la beauté et la bonté. Tout cela fait certes une héroïne fort "touchante", peut-être "poétique" (adjectifs choisis par George Sand, on s'en souvient)—mais à coup sûr fort limitée dans ses moyens d'action. Et de fait *Fleur-de-Marie* n'agit guère, ou du moins (car il ne faut pas oublier qu'elle fait le salut de Mont Saint-Jean et de la Louve à la prison de Saint-Lazare, avant de fonder un orphelinat au Gerolstein), elle semble impuissante à maîtriser son propre destin, dans une sorte de résistance passive à un bonheur dont elle ne s'estime pas digne.

Combien différente Consuelo. Dans *Consuelo*, véritable roman de la musique, “opéra fabuleux” selon Béatrice Didier¹⁸, le chant joue un rôle dramatique essentiel; il donne à un récit fait d’enchâînements épisodiques une cohérence narrative et thématique qui lui ferait autrement défaut. La musique est aussi la langue sublime de l’amour, que ce soit l’amour du couple Albert-Consuelo, ou l’amour humanitaire des Invisibles. Au point de vue psychologique, la musique est le fondement du personnage de Consuelo. C’est d’elle que Consuelo tire sa force, encore accrue par les épreuves qui se multiplient sur sa route. Si Fleur-de-Marie finit sa vie en sainte, Consuelo, elle, la finit en déesse:

Nous vîmes la Zingara enlever sa petite Wenceslava et la placer sur son épaule robuste. Puis elle se hâta de rejoindre sa chère caravane, alerte comme une vraie fille de Bohême, poétique comme la bonne déesse de la pauvreté (III, p.467).

C'est le chant qui donne à Consuelo la beauté que ses traits seuls n'ont pas, la force de résister aux séductions du monde, aussi bien celles d'un mariage aristocratique que celles d'un triomphe facile à la cour.

Force paradoxale, car une actrice vertueuse est sans exemple, et choque la coutume autant qu'une prostituée virginal choque la raison. Mais précisément, Consuelo, à la différence de Fleur-de-Marie à qui les hommes, dit-elle, n'ont laissé que la pudeur de son cadavre (elle appréhende fort d'être la proie des médecins qui dissèqueront son cadavre, p.98), Consuelo n'a jamais été atteinte dans son intégrité. C'est pourquoi, en dépit des difficultés qui s'abattent sur elle, elle ne fait pas figure de victime dans le roman, mais bien—envers et contre toute vraisemblance—de triomphatrice¹⁹. Et de fait, ce triomphe, qui fait de Consuelo un personnage mythique autant et plus que romanesque, est en rupture avec les conventions, tant sociales que littéraires, du succès féminin (un beau mariage).

Le roman diverge aussi des conventions misogynes du *Kunstlerroman*, lequel constraint l’artiste romantique à choisir entre la vie et l’art, le mariage et la car-

18. “L’opéra fonctionne à la fois comme signifié et comme signifiant, et l’on pourrait [...] analyser toute l’œuvre comme un immense opéra, avec ses actes, ses grands airs, ses duos, ses ouvertures et ses coda”, écrit Béatrice Didier (“Sexe, société et création”, article cité, p. 153).

19. Béatrice Didier évoque la “situation “assez paradoxale, et même peu vraisemblable” de l’héroïne: “Consuelo traverse l’Europe, est en butte à tous les dangers, sans que sa virginité soit vaincue. L’héroïne figure un refus de la vie sexuelle qui contribue à la déréaliser, à en faire un mythe: en effet chaque étape de cette conquête du génie est marquée par une renonciation au désir” (“Sexe, société et création”, article cité, p. 158).

rière. Le Porpora—ce père adoptif ambigu qui semble toujours amener quelque malheur déterminant dans la vie de sa fille—tente à plusieurs reprises de la contraindre à un choix de chasteté et de solitude créatrice:

Quoi que tu fasses et où que tu sois, au théâtre comme dans le cloître, tu peux être une sainte, une vierge céleste, la fiancée de l'idéal sacré... je ne te veux ni mari, ni amant, ni famille, ni passions, ni lien d'aucune sorte... (tome I, p.171)²⁰.

Mais Consuelo saura, la première et la seule peut-être dans son genre, concilier amour et art, procréation et créativité²¹. En refusant le code amoureux romantique, fondé sur un renoncement mystique à la chair²², elle échappera au dilemme tragique de l'artiste romantique. “*Consuelo* est un mythe, celui de la réconciliation nécessaire de l'âme et du corps”, estime Nicole Mozet²³. Si elle refuse le mariage avec Albert dans un premier temps, c'est autant parce qu'elle ne veut pas renoncer à sa carrière artistique (la comtesse de Rudolstadt ne pouvant sans scandale se produire sur la scène) que parce qu'elle éprouve pour lui plus d'estime que d'amour. Quand après les épreuves initiatiques, l'amour sera venu, elle rompra au contraire avec le modèle romantique pour mener de front sa carrière théâtrale et sa vie de femme et de mère.

Chez Consuelo, enfin, le chant n'est pas seulement un don du ciel—Rodolphe dira à Fleur-de-Marie “Tu es un vrai rossignol de naissance” (p.55)—mais aussi, mais surtout, un travail, et le roman y insiste dès la première page, où l'on voit le Porpora faire l'éloge de la petite Consuelo, plus travailleuse que ses compagnes. Se démarquant du pur romantisme, qui tend à faire primer l'inspiration, *Consuelo* (et l'on est déjà presque chez Flaubert) insiste au contraire constamment sur l'effort, l'humilité laborieuse de l'artiste²⁴. C'est cela surtout qui place Consuelo au-dessus de ses rivales, lesquelles se contentent de briller superficiellement pour un public fruste. Son métier, aux deux sens du terme, donne à Consuelo une autonomie qui lui assure la force de triompher contre l'adversité. Elle a une profession, à la différence de la mal-

20. Il y revient plus tard: “Le Porpora blâmait, raillait, et repoussait avec énergie l'idée d'un mariage qu'il regardait comme le meurtre d'un génie, comme l'immolation d'une grande destinée” (*Consuelo*, édition citée, tome 2, p. 180).

21. “Toute l'œuvre de Sand exprime cette tension entre les romans de mariage et les romans de l'artiste”, note Michèle Hecquet (*Poétique de la parabole: les romans socialistes de George Sand, 1840–1845*, livre cité, p. 29).

22. Voir sur ce point Lucienne Frappier-Mazur “Code romantique et résurgences du féminin dans *La Comtesse de Rudolstadt (Consuelo)*”, *Le Récit amoureux, colloque de Cerisy* (éds. Didier Coste & Michel Zéraffa), Seyssel: Champ Vallon, 1984, en particulier p. 53–54.

23. *George Sand écrivain de romans*, livre cité, p. 197.

heureuse Fleur-de-Marie. En-dehors du plus vieux métier du monde, qui n'en est pas vraiment un, et de la couture qui, à l'époque, c'est bien connu, ne nourrit pas sa femme, Fleur-de-Marie ne sait rien faire du tout. Si *Les Mystères de Paris* offrent un panorama assez complet des possibilités de travail qui s'offrent aux femmes du peuple dans cette première moitié du siècle (avec l'exception toutefois du travail en usine, qui ne figure pas dans le roman), il est très révélateur qu'aucune d'entre elles—pas même Rigolette, la grisette vertueuse et économique—ne peut vraiment espérer s'en tirer sans l'aide providentielle de Rodolphe. Consuelo, au contraire, si elle ne fait jamais fortune comme d'autres interprètes moins honnêtes ("la chasteté et le désintéressement sont les plus grands ennemis de la fortune d'une femme de théâtre", III, 424), a du moins l'indépendance professionnelle nécessaire pour préserver toujours sa dignité d'artiste et de femme tout au long de sa carrière publique:

Persévérande et fidèle, dans l'art comme dans l'amour, elle ne se rebuva jamais et poursuivit sa carrière, grandissant toujours dans la science de la musique, comme dans la pratique de la vertu; échouant souvent dans l'épineuse poursuite du succès, se relevant souvent aussi par de justes triomphes, restant malgré tout la prétresse de l'art, mieux que ne l'entendait le Porpora lui-même, et puisant toujours de nouvelles forces dans sa foi religieuse, d'immenses consolations dans l'amour ardent et dévoué de son époux (III, 424)²⁵.

Et ce n'est pas tout. Consuelo une fois lancée va enfin briser toutes les barrières des préjugés masculins, atteindre au génie. Non contente de faire du chant son métier, de l'exercer de manière indéfectiblement honnête, et de ne pas se plier à la contrainte romantique qui veut que l'artiste choisisse l'art contre la vie, Consuelo finit par usurper aussi la vocation masculine par excellence, la composition musicale. Sa perte de voix, en ce sens, peut aussi se lire comme un triomphe du personnage sur les circonstances, car Consuelo, forcée de renoncer à interpréter les compositions d'autrui, devient à son tour compositeur. "Femme et créateur, écrit B. Didier, Consuelo s'inscrit contre toute une tradition culturelle qui refuse à la femme le génie, en particulier dans

24. Sur la "simplicité de bon artisan" de George Sand, et sa vue très réaliste du travail artistique, voir B. Didier, *George Sand écrivain, "un grand fleuve d'Amérique"*, livre cité, p. 25.

25. Sur l'esthétique de simplicité de Consuelo, et sur la dimension morale de son développement musical, voir les analyses de David A. Powell dans son livre *While the Music Lasts: the Representation of Music in the Works of George Sand* (Lewisburg: Bucknell U.P.; London: Associated U.P., 2001), en particulier pp. 28–36 et 39–44.

le domaine musical. Or l'héroïne, à travers une série d'épreuves, franchit victorieusement les étapes qui séparent la simple exécution de la création”²⁶.

La célèbre formule de Madame de Staël sur la condition des femmes auteurs, “le deuil éclatant du bonheur”, ne s’applique pas à Consuelo, laquelle choisit plutôt de faire son deuil de la gloire afin de conserver le bonheur, mais non cependant au sens où Staël l’entendait. Elle renonce à la scène et donc à la gloire, c’est vrai—mais c’est pour préserver son art de l’impureté qui s’attache irrévocablement à toute performance, et certes pas pour se résigner à la douce obscurité des félicités domestiques. La *Lettre de Philon* nous révèle, par une volte-face étonnante, que la famille de Consuelo, en dépit d’une existence errante si pauvre et si précaire, connaît enfin le bonheur. C’est dans cette vie de vagabondage en marge de la société, que Consuelo réalise enfin la parfaite harmonie de son être, parvenant à réconcilier l’art et la politique, la maternité et la création, l’amour et la religion. “L’espèce de Goualeuse” qu’est Consuelo, marchant de son pas alerte sur le grand chemin du roman, a donc fini par laisser loin derrière elle la petite Fleur-de-Marie, si “poétique”, si “touchante”, mais aussi si mal équipée pour la survie dans le monde impitoyable de la pègre romantique. Sans vocation pour le martyre (l’unique débouché ouvert à l’héroïne d’Eugène Sue), Consuelo traverse, sans s’y arrêter, tous les dénouements possibles, et s’achève enfin sur cette admirable fin ouverte qui fait du personnage un mythe. Réponse aux *Mystères de Paris*, *Consuelo*? Peut-être pas, mais plutôt un cheminement parallèle, et de plus en plus divergent, qui permet à George Sand d’aguiser et de délimiter son héroïne contre celle d’Eugène Sue—Consuelo, à côté de Fleur-de-Marie, en quelque sorte: création autrement “hardie” que la prostituée romantique, touchante victime de la corruption des hommes, la Consuelo de Sand, Goualeuse authentique, propose un modèle plus complexe, plus audacieux (moins accessible aussi, car enfin les romans de George Sand n’auront jamais le succès populaire de ceux d’Eugène Sue) de l’héroïsme féminin.

Columbia University and University of California, Santa Barbara

26. “Sexe, société et création” (article cité, p. 152–153). Au contraire de Maryline Lukacher, qui lit dans la fin de *La Comtesse de Rudolstadt* “un effacement de l’artiste dans la mère et l’épouse” (“Consuelo ou la défaite politique de la femme”, *George Sand Studies* 12:1-2, 1993, p.43), on pencherait plutôt vers l’interprétation optimiste de B. Didier ou encore de S. Vierne, qui voient toutes deux dans le silence de Consuelo, non pas une défaite, mais la condition nécessaire pour accéder à la composition musicale: “En devenant “muette” la cantatrice parle le langage des dieux, au lieu d’être simplement un instrument. Ainsi accède-t-elle au degré suprême de l’initiation” (S. Vierne, introduction à *Consuelo*, édition citée, p. 28).