

Gérard Peylet

Le masculin et le féminin dans le roman sandien : Vers un dépassement de la dualité

THE MASCULINE AND THE FEMININE IN GEORGE SAND'S NOVELS:

TOWARDS AN OVERCOMING OF DUALITY

Abstract: From *Indiana* to *Nanon*, from 1832 to 1872, G. Sand never ceased to revolt against the abuse of power of which women are victims in a society made for men and directed by them. She also sought to find a positive response to this tyranny which makes women a dependent being, by reflecting on another form of relationship between man and woman and on a new role that women could play within the society. After being a victim, the Sandian woman becomes an educator of herself and others, a true mediator before engaging in social life alongside men. In this male/female relationship, education, which plays a central role, is based on dialectical thinking. Through education, the Sandian character learns to overcome the social, political, cultural and psychological barriers that hinder being.

Keywords: Masculine/Feminine; George Sand; Feminine Identity; Power; Duality.

GÉRARD PEYLET

Université Bordeaux 3, France
gerard.peylet@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.43.21

D'*Indiana* à *Nanon*, de 1832 à 1872, G. Sand n'a cessé de se révolter contre les abus de pouvoir dont la femme est victime dans une société faite pour l'homme et dirigée par lui. Elle a cherché aussi à trouver une réponse positive à cette tyrannie qui fait de la femme un être dépendant, en réfléchissant à une autre forme de rapport entre l'homme et la femme et à un nouveau rôle que la femme pourrait jouer au sein de la société.

L'énergie que la romancière a dépensée dans sa vie pour conquérir son autonomie, faire vivre sa famille, conserver son domaine de Nohant, l'a confrontée directement, dès 1831, à la difficulté d'être une femme active dans la société du XIX^e ainsi qu'à l'expérience du pouvoir sous toutes ses formes. De ses premiers romans à *Nanon*, nous voyons George Sand passer du stade de la résistance et même de la révolte à une étape positive qui passe par la construction d'une figure féminine qui rejette la passivité pour conquérir la liberté, grâce à une véritable éducation sur elle-même. C'est cet aspect positif que nous avons choisi d'étudier. Après avoir été une victime, la femme sandienne devient une éducatrice

d'elle-même et des autres, une véritable médiatrice avant de s'engager dans la vie sociale aux côtés des hommes. Entre les deux termes de cette évolution, la construction de cette image féminine est passée par un idéalisme extrême et une forme de mythification dans *Consuelo*. Ce détour par l'idéalisme extrême s'explique par la volonté de redonner à l'identité féminine dégradée sa dignité et sa valeur de modèle. George Sand ne s'est pas content e de rechercher pour la femme un autre pouvoir. Elle n'a pas voulu affirmer non plus la supériorité de la femme. Elle a rêvé d'une union harmonieuse entre le masculin et le féminin et même tenté de trouver la voie du dépassement de la dualité par le biais de l'art.

I. Education de l'homme et de la société par la femme

Edmée (1836)

Après le temps de la révolte, George Sand construit une image positive de la femme, celle de la femme éducatrice. Dans cette nouvelle voie, elle cherche d'abord une réponse dans *Mauprat* autour du thème de l'éducation avant de proposer avec *Consuelo* une image idéale de la féminité.

Dans *Mauprat*, elle franchit un pas dans la recherche d'un autre pouvoir que la femme doit conquérir pour se libérer et libérer ensuite les autres. D'*Indiana*, le premier roman, à *Mauprat*, on assiste à une véritable inversion du comportement féminin. Edmée choisit de gouverner sa vie en s'éduquant sans cesse et en devenant l'éducatrice de l'homme qu'elle aime et qu'elle va peu à peu libérer de ses instincts. Edmée n'envisage pas le mariage avec

Bernard tant qu'elle demeure supérieure à celui-ci par la culture et le développement de sa vie morale. Elle demande pour le couple une sorte d'égalité intellectuelle et morale. L' ducation qu'elle entreprend avec patience sur son cousin, jeune homme sauvage, primitif, au début du roman, est le contraire d'une éducation administrée par la contrainte. Tout en continuant son éducation propre -car elle a conscience que c'est par la connaissance que la femme peut se libérer- Edmée se tourne vers l'autre, désire être utile, et découvre ce talent qu'a la femme pour instruire et libérer les autres.

L'enseignement qu'elle conçoit passe par l'acquisition d'un savoir et d'une éducation morale. Bernard à son tour devra abandonner une liberté impulsive qui n'est concevable que dans l'état de nature, pour gagner une liberté morale qui, elle, n'est pas innée dans l'état social, mais se forme et se conquiert.

Par cette double éducation, la sienne et celle de Bernard, Edmée est amenée à découvrir la complémentarité de l'homme et de la femme. Edmée qui a, au début du roman, des allures d'Amazone, renonce à  duquer Bernard à son image et apprend à respecter dans cette éducation qu'elle donne l'identité de l'autre. C'est toute une relation d'amour dominée par la raison que l'héroïne tente de bâtir sur les bases de l'équité et de la complémentarité.

C'est par rapport aux notions de pouvoir et de liberté qu'Edmée entreprend sa mission d'éducatrice. Victime de la force brutale lors de sa première rencontre avec Bernard qui lui a arraché un serment - celui de l'épouser - sous la menace, elle place au centre de l'éducation qu'elle donne cette question : existe-t-il un droit à la force ? Edmée refuse de fonder le couple

sur des rapports de domination. Elle exige pour les deux l'égalité, la liberté et le respect mutuel. La femme ne doit plus répondre par le mensonge à la violence. Il convient qu'elle oppose les lumières de l'esprit à la tyrannie : « Je ne souffrirai jamais la tyrannie de l'homme, pas plus la violence d'un amant que le soufflet d'un mari, il n'appartient qu'à une âme vassale et à un lâche caractère de céder à la force ce qu'elle refuse à la prière »¹.

Edmée explique à Bernard les bienfaits de l'éducation. Il n'est pas question de lui imposer celle-ci : « L'éducation vous apprendrait, Bernard, ce que vous devez penser des choses qui vous intéressent le plus, de votre position, de vos devoirs, de vos sentiments. [...] Moi, qui suis habituée à m'interroger sur toutes choses et à me gouverner moi-même, comment voulez-vous que je prenne pour maître un homme soumis à l'instinct et guidé par le hasard ? »²

Edmée refuse la passion qui aliène, qui soumet l'individu au hasard et lui fait perdre son autonomie. Cet autre pouvoir qu'Edmée a conquis pour elle et pour Bernard est inséparable de l'estime de soi.

Edmée éducatrice instruit par la persuasion. A la fin du roman, elle revient avec sérénité sur le passé : « N'aie pas regret au passé, me dit-elle, va, nous eussions été perdus si, tel que tu étais dans ce temps-là, je n'avais pas eu de la raison et de la force pour nous deux [...]. Tu aurais voulu m'opprimer, et nous nous serions brisés l'un contre l'autre »³.

Ce roman de 1836 s'achève sur une réflexion optimiste. Le pouvoir moral de la femme convertit la force physique de l'homme en esprit, en sentiment. L'éducation « peut et doit trouver remède à

tout [...]. Le problème, « c'est de trouver l'éducation qui convient à chaque être en particulier [...]. Tout le monde a besoin d'être aimé pour valoir quelque chose, mais il faut qu'on le soit de toutes manières »⁴. L'éducation apparaît en 1836 beaucoup plus nettement qu'en 1832 aux yeux de la romancière comme la réponse la plus efficace au pouvoir oppressif. Elle constitue une sorte de contre-pouvoir, difficile à réaliser, qui doit s'appuyer à la fois sur l'esprit et le cœur, le savoir et l'intuition, la volonté d'être indépendant et la générosité.

Nanon (1872)

Cette évolution se confirme avec le dernier roman de George Sand en 1872, *Nanon*.

George Sand dans sa vieillesse recherche une forme d'accord avec la modernité. L'ancien rêve de fusion des classes dans une société utopique fait place à un rêve plus général, plus raisonnable aussi, celui d'améliorer l'homme à l'échelle du terroir, de la famille, du couple. « George Sand, elle, si elle désespère de l'avènement prochain du socialisme, espère encore en une amélioration de l'homme, condition première du progrès. Elle en situe le théâtre dans un cadre infiniment réduit »⁵ écrit Marie-Claire Bancquart dans sa préface aux *Maitres Sonneurs*. L'idéal social rétrécit dans cette volonté de s'accorder aux réalités nouvelles et la division entre l'idéal et le réel tend à devenir de plus en plus floue. L'expérience de la commune après les désillusions de 1848, convertit un peu plus la romancière à l'histoire, au réel. L'utopie est définitivement morte.

Quant au rêve d'amélioration de l'homme, il est appréhendé modestement,

mais de façon moderne, du côté du quotidien, des vertus moyennes. La petite paysanne accède à un statut social nouveau pour la femme, fondé sur le travail et l'indépendance. Dans son dernier grand roman, George Sand fait entendre la voix d'une femme et d'une paysanne, et pourtant *Nanon* est un peu plus qu'un roman du terroir. En choisissant Nanon pour personnage principal et positif de son roman de la révolution française vue des campagnes du centre, George Sand a voulu imposer l'image d'une féminité active, dynamique et entreprenante. « Certes, c'est elle qui focalise les énergies autour d'elle, mais elle ne fait qu'animer une communauté dans laquelle elle a autant besoin des autres que les autres ont besoin d'elle. Il n'y a aucun rêve matriarcal dans *Nanon* »⁶ écrit très justement Nicole Mozet au sujet de ce personnage féminin.

L'ascension de Nanon ne conduit pas l'héroïne de la petite paysannerie à la bourgeoisie. Nanon sort de la misère mais continue à appartenir au peuple. La question de l'argent joue un rôle important dans ce roman, car Nanon sait faire fructifier son bien, se révèle une excellente gestionnaire. Quand elle rachète le Moutier et ses dépendances elle tient avec un mélange de fierté et de modestie le discours suivant devant Costejoux qui ne peut qu'admirer sa détermination et sa perspicacité : « Une terre qui, pour le bourgeois qui n'y réside point, n'est qu'un placement d'agrément est, pour le paysan, une vraie richesse. Il y vit et il en vit. Il n'a point vos besoins, vos devoirs de grande hospitalité, vos habitudes de bien-être et de dépenses »⁷.

Nous aurions envie de conclure, comme Nicole Mozet, qu'en faisant fortune grâce à son intelligence et à son courage,

« l'héroïne accède à un nouveau statut social et symbolique, assez proche de celui de l'Artiste selon George Sand, fondé sur le travail et l'indépendance économique. Dans les deux cas, se trouve transcendée la différence des sexes telle qu'elle est définie par la société du XIX^e »⁸.

Jusqu'au bout, y compris dans la réponse la plus pragmatique qu'elle apporte en 1872 à ce problème de la condition féminine, nous voyons G. Sand souhaiter que la femme trouve une réponse de nature morale et sociale au problème du pouvoir qui opprime les faibles. Ceci ne suffit pas à en faire un écrivain féministe.

Ce sont précisément ces réflexions sur la femme, le pouvoir, la liberté, l'éducation, qui éclairent ce que certains appellent le féminisme sandien. L'écrivain qui a toujours gardé ses distances avec les féministes de son siècle ne s'engage pas comme elles sur le terrain politique. Si elle demande plus de droits pour la femme, elle ne revendique pas pour elle l'action politique. Elle exige surtout pour la femme le droit à vivre libre, indépendante, le droit à affirmer sa différence. Quant au mariage, elle ne cherche pas   le renverser mais elle dénonce ce que la société en a fait, un contrat inégal, une mascarade qui fonde et perpétue le pouvoir de l'homme. Elle pense que le mariage civil, tel que le Code l'institue, détruit plus qu'il ne consolide les « liens spirituels » du mariage.   partir de *Mauprat*, elle propose une autre conception du mariage fondée sur la connaissance réciproque, le respect mutuel, la complémentarité. Dans ces conditions pourrait se réaliser l'épanouissement des qualités de l'homme et de la femme dans un rapport qui n'est plus celui du maître et de l'esclave.

Tonine (1860)

Entre idéalisme et réalisme, George Sand a aussi imaginé l'engagement de la femme dans la société, l'éducation à l'échelle de la société.

Elle a créé en 1860 dans *La Ville noire* un personnage féminin étonnant, tout en contrastes, Tonine. Avec *Tonine*, George Sand n'a pas abandonné l'idéalisme qui triomphait dans *Consuelo*, mais pourtant, cette héroïne qui va agir au niveau social et économique dans cette petite ville industrielle sait que les bons sentiments ne suffisent pas pour améliorer les conditions sociales des ouvriers. C'est pourquoi elle va étudier les rouages de l'économie et du contexte social, en comprendre les lois. Ce roman sur le monde ouvrier a un aspect plus réaliste. Le site réel existe. C'est la ville de Thiers avec ses ateliers et ses fabriques qui se situent dans la gorge resserrée de la Durolle. George Sand joue sur l'aspect symbolique des noms utilisés comme « le Val d'enfer ». Elle y décrit une usine qui est en train d'écraser les petits ateliers. Cette description correspond bien à une réalité économique en cette deuxième moitié du XIX^{ème} qui voit le passage du statut de l'ouvrier artisan au prolétaire. George Sand dénonce les aspects les plus aliénants de cette condition ouvrière. Elle montre que le seul souci pour le patron est l'accroissement du capital et de la productivité. Mais ce roman noir va connaître une fin rose. C'est le schéma dystopie/utopie que suit l'auteure avec un dénouement un peu miraculeux puisque Tonine va créer une sorte de grande fabrique idéale, une sorte de Falimistère⁹. Grâce à sa volonté et à son désir de comprendre, Tonine développe à la fin

du roman une communauté harmonieuse entre les cadres et les ouvriers.

La femme sandienne conserve après *Consuelo* ses caractéristiques positives : éducatrice d'elle-même et des autres, médiatrice. Mais ici George Sand a tenté de la replacer sur un terrain plus réel que dans *Consuelo*. C'est ce que nous constatons dans les œuvres parues après 1848 comme les *Maitres Sonneurs* et en particulier dans les deux œuvres où la femme retrouve une place centrale : *La Ville noire* (1860) et *Nanon* (1872). Entre ces deux œuvres une évolution se poursuit qui conduit la romancière vers une représentation toujours plus réaliste de la femme.

Sans abandonner les caractéristiques féminines positives qu'elle a dégagées depuis *Mauprat* et *Consuelo*, George Sand essaie après la révolution de 1848 de replacer la figure féminine dans un contexte plus social. La femme médiatrice joue un rôle dans la vie sociale. C'est cet aspect complètement nouveau qui apparaît nettement surtout dans *La Ville noire*.

À la fois douce et déterminée, Tonine représente dans la perspective saint-simonienne « le rôle de la femme, type de la perfection, capable de se faire « aimer et obéir »¹⁰. Grâce à la volonté de Tonine et son désir de comprendre, George Sand développe à la fin du roman un projet de société meilleure qui passe par une entente entre les cadres et les ouvriers. Tonine descend des hauteurs artistiques et spirituelles où se déplaçait Consuelo pour tenter d'agir au quotidien sur la vie des habitants de la ville noire. Elle intervient auprès des pauvres, son esprit de décision fait merveille dans les situations matérielles, financières et psychologiques difficiles à régler. C'est bien elle qui est au centre de *La Ville*

noire en jouant un rôle de plus en plus positif.

L'utopie bien sûr n'est pas absente de ce roman de 1860. Grâce à un héritage, Tonine peut racheter la grande usine et la diriger elle-même en créant une communauté fraternelle entre tous ceux qui y travaillent à tous les niveaux. Elle peut s'engager dans la voie du progrès de l'industrie. Mais ce qu'il faut retenir, c'est cette vision nouvelle d'une femme qui s'engage au niveau du groupe : « Avec le changement de position, l'horizon de Tonine s'était agrandi. Elle avait voulu entendre de son mieux la science et les arts de l'industrie qu'elle avait à gouverner, et, sans être sortie de son Val d'Enfer, elle s'était mise au courant du mouvement industriel et commercial de la France »¹¹.

Nous sommes loin de la passivité des premières héroïnes sandiennes victimes du pouvoir politique et masculin. L'engagement de la femme dans le groupe social et l'activité économique passe toujours par l'éducation et le savoir.

II. L'échange entre le féminin et le masculin à travers l'expérience du voyage et de l'*otium*

L'échange révèle une orientation importante de la pensée sandienne. Les personnages féminins et masculins en quête d'une transformation qui passe par un élargissement de leur vie, une connaissance de soi et des autres, vivent la tentation de l'ouverture et de la médiation.

La médiation et l'ouverture passent souvent par la transgression des barrières sociales, géographiques et spirituelles et s'inscrivent dans une dialectique. La recherche du dépassement dans

l'imaginaire sandien ne se fait jamais dans l'anarchie, sans un souci de médiation et même sans la recherche d'un équilibre à trouver dans la souplesse et la mobilité. Il n'y a pas chez George Sand d'équilibre figé, imposé par la seule raison. Il y a l'intuition d'une unité dans un parcours placé sous le signe du dépassement, il y a une volonté constante pour apprivoiser les structures duelles. Le repli sur soi dans un lieu clos peut se révéler aussi nécessaire que le mouvement de déploiement hors du refuge et réciproquement. Les personnages du *Château des Désertes* choisissent le repli avant de repartir plus riches vers la société, les personnages de *Teverino* choisissent le voyage avant de revenir « transformés » chez eux. Les deux couples dans *Les Maîtres sonneurs* choisissent de se replier sur la terre de Tiennet, mais ils continueront à voyager, du « noyau » que constitue la terre de Tiennet aux bois du Bourbonnais, pendant six mois de l'année jusqu'au seuil de leur vieillesse.

La médiation et l'échange peuvent s'exprimer sous la forme d'une communication immédiate comme la musique, ou véritablement médiée à travers des personnages de guide, de « passeurs », comme le Grand Bûcheux dans *Les Maîtres sonneurs*, Teverino, le marquis de Balma dans *Le Château des désertes*. Ces personnages de « passeurs » initient les autres à une autre vie en organisant leur discours selon les règles d'une pensée dialectique, et en mêlant les arguments logiques et les métaphores. Ces personnages médiateurs provoquent des rencontres qui remettent en question l'existence, voire l'identité des personnages. Ce sont des figures du dépassement. A travers l'expérience de l'inconnu, celle de l'altérité, à travers la transgression

des limites sociales, culturelles, morales, l'être sandien est conduit à passer d'un moi ancien à un moi nouveau.

***Teverino* : le voyage et la frontière (1846)**

L'*otium* n'est pas synonyme dans ce roman de désœuvrement puisque le repos, la promenade, sont au contraire une occasion d'enrichir ses sentiments à partir d'une remise en question, d'enrichir le goût esthétique de l'artiste au contact de la nature, de la liberté. Deux couples bien différentes sont au cœur de l'intrigue.

Roman d'artistes, *Teverino* est aussi un roman de la frontière. Deux personnages un peu blasés, Sabina, une aristocrate, et Léonce, aristocrate et artiste (dessinateur) vont le temps d'une longue promenade de vingt-quatre heures franchir la frontière entre la France et l'Italie, mais aussi transgresser les limites et barrières sociales et culturelles, passer de l'oisiveté stérile, du désœuvrement, à une expérience des plus riches de *l'otium* : la révélation de l'autre et de soi, une conception renouvelée, vivifiée de l'art. Deux personnages médiateurs, dont l'identité est assez floue et qui sont véritablement des êtres de la frontière et du passage, une jeune charmeuse d'oiseaux et un jeune chanteur vagabond d'origine italienne, propre à tous les talents, excellent musicien et chanteur, vont les accompagner dans cette expérience de « promenade » pleine de surprises et de révélation.

Léonce, l'artiste aristocrate essaie d'abord de rassurer Sabina en ce qui concerne le caractère transgressif de cette promenade par rapport au code social des bonnes manières et il s'empresse en même temps de souligner le caractère poétique

de cette expérience nocturne : « La poésie meurt au souvenir des convenances mondaines »¹². Pour apprécier pleinement l'aventure, cette liberté qui ouvre l'esprit et le cœur des voyageurs, il faut oublier en effet le code social des convenances mondaines. La réflexion sur l'art dans cette aventure intervient spontanément entre Léonce et Teverino et Sabina prend part spontanément à cet échange.

Teverino, on l'a dit, incarne la figure du passeur. Lui-même réunit des qualités contradictoires et il passe de l'une à l'autre dans un mouvement dialectique. C'est un personnage du peuple qui possède en même temps des goûts aristocratiques. Son origine est mystérieuse et sa double ascendance populaire et aristocratique est suggérée. De surcroît, ce vagabond est un artiste et l'on sait que l'artiste pour George Sand réconcilie souvent ces deux versants de la société que sont le peuple et l'aristocratie. Lorsque Léonce le rencontre dans la montagne, au bord d'un lac, Teverino se définit lui-même comme un être du changement. Teverino, être du passage, offre aux voyageurs qu'il guide dans cette expérience du franchissement de toutes les frontières - spatiale, sociale, psychologique - une leçon. La routine, les conventions, nous conduisent à privilégier l'apparence sur l'être. Le vrai Teverino n'est pas plus dans l'image fugace du saltimbanque misérable que dans celle de l'aristocrate. Le vrai Teverino ne peut être saisi que dans la mobilité.

L'épreuve morale du passage de la frontière va conduire Sabina et Léonce à voir le monde, les êtres et les choses avec un regard libre, à ne pas juger les êtres sur leur apparence matérielle et sociale, à refuser le cloisonnement. C'est comme l'avait espéré

Léonce une véritable révolution que le personnage de Sabina va devoir faire : « Une révolution complète, inouïe, peut s'opérer aujourd'hui dans votre vie morale et intellectuelle¹³ ». Le passage de la frontière, le temps d'une nuit, leur révélera que l'homme du peuple peut valoir et surpasser l'homme du monde dans le domaine des sentiments et de l'art. Passer la frontière, c'est accepter de voir les autres avec un regard neuf, c'est aussi accepter de changer soi-même.

Pour dire tous ces déplacements et toutes ces métamorphoses, George Sand met en œuvre dans cette « pure fantaisie » une poétique de la mobilité¹⁴ et de l'émotion.

Toute l'action de ce petit roman repose sur le thème du voyage. *Lotium* passe ici par le voyage, ce qui n'interdit pas des pauses pour réfléchir et méditer. Teverino sert de fil conducteur à l'histoire et à la transformation des deux héros aristocrates. Il incarne bien évidemment le mouvement et la liberté. Pour lui la vie est dans le mouvement, et le bonheur, comme l'art, dans l'invention perpétuelle, l'acceptation du changement. Se fixer, c'est se figer, c'est prendre le risque de passer à côté de la beauté des choses et des êtres, c'est prendre le risque de ne plus goûter la vie. Cet éloge de la liberté est aussi un éloge de la disponibilité. Teverino est disponible à toutes les émotions de la vie, celles qu'inspirent un spectacle de la nature, une œuvre d'art, une rencontre humaine.

Et justement, la poétique de la mobilité repose dans ce roman sur deux motifs habilement entrelacés : celui du chant et celui l'oiseau. Ces motifs traduisent mieux que tous les autres éléments à quel point cet espace de la disponibilité que se révèle être la frontière implique une mobilité

totale. L'espace de la frontière incarne paradoxalement non pas la fermeture mais la liberté suprême. Être mobile et disponible, c'est aussi accepter le danger.

Le premier motif que cette poétique exploite, c'est la musique, ou plus exactement le chant, à travers la voix de Teverino. La première fois que Teverino chante, il souligne lui-même la spontanéité et la liberté infinie de la musique. Le chant ignore les frontières, il détient un pouvoir d'harmonie dans un mouvement que rien ne fige. La musique apparaît ici dans toute sa dimension de dépassement. C'est elle qui libère l'imagination, les sensibilités prisonnières des conventions, qui ouvre l'être sur la profondeur. Il n'est pas étonnant de la retrouver au cœur de la structure imaginaire de ce roman.

La frontière est un espace créateur de symboles et de mythes dans *Teverino*. Lieu de passage, ce mythe pose la question de l'altérité et de l'identité. Si elle peut être considérée comme un seuil que l'on franchit et à partir duquel notre vision du monde sera changée, la frontière n'est pas une clôture, elle est même le contraire d'une limite. Sa fonction n'est pas de retenir mais de faire passer, de provoquer la rencontre, l'échange qui va remettre en question bien des valeurs, sociales surtout. Toute une symbolique de la médiation et de l'ouverture se développe autour de ce thème.

Cet échange, cette médiation n'est pas incarnée seulement par Teverino mais aussi par Madeleine, figure féminine de l'ouverture et du don. Avant de rencontrer Teverino, Léonce avait été séduit par une jeune montagnarde, charmeuse d'oiseaux, dont George Sand fait un personnage poétique mais que le curé redoute car il craint que cette jeune fille, libre et en marge de

la société, soit en proie au démon. Léonce essaie de convaincre le curé de ce qu'il perçoit à travers cette figure féminine du passeur : « Pour apprivoiser à ce point des êtres libres et naturellement farouches, il faut une intelligence particulière, une sorte de secret magnétisme tout exceptionnel [...] Ces rapports intimes sont des merveilles à nos yeux, parce que nous ne pouvons en saisir la loi naturelle, et le monde des faits physiques est plein de ces miracles qui nous échappent »¹⁵.

Léonce et Sabina, grâce à ces deux rencontres, vont poursuivre leur voyage sous le signe de la liberté, de l'imagination et de la création spontanée.

Il faudra attendre le milieu de cette surprenante promenade, le franchissement de la frontière, pour que Teverino, dans un échange plus approfondi avec Léonce qui esquisse le portrait de Madeleine en suscitant l'admiration de Sabina, se charge d'exprimer des idées chères à G. Sand sur la création :

Le véritable artiste est celui qui a le sentiment de la vie, qui jouit de toutes choses, qui obéit à l'inspiration sans la raisonner, et qui aime tout ce qui est beau sans faire de catégories. Que lui importe le nom, la parure et les habitudes de la beauté qui le frappe ? [...] Vous êtes assez grand artiste, Léonce, pour faire de cette montagnarde blonde une sainte Elisabeth de Hongrie¹⁶.

Consuelo (1843) :

Le voyage et l'otium

Comme dans *Teverino*, on retrouve le schème du voyage dans *Consuelo*. Les rapports entre le clos et l'ouvert qui marquent l'itinéraire initiatique de

l'héroïne déboucheront même dans l'Épilogue sur cette image du voyage infini.

Quand l'héroïne s'enfuit du château des géants pour gagner Vienne à pied, le voyage correspond à une période purificatrice de la vie de l'héroïne qui doit d'abord se libérer elle-même avant de libérer les autres. Sa rencontre avec le jeune Joseph Haydn est l'occasion pour Sand de méditer sur le rapport liberté et création au sein d'une activité professionnelle suspendue. Le premier point que la romancière met en valeur dans cette expérience, c'est le lien entre la liberté, la création, l'imagination et l'intuition, une intuition qui touche presque à la voyance. La scène nocturne qui représente un arrêt dans le voyage, correspond à un véritable moment d'abandon qui suit un autre mouvement : l'expansion, l'exaltation, l'élévation :

En songeant à Albert, elle s'était représenté cette faculté quasi surnaturelle qu'il avait souvent de voir et d'entendre à distance. Elle s'imaginait fortement qu'à cette heure même il pensait à elle, et la voyait peut-être et, croyant trouver un allègement à sa peine en lui parlant par un chant sympathique à travers la nuit et l'espace, elle monta sur les pierres qui assujétissaient le pied de la croix. Alors, se tournant du côté de l'horizon derrière lequel devait être Riesenburg, elle donna sa voix dans toute son étendue pour chanter le verset du cantique espagnol : *O Consuelo de mi alma*, etc. [...] ¹⁷.

Ce voyage de Consuelo et du jeune Haydn réunit le mouvement, la liberté, la création, la musique, et au-delà de la

musique une réflexion plus large sur l'art, l'éducation artistique, l'apprentissage des langues. Le hasard joue un rôle de premier plan. Les deux artistes savent accueillir l'imprévu pour ouvrir leur talent et leur art sur de nouvelles expériences :

Ce sera donc à la fois une leçon d'italien et une leçon de chant ! s'écria Joseph. – Et une leçon qui durera cinquante lieues ! pensa-t-il dans son ravissement. Cependant le jeune musicien, qui souhaitait avec ardeur entendre la voix de la cantatrice, et qui n'en voyait pas venir l'occasion assez vite, la fit naître par une petite ruse. Il feignit d'être embarrassé de donner à l'italien la franchise et la netteté convenables, et il chanta une phrase de Leo où le mot *felicità* se trouvait répété plusieurs fois. Aussitôt Consuelo, sans s'arrêter, et sans être plus essouffée que si elle eût été assise à son piano, lui chanta la phrase à plusieurs reprises. A cet accent si généreux et si pénétrant qu'aucun autre ne pouvait à cette époque, lui être comparé dans le monde, Joseph sentit un frisson passer dans tout son corps, et froissa ses mains l'une contre l'autre avec un mouvement convulsif et une exclamation passionnée¹⁸.

La rupture, l'activité en suspens qui caractérise l'*otium* créatif favorise des moments exceptionnels de méditation et de liberté et d'abandon artistique. La romancière souligne elle-même que c'est durant cette période de sa vie que le jeune compositeur a acquis « les meilleures notions de musique qu'il eût encore eues dans sa vie »¹⁹ : « Durant les longues haltes

qu'ils firent dans les beaux jours, sous les solitaires ombrages du Boehmer-Wald, nos jeunes artistes se révélèrent l'un à l'autre tout ce qu'ils possédaient d'intelligence et de génie²⁰ ».

Le voyage, mais aussi la halte dans le voyage – cette pause dans l'espace du voyage et dans le temps, presque une suspension, favorise la révélation artistique, l'échange, l'ouverture, et chez Consuelo le désir d'aider le génie de Haydn à s'éveiller. Consuelo est aussi peu désireuse que Joseph de voir finir leur voyage : « Elle était trop artiste par toutes les fibres de son organisation, pour ne pas aimer la liberté, les hasards, les actes de courage et d'adresse, le spectacle continu et varié de cette nature que le piéton seul possède entièrement, enfin toute l'activité romanesque de la vie errante et isolée²¹ ».

Cette phrase est capitale. Elle souligne à quel point cette position à l'écart de l'activité sociale, cette solitude que l'on savoure, est profitable pour retremper ses forces, méditer. Cette situation d'écart favorise aussi la rencontre harmonieuse du féminin et du masculin, à travers l'expérience de l'improvisation.

Ce temps de loisir permet aussi aux deux artistes de profiter de tout ce que le hasard met à leur portée. Ils sont accueillis un soir par un chanoine, bon musicien qui leur fait entendre des fragments de plusieurs vieux maîtres allemands. Rien n'est jamais programmé dans cette forme de création en liberté qui touche à la fois, l'esprit, les sens et le cœur. C'est le sens que Consuelo donne au mot d'ivresse, d'exaltation, pour qualifier cette forme de création libre : « Vous m'avez fait tant chanter (dit elle au chanoine), et vous m'avez tant poussé à l'exaltation en manifestant la

vôtre, que je suis peut-être un peu hors de moi. Si j'éprouve une sorte d'ivresse, c'est votre faute ; mais soyez-sûr que la vérité parle dans ces ivresses-là, parce qu'elles sont nobles et développent en nous ce que nous avons de meilleur²² ». Phrase capitale qui a valeur de manifeste pour George Sand.

III. Réunion du masculin et du féminin par l'intermédiaire de l'art

L'épisode du voyage de Consuelo et du jeune Haydn placé sous le signe de la liberté et de la création nous rapproche déjà d'un thème cher à George Sand dans son imaginaire et dans sa pensée : celui de l'union entre le masculin et le féminin dans la plus grande harmonie possible, une sorte de fusion qui ne prive pas chaque élément de son identité propre. C'est le rêve d'une complémentarité idéale. Dans l'épisode de la fuite de Consuelo et du jeune Haydn, on n'atteint pas encore cette situation idéale, parce que Consuelo, dans l'échange, est malgré elle dans la position dominante de l'éducatrice qui répond aux attentes d'un élève très doué et enthousiaste. Cet épisode repose sur le rapport maître élève plus que sur celui de la réciprocité et de la complémentarité.

La Femme comme *medium* dans *Les Maîtres sonneurs* (1853)

Cette réunion du masculin et du féminin apparaît sous une forme originale dans un épisode initial et crucial des *Maîtres Sonneurs*, lorsque Brulette, la petite paysanne du Berry, va, en écoutant la musique de Joset susciter chez le jeune artiste qui ignorait son talent la prise de conscience de son art et de son génie musical.

L'élément musical, joint à la dimension du souvenir et à celle de l'imagination, intériorise la vision de Brulette qui, à son insu, va jouer le rôle de *medium*.

Le paysage musical vu par Brulette dépasse les dualités, réunit le fini et l'infini, l'extérieur et l'intérieur, le masculin et le féminin, le terrestre et le céleste, le sensuel et le spirituel. Ce paysage musical complètement intériorisé est vécu par le personnage féminin. Il est donné comme le résultat produit par la musique de Joset à l'intérieur de la conscience poétique de l'héroïne. Dans ce paysage vécu, il y a coïncidence totale entre le sujet et l'objet :

Je n'ai pensé à rien, dit Brulette ; mais j'ai eu mille ressouvenances du temps passé. Il ne me semblait point te voir flûter, encore que je t'ouïsse bien clairement ; mais tu me paraissais comme dans l'âge où nous demeurions ensemble, et je me sentais comme portée avec toi par un grand vent qui nous promenait tantôt sur les blés mûrs, tantôt sur des herbes folles, tantôt sur les eaux courantes ; et je voyais des prés, des bois, des fontaines, des pleins champs de fleurs et des pleins ciels d'oiseaux qui passaient dans les nuées. J'ai vu aussi, dans ma songerie, ta mère et mon grand-père assis devant le feu, et causant de choses que je n'entendais point, tandis que je te voyais à genoux dans un coin, disant ta prière et que je me sentais comme endormie dans mon petit lit. J'ai vu encore la terre couverte de neige, et des saulnées remplies d'alouettes, et puis des nuits remplies d'étoiles filantes, et nous les regardions, assis tous deux sur un tertre, pendant que nos bêtes faisaient

le petit bruit de tondre l'herbe ; enfin, j'ai vu tant de rêves que c'est déjà embrouillé dans ma tête ; et si  a m'a donné l'envie de pleurer, ce n'est point par chagrin, mais par une secousse de mes esprits que je ne veux point t'expliquer du tout.²³

La musique de Joset fait naître dans le coeur de Br lette un paysage musical en libérant un flot d'images qui se correspondent. L'héroïne est dans le paysage, elle le vit dans la durée de cette expérience musicale. Il y a correspondance ici entre l'ouïe et la vue, les sons et les formes, le passé et le présent. L'artiste Joset fait sentir à Br lette toutes les interactions entre le ciel, la terre et l'homme. Le paysage est, il manifeste. George Sand traduit ici le retentissement que le paysage produit sur l' me de celui qui le perçoit, et la femme medium, en retour, révèle à son ami José l'artiste qui est en lui.

Le couple mythique, idéal :

Consuelo et Albert

De Venise au Château des Invisibles, en passant par Vienne, Berlin, le château des géants et la prison de Spandow, Consuelo va approfondir sa vocation musicale, découvrir que la musique constitue un langage complet au-dessus de tous les autres, supérieur à la parole humaine toujours incomplète, qu'elle est communication d'être dans l'échange d'une émotion partagée, qu'elle va d'une conscience à une autre, d'une  me à une autre, qu'elle est à la fois don et réception, don infini dont le sens n'est jamais fig .

Albert de Rudolstadt va aider Consuelo dans son parcours initiatique

  mieux comprendre sa mission d'artiste ainsi que le pouvoir de totalité et d'harmonie de la musique qui peut réunir l'humain et la nature, l'humain et le sacré, le fini et l'infini, le féminin et le masculin :

Consuelo, tu connais le chemin de mon âme (...) Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton  me inspirée. Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi, elles ne sont qu'un t h   m e abrégé, une indication incomplète, sur laquelle la pensée musicale s'exerce et se développe. (...) ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon coeur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l' me rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini. Et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a pensé de divin et d'éternel dans le sein du créateur (...) tu me communicates alors tout ton être.²⁴

L'initiation musicale de Consuelo ne se limite pas à l'art de la cantatrice. Consuelo ne cesse d'enrichir sa nature d'artiste au contact de l'art et de la nature. C'est le génie musical de Consuelo qui lui fait découvrir en comparant le talent musical d'Albert et celui d'Anzoletto que la musique représente le pays et les paysages dans lesquels elle est n e. L'imagination poétique de George Sand voit le monde

comme une sorte de grand choral fait des voix de chaque pays :

Albert était pour elle le génie du Nord, profond, puissant, sublime parfois, mais toujours triste, comme le vent des nuits glacées et la voix souterraine des torrents d'hiver. C'était l'âme rêveuse et investigatrice qui interroge et symbolise toutes choses, les nuits d'orage, la course des météores, les harmonies sauvages de la forêt, et l'inscription effacée des antiques tombeaux. Anzoletto, c'était au contraire la vie méridionale, la matière embrasée et fécondée par le grand soleil, par la pleine lumière, ne tirant sa poésie que de l'intensité de sa végétation, et son orgueil que de la richesse de son principe organique. Elle retrouvait en lui toute une vie de contemplation animale ignorante et délicieuse ; tout un monde de mélodies claires et faciles.²⁵

Consuelo ne se contente pas d'être une sublime interprète, elle incarne l'Artiste supérieure qui ne cesse d'approfondir cette langue symbolique à la fois charnelle et spirituelle, non seulement en la chantant, mais en l'écoutant et en cherchant à découvrir comment s'épanouissent à travers elle les correspondances mystérieuses qui unissent les hommes et les éléments naturels dans une circulation sans fin.

En découvrant le violon d'Albert dans la grotte du Schreckenstein et en ressentant combien la musique ramène l'homme à ses origines, Consuelo va se retrouver dans la position du public idéal, de l'auditrice idéale face à un autre artiste. Elle atteint alors un degré d'émotion très

intense, proche de l'extase, et comparable à celui qu'elle éprouve sur scène au moment le plus profond de son chant. En écoutant les hymnes anciens de la Bohême, elle a la révélation d'un autre type de correspondances. La musique en pénétrant dans son âme provoque des visions :

Peu à peu Consuelo cessa d'écouter et même d'entendre le violon d'Albert. Toute son âme était attentive ; et ses sens fermés aux perceptions directes, s'éveillaient dans un autre monde, pour guider son esprit à travers des espaces inconnus, habités par de nouveaux êtres. Elle voyait, dans un chaos étrange, à la fois horrible et magnifique, s'agiter les spectres des vieux héros de la Bohême.²⁶

La musique et la voyance se rejoignent ici dans cet état d'écoute proche de l'extase.

À travers cet itinéraire musical extrêmement riche, la musique apparaît sans cesse comme une médiation idéale non seulement entre les consciences, mais entre le conscient et l'inconscient, la nature et l'esprit. A travers la musique, la distinction entre le monde externe et interne disparaît. Elle détient ce pouvoir d'harmonie, de fusion dans le mouvement que rien ne fige.

L'itinéraire artistique de Consuelo se double d'un itinéraire initiatique qui va contribuer à faire de cette image de la femme artiste un mythe. En imaginant la quête initiatique de son héroïne, la romancière réutilise les éléments d'un ancien mythe qu'elle va transformer complètement. Il s'agit d'une véritable palingénésie du mythe d'Orphée. La cantatrice qui éduque sa voix et approfondit son art est déjà un médium exceptionnel. L'artiste initiée

va approfondir, grâce à Albert, la valeur de l'échange et de la médiation. George Sand revisite le mythe d'Orphée et celui de la descente aux enfers lorsque Consuelo descend seule dans les souterrains d'un vieux château de Boh me pour retrouver Albert qui en proie à la souffrance et à la folie a disparu. Elle entreprend comme Orphée une descente périlleuse pour ramener l' me « en peine et en travail d'Albert qui attend sous terre sa d livrance²⁷ ». Obéissant à l'appel contenu dans le psaume de la pénitence « De profundis clamavi a te », l'héroïne descend dans un puits, traverse l'épreuve de l'eau, puis du labyrinthe, affronte le gardien du seuil, le fou Zdenko, qui veut la murer vivante dans une galerie pour qu'elle n'atteigne pas les trois chambres où Albert s'est réfugié au centre de ce labyrinthe. Mais Consuelo ne sera pas seulement comme Orphée un « héros qu teur ».

Au cours du récit, une inversion se produit. Consuelo sauve une première fois Albert en le ramenant à la raison et à la vie, tandis qu'Albert la sauve sur le chemin du retour. Chacun des deux personnages tient ainsi le rôle d'Orphée et d'Eurydice²⁸. La voix et la musique ne disparaissent pas dans cette descente aux enfers. C'est parce qu'elle croit avoir entendu une plainte et un soupir venu des profondeurs que Consuelo descend dans les souterrains. C'est avec le charme de sa voix qu'elle peut vaincre Zdenko, le gardien du seuil. C'est enfin autour de la musique que se fait l'inversion des r les, puisque c'est en écoulant le violon d'Albert que l'héroïne s'initie à une dimension supérieure de la musique et comprend son pouvoir de réaliser l'union entre l'homme et le sacré, l'individu et l'humanité. Dans cette descente aux enfers qui permet à deux êtres d'échanger leurs

caractéristiques pour effacer la division des sexes, apprivoiser le duo et parvenir à l'unité, Consuelo découvre que sa voix délivre l' me captive d'Albert et que la musique, celle d'Albert, rêve de libérer l'humanité : « ce n'est donc pas pour vous instruire, mais pour que la révélation passe de vous en moi, que j'ai désiré l'union de nos voix et de nos esprits devant cet autel, construit avec les ossements de nos p res²⁹ ». Belle image de l'initiation réciproque et de l'échange.

Le recours au mythe pouvait seul permettre à la romancière d'incarner aussi bien dans ce roman cette symbolique de la médiation et du dépassement de la dualité masculine et féminine. C'est grâce au mythe, principe d'intégration des antagonismes, que la romancière a pu incarner son rêve d'unité à travers ce langage total, symbole de l'un et du multiple, qui sait communiquer des choses que le langage ordinaire de la communication n'est pas capable de dire.

L'ouverture et la médiation constituent deux axes majeurs de l'imaginaire sandien que l'on retrouve dans la double thématique du féminin et du masculin. George Sand a toujours recherché l'unité dans le mouvement.

L'imaginaire sandien repose sur une pensée dialectique. L'être sandien n'exclut aucun de ces modes, aucun de ces va et vient. Comme Simone Bernard-Griffiths l'a souligné, « le double devient élément de structure », « la fiction sandienne [...] met en scène avec prédilection des espaces, des régimes de personnages, des archétypes romanesques fondamentalement ambivalent³⁰ ». L'imaginaire sandien réintroduit l'harmonie dans la division en s'appuyant sur la médiation. C'est bien ce mythe personnel de l'échange qui va intégrer

les oppositions que la raison ne saurait résoudre. L'ouverture et la médiation nous paraissent structurer en profondeur un imaginaire qui semble céder naturellement aux sollicitations synthétiques en tissant avec souplesse des liens entre les éléments opposés. La vision du monde sandienne englobe tous les contraires, car l'imaginaire sandien est d'abord le lieu du relationnel, du dialogue.

Dans cette relation masculin féminin on a vu le rôle central et constant que jouait l'éducation. Celle-ci ne peut que reposer sur une pensée dialectique. Elle fait appel à la raison et aux sentiments. Elle concilie ces deux tendances duelles de la personnalité.

Grâce à l'éducation, le personnage sandien apprend à dépasser les barrières sociales, politiques, culturelles, psychologiques qui briment l'être. C'est une arme pour conquérir la liberté.

Ne faudrait-il pas chercher la raison principale de cette attitude et les sources de cette construction imaginaire dans la sensibilité de cet écrivain féminin ? Cette sensibilité nourrit l'imaginaire de l'écrivain, l'oriente, le structure. Elle repose sur une souplesse qui permet à l'écrivain de réunir avec autant d'aisance les figures du double, de faire dialoguer aussi facilement la conscience féminine et la conscience masculine, l'anima et l'animus.

BIBLIOGRAPHIE

- Bancquart, Marie-Claire, *Préface* à Georges Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, Paris, n°1139 des éditions Folio, 1979.
- Bernard-Griffiths, Simone, « Fiction sandienne et dualité : dialectique et jeux de miroir dans *Valentine* (1832) », in *Etudes sur l'imaginaire*, Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois, L'Harmattan, 2001.
- Courrier, Jean, *Présentation* à *La Ville noire*, éditions de Borée, Clermont Ferrand, 2000.
- Doan Poisson, Cam-Thi, *Poisson Histoire de ma vie : Poétique de la mobilité. Les lieux dans Histoire de ma vie de George Sand*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 2000.
- Laforgue, F., « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* », R.H.L.F, janv.-fév. 1984.
- Mozet, Nicole, *Introduction* à *Nanon*, Editions de l'Aurore, Grenoble.
- Sand, George, *Consuelo*, éditions de l'Aurore, 1991.
- , *Romans 1830*, collection Omnibus, Presses de la Cité.
- , *Teverino*, in *Romans d'artistes*, collection Bouquin.

NOTES

1. *Mauprat*, in *George Sand Romans 1830*, collection Omnibus, Presses de la Cité, p. 1111.
2. *Ibidem*, p. 1101.
3. *Ibidem*, p. 1238.
4. *Ibidem*, p. 1241.
5. Marie-Claire Bancquart, *Préface* aux *Maîtres Sonneurs*, p. 30.
6. Nicole Mozet, *Introduction* à *Nanon*, Editions de l'Aurore, Grenoble, 1087, p. 16.
7. *Nanon*, p. 187.
8. Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 19.
9. On voit ici l'influence des idées de Fourier qui annonce lui-même des réalisations historiques, concrètes comme celle de l'industriel Godin sous le second Empire.

10. Jean Courier, Présentation   *La Ville noire*,  ditions de Borée, Clermont Ferrand, 2000, p. 11
11. *La ville noire*, p. 141.
12. George Sand, *Teverino*, in *Romans d'artistes*, collection Bouquin, p. 635.
13. *Ibidem*, p. 593.
14. Sur cette question de la mobilité, on pourra lire avec intérêt l'ouvrage de Cam-Thi Doan Poisson sur l'œuvre autobiographique de George Sand, *Histoire de ma vie : Poétique de la mobilité. Les lieux dans Histoire de ma vie de George Sand*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 2000.
15. *Teverino*, p. 590-591.
16. *Ibidem*, p. 639.
17. *Consuelo*,  ditions de l'Aurore, 1991, t.2, p. 35.
18. *Ibidem*, p. 33.
19. *Ibidem*, p. 49.
20. *Ibidem*, p. 49.
21. *Ibidem*, p. 96.
22. *Ibidem*, p. 142.
23. *Les Maîtres Sonneurs*, p. 117-118.
24. *Consuelo*, t. 1, p. 384.
25. *Consuelo*, t. 2. p. 462-463.
26. *Consuelo*, t. 1. p. 418.
27. *Ibidem*, p. 302.
28. Lire 1 ce sujet l'article de F. Laforgue, « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* », R.H.L.F, janv.-fév. 1984.
29. *Consuelo*, t. 1, p. 405.
30. Simone Bernard-Griffiths : « Fiction sandienne et dualité : dialectique et jeux de miroir dans *Valentine* (1832) » in *Etudes sur l'imaginaire, Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, L'Harmattan, 2001, p. 227.