



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

***Consuelo* (1842-1843) de George Sand: L'éducation et l'art
comme vecteurs de la transformation du personnage
principal**

Verfasserin

Marlene Caterina Skof

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium: UF Französisch, UF Spanisch

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Jörg Türschmann

Magnas gratias omnibus ago qui me adiuvabant !

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	1
2. CONSUELO DE GEORGE SAND	5
2.1 LA « MODE » DES TITRES AVEC DES NOMS DE FEMMES	5
2.1.1 <i>L'analyse du titre</i>	6
2.1.2 <i>Le déterminisme dans le roman</i>	8
2.2 LA VRAIE CONSUELO	9
2.2.1 <i>Pauline Viardot Garcia et George Sand</i>	9
2.2.2 <i>Les parallèles entre Pauline et Consuelo</i>	11
2.3 LA GENESE DE L'ŒUVRE.....	14
2.3.1 <i>La création et la publication de Consuelo</i>	14
2.3.2 <i>La réception</i>	14
2.4 UN ROMAN INITIATIQUE	16
2.4.1 <i>Un récit initiatique à travers ses rencontres</i>	18
2.4.2 <i>Des épreuves</i>	21
3. CONSUELO...UNE HEROÏNE ROMANTIQUE.....	25
3.1 UN HEROS ROMANTIQUE.....	26
3.1.1 <i>Les caractéristiques des héros romantiques</i>	30
3.1.2 <i>Consuelo, une héroïne romantique à travers le roman ?</i>	34
3.2 LA RECHERCHE IDENTITAIRE	37
3.2.1 <i>Identité – prénoms</i>	37
3.2.2 <i>La destinée de Consuelo</i>	39
3.3 LA MUSIQUE ET LE ROMANTISME	39
3.3.1 <i>L'art comme remède aux souffrances des personnages romantiques</i>	39
3.3.2 <i>Les rencontres artistiques qui vont transformer Consuelo</i>	40
4. L'EDUCATION, COMME MOYEN DE DEVELOPPEMENT	41
4.1 DIFFERENTS MODELES D'EDUCATION	43
4.1.1 <i>Éducation rousseauiste</i>	43
4.1.2 <i>Un deuxième exemple d'éducation dans le roman</i>	48
4.2 L'EDUCATION DONNEE AUX LECTRICES.....	49
4.2.1 <i>L'apprentissage continue par le plaisir</i>	49
4.2.2 <i>Consuelo un modèle pour les femmes ?</i>	52
4.3 L'EDUCATION DES JEUNES FILLES AU XVIII ^E ET AU XIX ^E	54
4.4 JUSTIFICATION DE SA TRANSFORMATION PAR L'EDUCATION	58
4.5 LA TRANSFORMATION DE CONSUELO PAR L'EDUCATION	60
5. LA MUSIQUE DANS CONSUELO.....	62
5.1 L'IMPORTANCE DE LA MUSIQUE SELON GEORGE SAND	62
5.2 L'ART POUR LES FEMMES AU XVIII ^E ET AU XIX ^E SIECLE.....	64
5.2.1 <i>La femme musicienne</i>	66
5.2.2 <i>Les musiciens dans le XVIII^e siècle</i>	68
5.3 LE « BON » ET LE « MAUVAIS » ART	70

5.3.1	<i>La conception des artistes et de l'art pour Consuelo</i>	75
5.3.2	<i>Ce que doit être un bon artiste</i>	75
5.4	LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LA CHANSON POPULAIRE	77
5.5	LA MUSIQUE COMME VECTEUR DE TRANSFORMATION DES PERSONNAGES.....	78
5.6	LA TRANSFORMATION DE CONSUELO PAR L'ART.....	82
6.	CONCLUSIO	85
7.	DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG (ABSTRACT)	87
8.	BIBLIOGRAPHIE	89
9.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	94
10.	CURRICULUM VITAE	95

1. Introduction

George Sand alias Aurore Dupin (née en 1805 et morte en 1876 (cf. Reid et Tillier 1999:29)) est une auteure majeure du XIX^e siècle en France et connue de tous en Europe pour ses romans engagés, en particulier quant aux thèmes des femmes. George Sand est un pseudonyme car à cette époque il était très difficile pour les femmes de se faire accepter comme artiste.

Pourtant, le roman *Consuelo* n'est pas son roman le plus connu. C'est la raison pour laquelle il est intéressant à la fois de découvrir cette œuvre, en tant qu'œuvre littéraire, mais aussi pour ses messages féministes et éducatifs pour les lectrices du XIX^e siècle. La volonté de l'auteure d'écrire sur des thèmes liés aux femmes est due à sa propre expérience personnelle et aussi à sa volonté de témoigner des difficultés des femmes à cette époque, en particulier des femmes artistes comme c'est le cas ici de *Consuelo*.

L'œuvre nous présente Consuelo, une jeune femme espagnole issue des classes populaires et vivant à Venise. Cette jeune femme est douée d'un talent exceptionnel pour le chant ce qui va lui faire suivre une destinée tout aussi remarquable. Le roman se déroule au XVIII^e siècle et dans différentes villes européennes. Pour justifier le choix de ce contexte spatio-temporel, Simone Vierende et René Bourgeois expliquent que:

« C'est aussi la fonction du cadre historique qui était celui de la nouvelle: le XVIII^e siècle, pour lequel George Sand a une fascination plus vive peut-être encore que celle des Romantiques, à cause de sa grand-mère, cette femme si caractéristique de son époque, voltairienne, raffinée, musicienne, et qui connut Jean-Jacques Rousseau...: Consuelo, montre ainsi comment s'est préparé l'un des grands bouleversements du monde, la Révolution française » (cf. Vierende et Bourgeois 1991:11,12).

De plus, George Sand dans sa notice au roman de *Consuelo* indique elle-même pourquoi elle a choisi cette époque. Selon elle, le XVIII^e est un

« siècle étrange, qui commence par des chansons, se développe dans des conspirations bizarres, et aboutit, par des idées profondes, à des révolutions formidables ! » (cf. Sand 1854:27).

Mais aussi que le XVIII^e offre un intérêt

« sous le rapport de l'art, de la philosophie et du merveilleux, trois éléments produits par ce siècle d'une façon très hétérogène en apparence, et dont le lien était cependant curieux et piquant à établir sans trop de fantaisie » (cf. Sand 1854:25).

Nous pouvons ajouter que cela, le fait de déplacer spatialement et temporellement l'intrigue, peut permettre à l'auteure un dépaysement et un exotisme pour les lecteurs, mais aussi de pouvoir permettre parfois quelques critiques à l'égard de la société européenne du XIX^e, de façon indirecte.

Le propos à travers ce mémoire va être de découvrir de quelle manière l'art et l'éducation que va recevoir Consuelo vont la transformer et donc que cette transformation peut servir de modèle aux lectrices et aux lecteurs de ce roman. Ce roman pourra donc lui-même servir à

son tour de modèle de l'éducation en nous présentant une femme qui est à la fois indépendante et artiste.

Nous entendons par art dans ce roman, la musique, et plus particulièrement le chant. En effet, Consuelo est une cantatrice. La musique tient une place essentielle dans cet œuvre, c'est la raison pour laquelle elle va jouer un rôle important sur les personnages, et qu'elle va les transformer.

Quant à l'éducation, cette notion est plus vague, et plus difficile à définir dans le roman. L'éducation que reçoit Consuelo n'est pas une éducation classique, elle est d'une manière complexe, un mélange entre une éducation formelle, dans un couvent, et une éducation informelle à travers ses voyages et ses rencontres. Le fait de présenter ces différents types d'éducation sert aux lecteurs de point de comparaison afin qu'ils en tirent eux-mêmes leur propre conclusion quant au succès de cette expérience.

Bien que l'histoire se déroule au XVIII^e, il ne faut pas oublier le contexte de création de cet œuvre qui est le XIX^e. Le XIX^e est un siècle tout à fait intéressant, car il est considéré comme un siècle de grands changements en ce qui concerne la littérature. Nous pouvons dire que c'est le siècle durant lequel « le peuple » commence à lire, il s'ouvre à la littérature ce qui a comme conséquence – après un très long développement – le début d'une population éduquée (cf. Couty 2004:469,470).

La nouveauté à cette époque est l'accès plus massif à l'éducation pour les femmes. Celles-ci peuvent donc lire ce roman et interpréter au mieux cet œuvre. En effet, comme la déclaration de vicomte de Bonald le souligne, à propos de ce siècle « *la littérature est l'expression de la société* » (cf. vicomte de Bonald cit. selon Marot 2001:11). En outre, c'est le siècle où les auteurs commencent à récupérer les événements actuels dans la littérature. Nous pouvons donc même dire que leurs livres sont la réponse à plusieurs changements importants causés par certaines révolutions. De plus, c'est la naissance des courants littéraires comme entre autres le romantisme et le réalisme, ainsi que du roman et de la poésie. La réflexion sur la littérature en général, le courant romantique, comme c'est le cas dans ce roman, est très important. Dans cet œuvre, nous pouvons remarquer par exemple différents genres littéraires ce qui a été reproché à George Sand, mais qui font aussi la richesse et l'intérêt de *Consuelo*.

En ce qui concerne la situation économique, la France entre à cette époque dans « *l'ère industrielle* » qui transforme les domaines sociaux des Français et change aussi leurs comportements individuels (cf. Vaillant et al. 1998²:3). Un des changements les plus importants concerna l'éducation, puisque le XIX^e siècle signifiait pour la première fois l'accès aux livres pour la population, ou comme le dit Couty dans son livre *Histoire de la littérature française* c'est le siècle « *de la découverte des livres* », « *La lecture devient pour les Français un besoin autant qu'un plaisir* » (cf. Couty 2004:483). Néanmoins, cette nouvelle passion pour la lecture n'est pas née d'un jour à l'autre, mais est le résultat d'une évolution faite par

quelques mesures importantes comme l'invention de la machine à vapeur et l'introduction de quelques lois que nous allons voir à présent.

Grâce aux conditions économiques et techniques qui garantissent que les titres et les tirages augmentent, nous pouvons même dire que le XIX^e siècle permet une explosion des livres, car le chiffre des livres édités entre les fins de XVIII^e siècle et de XIX^e siècle se décuple vraiment. Mais, le plaisir de lire n'est pas le seul changement, c'est aussi la montée de la fréquentation scolaire qui joue un rôle important. En chiffre, le nombre des écoles primaires a été multiplié par trois dans la moitié du XIX^e siècle, voire même le nombre des élèves qui a été multiplié par quatre (cf. Couty 2004:483).

Le plaisir de savoir lire et écrire était désiré en général par tous pendant ce temps, un citoyen qui a le droit de voter, même un ouvrier « moderne » doit au moins savoir lire et écrire. Pour pouvoir réaliser ce désir, l'enseignement élémentaire entre 1815 et 1851 est alors réglementé dans plus de vingt textes législatifs et réglementaires, comme dans « *la loi Guizot de 28 juin 1833* » et dans « *la loi Falloux de 15 mars 1850* » (cf. Couty 2004:484). Comme but commun, ces deux lois garantissent surtout l'installation réelle des écoles primaires. Au moment où Jules Ferry voulu instaurer les écoles laïques il y a eu bien sûr des résistances et des oppositions de la part des écoles catholiques.

Néanmoins, l'accès aux livres resta longtemps difficile, car les livres « *coûtent chers* » (c'est-à-dire un livre coûtait dix pourcent d'un salaire mensuel d'un ouvrier). Même le journal qui était seulement vendu par abonnement, n'était pas bon marché (environ entre 70 et 80 francs par an) (cf. Couty 2004:485). Pour pouvoir lire alors, on a introduit sous la Restauration le cabinet de lecture, c'est-à-dire un « *lieu où l'on donne à lire, moyennant une faible rétribution, des journaux et des livres* » (cf. Couty 2004:485).

Au XIX^e nous constatons une innovation très importante, il s'agit de la création du roman feuilleton qui doit satisfaire la passion naissante des lecteurs pour les livres (cf. Couty 2004:486).

« Aujourd'hui la lecture, et surtout la lecture des œuvres d'imagination, est devenue le premier besoin des âmes à mesure que l'instruction politique, en se généralisant et en descendant plus bas dans les classes moyennes, a répandu surtout la curiosité de l'esprit et le sentiment de la littérature » (cf. la Presse, 24 septembre 1844 cit. selon Couty 2004:486).

Pendant ce temps, des grands auteurs comme Balzac, Chateaubriand, Sand et Musset, comprennent qu'ils peuvent toucher un très large public en publiant leurs romans dans ces quotidiens. En 1847, George Sand publie *François le Champi* dans le *Journal des débats*. Néanmoins, on peut discuter la qualité de ces feuilletons, car les romans devaient être écrits à grande vitesse (cf. Couty 2004:487). Grâce au roman-feuilleton, la littérature devient plus populaire, mais pour garder le succès ces romans devaient plaire aux goûts des lecteurs.

Afin de correspondre aux attentes des lecteurs et de continuer à les intéresser tout au long des épisodes, pour qu'ils continuent à acheter les journaux auxquels sont rattachés ces romans, les

auteurs n'hésitent pas à multiplier les péripéties. Ainsi, George Sand ne déroge pas à la règle et nous remarquons dans ce roman un foisonnement de personnages que va rencontrer Consuelo, mais aussi des lieux différents, des ambiances différentes, chacune exprimée avec un style et des influences littéraires différentes (comme par exemple le roman historique, le roman noir, le roman d'amour etc.).

Consuelo est qualifié par la critique de roman initiatique. C'est pourquoi le personnage va connaître une évolution entre le début et la fin de l'histoire. C'est ce qui nous a poussé à étudier la transformation de ce personnage à travers les deux vecteurs les plus importants de cet œuvre et qui sont l'éducation et l'art. Ces deux vecteurs vont être les moyens qui vont permettre à Consuelo d'être plus indépendante et plus libre.

Pour ce faire, nous avons décidé de commencer par analyser le personnage de Consuelo dans le chapitre 2, puis de revoir les caractéristiques du héros romantique dans le chapitre 3 afin de bien comprendre quels sont les enjeux et pourquoi la transformation de ce personnage est si importante. Ensuite, les chapitres 4 et 5 nous permettent d'étudier de façon détaillée le vecteur de l'éducation, (chapitre 4), avec tout ce que cela signifie à la fois pour le personnage principal, mais aussi surtout pour les lectrices. Dans le chapitre 5 nous présentons le vecteur de la musique, clé de voûte de l'œuvre, qui guide continuellement les choix et les décisions de l'héroïne. Finalement, nous terminons avec une conclusion dans le chapitre 6.

2. *Consuelo* de George Sand

« Roman historique, politique et religieux, roman d'aventures et roman noir, roman de formation et d'initiation, *Consuelo* réalise la synthèse des genres et peut être considéré comme une des plus belles incarnations du romantisme » (cf. van Rossum-Guyon 2000:27).

Consuelo de George Sand n'est pas qu'un simple roman, mais il nous révèle « *les aventures et les avatars d'un personnage central, Consuelo, dont il décrit l'évolution et la transformation* » (cf. van Rossum-Guyon 2002:28). Dès les premiers moments, cette transformation est exprimée par des facteurs différents, comme nous l'indiquent par exemple le titre de l'œuvre ou sa genèse etc. Pour cette raison, le chapitre que nous allons traiter maintenant présentera une introduction au sujet de la transformation du personnage principal qui est sans aucun doute le point central de ce mémoire.

2.1 La « mode » des titres avec des noms de femmes

De façon générale, il est difficile de trouver des noms de femmes auteurs dans la littérature du XIX^e car pour s'imposer dans le milieu très masculin de la littérature, les femmes changeaient leur nom comme c'est le cas de George Sand qui s'appelait en réalité Aurore Dupin (cf. Reid 2003:98). D'ailleurs, comme Marie Sincère le dit « *[t]oute femme qui s'adonne aux lettres se voue d'avance à une vie de lutte* » (cf. Sincère 2007:131). C'est peut-être la raison pour laquelle le fait de donner des noms de femmes aux romans est aussi une manière pour elles d'être présentes dans la littérature.

En ce qui concerne la mode des titres nous pouvons nous appuyer sur une remarque empirique que nous pouvons faire simplement en lisant le titre d'autres ouvrages de la même époque et en les comparant avec les titres d'autres œuvres du siècle précédant comme par exemple les *Lettres persanes* de Montesquieu, *Zadig* de Voltaire, *Émile* de Rousseau ou *Jacques le Fataliste* de Diderot. Ces œuvres qui comptent parmi les plus célèbres du XVIII^e ne nous présentent que des protagonistes masculins. Pour le XIX^e siècle nous trouvons *Carmen* de Mérimée, *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Madame Bovary* de Flaubert ou *Nana* de Zola (cf. Pichois 1979:551pp.).

Ainsi, ce qui caractérise les titres de cette époque est l'abondance des prénoms ou des noms de personnages et en particulier de personnages féminins. Cette abondance est due au fait qu'à cette époque les lectrices qui pouvaient acheter des romans se sont multipliées et comme les livres leur étaient destinés alors elles devaient pouvoir s'identifier aux personnages des romans qu'elles allaient lire.

La mode des titres avec des prénoms et/ou noms féminins peut donc être reliée avec le roman de George Sand, car le nom « *Consuelo* » indique dès le premier moment son « *rôle essentiel* » en nous informant de son sexe et de son statut social (cf. van Rossum-Guyon 2000:28).

2.1.1 L'analyse du titre

Comme nous l'avons déjà mentionné, le titre du roman est un prénom. C'est pourquoi dans cette partie nous allons analyser plus précisément le prénom de l'héroïne. Cette analyse est ce que l'on appelle « l'onomastique¹ ». Cela va nous permettre de mieux comprendre les intentions de l'auteure.

Le titre est toujours très important dans la littérature, car il permet à la fois d'attirer l'attention des possibles lecteurs et en même temps de renseigner sur le contenu possible de l'œuvre.

Pour George Sand les titres de ses œuvres se ressemblent toujours un peu, car selon Anna Szabó

« [L]es personnages – protagonistes ou non – font le plus souvent leur première apparition dès la page de titre. En effet, les titres de Sand sont presque toujours des noms propres ou d'autres termes et expressions désignant des personnages » (cf. Szabó 1991:21).

Le fait d'utiliser un nom propre sert à transmettre des informations sur les personnages comme par exemple le statut social, le sexe, l'origine, comme c'est le cas ici avec aucun nom de famille etc. Ainsi, le simple titre « Consuelo » nous fait comprendre qu'il s'agit d'une femme célibataire d'origine espagnole et probablement d'un milieu modeste.

Encore d'après A. Szabó nous savons que les personnages chez George Sand ont un destin particulier:

« [C]'est qu'elle juge bien de la nature de ses romans qui sont, en effet, presque sans exception, centrés sur la destinée d'un personnage » (cf. lettre du 3 décembre 1846 cit. selon Szabó 1991:21).

Grâce à la signification du prénom « Consuelo » nous comprenons l'importance de ce personnage qui est une femme « pure et vertueuse » (van Rossum-Guyon 2000:28). Selon « *Le Dictionario francés-español y español-francés* » de Nuñez de Taboada (cf. 1859:307) « Consuelo » signifie « *Consolation ; soulagement donné à l'affliction, à la douleur, au déplaisir* ». De même, pour la RAE (Dictionnaire de la Real Academia Española) « Consuelo » signifie « *alivio de la pena* » ce qui signifie en français « *soulagement de la douleur* » (cf. RAE sans année). C'est exactement le rôle que joue Consuelo dans le roman notamment avec l'un des personnages, Albert, « *le fils du comte Christian [...] et le dernier des Rudolstadt* » (cf. Sand 1999:179) et bien qu'il soit promis à Amélie, ce personnage mélancolique tombe amoureux de Consuelo. Il reconnaît en elle une force qui lui permet de guérir ses douleurs comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant:

« - Ô Consuelo, Consuelo ! te voilà donc enfin trouvée !

¹ L'onomastique peut être considérée comme une étude qui révèle « des divergences quant à l'analyse et au traitement des noms propres ». De plus, elle permet l'explication et la description de la formation et la signification des noms propres (cf. Akin 2010:23).

- *Consuelo ? s'écria la jeune fille interdite, en s'exprimant dans la même langue. Pourquoi, seigneur, m'appellez-vous ainsi ?*

- *Je t'appelle consolation, reprit Albert toujours en espagnol, parce qu'une consolation a été promise à ma vie désolée, et parce que tu es la consolation que Dieu accorde enfin à mes jours solitaires et funestes » (cf. Sand 1999:255).*

Cela veut dire que même si Albert ignorait totalement le vrai prénom de Consuelo à ce moment du roman, il a reconnu en elle les spécificités qui la caractérisent et il a senti que c'est une femme qui lui permettra de guérir ses tourments.

De plus, avec l'absence du nom de famille le seul nom « Consuelo » laisse un espace pour des connotations multiples qui ont finalement toutes le même but, c'est-à-dire annoncer une héroïne qui « [...] voit aller de pair l'identité retrouvée, l'émancipation et le refus d'asservissement à tout ce qui relève d'un système social discriminatoire » (cf. Szabó 1991:23):

« Je n'ai pas d'autre nom Beppo² ! La société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir ! » (cf. Sand 1999:828).

Le seul élément sur ses origines que nous avons est:

« - Je n'ai pas de nom, répondit Consuelo sans hésiter ; ma mère n'en portait pas d'autre que celui de Rosmunda. Au baptême, je fus appelée Marie de Consolation ; je n'ai jamais connu mon père » (cf. Sand 1999:452).

Cette citation nous confirme les origines très modestes de Consuelo et d'une certaine façon le déterminisme qui va la lier au destin de sa mère car comme elle, elle n'a qu'un prénom.

Autrement dit, ne pas avoir un nom de famille pourrait être un problème dans la société du XVIII^e mais paradoxalement Consuelo le vit presque comme un avantage, un poids en moins, elle est donc plus libre.

Consuelo a en revanche un surnom dû à ses origines gitanes: « Zingarella ». Ce nom a une connotation négative comme nous pouvons le voir:

« -C'est mon étoile, répondit Consuelo ; car je suis, non de race, mais de condition, une sorte de zingara, mon cher comte. Ma mère ne portait pas d'autre nom à Venise, quoiqu'elle se révoltât contre cette appellation, injurieuse, selon ses préjugés espagnols. Et moi j'étais, je suis encore connue dans ce pays-là, sous le titre de Zingarella » (cf. Sand 1999:349).

Alors pour cacher ses origines et être mieux acceptée, elle adopte le nom de son maître Porpora et se fait appeler « la Porporina »:

« J'ai un nom étranger, difficile à prononcer, répondit Consuelo. L'excellent maître Porpora, en m'envoyant ici, m'a ordonné de prendre le sien, comme c'est l'usage des protecteurs ou des maîtres

² Beppo, c'est Joseph Haydn, un musicien autrichien et l'élève du Porpora duquel Consuelo fait la connaissance pendant ses voyages. Même s'il s'agit d'un « vrai » personnage, George Sand a changé quelques détails, par exemple J. Haydn ne fait la connaissance de son maître, que plus tard (cf. Sand 1999:508). Cela s'explique par le fait que l'auteure a créé « son » XVIII^e.

envers leurs élèves privilégiés; je partage donc désormais avec le grand chanteur Huber (dit le Porporino) l'honneur de me nommer la Porporina ; mais par abréviation vous m'appellerez, si vous voulez, tout simplement Nina » (cf. Sand 1999:197).

En effet, l'importance du nom est essentielle, elle détermine les relations que les autres ont avec Consuelo, c'est pourquoi le fait de changer de nom détermine en quelque sorte une partie de son « séjour » à Rudolstadt. À présent, nous allons voir quelques aspects du déterminisme dans le roman ce qui va nous permettre de mieux comprendre l'évolution du personnage principal.

2.1.2 Le déterminisme dans le roman

Le déterminisme est une doctrine selon laquelle nos actions et notre conduite dans le présent seraient déterminées par notre passé et en particulier par nos origines. Donc, les actions de Consuelo seraient liées à l'histoire de sa famille. Selon Spinoza (cf. Machery sans année):

« Les choses sont déterminées « de toute éternité », c'est-à-dire de façon intemporelle, comme des vérités mathématiques. $2 + 2 = 4$ est vrai de façon intemporelle. Cette notion d'éternité chez Spinoza est très importante. Elle fait l'objet d'une définition particulière dans l'Éthique où elle est distinguée de la « durée » qui n'est pas autre chose que l'existence et du temps qui est la façon imaginée, en fait, illusoire, que nous avons de nous représenter la durée. Tout cela est une clé pour comprendre nos expériences à la fois du déterminisme et des choix ».

De même, la définition suivante explique que:

« Determinism, so say determinists, is misunderstood and misrepresented by its adversaries; and nowhere more than in historiography. Although anti-determinists justly retort that their position has fared no better, they cannot well deny the determinist's complaint. The English word "determinism", its French, German, and Italian counterparts, is of seventeenth- and eighteenth century coinage. It was introduced as a name for two different, but related, doctrines. One, the doctrine that choice between different courses of action can, in all cases, be fully accounted for by psychological and other conditions, has a yet played little part in historiography. The other, which, to avoid ambiguity, may also be called "universal determinism" is the doctrine that everything that happens constitutes a chain of causation, a doctrine which obviously implies that human history forms part of such a chain » (cf. Wiener 1973:18).

En outre, le déterminisme est une croyance selon laquelle chaque personne a une destinée qui lui ait déjà tracée en fonction de ses origines par exemple. Ainsi, Consuelo qui provient d'un milieu social humble, est-elle aussi appelée « Zingarella » ce qui signifie « *jeune bohémienne* » (cf. Sand 1999:36). Alors, les lecteurs s'attendent, en lisant le titre à apprendre le destin d'une jeune femme de condition pauvre et qui probablement le restera. Pourtant, et c'est là l'originalité et la force de ce roman, c'est que le personnage de Consuelo va constamment évoluer et se transformer pour sortir de cette condition. Tout au long du roman, nous trouvons des passages faisant référence à la destinée exceptionnelle et à la fois compliquée de Consuelo.

La mère de Consuelo était très religieuse et elle était aussi une artiste. Elle lui a transmis ses valeurs et c'est l'héritage principal qu'elle a laissé à Consuelo. Donc, la vie de

Consuelo sera marquée à la fois par l'importance du respect de la religion et par les arts. En particulier, le chant:

« - On m'a dit que sa mère était une bohémienne³, ajouta la Michelina, et que la petite a chanté dans les rues et sur les chemins avant de venir ici. On ne saurait nier qu'elle a une belle voix ; mais elle n'a pas l'ombre d'intelligence, cette pauvre enfant ! Elle apprend par cœur, elle suit servilement les indications du professeur, et puis ses bons poumons font le reste » (cf. Sand 1999:34).

« [S]a mère, épuisée de fatigue, cessa de chanter le soir dans les cafés, une guitare à la main et une sébile devant elle » (cf. Sand 1999:72).

De plus, en lisant la prochaine phrase, le lecteur suppose que Consuelo connaîtra la même expérience que sa mère, car Consuelo est considérée comme laide (au début du roman) par d'autres personnages:

« - D'abord ma mère, qui ne s'est jamais tourmentée de ma laideur. Je lui ai entendu dire souvent que cela se passerait, qu'elle avait été encore plus laide dans son enfance ; et beaucoup de personnes qui l'avaient connue m'ont dit qu'à vingt ans elle avait été la plus belle fille de Burgos » (cf. Sand 1999:79).

Autrement dit, la laideur initiale de Consuelo va tendre à disparaître, mais les raisons de cette métamorphose dans le roman vont être dues entre autres à la qualité exceptionnelle de son talent de chanteuse.

2.2 La vraie Consuelo

Consuelo n'est pas seulement un personnage de fiction, mais c'est une femme qui a été inspirée par une véritable connaissance et amie de George Sand. L'importance de l'héroïne est donc particulière et c'est pourquoi nous consacrons ici une partie à l'identité de la vraie Consuelo ce qui va nous permettre de mieux comprendre la transformation du personnage principal. Il s'agit de Pauline Viardot Garcia.

Pour mieux comprendre la figure de Consuelo il est fondamental d'avoir en tête qui était cette femme et, de plus, quelle importance donner à la raison de cette sympathie entre les Pauline et George Sand ?

2.2.1 Pauline Viardot Garcia et George Sand

Née le 18 juillet 1821, Pauline Viardot Garcia est considérée comme « *la plus grande cantatrice du XIX^e siècle* » ou comme George Sand l'a décrit « *le plus beau génie de femme de notre époque* » (cf. George Sand cit. selon Marix-Spire 1959:13).

³ Un/e bohémien/bohémienne est un/e vagabond/e qui fait partie d'une troupe d'artiste ambulante. De plus, il est « *étranger soit au pays où il passe* ». Selon Françoise Genevray nous comprenons sous le terme *bohémien* ou *bohémienne*: « *l'ensemble des traits suivants: activités artistiques plutôt obscures, manque d'argent, inconfort, amours irrégulières* » (cf. Genevray 2003:4).

De 1842 à 1843, George Sand a écrit son roman *Consuelo* qui a été publié en plusieurs épisodes dans la Revue indépendante⁴. À cette époque, l'auteure a surtout été inspirée par les « doctrines métaphysiques, religieuses et sociales de Lamennais et de Leroux », mais aussi par la musique grâce à Chopin. Peu avant ce moment, entre 1840 et 1841, George Sand faisait la connaissance de Pauline Viardot, qui « lui semblait une vivante incarnation des doctrines des saint-simoniens, de Liszt et de Lamennais sur la vocation suprême des artistes » (cf. Karénine 1912:333). Les deux, qui sont rapidement devenues amies, s'inspiraient l'une de l'autre. Sand n'a jamais caché que c'était Pauline Viardot qui incarnait la figure de Consuelo et même la chanteuse savait que c'était elle qui avait été présentée dans ce roman. Ou comme le décrit Wladimir Karénine (cf. 1912:333) « elle copia sa bohémienne hispano-vénitienne sur son amie Pauline Viardot ».

Comme cela est indiqué dans la préface du roman de *Consuelo*, George Sand a situé l'histoire de son roman au XVIII^e siècle pour deux raisons. C'était l'époque qui offrait « un intérêt particulier sous le rapport de l'art, de la philosophie et du merveilleux » (cf. Karénine 1912:334) et de plus c'était l'époque des grands chanteurs et des grands compositeurs « dont Chopin et Pauline Viardot ressuscitaient les œuvres dans le vaste salon de Nohant ou dans le petit appartement de la rue Pigalle » (cf. Karénine 1912:334).

Pour George Sand il était très important de copier « son héroïne d'après nature » (cf. Karénine 1912:335) c'est pourquoi la figure de Consuelo devait avoir

« un physique ingrat transfiguré par le génie, un génie qui s'échauffe aux plus belles clartés de l'âme: la noblesse, la grandeur, la bonté » (cf. Marix-Spire 1959:43).

Consuelo qui est considérée comme « l'incarnation de l'artiste » ressemble à P. Viardot par son physique, son caractère, son talent et même ses aspirations artistiques. C'est la raison pour laquelle M. Karénine décrit le personnage Consuelo comme « un être vivant, enchanteur, d'une réalité parfaite » (cf. Karénine 1912:335). Avec la présentation du personnage principal G. Sand a « chipé la fiction à la vie » (cf. Sctrick 1999:15), donc Pauline incarnait ce que Sand avait décrit comme « l'Art »:

« [U]ne femme, encore presque une enfant, qui ne se contente pas de faire fructifier des dons extraordinaires, qui ose créer ! » (cf. Sctrick 1999:16).

Sand montre son attachement à Viardot en la nommant dans leurs correspondances « ma Ninoune ... ».

Finalement, les deux femmes étaient des amies et elles se ressemblaient. De plus, elles partageaient le même destin, c'est-à-dire « vivre ce rêve impossible: être à la fois soi-même et l'Autre » (cf. Sctrick 1999:16).

⁴ La Revue Indépendante a été fondée en 1840, par George Sand et ses amis Pierre Leroux et Louis Viardot (le mari de Pauline Viardot) qui leur donnent la possibilité « de parler avec une absolue liberté » (cf. Mallet 1995:131).

En résumé, Pauline Viardot Garcia a inspiré George Sand pour le personnage de Consuelo, car c'est une femme qui en dépit de sa condition sociale et de ses origines a réussi grâce à son éducation et à son art, le chant, à se faire accepter et reconnaître en tant que véritable artiste.

2.2.2 Les parallèles entre Pauline et Consuelo

Consuelo incarne la personnalité de Pauline, c'est pourquoi il est intéressant de comparer aussi les deux femmes: la « vraie » Pauline avec la « fictive » Consuelo. Pour résumer, nous allons voir trois parallèles entre ces deux femmes qui traitent l'art, l'éducation et le physique.

Au niveau de l'art les deux femmes étaient des chanteuses et avaient une voix de mezzo-soprano:

« Consuelo a une voix de mezzo-soprano d'un diapason extraordinaire, [...] tout comme Mme Viardot qui chantait avec un égal succès les rôles lyriques, comiques, tragiques et dits de soprano-legiere, les parties de contralto, de mezzo-soprano et de soprano aigu » (cf. Karénine 1912:339).

De plus, Pauline incarne aussi le « mélange de soprano et de ténor » (cf. Sieffert-Rigaud 1987:18).

Pour les deux, il fut difficile de se faire reconnaître au début et dans les deux cas ce sont d'autres chanteuses qui avaient été envisagées pour les interprétations d'Opéra. Dans le cas de Consuelo c'était Corilla⁵ qui était la plus belle et la plus célèbre entre elles. Corilla a plus de chance d'être engagée car son physique est plus agréable que celui de Consuelo comme en atteste le passage suivant:

« Vous l'engagerez facilement dans votre troupe, et elle pourra peut-être vous remplacer la Corilla ; car le public de vos théâtres préfère aujourd'hui de belles épaules à de beaux sons, et des yeux hardis à une intelligence élevée » (cf. Sand 1999:41).

Dans le cas de Pauline, c'était sa célèbre sœur Maria Malibran. Toutes les deux avaient suivi l'enseignement de leur père Manuel Garcia, un illustre ténor, connu pour ses interprétations de *Don Giovanni* et du *Barbier* (cf. Sieffert-Rigaud 1987:18). Maria, « la Malibran » triomphe à l'opéra, mais en raison de sa mort accidentelle le père des deux jeunes filles plaça Pauline pour qu'elle prenne sa place. Malheureusement, le public lui

« reprochent son physique espagnol: bouche trop grande, œil trop noir, teint de gitane. Et ses rivales, au premier rang desquelles l'opulente Grisi, ne perdent une occasion de lui voler ses rôles, de la rabaisser aux yeux de la critique et du public » (cf. Sctrick 1999:15).

⁵ Corilla, chanteuse dans le couvent « *Mendicati* », rivale et l'ennemie de Consuelo qui représente son « antithèse ».

En effet,

« le fameux air de « pruneau » dont, petite, on lui faisait honte. Elle qui s'est toujours trouvée laide, bien qu'ayant eu mainte preuve de son pouvoir de séduction auprès de maint galant, se découvre un double, et ce double est charmant » (cf. Sctrick 1999:16).

Au niveau de l'éducation, comme il était fréquent au XVIII^e et XIX^e siècle beaucoup de jeunes femmes recevaient une éducation religieuse qui faisait office d'éducation générale. Alors, Consuelo tout comme Pauline a été éduquée au couvent. Consuelo reçut une éducation religieuse dans le couvent « *Mendicanti* ». En raison de sa condition modeste elle ne doit pas payer:

« Toutes ces jeunes personnes n'étaient pas également pauvres, et il est bien certain que, malgré la grande intégrité de l'administration, quelques-unes se glissaient là, pour lesquelles c'était plutôt une spéculation qu'une nécessité de recevoir, aux frais de la République, une éducation d'artiste et des moyens d'établissement » (cf. Sand 1999:36).

C'était une sorte d'école publique, mais qui donnait une bonne éducation artistique. Ce type d'éducation religieuse était très courant pour les jeunes filles de l'époque.

Au niveau du physique, le physique peu avantageux des deux femmes représenta un obstacle au début de leur carrière artistique. En effet, pour monter sur scène et pour plaire au public il était important de correspondre à l'esthétique physique à la mode. C'est-à-dire que Pauline comme Consuelo étaient trop « espagnoles », elles avaient la peau mate, (Consuelo était « *jaune comme un cierge pascal* » (cf. Sand 1999:35)) en plus elles étaient maigres. A l'époque les femmes devaient avoir la peau la plus claire possible, parce qu'avoir la peau mate signifiait que l'on travaillait en extérieur, et donc que leur statut social n'était pas très élevé.

« La pauvre fille n'y songeait guère, habituée qu'elle était à s'entendre traiter de guenon, de cédrat et de moricaude, par les blondes, blanches et replètes filles de l'Adriatique. Son visage tout rond, blême et insignifiant, n'eût frappé personne, si ses cheveux courts, épais et rejetés derrière ses oreilles, en même temps que son air sérieux et indifférent à toutes les choses extérieures, ne lui eussent donné une certaine singularité peu agréable. [...] c'était la laideur de Consuelo » (cf. Sand 1999:37).

Pourtant son apparence espagnole bien que peu à la mode avait tout de même un certain charme:

« Elle s'était fait, de sa mantille de mousseline blanche, un rideau attaché aux pieds du crucifix de filigrane qui était cloué au mur au-dessus de sa tête. Ce voile léger retombait avec grâce sur son corps souple et admirable de proportions ; et dans cette demi-teinte rose, affaissée comme une fleur aux approches du soir, les épaules inondées de ses beaux cheveux sombres sur la peau blanche et mate » (cf. Sand 1999:118).

« Consuelo fut belle ce soir-là, d'une beauté qui ne s'était pas encore manifestée en elle. Ce n'était plus ni l'engourdissement d'une grande nature qui s'ignore elle-même et qui attend son réveil, ni l'épanouissement d'une puissance qui prend l'essor avec surprise et ravissement. Ce n'était donc plus ni la beauté voilée et incompréhensible de la scolare zingarella, ni la beauté splendide et saisissante de

la cantatrice couronnée ; c'était le charme pénétrant et suave de la femme pure et recueillie qui se connaît elle-même et se gouverne par la sainteté de sa propre impulsion » (cf. Sand 1999:241).

Pauline est décrite presque de la même manière:

«[E]lle n'était pas jolie: [...] elle est bien faite, élancée, avec un cou souple, délié, une tête attachée élégamment, de beaux sourcils, des yeux onctueux et brillants dont la petite prunelle noire fait plus vivement encore ressortir la nacre limpide, un teint chaud et passionné, une bouche un peu trop épanouie, peut-être, mais qui ne manque pas de charme » (cf. Gautier cit. selon Sieffert-Rigaud 1987:19).

Les caractéristiques physiques de ces deux femmes, et en général des femmes espagnoles, ne correspondaient pas aux critères de beauté de l'époque. Cependant, toutes deux avaient malgré tout du charme et leur qualité vocale les rendaient belles comme nous le verrons dans la suite du roman.

L'évolution physique de Consuelo et la perception que les autres auront d'elle sera le reflet de son évolution intellectuelle et artistique. Plus Consuelo va se développer, plus elle sera belle pour les autres.

Nous pouvons aussi ajouter que selon certains aspects Consuelo et l'auteure elle-même, George Sand, se ressemblent. En effet, toutes deux sont des artistes, qui luttent pour leur art et qui sont des « âmes » indépendantes. Simone Vierne et René Bourgois le rappellent

« le caractère même de Consuelo, cette « âme active » qui à Vienne mène de front l'entretien du ménage du Porpora (à qui il faut cacher, en outre, les commodités qu'on lui procure, comme...à Chopin !) et ses études musicales, des récitals dans les salons, et des leçons au jeune Haydn, est le reflet de cette énergie étonnante de George Sand » (cf. Vierne et Bourgois 1991:8).

De même lors de son voyage à travers les routes avec Joseph Haydn, Consuelo se déguise en homme afin d'éviter la convoitise d'autres hommes. Ce qui n'est pas sans nous rappeler le nom d'emprunt d'Aurore Dupin qui prend celui d'un homme: George Sand. Ce déguisement de Consuelo lui permet une certaine liberté, car elle peut agir plus librement. Cependant, ce travestissement provoque un scandale, ce qui peut nous faire penser au scandale d'une femme qui se faisait passer pour un homme au XIX^e. Comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant:

*« - Je ne veux rien voir de tout cela ! s'écria le curé hors de lui ; c'est une abomination que de s'habiller en homme. Il y a dans les saintes Écritures un verset qui condamne à mort tout homme ou femme coupable d'avoir quitté les vêtements de son sexe ! A mort ! entendez-vous, monsieur ? C'est indiquer assez l'énormité du péché ! Avec cela elle a osé pénétrer dans l'église, et chanter effrontément les louanges du Seigneur, le corps et l'âme souillés d'un crime pareil !
- Et elle les a chantées divinement ! les larmes m'en sont venues aux yeux, je n'ai jamais entendu rien de pareil. Étrange mystère ! quelle peut être cette femme ? Toutes celles que je pourrais supposer sont plus âgées de beaucoup que celle-ci » (cf. Sand 1999:612).*

Bien que les deux se ressemblent par ces « travestissements » nous pouvons dire que *Consuelo* est à la fois un reflet de Pauline Garcia, mais également un reflet de l'auteure elle-même, en temps que femme artiste.

« On a d'abord évoqué ou présenté George Sand (des caricatures de son époque jusqu'aux films les plus récents) le cigare à la bouche, la plume à la main et le plus souvent dans cet uniforme masculin qui a nourri sa légende » (cf. Mallet 1995:13).

2.3 La genèse de l'œuvre

Connaître le contexte de création d'une œuvre est toujours important, car cela nous permet de mieux appréhender les techniques d'écriture mais aussi parfois les objectifs et les motivations du créateur. C'est pourquoi le prochain chapitre traite alors de la création et de la publication de *Consuelo*.

2.3.1 La création et la publication de *Consuelo*

Au XIX^e siècle l'apparition et le succès des romans feuilletons ont fortement influencé l'écriture de nombreux auteurs de cette époque. C'est pourquoi nous remarquons dans *Consuelo* de très nombreux rebondissements. George Sand a écrit cette œuvre pour « fournir un feuilleton à la *Revue indépendante*⁶ qu'elle avait encouragé Pierre Leroux à créer – et Louis Viardot à financer » (cf. Scrick 1999:12), les premières pages de *Consuelo* paraissent dans la *Revue indépendante* le 1^{er} février 1842. Au début de son projet, l'auteure n'avait pas l'intention d'écrire un roman comme celui que nous avons actuellement, mais simplement une « simple nouvelle vénitienne » (cf. Scrick 1999:12). Cette partie à Venise est celle que nous avons au début du roman, le point de départ de l'œuvre.

Le format de l'écriture d'un roman feuilleton est pour George Sand un format contraignant. Cela lui donne parfois l'impression d'être « comme un chien qu'on fouette » (cf. Scrick 1999:12), car elle est obligée de livrer sa production régulièrement, l'écriture de son roman nécessite par exemple beaucoup de documentations. D'un autre côté cela provoque en elle une tension et selon Scrick (cf. 1999:13) « [...] elle jouit d'être ainsi cravachée par le temps d'avoir à livrer son meilleur ». L'écriture de ce roman dura deux ans.

2.3.2 La réception

Bien qu'il soit difficile de connaître l'impacte réel que cette œuvre connu sur le public de l'époque nous pouvons savoir qu'en France, *Consuelo*, n'a pas eu un succès immédiat, contrairement à d'autres pays comme nous pouvons le voir dans l'introduction de Scrick:

« Et d'abord de rappeler que si le public, en France, a longtemps fait la fine bouche devant ce roman superbement décoiffé, ce ne fut pas le cas en Angleterre, où George Eliot voit en lui l'une des œuvres majeures de l'époque, ni aux Etats-Unis où le livre (qui va influencer Walt Whitman) fait l'objet d'une

⁶ Selon Scrick le nom „indépendante“ est d'elle (cf. Scrick 1999:13)

dizaine de rééditions avant 1855, ni surtout à Moscou et Saint-Pétersbourg où Dostoïevski, après avoir lu *CONSUELO*, décide que l'auteur est « une force russe » (cf. Scrick 1999:11).

La place des lectrices tient un rôle particulier dans ce roman en effet, le narrateur extradiégétique interpelle régulièrement les lecteurs/les lectrices, comme en attestent les citations suivantes:

« Lecteur tu ne te rappelles que trop ces détails [...] ;et bien autant ferais-je à ta place, ami lecteur » (cf. Sand 1999:35).

« [C]hère lectrice, ce jeune fourbe allait-il risquer d'éveiller la jalousie de Consuelo ? » (cf. Sand 1999:62).

« [C]her lecteur, que jamais Anzoleto n'avait eu d'opinion sur la beauté ou la laideur de Consuelo » (cf. Sand 1999:70).

« [C]her lecteur, que tu n'as guère connu de ces organisations exceptionnelles. Je te répondrai, lecteur bien-aimé » (cf. Sand 1999:73).

« [M]adame la lectrice » (cf. Sand 1999:264).

« Mais la lectrice esprit fort que nous avons charge de divertir ne prendrait peut-être pas aussi bien, au temps où nous sommes, l'innocent stratagème du romancier » (cf. Sand 1999:264).

« Si l'idée de ces fréquents repas est faite pour ôter l'appétit à mes délicates lectrices, je leur dirai que la mode de ne point manger n'était pas en vigueur dans ce temps-là et dans ce pays-là » (cf. Sand 1999:479).

Le fait de prendre les lecteurs à partis permet de les faire participer à la narration et, en les impliquant, de les faire réfléchir à la trame narrative. Autrement dit, le lecteur n'est pas un lecteur passif, mais un lecteur actif. En effet, comme nous l'avons dit, ce roman a été publié sous forme d'épisodes, et afin de plaire à son public George Sand a dû traiter des thèmes qui leur plaisaient, et être proche d'eux. Leur interpellation directe est donc un bon moyen d'y parvenir. La relation auteur-lecteur forme donc une sorte de pacte:

« Mais s'il est bien vrai que l'écrivain s'engage à conserver l'identité auteur-narrateur-personnage, il ne peut engager que lui, et c'est pourquoi le mot « pacte » qui suppose un engagement réciproque m'a semble dangereux. C'est à chaque lecteur de jouer ou de ne pas jouer le jeu » (cf. Didier 1984:241).

Quant à la réception de ce roman par les lectrices, il ne faut pas oublier que

« [l']accès des femmes à ces romans est problématique, car la lecture féminine est soumise à un contrôle de plus en plus étroit. Dans la mesure où l'on voit le nombre de lectrices s'accroître au point qu'elles constituent le public le plus important dans le domaine des belles lettres, on essaie de les canaliser vers une littérature spécifiquement féminine, que l'on voit proliférer à partir de 1840 » (cf. Häntzschel cit. selon Wiedemann 2000:407).

Pourtant, nous savons que ce roman connu un large succès hors de France « vu sa très large diffusion à l'époque: le grand nombre de traductions » (cf. Wiedemann 2000:407). Généralement, les œuvres de George Sand connurent du succès en Allemagne:

« [O]n compte, sur le marché allemand, une cinquantaine de titres traduits entre 1833 et 1868 » (cf. Wiedemann 2000:407).

Kerstin Wiedemann ajoute que

« George Sand a été, pour les femmes allemandes, une « figure libératrice » (cf. Michelle Perrot dans Histoire des femmes en occident cit. selon Wiedemann 2000:403). « Il n'est donc pas surprenant que les travaux menés jusqu'à présent sur la réception de George Sand en Allemagne, se soient très tôt occupés de cet impact sur les femmes » (cf. Wiedemann 2000:403).

Quelques thèmes de ce roman, et de romans français en général, pouvaient être perçus comme choquants pour le public étranger de l'époque:

« Ainsi, dans son guide moral pour jeunes filles nobles, édité en 1854, Elise von Hohenhausen se dit très choquée par l'absence de pensée religieuse dans le genre romanesque en général et déconseille vivement la littérature française, qui, de surcroît »glorifie l'amour charnel« (cf. Elise von Hohenhausen cit. selon Wiedemann 2004:408) et donnerait de fausses idées sur le rôle de la jeune fille innocente » (cf. Wiedemann 2000:408).

Cela présenta « un lourd handicap pour la diffusion » de George Sand auprès des femmes (cf. Wiedemann 2000:408).

Néanmoins, le roman n'était pas qu'un scandale, comme cela a été écrit dans *le Journal des femmes*:

« Madame George est parmi les écrivains de nos jours, un de ceux qui ont remué le plus d'idées nouvelles. Elle a abordé les questions les plus épineuses avec franchise et hardiesse, elle s'est surtout occupée d'une des institutions qui touche le plus près à toutes les existences: du mariage, vaste chaîne dont les anneaux multipliés forment les familles et les nations » (cf. Le Journal des femmes du 1 novembre 1834 cit. selon van Rossum-Guyon 1994:82).

En concluant, nous pouvons constater que George Sand divise l'opinion sur elle ou comme on la décrit dans *la Chronique littéraire*: « [m]onstre sacré pour les uns, « fléau du génie national » pour les autres, « ange ou démon » » (cf. *Chronique littéraire* du 15 octobre 1837 cit. selon van Rossum-Guyon 1994:79).

2.4 Un roman initiatique

Comme nous l'avons vu, la littérature du XIX^e est influencée par le déterminisme. Pourtant, le destin de Consuelo est un destin à part, car ce personnage évolue. C'est grâce à l'art et à l'éducation qu'elle reçoit tout au long de l'œuvre, celle-ci se transforme, se développe, et devient une femme et une artiste accomplie. A travers cette partie nous allons donc voir, dans quelle mesure ce roman est un roman initiatique. C'est-à-dire un roman

« qui évoque le cheminement d'une âme, aboutit naturellement à la mort du myste; cette mort constituant l'accès à une nouvelle vie » (cf. Cellier 1977:125).

Avant tout, redonnons une définition du récit initiatique:

« Le récit initiatique est un récit d'apprentissage avec des particularités. Il montre le parcours d'un jeune qui va grandir, passer de l'adolescence à l'âge adulte, après avoir triomphé d'épreuves et d'obstacles. Il renvoie aux pratiques de certaines sociétés qui ont établi des rites de passage. Le passage est souvent matérialisé par un passeur et présente une dimension symbolique. [...] Pour que le

récit d'apprentissage devienne récit initiatique, il doit y avoir transformation intime de la personnalité, [...] la découverte de nouvelles valeurs » (cf. CNDP de l'académie de Créteil sans année).

La vocation pour le chant de Consuelo est un élément qui va la pousser à se transformer et pour améliorer son art elle va être sensible à des rencontres car la vocation implique « *un changement d'état, une mue, et non pas une simple maturation* » (cf. Cellier 1977:125).

Léon Cellier (1977) utilise une définition de l'Eliade afin d'expliquer ce qu'est la notion d'initiation. Il cite

« [o]n comprend généralement par initiation, un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier » (cf. Cellier 1977:119).

En effet, Consuelo va constamment évoluer au fil du récit grâce à ses rencontres et à ses épreuves. Grâce à celles-ci elle va tirer ses propres conclusions, ce qui va contribuer à son éducation de la vie, ou « *Éducation sentimentale* » (cf. Cellier 1977:124). Ici, Consuelo tire un bilan de son expérience à Rudolstadt:

« Consuelo, qui depuis quatre mois avait fait, elle aussi, des réflexions, retrouva beaucoup de lucidité pour reconnaître, dans ces protestations et dans cette éloquence passionnée, tout ce qu'elle avait entendu maintes fois à Venise dans les derniers temps de leur malheureuse union » (cf. Sand 1999:446).

Autrement dit, Consuelo sort grandie, et plus mûre, de son expérience à Rudolstadt. Françoise van Rossum-Guyon ajoute que

« Consuelo se libère d'eux [de ses interlocuteurs] et de leur désir de domination et, de ce point de vue, triomphe d'eux comme de l'épreuve. Tirant chaque fois parti de celle-ci, elle prend conscience de ses propres désirs, de ses propres valeurs et elle parvient à faire ses choix » (cf. van Rossum-Guyon 2000:38).

Nous pouvons dire que cette attitude de Consuelo est assez novatrice et rebelle pour les lectrices du XIX^e siècle auquel ce livre se destine. En effet, à cette époque les femmes devaient, dans la bonne société se soumettre et être dociles à leurs interlocuteurs s'il s'agissait d'hommes comme c'est le cas dans *Consuelo*. Mais, Consuelo fuit le comte d'Albert de Rudolstadt qui souhaitait se comporter comme son maître avec elle et qui lui dit:

« Ta destinée, Consuelo, est de m'appartenir, et cependant tu ne seras jamais à moi » (cf. Sand 1999:337).

Nous remarquons donc qu'Albert en a pris conscience, malgré sa volonté de la posséder, car Consuelo est un être libre, une artiste, un « oiseau » (nous reviendrons sur cette comparaison faite dans le livre ultérieurement).

Puis F. van Rossum-Guyon rappelle les différentes aventures de Consuelo qui marquent son évolution dans l'éducation qu'elle se forge:

« Mais il faut souligner que ce n'est pas sans peine et rappeler ce qu'il lui en coûte: elle doit fuir Venise au début d'une carrière triomphale, quitter le château des Rudolstadt, se priver de la protection de Marie-Thérèse » (cf. van Rossum-Guyon 2000:38).

Pour obtenir sa liberté Consuelo montre aux lectrices qu'il est nécessaire d'effectuer quelques sacrifices, même si ceux-ci sont parfois douloureux, voire problématique pour l'avenir d'une carrière artistique et personnelle. De façon générale, son voyage, un voyage initiatique va la transformer car

« [l]’artiste se veut donc voyageur idéal: l’image propre au romantisme apparaît ici – l’artiste-voyageur – avec des conflits internes et externes que suggère l’expression, image que Sand enrichit jusqu’au mythe tout en l’intégrant à son système, esthétique et moral, des métamorphoses. Si, en effet, « l’homme-oiseau, c’est l’artiste » (cf. Georges Lubin cit. selon Schaeffer 1981:25).

Effectivement, le voyage et la métaphore de l’oiseau sont deux aspects importants dans l’éducation « rousseauiste » (comme nous le développons plus tard dans le chapitre 4.1.1), car lors de son voyage avec Joseph Haydn Consuelo apprend beaucoup de cette rencontre, ce qui contribue à sa transformation et à son initiation:

« Elle retrouvait en lui toute une vie de contemplation animale ignorante et délicieuse ; tout un monde de mélodies naturelles, claires et faciles ; tout un passé de calme, d’insouciance, de mouvement physique, d’innocence sans travail, d’honnêteté sans efforts, de piété sans réflexion. C’était presque une existence d’oiseau » (cf. Sand 1999:474).

Cette citation nous offre donc également une définition de ce qu’est l’artiste pour George Sand. Cette définition ressemble aussi à la littérature pastorale, avec la description d’un monde bucolique, à la fois simple et léger et qui sont un reflet du personnage de Consuelo.

2.4.1 Un récit initiatique à travers ses rencontres

Les rencontres que Consuelo va faire dans le roman vont la transformer et contribuer à son éducation. Léon Cellier (cf. 1977:124) parle « d’Éducation Sentimentale ». Selon lui l’itinéraire initiatique du personnage principal a pour but de lui faire découvrir « la sagesse, le bonheur, il mûrit » (cf. Cellier 1977:125). Il parle aussi d’un « roman d’expérience » qui s’achève avec [...] « une fin en apothéose, [et] le couronnement d’une destinée » (cf. Cellier 1977:125). De plus, c’est ce que l’on retrouve dans le roman *Consuelo*:

« [L]a route qui mène Consuelo à travers presque toute l’Europe, pour qu’elle puisse connaître le monde des hommes avec leurs passions, leurs misères et leurs grandeurs, pour qu’elle puisse apprendre à y discerner le bien et le mal. La plupart des personnages ont aussi un rôle référentiel à jouer. George Sand aime mettre en scène plusieurs personnages pour représenter telle ou telle catégorie socio-professionnelle ou autre ; il en résulte alors tout un éventail » (cf. Szabó 1991:125).

Le voyage qu’effectue Consuelo va donc lui permettre à travers diverses rencontres, non seulement de découvrir des nouvelles personnalités qui sont représentatives de la société en générale (puisque selon Ana Szabó ces personnages sont de « référents » c’est-à-dire des stéréotypes) mais également de mieux se connaître elle-même en pouvant tirer des conclusions de ses affinités avec tel ou tel personnage.

Dans la partie qui se déroule à Venise, Consuelo a la possibilité grâce à ses connaissances de se produire sur scène. Mais avant d’entrer sur scène il lui est demandé de se transformer et de porter des vêtements somptueux pour le public. Consuelo refuse et affirme

ainsi sa propre personnalité. Elle refuse donc de se soumettre aux dictats de ce milieu ce qui est en soit une marque de caractère:

« Ces belles robes ne me vont pas [...] Dieu m'a inspiré d'être modeste est simple. [...] Je me sens du courage depuis que j'ai renoncé à plaire par des moyens dont je ne sais pas me servir » (cf. Sand 1999:88,89).

Le fait de changer les vêtements peut correspondre de façon symbolique au fait de changer la peau, de se transformer, comme une mutation. Pourtant, lorsque Consuelo refuse, elle refuse par la même occasion d'appartenir et de s'intégrer complètement à la société qui lui semble superficielle dans ce monde de l'opéra, si l'on prend par exemple sa rivale Clorinda. Clorinda est l'archétype de la femme futile, alors, en refusant de lui ressembler elle prouve aux lecteurs qu'elle est une femme authentique et que pour elle le plus important c'est l'art. Pour intégrer le monde de l'opéra Consuelo devrait se plier au rite du « déguisement ». En effet, ce rite est important car d'après Léon Cellier:

« Enfin, le roman initiatique peut être le roman de l'initiation, autrement dit, le héros est admis dans une société d'initiés et nous participons avec lui aux rites traditionnels, tâche singulièrement difficile puisqu'il ne s'agit pas seulement d'étonner le lecteur par l'étrangeté des rites, mais de faire participer le lecteur à une expérience spirituelle qui aboutit à une métamorphose » (cf. Cellier 1977:129).

La métamorphose n'a donc pas encore eu lieu dans ce passage du roman, la transformation physique de Consuelo aura lieu plus tard, quand elle le décidera, et surprendra le lecteur comme par exemple lors de sa transformation en homme (Bertoni) dont nous verrons la signification plus tard.

Consuelo n'est donc pas directement admise dans cette société de l'opéra, son acceptation ne passe pas par l'imitation des chanteuses à la mode, mais par l'affirmation de sa propre volonté, c'est ainsi qu'elle se définit par rapport aux autres.

« Ce changement de pays, d'entourage et de nom la transportait tout à coup dans un milieu inconnu où, en jouant un rôle différent, elle aspirait à devenir un nouvel être » (cf. Sand 1999:240).

La recherche identitaire de Consuelo passe par sa confrontation à de nouveaux lieux, à de nouvelles personnes, et bien que l'on ait l'impression Consuelo est changée, elle ne change jamais complètement puisqu'elle est toujours reconnue et démasquée. Le fait de voyager permet de mieux se connaître elle-même. Son évolution est donc personnelle et profonde c'est ce que nous pouvons observer lorsque nous comparons Consuelo au début et Consuelo à la fin du roman. Parfois les rencontres servent à divertir le lecteur comme c'est dans le cas ici où l'on peut voir l'humour de l'auteure. En effet, dans cette scène la maîtresse de maison, s'attribue le mérite du succès et du talent de Consuelo:

« Mais de ce qu'elle lui avait jadis donné quelques bonbons, ou de ce qu'elle lui avait mis entre les mains un livre d'images pour l'empêcher de s'ennuyer dans son antichambre, elle concluait qu'elle avait été une des plus officieuses protectrices de ce jeune talent. Elle avait donc trouvé fort extraordinaire et fort inconvenant que Consuelo, parvenue en un instant au faite du triomphe, ne se fût pas montrée humble, empressée, et remplie de reconnaissance envers elle. Elle avait compté que

lorsqu'elle aurait de petites réunions d'hommes choisis, Consuelo ferait gracieusement et gratuitement les frais de la soirée, en chantant pour elle et avec elle aussi souvent et aussi longtemps qu'elle le désirerait, et qu'elle pourrait la présenter à ses amis, en se donnant les gants de l'avoir aidée dans ses débuts et quasi formée à l'intelligence de la musique » (cf. Sand 1999:668,669).

Alors cette scène est amusante, car la vanité de cette femme et le désir de profiter des artistes comme d'autres personnages riches du roman.

Dans le passage que nous venons de voir Consuelo est encore docile, il s'agit en effet de l'une de ses premières présentations dans un groupe de « connaisseurs artistiques », c'est-à-dire de personnes influentes qui aiment l'art. Mais, à présent Consuelo a acquis de l'expérience et même si elle fait face à Marie-Thérèse l'Impératrice, elle ne se laisse pas facilement dominer, riche de son expérience. Marie-Thérèse incarne une figure patriarcale et la royauté en général.

« Consuelo ne se laisse pas impressionner, ni »traiter en esclave qu'on fait causer par curiosité«. Elle ne confesse et »n'avoue« rien, et sait renvoyer à son inquisiteur ses propres contradictions: ai-je affaire à votre »bonté maternelle« ou, »à la justice impériale ?« lui demande t-elle, avec une fausse naïveté qui dénonce l'ambivalence de sa royale interlocutrice » (cf. van Rossum-Guyon 2000:36).

Ce qui est amusant dans la conversation entre Marie-Thérèse et Consuelo est que c'est l'impératrice qui formule à la fois les questions et les réponses, elle lui suggère même ce que Consuelo devrait lui dire:

« Et bien, ma chère petite, à votre place si j'avais l'occasion qui se présente en cet instant, et qui ne se présentera peut-être plus, j'ouvrirais mon cœur à ma souveraine et je lui dirais: « Vous qui pouvez tout et qui voulez le bien, je vous confie ma destinée, levez tous les obstacles. D'un mot vous pouvez [...] me rendre heureuse » (cf. Sand 1999:751).

Pourtant, Consuelo ne tombe pas dans le « piège » de l'impératrice, elle reste libre d'exprimer ce qu'elle a envie de dire.

Cette rencontre est une expérience supplémentaire qui permettra de compléter son éducation, cette épisode joue pour elle un rôle formateur. En effet, Consuelo est maintenant

« plus lucide quant aux motivations des puissants et à leurs petits côtés: vanités, égoïsme, fourberies, goût effréné du pouvoir » (cf. van Rossum-Guyon 2000:36).

Ce qui est présenté dans cet extrait c'est un avertissement aux lecteurs et une mise en garde contre les appels « du luxe », qui ne seraient que superficiels et temporaires. Ceux-ci s'opposeraient à l'authenticité de l'art de Consuelo. La critique des puissants qui est faite ici est à relativiser puisqu'il s'agit du personnage du XVIII^e siècle. Autrement dit, la critique que fait George Sand peut être considérée comme une critique des puissants du XIX^e. Consuelo sert donc ici de modèle aux lectrices.

Nous remarquons que l'impératrice est fortement critiquée dans ce passage, qu'elle apparaît comme une « commère » (cf. Sand 1999:754), voire qu'elle peut paraître futile dans le sens où elle s'intéresse plus à la vie privée des artistes qu'à leur talent. La critique faite à l'impératrice est qu'elle est présomptueuse:

« C'est ainsi qu'on écrit l'histoire, et c'est ainsi qu'on éclaire les rois, se dit-elle [Consuelo] lorsque l'impératrice fut sortie de l'appartement d'un grand air, et en lui faisant, pour salut, un léger signe de tête » (cf. Sand 1999:754).

Autrement dit, non seulement l'impératrice se trompe dans son jugement quant à Clorinda, mais en plus elle est sûre d'elle-même.

Pour conclure, nous voyons bien que c'est à travers les rencontres que fait Consuelo, qu'elle construit sa propre personnalité. Mais, c'est également des rencontres qui sont riches d'enseignement pour les lecteurs et les lectrices, car ils peuvent profiter des réflexions et des commentaires de Consuelo, afin de se faire leur propre opinion.

Toutes ces rencontres contribuent au développement de Consuelo, et à sa transformation durant ce roman qui est un « *parcours initiatique* ».

2.4.2 Des épreuves

Dans les romans initiatiques les héros subissent des épreuves « *sous forme de combats, d'exploits en tous genres* » (cf. Cellier 1977:119). Consuelo aura des « *combats* » comme: une souffrance amoureuse, une maladie etc. et des « *exploits* » comme son succès en tant que chanteuse.

Les épreuves que rencontrent les personnages sont généralement douloureuses et représentent pour eux une souffrance. « *C'est des ténèbres du roman noir que jaillit la lumière initiatique* » (cf. Cellier 1977:131)

« *soit que le héros ne parvienne à l'initiation qu'après avoir subi des épreuves sous forme de combats, d'exploits en tous genres, soit que la femme soit initiée en même temps que le héros, soit que l'amour joue le rôle contradictoire d'obstacle ou d'adjuvant. [...] « Les épreuves, les souffrances, les pérégrinations du candidat à l'initiation survivent dans le récit des souffrances et des obstacles que traverse avant d'arriver à ses fins, le héros » » (cf. Cellier 1977:119).*

Dans *Consuelo* le personnage principal est tiraillé entre sa passion pour la musique et ses désirs amoureux. Sa passion pour la musique étant plus forte, les sacrifices amoureux qu'elle va être amenée à faire vont donc représenter pour elle de vraies épreuves romanesques. Ces épreuves vont la mener à voyager et vont structurer l'ensemble du récit.

« *[L]a maladie, le mal sacré, devient une voie pour accéder à la révélation* » (cf. Cellier 1977:125). Consuelo ressemble à Pauline Garcia car pour être crédible pour les lectrices, le personnage devait ressembler à un personnage réel. Cela permet de faire évoluer le lecteur à travers le personnage principal. Ainsi l'initiation de Consuelo permet également l'initiation de la lectrice.

« *[L]e propre du roman initiatique lorsqu'il est l'œuvre d'un grand écrivain, est d'être la fois réaliste et symbolique* » (cf. Cellier 1977:127).

Dans ce roman, nous trouvons de nombreuses métaphores et symboles qui illustrent la transformation de Consuelo. Nous pouvons relever en particulier les métaphores du labyrinthe

qui symbolisent l'accès difficile et complexe, du cheminement de l'héroïne pour réussir sa quête identitaire.

En effet, dans le roman et en particulier lors de son séjour dans le château des Géants, Consuelo se retrouve parfois dans des lieux chargés de symboles.

« Égarée dans ce labyrinthe de galeries et de passages, elle traversa une sorte de vestibule qu'elle ne connaissait pas, et crut trouver par là une sortie sur les jardins » (cf. Sand 1999:263).

Après être passée par ces lieux symboliques, Consuelo en ressort grandie, ce qui contribua à son éducation par l'expérience empirique:

« Consuelo s'enfonça donc dans les mystères du souterrain avec un nouveau courage, attentive cette fois à tous les accidents du sol, et s'attachant à suivre toujours les pentes ascendantes, sans se laisser détourner par les galeries en apparence plus spacieuses et plus directes qui s'offraient à chaque instant. De cette manière elle était sûre de ne plus rencontrer de courants d'eau, et de pouvoir revenir sur ses pas » (cf. Sand 1999:318).

Ici nous observons une évolution: le personnage parvient à franchir des obstacles symboliques, ces obstacles symbolisent une meilleure connaissance d'elle-même par l'acquisition d'expériences, ce qui fait parti de l'éducation empirique qu'elle se forge tout au long du roman. Au fur et à mesure, Consuelo ne craint plus de passer par ces lieux symboliques, elle commence à s'habituer à son « parcours initiatique »:

« Ce n'était pas le moindre des dangers que Consuelo eût traversés ; mais elle n'avait plus peur » (cf. Sand 1999:356).

Là encore nous pouvons observer son progrès et sa transformation. Les épreuves que surmontent les personnages font parfois penser à des épreuves épiques voire mythologique.

« Aussitôt, les références mythiques foisonnent: « Il lui sembla qu'elle entrait dans l'enfer de Dante, dit le texte,...Comme le héros fabuleux, Consuelo était descendue dans le Tartare pour en tirer son ami...Elle rêvait et entreprenait ce pèlerinage comme Jeanne d'Arc avait rêvé et entrepris la délivrance de sa patrie...Il lui semblait qu'elle était poussée par une main divine qui la rendait invulnérable...Elle s'imaginait marcher à l'abri de son talisman comme le généreux Ubalde à la reconnaissance de Renaud à travers les embûches de la forêt enchantée » (cf. Cellier 1977:131).

Même avant sa naissance, la mère de Consuelo et la troupe de Bohémiens avec laquelle elle voyageait avaient déjà parcouru beaucoup de territoires. Comme nous pouvons le voir:

« [L]a petite Consuelo, née en Espagne, est arrivée de là en Italie en passant par Saint-Petersbourg, Constantinople, Mexico, ou Arkangel, ou par toute autre route encore plus directe à l'usage des seuls bohémiens » (cf. Sand 1999:36).

C'est peut-être donc en raison de ses origines que Consuelo va être amenée à voyager autant. Les différents lieux que Consuelo va traverser vont chacun lui apporter quelque chose et compléter son éducation que ce soit par les rencontres qu'elle va y faire, ou bien par les différents styles et formes d'art qu'elle va y rencontrer. Le cadre chronologique et spatiale de l'œuvre n'a pas été choisi au hasard. Alors, que ce soit l'époque où les lieux dans lesquels se rend Consuelo, chacun d'eux a une importance symbolique.

Tout d'abord, le premier lieu où se trouve Consuelo est Venise. Cette ville a une forte symbolique, car elle représente la ville de l'amour, du mystère et de la passion. D'ailleurs, c'est dans cette ville que Consuelo connaît sa première histoire d'amour avec son ami d'enfance Anzoleto:

« [C]ette vision de Venise au beau ciel, aux douces mélodies, aux flots d'azur sillonnés de rapides flambeaux ou d'étoiles resplendissantes » (cf. Sand 1999:472).

D'ailleurs, selon l'étymologie de ce nom Venise serait la ville de la passion car:

« Si l'on n'a que des hypothèses concernant l'origine étymologique du nom de la ville, phonétiquement, Venise s'appelle Vénus. Tant dans les récits de voyage que dans les œuvres de fiction, cette représentation féminine de Venise amène toutes sortes de déclinaisons, de la reine à la courtisane, les exemples plus multiples » (cf. Brieu-Galaup 2007:97).

Mais c'est surtout dans cette ville que Consuelo va connaître son initiation à l'art avec l'apprentissage du chant religieux puis sa pratique de l'opéra et grâce auquel elle va se produire en publique.

La ville où Consuelo va ensuite, c'est Rudolstadt. Cette ville est perdue dans la forêt et isolée.

« L'incertitude, la désolation, la tristesse des lieux correspondent exactement aux états émotionnels [des personnages] » (cf. Sabbah 1989:73).

Cela lui permet une certaine introspection, de se retrouver avec elle même et en particulier avec des événements de son passé. Consuelo se rend dans cette ville pour échapper à Anzoleto qui l'a fait souffrir. C'est pourquoi l'art qu'elle va y rencontrer sera un art moins « publique » et c'est là qu'elle va être subjuguée par la musique populaire:

« Il y a une musique qu'on pourrait appeler naturelle, parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions. C'est la musique populaire: c'est celle des paysans particulièrement » (cf. Sand 1999:422).

Finalement, pour George Sand elle-même

« la musique populaire des campagnes était une musique de la nature, naturelle aux paysans et au peuple comme « les chants aux oiseaux » (cf. Mallet 1995:295).

La Bohème que va traverser Consuelo avec Joseph Haydn avant de se retrouver à Vienne est un lieu mystique et mystérieux comme nous le prouve la citation suivante:

« [L]a caverne, les chants bizarres et farouches de l'antique Bohème, les ossements éclairés de torches lugubres et reflétés dans une onde pleine peut-être des mêmes reliques effrayantes » (cf. Sand 1999:472).

Cette citation, est elle aussi caractéristique du style romantique, car elle utilise les ressorts du mystère, de l'horreur, dans le sens où nous remarquons une certaine esthétique de la mort, les « ossements » contribuent à donner une ambiance angoissante au roman, et le rend alors un peu « effrayante ».

La prochaine ville, Vienne, qui est également la capitale de la musique au XVIII^e. Par conséquent, en tant que musicienne et chanteuse Consuelo doit d'y aller. Consuelo se rend à Vienne pour des raisons affectives, comme lors de son départ de Venise elle souhaite « fuir » son amour Albert de Rudolstadt:

« [E]lle est partie pour Vienne à l'improviste, à pied, sans guide et presque sans argent, avec l'espérance de rendre le repos et la raison à celui qui l'aime, et n'emportant, de toutes les richesses qui lui étaient offertes, que le témoignage de sa conscience et la fierté de sa condition d'artiste » (cf. Sand 1999:514).

Nous remarquons dans la façon très simple et improvisée de Consuelo des caractéristiques du voyageur romantique, comme dans le tableau de Caspar David Friedrich (cf. chapitre 3.1). En effet, elle voyage sans argent, ni luxe ce qui la pousse à partir ce sont des motifs affectifs. Pour elle, l'argent et les richesses ne sont pas le plus important.

Voici, à présent, quelques informations sur la ville de Vienne et son caractère artistique, c'est-à-dire que nous y apprenons l'importance de la musique dans cette ville à cette époque.

« Au milieu du XVIII^e siècle, époque d'où il est permis de faire dater le préromantisme, Vienne subit, comme Paris, et davantage encore, l'influence de la musique italienne » (cf. Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes 1955:476,477).

« En outre, tout le monde était plus ou moins musicien, à cette époque, à Vienne ; on y faisait une énorme consommation de musique » (cf. Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes 1955:482).

Comme nous le prouve ces deux citations, Vienne était en effet une capitale très importante pour la musique à l'époque.

Bien que ces voyages lui permettent de compléter sa formation et son éducation en générale, ce sont toujours des raisons amoureuses qui la poussent à partir.

La progression du récit et la transformation de Consuelo se reflètent à travers son voyage et la structure qu'utilise George Sand pour montrer le changement qui s'est produit chez son personnage principal. Cela se reflète à travers les choix des villes qu'elle a traversé:

« Le chemin parcouru par l'héroïne, de Venise à Vienne, en passant par la Bohême (les deux noms de ville se répondent ayant la même initiale, et le mot « Bohême » est à double sens) n'est pas seulement géographique » (cf. Didier 1981:154).

Autrement dit, le parcours de Consuelo représenterait une sorte de spirale où Consuelo reviendrait presque à son point de départ, mais qui, grâce à son évolution personnelle et artistique est différent. C'est-à-dire que le chemin parcouru par Consuelo est à la fois géographique et personnelle. La différence symbolique entre Venise et Vienne est due au fait que le personnage a évolué: à Venise Consuelo était encore une enfant, alors qu'à Vienne Consuelo a mûrit. L'évolution en forme de spirale représente bien le parcours initiatique de Consuelo, en général, car lorsque Consuelo quitte le Porpora à Venise, puis quand elle le retrouve elle ne se comporte pas avec lui de la même manière, bien que lui soit rester le

même. Ce qui signifie qu'il y a un retour à la base de l'histoire non pas circulaire (où tout serait exactement identique au début) mais en spirale, car Consuelo s'est transformée.

3. Consuelo...une héroïne romantique

Comme Consuelo, George Sand a reçu une éducation religieuse. Pourtant, malgré une éducation « sommaire », George Sand est parvenue à avoir un grand succès grâce à son œuvre artistique, tout comme Consuelo ou plus exactement Pauline Viardot qui malgré son éducation modeste a réussi aussi à connaître la gloire.

Le romantisme dans ce roman est fondamental pour comprendre l'art de Consuelo et comment celui-ci va lui permettre d'exprimer ses émotions à travers le chant. En effet, le romantisme est un mouvement qui permet d'exalter les émotions des artistes (par le lyrisme) et c'est donc le mouvement qui va rendre le mieux compte de sa personnalité et de ses souffrances. Le romantisme que nous allons étudier dans ce chapitre et tout au long du roman va surtout nous permettre de comprendre la transformation de Consuelo par l'art.

Avant tout, nous allons commencer par faire un bref rappel de ce que signifie le romantisme et plus concrètement le roman romantique.

Ce roman veut présenter aux lecteurs une illusion de réel. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons des lieux et des personnages ayant existés, mais également des faits historiques réels:

« Parmi les conceptions typiquement romantiques, il en est une qui frappe par son audace, c'est l'analogie établie entre l'histoire de chaque homme et l'histoire de l'Humanité » (cf. Cellier 1977:121).

Dans le roman nous retrouvons des liens entre des personnages historiques et des personnages fictifs, comme par exemple, lors de la conversation entre Marie-Thérèse, l'Impératrice d'Autriche, reine de Hongrie, de Bohême et de Croatie.

Mais, le roman romantique se caractérise par un mélange de genres, c'est ce qui le rend plus riche et plus complexe:

« Le genre le plus adéquat se révèle, en définitive, le roman, aussi bien en raison de sa souplesse que de son ampleur ; mais en raison de cette ampleur même, il n'y aura pas de roman initiatique à l'état pur, parce que tout roman romantique de vastes proportions tend à devenir une somme où toutes les formules semblent confluer, roman personnel et roman historique, roman humoristique, roman social et roman populaire » (cf. Cellier 1977:124).

C'est pourquoi il est particulièrement intéressant d'étudier *Consuelo* et que, malgré la longueur du roman, le lecteur ne s'ennuie pas à la lecture de ce roman, car il est rempli de styles et de genres assez différents, ce qui est divertissant, et ce qui s'explique par la forme même dont a été écrit le roman, c'est-à-dire un roman feuilleton. Comme nous l'avons vu dans l'introduction et dans le chapitre 2, le roman a été écrit entre 1842 et 1843. George Sand a donc évolué dans sa façon d'écrire et a probablement varié le style afin de plaire à son public pour qu'il continue d'acheter le journal dans lequel ce roman-feuilleton était publié.

Cellier confirme l'utilisation de différents styles comme nous pouvons le voir dans la citation suivante:

« Après l'admirable prologue inspiré du séjour de Rousseau à Venise, et tout imprégné de musique, la romancière, qui veut varier les plaisirs, conduit son lecteur en Bohême et l'affole par les horreurs du roman noir » (cf. Cellier 1977:131).

Ces deux passages du roman à Venise et en Bohême sont très différents, ce qui a été critiqué car il lui était reproché de perdre son lecteur en utilisant deux genres si différents surtout que selon Cellier le roman noir était encore un genre mineur à cette époque.

3.1 Un héros romantique

Selon Sctrick (1999:10) le roman a été méprisé par « [f]aguet et la critique rationaliste de la fin » du XIX^e, car

« [ils] ne pouvaient que rejeter cette littérature qui s'abreuve aux sources « obscures » du plus pur romantisme allemand » (cf. Sctrick 1999:10).

Cette citation qui nous a poussé à faire des recherches sur ce mouvement est selon la formulation de Thomas Mann ainsi:

« [L]e romantisme allemand s'acheva en barbarie hystérique, ivresse de la supériorité, crispation sur le crime » (cf. Träger 1980:87).

En effet, on retrouve dans le romantisme allemand en plus des aspects nationalistes et religieux, des thèmes liés à la folie et à l'erreur comme en sont victimes Consuelo et Albert dans quelques passages du récit, par exemple:

« Il devient à peu près certain pour moi, se dit le chapelain en quittant Consuelo, que cette jeune personne n'a pas l'esprit moins dérangé que M. le comte. La folie serait-elle contagieuse ? Ou bien maître Porpora nous l'aurait-il envoyée pour que l'air de la campagne lui rafraîchît le cerveau ? » (cf. Sand 1999:299).

Au XIX^e siècle, la société française connut des changements de différents régimes politiques dus à leurs révolutions et l'instabilité politique. C'est à cette époque que le romantisme, un mouvement européen, né à la fin du XVIII^e siècle, apparut de plus en plus.

« [L]e maître mot du premier demi-siècle, pénétrant aussi bien le champ des idées et des œuvres littéraires que des représentations plastiques ou musicales [...] va s'épancher aux lendemains de la chute de l'Empire, quand auront été surmontées les « terreurs » révolutionnaires et les contraintes de l'ordre impérial » (cf. Rincé 1986:7).

Nous remarquons au XIX^e des idées héritées de la Révolution française et en particulier la liberté à laquelle, s'ajoute « l'individualité, l'engagement et [la] totalité » (cf. Rincé 1986:7). En effet, l'expression du « Moi » n'aurait pas été possible sans cette révolution:

« Le Moi, avec ses passions et ses convictions parfois contradictoires, envahit aussi bien le poème lyrique ou élégiaque que le roman personnel et autobiographique. L'histoire, perçue comme champ d'action des énergies collectives ou des défis du héros solitaire, nourrit les formes nouvelles du drame et du roman historique » (cf. Rincé 1986:7).

Dans le roman, Consuelo revendique aussi sa liberté « *je suis parfaitement libre* » (cf. Sand 1999:453). Au début, elle ne veut embrasser ni une carrière religieuse ni se marier à Albert par exemple, car elle dit « *j'appartiens à l'art* » (cf. Sand 1999:459). Autrement dit, Consuelo décide elle-même de sa vie même si elle a plusieurs reprises dans le roman nous voyons qu'elle est le sujet de son destin auquel elle ne peut pas échapper comme les personnages tragiques.

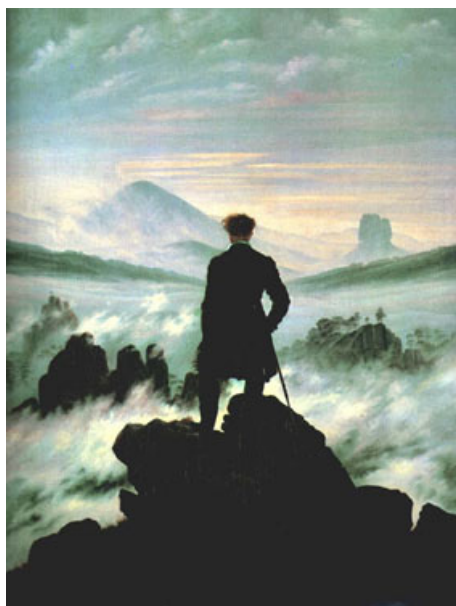
Le travail de cantatrice lui permet d'acquérir une certaine liberté, et de développer sa passion:

« [*Je suis, je dois être cantatrice. A quoi serais-je bonne, d'ailleurs? où trouverais-je de l'indépendance? à quoi occuperais-je mon esprit rompu au travail, et avide de ce genre d'émotion?* » (cf. Sand 1999:460).

De plus, « *La littérature est aujourd'hui plus que jamais l'image fidèle de l'état social* » (cf. Artaud cit. selon Jensen 1959:13). Comme nous l'explique déjà cette citation d'Artaud dans un article du *Mercur* du *XIX^e siècle*, la littérature de cette époque reflétait la société, voire même elle la présentait. Alors nous pouvons nous demander pourquoi *Consuelo* nous présente-t-elle une aventure qui se déroule au XVIII^e siècle. L'une des hypothèses est que même si que le décor et les détails historiques correspondent à ceux du XVIII^e les émotions et les épreuves personnelles de Consuelo ressemblent davantage à celles d'une jeune femme du XIX^e. Effectivement, son indépendance lors des voyages, sa liberté et ses émotions correspondent aux caractéristiques du héros romantique comme nous allons le voir maintenant.

Mais, avant de commencer avec les caractéristiques du héros romantique, nous pouvons mentionner la peinture de Caspar David Friedrich⁷ (représentée ci-dessous), peinte en 1818 qui peut être considérée comme la représentation du personnage et héros romantique et que nous retrouvons dans la plupart des romans de cette époque.

⁷ Caspar David Friedrich, né le 5 septembre 1774 et mort le 7 mai 1840 (cf. Beenken 1938:171), était un peintre romantique allemand. Son tableau « *Le voyageur contemplant une mer de nuages* » évoque « *toute l'essence du romantisme* » (cf. Rosenthal 2012:159).



Peinture 1 Le voyageur contemplant une mer de nuages (1817-1818)

Brièvement, dans cette image nous pouvons voir un homme seul, probablement un voyageur, debout sur une roche. L'homme qui tourne le dos au spectateur, porte une redingote en tenant une canne dans sa main droite. Ce qui est frappant dans l'image est la représentation du paysage et le jeu avec les couleurs. Presque toute l'image est occupée par le ciel nuageux, l'obscurité domine la peinture, comme pour refléter les émotions tourmentées de ce personnage, car

« [L]a nature enfin, décor complice ou univers plus complexe de forces obscures, s'offre, dans tous les genres, comme un domaine inépuisable d'expression ou d'interrogation au Moi euphorique ou souffrant » (cf. Rincé 1986:7).

Plusieurs éléments confirment le style romantique de cette œuvre, à cause du voyageur dans le brouillard qui montre une réflexion sur soi-même et de plus le voyageur est une métaphore de l'avenir inconnu.

« La sensibilité romantique n'est pas faite que de mélancolie. Elle connaît des moments d'exaltation et de passion. La nature dans laquelle elle se reconnaît est celle des orages et des tempêtes. [...] Le déchirement des éléments de la nature s'accorde aux tumultes de son cœur » (cf. Sabbah 1989:74).

Cette peinture s'intitule « *Le voyageur contemplant une mer de nuages* » et selon L. Cellier:

« Un voyage romantique est toujours plus ou moins une quête mystique. Les archétypes du voyage initiatique, du voyage au bout de la nuit, apparaîtront donc en filigrane de toutes les œuvres décrivant le voyage de l'âme » (cf. Cellier 1977:123).

La recherche mystique à travers le voyage et ce que nous pouvons observer à travers cette peinture, nous fait naturellement penser au voyage de Consuelo. L'intérêt du voyage est qu'il permet toujours une réflexion personnelle:

« Car l'intérêt du voyage réel se trouve dans l'écho qu'il suscite, les choses que l'on apprend sur les autres et sur soi, les fantasmes qui s'y investissent, le ferment créateur qu'il introduit pour toujours dans une œuvre » (cf. Escomel 1988:4).

Le personnage que nous pouvons voir dans cette peinture ressemble à Consuelo sur de nombreux aspects. En effet, tous les deux sont des voyageurs solitaires face à un destin obscur et tourmenté. C'est la raison pour laquelle, bien que Consuelo soit une femme nous pouvons dire que tous deux se ressemblent.

« Le remarquable épilogue du roman justifie plus encore cet hommage rendu à la sagesse romantique. La romancière ignore les complaisances du romancier populaire, elle ne s'abaisse pas à donner à son roman une fin heureuse. Comme les initiés de Goethe, ses héros sont des renonçants. Consuelo, la cantatrice perd sa voix ; Albert, le poète génial perd sa raison » (cf. Cellier 1977:135).

Le destin que l'on pourrait qualifier de « tragique » pour les personnages, est assez caractéristique de la littérature romantique du XIX^e, car les personnages finissent victimes de leur passion ou de leur folie, ou bien encore, ils renoncent de façon symbolique à leur passion (Consuelo perd sa voix, ce qui symbolise qu'elle se « soumet » à Albert, son mari) ce qui est en soi une tragédie:

« Le héros romantique est parfois un grand seigneur ; plus souvent sa naissance est basse ou inconnue. Enfant trouvé, bâtard, plébéien, valet, bouffon, brigand, il sent amèrement le contraste entre sa situation sociale et sa valeur propre. Tout lui est dû, et il ne doit rien à personne. [...] Enveloppé de mystère, il est le jouet d'une fatalité irrésistible, qui l'a marqué pour des passions aveugles, pour une destinée aventureuse et dangereuse, pour des crimes inévitables ; et pourtant il est souvent, au fond, sensible et tendre. [...] En général, il est amoureux avec frénésie, et son amour est funeste à celle qui en est l'objet » (cf. van Tieghem 1948:282).

Consuelo est comme dans la définition que nous devons le voir une héroïne romantique, car à l'image de ces personnages elle est issue d'un milieu social pauvre, elle a grandi seule avec sa mère étant chanteuse et elle était obligée de travailler, quand elle était enfant pour vivre. Elle a donc, comme dans la citation un père « inconnu » et elle a réussi à se faire remarquer par son travail et son talent inné, elle ne doit donc « rien à personne ».

Il est dit que le héros romantique et le « jouet d'une fatalité irrésistible » c'est le cas ici de Consuelo qui est « victime » de l'amour que les autres portent sur elle et qui l'oblige à partir, à fuir dans d'autres villes, comme c'est le cas après sa rupture avec Anzoletto, cet épisode l'oblige à partir de Venise, ou bien après la déclaration d'amour d'Albert qui la pousse à fuir Rudolstadt.

Pourtant, Consuelo n'exprime pas ses sentiments amoureux de la même manière que le ferait un homme à cette époque. Lorsque Consuelo est amoureuse, ses sentiments la font rougir et:

« Quelque chose de tout cela me fait-il trembler, rougir, palpiter ou rêver ? Non...non, en vérité ! parle, mon cœur, prononce-toi, je te consulte et je te laisse courir » (cf. Sand 1999:764).

Sa réaction, est conforme à celle que devait avoir les braves jeunes filles de l'époque, c'est-à-dire qu'elles étaient touchées et émues lorsqu'un homme qui leur plaisait les aimait.

Mais, quelles sont alors les autres caractéristiques typiques du héros romantique?

3.1.1 Les caractéristiques des héros romantiques

En général, les héros des romans romantiques partagent des caractéristiques communes et certains aspects récurrents comme le définit Hélène Sabbah:

« - Un être malheureux: le héros romantique est aussi un être qui souffre. Sa sensibilité aiguë le livre en victime à toutes les trahisons et fait de lui un être désarmé devant les difficultés de la vie. Il est un éternel insatisfait parce que le monde ne peut lui apporter l'absolu qu'il cherche à atteindre : les sentiments s'émoussent, le temps passe avec les saisons, la beauté se flétrit, ce qu'il souhaiterait éternel, ne résiste pas au temps. Se sentant exclu sur le plan social, en proie au doute et aux incertitudes, il cherche désespérément une unité et un équilibre que la coexistence en lui de tendances contraires lui refuse constamment. Il est ainsi un être déchiré qui ne peut (ou ne veut) adopter ses rêves à la réalité. Il est toujours en porte-à-faux, toujours décalé par rapport à son temps, aux autres, à ses propres aspirations » (cf. Sabbah 1989:7).

Ces caractéristiques sont quelques unes des plus fréquentes que nous retrouvons, mais auxquelles nous pouvons ajouter la solitude, le nationalisme, les souvenirs du passé, les incertitudes, les déchirements etc. En effet, H. Sabbah ajoute à propos de Lorenzo dans *Lorenzaccio* de Musset qu'il est « un être tourmenté, double, partagé entre des tentations contradictoires, sensible comme son créateur, mélancolique et cynique comme lui » (cf. Sabbah 1989:5,6) et cela est aussi souvent le cas chez tous les héros romantiques.

Consuelo est une femme qui décide de prendre son destin en main et donc par là, d'affirmer son «je». Il s'agit du « *je de l'introspection* » selon la définition que nous donne Hélène Sabbah, l'introspection est une

« action de regarder à l'intérieur de soi et donc d'observer et d'analyser ses propres sentiments et ses propres émotions » (cf. Sabbah 1989:80).

Quelques circonstances externes à l'action favorisent l'introspection des personnages. Il s'agit par exemple d'éléments du « décor » comme par exemple le crépuscule, la nuit, l'automne, l'hiver, quelques lieux comme la forêt, les cimetières etc.

Consuelo, au fur et à mesure elle évolue, elle exprime de plus en plus sa propre volonté, comme par exemple son destin de se marier avec Albert. Cela est rendu possible car le statut du « moi » évolue dans la littérature:

« C'est aussi le moment où le moi s'affirme comme entité, comme absolu, avec l'avènement de la bourgeoisie et les débuts de l'individualisme moderne. Le moi n'est plus haïssable » (cf. Del Litto et al. 1984:89).

La passion des héros romantiques s'exprime souvent avec une certaine violence comme c'est le cas de Lorenzo dans *Lorenzaccio*. Mais Consuelo est une femme, elle doit donc se comporter comme telle et respecter les mœurs et les bienséances de l'époque.

Comme nous l'avons dit, l'expression des sentiments des personnages est essentielle et:

« La création artistique permet l'extériorisation des sentiments et des états d'âme, l'épanchement, l'analyse » (cf. Sabbah 1989:64).

À un moment du roman, quand Consuelo se trouve à Rudolstadt, celle-ci tombe malade. La maladie qu'elle va traverser est une expression romantique de sa souffrance et de cette transformation. Lors de cette souffrance de nombreuses citations nous offrent une description romantique, comme par exemple: « *la profondeur de sa souffrance* » (cf. Sand 1999:160).

Elle apparaît aussi comme une image fantasmagorique dans les deux extraits suivants:

« *Consuelo, pâle comme un spectre, et les cheveux dressés sur la tête* » (cf. Sand 1999:365).

« *Elle bondit au milieu de la chambre, échevelée, les pieds nus, le corps enveloppé d'une légère robe de nuit blanche et froissée, qui lui donnait l'aire d'un spectre échappé de la tombe* » (cf. Sand 1999:367).

L'esthétique de la femme presque mourante est fréquente pour les romantiques et à l'époque ces femmes étaient attirantes pour les hommes:

« *Jamais elle n'avait été aussi belle que dans cette attitude extatique, avec ses cheveux flottants, ses joues embrasées du feu de la fièvre, et ses yeux qui semblaient lire dans le ciel entr'ouvert pour eux seuls* » (cf. Sand 1999:367).

Le héros romantique est toujours un héros qui souffre et il est difficile pour lui de trouver des remèdes à sa souffrance (cf. Sabbah 1989:69). Dans le cas de Consuelo c'est l'amour et les soins prodigués par Albert qui vont la sauver et lui permettre une certaine résurrection, ce qui la rend plus forte dans la suite du roman.

Le lyrisme permet d'exprimer les sentiments et l'état des protagonistes. Selon Béranger et Castro, le lyrisme est,

« *comme [une] alliance de la parole et du chant – ne permet pas d'entrer dans l'intime de l'œuvre et comme telle ne peut nous satisfaire* » (cf. Béranger et Castro 1991:137).

Ce qui prime ce n'est plus la réflexion raisonnée des sentiments comme au XVIII^e, mais de ce laisser guider et apprendre à sentir ses émotions:

« *Le mouvement romantique dans son ensemble est en effet caractérisé par l'intérêt accordé à l'analyse de ce qui est ressenti. Sentir est plus important que raisonner et la primauté accordée au sentiment se traduit par la tonalité lyrique de la majorité des œuvres* » (cf. Sabbah 1989:74).

C'est la raison pour laquelle Consuelo s'exprime mieux quand les émotions de sa vie privée se reflètent dans son chant. Par exemple, quand elle souffre son chant ému plus encore le public.

L'amour est un thème central pour le romantisme, c'est à travers l'expression des sentiments amoureux que vont s'exprimer pleinement, le désir, la passion, la souffrance, le déchirement et la solitude des personnages. Albert incarne le personnage d'un fou. La folie est un état de la personne entre la raison et une partie inconsciente qui permet au fou d'exprimer des choses que les autres ne peuvent pas exprimer:

« *Le pâle Albert de Rudolstadt, qu'un de mes amis compare à un dessus de pendule, le pâle Albert de Rudolstadt, le fils du châtelain qui passe pour fou et qui ne se plaît que dans le silence ou la compagnie d'un autre fou, le héros mystérieux et mélancolique obsédé par le souvenir de sa vie antérieure, sujet à*

des crises de catalepsie, disparaît de temps en temps, sans qu'on sache où il se cache, sans qu'on sache ce qu'il fait » (cf. Cellier 1977:131).

La folie d'Albert, ainsi que son désir de solitude sont caractéristiques du romantisme où le héros est un être qui vit en marge de la société, car il ne peut s'entendre avec ses concitoyens qu'il ne comprend pas et qu'ils ne le comprennent pas. C'est pourquoi il est appelé « fou » par les autres. Dans le roman nous trouvons quelques autres allusions à sa folie:

« [V]ous êtes toujours en proie à des rêves funestes, à des idées de meurtre, à des voisins sanguinaires » (cf. Sand 1999:414).

« Je savais auparavant que ma vie était une expiation, un martyre ; et je cherchais l'accomplissement de ma destinée dans les ténèbres, dans la solitude, dans les larmes, dans l'indignation, dans l'étude, dans l'ascétisme et les macérations » (cf. Sand 1999:437,438).

« [M]on pauvre enfant était fou » (cf. Sand 1999:458).

Par conséquent, sa folie, ou sa souffrance, sont si extrêmes qu'il a des désirs de mort. Cela est aussi fréquent dans la littérature romantique et montre à quel point les personnages souffrent. En effet, le spleen⁸, était récurrent à cette littérature.

« Le mystère qui environne le héros, par l'angoisse qu'il crée nous permet d'accéder au sacré » (cf. Cellier 1977:131).

Là encore, nous voyons un autre aspect lié à la folie et à la souffrance du héros romantique qui est victime de ses pensées, et qui d'une certaine manière permet aux autres d'accéder ou de mieux comprendre le sacré. Le héros romantique permet une sorte de lien entre Dieu et le commun des mortels. Comme les artistes, les fous permettent une transition.

Tout comme dans la citation de Blaise Pascal « *Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point*⁹ », Consuelo tombe amoureuse d'Albert, qui est fou et son amour pour lui, la fera « *descendre aux enfers* » comme le dit:

« Peu à peu – et bien entendu, je ne peux pas ici suivre l'héroïne pas à pas et page à page, - l'exploit héroïque acquiert la résonance initiatique de la descente aux enfers » (cf. Cellier 1977:131).

Bien qu'Albert soit qualifié de fou nous pouvons remarquer également que Consuelo est elle aussi victime de folie comme en attestent les passages suivantes:

« - Je ne nie pas les bons mouvements de cette jeune étrangère, répondit le chapelain. Mais il y a du délire dans son fait, n'en doutez pas, madame » (cf. Sand 1999:306).

Mais, en tant que personnage romantique, Consuelo est aussi caractérisée par la mélancolie et la douleur:

⁸ Selon le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) la définition du spleen décrit un: « *État affectif, plus ou moins durable, de mélancolie sans cause apparente et pouvant aller de l'ennui, la tristesse vague au dégoût de l'existence* » (cf. CNRTL sans année).

⁹ Selon Blaise Pascal les sentiments d'affectes ne peuvent s'expliquer de façon raisonnée, cela correspond tout à fait à la pensée romantique (cf. Frantin 1870³:26).

« Elle était encore plongée dans ces réflexions sinistres » (cf. Sand 1999:408).

« Cette hallucination remplit de douleur et de pitié le cœur de Consuelo » (cf. Sand 1999:427).

Son caractère entier et romantique lui font même songer à la mort afin de sauver son honneur.

« Elle se mit à la fenêtre, et eut véritablement l'idée de se précipiter, pour échapper par la mort à l'infamie dont elle se croyait déjà souillée » (cf. Sand 1999:484).

Comme les femmes respectables de son époque, Consuelo se soumet aux hommes, mais elle a en plus la caractéristique d'être, grâce à son talent artistique, la seule femme à pouvoir comprendre la folie d'Albert.

« Consuelo, qui est une belle âme, pense qu'il est de son devoir d'aller à la recherche du dément disparu, car elle a décelé chez ce fou que l'on méprise, le génie et l'amour. Elle finit par découvrir le passage, l'entrée secrète, la source intermittente qui permet d'accéder au monde souterrain, et elle descend dans les ténèbres au péril de sa vie » (cf. Cellier 1977:131).

En définitive, tous deux se ressemblent un peu, ils sont tous deux victimes de leur folie et de leur passion. Afin de sauver Albert, elle est même prête à prendre des risques pour sa vie. Les deux personnages s'accordent bien ensemble, car:

« Le musicien fait son entrée, c'est un spectacle pâle, en proie à un mal sacré, mais la jeune fille lui offre son âme, et, par un échange spirituel, tandis qu'Albert se sent renaître, Consuelo semble s'éteindre. Cette première mort initiatique est l'équivalent de la petite initiation » (cf. Cellier 1977:132).

Leur amour, l'un pour l'autre, n'est pas charnel, mais spirituel, c'est qui le rend plus fort. Les deux personnages sont complémentaires puisque selon Cellier il y a un effet de vase communicant entre les deux.

« Mais Consuelo qui n'éprouve que de la pitié, du respect pour Albert, n'est pas mûre pour ces noces mystiques, et c'est pourquoi elle revient à la lumière sans avoir pénétré dans le sanctuaire » (cf. Cellier 1977:132).

Et comme nous pouvons le voir dans le livre:

« Ils recommençaient ensemble une vie nouvelle, appuyés l'un sur l'autre, n'osant guère regarder en arrière, et ne se sentant pas la force de se replonger par la pensée dans cet abîme qu'ils venaient de parcourir » (cf. Sand 1999:378).

Leur relation est, comme nous l'avons dit, plus spirituelle que charnelle, c'est pourquoi ils avancent ensemble, car cela leur permet d'être plus forts. Albert est moins « fou » au contact de Consuelo et Consuelo pense « moins » à son art lorsqu'elle est avec Albert.

En général, dans la littérature du XIX^e les héros sont principalement des héros masculins. C'est la raison pour laquelle, le cas et l'analyse de Consuelo en tant qu'héroïne romantique sont particulièrement intéressants, car elle ressemble par certains aspects aux héros masculins, mais elle a en plus une « fonction didactique », c'est ce que nous allons voir à présent.

3.1.2 Consuelo, une héroïne romantique à travers le roman ?

Au XIX^e siècle, la littérature pour les femmes et par les femmes est encore rare. George Sand doit même cacher son nom au début de sa carrière, et dans l'ensemble des œuvres nous trouvons davantage de héros masculins. Le cas de *Consuelo* est alors fascinant à analyser.

L'art comme moyen d'expression est une caractéristique des héros romantiques et comme l'illustre parfaitement Consuelo:

« Le héros romantique trouve parfois dans la création une possibilité d'expression consolatrice » (cf. Sabbah 1989:64).

Cette citation est intéressante car en effet dès le titre de l'œuvre la « consolation » est la caractéristique essentielle du personnage principal et celle-ci, à la capacité de consoler les autres, en passant par la musique et le chant.

« En créant des personnages qui SE ressemblent et qui LEUR ressemblent, les écrivains romantiques se sont incarnés dans leurs héros » (cf. Sabbah 1989:64).

L'un des personnages Zdenko¹⁰ souffre et Consuelo propose pour apaiser ses souffrances de lui chanter une chanson. Effectivement, Consuelo est un être sensible qui est capable de comprendre toutes les douleurs, les siennes et celles des autres.

*« - Pourquoi ne te comprendrais-je pas ? Je suis la consolation. Je me nomme Consuelo pour toi, entends-tu ? et pour le compte Albert qui seul ici me connaît.
- Toi, Consuelo ? dit Zdenko avec un rire moqueur. Oh ! tu ne sais ce que tu dis. La délivrance est enchaînée...
- Je sais cela. La consolation est impitoyable » (cf. Sand 1999:309).*

Globalement, Consuelo est un personnage qui est triste et sa tristesse s'exprime régulièrement tout au long du roman à travers notamment quelques phrases comme par exemple:

« [U]ne profonde mélancolie s'empara de son âme » (cf. Sand 1999:397).

« [L]a solitude d'une vie trop monotone » (cf. Sand 1999:397).

« [S]a rêverie enivrante et douloureuse » (cf. Sand 1999:399).

« Un sentiment de tristesse et d'épouvante s'empara d'elle » (cf. Sand 1999:407).

La souffrance et la mélancolie de Consuelo, sont bien sûr caractéristiques du romantisme, mais elles caractérisent aussi et surtout le caractère de l'Artiste qui est un être à part, une personne qui souffre, ce qui peut lui permettre de mieux exprimer son art, c'est ainsi que le romantisme présentait les artistes au XIX^e. C'est pourquoi bien que l'œuvre se déroule au XVIII^e, le personnage de Consuelo, est un personnage éminemment romantique.

Le personnage de Consuelo permet à George Sand de s'exprimer à travers elle, car toutes les deux sont des artistes et ce que vit Consuelo, ses difficultés d'artiste peuvent ressembler à celle de Sand. C'est comme si la voix de Consuelo était celle de George Sand.

¹⁰ Zdenko est un fou qui vit dans les environs du château de Rudolstadt.

Le héros romantique est un héros qui est différent des autres par son attitude, son caractère et son physique, c'est pourquoi le physique atypique de Consuelo, et le fait qu'elle ne soit pas très belle renforce l'idée qu'elle est un être à part, différent. Son apparence physique sera pour elle une légère source de souffrance, car certains lui feront remarquer qu'elle est laide. Pourtant, son physique n'a pour elle que peu d'importance, elle privilégie son intérêt spirituel et son chant. Autrement dit, sa différence fera d'elle un être plus fort, plus romantique:

« [U]ne fille bien intelligente, mais bien laide ! [...] elle est affreuse » (cf. Sand 1999:70).

« [O]n avait cessé de dire qu'elle est laide ; et le fait est qu'elle ne l'était plus » (cf. Sand 1999:71).

« Le comte, ne pouvant maîtriser son émotion, s'écria :

- Par tout le sang du Christ, cette femme est belle ! C'est sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo ! » (cf. Sand 1999:91).

Nous observons à travers ces citations une évolution du regard que les autres posent sur elle. Cette transformation s'explique par son talent et la reconnaissance de son charme:

« Quoiqu'elle fût absolument dépourvue de coquetterie » (cf. Sand 1999:94).

C'est donc sa franchise et sa personnalité honnête qui la rendent attirante. À l'inverse, le caractère négatif de certains personnages peut les rendre laids, en dépit de leurs efforts vestimentaire. C'est le cas de Clorinda:

« Ce qu'il y a de certain, c'est que la Clorinda, qui n'était qu'externe à ce conservatoire, avait fait grande toilette pour ce jour-là, et s'attendait à prendre place à la droite du comte ; mais quand elle vit cette guenille de Consuelo avec sa petite robe noire et son air tranquille, cette laideron qu'elle affectait de mépriser, réputée désormais la seule musicienne et la seule beauté de l'école, s'asseoir entre le comte et Marcello, elle devint laide de colère, laide comme Consuelo ne l'avait jamais été, comme le deviendrait Vénus en personne, agitée par un sentiment bas et méchant » (cf. Sand 1999:94).

Ce qui a peut-être inspiré le fait que Consuelo ne soit pas belle peut aussi être dû à ce que nous dit Brieu-Galop:

« Consuelo est aussi une héroïne à part. L'intrigue s'inspire d'un épisode des Confessions de Rousseau: alors que l'écrivain entend les voix sublimes des chanteuses d'une des écoles vénitienes, il imagine un aspect tout aussi sublime. Mais lorsqu'il les rencontre, toutes possèdent un physique ingrat » (cf. Brieu-Galop 2005:94).

Dans cette citation nous comprenons que ce qui a ému Rousseau ce n'est pas l'aspect physique des chanteuses, mais leurs qualités vocales. Autrement dit, que leurs qualités de chanteuses priment sur leur apparence. Pourtant, son physique « ingrat » ne l'empêchera pas de rencontrer des hommes qui l'aimeront.

Consuelo rencontre différents hommes au cours du roman et desquels elle tombera successivement amoureuse. Ces hommes sont tous assez différents et les différents traits de caractères qu'elle aimera en eux nous renseignera sur sa propre personnalité complexe. Comme les héros et héroïnes du romantisme, les protagonistes ont plusieurs niveaux,

plusieurs facettes et une véritable profondeur. De plus, ses rencontres vont lui permettre également de développer sa propre personnalité. Parmi ses amoureux nous trouvons :

Anzoleto, son amour enfance et chanteur, puis le compte Albert, amour interdit, fiancé et artiste et fou. Albert est un personnage typiquement romantique car il est victime de folie. Cette folie est expliquée par le contexte historique du XVIII^e siècle et en particulier la guerre :

« Cette guerre déjà lointaine – presque deux siècles et demi par rapport au temps de l'action principale – est cependant au cœur du roman, puisqu'elle permet d'expliquer les « bizarreries » du caractère d'Albert et le comportement de sa famille » (cf. Vierne et Bourgeois 1991:14).

Ainsi la rencontre avec ce personnage est utile car elle informe le lecteur de cette situation. Le statut de voyageuse de Consuelo est donc utile car il nous permet de découvrir plusieurs personnalités.

« Encore plus que le sentiment de la nature et l'aspiration religieuse, l'amour est un élément dominant du romantisme intérieur » (cf. van Tieghem 1948:265).

Effectivement, au XIX^e les auteurs n'hésitent plus à exprimer directement les émotions des personnages, que ce soit des sentiments amoureux, de colère etc. En général, les personnages romantiques se laissent guider par leurs émotions et leurs passions.

« S'il prend chez les romantiques une importance particulière, c'est d'abord en vertu de la prédominance générale du sentiment sur la raison et sur la volonté, de la vie affective sur les autres manifestations de la personnalité ; caractère essentiel, nous l'avons dit, de l'âme romantique, et qui depuis Rousseau dominait de plus en plus la littérature » (cf. van Tieghem 1948:265).

Autrement dit, les romantiques se laissent guider, ils sont comme victimes de leurs émotions, tels des personnages tragiques qui ne pourraient pas échapper à leur destin.

« Enfin l'idéalisme de divers romantiques ennoblissait de l'amour, y voyait une forme du culte rendu soit à Dieu, soit à la Nature, en faisait une religion » (cf. van Tieghem 1948:266).

L'amour est donc très important pour le romantisme, il a presque une importance mystique, l'amour est donc ennoblit. C'est pourquoi ce sentiment est si important pour Consuelo dans le roman.

« Ainsi considéré non plus comme une impulsion sensuelle ou comme un caprice du cœur, mais comme un principe divin, l'amour acquiert des droits imprescriptibles qui priment ceux des traditions sociales et ceux même des lois civiles. Cette idée, déjà en germe dans le roman de Rousseau et chez quelques préromantiques allemands, s'épanouit dans l'école romantique allemande » (cf. van Tieghem 1948:266).

Cela est ce que nous pouvons observer à travers les relations que Consuelo éprouve pour Anzoleto, puis pour Albert, ces deux amours sont chastes, c'est-à-dire sans « une impulsion sensuelle ». Lorsque l'un des personnages succombe à l'indentation charnelle, comme c'est le cas de Corilla qui fait l'amour avec Anzoleto, cela est fortement condamné par l'auteure et Corilla est d'ailleurs « punie » dans le sens où suite à cette relation extraconjugale elle tombe enceinte. Corilla représente l'opposée de Consuelo. Consuelo est vertueuse, alors que Corilla est la pécheresse. Elle est « la maîtresse d'Anzoleto et de Zustiniani » (cf. Sand 1999:640). C'est pourquoi « [l]a Corilla lui faisait horreur » (cf. Sand 1999:642).

Bien entendu au XVIII^e siècle il y avait encore de nombreux mariages de convenances. Comme c'est le cas dans le roman entre Albert et sa cousine Amélie. Leurs parents ont décidé de les marier suite à la folie d'Albert. Pourtant, ces fiançailles ne le rendent pas heureux. Ni l'un ni l'autre n'est amoureux, et chacun souffre de la situation.

« Déjà et depuis longtemps le roman sentimental et le drame bourgeois avaient protesté au nom des droits du cœur contre les mariages sans amour que la dureté des intérêts ou des convenances sociales imposait et qui brisaient l'espoir légitime d'un couple passionnément épris ; d'où désespoirs, meurtres ou suicides. Divers romantiques reprennent ce thème » (cf. van Tieghem 1948:268).

Il y a donc dans le roman une certaine critique à l'encontre des mariages arrangés et il faudrait alors davantage de mariages d'amour. C'est la raison pour laquelle l'amour va triompher dans le roman, puisque Consuelo sera demandée en mariage par Albert et son père. Amélie qui n'aimait pas Albert de toute façon, n'en sera pas fâchée.

Pour finir, nous pouvons constater que *Consuelo* se caractérise par des sentiments typiques du romantisme qui sont la souffrance, la mélancolie, la passion amoureuse, mais Consuelo, bien que passionnée reste chaste, afin de ne pas choquer les mœurs du XIX^e siècle durant lequel Sand publie ce roman.

3.2 La recherche identitaire

Les caractéristiques du héros romantique sont liées à la souffrance et à la passion. Ils ressentent différentes émotions qu'ils n'arrivent pas toujours à bien comprendre. En effet, ils sont souvent victimes de leur passion. Comme dans le tableau de Caspar David Friedrich et d'autres romans romantiques, Consuelo effectue un voyage initiatique qui a également pour but de mieux se connaître elle-même, puisque ce voyage lui permettra une introspection et une meilleure connaissance d'elle-même grâce aux différentes rencontres qu'elle va faire.

3.2.1 Identité – prénoms

L'art et l'éducation sont bien entendus les vecteurs de transformation de Consuelo. Cependant, nous remarquons que Consuelo, à travers son parcours initiatique, et ses voyages, en Europe (Venise, Bohême, Vienne, etc.), son identité évolue et cela se reflète à travers le changement de ses prénoms. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Consuelo ne possède qu'un prénom, pas de nom de famille, c'est pourquoi il lui sera plus aisé d'en changer.

Afin de se connaître elle-même et de pouvoir réussir cette transformation, sa métamorphose artistique et personnelle, Consuelo va passer par différentes identités et cela va se remarquer à travers l'emprunt de différents prénoms, comme par exemple: La Porporina, Nina, Bertoni... et d'autres personnages qu'elle interprète dans ses opéras. Cependant, bien que Consuelo veuille cacher son identité elle est à chaque fois « démasquée ».

Ces moments où elle est démasquée montre à la fois qu'elle ne peut cacher sa véritable nature, et son véritable talent artistique, mais également qu'elle doit rester Consuelo, qu'elle

ne peut pas prendre une autre identité. Ceci a à voir avec un certain déterminisme et une condition sociale et artistique à laquelle elle ne peut pas échapper (elle est d'origine modeste et fille de Bohémienne).

Ces emprunts successifs vont lui permettre de mieux se connaître, c'est ce que nous confirme van Rossum-Guyon:

« Toutes ces confrontations, ces dialogues débouchent, d'autre part, sur une affirmation et une prise de conscience, par Consuelo elle-même, de sa propre personne et de son propre système de valeurs. Au: »qui êtes-vous ?« posé par les autres, succède un »qui suis-je«. C'est l'ensemble des successifs qui êtes-vous ? voici ce que je suis, qui constitue la véritable identité de Consuelo, identité qui n'est pas livrée d'avance par un narrateur omniscient, mais objet d'une quête en même temps que d'une enquête et, pour cette raison même, en perpétuelle transformation. Cette »identité« est également soumise à des leurre et elle est à déchiffrer comme un secret. Tout au long du roman une identité en cache une autre, comme l'illustrent justement, les changements de noms ou l'épisode du travestissement de Consuelo en jeune homme, jusqu'au dénouement qui, comme on l'a souvent souligné, prête encore à diverses interprétations. Consuelo, mariée à Albert » (cf. van Rossum-Guyon 2000:30).

Ces différentes identités, qui finalement composent la personnalité complexe de Consuelo, se reflètent par la diversité des prénoms et noms qu'elle utilise:

« Il faut signaler, par exemple, l'importance du nom propre – dont sont développées et mises en jeu toutes les formes et les implications. Prénom: Consuelo; surnoms: la Porporina, la Zingarella; pseudonyme: Nina, titre: comtesse de Rudolstadt, chacune de ses désignations dénotant et connotant un autre aspect de l'héroïne, et lui permettant également de ne révéler, en livrant un des ses noms, que ce qu'elle veut faire savoir » (cf. van Rossum-Guyon 2000:29).

Le changement des prénoms de Consuelo correspond généralement à des changements de lieux, où elle se rend, et chaque changement de prénoms correspond à une nouvelle évolution du personnage de Consuelo:

« Le passage de la célèbre Porporina triomphant à Venise à la modeste Nina réfugiée au château des Rudolstadt, correspond à un changement de lieu et représente une nouvelle étape dans la formation, sinon l'initiation, de Consuelo » (cf. van Rossum-Guyon 2000:29).

Ces changements nous démontrent la personnalité poly-facétique de Consuelo:

« Déguisée en jeune homme lors de sa rencontre avec le chanoine, lorsque, en compagnie de Joseph Haydn, elle traverse les forêts de Bohême, Consuelo révèle et développe, sous son déguisement de circonstance, la dimension virile de sa personnalité, (ce qui n'empêche pas le bon chanoine d'être touché par ses charmes...) » (cf. van Rossum-Guyon 2000:29).

« Les discours qui sont adressés à Consuelo ont pour fin de dévoiler des aspects de sa personne et de sa personnalité, de faire progresser l'action en soumettant l'héroïne à une série d'épreuves. »Qui êtes-vous Consuelo?« C'est question est un des leitmotiv du roman » (cf. van Rossum-Guyon 2000:30).

Finalement, comme nous venons de le voir le changement de prénom a une fonction essentielle dans le roman, car c'est grâce à ces différents prénoms qu'elle peut améliorer son statut. C'est pourquoi, les lecteurs peuvent découvrir quand Consuelo voyage d'autres aspects de sa personnalité, et remarquer à chaque lieu une transformation du personnage principal.

3.2.2 La destinée de Consuelo

Consuelo, fille de la chanteuse bohémienne Rosmunda, est destinée par sa condition à devenir chanteuse comme sa mère. Pourtant, le Porpora remarque son talent exceptionnel, et qui se démarque des autres petites fille du couvent. Selon le Porpora et d'autres observateurs, ce talent serait d'origine divine et c'est pourquoi nous allons voir tout au long du roman comment Consuelo va s'approcher de sa destinée, même si quelques fois elle tend à s'en éloigner, tout la ramène à son destin d'artiste.

Consuelo a une destinée artistique spectaculaire, mais comme il était de coutume au XIX^e siècle, elle doit se marier. Pour elle, ce mariage est un peu une obligation, et cela fait partie de la destinée normale des femmes de son époque:

« L'homme qu'elle épousera, Albert de Rudolstadt, elle ne l'aimera que tardivement ; elle n'envisage ce mariage que comme un sacrifice, et la présence du mot « dévouement » est bien caractéristique: elle l'épouse à l'article de la mort ; il est un spectre déjà, par sa pâleur, dès leur première rencontre » (cf. Sand 1959 cit. selon Didier 1981:157).

Albert est un mari compréhensif, car il comprend qu'au delà de son « destin » de se marier, elle a un destin encore bien plus important qui est lié à son talent artistique et auquel elle ne peut échapper puisque c'est Dieu qui lui a donné:

« [Albert dit]: Mais sache, Consuelo, que tu ne serais jamais ni à lui ni à moi, ni à toi-même. Dieu t'a réservé une existence à part, dont je ne cherche ni ne prévois les circonstances, mais dont je connais le but et la fin. Esclave et victime de ta grandeur d'âme, tu n'en recueilleras jamais d'autre récompense en cette vie que la conscience de ta force et le sentiment de ta bonté » (cf. Sand 1999:343).

C'est à dire que Consuelo a un destin, tels les personnages de la tragédie grecque, et auquel elle ne peut se soustraire.

La destinée de Consuelo nous fait donc penser d'une certaine manière aux personnages tragiques, qui souffrent mais qui avec l'influence du romantisme sont déchirés entre différentes passions.

3.3 La musique et le romantisme

Le genre romantique que nous pouvons apprécier tout au long du roman et constamment lié à la musique puisque Consuelo, le personnage principal, est une chanteuse. De plus, George Sand avait une passion particulière pour la musique. C'est la raison pour laquelle la musique et le romantisme sont liés dans ce roman car l'auteure nous pousse à réfléchir et à considérer la musique comme un moyen pour mieux se connaître.

3.3.1 L'art comme remède aux souffrances des personnages romantiques

Dans ce roman l'art et la musique tiennent une place prépondérante, la relation à la musique est ici décrite d'une façon « romantique », c'est-à-dire d'une façon passionnée. La musique ne serait pas simplement un divertissement, mais la musique aurait une véritable fonction sociale

qui contribuerait à améliorer le quotidien des hommes. Comme nous pouvons le voir dans l'extrait qui nous présente une conversation entre Joseph Haydn et Consuelo:

« - Vous n'avez pas là une mauvaise idée, Joseph. Si les malheureux avaient tous le sentiment et l'amour de l'art pour poétiser la souffrance et embellir la misère, il n'y aurait plus ni malpropreté, ni découragement, ni oubli de soi-même, et alors les riches ne se permettraient plus de tant fouler et mépriser les misérables. On respecte toujours un peu les artistes.

-Eh ! vous m'y faites songer pour la première fois, reprit Haydn. L'art peut donc avoir un but bien sérieux, bien utile pour les hommes ?...

- Aviez-vous donc pensé jusqu'ici que ce n'était qu'un amusement ?

- Non, mais une maladie, une passion, un orage qui gronde dans le cœur, une fièvre qui s'allume en nous et que nous communiquons aux autres... Si vous savez ce que c'est, dites-le-moi.

- Je vous le dirai quand je le comprendrai bien moi-même ; mais c'est quelque chose de grand, n'en doutez pas, Joseph. Allons, partons et n'oublions pas le violon, votre unique propriété, ami Beppo, la source de votre future opulence » (cf. Sand 1999:533).

La musique serait donc un moyen pour soulager les souffrances et la misère, la musique permettrait aux pauvres une égalité avec les plus riches. C'est ce que George Sand voulait peut-être exprimer lorsqu'elle expliquait que pour elle la musique est un langage universel. Autrement dit, la musique permettrait donc une égalité entre les êtres. Le statut des artistes est selon Joseph Haydn particulier, celui-ci a une responsabilité sociale et morale envers ses concitoyens, ils jouent le rôle d'un lien entre les riches et les pauvres car ils leur donnent à tous les deux un plaisir identique et donc ils les mettent, d'une certaine façon sur un pied d'égalité. De plus, l'artiste n'est pas qu'un simple lien, il est également un héros romantique, victime de sa passion dévorante pour son art. Le rôle de l'artiste décrit ici par Joseph Haydn est donc un rôle noble et utile à la société.

3.3.2 Les rencontres artistiques qui vont transformer Consuelo

La musique transforme donc les personnages, car elle est directement liée aux émotions profondes des protagonistes. Nous trouvons dans le roman deux personnages qui ont été également deux personnalités réels et marquantes du XVIII^e siècle. Il s'agit du Porpora et d'Haydn¹¹. Tous les deux vont jouer un rôle déterminant dans le parcours artistique et personnel de Consuelo. Selon Vierende et Bourgois « [l]e Porpora est le maître et le père spirituel de Consuelo » (cf. Vierende et Bourgois 1991:22). De plus,

« [l]e Porpora a été aussi un moment le conseiller de Haydn. Son mauvais caractère, ses exigences, ont pu être inspirés par le père de Pauline Garcia [...] dont on dit qu'il fut un maître inflexible pour ses deux filles » (cf. Vierende et Bourgois 1991:22).

Quant à Haydn, qui souhaite être un élève de Porpora il « représente la musique à venir » (cf. Vierende et Bourgois 1991:22). Pour lui la musique n'est pas qu'un simple divertissement.

¹¹ Nous reviendrons sur ces deux personnalités au chapitre 5.2.2

La rencontre entre Haydn et Consuelo va être bénéfique pour les deux et va donner naissance à une double création car selon Vierende et Bourgeois:

«[T]outes les créations sont homologues: du monde, de l'œuvre, de la personnalité. Consuelo aide à la naissance d'un artiste, mais le roman montre aussi la re-naiissance et la transformation spirituelle de Consuelo l'Artiste» (cf. Vierende et Bourgeois 1991:23).

De plus, Consuelo va permettre Haydn de créer de nouvelles œuvres et Haydn va permettre à Consuelo de chanter des œuvres encore plus sublimes car selon Vierende et Bourgeois:

« La cantatrice n'est jamais qu'une interprète, et Consuelo pousse Haydn dans la voie bien plus haute de la composition » (cf. Vierende et Bourgeois 1991:27).

Tout comme le duo Consuelo-Albert, qui a besoin l'un de l'autre et qui sont complémentaires, le duo Consuelo-Joseph, sont deux artistes qui vont être bénéfiques pour l'un et pour l'autre. Leur collaboration va les mener tous deux à un nouveau niveau artistique plus élevé qu'au début de leur rencontre.

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, le romantisme peut être aussi considéré comme un facteur « essentiel » pour la transformation de l'art, puisque ce mouvement a été aussi témoins de grands changements sociaux de son temps.

Le prochain chapitre se spécialise alors sur le sujet de l'éducation, non seulement pour pouvoir analyser le changement personnel de Consuelo, mais aussi pour avoir une idée comment à l'époque, et dans ce contexte, les énormes changements économiques, sociaux et politiques ont transformés la société. C'était le XIX^e siècle où le débat sur les droits de la femme, sa place dans la société, mais aussi son rôle dans la famille a commencé. George Sand faisait partie de ces changements et comme Anna Szabó la décrit elle peut être considérée comme « le miroir » et « l'écho » de la société (cf. Szabó 1991:13).

4. L'éducation, comme moyen de développement

Pendant le roman, nous pouvons observer une transformation énorme de Consuelo causée par l'art, mais aussi par l'éducation. C'est une des raisons pour laquelle George Sand peut être considérée comme faisant partie des « initiatrices du mouvement féminin ». Quand la première partie de *Consuelo* a été publié en 1842 le roman était presque un scandale ou comme Kerstin Wiedemann l'explique:

« Die Literaturkritik reagierte auf Sands groß angelegten Doppelroman äußerst unterschiedlich, verriet jedoch fast immer eine gewisse Hilflosigkeit angesichts einer wuchernden Textmasse, in der offenbar schwer ein roter Faden zu finden war [...] und der sich als eine „Art Parabel des kritischen Prinzips präsentiert » (cf. Wiedemann 2003:125).

« Ein weiblicher Bildungsroman lag vor allem deshalb jenseits aller Vorstellungen, da Schriftstellerinnen in der Regel als unfähig zur tieferen Charakterdarstellungen galten » (cf. Wiedemann 2003:126).

L'éducation des jeunes femmes n'a cessé de prendre de l'importance au fil des siècles, depuis l'antiquité, mais celle-ci diffère selon les classes sociales auxquelles ces jeunes filles appartiennent, car l'éducation, comme méthode de formation, dépend du travail et de ce que l'on attend d'elles. Dans ce chapitre, nous allons voir brièvement la spécificité de l'éducation pour les jeunes filles de « bonne » famille, et quelles pouvaient-être les formes d'éducatrices pour les jeunes filles de « basse extraction » comme Consuelo et, plus modeste comme George Sand car selon Salomon:

« Elle ne reçut au couvent qu'une formation intellectuelle sommaire, celle que l'on donnait alors aux jeunes filles du monde » (cf. Salomon 1953:13).

Pourtant, la volonté d'enseigner de George Sand à travers son roman a été critiquée comme le disent Simone Vierende et René Bourgeois:

« On sait qu'un des défauts majeurs de l'œuvre de George Sand est son didactisme qui faisait « hurler » - entre autres – Buloz. Consuelo n'échappe pas à ce reproche [...] Ils ont pour seul mérite de faire apparaître clairement les idées de l'auteur » (cf. Vierende et Bourgeois 1991:17).

L'une des idées majeures est pour eux que « l'idéal de George Sand: [est] une transformation intérieure » (cf. Vierende et Bourgeois 1991:18).

Cependant, comme nous l'avons vu ce sont les rencontres qu'elle va faire qui vont lui permettre de parfaire son éducation. Il y a tout d'abord son maître de chant Porpora qui va lui apprendre la musique religieuse et la rigueur du travail, puis Amélie, qui est normalement son élève, mais qui va lui apprendre l'allemand et lui donner des notions d'histoire sur la Bohême. Albert aussi est à sa manière un « maître » pour Consuelo, car c'est lui qui va lui faire redécouvrir la musique populaire.

Dans le cas de Consuelo son maître, le Porpora, n'est pas seulement un instructeur mais également un maître à penser:

« [M]on noble maître Porpora. Il lui est échappé bien souvent devant moi des paroles amères et profondes qu'il me croyait incapable de comprendre ; mais elles creusaient bien avant dans mon cœur, et elles n'en sortiront jamais. C'est un homme qui a bien souffert, et que le chagrin dévore. Par lui, par sa tristesse, par ses indignations concentrées, par les discours qui lui ont échappé devant moi, il m'a appris que les artistes sont plus dangereux et plus méchants que tu ne penses, mon cher ange ; que le public est léger, oublieux, cruel, injuste ; qu'une grande carrière est une croix lourde à porter, et la gloire une couronne d'épines ! » (cf. Sand 1999:108).

Ces conseils ne sont pas « professionnels », mais plutôt des conseils personnels et basés sur son expérience personnelle. D'ailleurs, Consuelo considère le Porpora comme « un ami et un père » (cf. Sand 1999:483).

Bien sûr la relation privilégiée entre le maître Porpora et son élève Consuelo est exceptionnelle et ne reflète pas l'ensemble des relations, élèves-professeurs de l'époque. Ce privilège s'explique par le talent exceptionnel du Porpora, qui a donc pour elle une affection particulière.

4.1 Différents modèles d'éducation

Dans ce chapitre nous allons voir, les différents modèles d'éducation principaux du roman qui sont ceux utilisés pour l'éducation et la transformation de Consuelo, puis ceux utilisés pour d'autres personnages féminins du roman.

4.1.1 Éducation rousseauiste

En ce qui concerne l'éducation des jeunes filles des classes populaires, la nécessité n'est pas évidente pour tout le monde, comme en atteste Voltaire et Rousseau, deux auteurs du XVIII^e siècle. Selon Rousseau « *le pauvre n'a pas besoin d'éducation ; celle de son état est forcée, il n'en saurait avoir d'autre* » (cf. Rousseau 1850:7). Et selon Voltaire « *ce n'est pas le manœuvre qu'il faut instruire, c'est le bon bourgeois, l'habitant des villes* » (cf. Voltaire 1817:1028). Quant à Diderot, il s'oppose à Rousseau dans le sens où

« Diderot postule tout d'abord que l'éducation est nécessaire au peuple: « Depuis le premier ministre jusqu'au dernier paysan, il est bon que chacun sache lire, écrire et compter....Instruire, c'est civiliser » (cf. Giddey 1991:156).

La nécessité d'une éducation selon des auteurs et philosophes de XVIII^e est complexe et parfois contradictoire. Cependant, l'éducation de Consuelo à travers le roman correspond à la fois à la vision de Diderot puisque Consuelo va dans un « *ospedali*¹² » et à la fois à la vision de Rousseau puisque Consuelo va parfaire son éducation grâce à ses voyages, c'est-à-dire sans enseignement dans le sens classique du terme. Consuelo est dotée d'un talent naturel que son maître Porpora a aidé à développer. Le rôle du Porpora va d'être de la dissuader de se détourner de son talent artistique en tombant amoureuse, par exemple. Dans *Philosophie de la nature*, J.J. Rousseau déclare que « *l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt* ». Comme nous le confirme Giddey:

« Pour Rousseau, l'homme naît foncièrement bon, et la tâche du précepteur consiste à empêcher la société de déformer l'enfant » (cf. Giddey 1991:181).

Dans le roman, l'Éducation ou plus exactement l'Instruction de Consuelo est sommaire, elle est un mélange d'éducation populaire, ce qu'elle apprend des pêcheurs vénitiens comme par exemple le chant populaire et ce qu'elle apprend au couvent notamment les chants religieux. Les autres matières ou instructions qu'elle reçoit ne sont pas explicitées ici:

« [F]idèle à son origine, était vouée au hasard dès son enfance, et que toute son éducation a été un mélange de travaux religieux et profanes auxquels sa volonté portait une égale ardeur, insouciant d'aboutir au monastère ou au théâtre... » (cf. Sand 1999:393).

¹² Les *Ospedali* (nom complet: quatre *Ospedali grandi de Venise*, aussi appelé *Conservatorio*) étaient « les secteurs destinés aux orphelines de la classe populaire ». Ils étaient connus dans toute l'Europe pour « les quatre chapelles musicales » qui se dirigeaient à l'éducation de « figlie in educazione (filles à instruire) avec des leçons de musique données aux petites filles nobles par les choristes les plus douées » (cf. Ellero 2004:37).

Mis à part Consuelo nous remarquons une sorte de « moule unique » quant à l'éducation des autres jeunes filles du couvent. Cela se caractérise par le fait que toutes les jeunes filles avaient la même éducation uniforme, les mêmes enseignements, sans distinctions entre les élèves (cf. *pauvre femme*) Nous pouvons voir que toutes les jeunes filles sont considérées de la même manière, comme une masse d'après la citation suivante:

« [M]esdemoiselles, hochez la tête tant qu'il vous plaira » (cf. Sand 1999:31).

« [S]'écrièrent tout d'une voix les jeunes choristes » (cf. Sand 1999:32).

Ici nous avons l'impression, par ce mouvement, de hochement de tête que toutes les filles ne font partie d'un même corps. Comme si elles étaient un groupe très unis:

« – Moi ! – Moi ! s'écrièrent de leurs voix flûtées ou perçantes une cinquantaine de blondines ou de brunettes, en se précipitant comme une volée de mouettes crieuses sur un pauvre coquillage laissé à sec sur la grève par le retrait du flot » (cf. Sand 1999:31,32).

Donc, les généralisateurs comme « *toutes les autres petites filles [...] plusieurs générations d'enfants femelles* » (cf. Sand 1999:31) etc. contribuent à les présenter comme un groupe uni et donc à isoler Consuelo.

L'éducation dans le couvent était une chose très commune pour les jeunes filles du XVIII^e et du XIX^e, c'est pourquoi les lectrices pouvaient s'identifier à Consuelo. Après cette éducation il y avait trois possibilités:

« *Après avoir achevé leur éducation, elles avaient trois possibilités de choix: rester au couvent et ainsi à l'école, se marier ou aller chez les dames d'une bonne réputation* » (cf. T. Gasior et al. cit. selon Grell et de Fortanier 2004:95).

En effet,

« *le couvent était, traditionnellement, un lieu d'initiation à la vie monastique, l'anti-chambre du noviciat et nombre de jeunes filles, tôt destinées à la clôture par leurs familles pour des raisons souvent de dot, passaient directement du pensionnant au noviciat. Pour celles qui étaient destinées à vivre dans le monde, et qui souvent ne restaient que quelques années au couvent, l'instruction religieuse était tout aussi fondamentale* » (cf. Grell et de Fortanier, 2004:16).

Cependant, Consuelo n'a choisi aucune de ces trois possibilités, elle a décidé, (elle voulait se marier avec Anzoletto) de suivre son destin de chanteuse et d'artiste, elle n'a donc pas choisi la voie religieuse que Porpora avait imaginé pour elle. L'éducation de Consuelo ne commence pas au couvent, mais sur les chemins sur lesquels elle accompagnait sa mère et la troupe de Bohémiens. Cela va développer en elle son goût pour le voyage et sa culture de la musique populaire.

Si le personnage de Consuelo ne suit pas la voie du couvent, c'est parce que pour George Sand cette éducation ne représente pas une éducation optimale comme le signal Vierge et Bourgeois:

« *On l'a vu, elle croit, au sens religieux du terme, avec la même fougue que dans son adolescence au couvent des Anglaises, quand elle avait eu la « révélation » de Dieu. Mais le catholicisme ne l'a jamais contentée, même à l'époque. « Tout en continuant à pratiquer cette religion (...) j'avais quitté sans*

m'en douter le moins du monde, l'étroit sentier de sa doctrine. J'avais brisé à mon insu, mais irrévocablement, avec toutes ses conséquences sociales et politiques, L'esprit de l'Eglise n'était plus en moi: il n'y avait peut-être jamais été ». Alors elle découvre Rousseau, subit le « charme de son raisonnement ému et de sa logique ardente » (cf. Sand cit. selon Vierne et Bourgeois 1991:9).

Rousseau est un modèle pour George Sand, car selon l'expression de Léon Cellier dans sa préface à *La Mare au diable* elle est une « *filie spirituelle de Rousseau* » (cf. Schaeffer 1981:33).

D'ailleurs, dans le chapitre LXVIII, la romancière fait une digression et raconte aux lecteurs une des pensées de Joseph Haydn, plus tard, quand il sera plus âgé:

« Dans la vieillesse, lorsque Haydn lut les premiers livres des Confessions de Jean-Jacques Rousseau, il sourit avec des yeux baignés de larmes en se rappelant sa traversée du Boehmer-Wald avec Consuelo, l'amour tremblant et la pieuse innocence pour compagnons de voyage » (cf. Sand 1999:536).

Nous observons ici que cette expérience de voyage qu'il a vécu avec Consuelo correspond parfaitement à l'idéale de l'éducation par le voyage de J.J. Rousseau. Lors du voyage vers Vienne qu'elle fait en compagnie de Joseph Haydn l'auteure souligne constamment la fraîcheur et la camaraderie fraternelle entre les deux personnages. Durant ce périple vont naître différentes amitiés comme par exemple celles avec Frédéric de Trenck et le comte Hoditz, elle y découvre aussi la misère humaine, par exemple celle des paysans, ou bien la condition de certaines femmes soumises à leur mari. L'enseignement, ou les conclusions qu'en tire Consuelo découlent de ses observations et permettent aux lectrices de faire leur propre réflexion:

« Mais en observant ces pauvres femmes se tenir debout derrière leurs maris, les servir avec respect, et manger ensuite leurs restes avec gaieté, 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 » (cf. Sand 1999:527,528).

Le tableau qui nous est présenté dans cet extrait, est très imagé et nous montre de façon pessimiste la condition de certaines femmes. Nous remarquons qu'elles sont soumises à leur mari, derrière lesquelles elles restent et qu'elles doivent servir. Leur vie se caractérise par le travail qui semble les occuper beaucoup et où les petits garçons ont plus d'importance que les petites filles. George Sand dénonce cela en disant qu'elles sont « *esclaves déjà* ». Ces femmes ne songent même pas à elles-mêmes, elles sont « *enchaînées au maître, c'est-à-dire à l'homme* ». De plus, nous constatons également avec quelle force George Sand critique cela grâce à l'adjectif qu'elle utilise pour dire qu'elles sont « *condamnées* » et que leurs « *souffrances* » semblent durer très longtemps « *perpétuité* », « *sans relâche* ». Ce tableau pessimiste permet donc probablement de faire réfléchir les lectrices aux mauvaises conditions dans lesquelles vivaient certaines femmes du XVIII^e, mais qui existaient encore très certainement au XIX^e siècle parmi les populations plus défavorisées.

L'éducation que reçoit Consuelo n'est pas une éducation scolaire à proprement dit, mais c'est une éducation empirique, qu'elle développera au fil de son voyage. Nous pouvons dire que l'éducation « rousseauiste » va la transformer:

« Consuelo, présentée comme un être d'exception, a néanmoins une caractéristique qu'elle partage avec bien des personnages sandiens: elle est, en bon disciple de Rousseau, « éclairée par le cœur avant de l'être par le cerveau » (t. III, p. 279). Aussi ne doit-on pas s'étonner si, à la fin de l'entretien qu'on vient d'évoquer, la jeune Zingarella, qui n'a pourtant rien d'un philosophe, dit à Porpora: « Mon maître [...], vous êtes grand ; mais je ne le suis pas assez pour vous comprendre. Il me semble que vous outragez la nature humaine en proscrivant ses plus nobles passions. Il me semble que vous étouffez les instincts que Dieu même nous a donnés, pour faire une sorte de déification d'un égoïsme monstrueux et antihumain » (t. I, p. 172) » (cf. Sand cit. selon Szabó 1991:123).

Pour certains, Rousseau n'a pas assez enseigné comme nous le rappelle Violette Giddey dans son œuvre *L'éducation, Fille de l'histoire* (cf. 1991). Pourtant, son expérience avec deux petits élèves de 8 et de 9 ans, a démontré que Rousseau:

«[I]l était un ange avec ses élèves ; mais quand il rencontrait des obstacles, sa nature passionnée le transformait en un démon » (cf. Giddey 1991:142).

Ce caractère ressemble un peu à celui de Porpora qui est parfois très aimable avec certains élèves comme par exemple avec Consuelo ou Caffariello (un autre élève), mais qui l'est moins avec d'autres comme par exemple avec Clorinda. C'est ce que nous pouvons voir dans l'extrait ci-dessous:

« On dit que cet illustre maître est d'un caractère bizarre ; et qu'autant il se montre attentif, généreux et dévoué à certains élèves, autant il est capricieux et cruel pour certains autres » (cf. Sand 1999:511).

Consuelo se rebelle alors contre son maître ce que lui permet d'affirmer la philosophie « rousseauiste » que George Sand veut placer dans la bouche de Consuelo. Selon elle, l'art et la nature et le talent innés de Consuelo ne doivent pas être « outragés », et les instincts ne doivent pas être « étouffés ». Comme nous le voyons par exemple dans l'extrait suivant:

« Tu es née artiste, donc il faut que tu le sois, et quiconque t'empêchera de l'être te donnera la mort ou une vie pire que la tombe » (cf. Sand 1999:794).

Ainsi, si Consuelo va contre sa nature elle pourrait en mourir. Lors de sa construction personnelle, ses rapports avec son maître Porpora vont être déterminants afin qu'elle se connaisse elle-même. Le Porpora est la personne qui va la « créer » en tant qu'artiste. De ce fait, il se considère comme quelqu'un qui peut disposer d'elle, van Françoise Rossum-Guyon évoque cette relation maître-élève:

« Le passage du tu au je manifeste clairement la manière abusive selon laquelle le «maître» joue ici de son autorité. Sous la formule qui ouvre la séquence dialogique: »tu as besoin de te connaître«, se cache un autre discours: je te connais Consuelo puisque c'est moi qui t'ai faite, et sous le: »voici ce qu'il te faut«, un voici ce que »je veux« que tu deviennes. Cette relation de domination, qui confine au despotisme, se retrouve dans la plupart des discours qui, par la suite, sont adressés à l'héroïne, ce qu'elle ne manquera plus de découvrir et de déjouer. Mais, ici, Consuelo est encore sous l'empire de son maître, à qui elle voue reconnaissance et respect, même si elle est devenue »sans égal«. Elle ne

saisit pas que ces exigences du Porpora relèvent d'un abus de pouvoir à son égard » (cf. Sand cit. selon van Rossum-Guyon 2000:34).

Pourtant, bien que Porpora soit assez rigide avec elle il lui offre sa pensée et des sources de réflexions:

« L'éloquence et la capacité d'endoctrinement du Porpora contribuent donc à sa formation. Mais c'est surtout sa propre aptitude à la réflexion qui opère en elle une transformation. Choquée, cependant, par ce que les exigences du Porpora ont »d'inhumain«, c'est tout un autre champ de valeurs, dans lequel l'amour domine qui, à la suite de cet affrontement, et provoqué par lui, se révèle à elle » (cf. van Rossum-Guyon 2000:34).

Il est vrai que, selon Porpora, pour parvenir au sommet de son art, Consuelo doit effectuer des sacrifices et en particulier renoncer à l'amour. Voici, ce qu'elle considère « *inhumain* ». Mais, en même temps, Consuelo reconnaît les valeurs de travail que Porpora lui a transmis.

Outre l'éducation par le voyage ce qui prime dans l'éducation pour J. J. Rousseau c'est l'émancipation de l'élève par rapport à son maître. Selon lui, il n'y a que de cette manière que l'élève pourra développer sa propre personnalité (ici le talent artistique de Consuelo).

« Entendons-nous: la pédagogie des Lumières vise à aider l'élève à exercer sa liberté et à devenir autonome. L'éducation négative proposée par Rousseau dans Émile a pour fin de préserver les virtualités positives de la nature humaine, afin que celles-ci ne soient pas étouffées par les préjugés d'une société corrompue. Si l'éducateur ne quitte jamais l'élève, ce n'est pas, en principe, pour exercer un pouvoir indu, mais pour aider une liberté à se découvrir, à s'assumer et à s'exercer, ou encore pour soutenir la rectitude du désir » (cf. Chardin 2007:130).

Ainsi, lorsque Consuelo critique son maître Porpora, même si cela reste très léger, cette critique est bien vue dans le roman puisqu'elle est le signe d'une émancipation affective et intellectuelle de son élève Consuelo. Elle n'est donc plus passive, mais elle acquiert plus d'autonomie. Son départ de Venise, bien que forcé pour fuir Anzoletto, est finalement une bonne chose pour son développement en temps artiste.

L'éducation était au centre de l'ambition du XVIII^e siècle, pourtant ces questions sont restées d'actualité au XIX^e, et c'est ce que George Sand essaie de nous transmettre à travers son roman:

« La hantise éducative se situe au centre de l'ambition des Lumières: transformer la nature ou, dans le cas de Rousseau, préserver ce qu'elle contient de positif, repose sur l'exercice d'une pédagogie dont on ne cesse de penser les méthodes, les pouvoirs, les domaines d'application et les finalités » (cf. Chardin 2007:131).

Pour « *penser* » une méthode différente George Sand nous présente l'expérience de Consuelo à travers un voyage initiatique. C'est donc par une combinaison entre l'apprentissage grâce au maître puis grâce à l'apprentissage indépendant de l'élève que Consuelo parviendra à une éducation complète et conforme à l'idéale « rousseauiste ».

Mis à part les points que nous venons de voir, nous pouvons ajouter que toutes les occasions sont bonnes à l'apprentissage, en développement et à la transformation de Consuelo.

Consuelo apprend lorsqu'elle enseigne. C'est pourquoi elle le fait remarquer à Joseph Haydn et lui explique qu'il faut profiter de chacun instant pour apprendre:

« - Tu as bien fait, Beppo répondit la Porporina ; la vie est une grande énigme, et il ne faut pas laisser passer le moindre fait sans le commenter et le comprendre. C'est toujours autant de deviné. Mais dis-moi donc si tu as appris là-bas quelque chose de cette princesse, fille de la margrave, qui, seule au milieu de tous ces personnages guindés, fardés et frivoles, m'a paru naturelle, bonne et sérieuse » (cf. Sand 1999:716,717).

Autrement dit, conformément à l'éducation rousseauiste la bonne éducation est une éducation « naturelle », qui n'est pas strictement scolaire et qui profite de tous les instants afin d'être le plus efficace possible.

4.1.2 Un deuxième exemple d'éducation dans le roman

Certes l'histoire se déroule dans différents lieux, en Italie, en Bohême etc. cependant l'éducation dispensée aux jeunes filles dans ce roman, c'est-à-dire en Europe, est quasiment la même partout. C'est pourquoi le développement de l'éducation en France que nous allons voir à présent est un reflet de l'évolution de l'éducation des jeunes filles en Europe. De plus, les lecteurs et les lectrices auxquels le roman s'adresse sont majoritairement français, mais pas exclusivement, donc le modèle d'éducation se doit d'être assez européen. Pour pouvoir mieux comprendre la transformation de Consuelo le chapitre suivant nous en présente une deuxième forme, présentée par le modèle d'Amélie.

Amélie représente dans le roman des jeunes filles de bonnes familles. Selon Marie Sincère qui traite de la femme de XIX^e siècle, nous remarquons les caractéristiques similaires entre l'éducation des jeunes filles au XVIII^e et au XIX^e siècle. M. Sincère remet en cause cette éducation tout comme semble le faire Consuelo:

« L'éducation donnée aux femmes est fausse, imprévoyante, superficielle, mal dirigée, subversive de tout principe de saine morale » (cf. Sincère 2007:229).

Ce qui est reproché à Amélie c'est d'interpréter les œuvres de façon trop superficielle (« *la jeune baronne n'avait aucune notion vraie, aucune intelligence de la musique* ») (cf. Sand 1999:237), car à cette époque l'objectif était que:

« L'éducation de la femme est imprévoyante ; on s'applique à faire d'elle une sorte de hochet, une poupée de salon » (cf. Sincère 2007:231).

Amélie est éduquée non pas dans un pensionnant¹³, mais à la maison. Au XVIII^e et au XIX^e les jeunes filles avaient la possibilité de recevoir une éducation soit dans un pensionnant, soit être élevée dans leur famille. Dans ce cas, c'était leur mère ou bien une institutrice qui se chargeait de leur éducation. Dans le cas de ce roman, c'est Consuelo qui fait office

¹³ « *Des pensionnats tenus principalement par des religieuses. Elles y restaient en général cinq ou six ans, internes le plus souvent. On s'occupait d'abord de développer leur dévotion et leur piété. Mais on cherchait aussi à en faire de bonnes maîtresse de maison* » (cf. Prost 1968:261).

d'éducatrice (musicale). Alors, le jugement qu'elle porte sur son élève est plus indulgent, même s'il est important:

« Le reste de la famille fit à distance un demi-cercle pour attendre respectueusement le jugement que Consuelo porterait sur son élève » (cf. Sand 1999:237).

Dans le chapitre précédent nous avons dit qu'Amélie était légèrement moquée par Consuelo, car elle était trop « légère » pour bien comprendre le véritable sens musical des chants qu'elle interprétait, cela est dû à son éducation comme on déteste, Marie Sincère:

« Peu importe ; il s'agit de briller et de plaire ; on l'élève pour trouver un mari et non pour être heureuse en ménage » (cf. Sincère 2007:231).

« On lui dit qu'il faut être belle ; on lui enseigne à se mouvoir avec grâce et l'on développe encore la frivolité qui lui est naturelle » (cf. Sincère 2007:232).

Le reproche que Marie Sincère fait remarquer à propos de ce type d'éducation est le suivant:

« L'éducation particulière, qu'elle soit faite par la mère et par l'institutrice, laisse la jeune fille sans émulation et développe en elle la vanité qui s'accroît outre mesure, parce que, n'ayant auprès d'elle aucun point de comparaison, elle est disposée à se croire une merveille ; en outre, cette éducation ne forme pas son caractère, ne l'accoutume pas à vivre avec des personnes de son âge, ne l'habitue pas aux concessions et développe en elle une personnalité exclusive » (cf. Sincère 2007:237).

Cela est exactement le cas d'Amélie qui

« croyait couvrir ses maladroites en forçant l'intonation, et en frappant l'accompagnement avec vigueur, rétablissant la mesure comme elle pouvait, en ajoutant des temps aux mesures qui suivaient celles où elle en avait supprimé » (cf. Sand 1999:238).

L'éducation d'Amélie ressemble certainement davantage à celle que peuvent vivre les jeunes lectrices de *Consuelo*.

Ce modèle est donc particulièrement intéressant, car il contribue par opposition à mieux faire comprendre le modèle d'éducation de Consuelo, et il prépare également les lectrices, pour les faire réagir et donc pour contribuer à leur éducation, ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

4.2 L'éducation donnée aux lectrices

Ce roman nous propose un modèle d'héroïne qui va servir pour que les lectrices reçoivent une éducation de façon plus informelle qu'une éducation qu'elle pourrait recevoir dans un internat ou avec un professeur particulier. Dans ce roman, George Sand nous expose sa théorie quant à une éducation agréable et de façon permanente, et la protagoniste du livre pourrait être pour les lecteurs et pour les lectrices un modèle à suivre.

4.2.1 L'apprentissage continu par le plaisir

Au XIX^e siècle, l'éducation des femmes se fait, comme nous l'avons vu, par différents types d'enseignements, dans des couvents, à domicile etc. Ces formations étaient complétées par la lecture d'œuvres complémentaires:

« L'orientation des femmes s'y fait aussi bien par des manuels de savoir-vivre qu'à travers des ouvrages de fiction, donnant lieu à un marché littéraire qui est largement dominé par des femmes auteurs pratiquant souvent une écriture à la fois pédagogique et romanesque » (cf. Wiedemann 2000:408).

Consuelo est à la fois un roman de fiction et un ouvrage pédagogique dans le sens où l'expérience personnelle et le parcours initiatique de Consuelo peuvent faire rêver les lecteurs et les faire réfléchir à ce destin. Par conséquent, l'histoire de Consuelo leur sert de modèle, comme une leçon pédagogique.

D'ailleurs, George Sand le rappelle dans la notice d'introduction au roman et indique que le roman a un véritable rôle éducatif. En effet, celui-ci est *« assez important comme appréciation et résumé de mœurs historique »* (cf. Sand 1854:25). Et Simone Vierne et René Bourgois ajoutent

« [c]e n'est pas non plus seulement parce que tout roman a le but d'initier « aux émotions vives de la vie des autres » - effet produit sur le chanoine par le récit de la vie de Consuelo (ch.88). C'est qu'il est devenu le moyen pour elle d'exprimer des convictions, qu'elle espère faire partager et qui devraient à la longue changer le monde. C'est là le but de l'Art, et le roman est une forme artistique... » (cf. Sand cit. selon Vierne et Bourgois 1991:6).

Lors de quelques passages dans le livre, lorsque Consuelo est « formée » par d'autres personnages, comme par exemple quand Amélie lui raconte le passé historique de la poème, cela permet aussi d'instruire les lecteurs:

« - Hélas, répondit Consuelo, ainsi que mon maître a dû vous l'écrire, je suis tout à fait dépourvue d'instruction ; je connais tout au plus un peu l'histoire de la musique: mais celle de la Bohême, je ne le connais pas plus que celle d'aucun pays du monde.

- En ce cas, reprit Amélie, je vais vous en dire succinctement ce qu'il vous importe d'en savoir pour l'intelligence de mon récit. Il y a trois cents ans et plus » (cf. Sand 1999:197).

Dans ce passage c'est Amélie qui enseigne à Consuelo. Mais, pour pouvoir enseigner, Amélie a elle-même reçu une « éducation » orale, de la part d'autres personnages:

« D'ailleurs, à cette époque, j'étais à peu près au même point que vous, Nina¹⁴ ; je savais fort peu ce que c'était ce hussitisme et ce luthéranisme dont j'ai entendu si souvent parler depuis, et dont les controverses débattues entre Albert et le chapelain m'ont accablée d'un si lamentable ennui » (cf. Sand 1999:246).

Ensuite, c'est Albert qui jouera ce rôle, et aura la fonction d'enseigner à Consuelo. À son contact, elle apprend de lui, car

« il était impossible à Consuelo de ne pas reconnaître en lui un homme supérieur, éclairé de connaissances plus étendues et d'idées plus généreuses, et plus justes par conséquent, qu'aucun de ceux qu'elle avait rencontrés » (cf. Sand 1999:420).

¹⁴ Nina est le prénom qui utilise Consuelo lorsqu'elle veut se cacher à Rudolstadt et passer incognito.

Amélie et Albert sont donc deux protagonistes importants dans la formation éducative de Consuelo.

Après avoir fui d'Anzoletto en allant à Rudolstadt, Consuelo qui a été conseillée par son maître Porpora est devenue la professeur d'Amélie, la fiancée d'Albert:

« [C]omprendait bien qu'on l'accepterait plus volontiers simple musicienne, élève du Porpora et maîtresse de chant, que prima donna, femme de théâtre et cantatrice célèbre » (cf. Sand 1999:239).

Alors, si elle travaille comme professeur c'est aussi parce que ce travail est plus facile pour se « cacher » ou fuir de ses problèmes à Venise.

Ce qui est intéressant dans le roman, et qui peut-être vu comme un modèle pour les lectrices est la notion d'apprendre par et pour le plaisir. Selon Consuelo, toutes les occasions sont bonnes pour apprendre « [j]'aime qu'on ne perde pas un seul des précieux instants de la vie pour s'instruire » (cf. Sand 1999:523). Et puisque selon elle « on s'instruit soi-même en enseignant » (cf. Sand 1999:523) elle ne manquera pas d'instruire Joseph Haydn tout au long de leur aventure. Ce qui est également intéressant, dans l'éducation d'Haydn, c'est que celle-ci ressemble à celle de Consuelo:

« A treize ans, sans connaître aucune des règles, j'osais bien écrire une messe dont je montrai la partition à notre maître Reuter. [...] Je n'avais pas le moyen de payer un maître, et mes parents étaient trop pauvres pour m'envoyer l'argent nécessaire à la fois à mon entretien et à mon éducation. Enfin, je reçus d'eux un jour six florins, avec lesquels j'achetai le livre que vous voyez, et celui de Mattheson [musicien et auteur d'un traité classique] ; je me mis à les étudier avec ardeur, et j'y pris un plaisir extrême. Ma voix progressait et passait pour la plus belle du chœur. Au milieu des doutes et des incertitudes de l'ignorance que je m'efforçais de dissiper, je sentais bien mon cerveau se développer, et des idées éclore en moi » (cf. Sand 1999:507).

L'éducation ambulante et mutuelle des deux protagonistes vient donc compléter l'éducation au chant religieux que chacun d'eux a reçu durant son enfance. Tandis que l'éducation au chant religieux semble assez rigide, l'éducation ambulante apporte une notion de légèreté et de plaisir pour ces deux personnages. Comme en témoigne l'extrait suivante:

« Ces études furent délicieuses pour Haydn. C'est là peut-être qu'il conçut le génie de ces compositions enfantines et mignonnes qu'il fit plus tard pour les marionnettes des petits princes Esterhazy. Consuelo mettait à ces leçons tant de gaieté, de grâce, d'animation et d'esprit que le bon jeune homme, ramené à la pétulance et au bonheur insouciant de l'enfance, oubliait ses pensées d'amour, ses privations, ses inquiétudes, et souhaitait que cette éducation ambulante ne finit jamais » (cf. Sand 1999:543).

Apprendre, n'est donc pas quelque chose d'ennuyeux, mais un authentique plaisir qui permet à la fois le développement artistique et personnel de ces deux enfants.

La question des femmes est très importante dans l'œuvre de George Sand, en général. Bien que nous ne puissions pas parler de « féminisme » pour le XIX^e siècle (puisque ce terme est apparu à la fin du XX^e, cf. Fraisse 1997). Elle évoque à travers ce roman des conflits internes et avec la société des femmes de son époque et du XIX^e:

« Le paradigme féministe sandien reste cependant complexe à cerner et à définir. Certes, si Sand refusait de s'inscrire ouvertement dans tout groupe politique, elle soutenait néanmoins l'idée d'une action à une échelle moindre, plus personnelle, qu'une action à l'échelle publique [...] Sand évolue dans sa pensée avec le temps et ses expériences. Dans *Consuelo* [...] même si la femme transgresse les espaces dits « masculins », l'auteur ne tente pas d'effacer les différences. La femme mécène doit influencer les autres femmes. C'est toujours entre elles qu'elles constituent une force commune, mais au lieu de se concentrer sur le bonheur personnel, l'emphase est alors sur le bonheur de toute la société, quelque soit la classe sociale ou le genre [...] Mais le message que Sand transmet à sa génération et aux générations futures, est que la résistance morale des femmes ne peut que conduire ces dernières à leur propre libération du joug masculin. Tout comme *Consuelo*, la femme doit passer par des étapes de souffrances, voire d'horreurs pour parvenir à l'ascension finale dans le domaine de la liberté » (cf. Jumel 2012:175).

En effet, *Consuelo* n'est ni femme au foyer, ni mère, ni épouse (sauf à la fin), elle voyage, travaille et veut vivre de façon indépendante pour son art. Il y a même quelque moment où elle se rebelle contre son maître Porpora et d'autres où elle se déguise en homme, prenant de cette façon plus de pouvoir.

Le travail qui permet aux femmes d'être plus indépendantes et aussi une valeur importante chez Rousseau et nous retrouvons cette même idée dans *Consuelo*. Pour Giddey

« Rousseau donne un métier à son *Emile* marquant par là la valeur sociale, intellectuelle et morale du travail » (cf. Giddey 1991:156).

Le travail permet donc l'acquisition de valeurs importantes pour le philosophe:

« Dès les premiers jours, elle met son talent d'écrivain au service de la révolution. Elle est préoccupée à la fois de faire l'éducation du peuple et de préparer les élections » (cf. Salomon 1953:75,76).

C'est ce que nous pouvons voir dans l'ensemble du roman. Dans le roman nous pouvons observer dans quelques passages des commentaires personnelles de l'auteure qui nous offrent ses pensées et ses réflexions personnelles qui vont au delà du roman. En effet, dans les notes en bas de quelques pages, George Sand comme dans le chapitre XCV, nous remarquons une volonté didactique et un partage intellectuel avec les lectrices. Dans cette note, elle fait référence et demande aux lecteurs de se souvenir d'autres œuvres comme par exemples des tableaux, des pièces en vers, ce qui permet également d'instruire les lecteurs.

George Sand utilise donc plusieurs méthodes pour enseigner en divertissant les lecteurs, ce qui lui permet d'être plus efficace et donc de mieux jouer son rôle « *d'écrivain au service de la révolution* ».

4.2.2 *Consuelo* un modèle pour les femmes ?

L'éducation de *Consuelo*, à la fois théorique et empirique, est un vecteur qui va la transformer. Pourtant, cette transformation qui est profitable au personnage principal va également pouvoir servir comme modèle pour les femmes qui vont lire ce roman. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier à présent dans quelle mesure *Consuelo* représente un modèle pour elles.

Ce qui caractérise Consuelo c'est qu'elle représente un modèle de femme très simple, elle est un modèle d'abnégation, comme cela était attendu pour les femmes du XVIII^e et du XIX^e siècle. En raison de son éducation religieuse, Consuelo n'est pas une femme superficielle et préfère des valeurs plus profondes et plus spirituelles qui au final la feront triompher par rapport à ses rivales, comme par exemple, par rapport à la Corilla:

« Je ne suis ni coquette ni orgueilleuse, je ne crois pas être vaine, et je n'ai aucun esprit de domination » (cf. Sand 1999:342).

En effet, Consuelo n'a pas de volonté pécuniaire, elle préfère la simplicité:

« Mais Consuelo était si éloignée de l'ambition qu'on lui supposait qu'elle n'y avait rien compris. Son étonnement, son air de candeur et de confiance, désarmaient tout de suite la bonne chanoinesse, qui, de sa vie, n'avait pu résister à un accent de franchise ou à une caresse cordiale » (cf. Sand 1999:379).

Dans la partie du roman qui se déroule à Vienne le personnage de Corilla revient. Corilla était une rivale de Consuelo à Venise où elle chantait comme primadonna. Dans ce passage Corilla représente un mauvais exemple, car ce personnage a évolué de façon négative, en raison de son mauvais choix artistique, et de ses désirs de succès rapide. En effet, pour parvenir à ses fins, elle s'est plus appuyée sur sa beauté physique que sur la qualité de son chant. Elle représente donc un mauvais exemple, ou un « contre-exemple ». Cela permet à l'auteure d'instruire les lecteurs d'une façon originale, en montrant un exemple à ne pas suivre afin de contribuer à leur éducation. Un chanoine à propos de Corilla dit:

« - Mais, c'est une femme de mauvaise vie, reprit le chanoine. Elle a fait du scandale à Vienne, il y a deux ans » (cf. Sand 1999:637).

L'éducation religieuse est importante afin de comprendre son humilité. Mais, son éducation personnelle avec une mère pauvre permet de compléter et de renforcer cette simplicité. C'est également la raison pour laquelle elle est franche, car elle a grandi dans un milieu populaire où il n'était pas nécessaire de feindre afin de correspondre aux attentes de la bonne société.

En outre, le modèle des femmes que présente Consuelo plaît aux hommes puisqu'Albert dit:

« Ne crains donc pas de m'offenser, en me dévoilant cette rigidité que j'admire, cette froideur stoïque que ta vertu conserve au milieu de la plus touchante pitié » (cf. Sand 1999:342,343).

Si Consuelo plaît ainsi à Albert, alors les femmes voudront suivre son modèle afin de plaire aux hommes. Le modèle de la femme devait d'être une femme dévouée à son mari c'est dans cette optique que:

« Consuelo était vraiment l'âme candide qui semblait avoir été formée pour trouver le difficile accès de cette âme sombre et jusque-là fermée à toute sympathie complète » (cf. Sand 1999:377).

Le modèle de la femme idéale devait ressembler à celui d'une sainte dévouée à son mari et qui se caractérisait par l'abnégation. Selon Larousse l'abnégation est un: « [s]acrifice total au bénéfice d'autrui de ce qui est pour soi l'essentiel », et par conséquent un oubli partiel de sa propre personnalité au bénéfice de l'autre (cf. Larousse, sans année).

Ce qui plaît aussi à Joseph Haydn chez Consuelo c'est:

« L'idée que son compagnon pouvait bien tomber subitement amoureux d'elle ne vint pas à Consuelo. Les femmes chastes et simples ont rarement ces prévisions, que les coquettes ont, au contraire, en toute rencontre, peut-être à cause de la préoccupation où elles sont d'en faire naître la cause » (cf. Sand 1999:522).

Le fait de ne pas être coquette semble donc ici être une vertu et ressemble à un modèle de femmes religieuses ce qui peut surprendre pour une cantatrice, mais qui au final feront que Consuelo se distinguera positivement des autres chanteuses. Souvent, George Sand insiste sur les vertus de la chasteté de Consuelo, comme par exemple lorsqu'elle dit:

« L'amitié discrète et chaste qu'elle lui portait devait avoir pour son statut des effets plus lents, mais plus sûrs » (cf. Sand 1999:377).

Autrement dit, le fait d'être chaste serait plus vertueux car contrairement au désir charnel qui n'est que momentané, l'attente permet de faire grandir les sentiments et donc de les rendre « plus sûrs ».

Comme nous l'avons déjà vu, Consuelo n'est pas une femme très belle, pour se distinguer elle va donc mettre en avant ce talent de chanteuse, ce qui est valorisé par l'auteure:

« médiocrement belle, dont tout le monde devenait amoureux cependant lorsqu'elle chantait, parce qu'elle avait une voix extraordinaire » (cf. Sand 1999:444).

Pourtant, nous pouvons constater une évolution lorsque en présence de ses deux prétendants, Consuelo désire leur plaire. Ce désir reste pourtant sage et ne la détourne que brièvement de sa véritable destinée, le chant:

« Mais, chose étrange ! pour la première fois de sa vie, elle fut plus attentive à son miroir, et plus occupée de sa coiffure et de son ajustement que des affaires sérieuses dont elle cherchait la solution. Malgré elle, elle se faisait belle et désirait de l'être. Et ce n'était pas pour éveiller les désirs et la jalousie de deux amants rivaux qu'elle sentait cet irrésistible mouvement de coquetterie » (cf. Sand 1999:464).

Ce passage reste unique dans l'ensemble du roman, puisque c'est ce moment où Consuelo prend soin de son apparence dans le but de séduire. Ce passage est bref et est le seul qui nous présente Consuelo, ainsi car le personnage principal se caractérise avant tout par son caractère simple et chaste. De plus, cet extrait nous permet donc de ne pas oublier une facette de Consuelo qui est qu'elle est aussi une femme qui aime plaire.

Consuelo représente donc un modèle pour les femmes dans la mesure où elle propose un modèle de femmes libres, indépendantes, et qui fait les choix de ses amours. Consuelo ne représente qu'un exemple de femmes, mais qui peut tout de même servir de modèles.

4.3 L'éducation des jeunes filles au XVIII^e et au XIX^e

Outre les talents de chanteuse de Consuelo nous pouvons observer qu'elle aide Joseph Haydn dans sa tâche de valet de chambre du maître Porpora. En effet, elle lui explique comment

brosser sa veste, repriser ses chemises, poudrer sa perruque etc. Autrement dit, elle sait parfaitement tenir son rôle de femmes au foyer, et cela correspond tout à fait à l'éducation domestique des jeunes filles qui consistait à avoir des connaissances en ce qui concerne la

« couture, broderie, tapisserie, ravaudage, lessive, entretien, cuisine, médecine et pharmacopée familiales » (cf. Grell et de Fortanier 2004:7).

Pourtant, le cas de Consuelo est particulier, car étant artiste le Porpora ne lui autorise pas de faire ces travaux domestiques. Ainsi il lui dit

« [u]ne artiste ne doit pas être une femme de ménage, et je ne veux pas te voir ainsi tout le jour courbée en deux, une aiguille à la main [...] Je ne veux pas non plus te voir autour des fourneaux faisant la cuisine, et avalant la vapeur du charbon. Veux-tu perdre la voix ? » (cf. Sand 1999:701,702).

Nous avons déjà évoqué le personnage de Porpora qui comme d'autres musiciens illustres de son époque étaient devenus, leur succès étant passé, professeur dans des « *ospedali* » (cf. Ellero 2004:38). Les « *ospedali* » étaient des instituts musicaux ou des écoles de musique dans lesquelles étaient formées de nombreuses filles. On y enseignait le chant et la pratique d'instruments. À l'instar de Porpora qui était connu à son époque, d'autres musiciens furent également maîtres dans les « *ospedali* » « *comme Hasse, Porpora, Jommelli, Galuppi, Traetta, Sacchini, Anfossi, Bertoni et Cimarosa* » (cf. Ellero 2004:38). Afin de bien comprendre l'importance qu'ont ces écoles nous pouvons voir la citation de Giuseppe Ellero:

*« Les filles du chœur réussirent à atteindre l'apogée de l'art musical, malgré la modestie de leur naissance. A Venise, elles étaient reconnues comme prime donne en rivalisaient avec les chanteurs d'opéra. Certaines d'entre elles, après leur mariage, réussirent à faire carrière dans les académies et les théâtres européens. A la fin du XVIII^e siècle à Paris une fille des Mendicanti, Laura Lombardini élève de Tartini, s'exhiba avec succès dans les Concerts spirituels. Et, lors de la création du *Così fan tutte* de Mozart à Vienne, dans le rôle de Fiordiligi, on entendit une élève des Mendicanti, Andriana Ferrarese » (cf. Lorenzo da Ponte cit. selon Ellero 2004:38).*

Des activités qui contribuaient à donner aux femmes l'image de parfaites femmes foyer, car à cette époque

« il apparaît que la femme joue un rôle fondamental dans le maintien de l'ordre social, qu'elle participe à la conversation des valeurs religieuses, morales, familiales et sociales et qu'elle doit être préparée à cette tâche difficile » (cf. Grell et de Fortanier 2004:7).

C'est la raison pour laquelle Corilla est si critiquée, car elle n'assume pas son rôle de mère et abandonne même son enfant tout comme la margrave douairière de Bareith (la princesse de Culmbach) qui

« avait tué plusieurs de ses enfants, en se faisant avorter, pour conserver cette belle taille » (cf. Sand 1999:702).

Elle préfère donc privilégier son apparence physique que le rôle de mère, ce qui est critiqué dans ce roman. De plus, on peut souligner également une critique due à la futilité de certaines femmes qui n'hésitent pas à changer de religion pour des convenances personnelles:

« [la margrave] Elle était tolérée et assez bien traitée par l'impératrice, parce qu'elle avait abjuré la foi luthérienne pour se faire catholique. Grâce à cet acte d'hypocrisie, on pouvait se faire pardonner toutes les mésalliances, tous les crimes même, à la cour d'Autriche » (cf. Sand 1999:709).

Le destin de toutes femmes respectables au XVIII^e et XIX^e étaient de se marier. Comme le dit Colette Cazenobe:

« Il ne reste plus alors aux femmes qu'à entrer dans la vie de tout le monde et de tous les jours, à être ce qu'on leur permet et les oblige d'être, des femmes mariées, ce qui est, en fait, une condition humiliante, parfois désespérante, d'où elles ne peuvent sortir que par la mort. Cependant, les romancières ont donné l'impression, quand elles ne l'ont pas dit ouvertement, que leurs héroïnes méritaient mieux, mieux que ce que ce monde mal fait (parce que fait de préférence pour les hommes) les a condamnées à être, quelles que fussent leur qualité d'âme, leur intelligence, leurs talents. Comparée à la leur, la vie des hommes n'est pas aussi malheureuse » (cf. Cazenobe 2006:379,380).

C'est peut-être la raison pour laquelle Consuelo ne souhaite pas se marier au début. Bien sûr, l'excuse est que pour être artiste elle doit être libre, mais nous pouvons peut-être y voir également une prise de position délibérée de la part de George Sand.

Et Colette Cazenobe ajoute:

« Le XIX^e siècle est réputé pour avoir été l'un des plus oppressifs pour les femmes. Mais on n'enchaîne pas les esprits, juristes, philosophes, théoriciens de la politique ont fourbi les armes idéologiques indispensables pour faire reconnaître la justesse de la revendication des femmes. Dans cette entreprise, George Sand a joué un rôle mémorable et décisif. Son malheur personnel a été le point de départ d'une réflexion de portée générale [...] Dans ses romans comme dans sa correspondance, la romancière s'est montrée convaincue que, dans l'état actuel des choses, le désastre était inévitable et universel [...] J'ai passé dix ans à réfléchir là-dessus, et après m'être demandé pourquoi tous les amours de ce monde, légitimés ou non légitimés par la société, étaient tous plus ou moins malheureux [à cause des] conditions d'inégalité, d'infériorité et de dépendance d'un sexe vis-à-vis de l'autre » (cf. Sand cit. selon Cazenobe 2006:391,392).

Le cas personnel de George Sand illustre parfaitement ces propos car en étant elle même indépendante financièrement elle prouve à ses contemporaines qu'une femme ne doit pas toujours dépendre d'un homme, ce qui était une « chose rare à l'époque » (cf. Renard 2004:28).

Si le roman de *Consuelo* semble proposer un autre modèle alternatif au mariage c'est parce que l'auteure proposait dans ses autres romans une critique du mariage comme on atteste la citation suivante:

« George Sand devint célèbre grâce à la publication de ses premiers romans, *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, dont le thème était la condition des femmes mariées, et qui illustraient les inconvénients de leur statut matrimonial » (cf. Renard 2004:25).

Le Porpora tend à la mettre en garde contre « l'amour » qui pourrait tuer son génie. Béatrice Didier mentionne que:

« [l]'obstacle premier, évident dans la société où vit Consuelo, et même dans celle que connaît Sand, c'est le désir de l'autre, plus précisément le désir de l'homme. Anzoletto et Albert « dont chacun était

lié à un milieu antithétique de celui de l'autre », mais dont les noms se font écho par leurs initiales, sont également dangereux pour Consuelo, et le Porpora qui l'a brutalement arrachée à Anzoletto sera tout aussi énergique pour refuser le mariage avec le comte de Rudolstadt, au risque de provoquer sa mort » (cf. Sand cit. selon Didier 1981:156).

Le désir amoureux que peut ressentir Consuelo pour ces deux hommes, représente alors un danger duquel il faut absolument fuir. Le problème est que le désir pour ces hommes contribue aussi à enrichir son génie artistique. C'est tout le paradoxe entre l'amour et l'art, pour développer l'une de ces deux passions, il faut en sacrifier une. Ici, le Porpora semble décider pour son élève Consuelo. Pourtant, nous verrons au fil du roman que Consuelo va petit à petit s'émanciper de son maître et donc de ses interdictions même si cela reste très léger, car à cette époque il n'était pas bien vu qu'une femme ne cède à ses désirs et passions amoureuses. C'est la raison pour laquelle le roman de George Sand a une fonction didactique, car

« [l]'éducation, les mœurs, les coutumes sont à l'origine du statut actuel des femmes. Si ces facteurs étaient modifiés, il se pourrait « que les aptitudes de l'un ou de l'autre sexe fussent complètement modifiées » (cf. Sand cit. selon Renard 2004:29).

Autrement dit, George Sand utilise l'histoire et les aventures de Consuelo afin de présenter aux lectrices un modèle alternatif, un modèle des femmes qui pourra leur servir d'exemple. La façon de raconter cette histoire pourrait donc permettre de « modifier » les « mœurs » du public.

« Les femmes sont particulièrement intéressées à cette histoire, car elles sont toutes « des hérétiques, toutes vous protestez dans votre cœur (...). Vous êtes toutes par nature et par nécessité les disciples de saint Jean et de saint François, et des autres grands apôtres de l'idéal ». Les femmes, en effet, de par leur statut matrimonial, peuvent être assimilées à des pauvres puisque privées de la disposition de leurs biens » (cf. Sand cit. selon Renard 2004:31).

Le statut matrimonial est donc un statut qui enferme puisque les femmes, selon les règles de l'époque devenaient dépendantes de leurs maris. Elle passait de la tutelle de leur père à celle de leur époux qui disposaient à présent de leurs biens. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'elle sont « pauvres », et que ce « statut » contraignant leur donnait envie d'être « hérétiques », et de se rebeller contre ce système à l'image de Consuelo qui est une femme indépendante.

Pourtant, George Sand bien qu'elle semble s'opposer au mariage, ne s'oppose pas à l'amour, qui est pour elle une source d'inspiration divine voire un moyen de s'émanciper:

« Le caractère divin de l'amour, thème qui apparaît dès les premiers romans de George Sand est un autre moyen d'émancipation » (cf. Renard 2004:32).

L'amour qu'éprouvera Consuelo pour Anzoletto, puis Albert la fera évoluer et se transformer personnellement, c'est-à-dire que l'amour va lui permettre de s'émanciper. Pour George Sand également, dans sa vie personnelle, sa situation matrimoniale a connu quelques difficultés,

elle a même divorcé ce qui était difficile à cette époque. Pour subvenir seule à ses besoins, elle a travaillé:

« L'écriture a d'ailleurs été ressentie ainsi par George Sand elle-même: comme un moyen de s'affranchir de la tutelle conjugale, de l'oppression de la société bien pensante. L'écriture lui apportait à la fois une identité et l'indépendance économique, ce qui est forcément lié » (cf. Didier 1981:133).

Mais, ce n'est pas tout, George Sand écrivit également par plaisir et utilisa l'écriture comme une sorte de moyen dans son combat personnel:

« Précisément parce que le fait d'écrire prenait un sens de combat dans le contexte où vécut George Sand, elle se heurta à toutes sortes de persécutions dont L'HISTOIRE DE MA VIE nous laisse une relation parfois cocasse, parfois tragique, toujours très révélatrice en tout cas des difficultés que rencontre la création féminine à l'époque romantique – et à toutes les époques » (cf. Didier 1981:135).

« Une telle prétention fait scandale à l'époque. La femme, obligée la plupart du temps de se marier sans amour, doit accepter que, selon la coutume, la société accorde son indulgence au mari et réserve sa sévérité à la femme » (cf. Mallet 1995:121).

C'est pourquoi le personnage de Consuelo qui est d'une certaine façon libre et rebelle a pu plaire aux lectrices du XIX^e. En effet, Consuelo se rebelle légèrement contre son maître Porpora, qui représente une figure paternelle, puis lutte bien qu'elle tente de fuir de l'amour pour son indépendance amoureuse, puis pour son indépendance professionnelle.

Le chapitre suivant montre alors des petites scènes afin de rendre compte de l'évolution de Consuelo fait par le vecteur de l'éducation.

4.4 Justification de sa transformation par l'éducation

Comme nous l'avons vu précédemment dans le chapitre du déterminisme, nous avons fait remarquer que le destin de Consuelo est lié au destin de sa mère, et qu'elle va suivre une voie qui ressemble à la sienne (de par son physique et de par sa carrière), car toutes deux sont chanteuses.

Pourtant, nous apprenons vers la fin du roman que la mère de Consuelo n'était pas forcément un modèle de vertu, et qu'elle n'était pas appréciée de tous. Nous pouvons donc penser que l'éducation de Consuelo va consister à la détacher de son déterminisme social et donc de passer du statut de fille de Bohémienne à celui de Comtesse de Rudolstadt en passant par l'apprentissage de la musique, l'apprentissage personnel dû à des rencontres diverses et à ses expériences.

L'extrait présenté, peut être une justification de l'ensemble de l'éducation de Consuelo à travers le roman et nous permet de mieux comprendre la personnalité de celle-ci. En effet, en tant que personnage respectant la religion, elle a appris à pardonner, car

« [l']âme humaine conserve toujours dans ses égarements quelque chose de bon et de grand où l'on sent avec respect et où l'on retrouve avec joie cette empreinte sacrée qui est comme le sceau de la main divine » (cf. Sand 1999:828).

Y compris à sa mère, puisque comme elle le dit

« [j]’y suis la Consuelo, rien de plus ; et c’est assez pour la fille de la Rosmunda ; car la Rosmunda était une pauvre femme dont on parlait plus mal encore que de la Corilla, et, telle qu’elle était, je devais et je pouvais l’aimer » (cf. Sand 1999:828).

C’est à dire que Consuelo sait pardonner, c’est un trait de caractère de la charité chrétienne, une des vertus essentielles de l’éducation des jeunes filles au XVIII^e et au XIX^e siècle.

Consuelo ressemble à sa mère par les voyages qu’elle a fait, mais aussi par les rencontres qu’elle a fait durant ses voyages et, qui n’ont pas eu lieu seulement dans le but de la faire ressembler à sa mère, mais également d’enseigner le lecteur, ce qui a eu pour résultat de briser le déterminisme auquel elle était destinée.

L’une des rencontres importantes du roman, est sa rencontre à Rudolstadt avec Albert. Le rôle d’Albert représente un autre modèle. C’est un compagnon qui partage avec Consuelo ses expériences initiatiques, mais qui a plus d’expériences qu’elle dans la vie, ce qui lui servira de modèle. Il est tout aussi important dans le roman que le rôle de Porpora l’avait été. En effet, Albert et Consuelo vont connaître un « *échange continu de pensées et de sentiments* » (cf. Balayé 1976:619).

« Nous pouvons prier ensemble sans discuter, vous qui savez tout sans avoir rien appris, et moi qui sait fort peu après beaucoup cherché » (cf. Sand 1999:410).

C’est grâce à la force des sentiments qu’« *elle arrive aussi loin que lui par le savoir* » (cf. Balayé 1976:619). Autrement dit, alors qu’Albert a appris grâce aux livres, Consuelo apprend grâce à son instinct, et Albert lui reconnaît cette intelligence.

Pourtant, « l’enseignement » d’Albert se déroule dans une atmosphère très pesante et qui la font vivre « *dans une atmosphère où elle mourrait, comme une plantes des tropiques dans le crépuscule populaire* » (cf. Sand 1999:473).

Cela dit, malgré une transformation réelle du personnage de Consuelo celle-ci est difficile à observer de façon nette, car Consuelo est un personnage qui est bon, dès le début du roman comme le dit Balayé:

« George Sand a donné à Consuelo une perfection qui semble rendre tout progrès impossible » (cf. Balayé 1976:614).

Nonobstant, nous ne pouvons connaître parfaitement la transformation totale de Consuelo par son éducation, car c’est dans le roman suivant, c’est-à-dire *La Comtesse de Rudolstadt* que Consuelo va finir de se transformer:

« À la fin du roman [la suite: la Comtesse de Rudolstadt] à l’étape finale, la petite fille de Venise est devenue une femme pleinement consciente d’elle même, des forces qui se disputent le monde, des luttes qu’il faut mener » (cf. Balayé 1976:624).

La transformation de Consuelo par l'éducation se justifie donc par la volonté de briser le déterminisme auquel elle était destinée, même si cela semble difficile puisque Consuelo va tout même suivre sa destinée artistique.

4.5 La transformation de Consuelo par l'éducation

Comme nous l'avons vu, Consuelo est une héroïne qui évolue par une transformation due au fait de l'éducation. Pour cette raison, il est aussi important et intéressant d'analyser le terme d'éducation, c'est-à-dire selon *Le Grand Robert de la langue française*, l'éducation

« a pour objet non seulement le développement intellectuel [...], mais encore la formation physique et morale, l'adaptation sociale » (cf. Rey 1987:795).

Ce sont exactement les transformations que notre protagoniste a vécu au long du roman. La transformation de Consuelo se remarque par sa prise de parole. Au début, elle parle peu, écoute sagement son maître Porpora et son ami Anzoleto, sans les contester:

« Elle était aussi calme que l'eau des lagunes » (cf. Sand 1999:36).

« [É]mue encore d'une vive atteinte portée à son cœur, redevenue naïve et confiante » (cf. Sand 1999:81).

Au fur et à mesure, Consuelo s'ouvre, alors qu'avec Albert puis Joseph Haydn elle exprime ses propres opinions personnelles. Nous remarquons donc une transformation de Consuelo par l'éducation qu'elle a reçu qui est à la fois une éducation religieuse, mais aussi une éducation empirique qui passe par les différentes rencontres qu'elle va faire tout au fil du roman.

À la fin, Consuelo assume ses choix, elle décide de sa carrière professionnelle, de son mariage, en somme, de son destin. Désormais, Consuelo répond au Porpora de la manière suivante:

« - Mon cher maître, répondit Consuelo avec plus de fermeté qu'elle n'en avait encore montré au Porpora, je suis prête à vous obéir dès que ma conscience sera en repos sur un point capital. Certains engagements d'affection et d'estime sérieuse me liaient au seigneur de Rudolstadt. Je ne vous cacherai pas que malgré votre incrédulité, vos reproches et vos railleries, j'ai persévéré, depuis trois mois que nous sommes ici, à me conserver libre de tout engagement contraire à ce mariage » (cf. Sand 1999:834,835).

Nous observons dans cette citation que non seulement Consuelo parle avec son maître presque comme une égale, mais aussi qu'elle lui « impose » ses choix, même si ceux-ci ne lui plaisent pas. Autrement dit, Consuelo s'affirme comme une personnalité forte. Ce résultat est le fruit d'un cheminement personnel et intellectuel que nous avons pu observer au cours de notre lecture de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle elle ajoute « [v]ous voyez que j'accepte cette destinée sans regret et sans hésitation » (cf. Sand 1999:835). Consuelo semble donc en accord avec elle-même.

Mais, ce n'est pas tout, vers la fin du roman Consuelo est de plus en plus libre, comme en atteste le passage suivant, où une fois de plus Consuelo est comparée à un oiseau:

« Un nouveau soleil se levait sur sa vie. Dégagée de tout lien et de toute domination étrangère à son art, il lui semblait qu'elle s'y devait tout entière. Le Porpora, rendu à l'espérance et à l'enjouement de sa jeunesse, l'exaltait par d'éloquents déclamations ; et la noble fille, sans cesser d'aimer Albert et Joseph comme deux frères qu'elle devait retrouver dans le sein de Dieu, se sentait légère, comme l'alouette qui monte en chantant dans le ciel, au matin d'un beau jour » (cf. Sand 1999:843).

Ses prises de décisions la rendent plus libre et cela se reflète à travers les métaphores du jour nouveau: « *nouveau soleil* », « *matin d'un beau jour* ». Cela nous fait présager un avenir radieux pour Consuelo et qui témoigne d'une évolution du personnage.

Cependant, il y a un aspect de caractère qui n'évolue pas chez Consuelo, il s'agit de sa simplicité et de son humilité. En effet, après une dernière mise en garde de la part de Porpora quant aux dangers du succès des artistes, Consuelo confirme que cela ne l'intéresse pas. Porpora la prévient:

« Quand tu seras une cantatrice renommée chez toutes les nations de l'Europe, tu auras des besoins de vanité, des ambitions, des vices de cœur dont aucun grand artiste n'a jamais pu se défendre. Tu voudras du succès à tout prix [...] Tu céderas au joug de la mode comme ils font tous ; dans chaque ville tu chanteras la musique en faveur, sans tenir compte du mauvais goût du public ou de la cour. [...] Je ne te demande rien qui ne soit pour ton succès et pour ta gloire. [Consuelo répond] mais je ne puis pas songer de sang-froid à édifier toute une vie de triomphe pour m'y couronner de mes propres mains. Je veux avoir de la gloire pour vous, mon maître ; en dépit de votre incrédulité, je veux vous montrer que c'est pour vous seul que Consuelo travaille et voyage ; et pour vous prouver tout suite que vous l'avez calomniée, puisque vous croyez à ses serments, je vous fais celui de prouver ce que j'avance ». (cf. Sand 1999:839,840).

Cette mise en garde se trouve à la fin du roman, lorsque Consuelo vient de recevoir une proposition de travail, comme pour faire un bilan de son développement éducatif. Pour vérifier que l'apprentissage de Consuelo, et les tentations au plaisir du luxe ne l'ont pas séduit. C'est-à-dire que cette mise en garde est comme un test pour évaluer Consuelo. Bien entendu, sa réponse correspond parfaitement à ce que l'on attend d'elle, une femme simple et dévouée à son art.

Nous voyons donc une ressemblance entre ce passage et d'autres passages qui montraient la simplicité de Consuelo au début du roman. Alors, qu'elle a été le rôle de son éducation empiriste tout au long du roman ?

L'une des réponses possibles est que tout ce qu'elle a pu voir, observer et analyser lui ont permis de confirmer ses opinions, lui confirmant que l'humilité est le meilleur chemin. De ce fait, Consuelo représente également un modèle pour les lecteurs et les lectrices de ce roman.

Dans celui-ci la transformation de Consuelo par l'éducation est essentielle, mais elle n'est pas si évidente pour le lecteur, car il ne s'agit pas d'une éducation classique, mais d'une éducation empirique, qui passe par des rencontres et des expériences desquels elle en tirera ses propres conclusions. Cela dit nous pouvons tout de même distinguer des points importants. Ses expériences, l'ont rendu plus forte, elle peut à présent répondre à son maître,

voire le dépasser, elle n'est plus la petite fille sage du début du roman, maintenant elle affirme ses choix.

Le deuxième point est que ses expériences lui ont confirmé le bien fait d'être une personne simple et humble, comme lui avait enseigné sa mère. Cette attitude est celle qui la mènera au triomphe, contrairement à Corilla qui pour vouloir trop de luxe est « tombée » en disgrâce.

La transformation de Consuelo est donc très intéressante dans ce roman et elle permet également d'éduquer les lectrices en nous transmettant les idées et les principes de George Sand.

5. La musique dans *Consuelo*

L'histoire de ce roman se déroule comme nous le savons, au XVIII^e, mais a été rédigé au XIX^e. Aussi, les goûts musicaux du XVIII^e sont respectés, mais nous remarquons tout de même des influences et des goûts musicaux caractéristiques du XIX^e, comme nous le verrons par la suite. En effet, George Sand connaissait Frédéric Chopin, ce qui a certainement influencé sa façon de voir la musique. Cela peut s'expliquer par le fait que le XIX^e est la période du romantisme et que Consuelo, en tant que personnage romantique, incarne l'esprit et que dans sa façon de chanter lyrique et pleine d'émotions nous observons le lyrisme et l'expression des sentiments du romantisme.

Cependant, malgré les influences musicales de ces deux siècles ce roman nous propose une vision de la musique très générale, c'est-à-dire que la musique est un moyen d'expression personnelle, et que même si le chant de Consuelo par exemple suit des règles techniques très strictes il exprime surtout les sentiments de l'interprète.

5.1 L'importance de la musique selon George Sand

Dans ce roman, la musique tient une place centrale comme nous le prouve le discours d'Albert qui dit à Consuelo:

« La musique dit tout ce que l'âme 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 » (cf. Sand 1999:388).

C'est également ce que pense George Sand comme en attestent ses correspondances.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'éducation est un vecteur de la transformation de Consuelo. Pourtant, celui-ci serait incomplet si nous n'y ajoutions pas le vecteur de l'art. Ce vecteur est même le plus important dans ce roman, car il s'agit non seulement d'un moyen d'expression mais également de la passion de Consuelo et d'une certaine façon de sa propre personnalité.

D'ailleurs, comme l'indique Sctrick:

« L'éducation, et surtout l'art, seront les vecteurs privilégiés de cette transformation radicale qu'elle appelle de ses vœux: à eux d'inculquer à l'homme le sens aujourd'hui perdu de la sainte pauvreté, du bonheur paisible ; à eux surtout de veiller à ce que l'égalité souhaitée ne devienne pas à son tour une menace pour la liberté » (cf. Sctrick 1999:14).

La musique et le chant sont également des passions personnelles pour George Sand comme montrent ses diverses remarques dans ses correspondances. Nous y apprenons que George Sand aimait la musique depuis sa tendre enfance et selon Francine Mallet:

« Cette femme, si douée sur tant de plans, se croyait musicienne avant tout. Elle pensait être faite pour s'exprimer par la musique plus que de toute autre manière » (cf. Mallet 1995:287).

Elle déclare même:

« Moi, je suis artiste et très artiste, si par là on entend aimer avec passion la musique, la sculpture, la danse même dans le corps souple de Taglioni, la littérature. » C'est toujours la musique qui l'obsède quand elle écrira à Franz Liszt » (cf. Sand cit. selon Mallet 1995:288).

C'est peut-être la raison pour laquelle nous pouvons constater dans le roman que Consuelo a certains points en commun avec George Sand par exemple selon F. Mallet dit:

« Musicienne née, malgré son manque de science théorique et technique, elle fait preuve d'une grande originalité de jugement » (cf. Mallet 1995:288).

Toutes les deux ressentent la musique plus qu'elles ne l'ont apprise. Car pour Sand la musique « c'est la révélation de l'infini » et « c'est le « plus beau de tous les arts » et « la langue universelle » (cf. Sand cit. selon Mallet 1995:288). Et, Consuelo dit même dans le roman

« - Puisque la musique est un langage plus complet et plus persuasif que la parole » (cf. Sand 1999:389).

Si Consuelo commence à chanter c'est bien sûr car elle a reçu une éducation musicale, sa mère était même chanteuse, mais aussi et surtout parce qu'elle doit travailler. Selon Vierende et Bourgeois

« il faut bien vivre, et la situation du personnage romanesque est beaucoup plus précaire, matériellement, que celle de Pauline. Elle doit chanter pour gagner sa vie, ce qui empêche tout reproche de ce genre. D'ailleurs, Consuelo, à plusieurs reprises, avoue son dégoût pour le monde du théâtre » (cf. Vierende et Bourgeois 1991:25).

En effet, les jeunes filles de la bonne société ne devaient pas travailler. Et les lectrices qui lisaient ce roman étaient majoritairement des jeunes filles de la bonne société. C'est pourquoi George Sand devait justifier le fait que Consuelo travaille, qu'elle y était obligée, afin de prévenir quelconque critique possible à cet égard. Ce combat était peut-être également un combat personnel, car George Sand a aussi dû faire face aux critiques quant à son travail en tant que femme-auteure:

« Être écrivain, ce fut d'abord et avant tout: avoir un métier, travailler, ce qui était rarissime dans sa classe sociale: « Je ne pouvais me sentir oisive et inutile, pesant à l'état de maître sur les épaules des travailleurs. » Écrire, ce fut affirmer son « droit du travail », et par conséquent son droit de vivre « ailleurs que sous le toit conjugal, où régnaient des conditions inacceptables » (cf. Sand cit. selon Didier 1981:134,135).

Dans cette citation, nous pouvons donc remarquer l'importance de l'utilisation de « l'art » comme outil de travail. L'art, est dans le cas de George Sand, de l'écriture est un moyen pour elle d'être plus indépendante. Dans le cas de Consuelo, c'est la musique qui lui permet cette indépendance.

La musique est donc l'équivalent d'un langage universel et qui serait même plus fort puisqu'il permettrait de dire et de transmettre des émotions que les simples mots ne pourraient exprimer.

5.2 L'art pour les femmes au XVIII^e et au XIX^e siècle

De tout temps, l'art a toujours occupé une place prépondérante dans l'éducation des jeunes filles de bonnes familles. Malheureusement, comme nous l'avons vu tout le monde n'a pas accès à la même éducation. Pour certaines il est possible d'aller étudier dans les écoles de musique ou de recevoir à domicile un professeur particulier. Pour d'autres, comme c'est le cas de Consuelo une éducation populaire, une éducation de la rue, dans son cas une éducation bohémienne, se chargera de lui apprendre et de lui transmettre les rudiments de la musique, car sa mère étant une ancienne chanteuse dans une taverne.

Autrement dit, l'accès à l'éducation musicale varie en fonction du statut social, mais également de l'époque. Au XVIII^e siècle le but recherché de l'expression artistique pour les jeunes filles différaient de l'objectif artistique du XIX^e. Cela se reflète assez souvent tout au long du roman comme nous le montre les comparaisons entre le « bon art » et le « mauvais art ».

« Tant il est vrai qu'en fait d'art, le moindre éclair de génie, le moindre essor vers de nouvelles conquêtes, exerce sur les hommes plus de fascination que toutes les ressources et toutes les lumières de la science dans les limites du connu » (cf. Sand 1999:48,49).

Dans cette citation nous remarquons une opposition entre les « lumières » qui pourrait être une référence au XVIII^e et les « éclairs de génie » une allusion à la passion créatrice du XIX^e. Mais nous n'oublions pas que Consuelo aime la France, et à travers elle c'est George Sand qui nous explique son attachement pour la culture du XVIII^e:

« L'esprit français est mon idéal, et je ne crois pas qu'il y ait d'autre raison, d'autre philosophie et d'autre civilisation que celle que l'on pratique dans cet aimable et riant pays de France » (cf. Sand 1999:200).

En faisant référence à la culture française George Sand nous fait comprendre que le développement de l'art et des artistes passent par une compréhension de la philosophie du XVIII^e.

Contrairement, à certaines de ses collègues, Consuelo n'a pas eu besoin de la même éducation afin de parvenir à de bons résultats musicaux. Ceci est aussi une caractéristique du romantisme pour qui le véritable artiste possède des qualités innées, une sorte de don que l'éducation et le travail permettront de développer. Depuis qu'elle est petite ses qualités sont reconnues:

« [E]lle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé: elle chanta avec perfection » (cf. Sand 1999:33).

En effet, le travail n'est pas indispensable pour atteindre le même niveau que les autres chanteuses voire davantage:

« [C]ar tu as les qualités que ne peuvent donner ni l'enseignement ni le travail ; tu as ce que ne peuvent faire perdre ni les mauvais conseils ni les mauvais exemples, tu as le feu sacré... tu as le génie ! » (cf. Sand 1999:51).

« [E]lle sentait et elle comprenait jusqu'à la moindre intention de la musique qu'elle exprimait. Elle seule, en un mot, était une musicienne et un maître. [...] Elle remplissait donc instinctivement et sans ostentation son rôle de puissance » (cf. Sand 1999:93).

Pourtant, une des qualités des jeunes femmes du XVIII^e et du XIX^e était leur application au travail et le fait d'être appliquées et studieuses. C'est pourquoi Consuelo ne déroge pas à la règle:

« Studieuse et persévérante, vivant dans la musique comme l'oiseau dans l'air et le poisson dans l'eau, aimant à vaincre les difficultés [...] par cet invincible instinct [...] Consuelo avait une de ces rares et bienheureuses organisations pour lesquelles le travail est une jouissance » (cf. Sand 1999:73).

Bien que Consuelo doive étudier, elle fait ce travail avec plaisir, avec passion comme une héroïne romantique qu'elle est.

Il était déjà souligné que l'art et plus particulièrement le chant est un moyen qui permet à Consuelo de se transformer. Pourtant, c'est également Consuelo qui, en possédant cet art, agit et transforme les personnes pour qui elle chante. L'art donne à Consuelo un certain pouvoir, elle peut transformer les personnages elle est donc d'une certaine manière un peu « magique ».

C'est ce que nous confirme van Tieghem en appelant la femme « aimée », une « femme-ange »:

« En fait de conceptions du rôle de la femme aimée, deux tendances principales s'opposent. L'une, renouvelant la conception des Béatrice et des Laure, voit dans la femme aimée un ange descendu des cieux afin de purifier le cœur de l'amant, d'ennoblir son âme et de la fortifier, soit pour lui faire mieux sentir et apprécier la nature, soit pour le rapprocher de Dieu, soit pour l'encourager dans sa tâche morale, politique, patriotique. La femme-ange est un type nettement romantique » (cf. van Tieghem 1948:268).

Autrement dit, nous voyons grâce à cette citation que la femme aimée, ici combinée à la femme artiste (Consuelo est une cantatrice), lui permet véritablement d'agir sur le « *cœur de [son] amant* » afin de le rendre plus fort.

Les artistes au XIX^e sont des personnes des êtres passionnées comme nous pouvons le voir dans un extrait qui parle d'Anzoletto, bien que cet ouvrage a pour décor la Venise du XVIII^e, nous retrouvons dans cette description toutes les caractéristiques de héros romantique:

« Abandonnée à des instincts violents, avide de plaisirs, n'aimant que ce qui servait à son bonheur, haïssant et fuyant tout ce qui s'opposait à sa joie, artiste jusqu'aux os, c'est-à-dire cherchant et sentant la vie avec une intensité effrayante, il trouva que ses maîtresses lui imposaient les souffrances et les dangers de passions qu'il n'éprouvait pas profondément » (cf. Sand 1999:45).

Ici, nous remarquons que certaines femmes s'opposent au modèle bienfaiteur de Consuelo. Alors, si Consuelo représente la « *femme-ange* », les femmes qui détournent les artistes de leur art sont en quelques sortes des « *femmes-démons* ». Par conséquent, cette opposition permet de valoriser le rôle et les qualités personnelles de Consuelo.

5.2.1 La femme musicienne

Dans le chapitre sur l'éducation des femmes, nous avons vu que les femmes apprenaient surtout à tenir une maison et apprenaient des connaissances religieuses pour bien se comporter avec leur mari et en société. La musique pour les femmes était donc principalement une activité de loisir ou bien une activité destinée à satisfaire leur époux et leur famille à la maison. Le statut des femmes artistes et donc de femmes musiciennes, en tant que profession n'était donc pas si fréquent à l'époque. C'est même le travail des femmes en général qui n'était pas bien considéré chez les classes hautes et moyennes. Le fait pour une femme d'être musicienne était même parfois mal vu et lorsque les femmes étaient musiciennes ou artistes en général, on attendait d'elles qu'elles copient ou bien qu'elles interprètent mais pas qu'elles créent. Lorsque les femmes devenaient des créatrices cela supposait une suspicion de la part d'hommes qui ne pensaient pas que les femmes étaient capables de créer comme cela a été le cas par exemple avec George Sand. Lorsqu'une femme créait, alors elle était considérée comme une femme-homme:

« Dans une lettre à Madame Hanska, Balzac brosse ainsi le portrait de George Sand: Enfin, c'est un homme, et d'autant plus un homme qu'elle veut l'être, qu'elle est sortie de son rôle de femme, et qu'elle n'est pas femme. La femme attire, et elle repousse...elle sera toujours malheureuse » (cf. Aurore Lauth-Sand cit. selon Frenkel 2000:89).

Pour comprendre comment les jeunes filles pouvaient vouloir devenir des femmes artistes, il faut être attentif à leur éducation, comme par exemple la découverte de la musique par les jeunes filles, comme c'est le cas au début du roman où nous apprenons que les élèves du couvent, appartenant à des familles plus ou moins riches, y apprennent l'art du chant. C'est ce que confirme Marie Sincère:

« Les jeunes filles destinées à cette profession commencent généralement leurs études dès l'enfance; elles appartiennent à toutes les classes sociales de la société » (cf. Sincère 2007:153)

Le métier de cantatrice et en générale de musiciennes est un métier qui demande du courage car

« la musicienne exerce pour ainsi dire sa profession en public ; elle doit se faire connaître, affronter les regards de la foule, supporter son mécontentement et sourire à ses bravos » (cf. Sincère 2007:152,153).

Ce qui signifie que l'artiste doit constamment faire face aux regards et aux jugements des autres ce qui peut parfois être difficile.

« Il la traîna au théâtre, et là, pour la première fois, elle sentit l'horreur de cette vie d'artiste, enchaînée aux exigences du public, condamnée à étouffer ses sentiments et à refouler ses émotions pour obéir aux sentiments et flatter les émotions d'autrui. Cette répétition, ensuite la toilette, et la représentation du soir furent un supplice atroce » (cf. Sand 1999:164,165).

Cette forme de représentation peut être une cause de souffrance, et fait de l'art une valeur marchande, un exploit que Consuelo doit renouveler avec la même émotion, presque sur commande.

En effet, le public peut également être une cause de souffrance pour les artistes, c'est pourquoi vers la fin du roman Consuelo envisage de laisser son travail de cantatrice pour se marier avec Albert:

« [l]e public est un maître capricieux, ingrat et tyrannique. Un noble époux est un ami, un soutien, un autre soi-même. Si j'arrivais à aimer Albert comme il m'aime, je ne penserais plus à la gloire, et probablement je serais plus heureuse » (cf. Sand 1999:663).

Les chanteuses sont presque des divinités et leur statut ainsi que le succès qui leur est attribué à la fin de leurs représentations rend compte de ce que décrit George Sand dans le roman:

« La musique et la poésie sont les plus hautes expressions de la foi, et la femme douée de génie et de beauté est prêtresse, sibylle et initiatrice » (cf. Sand 1999:393).

Les chanteuses sont donc admirées, et la mise en scène dont elles font part durant les représentations à l'opéra les y déifie. Elles sont mises sur un piédestal mais le rôle des femmes artistes, et des artistes en général ne s'arrête pas là, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

Au XIX^e siècle les femmes voient leur statut évolué dans la littérature c'est ce que nous pouvons voir dans la citation suivante:

« D'une manière générale, la femme tient dans la littérature romantique une place que celle des siècles précédents ne lui avait pas accordée en dehors des sentiments d'amour qu'elle inspirait » (cf. van Tieghem 1948:270).

En effet, dans *Consuelo* il ne s'agit pas seulement du « sentiment d'amour » que Consuelo inspire, mais surtout des sentiments d'amour que Consuelo éprouve. L'expression des sentiments de Consuelo, sa prise de parole et tout simplement sa prise de position, peut se

voire métaphoriquement par le fait que Consuelo soit une chanteuse, une cantatrice, et qu'elle soit donc habituée à exprimer des sentiments.

5.2.2 Les musiciens dans le XVIII^e siècle

Dans *Consuelo*, afin de recréer l'univers du XVIII^e siècle, George Sand cite régulièrement des artistes et notamment des musiciens du XVIII^e : « *George Sand a réuni, dans ce roman, tout ce qui pouvait retracer le portrait musical du XVIII^e siècle* » (cf. Vierende et Bourgois 1991:20). Certains noms ne sont que simplement évoqués au cours d'une conversation pour donner de la « couleur » au récit :

« *Son génie [le Porpora] avait reçu ces profondes atteintes dont la fortune et la gloire eussent pu le relever; mais l'ingratitude de Hasse, de Farinelli, et de Caffarelli, qui l'abandonnèrent de plus en plus, acheva de briser son cœur, d'aigrir son caractère et d'empoisonner sa vieillesse* » (cf. Sand 1999:84).

Ces musiciens n'ont pas d'importance au sein du récit ils servent simplement à recréer le cadre musical du XVIII^e. En revanche, deux musiciens qui ont vraiment existé au XVIII^e et qui jouent un rôle important, pour *Consuelo* et pour le récit, sont Porpora et Haydn.

Ces deux personnages historiques, ont plus d'importance dans le récit comme ceux que nous allons voir à présent. Nicola-Antonio Porpora, né 1686 et mort 1766, était un compositeur « *très fécond d'opéras et de musique religieuse* », surtout connu pour être un maître d'enseignement du chant italien (cf. Marix-Spire 1954:77). De plus, il est considéré comme un des plus célèbres compositeurs de son époque, surtout dans le domaine de l'opéra. A côté de beaucoup de musiciens célèbres, il fut aussi le maître de Joseph Haydn.

L'autre musicien qui existe aussi comme personnage dans le roman, est Franz Joseph Haydn, appelé Joseph Haydn. Haydn qui est né en 1732 et mort 1809, fut un compositeur autrichien qui incarna, avec Mozart et Beethoven, le classicisme viennois. (cf. Vignal 1997:16, 361). Pourtant, tout comme le roman *Consuelo* fait le lien entre le XVIII^e et le XIX^e, Haydn est également représentatif de ces deux périodes puisque il incarne aussi le romantisme : « *Le père des romantiques en musique est Beethoven, même si l'on trouve déjà chez Mozart, Haydn* » (cf. Vignal 2005:1197).

Dans le roman nous pouvons constater une opposition entre « *l'art sérieux* » et « *la musique vulgaire* » et « *de mauvais goût* » comme le dit A. Szabó (cf. 1991:127). Cette opposition que nous observons dans le roman existait également pour les artistes musiciens du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Lors des retrouvailles entre Porpora et Consuelo, durant lesquels ils sont plus proches encore qu'au début du roman, il lui donne, et par la même occasion, présente au lecteur aussi, une définition de ce qu'est pour lui un artiste :

« *Alors, ne pouvant être monarques, nous sommes artistes, et nous régnons encore. Nous chantons la langue du ciel, qui est interdite aux vulgaires mortels ; nous nous habillons en rois et en grands hommes, nous montons sur un théâtre, nous nous asseyons sur un trône postiche, nous jouons une farce, nous sommes des historions ! Par le corps de Dieu ! le monde voit cela, et n'y comprend goutte ! Il ne*

voit pas que c'est nous qui sommes les vraies puissances de la terre, et que notre règne est le seul véritable, tandis que leur règne à eux, leur puissance, leur activité, leur majesté, sont une parodie dont les anges rient là-haut, et que les peuples haïssent et maudissent tout bas. Et les plus grands princes de la terre viennent nous regarder, prendre des leçons à notre école ; et, nous admirant en eux-mêmes, comme les modèles de la vraie grandeur, ils tâchent de nous ressembler quand ils posent devant leurs sujets. Va ! le monde est renversé ; ils le sentent bien, eux qui le dominent, et s'ils ne s'en rendent pas tout à fait compte, s'ils ne l'avouent pas, il est aisé de voir, au dédain qu'ils affichent pour nos personnes et notre métier, qu'ils éprouvent une jalousie d'instinct pour notre supériorité réelle. Oh ! quand je suis au théâtre, je vois clair, moi ! L'esprit de la musique me dessille les yeux, et je vois derrière la rampe une véritable cour, de véritables héros, des inspirations de bons aloi ; tandis que ce sont de véritables histrions et de misérables cabotins qui se pavanent dans les loges sur des fauteuils de velours. Le monde est une comédie, voilà ce qu'il y a de certain, et voilà pourquoi je te disais toute à l'heure: Traversons gravement, ma noble fille, cette méchante mascarade qui s'appelle le monde » (cf. Sand 1999:711).

Ce qui est frappant dans cet extrait c'est le statut très important qui est accordé aux artistes et qui correspond à un statut royal, les artistes « *règnent* » grâce à leur art. Ils permettent même un lieu entre les hommes et le ciel (« *nous chantons la langue du ciel* ») et les artistes se distinguent des autres humains qui ne sont que pour lui des « *vulgaires mortels* ». Ce qui est amusant également c'est que Porpora n'oublie pas que ce statut d'être « *divin* » n'est qu'un mensonge, une comédie qui ne dure qu'un instant puisqu'il ne s'agit qu'une représentation artistique (« *nous nous habillons en rois et en grands hommes* »). Cela fait un lien direct avec d'autres remarques de Consuelo qui dit bien jouer la comédie grâce à l'art du théâtre qu'elle a appris pour pouvoir interpréter les opéras « *[j]amais elle n'avait été plus belle à la scène dans les rôles héroïques* » (cf. Sand 1999:269).

Mais, leur rôle va bien au delà de la simple farce car selon Porpora ce sont les artistes eux-mêmes qui inspireraient les monarques (« *les plus grands princes de la terre viennent nous regarder [...] ils tâchent de nous ressembler quand ils posent devant leurs sujets* »). Les artistes selon Porpora, représentent un lien entre les mortels et les « *êtres divins* ». Et selon Cellier cela peut faire penser à un personnage de Goethe:

« Apres l'admirable prologue inspiré du séjour de Rousseau à Venise, et tout imprégné de musique, la romancière, qui veut varier les plaisirs, conduit son lecteur en Bohême et l'affole par les horreurs du roman noir » (cf. Cellier 1977:131).

George Sand utilise alors différents registres même le roman noir qui était une « *littérature que l'on qualifie de basse* » (cf. Cellier 1977:131).

Un artiste est donc quelqu'un qui sait feindre des émotions, et qui exprime un art supérieur, qui dépasse le commun des mortels. Les artistes sont pour lui supérieurs aux souverains, voire ils les inspirent. L'art est presque lié à la folie comme nous pouvons le voir dans le passage suivant:

« J'avais toujours abordé la scène avec calme, avec une attention consciencieuse et modeste. [...] j'espère que demain je ne serai pas ainsi, car cette émotion tient à la fois du délire et de l'agonie. [Albert]: - Pauvre amie ! je crains qu'il n'en soit toujours ainsi désormais, ou plutôt je l'espère ; car tu

ne seras vraiment puissante que dans le feu de cette émotion. J'ai ouï dire à tous les musiciens, à tous les acteurs que j'ai abordés, que, sans ce délire ou sans ce trouble, ils ne pouvaient rien ; et qu'au lieu de se calmer avec l'âge et l'habitude, ils devenaient toujours plus impressionnables à chaque étreinte de leur démon. [...] Non ! il n'est pas permis à l'homme d'abuser de toutes les passions et de toutes les émotions de la vie réelle pour s'en faire un jeu. Il veut que nous gardions notre âme saine et puissante pour des affections vraies, pour des actions utiles, et quand nous faussons ses vues, il nous châtie et nous rend insensés » (cf. Sand 1999:793).

Ce qui est marquant dans cette citation c'est que la conception de l'artiste qui est fait ici ne correspond pas véritablement à celle d'un artiste du XVIII^e, mais plutôt à celle d'un artiste romantique du XIX^e, lequel serait « *victime de sa passion artistique* ».

Bien que la création artistique soit lié d'une certaine façon à la folie créatrice, cela apparaît comme une qualité et un élément positif, puisque même si l'artiste s'exprime de façon désordonnée, ce qu'il exprime ce sont ses émotions et son « moi » profond, le lyrisme typique du romantisme.

Consuelo est reconnue comme une grande artiste, son talent fait que certain la qualifie de reine. Et, bien que Consuelo soit considérée comme une reine, elle refuse une ascension sociale due à son talent. Selon Ana Szabó (cf. 1991:126) cela est courant chez les personnages de Sand qui renoncent

« aux attributs de la classe dominante (fortune, gloire, pouvoir, etc.) [car] [o]n sait que hiérarchie sociale et hiérarchie morale vont rarement ensemble dans le système sandien » (cf. Szabó 1991:126).

Dans le roman nous remarquons par opposition aux autres femmes, en particulier, les autres cantatrices, que cette attitude les choque. Cependant, cela permet au contraire de la mettre en avant, de la différencier du reste des autres femmes, et donc par cette individualisation de montrer ses qualités, alors que les autres femmes ont l'air d'être futiles.

L'opposition entre ces deux types des femmes, « futiles » et « simples » se reflète également dans la conception du « bon » et du « mauvais » art que nous allons voir à présent.

5.3 Le « bon » et le « mauvais » art

Au début du roman dans la partie à Venise, Corilla est la chanteuse officielle de l'opéra. Cependant, pour elle l'art et la musique ne sont qu'un moyen d'être célèbre. C'est pourquoi son art ne recherchera pas l'excellence mais le succès facile. Lors de l'arrivée de Consuelo celle-ci se sent menacée et essaye de lui poser des difficultés:

« Corilla voyait sans dépit cette concurrence dont elle n'avait rien à craindre, ni dans le présent ni dans l'avenir, elle prenait même un méchant plaisir à faire ressortir cette incapacité froidement impudente qui ne reculait devant rien. Ces deux créateurs vivaient donc en bonne intelligence, et gouvernaient souverainement l'administration. Elles mettaient à l'index toute partition sérieuse, et se vengeaient du Porpora en refusant ses opéras pour accepter et faire briller ses plus indignes rivaux. Elles s'entendaient pour nuire à tout ce qui leur déplaisait, pour protéger tout ce qui s'humiliait devant leur pouvoir. Grâce à elles, on applaudit cette année-là à Venise les œuvres de la décadence, et on oublia que la vraie, la grande musique y avait régné naguère » (cf. Sand 1999:174).

Ce qui caractérise le mauvais art ici c'est l'utilisation de l'art pour connaître un succès rapide et superficiel. Ensuite, Consuelo rencontre Amélie à Rudolstadt, qui sera son élève. Malheureusement, Amélie n'a pas de talent musical, comme on atteste cette citation:

« Il ne lui fallut pas écouter quatre mesures pour se convaincre que la jeune baronne n'avait aucune notion vraie, aucune intelligence de la musique. Elle avait le timbre flexible, et pouvait avoir reçu de bonnes leçons ; mais son caractère était trop léger pour lui permettre d'étudier quoi que ce fût en conscience. Par la même raison, elle ne doutait pas de ses forces, et sabrait avec un sang-froid germanique les traits les plus audacieux et les plus difficiles. Elles les manquait tous sans se déconcerter, et croyait couvrir ses maladresses en forçant l'intonation, et en frappant l'accompagnement avec vigueur, rétablissant la mesure comme elle pouvait, en ajoutant des temps aux mesures qui suivaient celles où elle en avait supprimé, et changeant le caractère de la musique à tel point que Consuelo eût eu peine à reconnaître ce qu'elle entendait, si le cahier n'eût été devant ses yeux » (cf. Sand 1999:237,238).

Cette citation nous montre non seulement qu'Amélie n'a aucune qualité artistique, car son caractère est trop « léger », mais cette scène est également humoristique et peut faire sourire le lecteur du XIX^e car Amélie exagère beaucoup trop en interprétant cette arie. Ce passage offre donc au lecteur une petite pause de divertissement, tout en faisant réfléchir sur la notion de beau dans l'art. Consuelo afin de lui montrer le bon exemple va à présent lui chanter un extrait. Ce qui caractérise le « bon » art c'est l'effet qu'il produit sur les spectateurs. Ainsi,

« [s]a voix, muette depuis longtemps, depuis le dernier soir qu'elle avait chanté à San-Samuel et qu'elle s'y était évanouie brisée de fatigue et de douleur, au lieu de souffrir de tant de souffrances et d'agitations, était plus belle, plus prodigieuse, plus pénétrante que jamais. Amélie en fut à la fois ravie et consternée » (cf. Sand 1999:254).

Consuelo, en tant qu'artiste sensible, touche et est touchée par l'art des autres comme par celui d'Albert:

« Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. Elle écoutait avec ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique » (cf. Sand 1999:328).

Le cas entre Albert et Consuelo est particulier, car tous deux savent se reconnaître, comme une union spirituelle de leurs âmes.

Lorsque Consuelo découvre le côté artistique d'Albert elle commence à ressentir pour lui des sentiments. Autrement dit, l'art est pour eux un moyen de communication plus efficace que les mots. Ils peuvent se comprendre par leur sensibilité artistique.

Le maître de Consuelo, Porpora, lui avait conseillé de s'ouvrir à différents styles musicaux afin de s'enrichir

« ce serait borner l'exercice de tes facultés d'artiste à un seul genre, et tu dois les embrasser tous » (cf. Sand 1999:162).

Dans le roman nous avons à faire à deux styles musicaux principaux: le religieux et le profane. C'est ce dernier que nous allons voir maintenant à travers l'analyse d'un extrait.

Dans ce roman il y a un passage tout à fait révélateur de ce qui est le mauvais art et nous allons voir cela à travers l'enseignement d'un « mauvais professeur ». Il s'agit du comte Hoditz (une rencontre que Consuelo et Haydn ont fait durant leur voyage) et qui souhaite refaire l'éducation musicale de Consuelo, la « *prima donna du théâtre de San-Samuel, à Venise* » (cf. Sand 1999:603). Cette leçon va donner lieu à une scène très drôle, et qui va nous présenter en creux ce qu'est le mauvais art:

« Il voulut donc sur-le-champ commencer l'éducation de Consuelo.

-Viens ici, lui dit-il, et assieds-toi. Nous sommes entre nous, et l'on n'écoute pas avec attention quand on est à une lieue les uns des autres. Asseyez-vous aussi, dit-il à Joseph, et faites votre profit de la leçon. Tu ne sais pas faire le moindre trille, reprit-il en s'adressant de nouveau à la grande cantatrice. Écoutez bien ; voici comment cela se fait.

Et il chanta une phrase banale où il introduisit d'une manière fort vulgaire plusieurs de ces ornements. Consuelo s'amusa à redire la phrase en faisant le trille en sens inverse.

- Ce n'est pas cela ! cria le comte d'une voix de stentor en frappant sur la table. Vous n'avez pas écouté.

Il recommença, et Consuelo tronqua l'ornement d'une façon plus baroque et plus désespérante que la première fois en gardant son sérieux et affectant un grand effort d'attention et de volonté. Joseph étouffait, et feignait de tousser pour cacher un rire convulsif. [...] Consuelo se moqua de lui pendant un bon quart d'heure.

[...]- Maintenant, reprit-il, la cadence avec chute et tour de gosier ! Il lui donna l'exemple avec cette facilité routinière que prennent les moindres choristes à force d'entendre les premiers sujets, n'admirant dans leur manière que les jeux du gosier, et se croyant aussi habiles qu'eux parce qu'ils parviennent à les contrefaire. Consuelo se divertit encore à mettre le comte dans une de ces grandes colères. [...] Passons donc à la roulade [...] [dit] l'opulent pédagogue » (cf. Sand 1999:589,590).

Voici donc à travers cet extrait du mauvaise art, qui se caractérise par son aspect superficiel et sur joué de son interprétation, c'est-à-dire que l'artiste cherche à produire des effets pour impressionner le public au lieu de respecter la pureté de la musique. C'est pourquoi George Sand se moque de ce professeur, mais Consuelo s'y soumet quand même, car elle est son hôte.

Au contraire, le bon art fait l'unanimité parmi les spectateurs. Lorsque Consuelo, qui a dans ce passage du roman le surnom de Bertoni, prend la direction de la direction d'une fête patronale de village, elle dirige tellement bien la musique (avec l'aide de Joseph Haydn surnommé ici Beppo) que tout le monde admire son travail:

« L'art pervers peut ne pas plaire à la majorité des hommes, mais le bon art doit forcément plaire à tout le monde » (cf. Tolstoï 1898:105).

Dans le roman, le succès de leur intervention s'exprime entre autres par exemple avec:

« Les auditeurs furent émerveillés, et Gottlieb, qui devenait de plus en plus soucieux et morose, déclara qu'il avait la fièvre, et qu'il allait se mettre au lit, enchanté que tout le monde fût content » (cf. Sand 1999:607,608).

« Quand les deux virtuoses sortirent de l'église après la messe, il s'en fallut de peu que la population ne les portât en triomphe jusqu'au presbytère, où un bon déjeuner les attendait. Le curé les présenta à M. le chanoine, que les combla d'éloges et voulut entendre encorne après-boire le solo du Porpora. Mais Consuelo, qui s'étonnait » (cf. Sand 1999:610).

Le bon art s'oppose alors au mauvais par le fait qu'il plaise au plus grand nombre, et que le mauvais art se caractérise par des effets de style futiles destinés à impressionner simplement le public. Mais ce n'est pas tout, lorsque Consuelo enseigne à Haydn, elle lui délivre de précieux conseils qui permettent aux lecteurs de connaître ses pensées et ce qu'elle pense de l'art:

« Tu ne dois pas obéir, mais imposer. Quand on peut être l'âme de l'œuvre, comment songe-t-on à se ranger parmi les machines ? Allons ! » (cf. Sand 1999:542).

Puis, elle ajoute:

« - Voyons, voyons, dit Consuelo, trêve de cérémonie. Essayez-vous à improviser, tantôt sur le violon, tantôt avec la voix. C'est ainsi que l'âme vient sur les lèvres et au bout des doigts. Je saurai si vous avez le souffle divin, ou si vous n'êtes qu'un écolier adroit, farci de réminiscences » (cf. Sand 1999:543).

Dit d'une autre manière, nous découvrons ici que l'art est pour Consuelo une création, nous remarquons également une certaine évolution du personnage de Consuelo, car elle exprime à présent ce qui est pour elle le bon art, elle est passée du statut d'élève de Porpora à celui de maître de Haydn, elle permet donc un lien entre les deux artistes, en y ajoutant sa sensibilité et son expérience personnelles.

« Bien des personnages féminins jouent un rôle de guides ou d'initiatrices dans les écrits de George Sand » (cf. Renard 2004:34).

Nous observons donc que Consuelo joue un rôle similaire dans ce roman puisqu'elle est aussi « la formatrice » de Joseph Haydn. Mais, peut-être que son rôle « d'initiatrice » a été inspirée par George Sand et par sa propre expérience avec Frédéric Chopin, car George Sand était sa « protectrice » et lui a permis de développer son art.

L'art est difficile et en plus de requérir un sacrifice de la part des artistes, il les oblige également à faire des choix personnels entre l'amour et leur passion artistique. Consuelo en tant que « maître » d'Haydn lui délivre sa philosophie:

« - Ah ! prends courage, mon pauvre garçon, dit Consuelo en lui serrant la main ; le maître finira par se laisser désarmer. Les routes de l'art sont encombrées d'épines, mais on parvient à y cueillir de belles fleurs » (cf. Sand 1999:667).

Mais afin de pouvoir se consacrer pleinement à l'art il est « nécessaire » de se débarrasser des liens amoureux comme ceux que Consuelo a pu ressentir pour Anzoletto puis pour Albert. C'est dans les deux cas son maître Porpora qui va tenter de la détourner de l'amour . Tout d'abord avec Anzoletto:

*« - Songe à la musique, à l'art divin, Consuelo ; oserait- tu dire que tu ne l'aimes que pour Anzoletto ?
[...]*

- Voulez-vous dire que je ferai religieuse, comme vous m'y avez engagée autrefois ?
- Non, ce serait borner l'exercice de tes facultés d'artiste à un seul genre, et tu dois les embrasser tous. 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 » (cf. Sand 1999:162).

Puis, avec Albert

« 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 à la fantaisie d'un dévouement romanesque » (cf. Sand 1999:684).

C'est pourquoi Consuelo doit faire un choix entre sa passion et son amour:

« Albert et le Porpora sont également malheureux, également menacés de perdre la raison ou la vie. Je suis aussi nécessaire à l'un qu'à l'autre... Il faut que je sacrifie l'un des deux » (cf. Sand 1999:698).

C'est toujours Porpora qui insiste pour que Consuelo soit libre et totalement dévouée à son art comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant:

« Il te faut la solitude, la liberté absolue. Je ne veux ni mari, ni amant, ni famille, ni passions, ni liens d'aucune sorte. C'est ainsi que j'ai toujours conçu ton existence et compris ta carrière. Le jour où tu te donneras à un mortel, tu perdras ta divinité » (cf. Sand 1999:163).

Nous voyons donc que Porpora, en utilisant la première personne pour décider de la vie de Consuelo, se comporte comme un véritable maître. Consuelo semble avoir parfaitement compris la leçon lorsqu'elle déclare:

« Si je suis née pour pratiquer le dévouement, Dieu veuille donc ôter de ma tête l'amour de l'art, la poésie, et l'instinct de la liberté, qui font de mes dévouements un supplice et une agonie ; si je suis née pour l'art et la liberté, qu'il ôte donc de mon cœur la pitié, l'amitié, la sollicitude et la crainte de faire souffrir, qui empoisonneront toujours mes triomphes et entraveront ma carrière ! » (cf. Sand 1999:697).

Si l'art requiert un tel sacrifice et un tel mouvement, c'est parce que celui-ci, le bon art, est considéré comme divin, et par conséquent les artistes le sont aussi « [s]i l'art est sacré, ne le sommes-nous pas aussi, nous ses prêtres et ses lévites ? (cf. Sand 1999:710). Ou bien comme une « reine », dans le cas de Consuelo, qui était des personnes « divines » pour cette époque:

« Et toi, sotte enfant. Dieu, t'a faite reine ; il t'a mis au front un diadème de beauté, d'intelligence et de force. Que l'on te mène au milieu d'une nation libre, intelligente et sensible (je suppose qu'il en existe de telles !), et te voilà reine, parce que tu n'as qu'à te montrer et à chanter pour prouver que tu es reine de droit divin » (cf. Sand 1999:711).

La louange faite à Consuelo permet de montrer que la véritable valeur de l'artiste de Consuelo réside dans son immense talent, sa voix, comme un don divin la rend exceptionnelle. Cependant, le statut de Consuelo ne reflète pas l'ensemble des femmes musiciennes puisque comme nous le voyons ici Consuelo est bien au delà de toutes les autres. Sa récompense serait donc une satisfaction personnelle et non pas financière, ce qui continue de prouver la valeur de Consuelo qui est une femme simple, et ce qui met donc en valeur la beauté de l'art pour l'art.

5.3.1 La conception des artistes et de l'art pour Consuelo

Bien entendu Consuelo n'est qu'un personnage de fiction. Autrement dit, les commentaires que Consuelo va faire à travers ce roman serviront de moyen pour George Sand de transmettre ses idées sur ce que doit être un artiste. Consuelo est en quelque sorte le porte-parole de George Sand.

Pour Consuelo l'artiste a une fonction pour la société qui est d'être apprécié:

« Je suis encore artiste et je le serai toujours. Je conçois un autre but, une autre destinée à l'art que la rivalité de l'orgueil et la vengeance de l'abaissement. J'ai un autre mobile, et il me soutiendra.

- Et lequel, lequel ? s'écria le Porpora en posant sur la table de l'antichambre son bougeoir, que Joseph venait de lui présenter. Je veux savoir lequel.

- J'ai pour mobile de faire comprendre l'art et de le faire aimer sans faire craindre et haïr la personne de l'artiste » (cf. Sand 1999:714,715).

Alors que pour Porpora, il évoque la critique suivante. Ici il parle des « artistes » quand il se réfère aux interprètes, les chanteurs:

« Mais les artistes ! tous lâches, tous ingrats, tous traîtres et menteurs » (cf. Sand 1999:665).

Pour lui, les artistes sont des « menteurs », car ils ne font qu'interpréter des œuvres, se mettre dans la peau de personnages, c'est-à-dire de feindre d'être quelqu'un. Ils sont « lâches », car contrairement aux créateurs, ils ne prennent pas le risque d'inventer et de créer.

Pour Consuelo les artistes sont des personnes qui ressentent des émotions fortes, presque des passions romantiques, qui font que leur art est si exceptionnel:

« [E]lle ne put se défendre d'un de ces tressaillements intérieurs, si profonds, si soudains et si puissants qu'il est impossible à quiconque n'est pas artiste en quelque chose de comprendre quels siècles de labeur, de déceptions et de souffrances ils peuvent racheter en un instant » (cf. Sand 1999:788).

« Consuelo, toute à son rôle, toute à son émotion d'artiste, ne voyait, n'entendait et ne pressentait rien. [...] Consuelo, un peu oppressée par l'émotion de son rôle » (cf. Sand 1999:790).

Nous voyons donc ici que l'artiste ne peut contrôler ses émotions, il est en quelque sorte victime de sa passion. Les artistes sont aussi des êtres à part puisque personne d'autre ne peut pas les comprendre sauf d'autres artistes eux-mêmes. Ils sont d'une certaine manière isolés du reste de monde.

Consuelo a donc une vision très romantique de ce que doit être un artiste, c'est-à-dire quelqu'un d'isolé, victime de sa passion artistique et qui non seulement a un rôle dans la société, mais qui en plus ne se mélange pas au reste de la société. L'artiste est un personnage en marge.

Nous allons donc voir maintenant ce que devrait être un bon artiste.

5.3.2 Ce que doit être un bon artiste

Dans le roman, nous observons une différence entre les interprètes et les créateurs. Dans la citation suivante nous allons voir que l'artiste, ici l'interprète, ne peut pas rendre compte de

l'ensemble de ses qualités et de son talent si la ou les compositions ne sont pas à la hauteur de l'interprète:

« On savait bien que les grands artistes, mal secondés et réduits à rendre de pauvres idées, ne conservent pas toujours, accablés qu'ils sont de cette violence faite à leur goût et à leur conscience, cet entrain routinier, cette verve confiante que les médiocrités portent cavalièrement dans la représentation des plus mauvais ouvrages, et à travers la douloureuse cacophonie des œuvres mal étudiées et mal comprises par leurs camarades.

Lors même que, grâce à des miracles de volonté et de puissance, ils parviennent à triompher de leur rôle et de leur entourage, cet entourage envieux ne leur en sait point gré ; le compositeur devine leur souffrance intérieure, et tremble sans cesse de voir cette inspiration factice se refroidir tout à coup et compromettre son succès ; le public lui-même, étonné et troublé sans savoir pourquoi, devine cette anomalie monstrueuse d'un génie asservi à une idée vulgaire, se débattant dans les liens étroits dont il s'est laissé charger, et c'est presque en soupirant qu'il applaudit à ses vaillants efforts » (cf. Sand 1999:745).

L'artiste est donc dépendant dans le cas de la musique, car si comme nous venons de le voir, l'interprète n'est rien sans un bon compositeur, le compositeur n'est lui non plus rien sans un bon interprète, qui pourrait bien rendre compte de son œuvre. Autrement dit, si l'interprète n'est pas à la hauteur, le public ne pourrait pas se rendre compte du talent de celui qui a composé la musique.

Le talent de Consuelo est exceptionnel, car à force de travail, elle parvient à rendre compte parfaitement des émotions que souhaite transmettre Porpora:

« Elle put oublier ce travail terrible, s'abandonner à l'émotion du moment, s'inspirer tout à coup de mouvements pathétiques et profonds qu'elle n'avait pas eu le temps d'étudier et qui lui furent révélés par le magnétisme d'un auditoire sympathique » (cf. Sand 1999:815).

Outre les émotions que doit transmettre l'interprète, la façon de chanter, ce qui peut être un reflet de l'esthétique musicale du XVIII^e, se caractérise par la simplicité, comme nous pouvons le voir dans la citation:

« Le Porporino avait reçu de lui en genre de talent qu'il n'avait jamais cherché à modifier, et qui lui avait toujours réussi: c'était de chanter d'une manière large et pure, sans créer d'ornements, et sans s'écarter des saines traditions de son maître » (cf. Sand 1999:759).

Nous observons également que malgré le talent de certains artistes, cela ne suffit pas toujours car les artistes, qui doivent se faire apprécier afin de travailler, doivent également jouer et interpréter un rôle dans la société qui pourront plaire à leur « public ». Par exemple, c'est le cas avec l'Impératrice Marie-Thérèse qui est « une commère » (cf. Sand 1999:754), et qui préfère embaucher Corilla plutôt que Consuelo en raison de leurs affaires sentimentales et privées.

« Malgré ces précautions, la Corilla fut engagée à la place de Consuelo au théâtre impérial. Consuelo n'avait pas su plaire à Marie-Thérèse » (cf. Sand 1999:755).

Un peu plus tard, dans une lettre adressée à Porpora, son ami Hubert lui suggère de s'adapter, de changer un peu son art, pour correspondre et donc pour plaire aux attentes du public:

« [I]l suffira que vous écriviez pour que nous chantions de manière à vous faire apprécier, et j'espère que le bruit en ira jusqu'à Dresde ».

Cette dernière phrase fit dresser les oreilles au Porpora comme à un vieux cheval de bataille » (cf. Sand 1999:760).

Cependant, comme nous le voyons cette idée est pour Porpora répugnante, car Porpora est lui aussi d'une certaine manière un artiste romantique, qui ne se plie pas aux règles de la société, il ne fait pas toujours ce que l'on attend de lui. C'est peut-être la raison pour laquelle dans le roman Porpora finit pauvre et isolé, car son art ne correspond pas parfaitement aux goûts de l'époque.

Pour conclure, un bon artiste est quelqu'un qui sait bien s'entourer, afin de mettre en valeur son talent, il doit correspondre dans une certaine mesure aux goûts et aux conventions sociales de l'époque, s'il veut pouvoir travailler. Pourtant, il doit aussi, comme un vrai artiste romantique, garder son identité et sa propre personnalité, qui sont les aspects typiques du génie et qui sont la preuve de son véritable talent et de sa véritable indépendance artistique.

5.4 La musique religieuse et la chanson populaire

Dans le roman nous considérons également deux styles de musique qui sont la musique religieuse, le premier registre qu'apprend Consuelo puis la chanson populaire qu'elle redécouvre en Rudolstadt, mais qu'elle connaissait déjà de son enfance à Venise. Ces deux styles sont donc très importants dans le roman, et ils reflètent aussi les deux tendances musicales du XVIII^e en Europe. Voici, une première définition de ce qu'est la musique religieuse selon Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes:

« Nous entendons par « musique religieuse », d'une part, celle que les compositeurs écrivent pour l'Église (Messes, Requiems), et d'autre part celle qui s'inspire nettement de la spiritualité, de la métaphysique ou de la légende chrétienne (Oratorios). Cette dernière forme, n'étant pas écrite spécialement pour les offices du culte, et participant quelque peu du genre de l'opéra – un opéra non destiné à être représenté – devait logiquement refléter davantage les tendances nouvelles de l'ère romantique » (cf. Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes 1955:397).

En effet, dans le roman nous remarquons à la fois des formes très structurées comme les messes, par exemple, et que Consuelo interprète dans les églises. Pourtant, elle interprète aussi d'autres chants religieux comme des « oratorios », mais en dehors des églises. Comme si « l'oratorio » qui était selon J. J. Rousseau

« une espèce de drame en latin on en langage vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtres, mais qui roule toujours sur les sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelques églises durant le carême, ou en d'autres temps » (cf. Rousseau cit. selon Orlov 1822:208).

Ils pouvaient être interpréter partout, car ils transmettent avant tout des idées spirituelles. Alors, que la messe ressemble davantage à une éducation chantée, qui vise à éduquer le peuple. L'oratorio est important pour Haydn, car

*« Haydn et Liszt étaient catholiques. L'Italie catholique avait été d'autre part le berceau de l'oratorio »
(cf. Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes 1955:400).*

L'oratorio se caractérise selon Haydn par la pureté avec laquelle il permet de transmettre son message et George Sand nous montre à travers l'extrait suivant, à quel point l'oratorio était important pour Haydn, c'est en ce sens que nous pouvons dire que George Sand respecte la vérité historique dans son roman:

« - Ce que tu me dis là, répondit Haydn, m'explique pourquoi, en sentant la nécessité d'écrire des opéras pour le théâtre, si tant est que je puisse arriver jusque-là, je me sens plus d'inspiration et d'espérance quand je pense à composer des oratorios. Là où les puérils artifices de la scène ne viennent pas donner un continuel démenti à la vérité du sentiment, dans ce cadre symphonique où tout est musique, où l'âme parle à l'âme par l'oreille et non par les yeux, il me semble que le compositeur peut développer toute son inspiration, et entraîner l'imagination d'un auditoire dans des régions vraiment élevées » (cf. Sand 1999:786).

La chanson populaire tient une place importante dans le roman comme nous pouvons le voir lorsque Consuelo évoque ce genre musical. Cela s'explique par le goût personnel de George Sand pour ce genre musical:

« George Sand, qui connut intimement et eut l'occasion d'entendre les compositeurs les plus raffinés et les plus savants de l'époque – Chopin, Liszt – appréciait aussi la source même de toute musique, la chanson populaire. LA MARE AU DIABLE, LA PETITE FADETTE, etc. sont pleins de ces souvenirs » (cf. Chantavoine et Gaudefroy-Demombynes 1955:411).

Dans cette citation nous voyons bien que les deux genres musicaux qu'aimait George Sand, c'est-à-dire la musique romantique et la musique populaire pouvaient parfaitement cohabiter pour elle, c'est la raison pour laquelle nous trouvons également dans le roman *Consuelo* une cohabitation entre musique religieuse et chant populaire.

5.5 La musique comme vecteur de transformation des personnages

Dans cette partie, quatre passages différents qui traitent chacun de la fonction de l'art et en particulier d'une fonction romantique de la musique sont analysés, c'est-à-dire comment la musique transforme les personnages et en particulier, par quels aspects le rôle de l'art va transformer de manière inconsciente le personnage de Consuelo.

Tout d'abord, nous allons voir deux extraits qui rendent compte des émotions que peut susciter la musique, donc comment la musique peut faire naître des émotions amoureuses, puis nous verrons deux définitions l'une de l'auteure, l'autre de Porpora (également porte-parole de l'auteure qui nous expliqueront en quelles mesures la musique est un vecteur pour l'émotion).

« Elle rêvait depuis quelques minutes, ne sachant comment s'annoncer, lorsque le son d'un admirable instrument vint frapper son oreille: c'était un stradivarius chantant un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante. Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. Ce chant lui était inconnu, mais à ses formes étranges et naïves, elle jugea qu'il devait être plus ancien que toute l'ancienne musique qu'elle connaissait. Elle écoutait avec

ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. Il pouvait n'être pas savant à tous égards, il pouvait ne pas connaître les ressources éblouissantes de l'art ; mais il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau. Quand il eut fini, Consuelo, rassurée entièrement et animée d'une sympathie plus vive, allait se hasarder à frapper à la porte qui la séparait encore de lui, lorsque cette porte s'ouvrit lentement, et elle vit le jeune comte s'avancer la tête penchée, les yeux baissés vers la terre avec son violon et son archet dans ses mains pendantes. Sa pâleur était effrayante, ses cheveux et ses habits dans un désordre que Consuelo n'avait pas encore vu. Son air préoccupé, son attitude brisée et abattue, la nonchalance désespérée de ses mouvements annonçaient sinon l'aliénation complète, du moins le désordre et l'abandon de la volonté humaine. On eût dit un de ces spectres muets et privés de mémoire, auxquels croient les peuples slaves, qui entrent machinalement la nuit dans les maisons, et que l'on voit agir sans suite et sans but, obéir comme par instinct aux anciennes habitudes de leur vie, sans reconnaître et sans voir leurs amis et leurs serviteurs terrifiés qui fuient ou les regardent en silence, glacés par l'étonnement et la crainte » (cf. Sand 1999:328).

Dans cet extrait Consuelo découvre pour la première fois une des faces cachée d'Albert. Albert, fils du comte de Rudolstadt est considéré comme fou. Il représente un personnage très romantique. Dans cette scène nous allons voir comment George Sand parvient à nous transmettre les émotions que peut ressentir Consuelo en découvrant pour la première fois une musique aussi belle. Par ce passage, George Sand, commence avec la description d'un monde presque onirique puisque la première phrase commence avec « *elle rêvait depuis quelques minutes* ». Nous remarquons grâce au narrateur omniscient le fort impact que produisit la musique sur Consuelo et comme en attestent les adjectifs suivants un son « *admirable* », elle écoutait avec « *ravissement* », elle était « *animée d'une sympathie plus vive* ». L'instrument qu'utilise Albert est personnifié comme le font comprendre les syntagmes suivants « *c'était un stradivarius chantant* », « *chanter* », « *ce chant* », ce qui rend cette découverte musicale par Consuelo magique. Nous pouvons même parler d'une certaine révélation puisque l'auteure dit que ce son vient « *frapper* » l'oreille de Consuelo comme une découverte presque violente et la phrase négative « *[j]amais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait* » nous montre qu'il s'agit d'une découverte inédite. D'ailleurs, cela est clairement dit « *[c]'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique* ». Bien entendu, il est ici question d'Albert, mais cette découverte, cette révélation vaut également pour Consuelo. Le rythme ternaire souligne également le côté exceptionnel de ce son: « *si parfait [...] si touchant, si simple* ». Autrement dit, chaque mot placé après cet adverbe est mis en relief.

Dans la deuxième partie de cet extrait, nous pouvons observer que Consuelo ne regarde plus Albert de la même manière, la description qui est faite de ce personnage est une description éminemment romantique. La description correspond à celle des personnages romantiques dont nous avons parlé dans le chapitre 3. En effet, nous remarquons que c'est un personnage qui souffre, suite à l'expression passionnée de son art, comme victime de ses propres émotions.

Il avait « *la tête penchée, les yeux baissés vers la terre* ». Cette description nous présente Albert comme un personnage triste ou plutôt épuisé comme vidé après avoir donné tout ce qu'il avait en jouant de la musique. D'ailleurs, le fait de jouer d'un instrument fait ressortir le côté fou de sa personnalité: « *[s]a pâleur était effrayante, ses cheveux et ses habits dans un désordre que Consuelo n'avait pas encore vu* ». Consuelo a pu comprendre la force de ses sentiments, car la musique permet un langage universel.

De plus, nous remarquons donc dans cet extrait une sorte de connexion mystique entre les deux personnages qui se sont reconnus grâce à l'expression des sentiments d'Albert par la musique et que Consuelo, douée d'un talent musical incroyable à su comprendre.

Ce deuxième extrait est à mettre directement en relation avec celui que nous venons de voir, car c'est la réponse entre les échanges d'émotions d'Albert pour Consuelo. Nous observons aussi des syntagmes communs entre les deux extraits en ce qui concerne le chant, moyen par lequel s'exprime Consuelo:

« - Consuelo, s'écriait-il, tu connais le chemin de mon âme. Tu possèdes la puissance refusée au vulgaire, et tu la possèdes plus qu'aucun être vivant en ce monde. Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton âme inspirée. Chante donc toujours quand tu me vois succomber. Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi ; elles ne sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur lesquels la pensée musicale s'exerce et se développe. Je les écoute à peine ; ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l'âme 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 puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur. Tout ce que ta bouche me refuse de consolation et d'encouragement dans le cours ordinaire de la vie, tout ce que la tyrannie sociale défend à ton cœur de me réveiller, tes chants me le rendent au centuple. Tu me communique alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur, dans la foi et dans la crainte, dans le transport de l'enthousiasme et dans les langueurs de la rêverie » (cf. Sand 1999:388).

Il s'agit pour lui d'une « *révélation* ». Pour Albert, Consuelo est supérieure au commun des mortels comme en témoigne les superlatifs « *la plus* », « *les plus* », « *sentiments supérieurs* », « *langage divin* ». Pour lui aussi, le monde de Consuelo est un monde « *mystérieux* » de « *douleur* » et de « *rêverie* ». Mais, le point sur lequel il insiste le plus, c'est le fait que la musique permet une communication transcendante entre deux êtres. Nous pouvons donc dire que ce passage représente une évolution dans *Consuelo* puisque grâce à la musique elle a pu communié et reconnaître celui qu'elle aime puis être reconnue par celui qu'elle aime. L'art et en particulier la musique représentent donc une façon d'unir spirituellement les âmes et de reconnaître l'amour.

Comme nous l'avait annoncé Albert et comme Consuelo nous l'a fait comprendre, la musique permet un véritable langage entre les êtres, un langage transcendante qui les transforment.

George Sand nous propose dans le roman une parenthèse dans laquelle elle nous expose sa théorie sur la musique comme langage.

« On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion. Aucun autre art ne réveillera d'une manière aussi sublime le sentiment humain dans les entrailles de l'homme, aucun autre art ne peindra aux yeux de l'âme, et les splendeurs de la nature, et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples, et le tumulte de leurs passions, et les langueurs de leurs souffrances. Le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme, tout cela et plus encore, la musique nous le donne et nous le regard, au gré de son génie et selon toute la portée du nôtre. Elle crée même l'aspect des choses, et, sans tomber dans les puérités des efforts de sonorité, ni dans l'étroite imitation des bruits réels, elle nous fait voir à travers un voile vaporeux qui les agrandit et les divinise les objets extérieurs où elle transporte notre imagination » (cf. Sand 1999:424,425).

De façon générale, elle dit que la musique permet de transmettre les émotions comme aucun art ne peut le faire. Puis, elle nous propose une liste de dix émotions qui sont « *le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme* ». Ce passage est important, car il va nous permettre de mieux comprendre la leçon que Porpora va donner à Consuelo.

Dans l'extrait suivant, nous remarquons à travers une leçon que Porpora donne à Joseph Haydn et à laquelle assiste Consuelo, que le chant est supérieur aux autres arts et comment pour lui, seul la voix, peut rendre compte de toutes les émotions des hommes. Le but de la musique est pour lui d'inspirer les hommes.

« - Écoute, lui dit le Porpora pour le tirer de peine, tu travaillerais cent ans avec les plus beaux instruments du monde et les plus exactes connaissances des bruits de l'onde et du vent, que tu ne rendrais pas l'harmonie sublime de la nature. Ceci n'est pas le fait de la musique. Elle s'égare puérement quand elle court après les tours de force et les effets de sonorité. Elle est plus grande que cela ; elle a l'émotion pour domaine. Son but est de l'inspirer, comme sa cause est d'être inspirée par elle. Songe donc aux impressions de l'homme livré à la tourmente, figure-toi un spectacle affreux, magnifique, terrible, un danger imminent: place-toi, musicien, c'est-à-dire voix humaine, plainte humaine, âme vivante et vibrante, au milieu de cette détresse, de ce désordre, de cet abandon et de ces épouvantes ; rends tes angoisses, et l'auditoire, intelligent ou non, les partagera. Il s'imaginera voir la mer, entendre les craquements du navire, les cris des matelots, le désespoir des passagers. Que dirais-tu d'un poète, qui, pour peindre une bataille, te dirait en vers que le canon faisait boum, boum, et le tambour plan, plan ? Ce serait pourtant de l'harmonie imitative plus exacte que de grandes images ; mais ce ne serait pas de la poésie. La peinture elle-même, cet art de description par excellence, n'est pas un art d'imitation servile. L'artiste retracerait en vain le vert sombre de la mer, le ciel noir de l'orage, la carcasse brisée du navire. S'il n'a le sentiment pour rendre la terreur et la poésie de l'ensemble, son tableau sera sans couleur, fût-il aussi éclatant qu'une enseigne à bière. Ainsi, jeune homme, émeus-toi à l'idée d'un grand désastre, c'est ainsi que tu le rendras émouvant pour les autres » (cf. Sand 1999:842,843).

Cet extrait commence par une interpellation de Joseph Haydn (« *Écoute* ») qui pourrait également servir à interpeller les lecteurs. Cela peut signaler que le passage qui va suivre est important, et mettre en relief cette définition de la musique par le maître. Pour lui, la musique

est plus grande que tout puisque comme le souligne les comparatifs elle est « *plus grande* » que « *les plus beaux instruments du monde* » et « *les plus exactes connaissances des bruits* ». Il souligne la capacité de la musique et du chant à transmettre des émotions: « *elle a l'émotion pour domaine* ». Et cette leçon nous permet aussi de mieux comprendre l'attraction entre Albert et Consuelo, puisque « *son but est de l'inspirer, comme sa cause est d'être inspirée par elle* ». La musique comme dans les extraits précédents permet d'accéder à un monde onirique, à un monde de rêve, puisque elle permet d'imaginer « *voir la mer, entendre les craquements du navire, les cris des matelots, le désespoir des passagers* ». Enfin, et c'est ce qui rend la leçon intéressante c'est que pour lui, pour créer il faudrait être dans un état de souffrance « *émeus-toi à l'idée d'un grand désastre, c'est ainsi que tu le rendras émouvant pour les autres* ». Autrement dit, nous observons une vision romantique de l'esprit créateur où l'artiste, comme le héros romantique est un personnage qui souffre.

À travers les quatre extraits que nous venons de voir, nous comprenons mieux qu'elle est la définition de l'art et en particulier de la musique pour George Sand. Cela va nous permettre de mieux interpréter la transformation de Consuelo par l'art.

5.6 La transformation de Consuelo par l'art

Consuelo est une artiste et comme tous les artistes son art se développe. D'autant plus que le roman commence avec Consuelo enfant. Il est donc normal que les lecteurs assistent à une transformation de ce personnage, tant au niveau personnel qu'artistique. Ce qui caractérise la transformation de Consuelo est qu'elle voyage. Autrement dit, sa transformation ne va pas être linéaire, mais va s'enrichir des différentes rencontres et expériences qu'elle va faire. La transformation de Consuelo par l'art va également nous permettre de découvrir la conception de l'art pour George Sand. Un des aspects intéressants peut correspondre à la définition que nous donne Rey:

« L'art, défini par rapport au sentiment du beau, à l'imitation de la nature [...] à la vérité, à l'expression, au sentiment, au jeu » (cf. Rey 1987:570).

Cette définition est intéressante, car nous retrouvons en effet dans *Consuelo* cet aspect de l'art. L'évolution de Consuelo va nous permettre de découvrir deux types d'art, la musique religieuse et le chant populaire comme nous l'avons vu précédemment.

Nous pouvons dire que Consuelo est une artiste née, et ce roman traite de son développement en tant qu'artiste. À travers ce développement, l'auteure George Sand va nous glisser quelques réflexions personnelles sur l'art et plus particulièrement sur la musique. Consuelo est ce que nous pourrions appeler un « diamant brut ». Elle est naturellement douée pour le chant et grâce à quelques cours du maître Porpora, elle va améliorer ses techniques vocales. Mais, sa transformation musicale ne s'arrête pas là. Son voyage en Bohême, ainsi que ses rencontres vont lui faire découvrir de nouvelles langues, de nouveaux registres musicaux (la musique folklorique allemande), ce qui va enrichir son répertoire. Tout cela va contribuer à la

véritable transformation artistique de Consuelo. C'est la raison pour laquelle elle va passer du statut d'élève du maître Porpora, à celui du professeur de chant d'Amélie, de maître de Joseph Haydn, puis même dans un bref moment elle va corriger et améliorer un extrait d'une œuvre de Porpora. Nous pouvons donc constater que l'élève a dépassé le maître. Elle est passée du statut d'interprète à celui de compositeur. Son évolution et sa transformation artistique sont donc parfaites.

Bien que Consuelo ait débuté sa formation avec le Porpora c'est lors de ses voyages en Bohême et à Vienne que son talent va se développer comme nous pouvons le voir dans l'extrait ci-dessous:

« - Ah ! tu es la première cantatrice du monde ! Ta voix a doublé de volume et d'étendue, et tu as fait autant de progrès que si je t'avais donné des leçons tous les jours depuis un an. Encore, encore, ma fille: redis-moi ce thème. Tu me donnes le premier instant de bonheur que j'aie goûté depuis bien des mois ! » (cf. Sand 1999:664).

Il y a même un moment où l'élève, Consuelo, est meilleure que le maître Porpora. En effet, au lieu d'interpréter sagement la composition de Porpora elle décide de la réinterpréter à sa façon ce qui le surprend et prouve que son développement et sa transformation musicale lui en permet de dépasser le maître:

« Et elle la chanta comme elle la concevait, c'est-à-dire autrement que le Porpora. Connaissant son humeur, bien qu'elle eût compris, dès le premier essai, qu'il s'était embrouillé dans son idée, et qu'à force de la travailler il en avait dénaturé le sentiment, elle n'avait pas voulu se permettre de lui donner un conseil. Il l'eût rejeté par esprit de contradiction: mais en lui chantant cette phrase à sa propre manière, tout en feignant de faire une erreur de mémoire, elle était bien sûre qu'il en serait frappé. A peine l'eut-il entendue, qu'il bondit sur sa chaise en frappant dans ses deux mains et en s'écriant:

- La voilà ! la voilà ! voilà ce que je voulais, et ce que je ne pouvais pas trouver ! Comment diable cela t'est-il venu ?

- Est-ce que ce n'est pas ce que vous avez écrit ? ou bien est-ce que le hasard ?... Si fait, c'est votre phrase.

- Non c'est la tienne, fourbe ! s'écria le Porpora qui était la candeur même, et qui malgré son amour maladif et immodéré de la gloire, n'eût jamais rien fardé par vanité ; c'est toi qui l'as trouvée ! Répète-la-moi. Elle est bonne, et j'en fais mon profit » (cf. Sand 1999:694).

Ce qui est remarquable dans ce passage, c'est également que Consuelo est devenue une créatrice et un compositeur. C'est elle qui dicte à son maître Porpora. Elle feint de se tromper pour continuer à faire croire à Porpora que c'est lui qui est encore le maître. Alors, qu'elle est déjà transformée, et que Consuelo est passée du statut d'élève à celui de créatrice.

Ce qui caractérise Consuelo c'est sa forte personnalité, caractéristique des héros romantiques:

« Consuelo apparaît surtout comme une figure mythique de l'artiste romantique. Cela seul suffirait à faire son originalité et peut-être aussi à susciter une sorte de scandale: femme et créateur, Consuelo s'inscrit contre toute une tradition culturelle qui refuse à la femme le génie, en particulier dans le domaine musical. Or l'héroïne, à travers une série d'épreuves, franchit victorieusement les étapes qui séparent la simple exécution de la création. Elle est cantatrice au début du roman: à la fin, elle est compositeur (le non-usage du mot au féminin est déjà révélateur » (cf. Didier 1981:153,154).

Nous remarquons ici qu'à l'instar de George Sand la femme créatrice est souvent rare, car la « *tradition culturelle* » refuse ce statut à la femme. Pourtant, Consuelo en voulant s'affranchir de ces règles, devient en quelques sortes une « rebelle », et une femme libre. Sa liberté est la condition essentielle à la possibilité d'écrire et de composer. Nous pouvons dire que la « *série d'épreuves* » l'on rendu plus forte.

Au niveau de son évolution en tant que chanteuse, il est amusant de remarquer qu'à la fin du roman Consuelo va interpréter le rôle d'une Vénus. C'est-à-dire Aphrodite, « *nom de Vénus* » est « *la déesse de la beauté et de l'amour* » (cf. Noël et al. 1810:291) qui signifie « écume », car Vénus « *était sortie de l'écume de la mer* » (cf. Noël et al. 1810:112). Cela peut nous faire sourire et nous renseigne surtout sur l'évolution de ce personnage. En effet, alors qu'au début du roman les autres protagonistes insistaient sur sa laideur. À la fin, elle interprète désormais « *la déesse, de l'amour, de la beauté et de la séduction* », comme c'est la signification de Vénus:

« *C'était Consuelo qui devait faire ce rôle de Vénus, et comme c'était le plus important, ayant à chanter à la fin une cavatine à grand effet, le comte Hoditz, n'ayant pu en confier la répétition à aucune de ses coryphées, prit le parti de le remplir lui-même, tant pour faire marcher cette répétition que pour faire sentir à Consuelo l'esprit, les intentions, les finesses et les beautés du rôle* » (cf. Sand 1999:868).

Alors qu'avant son physique lui était reproché, on a pu observer qu'au fil du roman les autres personnages la trouvaient belles. Cependant son physique ne lui permettait pas d'accéder à certains rôles comme ce fut le cas par exemple avec l'Impératrice. À présent son physique et ses qualités vocales semblent être en accord puisque elle peut interpréter un tel rôle.

La musique est le point central de ce roman, c'est la passion qui va guider Consuelo dans ses choix professionnels et personnels, c'est pourquoi nous pouvons observer de quelle manière l'art va transformer le personnage principal. Nous pouvons distinguer plusieurs aspects quant à sa transformation par l'art. Tout d'abord, l'évolution la plus flagrante est son progrès. Au début du roman, elle interprète des chants religieux écrits par son maître Porpora, puis elle enseigne elle-même le chant à Amélie, redécouvre la musique folklorique, voyage à travers la Bohême avec Joseph Haydn où elle se nourrit d'expériences musicales. Le tout vont faire qu'elle va, lors de son retour à Venise, dépasser le maître et passer de la simple interprète à un compositeur, rectifiant et améliorant les compositions de Porpora.

Pour les lecteurs du XXI^e siècle ses pérégrinations nous informent sur le statut des femmes artistes du XVIII^e et sur les conceptions de « bon » et de « mauvais » art à cette époque. Par conséquent, c'est à travers ses choix et ses essais de carrière que nous pouvons comprendre la transformation de Consuelo par l'art, tout comme la transformation de Consuelo par l'éducation n'était pas linéaire, mais riche d'expériences, et c'est ce qui rendent ce roman particulièrement intéressant.

6. Conclusio

Le roman analysé à travers ce mémoire rend compte, de la vie de Consuelo, une jeune bohémienne d'origine espagnole vivant à Venise. Mais, grâce à son évolution par l'éducation puis par la musique elle va se transformer et devenir la Comtesse de Rudolstadt.

Ce roman s'inscrit dans un style caractéristique des romans romantiques du XIX^e, que ce soit par le thème, le titre de l'œuvre, les caractéristiques du héros romantique et par la volonté d'émanciper les femmes.

George Sand a utilisé comme modèle son ami Pauline Viardot afin de rendre compte de son destin, et d'en faire un modèle pour les lecteurs:

« C'est en effet le récit des années d'apprentissage et de voyages d'une héroïne particulièrement exquise, la bohémienne Consuelo, qui ressemble à la cantatrice Pauline Viardot et à ce que George Sand eût aimé être. Elle connaîtra toutes les aventures: les succès de l'artiste, l'imprévu tragique ou charmant des voyages, les soirées hallucinantes au Château des Géants, la fréquentation d'un roi, [...] l'initiation maçonnique et, naturellement, l'amour. Elle sera fêtée, adulée, et elle finira dans le dénuement, parcourant les routes, gagnant sa vie en chantant, heureuse d'être pauvre et de se dévouer à ceux qu'elle aime. « Modèle unique, dit encore Alain, où toute femme trouvera de quoi imiter, tout homme de quoi comprendre et aimer toute femme » (cf. Salomon 1953:60,61).

Ce qui caractérise l'œuvre c'est la recherche identitaire de Consuelo. Pour ce fait, elle va connaître différents modèles d'éducation qui vont lui permettre de se découvrir et de découvrir les autres. Cette transformation sert également la volonté didactique de George Sand. Pourtant, l'éducation ne suffit pas à expliquer cette évolution du personnage, et la musique tient une place très importante dans le roman. La transformation de Consuelo s'effectue donc par la musique et l'éducation:

« Ce cheminement vers soi se fait par étapes successives qui mènent Consuelo, toujours plus haut, constamment soutenue par les forces conjuguées de l'amour, de l'art et de la foi. La complexité de ce roman d'amour à la fois musical, historique et initiatique, dans lequel les deux visages du 18^e siècle – Lumières et occultisme – sont si magistralement mêlés à tout ce qui constitue l'essence même de l'esprit romantique » (cf. Szabó 1991:124).

Une autre caractéristique de la recherche identitaire de Consuelo passe par l'emprunt de celle-ci de différents noms et prénoms. Cela lui permet de côtoyer différents milieux, différents univers et donc de compléter sa personnalité. En effet, il s'agit d'un roman initiatique qui va se poursuivre dans un deuxième roman, *La Comtesse de Rudolstadt*.

Le roman *Consuelo* se termine avec la phrase suivante:

« ce manoir formidable, où tant de fossés et de grilles enfermaient tant de richesses et de souffrances, était devenu la propriété de la comtesse de Rudolstadt » (cf. Sand 1999:914).

« *Le manoir* » peut représenter de façon symbolique la personnalité de Consuelo, qui après être passée par des moments de souffrances à réussi à obtenir un statut parmi la noblesse de l'époque. La personnalité de Consuelo referme bien des souffrances, mais ses qualités

intellectuels, son talent inné, le tout développé grâce à son éducation et grâce à la musique ont permis de faire de Consuelo ce qu'elle est à présent, « *la comtesse de Rudolstadt* ».

Pour finir, grâce à une dernière nota, l'auteure, George Sand invite les lecteurs à suivre les aventures de Consuelo à travers le roman suivant. Ce qui est amusant c'est qu'elle invite les lecteurs à suivre et à découvrir Consuelo et ce qui « *advint du comte Albert après sa mort* » (cf. Sand 1999:914). « *La mort* » est le dernier mot du roman. Ce mot est lourd de sens et peut signifier une certaine résurrection pour le personnage de Consuelo. Autrement dit, malgré un pessimisme apparent *Consuelo*, est un roman optimiste et qui servira de modèle aux lecteurs.

7. Deutsche Zusammenfassung (Abstract)

„*Le génie est mâle*“ (zu Dt.: „das Genie ist männlich“, vgl. Schlientz 2000:45) bestimmte nicht nur das Schicksal George Sands (geb. 1805, gestorben 1876 vgl. Reid et Tillier 1999:29), eine der bedeutsamsten und eindrucksvollsten französischen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, sondern spiegelt sich auch in den Figuren ihrer Werke wieder – in denen sie sich vor allem „mit ihrer rigorosen Kritik an der gegängelten und tabubelasteten Existenz der Frau“ zur Wehr zu setzen versuchte (vgl. Wiedemann 2003:249). Die Frau kann kein Genie sein, geistige Kreativität: ein Männerschicksal.

Es ist Aurore Dupin, die sich unter dem männlichen Pseudonym George Sand einen Namen macht, sich etabliert und zu einer der gefragtesten Autorinnen ihrer Zeit wird. Die „*Frau in Hosen, [mit ihrem] geschlechtsmarkierende[n] Kleiderstück [welches] über Jahrhunderte hinweg in Europa [als] ein männliches Privileg, ein Ausweis der geschlechtsspezifischen Macht*“ galt (vgl. Schlientz 2000:43), wird zu ihrem Markenzeichen, sie widersetzt sich allen „frauentypischen“ Klischees, lässt sich scheiden und lebt ihr Leben für die Kunst, die Literatur.

Unabhängig sein, befreit von den „Fesseln“ der Ehe, dem Schicksal einer Hausfrau und Mutter etc. ist der Inhalt von *Consuelo*, „ihrem größten Werk“, und Gegenstand dieser Diplomarbeit, welches in den Jahren 1842 bis 1843 in der *Revue Indépendante* veröffentlicht wurde (zu Dt.: „Die unabhängige Zeitschrift“). *Consuelo* ist die Tochter einer Böhmin, die in ärmlichen Verhältnissen auf der Straße aufwächst und am Ende als eine der angesehensten Sängern ihrer Zeit mit dem Titel *la Comtesse de Rudolstadt* (zu Dt.: Die Gräfin von Rudolstadt) endet.

Aus diesem Grund setzt sich die vorliegende Diplomarbeit mit der These auseinander, inwiefern Erziehung (*l'éducation*) und Kunst (*l'art*) die Persönlichkeitsentwicklung der Hauptprotagonistin *Consuelo* prägen bzw. beeinflussen, so dass sie am Schluss nicht nur angesehen, berühmt und bekannt ist, sondern sich emanzipiert, „frei“ ist und ihr Leben für die Kunst und ihren Gesang leben kann – eine Bestimmung, die „eigentlich“ nur dem „männlichen Genie“ zugeschrieben werden konnte.

Consuelo repräsentiert die spanische Bezeichnung für „Leiden“ und wird im Französischen mit „*soulagement donné à l'affliction, à la douleur, au déplaisir*“ (zu Dt.: Hilfe für Leiden, Schmerzen und Unmut) übersetzt. Bereits ihr Name soll ihr Schicksal bestimmen und stellt sie so in eine Art Gegensatz zu anderen Frauen der Bourgeoisie ihrer Epoche, unter anderem zu Madame Bovary aus dem gleichnamigen Roman von Gustav Flaubert. Sie ist bekannt unter ihrem Beinamen „*Zingarella*“ (junge Böhmin), der ihr eine ärmliche „Karriere“ verspricht und der sie an das Schicksal ihrer Mutter (einer verarmten Böhmin) festhaftet.

Doch *Consuelo* widersetzt sich diesem Schicksal, etabliert im Jugendalter ihr angeborenes Musiktalent (*le talent inné*), das ihr eine kostenlose Gesangsausbildung bei dem Maître

Porpora in Venedig ermöglicht. Ihre daran anschließenden Begegnungen mit verschiedenen Persönlichkeiten, unter anderem mit Joseph Haydn und der Kaiserin Maria-Theresia, sowie ihre Reisen nach Rudolstadt und Wien prägen ihre Selbstfindung und ihre Entwicklung zu einem emanzipierten Individuum. An verschiedenen Orten gibt sie sich unter einem jeweils anderen Pseudonym aus, wie zum Beispiel *La Porporina*, abgeleitet von dem Namen ihres Maîtres, oder *Nina*, um einerseits eine bessere Stellung in der Gesellschaft einnehmen und andererseits inkognito auftreten zu können. Im Zuge dessen durchlebt sie immer wieder persönliche Leidenswege, wie Krankheit, Melancholie und Liebeskummer – typische Merkmale einer romantischen Heldin (*une héroïne romantique*), gegen die sie sich bewusst wehrt und auf diese Weise ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt. Die Protagonistin setzt sich den damaligen Vorstellungen einer bürgerlichen Frau zur Wehr, und beweist Gleichgültigkeit ihrem physischen Aussehen gegenüber, indem sie ihre ganze Aufmerksamkeit dem Gesang widmet – sie ist keine *femme superficielle* (zu Dt.: oberflächige Frau), denn es sind schließlich ihre inneren Werte (*les valeurs les plus profondes*), ihr Gefühl und ihre Hingabe für die Musik, die sie am Ende triumphieren lassen.

Consuelo bestimmt ihr Schicksal, widersetzt sich ihrem Maître und begibt sich auf Reisen, um sich so als Künstlerin „finden zu können“. Sie folgt dabei dem Modell nach Rousseau, dem französischen Philosophen aus dem 18. Jahrhundert, von dem George Sand beeinflusst wurde, da sie als *fille spirituelle de Rousseau* (zu Dt.: das spirituelle Mädchen von Rousseau vgl. Schaeffer 1981:33) bekannt war. Sie repräsentiert seine Denkweise, rebellierte gegen Porpora, ihre Natur; ihr angeborenes Talent dürfe dabei nicht „entfremdet“, ihre Instinkte nicht „erstickt“ werden, denn nur dies ermöglicht es dem Schüler, sich voll und ganz entwickeln zu können.

Mit *Consuelo* kreiert George Sand ein „musikalisches Porträt“ des 18. Jahrhunderts, mit Nicola Porpora (einem angesehenen Gesangslehrer und Komponist) sowie mit Joseph Haydn (dem berühmten österreichischen Musiker) repräsentiert die Autorin „ihr“ 18. Jahrhundert im Zeichen großer Künstler, großer Musiker. Und es ist Pauline Viardot Garcia (eine bekannte Mezzosopranistin des 19. Jahrhunderts), mit der Sand nicht nur eine innige Freundschaft verband, sondern die auch den fiktiven Charakter Consuelo inspirierte, um so Consuelos Schicksal zu zeigen und den Leserinnen aus dieser Zeit eine andere Möglichkeit darzulegen, die sie ergreifen können. Consuelos Identitätsfindung gibt dem Roman somit die Bedeutung eines Bildungsauftrages, Consuelo schafft es, sich zu befreien, sie kann ihr Leben als Künstlerin leben, frei über ihre Liebe entscheiden, sie glänzt in ihrem Beruf und schafft sich ihre Unabhängigkeit.

Consuelo ist eine *femme-artiste* (zu Dt.: Frau in der Kunst), sie schreibt, komponiert, sie widersetzt sich der „kulturellen Tradition“, und zeigt auf diese Weise einen anderen Weg, als den ihr vorgegebenen, und schließlich avanciert sie zu einem *génie*.

8. Bibliographie

Littérature primaire:

- Sand, George (1999). *Consuelo*. Paris: Éditions Phébus.
- Sand, George (1854). *Notice*. In: Sand, George (1999). *Consuelo*. Paris: Éditions Phébus.
- Scrick, R. (1999). *Note de l'éditeur*. In: Sand, George (1999). *Consuelo*. Paris: Éditions Phébus.
- Vierende, Simone [Hrsg.]; Bourgeois, René. (1991). *Note de l'éditeur*. In: Sand, George (1991). *Consuelo Tome I*. Grenoble: Les Éditions de l'Aurore.

Littérature secondaire:

- Béranger, Elisabeth; Castro, Ginette (1991). *Lyrisme et féminité*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Brieu-Galaup, Florence (2007). *Venise, un refuge romantique. (1830-1848)*. Paris: L'Harmattan.
- Cazenobe, Colette (2006). *Au malheur des dames. Le roman féminin au XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Cellier, Léon (1977). *Parcours Initiatiques*. Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière.
- Chantavoine, Jean; Gaudefroy-Demombynes, Jean (1955). *Le Romantisme dans la Musique européenne*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Chardin, Philippe (2007). *Roman de Formation, Roman d'Éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris II^e: Éditions Kimé.
- Couty, Daniel [Hrsg.] (2004). *Histoire de la littérature française*. Paris: Éditions Bordas.
- Del Litto, V.; Ringger, Kurt; Albert, Mechthild; Weiland, Christof (1984). *Stendhal et le romantisme actes du XV^e Congrès international stendhalien (Mayence 1982)*. Paris: Éditions du Grand-Chêne.
- Didier, Béatrice (1981). *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Frantin, Jean Marie Félicité (1870³). *Pensées de Blaise Pascal*. Paris: E. Layony.
- Giddey, Violette (1991). *L'Éducation. Fille de l'histoire*. Yens-sur-Morges: Éditions Cabédita.

- Grell, Chantal; de Fortanier, Arnaud, Ramière (2004). *L'Éducation des jeunes filles nobles en Europe. XVII^e – XVIII^e siècles*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Jensen, Christian A.E. (1959). *L'évolution du Romantisme. L'année 1826*. Paris: Librairie Minard, Genève: Librairie E. Droz.
- Karénine, Wladimir (1912). *George Sand. Sa vie et ses œuvres. 1838-1848*. Paris: Librairie Plon.
- Mallet, Francine (1995). *George Sand*. Paris: Bernard Grasset.
- Marix-Spire, Thérèse (1954). *Les Romantiques et la Musique. Le cas de George Sand. 1804-1838*. Paris: Les Nouvelles Éditions Latines.
- Marix-Spire, Thérèse (1959). *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot. 1838-1849*. Paris: Les Nouvelles Éditions Latines.
- Marot, Patrick (2001). *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Orlov, Grigorii Vladmimirovitch (1822). *Essai sur l'Histoire de la Musique en Italie*. Tome I. Paris: Libraire de Voltaire.
- Pichois, Claude (1979). *Littérature française. Le Romantisme II 1843-1869*. Paris: Librairie Arthaud.
- Prost, Antoine (1968). *L'enseignement en France 1800-1967*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Reid, Martine (2003). *Signer Sand: l'œuvre et le nom*. Paris: Belin.
- Reid, Martine; Tillier, Bertrand (1999). *L'ABCdaire de George Sand*. Paris: Flammarion.
- Rincé, Dominique; Lecherbonnier, Bernard (1986). *Littérature. Textes et Documents*. Paris: Éditions Nathan.
- Rosenthal, Léon (2012). *Le romantisme*. New York, USA: Parkstone-International.
- Rousseau, Jean Jacques (1850). *Émile*. Paris: G. Havard.
- Sabbah, Hélène (1989). *Le héros romantique*. Paris: Hatier.
- Salomon, Pierre (1953). *George Sand*. Paris: Hatier.
- Schaeffer, Gérald (1981). *Espace et temps chez George Sand*. Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière.
- Sincère, Marie (2007). *La femme au XIX^e siècle*. Paris: Elibron Classics.
- Szabó, Anna (1991). *Le personnage sandien: constantes et variations*. Debrecen.
- Tolstoï, Léon (1898). *Qu'est-ce que c'est l'art*. Paris, Perrin: Édition de 1918.

- Vaillant, Alain; Bertrand, Jean-Pierre; Régnier, Philippe (1998²). *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*. Rennes: Presses Univ. de Rennes.
- van Tieghem, Paul (1948). *Le Romantisme dans la Littérature européenne*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Voltaire (1817). *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*. Tome dixième, seconde partie. Paris: Th. Desoer Libraire.
- Wiedemann, Kerstin (2003). *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Dictionnaires:

- Noël, François (Hg.); Castens, Joseph Michel; Ferry de Digny, Moritz,...(1810). *Dictionnaire de la fable ou mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique, persane, syriaque, indienne, chinoise, mahométane, rabbinique, slavonne, scandinave, africaine, américaine iconologique, cabalistique etc.*, Band. I. Paris: Le Normant, pp. 112, 291.
- Núñez de Taboada, M. (1859). *Diccionario francés-español y español-francés: más completo que todos los que se han publicado hasta ahora*. Tome II. Paris: Rey et Belhatte, p. 307.
- Rey, Alain (1987). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*. Tome III, Paris: Le Robert, pp. 590,795.
- Vignal, Marc (1997). *Dictionnaire de la Musique. La Musique des origines à nos jours*. Montréal: Larousse-Bordas, pp. 16,361.
- Vignal, Marc (2005). *Dictionnaire de la Musique*. Montréal: Larousse, p. 1197.
- Wiener, Philipp (1973). *Dictionary of the history of ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*. Vol. II. New York: Charles Scribner's Sons, p. 18.

Recueils:

- Ellero, Guiseppe (2004). *Les demoiselles de Saint-Cyr et les jeunes filles musiciennes des quatre ospedali de Venise*. In: Chantal, Grell, de Fortanier, Arnaud, Ramière (2004). *L'Éducation des jeunes filles nobles en Europe. XVII^e – XVIII^e siècles*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 31-42.
- Frenkel, Lise (2000). *La Mise en Images*. In: Seybert, Gislinde, Schlientz, Gisela (Hgg) (2000). *George Sand – jenseits des Identischen au delà de l'identique*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, pp. 69-90.

- van Rossum-Guyon, Françoise (2000). *Parole et quête d'identité dans Consuelo. La comtesse de Rudolstadt*. In: Seybert, Gislinde, Schlientz, Gisela (Hgg). (2000). *George Sand – jenseits des Identischen au-delà de l'identique*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, pp. 27-42.
- Wiedemann, Kerstin (2000). *Le Roman sandien et ses lectrices en Allemagne au XIX^e siècle*. In: Seybert, Gislinde, Schlientz, Gisela (Hgg) (2000). *George Sand – jenseits des Identischen au delà de l'identique*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, pp. 403-416.

Articles:

- Akin, Salih (2010). *Onomastique et analyse du discours: Pour une analyse discursive des noms propres*. In: Journal of the International Council of Onomastic Sciences, vol. 45, pp. 19-39.
- Balayé, Simone (1976). *Consuelo: de la mendicante à la déesse de la pauvreté*. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 76(4), pp. 614-633.
- Beenken, Hermann (1938). *Caspar David Friedrich*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 72, n° 421 (April. 1938), pp. 170,173,175.
- Didier, Béatrice (1984). *Rôles et figures du lecteur chez George Sand*. In: *Études littéraires*, vol. 17(2), pp. 239-259.
- Escomel, Gloria (1988). *Le voyage initiatique de Consuelo*. In: *Études françaises*, vol. 24, n° 1, pp. 57-69.
- Jumel, Caroline (2012). *Consuelo: sur le chemin de la réalisation spirituelle*. In: *Romance Notes. From Literature Resource Center*, vol. 52(2), pp. 175-186.
- Renard, Marie-Reine (2004). *Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine*. In: *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 49 (128), pp. 25-38.
- Sieffert-Rigaud, Yvette (1987). *Pauline, Viardot, femme et artiste*. In: *Romantisme*, n° 57. pp. 17-32.
- Träger, Claus (1980). *Des Lumières à 1830: héritage et innovation dans le romantisme allemand*. In: *Romantisme*, n° 28-29, pp. 85-102.
- van Rossum-Guyon, Françoise (1994). *Puissance du roman: George Sand*. In: *Romantisme*, vol. 24, n° 85, pp. 79-92.

Sources Internet en général:

- Fraisse, Geneviève (1997). *Féminisme: appellation d'origine*. In: <http://www.vacarme.org/article1154.html> (accès: 13.03.2014).
- Genevray, Françoise (2003). *Bohême, Bohème, Bohémien: Autour de George Sand*. In: http://www.univ-lyon3.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=1287570601059 (accès: 10.03.2014).
- Machery, Pierre (sans année). *Déterminisme et fatalisme chez Spinoza – extraits de Pierre Macherey*. In: <http://spinoza.fr/determinisme-et-fatalisme-chez-spinoza-extraits-de-pierre-macherey/> (accès: 13.01.2014).
- sans auteur, CRDP de l'académie de Créteil (sans année) Définition du récit initiatique. In: <http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/initiatique.htm> (accès: 16.12. 2013).
- sans auteur, CNRTL (sans année). *Définition du spleen*. In: <http://www.cnrtl.fr/definition/spleen> (accès: 20.01.2014).
- sans auteur, LAROUSSE (sans année). *Définition de l'abnégation*. In: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abnegation/129?q=abnegation#126> (accès: 12.11.2013).
- sans auteur, RAE (sans année) *Définition de Consuelo*. In: <http://lema.rae.es/drae/?val=Consuelo> (accès: 17.12.2013).

9. Abbildungsverzeichnis

Peinture 1 Le voyageur contemplant une mer de nuages (1817-1818).....	28
---	----

■ Marlene Skof

- E-Mail: marlene.skof@inode.at

10. CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 4. Dezember 1985
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig

Ausbildung:

- seit 2009: Lehramtsstudium an der Universität Wien in den Fächern Französisch und Spanisch
Abschluss 1. Diplomabschnitt: 2012
Diplomarbeit: *Consuelo (1842-1843) de George Sand: L'éducation et l'art comme vecteur de la transformation du personnage principal*
- seit 2006: Studium Transkulturelle Kommunikation (Übersetzen und Dolmetschen) an der Universität Wien in den Fächern Deutsch, Französisch und Spanisch
- 2005-2006: Einjähriges Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
- 2000-2005: Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Ausbildungsschwerpunkt Kulturtouristik,
Bergheidengasse 5-19, 1130 Wien
Abschluss mit Matura: 2005
- 1996-2000: AHS Perchtoldsdorf
- 1992-1996: Volksschule in Breitenfurt

Sonstige Nachweise:

- Auslandssemester an der Universität Complutense in Madrid mit Erasmus – Sommersemester 2010
- 4 Wochen Sprachaufenthalt in Salamanca, August/September 2009
- 3 Wochen Sprachaufenthalt in Barcelona, Juli 2007
- Vorprüfung zur Reife- und Diplomprüfung in den Bereichen Küche und Service – Mai 2004
- Computerunterstützte Schreibtechnikprüfung der Wirtschaftskammer Niederösterreich – 2003
- Führerschein B – 2005