



**HAL**  
open science

## Consuelo et le "temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Consuelo et le "temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique. Michèle Hecquet et Christine Planté. Lectures de Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt de George Sand, Presses universitaires de Lyon, p.167-187, 2004, 10.4000/books.pul.6723 . halshs-01974590

**HAL Id: halshs-01974590**

**<https://shs.hal.science/halshs-01974590>**

Submitted on 19 Dec 2020

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

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

**Consuelo et « le temple de la folie »**  
***Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique***

Par Olivier Bara

[p. 167] De la dédicace inaugurale « à madame Pauline Viardot<sup>1</sup> » à l’aphonie finale de la Porporina, le roman de George Sand impose un parcours paradoxal, menant de la célébration indirecte d’une des plus grandes artistes lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle à la mise à mort symbolique de son ombre projetée dans la fiction, la chanteuse Consuelo. De fait, la représentation romanesque de la scène lyrique dans *Consuelo* ne relève ni de la simple anecdote, ni de l’exposé historique, encore moins de la célébration complaisante. Au nom des idéaux esthétique, éthique et politique portés par le roman, le traitement du spectacle sera essentiellement critique, bien rarement admiratif. L’opéra s’y vit sur le mode de la tension, de la déchirure ou, pire, de la folie [p. 168] menaçante que seul viendrait conjurer et guérir à terme le deuil de l’opéra<sup>2</sup>. Étrange hommage à l’amie Pauline que ce roman des grandeurs, certes, mais surtout des misères et des impasses de la scène lyrique. À moins que le nom de la sublime Viardot ne porte, au seuil du livre, l’espoir d’une réconciliation avec un art que George Sand a appris à haïr autant qu’à aimer ?

Poser cette question fait encourir un risque : lire en *Consuelo* une reconstitution romanesque, historico-musicale – témoignage fictif mais documenté sur les mœurs lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle par une romancière mélomane du XIX<sup>e</sup> siècle. L’enjeu de l’intégration de l’opéra dans la matière romanesque est à nos yeux bien plus important. La représentation romanesque de la représentation lyrique exacerbe la réflexion critique sur la duplicité des signes, l’opacité des codes et les cloisonnements sociaux fondant la violence du monde. Le traitement romanesque de l’opéra dans *Consuelo* invite certes à penser et à juger, hors du roman, l’art lyrique ; il permettra surtout de vivre dans le roman une utopie de la transparence, d’un au-delà de la coupure inhérente à toute représentation : rêverie romantique sur l’Un dans un roman hanté par l’épreuve de la dualité.

Comme le théâtre dans le théâtre baroque augmente la distance et redouble l’illusion pour mieux les abolir, c’est dans le détour, à l’intérieur de la matière romanesque, par l’épaisseur du spectacle matériel et sur-codifié de l’opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle, que pourra advenir la résorption finale, forcément utopique, de tout écart – abolition de toute représentation, évidence de la pleine et

---

<sup>1</sup>. Nos références sont à l’édition Phébus *Libretto*.

<sup>2</sup>. Marie-Madeleine Fragonard voit ainsi en *Consuelo* « une sorte de mort de l’opéra, une naissance à la musique de l’esprit ». George Sand, *Vies d’artiste*, Présentation par Marie-Madeleine Fragonard, Presses de la Cité, « Omnibus », 1992, p. XVI.

immédiate présence à soi, à l'autre, au monde.

### *Les apories de la représentation lyrique*

L'inscription du spectacle lyrique dans la trame romanesque se réalise d'abord sur le mode de la discontinuité ou de l'intermittence ; la carrière théâtrale de Consuelo se déroule entre fulgurances et éclipses. Dominant les épisodes de Venise et de Vienne, dans *Consuelo*, la scène lyrique est en revanche refoulée dans les épisodes de la Bohême – le château des [p. 169] Géants, les grands chemins parcourus avec Haydn –, ramenée dans le texte à l'état de cuisants souvenirs ou d'analyses rétrospectivement critiques. D'emblée, l'opéra correspond, dans la dualité exacerbée par le roman, à la polarité urbaine, mondaine, aristocratique, profane et liberticide, violemment opposée aux chemins ouverts de la nature et à la découverte du sacré. *La Comtesse de Rudolstadt* le confirme : l'opéra de Berlin n'est plus que cette annexe de la prison où la chanteuse est amenée de force les soirs de représentation. La scène lyrique disparaît ensuite durant la longue initiation de Consuelo par les Invisibles. L'évocation de la vie théâtrale ne revient que dans l'épilogue, comblant partiellement une ellipse de dix années : à Bareith se retrouvent comme à Venise Consuelo, Corilla et Anzoletto. Suit le témoignage des gazettes permettant au narrateur de condenser en quelques noms la carrière européenne de Consuelo pendant ces années : Paris, Londres, Madrid, Dresde, Venise, Rome et Naples. Ultime représentation lyrique dans la trame narrative : Vienne vers 1760, ultime représentation « par ordre » du dernier ouvrage de Porpora. Consuelo perd sa voix sur scène.

Résumons : triomphes au théâtre San-Samuel de Venise (printemps 1748), fuite de Consuelo vers la Bohême ; saison 1748-1749 au théâtre impérial de Vienne, disgrâce de Consuelo prononcée par l'Impératrice Marie-Thérèse ; engagement à Berlin, mais détour par Roswald puis par Riesenbourg ; une année théâtrale à Berlin (1749-1750) dont trois mois d'emprisonnement ; échos d'une carrière européenne laissée dans les marges du récit ; retour au théâtre de Vienne vers 1760, aphonie, fin de la carrière<sup>3</sup>. Le traitement des représentations lyriques dans ce « roman musical » s'affirme régulièrement déceptif, comme si à l'accaparement enthousiaste de l'opéra par la fiction aux premiers chapitres devaient succéder la mise à distance, le cantonnement dans le « hors-scène » de la narration. Si les représentations d'opéra constituent autant de scènes romanesques, passages obligés ponctuant le récit, une lecture attentive révèle combien celles-ci perdent progressivement en densité et en richesse, s'épuisent pour ne plus laisser apparaître la matière proprement lyrique qu'à

---

<sup>3</sup>. Nous nous fondons sur l'article de Jean-Hervé Donnard, « La chronologie dans *Consuelo* », *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, Grenoble, PUG, 1976, p. 25-28.

l'état résiduel.

[p. 170] Les débuts de Consuelo au théâtre vénitien de San-Samuel, dans *l'opera seria Ipermnestre* de Gluck, puis dans l'opéra bouffe *Arcifanfano re de' matti* de Galuppi, permettent d'intégrer dans le texte romanesque la description de la salle de spectacle et des réactions du public, le commentaire sur l'œuvre et l'interprétation, l'ensemble enfin de la cérémonie théâtrale. Pour *Ipermnestre*, la narration se soumet au temps ritualisé de la représentation lyrique, ponctué par les entrées en scène des interprètes (Anzoleto pour son premier air, puis Consuelo pour le récitatif précédant son « grand air de début », C, XVII, 139), ponctué aussi par les saluts « devant le rideau » aux deux entractes jusqu'à la « frénésie » des derniers applaudissements. Mais dès *Arcifanfano*, la dégradation est à l'œuvre, dégradation lisible déjà dans la chute du *seria* au *buffa*, mais aussi dans le traitement narratif sommaire, opposant brièvement et brutalement la « gaîté forcée » de Consuelo à l'« horrible vacarme » (C, XX, 165) du public en délire. La distance critique se creuse d'emblée à l'intérieur de la description lorsque la voix narrative relaie ce que les spectateurs partiellement sourds et aveugles sont incapables d'entendre et de voir : la « musique tout italienne, gracieuse, modérément pathétique » de Gluck que le public n'a « point écoutée » (C, XVII, 139) ; la « gaieté forcée » de Consuelo dans l'opéra-bouffe, « affreuse à voir pour qui l'eût comprise ! » (C, XX, 165.) Le récit de ces représentations lyriques sera désormais la chronique régulière de la méprise, de l'aveuglement et de la cécité propres au public de cet art qui pourtant se prétend le plus évidemment sensoriel.

D'une scène à l'autre, du San-Samuel au théâtre impérial de Vienne, rien au fond ne change. Le récit des débuts *in loco* de *Consuelo* dans *Antigono* de Métastase et Hasse est expédié en deux phrases fondant, par l'absurdité de leur enchaînement causal, un nouveau malentendu, bouffon celui-là s'il n'était porteur de menaces pour la liberté de l'artiste :

Elle eut un succès si complet que l'impératrice dit en sortant : Voilà une admirable jeune fille : il faut absolument que je la marie : j'y songerai (C, XCIV, 784).

Il faut attendre le chapitre XCVII pour trouver une nouvelle mise en récit de la représentation lyrique : la première de *Zenobia* de Métastase et Predieri. Cette fois, le spectacle est tout entier pris en charge par la narration, le temps événementiel coïncidant avec le temps de la représentation lyrique. Ces quelques pages (C, XCVII et XCVIII, 815-824) s'ingénient à [p. 171] élaborer au cœur du roman l'illusion du spectacle complet (côté salle, côté scène et côté coulisse), au fil de son déroulement : appels de l'avertisseur (« *Signora, si va cominciar* », « *Signora, cinque minuti* »), trois coups frappés sur le plancher, coups d'archet sur le pupitre du chef, énumération des trois actes entourant l'intermède comique de rigueur (Corilla dans *L'impresario delle Canarie* de Métastase), applaudissements, rappels, cadeau de l'impératrice à Consuelo. Mais le plaisir pris à cette traduction romanesque de la tension fébrile du spectacle vivant aboutit à une nouvelle frustration du lecteur :

très vite, la représentation scénique est oubliée au profit de la tragi-comédie se déroulant en coulisse, l'agression de Consuelo par le pandour Trenc, son sauvetage par le comte Albert. Cet épisode crucial pour l'intrigue romanesque semble renvoyer l'univers lyrique à ce qu'il est : une fête dérisoire et mensongère, une tapageuse négation de la violence hantant le monde réel offusqué par l'épaisseur des toiles peintes.

Surprise quand s'ouvre le dernier volet du diptyque romanesque : *La Comtesse de Rudolstadt* commence avec éclat par la représentation de *La Clemenza di Tito* de Métastase et Hasse à l'Opéra italien de Berlin, devant Voltaire, d'Argens, La Mettrie, les margraves et toute la famille royale (CR, I, 17-27). La seconde partie de *Consuelo* plonge ainsi le lecteur *ex abrupto* dans l'atmosphère surchauffée des théâtres avant la représentation, promesse d'éblouissements et de jouissances. Nouveau leurre : loin de célébrer les fastes et les illusions de la scène, l'*incipit* de *La Comtesse de Rudolstadt* dénonce en l'opéra le pur et simple instrument de la puissance du roi. Cette représentation de Carnaval sanctionne l'échec programmé d'une telle fête, placée sous contrôle politique : face à un public aussi froid, aussi insensible et ignorant qu'un Voltaire, Consuelo ne peut que chanter consciencieusement, sans l'enthousiasme que peut seul susciter un public sensible, réceptif et libre. L'évanouissement brutal de la chanteuse et la suspension du spectacle font d'un coup disparaître de la trame narrative toute nouvelle description d'une représentation lyrique, cela jusqu'à l'ultime spectacle de Vienne rapporté en quelques lignes sèches, ce fameux soir où la voix de Consuelo s'éteint à jamais<sup>4</sup>. Ces six [p. 172] représentations intégrées dans la narration sont donc communément placées sous le régime de l'ambivalence – celle des promesses non tenues – et de la distance critique : l'écriture romanesque convie moins à une euphorie participative qu'elle n'organise à l'intention des lecteurs une récurrente dysphorie.

L'admission de l'espace théâtral au rang d'espace romanesque privilégié dans le traitement de l'opéra le spectacle social et mondain donné par le public, lui-même en représentation. L'espace des spectacles forme le lieu où la vie sociale se laisse le mieux attraper par le roman, le lieu où les corps coexistent, où les regards s'échangent, où les comportements collectifs s'exacerbent<sup>5</sup>. La salle

---

<sup>4</sup>. Souvenir sans doute, chez George Sand, de la tragique soirée du samedi 14 mars 1840, au cours de laquelle l'immense Cornélie Falcon, face au public médusé de l'Académie royale de musique, fut incapable de faire entendre autre chose qu'une voix définitivement éraillée et perdue pour l'opéra. L'événement est notamment rapporté par Berlioz dans un article plein d'émotion du *Journal des débats*, le 17 mars 1840.

<sup>5</sup>. Sur la place du spectacle théâtral à l'intérieur de la fiction romanesque, voir Pierre Michot, « Le spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra) », Philippe Berthier, Kurt Ringger, *Littérature et Opéra*, Grenoble, PUG, « Colloque de Cerisy », 1987, p. 45-54 ; voir aussi notre article « L'envers de la *Comédie humaine* : mythes balzaciens du Boulevard » dans les actes du colloque de Montpellier, *Théâtres virtuels*, organisé par le Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, à

d'opéra est dans le roman un microcosme et joue le rôle d'un miroir révélant dans le cercle des loges entourant la scène toute une société d'Ancien Régime, ses hiérarchies, ses mœurs, ses valeurs. L'entrée au théâtre San-Samuel est d'abord une expérience de la claustration : « la salle fut si remplie qu'on y pouvait à peine respirer » (C, XVII, 137). Entassement des corps se pressant, exhibant leurs atours, affirmant leur puissance :

Tout le ban et l'arrière-ban des aristocraties et des beautés de Venise vinrent étaler les fleurs et les pierreries en un triple hémicycle étincelant. Les hommes *charmants* encombraient les coulisses et, comme c'était alors l'usage, une partie du théâtre. La dogaresse se montra à l'avant-scène avec tous les grands dignitaires de la république<sup>6</sup>.

Le passé simple intègre de l'action dans la description, scandée par l'entrée en scène successive de chacun des acteurs de cette comédie sociale. Partageant le regard médusé du narrateur-témoin, le lecteur assiste à l'auto-représentation narcissique d'une classe dominante, pire : à la prise de possession de l'espace, public, scénique, privé. Car les hommes [p. 173] sont partout, devant, sur, derrière la scène ; ils encerclent et pressent les artistes, affirmant symboliquement leur emprise sur les corps. La scène lyrique est le lieu de l'obscène : exhibition de corps prostitués à la foule, livrés au voyeurisme d'une classe hédoniste – la domination est un art raffiné. La salle aussi, avec ses loges-salons où l'espace privé se donne à voir au public, relève de l'obscénité, jeu jouissif sur les frontières de l'intime<sup>7</sup>.

La seule défense consiste alors pour l'artiste à rendre regard pour regard, à fixer le public pour apprivoiser cette masse désirante ou hostile : « Consuelo entra gravement et froidement. Elle fit des yeux le tour de son public [...]. » (C, XVII, 138.) Mais ce public ainsi tenu en respect ne connaît que deux réactions grossières, pour ainsi dire primaires, la haine ou la dévotion, le « sifflet » ou la « palme<sup>8</sup> ». Il se transforme après chaque air en foule bruyante, dont les applaudissements ou les cris

---

paraître.

<sup>6</sup>. *Ibid.* Sur l'invasion de la scène par le public dans la pratique théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, « Perspectives littéraires », 1998.

<sup>7</sup>. « Le bord de scène sépare deux théâtres qui s'entre-regardent et se désirent, ou plutôt qui désirent, dans la forme extérieure d'un corps, robe ou habit, la pleine possession imaginaire de l'autre monde (et se désintéressent de la personne réelle ou sont déçus par elle) ». Marie-Madeleine Fragonard, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>8</sup>. À l'artiste sont réservés, par tous les « scribes et les pharisiens (race éternellement puissante) », « les fouets, la couronne d'épines et le roseau, sceptre dérisoire que la main sanglante du Christ a légué à toutes les victimes de la persécution [...] ». (C, III, 48.) George Sand, *Lettres d'un voyageur*, lettre IX, « au Malgache », Garnier-Flammarion, 1971 [*Revue des deux mondes*, mai 1834-novembre 1836 ; Bonnaire, 1837], p. 253. Cette conception christique et mystique de l'artiste est en partie issue du saint-simonisme. Le suicide probable, le 8 mars 1839 à Naples, du ténor Adolphe Nourrit, ami de Sand, a contribué à nourrir ce mythe de l'artiste sacrifié. Voir Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la Musique. Le*

relèvent d'un même fanatisme agressif, étrange négation de l'écoute musicale :

Elle chanta son grand air de début, et fut interrompue dix fois ; on cria *bis* ! on la rappela sept fois sur la scène ; il y eut des hurlements d'enthousiasme. Enfin la fureur du dilettantisme vénitien s'exhala dans toute sa fougue à la fois entraînante et ridicule. (C, XVII, 139.)

La représentation lyrique n'est plus que l'épreuve de la violence sociale, concentrée, révélée – de la masse toisant l'artiste seul en scène, violence des artistes rivaux entre eux (spectacle hors scène, au fond d'une loge : un coup de griffe de Corilla sur le beau visage d'Anzoleto). Oppression de la salle, [p. 174] spectacle des spectateurs en délire, bruit et fureur : que reste-t-il de l'art vocal de Consuelo et de la musique de Gluck ? La représentation d'*Arcifanfano* quelques jours plus tard porte cette violence à son comble : contrainte de faire rire le public malgré son déchirement intérieur (Anzoleto l'a trahie), Consuelo atteint paradoxalement le comble de l'humiliation dans l'ovation et les offrandes des spectateurs, prêts à briser les banquettes :

elle se laissa traîner sur la scène, et, accablée d'une pluie de fleurs, elle fut forcée de se baisser pour ramasser une couronne de laurier.

- Ah ! les bêtes féroces ! murmura-t-elle en rentrant dans la coulisse. (C, XX, 165.)

Ces scènes inversent l'ordre de la représentation, font de l'artiste Consuelo la spectatrice effarée du spectacle social ; elles reprennent et développent le *topos* du théâtre du monde et du *totus mundus agit histrionem*. Mais au-delà du cliché de la comédie mondaine, se trahit dans ces pages une obsession travaillant l'écriture du roman sandien : celle de l'échec possible de l'œuvre et de l'artiste dans leur effort pour unifier un public et forger un peuple, pour faire triompher l'inclusion sur l'exclusion, l'union sur la désunion. Toute représentation théâtrale, loin de rapprocher les êtres et d'abolir l'écart entre les classes et entre les subjectivités, risque de le creuser jusqu'à anéantir la mission religieuse et politique, consolatrice et unificatrice, de l'art<sup>9</sup>. Attaquer en l'opéra un art exhibant et sanctifiant le clivage social revient à conjurer *par* le roman et *dans* le roman toute distance, toute inégalité, toute violence. La virulence accusatrice des images exorcise alors le mal dont la représentation lyrique est l'éclatante manifestation. L'opéra raconté dans ce roman a bien la

---

*cas George Sand*, Nouvelles Éditions latines, 1955, p. 339 et p. 587.

<sup>9</sup>. L'art lyrique demeure, pour Sand, un art trop mondain, contaminé par les artifices de la sociabilité : elle rappelle ainsi dans *Lettres d'un voyageur* que Liszt compare les formes consacrées du chant (roulades, traits, coda...) aux formules de politesse de rigueur au bas des lettres, marque suprême de la fausseté des codes sociaux. Lettre XI, « À Giacomo Meyerbeer », *op. cit.*, p. 305.

fonction d'un mythe : mettre une image et des mots sur ce mal rongeur la société et les hommes pour le tenir, grâce au travail de la fiction et de la métaphore, à respectueuse distance.

[p. 175] Apparenté aux « antres de la corruption » (C, LI, 393), l'opéra est ainsi pour Albert la profanation du temple, sanctuaire des premiers peuples chez qui le théâtre relevait encore de la sacralité. Pour Consuelo, l'opéra est une « arène brûlante » (C, XCVIII, 832), lieu d'un jeu rituel avec les pulsions sadiques de la foule, l'artiste-acrobate étreignant « la mort et le triomphe, spectre à deux faces qui plane incessamment sur sa tête ». L'opéra est enfin et surtout le « temple de la folie<sup>10</sup> ». Temple, le théâtre aurait pu être l'espace consacré, pour tous, à la communion fraternelle des cœurs et des esprits, et pour l'artiste, à l'épiphanie d'une vérité affective et passionnelle. Mais il est le lieu d'une aliénation de l'artiste asservi au pouvoir, l'espace clivé reproduisant les déchirures sociales, la scène de tous les artifices redoublant la fausseté du monde. Soumise au régime de la double contrainte – partagée entre l'amour et la haine de son art, l'adhésion et la distance – Consuelo subit à chaque interprétation l'épreuve de la déchirure, effrayée de son propre plaisir à revêtir le masque dramatique<sup>11</sup> : « [...] cette émotion tient à la fois du délire et de l'agonie » (C, XCV, 793). Le mensonge théâtral est vécu par l'artiste comme une trahison de sa mission. Jouer, chanter – œuvrer à sa propre opacité comme à l'opacité du monde :

l'art dramatique étant un mensonge perpétuel, Dieu nous punit en nous frappant de la folie d'y croire nous-mêmes et de prendre au sérieux ce que nous faisons pour produire l'illusion chez les autres.

En un véritable *anti-paradoxe* sur le comédien, Consuelo refuse de croire en la possibilité de ne pas adhérer à son rôle, de ne pas confondre le visage et le masque, de ne pas se prendre à ce jeu dangereux avec les apparences – comme si le roman était ici hanté par le souvenir de Lorenzo-Lorenzaccio, de sa résolution catastrophique de la dualité de l'être par l'adhésion au rôle et la trahison de soi.

La nostalgie de l'évidence d'une présence immédiate à soi-même et au monde implique un dernier traitement critique de l'opéra : la déconstruction joyeuse de l'art scénique et du [p. 176] langage théâtral. Le récit des représentations lyriques est une entreprise de démystification : le narrateur n'a de cesse de nous faire passer de l'autre côté de la scène, côté coulisse. Vue de biais, de près, de derrière, la scène n'est plus qu'un théâtre d'ombres dérisoires, sorte de caverne platonicienne révélée dans sa vanité et sa pénombre. La description s'ingénie à ruiner les prestiges de la perspective. L'abolition romanesque de l'illusion théâtrale accompagne la dénonciation jubilatoire de ces

---

<sup>10</sup>. La métaphore du temple, récurrente dans le roman, provient du saint-simonisme (C, XCV, 792).

<sup>11</sup>. Cette épreuve de la double contrainte – rire du personnage, larmes de l'artiste – culmine justement dans la représentation d'*Arcifanfano, re de 'matti*, opéra au titre symptomatique : *Arcifanfano, roi des fous*.



mensonges lyriques qui encouragent dans ces temples l'adoration des simulacres – l'idolâtrie.

Sont ainsi privilégiées dans le récit romanesque les scènes de répétition théâtrale, l'emportant quantitativement sur les scènes de représentation. Les cuisines<sup>12</sup> peu reluisantes de l'art sont de la sorte exhibées : amour-propre et jalousie, rivalités et mesquineries. Ainsi de la dernière répétition d'*Antigono* de Métastase et Hasse à Vienne : une comédie allègre, opposant dans un éblouissant dialogue (apartés perfides et mauvaise foi à chaque réplique) les deux rivales, Madame Tesi et la Corilla<sup>13</sup>. Le récit de la répétition de *Zenobia* est quant à lui entrecoupé par l'analyse critique des « drames de M. Métastase » par Consuelo, démontant les codes et les conventions de l'œuvre en préparation, ses « contresens absurdes » arrangés « sur un théâtre à la lueur des quinquets » (C, XCIV, 784-785). Le narrateur poursuit cette déconstruction de l'opéra métastasien par la description de la décoration, perçue de près par l'artiste, « dans le demi-jour du théâtre » : arrachée à l'éclairage artificiel et au prestige de l'illusion, la « grande toile de fond » n'est plus « qu'une énorme bande d'indigo étendue parmi de grosses taches d'ocre, destinées à représenter les montagnes du Caucase » (C, XCIV, 786). Perfidie supplémentaire du narrateur : est rappelé le fonctionnement de la machinerie que tout théâtre s'ingénie à faire ordinairement oublier :

[p. 177] On sait que ces toiles de fond, préparées pour la représentation, sont placées les unes derrière les autres, de manière à être relevées sur un cylindre au changement à vue. Dans l'intervalle qui les sépare les unes des autres, les acteurs circulent durant la représentation, les comparses s'endorment ou échangent des prises de tabac, assis ou couchés dans la poussière, sous les gouttes d'huile qui tombent languissamment des quinquets mal assurés.

Cette révélation crue de l'envers du décor par le roman culmine quelques pages plus loin dans la rêverie sur les « limbes théâtraux » que découvre l'élévation de la scène vue de près, l'œil étant de nouveau « privé du prestige de la perspective » (C, XCV, 794-797). La note en bas de page, sorte d'équivalent textuel de l'envers de la scène ici découvert, développe alors une rêverie sur « l'harmonie de toutes les choses existantes sans que l'homme ait besoin de l'y mettre » : nostalgie de l'en deçà de tout langage et de tout signe, mythe d'un ordre naturel que pourrait refléter sans l'altérer, sans réintroduire l'artifice et la distance, l'écriture poétique. Cette note concentre en elle le

---

<sup>12</sup>. La métaphore culinaire revient à deux reprises, une fois à Venise à propos de Zustiniani, « qui sert de la musique sur son théâtre comme des faisans sur sa table » (C, IV, 52), une fois à Vienne à propos de Métastase, « celui de tous les cuisiniers dramatiques dont les mets avaient le goût le plus agréable et la digestion la plus facile » (C, LXXXII, 659).

<sup>13</sup>. Dans sa satire romanesque des intrigues de coulisse, Sand suit le modèle du *metamelodramma* italien : opéra sur l'opéra, opéra au second degré, très répandu aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (C, XCIV, 781-784). Le modèle en est *L'Impresario delle Canarie* de Métastase, cité dans le roman. Voir le recueil *La Cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, édition de Francesca Savoia, Genova, Costa e Nolan, 1988.

rêve de voir aboli le passage par la représentation, rêve d'une saisie spontanée d'un ordre existant hors du *logos*. La note confirme ainsi le projet des pages traitant de l'art théâtral : il s'agit de dénoncer dans toute représentation un jeu sur la distance et l'enjolivement, trahissant à force de la traduire en signes la naturalité du beau et du vrai. Ce jeu artificiel triomphera, aux yeux de Consuelo, dans les ridicules de la fête à Roswald, exacerbation bouffonne de tous les travers de la représentation d'opéra. La déconstruction des artifices y sera d'autant plus jubilatoire, que ce spectacle de si mauvais goût sera finalement annulé<sup>14</sup>. Nouvelle délivrance pour Consuelo : cet éloignement du spectacle est un renoncement à la duplicité du signe à l'œuvre sur toute scène : « Elle était l'enfant de la nature, née en plein champ, accoutumée, dès qu'elle avait eu les yeux ouverts, à regarder les œuvres de Dieu sans rideau de gaze et sans lorgnon [...] » (C, CI, 861.)

La déconstruction romanesque de la représentation théâtrale nourrit le rêve d'une régression vers l'unité perdue où [p. 178] communiaient le moi, le monde et Dieu. Cette nostalgie d'un en deçà de la représentation est pourtant moins passéiste que progressiste : elle engendre l'utopie d'une résolution ou d'un dépassement de l'artifice et de la dualité des signes – utopie de la fin d'une histoire conçue comme l'universalisation progressive de la division.

### ***Par-delà la représentation : l'utopie de la présence***

La satire de George Sand concerne moins la représentation d'opéra en général qu'un spectacle merveilleux et stylisé, hédoniste et ritualisé, ce « théâtre des enchantements » dominant l'Europe depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à son ultime avatar au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Semiramide* de Rossini créée à Venise en 1823<sup>15</sup>. *Consuelo* participe ainsi d'une dénonciation de l'esthétique lyrique appelée communément et improprement « baroque » que le drame musical, de Gluck à Wagner, a esthétiquement condamnée et, jusqu'à récemment, historiquement effacée. La revendication du

---

<sup>14</sup>. Même jubilation dans la dénonciation de la matérialité des décorations d'opéra dans la Lettre XI à Meyerbeer des *Lettres d'un voyageur* : « Ô toile ! ô carton ! ô oripeaux ! ô machines ! qu'avez-vous de commun avec cette magnifique prière où tous les rayons du soleil s'étalent majestueusement, grandissent, flamboient [...] » (il s'agit du dernier chœur de l'acte II de *Guillaume Tell* de Rossini). *Op. cit.*, p. 301.

<sup>15</sup>. Sand rejette cette esthétique du vertige et du plaisir, le jeu dramatico-musical avec les formes : « [...] et comment croirais-je que la musique est un art de pur agrément et de simple spéculation, quand je me souviens d'avoir été plus touché de ses effets et plus convaincu par son éloquence que par tous mes livres de philosophie ? ». *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 302. Sur le chant stylisé et la poétique du merveilleux, voir Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Fayard, 1987 [La Nuova italia editrice, 1986].

naturel, de la simple grandeur et de la vérité dramatique, la dénonciation de la virtuosité comprise à tort comme pur artifice, correspondent à la réforme de Gluck, ou du moins à l'idéalisation de cette réforme chez Berlioz puis Wagner au XIX<sup>e</sup> siècle pour légitimer leur propre esthétique. Consuelo souhaite ainsi renforcer l'illusion théâtrale grâce à la précision de la couleur locale : « Quelle bizarre convention est donc celle qu'on a faite en arrangeant l'antiquité à la mode de notre temps [...] »<sup>16</sup>. Elle découvre chez les tragiques grecs que lui a lus Albert, la « sobriété » et les « caractères purs et forts », les « énergiques situations », les « douleurs profondes et vraies », les « tableaux déchirants et terribles » : « C'est là que j'ai [p. 179] compris le drame, l'effet tragique, la poésie du théâtre<sup>17</sup> ». Le personnage de Consuelo défend ainsi, lors de ses discussions esthétiques avec Haydn, une esthétique « pré-berliozienne » étrangement réfléchi au sein de cette intrigue romanesque située en plein XVIII<sup>e</sup> siècle – effet d'une illusion rétrospective dans la lecture à rebours de l'histoire d'un art, ou détour par la fiction historique pour dire une attente contemporaine à l'écriture du roman ? Dans tous les cas, à l'horizon esthétique de la fiction romanesque se trouve placée l'image idéalisée de Gluck, l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste*, le musicien du dépouillement et de la grandeur, dont l'austère Porpora imaginé par Sand serait une préfiguration<sup>18</sup>. Parallèlement, à l'horizon socio-politique du roman se trouve placée la Révolution française : le dépassement des rituels aristocratiques de la représentation lyrique d'Ancien Régime est aussi une condition de la liberté, de l'égalité et de la fraternité.

La sortie hors de la logique conflictuelle de cette représentation, certes perçue comme une nécessité historique, n'est encore à l'intérieur de la fiction qu'une promesse lointaine. L'opéra réformé demeure, à terme seulement, la promesse d'une vérité dramatique et d'une langue musicale

---

<sup>16</sup>. C, XCIV, 784. Constance de George Sand dans sa critique des anachronismes au théâtre : « L'art dramatique était façonné aux convenances du beau monde ; la diction et le geste des acteurs étaient en rapport avec les paniers et la poudre dont on affublait encore Phèdre et Clytemnestre » lit-on dans *La Marquise*, nouvelle publiée en décembre 1832 dans *La Revue de Paris*. Repris dans George Sand, *Vies d'artistes*, op. cit., p. 17. Voir note 2.

<sup>17</sup>. *Ibid.* George Sand a suggéré à Meyerbeer de composer un opéra d'après les *Euménides* d'Eschyle ou la mort d'Orphée. Voir *Lettres d'un voyageur*, op. cit., p. 306.

<sup>18</sup>. « Derrière la figure de Gluck se profile celle de Pauline Viardot, qui a abordé le rôle d'Orphée en février 1842 lors d'un concert au Conservatoire où elle chanta aussi le psaume de Marcello « I cieli immensi narrano » (George Sand, *Cor.*, v, 598). Mais perçoit aussi le souvenir de la grand-mère de Sand : sa culture musicale était dominée par Gluck, Puccini, Leo, Hasse et Durante – « C'étaient des idées simples et grandes, des formes classiques et calmes. Même dans les choses qui avaient été le plus de mode dans sa jeunesse, elle distinguait parfaitement le côté faible et n'aimait pas ce que nous appelons aujourd'hui le rococo. Son goût était pur, sévère et grave ». George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, « Pléiade », tome I, p. 626.

transparente, instruments privilégiés de la compréhension et de l'échange. En attendant, Consuelo poursuit sa carrière : elle ne peut espérer que de ponctuelles réconciliations avec son art par la grâce imprévisible d'une parfaite sympathie entre son être, son rôle, la situation dramatique et le public. Que l'air entonné sur scène entre en résonance avec la situation d'esprit et l'affectivité du personnage-artiste, et voilà l'unité et la vérité reconquises, le mensonge artistique dépassé par la vérité sentimentale, [p. 180] dramatique et musicale. La seconde répétition de *Zenobia* de Métastase et Predieri à Vienne est ainsi le moment des retrouvailles avec l'opéra aimé. Ce revirement en faveur de l'art lyrique ne laisse pas de surprendre, car Consuelo vient de se livrer à la critique la plus radicale de l'opéra métastasien et du règne de « l'archi-faux » :

Consuelo, si elle sentait son rôle faux et guindé dans la bouche d'une héroïne de l'antiquité, trouvait au moins là un caractère de femme agréablement indiqué. Il offrait même une sorte de rapprochement avec la situation d'esprit où elle s'était trouvée entre Albert et Anzoleto ; et oubliant tout à fait la *couleur locale*, comme nous disons aujourd'hui, pour ne se représenter que les sentiments humains, elle s'aperçut qu'elle était sublime dans cet air dont le sens avait été si souvent dans son cœur :

*Voi leggete in ogni core ;  
Voi sapete, o giusti Dei,  
Se son puri i voti miei,  
Se innocente è la pietà*<sup>19</sup>.

Ce moment est bien celui d'une « épiphanie de la transparence<sup>20</sup> ». La situation dramatique de *Zenobia*, liée par le devoir à Radamisto mais amoureuse de Tiridate, comme le projet moral de Métastase (la « gloriosa emulazione di virtù », la glorieuse émulation de la vertu) rejoignent la situation et le projet de Consuelo, mis au jour par les paroles de l'air. « Vous lisez dans tous les cœurs » : l'air s'adresse aux dieux dans l'opéra, mais sa citation dans le roman sandien a la valeur d'un méta-discours ; elle éclaire justement cet idéal de transparence qui sous-tend le traitement critique de l'opéra et le parcours fictif de l'héroïne sur les scènes d'Europe. L'air soudain résout les dualités de la représentation lyrique – l'artiste se confond avec le personnage, le mensonge théâtral est aboli dans la vérité vécue, le passé de la fable est annulé par la vie présente, la chanteuse entre en sympathie avec un public uni en une même ferveur, les paroles, la musique et le chant fusionnent dans « un même effet irrésistible à produire sur tous les publics du monde [p. 181] et dans toutes les

---

<sup>19</sup>. C, XCIV, 787. Il s'agit de l'air de *Zenobia* qui clôt l'acte II (scène VIII). La citation est exacte d'après *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Herissant, 1780, tome VI. C'est une édition de 1780 des œuvres de Métastase que possédait justement George Sand.

<sup>20</sup>. La formule est de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, « Tel », 1971, p. 119.

conditions possibles ». La représentation est soudain *présence*.

Cette question de la représentation, dans le roman sandien, ne se réduit donc pas à une plate opposition entre le paraître (le théâtre, nécessairement faux) et l'être (vérité du cœur vécue nécessairement sur le mode de l'immédiate présence à soi<sup>21</sup>). Le rôle et la scène peuvent faire advenir l'être à lui-même et le révéler aux autres, les spectateurs assis de l'autre côté de la rampe, par-delà la fausseté des costumes, des maquillages, des décorations, des paroles du livret. Plus exactement, la communion entre l'artiste et le public et entre les spectateurs peut être médiatisée par le langage dramatique et musical<sup>22</sup>. Tout espace comme toute séparation peuvent être comblés dès lors que la scène n'est ni le vain reflet de la superficialité du monde social, ni l'illusion d'un monde parallèle et faux, mais l'image concentrée et éclatante d'une vérité de l'être. Masque et déguisement, rôle, paroles, chants, mensonge théâtral : autant de signes qui peuvent être ce détour nécessaire à l'existence pleinement reconnue du moi. Cette page finale du chapitre XCIV est la promesse d'un salut possible *par* l'art et d'un rachat possible *pour* l'art – ici l'artifice théâtral :

Elle se trouva ainsi toute réconciliée avec sa partie, avec l'opéra, avec ses camarades, avec elle-même, avec le théâtre, en un mot ; et malgré toutes les imprécations qu'elle venait de faire contre son état une heure auparavant, elle 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 (C, XCIV, 788).

[p. 182] Cette page sauve l'imagination de l'angoisse d'une insurmontable fracture entre les êtres : la représentation lyrique ne s'oppose plus par nature à la communion universelle. Elle sauve aussi de la méfiance face à la dualité du signe : le détour par l'opacité du signifiant n'interdit plus l'accès au sens<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup>. « Rôle – essence – nature : comme sur d'autres points, le système ne se réduit pas au simple contraste paraître/être ou extérieur/intérieur, puisque tel rôle, selon la tonalité finale qu'il recevra du contexte, aboutit à l'essence même [...] ». Gérald Schaeffer, *Espace et temps chez George Sand*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, p. 58.

<sup>22</sup>. George Sand ne partage pas, ici, la radicalité de la critique rousseauiste des spectacles. Rousseau refuse la « communion médiante » où les spectateurs sont reliés « par l'intermédiaire de l'action scénique » : « Une communion qui ne s'accomplit pas dans l'immédiateté absolue n'est pas, à ses yeux, une communion véritable : autant dire que c'est le règne de la solitude et de la dispersion malheureuse ». J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 120.

<sup>23</sup>. De là le plaisir « innocent » de Consuelo, notamment dans son voyage avec Haydn, à se travestir, à jouer avec les masques et à changer de sexe (comme dans *l'opera seria*, justement) : démarche protectrice certes face à la violence du monde masculin, mais démarche révélatrice de la double aspiration de Consuelo à la liberté et à la totalité de l'être, satisfaite par le « mentir-vrai » du théâtre.

Mais cette rencontre fusionnelle entre l'artiste, le rôle, le drame, la musique et les spectateurs demeure exceptionnelle. Elle ne se produit intensément dans le roman qu'une autre fois, précisément dans la représentation de *Zénobie* au lendemain de la répétition :

C'était la première fois que Consuelo rencontrait ce rôle et ces situations où elle pouvait être elle-même et se manifester dans sa candeur, dans sa force, dans sa tendresse et dans sa pureté, sans faire un travail d'art et d'attention pour s'identifier à un personnage inconnu. 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<sup>24</sup>.

Une telle communion théâtrale exige des circonstances exceptionnelles que seule une révolution dramatique peut assurer : la promotion de l'improvisation dans l'instant éphémère de l'événement théâtral, l'invention grâce à cette improvisation par l'artiste-créateur d'une nouvelle illusion qui devrait plus à l'authenticité et à l'intériorisation du jeu qu'aux perfectionnements de la scène et à l'habileté technique de l'acteur. L'autre condition est l'éducation du public, élevé au rang de co-auteur du spectacle dès lors que sa sympathie [p. 183] insuffle à l'artiste son inspiration<sup>25</sup>. La représentation romanesque de la scène lyrique, dans *Consuelo*, esquisse ainsi une théorie de la pratique théâtrale largement redevable à la tradition de la *commedia dell'arte* : ces pages trouveront un prolongement dans *Le Château des Désertes* (1847) et dans ce court texte daté de 1858 intitulé *Le Théâtre et l'Acteur*<sup>26</sup>.

Le roman suggère bien, par l'appel à la réforme de Gluck comme par l'imagination d'une nouvelle pratique théâtrale, un possible sauvetage de la représentation lyrique – sauvetage placé dans un au-delà de la fiction et de son inscription temporelle. Mais dans l'espace fictionnel est davantage envisagée la sortie de l'opéra hors du monde du spectacle, l'abolition de son essence théâtrale dans

---

<sup>24</sup>. C, XCVII, 815. Autres « épiphanies de la vérité » par la grâce d'un rôle ou d'un air d'opéra : l'interprétation du grand air de *Didon abandonnée* de Jomelli par Consuelo, « sublime de pathétique, de simplicité, de grandeur », au moment où la Porporina saisit par empathie le sentiment d'abandon de son maître (C, XII, 103), ou encore l'interprétation « d'une vérité parfaite », par Corilla, du rôle de la prima donna dans le *metamelodramma* de Métastase, *L'Impresario delle Canarie* (XCV, 790).

<sup>25</sup>. Il faut « former votre auditoire, lui imposer vos volontés, le contraindre à se passer de lisières, et lui révéler une pureté de goût qu'il ignore, et que nul n'a encore pu proclamer franchement », écrit George Sand dans sa lettre à Meyerbeer. *Lettres d'un voyageur, op. cit.*, p. 306.

<sup>26</sup>. Sur *Le Château des Désertes*, voir Béatrice Didier, « George Sand et *Don Giovanni* », *Revue des sciences humaines*, n° 226, *George Sand*, 1992-2, p. 37-53. Ce roman achevé en octobre 1847 n'a été publié dans la *Revue des deux mondes* qu'en février-mars 1851. *Le Théâtre et l'Acteur* est publié dans les *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, tome II, p. 1241-1242.

le retour à la seule musique symphonique et vocale. La présence de Haydn dans le roman suggère ainsi le dépassement de l'opéra par l'oratorio – « 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 [...] »<sup>27</sup>. L'initiation de Consuelo par les Invisibles et son mariage avec Liverani/Albert culminent ainsi dans le concert en plein air où retentissent, après le psaume de Marcello entonné par l'héroïne, l'harmonica de verre puis l'épithalame composé par Porpora<sup>28</sup>. Auparavant, le personnage d'Albert proposait d'arracher l'opéra au monde langagier par la négation de sa composante littéraire : « Les paroles que tu [p. 184] 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 »<sup>29</sup>. L'oratorio annulait la matérialité du spectacle lyrique ; avec Albert, l'opéra se voit davantage encore nié dans sa qualité d'art hétérogène et complet. Si la musique, selon Albert, « dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé », la seule musique vocale ou instrumentale, libérée du théâtre et du langage articulé, doit régner.

Pourtant cet autre langage délié de la parole, le roman ne peut évidemment le dire ni le décrire, tout au plus le désigner comme promesse de vérité et d'immédiateté au-delà des mots. L'écriture romanesque ne peut désigner ce chant que par son support verbal, en citer les paroles pour, en désespoir de cause, suggérer en cet indicible déploiement vocal et musical le lointain règne du Beau et du Vrai<sup>30</sup>. Cette tension infligée au roman rejoint finalement, sans se confondre avec elle, la tension de l'art lyrique : comment, dans le roman, atteindre dans l'épaisseur des mots la vibration de la voix

---

<sup>27</sup>. C, XCIV, 786. Ces lignes font à nouveau écho à la *Lettre à Meyerbeer* à propos des *Huguenots* : « À ce moment de la représentation, j'aime à fermer les yeux et voir un ciel beaucoup plus chaud, une cité colorée de teintes beaucoup plus vraies [...] ». *Lettres d'un voyageur, op. cit.*, p. 301. Créant son personnage de Haydn dans *Consuelo*, Sand semble oublier que l'auteur de *La Création* et des *Saisons* est aussi un compositeur d'*opere buffe et serie*.

<sup>28</sup>. Ce concert certes dégagé de tout le rituel de l'opéra de Cour n'offre pas encore l'image de la république libre, égalitaire et fraternelle : le secret, les symboles, la hiérarchie constituent encore autant d'obstacles à la communion spontanée des êtres (*CR*, XL et XLI, 471-473).

<sup>29</sup>. C, LI, 388. On entend là un écho de *Massimila Doni* de Balzac où la roulade est la « musique pure » tandis que les paroles sont une concession faite à la foule vulgaire. Voir *Balzac et la Musique*, textes réunis et annotés par Pierre Albert Castanet, Michel de Maule, 2000.

<sup>30</sup>. Sand ne recourt pas, comme Balzac dans *Modeste Mignon*, à la reproduction en pleine page de la partition chantée par l'héroïne. Mais Sand rejoint Balzac pour « fétichiser la voix en indicateur absolu de vérité ». Christine Planté, « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *L'Année balzacienne*, n° 20, vol. 1, *Lire Balzac en l'an 2000*, PUF, 2000, p. 279-292.

et l'harmonie des sons<sup>31</sup> ? Comment, dans l'opéra, s'arracher aux pesanteurs de la forme pour libérer l'idéalité d'un sens ? L'exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique dans *Consuelo* est ainsi pour George Sand un moyen de penser et d'exorciser ce double mal : l'hétérogénéité des langages et la matérialité dans l'art, obstacles à l'évidence de toute présence.

[p. 185] Mais *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* sont le roman de la consolation, de l'apaisement et de la réconciliation. Si la perte de sa voix par la Porporina est le deuil de l'opéra, le spectacle est appelé à renaître aux dernières pages, transfiguré par la grâce de l'utopie. Il ne s'agit plus cette fois de résoudre dialectiquement les conflits de la représentation d'opéra, mais d'en dépasser les limites mêmes. La fin de *La Comtesse de Rudolstadt* creuse en effet dans le roman une distance narrative doublée d'une avancée temporelle : la « Lettre de Philon à Ignace Joseph Martinowicz » crée tout à la fois un effet de réalité et une projection dans un Ailleurs ; elle engendre un espace-temps ouvert, naturel et libre, dégagé des clôtures et des hiérarchies de la société. C'est sur cette frontière improbable, à la limite exacte du réel et de l'idéal, que se produit l'ultime spectacle musical inscrit dans la trame romanesque. Inauguré par le « beau geste naturellement théâtral » de celle qui est désormais la *Zingara de consolation*, le spectacle se déroule « au milieu de l'espace libre » et non plus dans la salle étouffante d'un théâtre lyrique. La scène est « la place du hameau, une verte clairière, environnée de superbes tilleuls ». Le décor naturel, ménageant un espace à la fois fermé et ouvert, est constitué « d'humbles maisonnettes et de capricieux sentiers tracés et battus par le pied des troupeaux ». Les quinquets de la rampe sont remplacés par les « premières clartés du soleil oblique ». Le public est une « champêtre assemblée, qui frémissait de plaisir et d'enthousiasme, à l'audition des vieilles ballades de la patrie et des hymnes sacrés de l'antique liberté » (CR, « Lettre de Philon », 537). Cette fête champêtre, scellant le retour à la naïveté et à l'innocence, improvisation musicale échappant à tout rite, rappelle le spectacle idéal rêvé par Rousseau dans la scène des vendanges de *La Nouvelle Héloïse* ou le souvenir de la joie populaire à la fin de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* : là où le théâtre est l'épreuve de la distance et de l'éloignement, la fête sociale fonde une « communauté de consciences *ouvertes* qui se mettent en mouvement les unes vers les autres<sup>32</sup> ».

---

<sup>31</sup>. « [...] mais parler de la couleur en peinture, c'est vouloir faire sentir et deviner la musique par la parole. Décrira-t-on le *Requiem* de Mozart ? On pourrait bien écrire un beau poème en l'écoutant ; mais ce ne serait qu'un poème et non une traduction ; les arts ne se traduisent pas les uns par les autres ». *Histoire de ma vie, op. cit.*, tome II, p. 254. Sur cette question, voir les belles pages de Béatrice Didier, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, PUF, 1998 (particulièrement le chapitre « Langage musical et langage romanesque »).

<sup>32</sup>. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, op. cit.*, p. 119.



Surgit en ce lieu la ballade de « La bonne déesse de la pauvreté », écrite par Trismégiste, composée et accompagnée à la guitare par la Zingara et chantée par leur fils : loin des formes savantes de l'*aria* d'opéra, la ballade fonde l'équilibre de la « langue douce et naïve » et de la musique dans l'éternel retour [p. 186] du refrain. La musique n'échappe plus radicalement aux mots : la fluidité mélodique est poétiquement suggérée par les images de l'eau, libre et transparente, confondant êtres et paysage : « mince filet d'eau cristalline » et « ruisseaux de larmes », « torrent qu'on ne voyait pas » et « larmes les plus pures<sup>33</sup> ». Inscrite par sa forme dans la tradition populaire, cette ballade est enfin la résolution de tous les clivages exhibés par la savante musique d'opéra, la fin de l'aliénation morale, sociale et politique révélée par la représentation lyrique – compositeur contre interprète, interprète contre spectateurs, artiste contre foule, musique contre parole, virtuosité contre sincérité, fiction contre réalité. On échappe désormais à l'enfermement dans la conception dualiste du signe, grâce à cette langue populaire et rythmée trouant l'opacité de la langue. Abolies les oppositions entre individu et société, créateur et récepteur, création et reproduction, voix et écriture, minorité et majorité, spiritualité et corporéité : le chanteur est traversé par les voix de tous, il est l'un et le multiple, le « sujet radicalement social<sup>34</sup> » ; il est aussi médiateur et créateur, enrichissant spontanément un fonds musical et littéraire commun ; il est voix, indissociablement corps, instrument et âme ; il unit paroles et musique dans l'évidence émotionnelle de son chant<sup>35</sup>.

L'ultime spectacle chanté, « naturellement théâtral », fonde entre artistes-bohémiens et paysans-spectateurs l'égalité des êtres, l'immédiateté de l'émotion et la réciprocité de l'échange. Il accomplit dans l'inactualité *et* la nécessité paradoxale de [p. 187] l'utopie le triple projet esthétique, éthique et politique porté par la fiction romanesque. Peut retentir, par la grâce d'une écriture embrassant et conjurant toute violence, « le *Te Deum* de l'Humanité rajeunie et réconciliée,

---

<sup>33</sup>. CR, « Lettre de Philon », 537-538. La transparence de l'assemblée festive est redoublée par la transparence des vers et de la mélodie : « La fête populaire, en réduisant le jeu de la fiction, a les mêmes vertus simplificatrices que la mélodie : elle est mise en scène d'une voix intérieure et authentique ». Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p. 484.

<sup>34</sup>. « Le *paradigme social* du signe est l'opposition, dans toutes ses formes, entre l'individuel et le social : depuis la conception romantique qui dresse l'artiste (bourgeois) contre sa propre classe, jusqu'aux théories de certains anthropologues contemporains, pour qui individu et individualisme, individualisme et hédonisme se confondent dans une même atomisation de la société occidentale, où elle se trouve définie par opposition au communautarisme (quelque peu idéalisé) des sociétés primitives ». Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 37.

<sup>35</sup>. « [...] le génie du peuple est d'une fécondité sans limite. Il n'a pas besoin d'enregistrer ses productions ; il produit sans se reposer, comme la terre qu'il cultive ; il crée à toute heure, comme la nature qui l'inspire. » (C, LV, 423-424.)

remerciant le Dieu de toutes les religions, la lumière de tous les hommes » (*CR*, « Lettre de Philon », 528).