

**DEGUISEMENTS DE LA FEMME ARTISTE
DANS LA LITTERATURE ROMANESQUE FRANÇAISE
DU XIX^e SIECLE**

by

Sylvie Gendrot

Maîtrise Histoire des Arts et Archéologie, Université de Rennes 2, 1992

Licence Lettres Modernes, Université de Rennes 2, 1993

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS
in the Department
of
FRENCH

© Sylvie Gendrot 1998

SIMON FRASER UNIVERSITY

April 1998

All rights reserved. This work may not be
reproduced in whole part or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-37535-8

Canada

ABSTRACT

Women artists in disguise is a recurrent theme in nineteenth-century French novels. This analytic and thematic study examines different forms of disguise in the novels of Madame de Staël (*Corinne ou l'Italie*, 1806), Honoré de Balzac (*Béatrix*, 1830), Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835-36) and George Sand (*Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*, 1842). It also discusses the mental representation that the characters of women artists have of their masked selves, as well as the outside world's perception of their presence. Interior and exterior disguise as literary devices and conventions are thus analyzed.

The first part of the study shows that in these novels pseudonyms, for the purposes of disguise, are seen by the outside world as a sign of the perversion of artists. For the characters of women artists, however, changing their names is motivated by specific social and cultural pressures. These novels, furthermore, illustrate some of the socio-historical considerations of the time regarding the relationship of women artists and men as well as the traditional uneasiness surrounding unmarried women.

The second section finds that in novels where particular attention is given to the artist's body, the physical disguise of the heroine is equally central. Cross-dressing is the most common form of disguise for women artists. It gives these heroines various types of protection and it also allows them increased social freedom as they become spectators of themselves. When the disguise is recognized or revealed, the woman in question is seen as a danger because of an apparent

transgression of sexual difference and because transvestism is considered symptomatic of sexual deviance.

The third part of the study deals with characters of women artists hiding their emotions. Two distinct social groups take conflicting positions in the face of these women artists. The first group believes itself subject to a manipulative artist and, through prejudicial eyes, misjudges the artist's true feelings. The second group arrives at a more intimate understanding of the emotional life of the woman artist. There is, at the sentimental level, a division between women artists depicted as manipulative and others presented as wishing to be sincere. The mistrust, however, which hovers over the characters of women artists blurs the distinction, in these novels, between the heroine's art and her daily-life.

The conclusion reiterates the ambivalent nature of the artist in disguise and points to the tension which exists, especially in the two novels written by men, between on the one hand the individual creative talent and, on the other hand the idea of femininity and the drive toward personal success. A play by Georges Feydeau, *La Dame de "Chez Maxim"* (1899), is mentioned to suggest a possible new area of research which would bridge findings regarding the evolution of the theme of disguise between the nineteenth and the twentieth centuries.

RESUME

Le déguisement de la femme artiste est un motif récurrent dans la littérature romanesque française du dix-neuvième siècle. Cette étude analytique et thématique traite des différentes formes que prend le déguisement en question dans les romans de Madame de Staël (*Corinne ou l'Italie*, 1806), Honoré de Balzac (*Béatrix*, 1830) Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835-36), et George Sand (*Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*, 1842), à travers les perspectives de l'extériorité et de l'intériorité.

La première partie montre que le déguisement onomastique est perçu par le monde extérieur comme un signe de perversion de la part de l'artiste, alors que pour l'héroïne le changement de nom est toujours motivé. On retrouve également, sous forme de fiction dans notre corpus, des éléments socio-historiques de l'époque tels que l'association de la femme artiste à des hommes et la suspicion envers le célibat de la femme.

Dans la seconde partie, nous démontrons que les romans qui accordent une place primordiale au corps de l'artiste sont également ceux qui mettent en scène un déguisement physique de l'héroïne. Le travestissement est le déguisement le plus prisé par les héroïnes, soit parce qu'il offre une protection, soit parce qu'il permet à l'artiste d'adopter à son tour une position de spectatrice tout en lui accordant plus de liberté au sein de la société. Lorsque le déguisement est deviné ou dévoilé, il représente, du point de vue du monde extérieur, un danger car il semble indiquer une transgression des lois de différenciation sexuelle. Il est perçu comme le symptôme d'un comportement déviant.

La troisième section s'intéresse au déguisement des sentiments de l'artiste. Nous mettons en évidence, pour ce qui est du monde extérieur, deux groupes distincts qui sont en conflit: le premier, en proie à une artiste manipulatrice et se trompant parfois sur les véritables sentiments de l'artiste en raison de préjugés sociaux, et le second qui parvient à pénétrer son monde intime. Du côté de l'intériorité, une ligne de démarcation sépare les héroïnes manipulatrices de celles qui, au contraire, se veulent sincères. Nous démontrons que le soupçon porté sur la femme artiste engendre une confusion entre son art et sa vie quotidienne.

En conclusion, nous insistons sur l'idée d'ambivalence que véhicule le déguisement de l'artiste et sur le conflit qui semble exister, plus particulièrement dans les romans écrits par les hommes, entre le génie et la création d'une part, l'idée de féminité et de réussite personnelle d'autre part. Enfin, nous prenons l'exemple d'un autre genre littéraire, la pièce de théâtre, avec *La Dame de "Chez Maxim"* de Georges Feydeau, pour suggérer un autre axe de recherche, qui consisterait à voir l'évolution du motif du déguisement à la fin du dix-neuvième siècle et tout au long du vingtième siècle.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Stephen Steele et à Grazia Merler. Je les remercie pour leur disponibilité et pour leurs commentaires constructifs dans la réalisation de cette thèse. Je souhaite également témoigner ma reconnaissance à Libasse Niang pour sa participation active à ce projet.

Table of Contents/Table des Matières

Approbation.....	ii
Abstract.....	iii
Résumé.....	v
Remerciements.....	vii
Table des matières.....	viii
Introduction.....	1
I- Première partie: Le déguisement du nom.....	11
A- De l'extériorité.....	14
1- Monde extérieur passif.....	15
2- Monde extérieur actif.....	23
B- ... à l'intériorité.....	25
1- Les motifs du déguisement.....	25
2- Révélation ou secret conservé?.....	31
Conclusion.....	34
II- Deuxième partie: Le déguisement physique.....	37
A- De l'extériorité.....	39
1- Le regard de l'autre.....	39
2- Réussite ou échec du déguisement?.....	46
B- ... à l'intériorité.....	58
1- Le déguisement: source de malaise ou de plaisir?.....	59
2- Les motivations de l'artiste.....	65
Conclusion.....	74
III- Troisième partie: Le déguisement des sentiments.....	77
A- De l'extériorité.....	78
1- a) Les manipulés.....	78
b) Les aveuglés.....	86
2- Les éclairés.....	93
B- ... à l'intériorité.....	97

1- Les manipulatrices.....	97
2- Les adeptes de la sincérité.....	107
Conclusion.....	112
Conclusion générale.....	116
Appendice A.....	120
Appendice B.....	124
Bibliographie.....	134

INTRODUCTION

La relation entre les arts et la littérature existe depuis longtemps. Le phénomène de la présence de l'artiste en tant que personnage principal d'un texte est, cependant, assez récent, sans parler même de la présence de la femme artiste, sujet qui est le nôtre ici. Il aura fallu, en effet, attendre la fin du dix-huitième siècle pour voir le *Künstlerroman*¹ devenir un genre littéraire à part entière. Ce sont les préromantiques qui ont amorcé la naissance de ce genre. Goethe et Rousseau sont les deux principaux auteurs à avoir lancé le type de l'artiste. Maurice Beebe, dans son ouvrage *Ivory Towers and Sacred Founts, The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, montre que Goethe est le premier qui ait choisi des artistes comme personnages centraux dans des textes dramatiques et de fiction. Un des thèmes dominants de son oeuvre est le conflit entre l'art et la vie ressenti par le créateur. Rousseau est perçu comme initiateur, après Saint Augustin, du genre des oeuvres de confession, un roman exacerbant le "je", qui s'est développé vers la fin du dix-huitième siècle et qui a eu une influence sur la naissance d'un nouveau type de héros.

Il faut rappeler, par ailleurs, que le lectorat s'est accru de façon notable au dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle. Cet élargissement du public ne manquera pas d'avoir un effet direct sur le développement du *Künstlerroman*. C'est au début du dix-neuvième siècle, période de bouleversements socio-historiques, que va s'accroître un mouvement d'identification du lecteur au héros-artiste. En effet, le personnage de l'artiste est par essence représentatif d'une quête d'identité, d'une recherche de soi-même. Ce personnage a permis aux romantiques de mettre en

¹ Nous reprenons le terme employé par Reynold Siemens lorsqu'il parle du genre du héros-artiste.

exergue l'idée de l'intériorité. Il est également devenu réceptacle du questionnement du lecteur lors d'une période sociale troublée, et a suscité son intérêt. En effet, le plus souvent, la recherche d'individualité du personnage se fait à l'encontre du milieu social. C'est ce conflit entre individualité et société que représente le héros-artiste et à travers lequel le lecteur peut se reconnaître; ceci a été particulièrement vrai pour la classe moyenne qui a été friande de lectures mettant en scène un artiste. Parallèlement, le statut de l'art a connu une modification au sein de la société comme nous le rappelle Maurice Beebe: "At the same time, however, the increase in the reading public encouraged the separation of the artist from the populace" (24). Ainsi, une distinction entre deux types d'art, l'un populaire, l'autre élitiste et considéré comme "grand art", est apparue. Nous reviendrons sur cette question lorsque que nous parlerons des différents arts dans lesquels oeuvrent nos héroïnes.

Le roman est le genre littéraire qui va donner à la femme une place de premier plan. Ainsi, l'on peut noter, pendant tout le dix-neuvième siècle, une importance accrue du thème de la femme. Georges Duby et Michelle Perrot consacrent une partie de leur étude à cette question:

Le roman est sans conteste le genre littéraire le plus vivant au XIXe siècle, et qui donne le mieux à voir l'aspiration des femmes au bonheur et le mur auquel elles se heurtent (141).

Cependant, l'image des femmes dans la création est longtemps restée celle d'un sujet passif: muse, grande inspiratrice du génie créateur, modèle de chef d'oeuvre universel. La femme, absente socialement, a été cloîtrée dans un espace esthétique, celui de la représentation, et non pas celui de l'action. Simone de Beauvoir, dans son ouvrage classique *Le deuxième sexe*, met en évidence le paradoxe qui a touché les femmes:

C'est parce qu'elle n'est pas engagée dans l'action que la femme a une place privilégiée dans les domaines de la pensée et des arts; mais l'art et la pensée ont dans l'action leurs sources vives (226).

Reynold Siemans, dans son article "Artist and Women", montre que si, dans la tradition du *Künstlerroman*, l'accent a été mis sur l'interdépendance entre l'homme et la femme, cette dernière n'a eu de fonction que par rapport à l'artiste mâle: elle préserve l'artiste, le détruit, ou joue un rôle ambivalent de source d'inspiration et de perdition pour l'homme artiste.

Il est important de cerner la place des femmes artistes dans la société du dix-neuvième siècle. En effet, des différences notables apparaissent suivant les arts dans lesquels elles oeuvrent. S'il existe une certaine "visibilité" des femmes écrivains, nous savons que ce phénomène est, en partie, lié aux conditions particulières du métier d'auteur. Tout d'abord, l'écriture nécessite peu de matériel technique. Ensuite, les femmes ont été encouragées à écrire dans leur journal intime. Philippe Lejeune, dans son article "Le je des jeunes filles", fait remarquer que la pratique du journal est devenue très courante à partir de la monarchie de Juillet. Il nous donne l'une des raisons principales de cet état de fait lorsqu'il écrit: "Il existe une corrélation évidente entre l'éducation et le journal puisque le journal est une *technique éducative*" (235). Tous ces éléments ont facilité l'essor plus rapide de la présence des femmes au sein de la création littéraire. Leisha Ashdown-Lecointre, dans son étude intitulée *Le portrait littéraire du comédien au dix-neuvième siècle*, déclare que le phénomène de la femme qui fait du théâtre est récent: "ce n'est qu'en 1630 que joue au théâtre la première actrice française connue" (294). Malgré la difficulté pour une femme d'exercer le métier de comédienne jusqu'en plein dix-neuvième siècle, principalement en raison de questions d'ordre moral, sa présence sur les planches ne va cesser de s'accroître. Les femmes ont très vite trouvé leur place dans les métiers de représentation (danse, chant). Anne

Higonnet, dans l'ouvrage *Histoire des femmes en Occident*, rappelle que: "Dans les domaines apparentés que sont la musique, la danse et le théâtre, il n'existait pas une distinction aussi nette entre la situation des femmes et celle des hommes" (257). D'autre part, si la peinture et la musique d'agrément faisaient partie de la culture de base des jeunes filles de bonne famille, cela ne dépassait pas le cadre de l'amateurisme. Il a été très difficile aux femmes de pénétrer dans le cercle fermé des arts plastiques, et plus précisément à l'intérieur de ceux considérés comme "grand art" (architecture, sculpture). Une des meilleures illustrations de cet état de fait, en France notamment, est l'exclusion prolongée des femmes de l'Ecole des Beaux-Arts. Il ne faut pas diminuer l'importance de cette Ecole d'art dirigée et fondée par l'état et considérée comme la plus prestigieuse d'Europe. Ce n'est qu'à la fin du siècle, en 1896, qu'une femme réussit à y pénétrer. Toutefois, Anne Higonnet nous rappelle que:

Les femmes demeuraient néanmoins exclues des cours d'après nature à l'Ecole des beaux-arts, ainsi que du concours pour le prix de Rome, qui représentait, pour l'école, la récompense la plus élevée (264).

Tamar Gab, dans son article *The Forbidden Gaze*, discute des différentes raisons qui ont été avancées par les hommes pour justifier cette exclusion:

Many reasons were given for women's exclusion from the Ecole. These included the ostensible inability of female artists to work in higher genres, the overcrowding² of the artistic profession, the expense that the provision of fine art education for women would entail and the need for women to contribute to the threatened industries of luxury goods, decorative arts and traditional light crafts (147).

² Cette notion doit sans doute être reliée à la nouveauté du statut de l'artiste au dix-neuvième siècle. L'artiste est devenu indépendant, c'est à dire qu'il ne bénéficiait plus du phénomène de mécénat. Les conditions matérielles du métier artistique sont devenues plus précaires, car plus liées aux aléas du marché et des marchands.

A la lecture de cette histoire, dans laquelle la place des femmes dans les métiers artistiques est réduite au strict minimum, une question se pose: qu'en est-il de la présence des artistes femmes, en tant qu'héroïnes, dans la littérature du dix-neuvième siècle. Les romans reproduisent-ils, sous forme de fiction, cet état de fait? Un début de réponse est donné par Linda Huf dans son article "A Portrait of the Artist as a Young Woman":

The woman artist is a missing character in fiction. It is impossible to name even half a dozen major novels whose female protagonists have devoted their lives to one of the arts, even to the theatre or dance, where women are traditionally accepted (2).

Ce constat est particulièrement vrai dans le cas de la littérature française. D'autre part, il nous semble qu'il existe qu'un faible intérêt pour la problématique de la représentation des femmes artistes de la part de la critique française. A notre avis, cet état de fait ne peut être uniquement imputable à la pauvreté du corpus de base. En effet, les études critiques anglophones traitant de la problématique de la femme et de la création dans la littérature se multiplient, alors que la critique française reste assez frileuse sur le sujet. Elle a non seulement eu tendance à cloisonner le sujet selon les genres artistiques, mais aussi selon les sexes. Les actrices d'une part, les artistes masculins d'autre part, ont retenu presque toute l'attention de la critique. Mais qu'en est-il de l'héroïne artiste, quelque soit le domaine dans lequel elle exerce son art? Existe-t-il un point commun qui réunirait toutes ces femmes?

Methodologie

Pour répondre à ces questions, nous avons retenu, dans un premier temps, le maximum de textes (romans, pièces de théâtre, nouvelles) écrits en France, toutes époques confondues. La raison pour laquelle nous avons tenu à nous limiter à la France sans faire référence à d'autres pays

ou régions francophones, est que leur réalité socio-historique est très différente et mérite une étude à part. Il est ressorti de notre recherche préliminaire que très peu de textes de fiction ont réellement traité de l'héroïne artiste avant le dix-neuvième siècle. Voilà pourquoi nous nous cantonnerons dans cette étude à des textes qui datent tous de ce siècle et cela en partie par souci d'homogénéité. Il nous est apparu que beaucoup de ces héroïnes ont un trait commun: le fait de se déguiser. Avant de présenter les types de déguisement que l'on retrouve dans notre corpus, nous voulons insister sur l'importance de ce thème. Les notions imaginaires de l'autre et de l'être mystérieux et ambivalent se cristallisent dans le personnage féminin. Autant de notions qui se rapprochent, nous le verrons, de la problématique du déguisement. Le thème du déguisement, dans la mesure où il mettrait en scène une image simplifiée et souvent illusoire du personnage féminin, n'acquiert-il pas la valeur d'un mythe?

Notre démarche sera analytique et non synthétique. Ce choix est motivé par une volonté de rester au plus près des textes et de respecter leur entité. Les textes retenus pour cette étude, *Corinne ou l'Italie* (1806) de Germaine de Staël, *Mademoiselle de Maupin* (1835-36) de Théophile Gautier, *Béatrix* (1839) d'Honoré de Balzac, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* (1842) de George Sand, appartiennent tous au genre romanesque. Nous aurions pu rajouter à notre corpus la nouvelle de Balzac "Sarrasine", celle de Baudelaire "La Fanfarlo" ou encore deux nouvelles extraites du recueil de Nerval *Les Filles du feu*, afin de réaliser une étude exhaustive. Cependant, afin de mettre en exergue les caractéristiques du thème du déguisement, nous préférons nous limiter au roman (plutôt que la nouvelle) de la première moitié du XIXe siècle pour préserver une unité de temps et de genre dans l'étude.

En appendice nous avons réalisé les résumés des romans étudiés ainsi que des fiches signalétiques qui contiennent quelques renseignements sur la nationalité, l'âge, l'éducation et l'entourage familial, le métier, le portrait physique, les relations amicales et/ou amoureuses de chacune des héroïnes qui nous intéressent. Cette compilation a le mérite de mettre en relief des caractéristiques essentielles de la femme artiste et permet de faire de façon rapide quelques recoupements.

Enfin, nous voulons préciser deux points importants en guise de présentation des romans étudiés. Tout d'abord, il faut souligner que, pour chacune de ces héroïnes, il existe un modèle vivant du personnage fictif de l'artiste. Il est reconnu que Balzac s'est inspiré, pour la création de son personnage Camille Maupin, de l'écrivain George Sand. Théophile Gautier, comme nous le verrons plus en détail dans la première partie de notre étude, a pris comme point de départ de l'intrigue de son roman la vie scandaleuse du personnage historique Madeleine de Maupin, cantatrice du dix-septième siècle, célèbre pour ses travestissements. George Sand a avoué que la cantatrice Pauline Garcia-Viardot, amie de l'écrivain, fut le modèle du personnage de Consuelo. Enfin, bon nombre de critiques s'accordent pour voir dans le roman de *Corinne ou l'Italie* une oeuvre autobiographique: Corinne serait donc Madame de Staël.

Si tous les romans étudiés ont été écrits durant la première moitié du dix-neuvième siècle, les époques et les lieux de leurs intrigues respectives sont différents. L'espace de l'action dans le roman de Balzac est circonscrit à la Bretagne, et plus particulièrement aux environs de Guérande et de Nantes. L'intrigue se déroule donc dans un espace clos, même si les références à la capitale parisienne sont fréquentes et cela pour faire ressortir une opposition entre deux lieux qui représentent chacun des univers particuliers. Nous retrouvons, dans le roman de Madame de

Staël, une variation de cette opposition spatiale, entre l'Italie et l'Angleterre. Cette fois-ci, l'action se déroule à la fois dans les deux pays, suivant le schéma: Italie, Angleterre, Italie. Il existe une ouverture spatiale beaucoup plus grande dans le roman de Consuelo. Ce roman d'initiation est également un roman du voyage: nous partons de Venise, pour nous rendre en Bohême, puis en Autriche, en Prusse et enfin sur les routes du "monde". L'espace dans lequel se déroule l'intrigue de *Mademoiselle de Maupin* n'est pas précisé. De même, la temporalité de l'intrigue est assez hachée, puisque Gautier, au fil de l'intrigue, fait un bond temporel de 1830 à 1700. A ce propos, Adolphe Boschot, dans son introduction au roman déclare:

Le roman, surtout au début, n'a plus de cadre et perd un peu de consistance. Où cela se passe-t-il? Est-ce à Paris, ou dans une autre ville? Est-ce vers 1830, comme le ton et les sentiments l'exigent? Est-ce sous Louis XIV vieillissant, comme le titre le demanderait? (XXIX).

Le roman de madame de Staël, tout comme le "roman musical" de Sand, se déroulent pendant le dix-huitième siècle. Dans le cas de *Corinne ou l'Italie* nous vivons une année décisive de la vie de l'héroïne. Le personnage de l'artiste représente, dans ce cas, la femme du siècle des lumières par excellence. Le roman *Consuelo* se déploie, quant à lui, sur plusieurs années³. L'auteur, sans avoir voulu faire un roman historique, suit un fil chronologique relativement linéaire. Mais, il est également vrai que le décalage temporel entre le moment de l'écriture et celui de l'action du récit premier, dans le cas de ces deux romans, a permis aux auteurs certains écarts par rapport à la réalité historique. Par contre, il est important de rattacher l'intrigue du roman de Balzac, qui fait partie intégrante du monde de *La Comédie humaine*, au dix-neuvième siècle, et plus particulièrement dans les premières années de la Monarchie de Juillet. Philippe Mustière fait une

³ L'intrigue débute en 1744, Consuelo commence sa carrière en 1748, et reçoit son initiation dans le cercle des Invisibles en 1750.

étude intitulée “la mise en fiction de l’histoire dans *Béatrix*” afin de montrer que l’écriture de la fiction littéraire apparaît comme:

[...] un riche haut-parleur qui, par coalescence, nous révèle des forces à l’oeuvre dans l’Histoire, des “biographèmes” au travers desquelles se joue le grand jeu du Mythe et de l’histoire (255).

Ainsi, il faut prendre en compte la double historicité du texte balzacien: d’un côté l’espace de l’histoire est fictionnalisée, de l’autre le texte de fiction est inscrit dans l’histoire.

Présentation du plan

Cette étude, afin de mettre en valeur la double ambiguïté qui s’attache à la fois à l’artiste et à la femme, va traiter la problématique du déguisement de la femme artiste dans la littérature romanesque selon deux points de vue contrastés qui peuvent éventuellement être reliés à différents types de focalisation adoptés par les narrateurs dans les romans de notre corpus. Nous nous intéresserons, tout d’abord, au regard que le monde extérieur, qu’il s’agisse de la société, des amis de l’artiste ou de son (ses) amant(s), pose sur la femme artiste déguisée. Ensuite, nous tenterons de déterminer la vision que la femme artiste a d’elle-même lorsqu’elle est déguisée. Nous sommes fort conscients que les notions d’extériorité et d’intériorité ne restent, dans le cadre de cette étude, que des conventions littéraires dans la mesure où plusieurs instances peuvent être en jeu dans l’écriture (l’écrivain, la société, le genre...). Déguisement de l’identité, déguisement physique et déguisement des sentiments, telles sont les trois parties de notre étude. Les héroïnes de nos romans seront tantôt des personnages en adéquation avec eux mêmes, tantôt des

personnages empêtrés dans leurs contradictions internes. C'est à l'étude des ces cheminements parfois cohérents et quelque fois aporétiques que convient les pages qui suivent.

PREMIERE PARTIE: LE DEGUISEMENT DU NOM

La question du nom est d'une importance fondamentale lorsque l'on fait une étude sur des personnages littéraires. Eugène Nicole dans un volume des *Cahiers de Marcel Proust*, nous offre une réflexion sur "les genèses onomastiques du texte proustien". Dans cet article, l'auteur met en évidence tous les enjeux qui s'attachent au nom et nous montre que:

L'activité du romancier onomaturge est parallèle à celle de l'écrivain dans son acceptation la plus large [...] Avant de constituer un élément du système, le nom propre est, le plus souvent, l'objet d'un choix (98).

Nous précisons dès à présent que lorsqu'il sera question dans cette étude du "nom de l'artiste", il s'agira de l'artiste-personnage et non de véritables créateurs. La problématique du changement du nom de la femme artiste est peu traitée par la critique en général, si ce n'est sous la forme d'un constat portant sur la condition de célibat ou de mariage de la femme. Deux idées essentielles ressortent des ouvrages et textes critiques: l'association du nom de la femme artiste à un homme artiste et l'idée de célibat. Georges Duby et Michelle Perrot dans leur ouvrage *Histoire des femmes en Occident, le XIXe siècle* constatent que:

Les hommes artistes constituaient l'un des meilleurs recours pour les femmes qui avaient des aspirations artistiques. Même si s'associer avec un collègue masculin comportait non seulement le risque d'entacher une réputation, mais aussi le danger que l'inspiration ou l'exécution soient attribuées à l'homme. Pourtant, la plupart des artistes connues ont été au moins quelques temps le modèle, la compagne ou la pupille d'un personnage masculin important du monde des arts (272).

Nous tenterons de voir si ce phénomène historique se retrouve sous une forme fictive dans notre corpus. La critique met également en évidence un point commun entre un bon nombre de romans mettant en scène des artistes, hommes et femmes: le conflit expérimenté par l'artiste entre le mariage et la création. Siemens dans "Artist and Women" met en lumière les rapports entre les artistes et les femmes dans la littérature anglaise. Il y fait le constat suivant: "... the reader almost suspects that a basic antagonism exists between artistic creativity and the demands of love, marriage, domesticity, or sexual desire" (4). L'ouvrage *Images of Women in Fiction Feminist Perspectives* reprend cette idée, mais l'applique cette fois-ci aux artistes féminines: "The necessary antagonism between marriage and career is clearly spelled out in several books, and normally even the most independent young woman gracefully capitulates to love at the novel's end" (41). Ces constats pourront-ils s'appliquer aux romans de notre étude?

Le prénom, choisi par les parents du personnage et à travers eux par le narrateur, et le nom de famille ne sont pas neutres. Ils sont la marque d'une filiation, d'un héritage, d'une appartenance à un groupe social. Ils peuvent aussi évoquer un pays, un lieu. Il est important de prêter une attention toute particulière au nom des héroïnes artistes étant donné que le nom est un élément clé dans la diffusion des oeuvres, de quelque nature qu'elles soient. Le nom de l'artiste doit être par essence un nom "public" car, lorsque l'on signe une oeuvre, c'est le nom qui est la marque de reconnaissance de l'oeuvre. Il fait partie du label d'authenticité de l'oeuvre et joue un rôle de premier plan dans la célébrité de son auteur. Il engage donc la responsabilité d'une personne identifiable et unique. D'un autre côté, le choix de ne pas signer une oeuvre peut aussi donner lieu à une interprétation.

Dans les textes littéraires que nous avons choisis, chacune des héroïnes partage une caractéristique essentielle: elle change au moins une fois de nom. Le personnage de Consuelo est appelé également “la zingarella”, “la Porporina”, Nina, Bertoni et la comtesse de Rudostaldt. Félicité des Touches, personnage du roman *Béatrix* est également connue sous le nom de Camille Maupin. Dans *Corinne ou l’Italie*, l’héroïne s’appelle de son nom de famille Miss Edgermond. Quant à Théodore Chevalier de Sérannes, personnage du roman de Gautier, il s’appelle à l’origine Madeleine de Maupin.

Préalablement à cette analyse, nous devons remarquer qu’un élément domine dans les titres que les auteurs et/ou les éditeurs ont choisis. Il s’agit de la présence systématique d’un prénom et/ou d’un nom. Le prénom peut apparaître isolément, comme pour le roman *Béatrix*, ou accompagné d’informations supplémentaires, comme dans *Corinne ou l’Italie*. Le personnage de Corinne est associé explicitement et avant toute lecture du roman lui-même au pays de l’Italie. Dans *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, le prénom de Consuelo est associé quant à lui à un titre de noblesse “comtesse” et à un nom de famille qu’elle a acquis en se mariant au comte de Rudolstadt. Toutefois, il faut noter qu’il existe une séparation entre ces deux noms et que le second fait figure de sous-titre. Dans le roman de *Mademoiselle de Maupin*, le nom de famille est précédé d’un mot marquant l’état de célibat de l’héroïne. Joseph Lowin dans son article “Gautier, les actrices, et la rupture du cadre théâtral” analyse ce titre et déclare:

Il révèle bien davantage que le seul nom du personnage principal [...] le mot mademoiselle a deux significations. L’un a trait à la nubilité de la personne. L’autre identifie une personne qui appartient à une corporation professionnelle, celle de comédienne (332).

Les titres *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* et *Mademoiselle de Maupin* sont l'indication d'un rang social: ils mettent en avant l'idée que les deux noms sont de nature nobiliaire. Enfin, remarquons que seul le titre de *Béatrix* ne fait pas référence au personnage de l'artiste du livre. En effet, Béatrix est le prénom de l'amie de Félicité des Touches. Il n'en reste pas moins que le personnage de l'artiste fait réellement figure d'héroïne, au même titre que celui de Béatrix. Nicole Mozet donne à Félicité toute son importance lorsqu'elle écrit dans son ouvrage *Féminité et pouvoir après 1830*:

Félicité n'est pas seulement un mythe nommé Camille. Ecrivain célèbre -et c'est là que pèse de tout son poids le double patronage de Mme de Staël et de George Sand- elle a accédé au rang de personnage, donnant du même coup au mythe un pouvoir décuplé de démonstrativité (555).

Tous ces éléments sont intéressants à retenir dans la mesure où ils vont influencer sur la lecture du roman et permettent de repérer quelles "qualités" particulières du personnage ont été mises en exergue dans l'avant-texte. Les raisons de l'emploi de ces différents noms sont variées et sont à analyser tant du côté de l'extériorité que de l'intériorité.

A- DE L'EXTERIORITE...

Le monde extérieur, qu'il s'agisse de la famille, des amis ou de la société en général, joue un rôle certain dans la formation de l'identité de la femme artiste. Nous tenterons de définir dans cette partie qui concerne le regard que le monde extérieur pose sur la femme artiste, la façon dont cet univers externe perçoit le nom. Il sera parfois pertinent de cerner cette réaction lorsque le nom est déguisé, mais également lorsqu'il ne l'est pas. Ce nom, ou plutôt ces noms, sont-ils entendus

avec indifférence, curiosité? Quelle est la part que l'entourage prend dans le déguisement du nom?

1- Monde extérieur passif

Le nom de Consuelo attire l'attention. C'est un prénom inusité à Venise et il intrigue par sa consonance étrangère, et plus particulièrement espagnole. Le comte de Zustinini tente de convaincre en vain le Porpora, maître de musique, de lui révéler l'identité de cette chanteuse inconnue à la voix céleste qu'il entend pour la première fois. C'est Anzoleto, jeune protégé du comte qui lui révèle le nom de cette chanteuse. Le comte déclare alors: "-Consuelo? Quel nom bizarre" (51). Le jeune Anzoleto prend alors la défense de sa fiancée et donne une explication sémantique lorsqu'il traduit ce prénom: "Un beau nom, illustrissime, reprit Anzoleto; cela veut dire consolation" (51). C'est également sur le signifié de ce nom que l'accent est mis lorsque Consuelo, qui porte alors un autre nom, se retrouve au château des Géants. Le comte Christian doué de pouvoirs de voyance a, sans que Consuelo lui ait révélé son véritable prénom, cette prémonition: "Eternellement malheureux, éternellement seul, éternellement étranger parmi ceux que j'aime, je n'ai de refuge et de soutien que dans la **consolation**⁴ qui m'a été promise" (247) et lorsqu'il entend pour la première fois Consuelo chanter, il déclare: "O Consuelo, Consuelo te voilà donc enfin trouvée" (236). Ce n'est que ce sens que retiendra l'entourage familial du comte Albert sans savoir qu'il s'agit du véritable prénom de l'artiste. Ainsi la jeune baronne Amélie confie à Consuelo: "Je crois très bien comprendre que vous êtes la consolation mystique promise par la vision à la trentième année d'Albert" (259).

⁴ C'est nous qui soulignons.

On ne peut manquer de faire un parallèle entre le prénom de Consuelo et celui de Corinne qui apparaissent tous deux dans le titre du roman et débutent par la lettre “C”. Le prénom de Corinne est introduit dans le récit avant l’apparition du personnage lui-même. L’excitation d’Oswald, jeune Lord anglais qui visite l’Italie, est croissante lorsqu’il entend la foule admirative décrire le personnage de génie qui est la cause du rassemblement auquel il assiste. Le prénom de Corinne est tout d’abord un prénom public, associé à une artiste de grande renommée:

... il demanda quelle en était la cause [d’une grande solennité]; on lui répondit qu’on devait couronner le matin même au Capitole, la femme la plus célèbre de l’Italie, Corinne, poète, écrivain, improvisatrice, et l’une des plus belles personnes de Rome (49).

Le critique Georges Poulet analyse le “bruit” qui circule dans le public au nom de Corinne dans un article paru dans la Revue d’histoire littéraire de France :

Avant de la [Corinne] voir et de l’entendre il faudra qu’il [Oswald] apprenne par ouï-dire son existence et ses vertus. Il faudra qu’il la connaisse d’une connaissance indirecte et périphérique, pour se rapprocher ensuite de l’objet qui suscitera son admiration et bientôt son amour [...] Dans ce roman tout commence par des mouvements de foule, des cris d’admiration, des acclamations, c’est-à-dire par le bruit qui se fait autour d’un être qu’on ne voit pas mais de qui tout le monde s’occupe (582).

De manière peut-être paradoxale, l’idée de mystère enveloppe tout de suite ce personnage connu et admiré, à qui l’on rend les plus grands hommages par une reconnaissance officielle. En effet, personne ne connaît son véritable nom de famille:

Son nom de famille était ignoré. Son premier ouvrage avait paru cinq ans auparavant, et portait seulement le nom de Corinne [...] Ce mystère et cette publicité tout à la fois, cette femme dont tout le monde parlait, et dont on ne connaissait pas le véritable nom, parurent à Lord Nelvil l’une des merveilles du singulier pays qu’il venait voir (50-51).

L’inconnu qui entoure ce prénom participe à la création d’un personnage hors du commun, d’une figure intrigante et attirante. Pour Lord Nelvil, le personnage de Corinne se pare alors de tous les

mystères et de l'exotisme de l'Italie, pays inconnu et qui contraste singulièrement avec son pays natal, l'Angleterre. Au-delà de l'effet qu'elle produit sur Oswald, Corinne est un personnage mythique pour le peuple italien: elle fascine et chacun parle d'elle, tente de percer le mystère de son identité:

C'est le cortège de ses admirateurs, dit un Romain. -Oui, répondit l'autre, elle reçoit l'encens de tout le monde, mais elle n'accorde à personne de préférence décidée; elle est riche, indépendante; l'on croit même, et certainement elle en a bien l'air, que c'est une femme d'une illustre naissance, qui ne veut pas être connue. (51).

Tout comme dans le roman de *Corinne*, le nom de Félicité des Touches⁵ apparaît dans le roman de Balzac bien avant que le personnage n'entre dans l'intrigue du récit premier. C'est lors d'une conversation tenue chez les du Guénic, famille bretonne de souche ancestrale, qu'est prononcé pour la première fois le nom de "mademoiselle des Touches". Ce nom est immédiatement associé à l'idée de danger, un danger qui risque de toucher la famille du Guénic puisque que le jeune Calyste, dernier rejeton de cette noble famille, fréquente cette personne: "Calyste est perdu si nous ne le marions pas promptement. Il aime mademoiselle des Touches" (83). Madeleine de Fargeaud dans son article "*Une lecture de Béatrix*" explique que le décalage qui existe entre l'apparition et les propos concernant le personnage est motivé:

Et s'il [le lecteur] commence par rencontrer Camille Maupin, avant même de découvrir le décor dans lequel elle vit, ce n'est assurément pas un hasard. Celle qui, de son vrai nom, s'appelle Félicité des Touches, ne peut apparaître en effet que comme un pur produit de la sphère dans laquelle elle se trouve (102).

⁵ "des Touches" sera plus tard le vrai nom de Céline "Destouches".

Le curé, ami de la famille, insiste sur le nom double que possède mademoiselle des Touches afin de renforcer l'idée d'anormalité du personnage: "Elle prend, pour écrire ses livres, un faux nom sous lequel elle est, dit-on, plus connue que celui de Félicité des Touches (85). Notons que le curé n'emploie pas le mot de pseudonyme mais parle d'un "faux nom", faisant ainsi un jugement de valeur négatif sur le personnage. Le curé ne se rappelle pas immédiatement du nom d'artiste de Félicité, mais lorsqu'il s'en souvient, il le critique avec virulence en raison de sa consonance mixte: "mademoiselle des Touches ou le sieur Camille Maupin" (85). Il tire ensuite une conséquence qui lui semble logique, et que nous traiterons plus en détail dans la partie du déguisement sexuel de l'artiste: ce personnage est un être anormal dans son identité sexuelle. Le curé traite Camille d'être "amphibie qui n'est ni homme ni femme" (85), mais à aucun moment il n'induit la question de savoir si ce changement de nom peut-être motivé ou non. Le prénom mixte de Camille Maupin n'est vu par le cercle bien pensant de Kergouat que comme le signe d'une anormalité évidente et malsaine. Dans leur ouvrage, Georges Duby et Michelle Perrot mettent en lumière cette idée selon laquelle: "Toute ressemblance avec l'homme devient inquiétante anomalie" (352). C'est de ce même type d'argument que se sert la baronne lorsqu'elle tente de faire entendre raison à son fils Calyste sur le danger qu'il y a à fréquenter Félicité, "une fille qui porte un nom d'homme" (92). Plus que le changement de nom, c'est la masculinisation du nom qui terrorise la famille du Guénic. Et "l'autre sphère", représentée par l'univers de Félicité, nous dit Madeleine Fargeaud dans son article "Une lecture de *Béatrix*", représente l'univers du désordre, de la corruption, du caprice et de la fantaisie (102). Il faut relever que, dans les dialogues qui mettent en scène Félicité avec d'autres personnages, celle-ci se nomme "Félicité", "mademoiselle des Touches" ou "Camille Maupin", suivant les personnages et les moments

particuliers de l'intrigue. Il est certain que lorsque l'on fait référence au métier du personnage, le nom de Camille Maupin apparaît et que dans des moments plus intimes, le nom de Félicité est plus présent. Toutefois, un classement précis ne peut pas être établi, car le narrateur emploie souvent les deux prénoms de "Camille" et de "Félicité" et parfois même le nom de "mademoiselle des Touches" indistinctement à l'intérieur d'une même scène:

- Eh! bien, qu'en dites-vous? lui demanda mademoiselle des Touches [...]
- Mais ... que les femmes de Paris sont bien heureuses [...]
- Eh! bien, vous êtes encore de votre village, dit en riant Félicité [...]
- C'est évident, dit Claude Vignon [...]
- Pauvre femme! dit Camille (144).

Ce type de dialogue, que l'on peut qualifier de polyphonique en ce qui concerne la voix de l'artiste, a pour effet de renforcer une dualité dans le personnage de l'artiste, une scission de son identité en deux ou trois. Une femme aux noms multiples n'a-t-elle pas également de multiples visages?

Le personnage de Théodore, chevalier de Sérannes, est un autre exemple de masculinisation du nom. Il ne fait son apparition dans le récit de *Mademoiselle de Maupin* que tardivement, au chapitre VI. Comme nous l'avons déjà souligné, Madeleine de Maupin est le véritable prénom de l'héroïne, alors que Théodore et Rosalinde sont des noms déguisés. La notion de dédoublement est ici plus complexe encore que dans les autres romans puisque le personnage de Mademoiselle de Maupin a réellement existé. Madeleine de Maupin est une chanteuse célèbre ayant vécu à la fin du dix-septième siècle (1673-1707). Elle se prénomait avant son mariage Madeleine d'Aubigny. Adolphe Boschot résume sa vie dans son "introduction" du roman de Gautier et écrit:

L'héroïne authentique, morte à trente-sept ans vers 1707, était encore célèbre aux environs de 1830. Habillée tantôt en homme et tantôt en femme, elle avait suscité de nombreuses amours dans l'un et l'autre sexes (XII).

Notons que le nom de Sérannes, celui que choisit de porter Madeleine lorsqu'elle se déguise en homme, est également celui d'un personnage historique. En effet, le prévôt de salle Sérannes fut l'amant de Madeleine Maupin et celui qui l'initia à l'escrime. Le critique Joseph Savalle, dans *Travestis, métamorphoses, dédoublements*, insiste sur le fait que les aventures scabreuses de cette femme étaient toujours célèbres et d'actualité au temps de la rédaction de *Mademoiselle de Maupin*, puisque les journaux continuaient à en parler. Eugène Nicole dans son article "Genèses onomastiques proustiennes" déclare que les noms sont "plus efficaces parce qu'ils sont 'vrais'". Leur valeur vient de la référence au code historique qu'ils plaquent pour ainsi dire sur les personnages du roman" (100). Mais Gautier s'est inspiré librement de la vie de la véritable Madeleine de Maupin et comme Joseph Savalle le déclare: "il édulcore sérieusement ce que fut la véritable Maupin" (26). Gautier ne fait référence au personnage historique qui a inspiré son roman que dans deux passages situés en position quelque peu marginale par rapport à l'ensemble du roman. Le premier se situe à l'avant dernier chapitre, au moment où Théodore révèle son identité sexuelle féminine à d'Albert:

La main était emmanchée au bout d'un bras qui répondait à une épaule faisant partie d'un corps, lequel n'était autre chose que Théodore-Rosalinde, mademoiselle d'Aubigny, ou Madeleine de Maupin, pour l'appeler de son véritable nom (402).

Le second prend place dans la célèbre préface de l'auteur à son roman. Ces deux passages très brefs suffisent toutefois à créer une filiation entre deux personnages, l'un réel et l'autre imaginaire. A ce propos, Joseph Lowin avance l'hypothèse selon laquelle: "Une courte

méditation sur l'emplacement de ces deux allusions pourrait nous suggérer que Gautier avait voulu encadrer son roman -bien qu'il n'y paraisse pas à première vue- dans la vie du théâtre" (332). C'est la vie quotidienne de l'actrice qui a retenu l'attention de Gautier dans ce roman et non pas celle de l'actrice illuminée par les feux de la rampe.

Le chapitre VI s'ouvre sur la vision d'un cavalier portant dans une chambre son page endormi. L'identité exacte des deux personnages reste dans un premier temps vague. Le narrateur, très présent dans le chapitre, ne nous donne pas tout de suite les prénom et nom du personnage qui vient de faire son entrée et qui est le héros du roman. Pour parler de lui il emploie les termes de "maître", "jeune cavalier", "il", "jeune homme". Alors que le narrateur s'attarde sur une description de son aspect physique, le lecteur ne peut qu'être intrigué par le flou de l'identité de ce mystérieux cavalier. C'est lorsque Rosette, amante de d'Albert, frappe à sa porte et dit à voix basse: "C'est moi, Théodore" (184), que nous apprenons le nom de ce jeune homme. Le narrateur enchaîne alors immédiatement en reprenant ce prénom: "Théodore ouvrit" (184). Au chapitre suivant, le nom entier de Théodore apparaît quand le "jeune homme" vient rendre visite à Rosette. Un serviteur annonce alors son entrée: "M. le chevalier Théodore de Sérannes" (201). Dans les deux cas, ce sont des agents extérieurs, Rosette dans le premier et un serviteur dans le second, qui sont investis de la fonction de révéler l'identité patronymique du héros.

Le nom auquel l'extérieur fait allusion, que ce soit les personnes que rencontre par hasard Théodore lorsqu'il est sur les routes, ses amis ou ses amants, sera le nom déguisé. En effet, tant que dure la situation du travestissement et du masque, l'extérieur est leurré par cette fausse identité. L'unique exception à cette règle concerne l'amie, confidente épistolaire de Théodore. Graciosa est la seule personne dans le roman à connaître le véritable nom de Théodore. Mais, elle

ne peut mettre en péril le déguisement du nom du héros puisqu'elle reste virtuelle. Elle est celle à qui l'on écrit mais n'est jamais présente directement dans le récit. On ne connaît même pas les réponses qu'elle fait à Théodore. Le nom de Théodore de Sérannes se trouve lui-même déguisé lorsque Madeleine de Maupin joue un rôle dans une pièce de théâtre montée par D'Albert. Dans cette pièce de théâtre de Shakespeare intitulée *Comme il vous plaira*, Théodore joue le personnage d'une femme, qui se prénomme Rosalinde. Nous verrons plus tard de quelle manière fonctionne la mise en abîme de cette pièce à l'intérieur du roman et son rôle dans la révélation d'une vérité restée cachée. Toutefois, il est important de souligner que c'est dans ce rôle que la véritable identité sexuelle de Théodore apparaîtra à D'Albert. C'est la raison pour laquelle, lorsque D'Albert écrit une lettre enflammée d'amour à Théodore, il utilise les deux prénoms:

Théodore - Rosalinde- car je ne sais de quel nom vous appeler, - je viens de vous voir tout à l'heure, et je vous écris [...] -Que je voudrais savoir votre nom de femme! il doit être doux comme le miel et voltiger sur les lèvres plus suave et plus harmonieux que de la poésie! (351).

Il continuera sa lettre en nommant celle qu'il aime Rosalinde, prénom déguisé il est vrai, mais qui au moins offre l'avantage d'être plus conforme à l'idée que D'Albert se fait de la morale et de ses désirs sexuels. D'Albert ne verra jamais se réaliser son souhait de connaître le véritable nom de Théodore. Même quand Théodore vient le rejoindre dans sa chambre pour lui faire cadeau de sa virginité de jeune femme, la scène se jouera entre les deux personnages sous les deux noms de théâtre Rosalinde et Orlando.

2- Monde extérieur actif

Le monde extérieur peut être directement à l'origine du changement de nom de la femme artiste. Ce sont les jeunes élèves du cours de chant qui ont surnommé Consuelo "la zingarella"⁶ afin de se moquer de sa pauvre condition et de mettre en avant sa différence sociale. A l'opposé, c'est par souci de reconnaissance que le maître de Consuelo lui demande de prendre son nom, comme il était alors de mise dans la tradition artistique:

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 envers leurs élèves privilégiés; je partage donc désormais, avec le grand chanteur Hubert (dit le Porporino), l'honneur de me nommer la Porporina (203).

Ainsi, le maître crée une filiation entre son élève et lui-même, et reconnaît la qualité du travail artistique de celle-ci puisqu'il associe son nom au sien.

Dans le cas du personnage de Corinne, c'est sa belle-mère qui lui a imposé, à l'origine, de changer de nom. Lorsque Corinne arrive dans la petite ville d'Angleterre à l'âge de seize ans, l'esprit vif et brillant de l'artiste ne peut se plier à la vie stricte et larvaire que sa belle-mère veut lui imposer. La rébellion de Corinne atteint son paroxysme lorsqu'elle refuse d'épouser un "beau parti" que sa belle-mère lui avait choisi. Face à cet "échec", à cette résistance, madame Edgermond impose, plus qu'elle ne propose, une solution à sa belle-fille, peu de temps après la mort de son mari: Corinne peut devenir libre à la condition expresse d'abandonner son nom de famille. Il faut bien comprendre ce qu'une telle demande pouvait signifier à l'époque de la publication du roman. La famille de Corinne, via la figure tyrannique de sa belle-mère, l'a

⁶ Zingarella veut dire "la petite gitane".

ouvertement désavouée en lui interdisant de porter le nom paternel d'Edgermond et donc de représenter cette famille dans la société. La belle-mère va jusqu'à demander à Corinne de se faire passer pour morte. Le rejet, le bannissement ne peuvent être plus terribles. Le nom, garant d'une image sociale, d'un ordre à respecter et à maintenir dans la plus pure tradition patriarcale, est encore plus important que l'argent. En effet, si madame Edgermond autorise Corinne à hériter de son entière fortune, sa décision quant au nom reste sans appel:

Vous avez vingt-un ans, miss Edgermond, ainsi la fortune de votre mère et celle que votre père vous a laissée sont à vous. Vous êtes donc la maîtresse de vous conduire comme vous le voudrez; mais si vous prenez un parti qui vous déshonore dans l'opinion, vous devez à votre famille de changer de nom et de vous faire passer pour morte (382).

L'honneur est la clef de voûte d'un tel milieu social. La peur que le comportement de Corinne, de par la différence de son destin et de ses choix de vie, puisse être associé au nom des autres membres de la famille, est la considération qui doit primer sur tout. Ainsi, lorsque Oswald rencontre madame Edgermond afin de lui demander de réhabiliter Corinne dans sa véritable identité, celle-ci met en avant le danger que représente pour sa famille une telle réalisation: "Elle pensait que Corinne pouvait nuire au mariage de sa soeur, si elle reprenait son vrai nom, et si sa famille la reconnaissait" (479).

L'imposition du déguisement du nom par l'extérieur semble avoir des conséquences beaucoup plus douloureuses pour le personnage que lorsque le déguisement découle d'une volonté personnelle. Il convient alors de voir le déguisement du nom sous l'angle de l'intériorité.

B- ... A L'INTERIORITE

L'étude du déguisement de la femme artiste ne peut être complète que si, après avoir analysé les réactions du monde extérieur, on précise quelle est la vision de la femme sur ce déguisement. Quelles sont ses motivations, choisit-elle de révéler ou de garder secret son véritable nom?

1- Les motifs du déguisement

Consuelo revendiquera le surnom de la "Zingarella" et en fera une des qualités inhérentes à son être, elle réhabilitera ce surnom qui, à l'origine, a une connotation négative. Il sera la marque de son humilité et de sa modestie. Quant à son véritable prénom, elle lui donnera un fondement réel en déclarant à l'étrange Zdenko, ami et protecteur du jeune comte Albert: "Je suis la consolation. Je me nomme Consuelo pour toi, entends-tu? et pour le comte Albert qui seul ici me connaît" (311). Le signifiant et le signifié se rejoignent pour donner un sens concret au nom du personnage, une vérité, une authenticité et un destin (voir la tradition médiévale avec, par exemple, le personnage de Tristan) à la femme artiste. Le prénom que sa mère a choisi pour elle implique qu'elle suive une certaine conduite, qu'elle respecte une certaine morale:

Je le [mon coeur] sens fait pour compatir, plaindre, secourir et consoler. Il me semble que le nom que ma mère m'a donné au baptême m'impose ce devoir et cette destinée. Je n'ai pas d'autre nom, Beppo! La société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir; et si, au dire du monde je m'avilis en cherchant quelques parcelles d'or pur au milieu de la fange des mauvaises moeurs d'autrui, je n'ai pas de compte à rendre au monde. J'y suis la Consolation, rien de plus; et c'est assez pour la fille de la Rosmunda (307, Tome II).

Michel Mercier dans son livre *Le roman féminin* met en avant cette idée lorsqu'il écrit: "Au-delà des applaudissements, de sa gloire de cantatrice, Consuelo n'est "consolation" que par cette

fidélité à une humble et difficile tâche terrestre” (95). Par ailleurs l’absence du nom de famille permet à Consuelo une certaine liberté d’action. Elle n’est pas contrainte de respecter l’étiquette associée à un groupe familial. Cet état de fait est également valable pour sa mère que l’on nommait du simple prénom de “la Rosmunda”⁷. Il est nécessaire pour Consuelo de travestir son nom à certains moments. Ainsi, lorsqu’elle arrive au château des Géants, elle traverse une période de réflexion sur sa vie et son métier. Aussi choisit-elle le surnom de Nina, diminutif de la *Porporina*, afin de conserver un certain anonymat: “J’ai un nom étrange et difficile à prononcer [...] mais par abréviation vous m’appellerez, si vous voulez, tout simplement Nina” (203). Ce prénom choisi par l’auteur évoque le modèle vivant qui a inspiré George Sand pour son personnage de Consuelo. Dans leur présentation du roman, Simone Vierne et René Bourgeois nous rappellent que la cantatrice *Pauline Garcia-Viardot* était appelée Nina par l’auteur. Cette cantatrice a écrit dans une lettre à son amie Sand: “ ... je suis toute fière d’avoir été un des fragments qui vous ont servi à créer cette admirable figure” (23). Il est intéressant de noter, par ailleurs, le contraste qui existe entre le diminutif “Nina” qui signifie en espagnol “petite fille” et le nom du “Château des Géants”. Paradoxalement, c’est la “petite fille” qui vient au secours des “Géants”.

Lorsqu’elle choisit de tester la profondeur des sentiments qu’elle éprouve pour le comte Albert, Consuelo part sur les routes. Afin de se protéger d’éventuelles agressions extérieures, elle prend l’apparence et le nom d’un jeune homme, Bertoni. Elle vit ce travestissement de sa véritable identité de façon douloureuse, particulièrement lorsqu’elle rencontre des personnes qu’elle estime avec sincérité. Son compagnon de route, le jeune Joseph Haydn, sera le seul à

⁷ Le prénom “Rosmunda”, tout comme celui de Consuelo, a une signification précise et pourrait être traduit par les termes “rose du monde”. Le prénom se trouve ici aussi motivé, puisque la mère de Consuelo était une chanteuse itinérante et voyageait à travers le monde.

connaître le véritable nom de Consuelo, le seul à qui elle pourra se confier sans crainte durant leur étrange équipée.

Consuelo déguise aussi son nom pour protéger les autres. Ainsi la chanteuse en se mariant avec le comte Albert sur son lit d'agonie à peine quelques instants avant qu'il ne meure⁸, acquiert pour la première fois de sa vie un nom de famille et un titre; désormais elle se nomme "la comtesse de Rudolstadt". Elle prend l'initiative de jurer à la famille d'Albert que personne ne saura la vérité sur cet étrange mariage et que sa nouvelle identité sera conservée secrète afin de protéger les intérêts de cette famille qui l'a accueillie. Consuelo est mise durement à l'épreuve lorsqu'elle doit comparaître devant le tribunal des Invisibles, secte secrète oeuvrant pour le bien de l'humanité, qui doit juger de la profondeur de son dévouement. Lorsqu'on lui demande de décliner son identité, la chanteuse, fidèle à sa promesse, répond:

Je suis Consuelo, cantatrice de profession, dite la Zingarella et la Porporina.
-N'as-tu point d'autre nom?" reprit l'interrogateur. Consuelo hésita puis elle dit: "J'en pourrais revendiquer un autre; mais je me suis engagée sur l'honneur à ne jamais le faire"
(262, Tome III).

Pour ce qui concerne le roman de *Béatrix*, les motivations du changement de nom suivent un schéma très différent. Le cercle familial de la noblesse et de la bourgeoisie de Guérande fait des gorges chaudes du changement de nom de Félicité et tout particulièrement de sa masculinisation. Mais, dès que l'on entre dans la biographie du personnage, le déguisement du nom de la femme artiste est justifié. Nous pouvons lire dans le roman de Balzac que le nom de Camille Maupin est un moyen de protéger la véritable identité sexuelle de l'héroïne:

⁸ Il faut préciser, pour la compréhension du texte, que dans le volume 2 et dans une bonne partie du volume 3, Consuelo, ainsi que toute sa famille, pense qu'Albert est cliniquement mort. Consuelo retrouvera son mari bel et bien vivant à la fin du récit, ce dernier n'ayant été que victime d'un sommeil cathartique.

De même que [...] George Sand [est] le pseudonyme masculin d'une femme de génie, Camille Maupin fut le masque sous lequel se cacha pendant longtemps une charmante fille, très bien née, une Bretonne, nommée Félicité des Touches, la femme qui causait de si vives inquiétudes à la baronne du Guénic et au bon curé de Guérande (96).

Ici, le narrateur nous explique le phénomène en faisant référence à un cas comparable, non plus dans le monde fictif des romans mais dans l'histoire littéraire. Ainsi, le caractère exceptionnel de cette masculinisation du nom est atténué. Balzac choisit un nom célèbre à l'époque, celui de George Sand, un "génie" reconnu. Dans l'extrait cité, le nom de Camille Maupin est immédiatement associé à l'expression "une charmante fille", ce qui a pour effet d'atténuer le caractère masculin du personnage. Cette expression, humanisant le personnage de l'artiste, contraste avec l'idée que se font la baronne et le curé du personnage de Félicité. Le narrateur enchaîne ensuite sur des considérations socio-historiques concernant la femme artiste en général dans la société, ainsi que sur la biographie détaillée qui doivent éclairer, selon lui, la "psychologie" de son héroïne.

Lorsque l'on se trouve du côté de l'intériorité du personnage on ne peut manquer de remarquer l'ambiguïté qui s'attache au nom de Camille comme par exemple dans ce passage: "... les mots que la vicomtesse tient de la célèbre Camille Maupin lui-même" (177). Nous savons toutefois qu'elle-même joue de l'ambiguïté de ce nom comme par exemple lorsqu'elle signe dans une lettre adressée à Calyste "Votre ami, CAMILLE MAUPIN" (151). Et au moment où elle fait ses adieux par lettre à la vie laïque et à Calyste, elle écrit: "Permettez au pauvre Camille, qui n'est plus, d'être un peu dans le bonheur matériel dont vous jouirez tous les jours" (258). Toutefois, dans le parcours de cette femme au destin exceptionnel, le changement de nom correspond à une rupture, un moment charnière dans la vie de Félicité: "Félicité mourut et

Camille naquit”. Il lui aura fallu vivre une sorte d’initiation à la vie artistique et amoureuse, suivie d’une déception sentimentale pour que la transformation puisse avoir lieu. L’image de mort et de renaissance est très claire dans ce cas.

Le roman de *Corinne ou l’Italie* est peut être le texte qui montre le plus explicitement les raisons du déguisement du nom de l’artiste. Nous avons déjà dit que, dans un premier temps, l’abandon de son nom de famille ne vient pas d’une volonté de la part de Corinne mais lui a été imposé par sa belle-mère. L’image qu’elle retient dans son coeur est celle d’une mort:

Je revivrai avec la nature, avec le soleil, avec les beaux-arts et les froides lettres qui composent mon nom, inscrites sur un vain tombeau, tiendront, aussi bien que moi, ma place dans ce séjour sans vie (383-84).

Mais Corinne, fidèle à son image de personne indépendante et volontaire, transforme cette mort en une renaissance éclatante. Rejetée par sa famille, Corinne choisit son propre prénom au moment même où elle s’exile en Italie: “ Je ne dis à personne mon véritable nom, comme je l’avais promis à ma belle-mère; je pris celui de Corinne, que l’histoire d’une femme grecque, amie de Pindare, et poète, m’avait fait aimer”⁹ (386). Le choix de ce prénom est motivé: il lui permet de se créer une filiation artistique parmi les rares noms de femmes artistes illustres dans l’histoire. Et c’est tout naturellement un prénom italien que Corinne choisit afin de s’ancrer un peu plus dans son pays natal. Cependant, même un personnage hors norme tel que Corinne ne peut qu’être marqué par la tradition familiale. Ainsi, alors que son amant, Lord Oswald, tente de lui faire retrouver son véritable nom, Corinne a peur de nuire à sa demi-soeur, Lucille, et fait

⁹ Une note de l’éditeur précise qu’à ce moment du texte : “Il ne faut pas confondre le nom de Corinne avec celui de la Corilla, improvisatrice italienne, dont tout le monde a entendu parler. Corinne était une femme grecque célèbre par la poésie lyrique; Pindare lui-même avait reçu des leçons d’elle” (592).

appel à des critères qu'elle même a refusés lorsqu'elle était en Angleterre: "... son nom est sans tache comme la première fleur du printemps; il faudrait en Angleterre faire revivre le mien, qui est déjà passé sous l'empire de la mort" (389).

A la différence de Corinne, le nom déguisé n'a pas été imposé à Madeleine de Maupin, mais il s'est imposé à elle de façon logique. En faisant le choix de changer de vie afin de vivre les expériences d'un homme, il était normal qu'elle change son nom et en prenne un qui soit masculin. Dans une lettre adressée à son amie et confidente, elle relate ses sentiments au moment où elle a fait le choix de changer de vie:

Sur la porte on eût pu écrire: Ci-gît Madeleine de Maupin; car en effet je n'étais plus Madeleine de Maupin, mais bien Théodore de Sérannes, -et personne ne devait plus m'appeler de ce doux nom de Madeleine (250).

Toujours dans cette correspondance, elle se nomme une dernière fois affectueusement "madelinette" lorsqu'elle choisit de revivre avec son amie les souvenirs concernant son départ.

Par la suite, Madeleine est tellement imprégnée par sa nouvelle identité qu'elle écrit ce passage:

Ce qui était inouï [...] c'était que cette blessure eût été ouverte par moi, et qu'une jeune fille de mon âge (j'allais écrire un jeune homme, tant je suis bien entrée dans l'esprit de mon rôle) eût jeté sur le carreau un capitaine vigoureux ... (372).

Ainsi émerge l'idée selon laquelle le nom déguisé de la femme artiste pourra être substitué à plus ou moins long terme au nom véritable.

2- Révélation ou secret conservé?

Chacun des romans étudiés offre une issue différente concernant la révélation du véritable nom de la femme artiste ou la continuation du déguisement. A plusieurs reprises, Consuelo choisit de dévoiler son identité au monde extérieur. Lorsque le comte Christian devine la profondeur de l'amour que ressent son fils pour Consuelo, il demande à cette dernière de lui révéler son vrai nom. Consuelo, refusant de tirer avantage du déguisement de son nom qui peut proclamer sa condition d'artiste, dit alors tout simplement la vérité:

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. -Mais vous savez son nom? -Nullement, monseigneur; je n'ai jamais entendu parler de lui (442).

La franchise de Consuelo lui attire l'entière confiance du comte qui lui déclare: "Je vous trouve plus noble par votre caractère que nous ne le sommes, nous autres, par nos titres" (442). Consuelo pousse la confiance plus loin lorsqu'elle avoue s'appeler du nom célèbre d'une chanteuse italienne. Par volonté d'honnêteté envers le comte Christian qu'elle estime, elle prend le risque de se dévoiler totalement et d'attirer sur le métier d'artiste le mépris du comte: "il s'est avéré que j'ai débuté à Venise, à la saison dernière, sous le nom de Consuelo... On m'avait surnommée la Zingarella, et tout Venise connaît ma figure et ma voix!" (444). La réaction du comte est teintée d'étonnement et surtout d'admiration pour le courage qu'a montré la jeune fille en dévoilant sa véritable identité. Mais Consuelo ne peut pas toujours compter sur une attitude aussi compréhensive et c'est l'une des raisons pour lesquelles elle choisit de déguiser à nouveau son nom afin de rester dans l'anonymat.

Consuelo est très habile: elle parvient toujours à cacher ce qu'elle croit être de son devoir de cacher mais sans jamais réellement mentir. Il faut remarquer que dès que Consuelo aura l'occasion de déclarer son véritable nom aux gens qu'elle aime, elle n'hésitera pas et éprouvera du soulagement à ne plus vivre sous une fausse identité. Consuelo est mise à l'épreuve durant de longues années. Cette femme qui a en horreur la dissimulation devra vivre sous une double identité lorsqu'elle entrera dans le cercle des initiés qui agit dans l'ombre. Toutefois, Consuelo reste un être qui vit dans la conscience du bien et du mal au sens chrétien de ces termes. A la fin de ce long roman qui met en scène les aventures multiples et les épisodes à rebondissement de la vie Consuelo, la chanteuse retrouve son véritable prénom, celui qu'elle a choisi de revendiquer: on la nomme lorsqu'elle passe sur les routes "la Zingara! la Zingara de consolation!". Ainsi, ce n'est que lorsqu'il y a une adéquation entre sa moralité et sa vie quotidienne que Consuelo peut retrouver son nom d'origine.

Le roman de *Béatrix*, met en scène également un abandon du déguisement du nom de la femme artiste. Celui-ci prend place à la fin de l'apparition de Félicité dans l'intrigue, au moment où Félicité est sur le point de rentrer dans un couvent. Elle adresse une dernière lettre à Calyste, dans laquelle elle déclare que Camille Maupin, auteur, n'est plus. Dans cette lettre d'adieu, l'emploi de la troisième personne met en évidence la distance qui désormais la sépare de sa vie révolue d'écrivain:

Calyste, le monde sans vous n'était plus rien pour moi, et vous m'en avez fait la plus affreuse des solitudes, et vous avez amené l'incrédule Camille Maupin, l'auteur de livres et de pièces que je vais solennellement désavouer, vous avez jeté cette fille audacieuse et perverse, pieds et poings liés, devant Dieu (258).

La formule “je vais solennellement désavouer” est très forte. Une nouvelle métamorphose est ici en jeu: Camille redevient Félicité, l’artiste redevient femme. En d’autres termes le dénouement du destin de Félicité des Touches met en scène le rétablissement du “bon ordre” social.

L’absence de nom de famille qui nimbe le personnage de Corinne de mystère ne sera comblé que lorsque celle-ci sera prête, par amour, à confier son lourd secret concernant l’histoire de sa vie à Oswald. On apprend alors le véritable nom de Corinne, Miss Edgermond. Elle appartient donc bien à une famille de haut rang dans la société, comme le supposait la foule d’admirateurs. Ce nom de famille semble se suffire à lui-même puisque le narrateur choisit de ne pas nous donner le prénom. Ce qui importe ici, c’est de savoir que Corinne appartient à la famille Edgermond, et que cette famille est liée à la propre famille d’Oswald, puisque leurs pères respectifs étaient des amis très proches. Cette révélation est un acte héroïque, car en faisant tomber le masque de sa véritable identité elle se départit de son voile protecteur et livre son destin à cet homme.

Lorsque Corinne retrouve son véritable nom, cela ne s’effectue pas sous le signe de la joie et du bonheur tel ce qu’avait pu lui promettre Oswald. C’est par hasard, alors qu’elle hante les lieux fréquentés par ce dernier, en Angleterre, que Corinne découvre un “papier public” sur lequel est inscrit:

Lady Edgermond vient d’apprendre que sa belle-fille, qu’elle croyait morte en Italie, vit et jouit à Rome, sous le nom de Corinne, d’une très grande réputation littéraire. Lady Edgermond se fait honneur de la reconnaître et de partager avec elle l’héritage du frère de Lord Edgermond qui vient de mourir aux Indes (506-07).

Cette annonce prend l'allure d'une farce dramatique. On assiste à un tour de passe-passe dans lequel le déguisement de l'identité de Corinne est échangé au profit d'une mascarade et d'un travestissement de la vérité. De nouveau Corinne se trouve dépossédée de toute parole et de toute action. Cette annonce publique a par ailleurs sa contrepartie: sa belle mère n'a accepté de lui faire retrouver son nom de famille qu'à la condition qu'Oswald épouse sa demi-soeur, Lucille. Les plus sombres présages de Corinne se réalisent. La femme artiste meurt peu de temps après avoir retrouvé son nom.

Le personnage de Théodore est le seul qui n'ôtera pas son masque. Quelque soit le degré d'intimité qu'il partage avec Rosette et D'Albert, le secret de son nom reste gardé. En fait, au-delà de la volonté de se déguiser face au regard extérieur, il semble que son nom d'origine, Madeleine Maupin, n'ait plus aucune réalité pour le personnage lui-même. Le déguisement du nom prend une nouvelle profondeur et doit être analysé autrement que comme un simple subterfuge destiné au monde extérieur. Un peu comme pour le personnage de Corinne, on peut associer au déguisement du nom l'idée d'une mort. Madeleine change radicalement de vie, elle ne pourra plus jamais faire un retour en arrière. La transformation est permanente parce qu'ici l'intériorité et l'extériorité se sont en quelque sorte rejointes. Madeleine de Maupin s'appelle Théodore chevalier de Sérannes et est rentrée dans la peau de Théodore.

Conclusion

Deux des romans étudiés reprennent le motif de l'association du nom de la femme artiste avec celui d'un homme artiste : Félicité des Touches est devenue l'auteur Camille Maupin grâce à sa

liaison avec un homme artiste et Consuelo est prise sous la protection quasi-paternelle du Porpora, maître de musique renommé. Si ce type de rapport n'apparaît pas dans le roman de Gautier, cela tient sans doute en partie au fait que l'auteur passe sous silence le métier de la véritable Madeleine Maupin. Corinne est l'unique héroïne de notre corpus qui semble n'avoir obtenu sa gloire que par son seul génie personnel. Mais, il est indéniable que même Corinne a besoin de la "protection" de ses amis masculins.

Deux autres éléments d'importance, et intimement liés entre eux, se répètent dans les romans étudiés: les femmes artistes sont toutes orphelines, et trois d'entre elles sont célibataires. La condition d'orpheline offre à chacune de ces femmes la possibilité d'une certaine liberté d'action, plus particulièrement pendant la période de leur éducation. Au moment clé de la formation de leur personnalité, elles se sont toutes retrouvées "livrées" à elles-mêmes, libres de choisir les lectures et de faire les activités qu'elles souhaitaient. Cette éducation "relâchée" restait un élément exceptionnel à une époque où l'éducation des jeunes filles était très fortement surveillée et maintenue dans un cadre rigide. Autre fait essentiel de ces romans, les femmes artistes, mis à part Consuelo qui, à la fin du volume 3, deviendra la comtesse de Rudolstadt, ne changent pas de nom parce qu'elles se marient, mais parce qu'elles l'ont décidé ou parce que le monde extérieur leur a imposé de changer de nom. La femme artiste par choix ou par destin, reste une célibataire. Or, la femme non mariée pose un problème à la société du dix-neuvième siècle:

La femme qui n'a jamais eu de mari est une exception dans la société, même si le nombre des célibataires est très grand au XIXe siècle. La femme sans mari est donc dépourvue d'intérêt pour le droit. Mineure, elle dépend de son père. Si elle ne se marie pas, elle est une femme solitaire, au point de vue juridique civilement capable, socialement en marge, à l'exception des rares et brillants exemples rencontrés dans les milieux intellectuels et artistiques (Duby et Perrot 112).

Ce problème historique se retrouve sous une forme fictive en roman. Si grande soit l'indépendance ou la force de caractère des femmes artistes des romans étudiés, l'on retrouve l'idée selon laquelle le métier d'artiste et le mariage sont difficilement conciliables.

Le déguisement du nom est motivé pour chacune des héroïnes. Toutefois, selon le roman, l'idée qui se dégage est plus ou moins axée sur l'intériorité ou l'extériorité. Lorsqu'il s'agit du regard du monde extérieur qui l'emporte, comme dans le roman de Balzac, le changement du nom est associé à la perversion. Lorsque c'est le regard intérieur qui domine, comme dans *Corinne ou l'Italie* et *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, les raisons du déguisement sont louables et le secret trouve sa justification par rapport au danger réel que représente le monde extérieur pour ces femmes.

Il faut remarquer que le changement de nom n'est jamais vu comme un élément insignifiant. Dans les romans de Madame de Staël et de Gautier, le déguisement du nom est associé à l'idée de mort, puis de renaissance. Chaque fois que les héroïnes des romans de Balzac et de Sand changent de nom, cela correspond à des étapes particulières de leur vie, étapes qui les mèneront à une transformation fondamentale. Notons, enfin, que les femmes artistes retrouvent à la fin de l'intrigue leur véritable nom, c'est-à-dire celui qu'elles ont reçu à leur naissance. En cela, l'identité d'origine semble l'emporter sur celle de l'artiste. *Madeleine de Maupin* offre un dénouement autre, puisque la femme artiste assume parfaitement son destin d'être gémellaire en déclarant: "Songez que je ne suis Rosalinde que la nuit, et que le jour je ne suis et ne peux être que Théodore de Sérannes" (405). D'une façon générale, le véritable enjeu de ces romans se situe plus dans la réussite de la quête d'identité des héroïnes que dans celle de la création artistique.

DEUXIEME PARTIE: LE DEGUISEMENT PHYSIQUE

Il est difficile de faire l'économie d'une étude sur l'aspect physique lorsque l'on traite d'un sujet sur les femmes. Higonnet déclare, dans son étude intitulée "Femmes et images", que "la féminité est en partie une question d'apparence" (*Histoire des femmes en Occident 4: Le XIXe siècle* 249). Rappelons que dans la société bourgeoise, la femme avait un rôle de représentation. Sur son apparence se cristallisaient les signes extérieurs de la richesse de son mari. Le vêtement est un des éléments clés de l'apparence:

Rien ne différencie les deux sexes de manière plus superficielle et tenace à la fois que l'habillement. A aucune autre époque qu'au XIXe siècle les vêtements masculins et féminins n'ont été aussi différents, ni les transgressions vestimentaires aussi attentivement contrôlées et aussi volontairement utilisées pour illustrer la conformité ou la subversion (*Histoire des femmes en Occident 4: Le XIXe siècle*, 293-94).

Le déguisement, et plus particulièrement le travestissement, n'est pas un phénomène nouveau. Le travestissement féminin remonte à une tradition populaire vieille de quatre siècles. Cette tradition a été transmise par les chansons populaires, le théâtre, la culture écrite et le bouche à oreille. Le XIXe siècle offre des exemples caractéristiques de travestissement. Madame de Vestris, chanteuse d'opéra et actrice reconnue dans l'Angleterre des années 1825-1830, était fameuse pour ses rôles de travestis. En France, Georges Sand et Rosa Bonheur, deux artistes célèbres de la bourgeoisie et de la haute société, ont revêtu des habits masculins à certaines occasions. Il est intéressant de noter que ces exemples concernent tous des femmes artistes: cantatrice-actrice, écrivain et peintre. Les études menées par Georges Duby et Michelle Perrot nous rappellent que la société condamnait cette pratique qu'elle considérait comme une conduite sexuelle déviante:

Tout au long du XIXe siècle, le travestisme resta une pratique suspecte: une forme interdite de transgression sexuelle, aux relents d'hypersexualité ou de sodomie. Les lois interdisaient le travestisme, considéré comme un comportement déréglé; sur le plan culturel, il restait la métaphore banale d'un déséquilibre féminin et d'un empiétement sur les prérogatives masculines (412).

Il semble que les artistes avaient une certaine liberté d'action par rapport au travestissement. Il leur était sans doute plus facile de concilier une apparence hors-norme, que d'aucuns condamnaient, avec l'exercice de leur art.

Les auteurs de l'époque se préoccupent, dans une large mesure, de l'aspect physique des personnages féminins dans leur oeuvre, et plus particulièrement de celui des femmes artistes. Linda Huf, dans son article "A Portrait of The Artist As a Young Woman", relève certains codes esthétiques récurrents dans la littérature américaine, en particulier la blondeur qui a la préférence des hommes écrivains. Peut-on appliquer ce constat à la littérature française? Plusieurs des auteurs de notre corpus d'étude ont choisi de mettre l'accent, dans leur roman, sur l'apparence de leur héroïne. Nous verrons que le thème du déguisement, et plus particulièrement celui du travestisme de la femme artiste, est un motif commun à ces romans.

Comme dans les parties précédentes, nous aborderons la question du déguisement physique de la femme artiste selon deux points de vue. Tout d'abord celui de l'extériorité: quelle est la réaction du monde extérieur par rapport à l'aspect physique de l'artiste? Puis, celui de l'intériorité: comment le vit-elle, pourquoi se déguise-t-elle?

A- DE L'EXTERIORITE...

Avant d'analyser la réaction du monde extérieur par rapport au déguisement de la femme artiste, il faut, dans certains cas, s'attarder sur les caractéristiques physiques qui retiennent

l'attention de son entourage. Ensuite, nous tenterons de déterminer la position de l'extérieur lorsque le déguisement est révélé ou lorsqu'il est conservé.

1- Le regard de l'autre

La réaction du monde extérieur par rapport à l'aspect physique de la chanteuse Consuelo subit une évolution très nette. Il faut tout d'abord faire remarquer que le personnage de Consuelo est original dans la mesure où son type physique ne correspond pas à l'idéal de beauté des cantatrices de l'époque. Lorsque ses compagnes de chant parlent de la jeune Consuelo, le portrait est cruel: "Elle n'est pas belle non plus, dit une autre. Elle est jaune comme un cierge pascal et ses grands yeux ne disent rien du tout; et puis elle est toujours si mal habillée" (44). Dans leur présentation du roman, Simone Vierre et René Bourgeois font ressortir la particularité physique du personnage de Consuelo:

Georges Sand n'a pas cédé à la tentation d'embellir physiquement son personnage malgré la force du stéréotype de la Femme et de l'Actrice si contraignant au XIXe siècle (24).

Une image dominante de la femme au XIXe siècle, qui ressort encore mieux par son absence chez George Sand, peut se résumer ainsi: la valorisation de tout ce qui dans le physique traduit à la fois la sensibilité et la délicatesse (peau translucide, mains et pieds menus...), mais aussi les fonctions naturelles de la reproduction (poitrine généreuse, hanches rondes...). L'actrice, la chanteuse qui exercent un métier de "représentation" sont perpétuellement vues sous "les feux de la rampe". Leur aspect extérieur est donc primordial. Le personnage de Consuelo est loin de réunir les "qualités" physiques dont nous avons parlé. Toutefois, la "laideté" de Consuelo est plus

apparente que profonde et est liée à l'ignorance et aux préjugés d'un monde qui se soucie principalement de beauté immédiate et superficielle:

Consuelo était un être tellement isolé, tellement ignoré dans Venise, que nul n'avait jamais songé à chercher si, à travers ce voile d'oubli et d'obscurité, l'intelligence et la bonté avaient fini par se montrer sous une forme agréable ou insignifiante (81).

Cependant, le monde extérieur influe sur l'apparence de la chanteuse. Le Porpora, maître de chant, et Anzoleto, jeune fiancé de Consuelo, poussent la chanteuse à se vêtir de façon plus recherchée lorsqu'elle doit paraître devant le comte Zustiniani. Le Porpora, malgré la faiblesse de ses revenus, ira jusqu'à offrir à Consuelo sa robe d'apparat, tout comme un père pourrait le faire pour sa fille. Mais, les accessoires n'auront pas l'effet escompté: ils "n'embelliront" pas Consuelo. Anzoleto lui-même, en voyant Consuelo pour la première fois de sa vie habillée comme une femme du monde, hésite devant la nouvelle image de son amie:

Elle avait une jolie robe de toile de Perse à grandes fleurs, un fichu de dentelles, et de la poudre. Elle était si changée ainsi, qu'Anzoleto resta quelques instants incertain, ne sachant si elle avait gagné ou perdu à cette transformation (97).

En fait, Anzoleto préfère son amie "au naturel", telle qu'il l'a toujours connue. Et pourtant, il met tout en oeuvre pour que Consuelo conserve son costume tout neuf et oppose aux résistances de la jeune fille des raisons d'ordre social. Consuelo ne peut se présenter au comte Zustiniani sans être costumée, fardée:

Tu portes à merveille les larges plis de ta jupe. Mais je regrette tes cheveux noirs... du moins je le crois... Mais c'est la tenue du peuple, et il faut que tu sois demain une signora (97).

Malgré l'insistance de son fiancé, c'est revêtue de sa tenue habituelle, dans sa simplicité coutumière, que Consuelo chante pour la première fois un récital devant celui qui décidera de son

avenir professionnel. La première impression que le comte et toute l'assemblée ressentent par rapport au physique de Consuelo est tout d'abord négative. Mais très vite cette impression s'estompe au profit d'un sentiment beaucoup plus profond et durable. Consuelo se transforme physiquement, extérieurement, grâce à la beauté de son chant. En chantant un thème qui célèbre la gloire du Dieu créateur, Consuelo subit une métamorphose de tout son être: "Un feu divin monta à ses joues, et la flamme sacrée jaillit de ses grands yeux noirs, lorsqu'elle remplit la voûte de cette voix sans égale" (100). Simone Balayé déclare à juste titre, dans un article intitulé "Consuelo déesse de pauvreté", que "la beauté de Consuelo est liée à la progression de son génie musical et de sa vie intérieure" (618). Le comte Zustianini, si habitué et fêru des jeunes beautés du monde du spectacle, est complètement sous le charme de la "zingarella", il s'écrie en entendant sa voix "céleste":

Par tout le sang du Christ, cette femme est belle! C'est sainte Cécile, sainte
Thérèse, sainte Consuelo! c'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiées!
(101).

Mais il ne faut pas se tromper sur le type de beauté de Consuelo. Celle-ci ne saurait être de nature triviale. Il n'existe aucune agressivité dans son charme, aucune connotation sexuelle, même si, comme nous le verrons par la suite, de nombreux hommes tomberont amoureux ou seront tout simplement attirés par la chanteuse. C'est cette idée que l'on retrouve exprimée dans la description qui est faite de Consuelo, au moment où elle chante:

... elle fut sublime de pathétique, de simplicité, de grandeur, et belle de visage plus encore qu'elle ne l'avait été à l'église. Son teint s'était animé d'un peu de fièvre, ses yeux lançaient de sombres éclairs; ce n'était plus une sainte, c'était mieux encore, c'était une femme dévorée d'amour (112-13).

La beauté de la chanteuse est, à l'image de la pureté de son âme, divine. Pour s'en convaincre, il suffit de mettre en parallèle le personnage de la Corilla, cantatrice reconnue et maîtresse du comte Zustiniani, et celui de Consuelo. Alors que la première représente le "type de la blonde" par excellence et qu'elle doit les "trois quarts de son succès" à sa beauté, Consuelo, la brune, l'humble élève qui suit des cours de chant grâce à la charité de son maître, ne doit son succès qu'à son talent. Leisha M. Ashdown-Lecointre étudie la perception du monde extérieur par rapport au corps de l'actrice. Dans son article "Lucrezia et Aurélie: images de l'actrice dans la littérature romantique", elle constate que:

Au dix-neuvième siècle, le théâtre était souvent synonyme de lieu de prostitution. Comme résultat l'actrice était désirée plus pour son corps que pour ses talents artistiques (59).

Le désir dont parle Ashdown-Lecointre relève du "male gaze" lancé par les spectateurs sur l'actrice. *Consuelo* est l'un des rares romans à dépasser ce lieu commun qui survivra longtemps encore dans la littérature. Ainsi, le monde extérieur, aussi attaché soit-il à l'apparence superficielle de la femme sur scène, ne peut se tromper longtemps et ne pas reconnaître en Consuelo, un vrai génie.

Dans le roman de Balzac, si Félicité n'exerce pas un métier "de représentation", de la même manière que les chanteuses ou les actrices, le monde extérieur observe tout aussi minutieusement l'écrivain. Il serait impropre de parler dans le cas de Félicité des Touches de déguisement physique. Toutefois, il faut souligner que le monde extérieur est frappé par l'apparence extérieure de cette femme qui défie les habitudes de Guérande et de ses alentours. Le portrait moral et

physique de Félicité que le curé fait à la famille du Guénic met en lumière l'idée d'ambiguïté sexuelle. Le curé traite Félicité des Touches de dépravée; il compare son métier à une activité de prostitution et parle du cercle "diabolique" des écrivains qui entourent cette femme d'un "âge canonique". Il insiste particulièrement sur son aspect extérieur hors-norme et la traite "d'être amphibie qui n'est ni homme ni femme, qui fume comme un hussard" (85). Dans son article "Une lecture de *Béatrix*", Madeleine Fargeaud résume la pensée du monde extérieur sur la femme artiste:

La présence en filigrane [de l'autre sphère, les Touches] à travers les propos de la baronne et du curé s'insinue comme une menace au sein de cette famille paisible et unie. Les Touches représentent l'univers du désordre, de la corruption, du caprice et de la fantaisie (102).

Et pourtant rien ne semble justifier véritablement la description peu avantageuse que le curé fait à la famille du Guénic. Lorsque le personnage de Félicité fait son entrée dans le récit premier, nous découvrons, via le narrateur balzacien omniscient, un portrait différent. Le regard que choisit de porter le narrateur sur son personnage est révélateur, à notre avis, d'un autre type de regard que peut porter l'extérieur sur cette femme artiste. Cette description correspond à la vision des proches de l'écrivain. Félicité est une belle femme, même si les caractéristiques de son physique sont peu habituelles. Nous retrouvons des considérations qui rejoignent la vision du curé, mais elles se manifestent de façon plus atténuée. La force, l'impassibilité, la puissance, le volontarisme sont mis en avant dans le portrait de l'artiste. Sa différence d'avec les autres femmes est aussi évidente:

Les paupières sont brunes et semées de fibrilles rouges qui leur donnent à la fois de la grâce et de la force, deux qualités difficiles à réunir chez la femme [...] Le menton se relève fermement; il est un peu gras, mais il exprime la résolution et termine bien ce profil royal sinon divin. Il est nécessaire de dire que le dessous du nez est légèrement estompé par un duvet plein de grâce [...] Les hanches ont peu de saillie, mais elles sont gracieuses.

La chute de rein est magnifique et rappelle plus le Bacchus que la Vénus Callipyge. Là se voit la nuance qui sépare de leur sexe presque toutes les femmes célèbres, elles ont comme une vague similitude avec l'homme, elles n'ont ni la souplesse, ni l'abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité; leur démarche ne se brise pas par un mouvement doux (104-05).

Le parti pris de la masculinisation de la femme artiste, dans les observations du narrateur, est très clair. Le narrateur ne retient pas des modèles féminins pour faire ses comparaisons, mais des oeuvres d'art qui représentent des hommes. Le corps de la femme de génie qui n'a pas porté d'enfant semble avoir des caractéristiques masculines: hanches étroites, démarche rigide. Catherine Barry dans son article "Camille Maupin: Io to Balzac's Prometheus?" fait une comparaison entre Io, déesse égyptienne, et l'héroïne de Balzac: "Camille Maupin shares with Io a royal heritage" (47). Le métier d'artiste, considéré comme plus "normal" pour un homme, influe sur le physique de la femme et par là même la modifie, la transforme extérieurement. L'intérieur de la demeure de Félicité fonctionne un peu de la même manière. Ainsi, dans son salon, se trouvent des objets "incongrus" qu'une femme ne devrait pas avoir en sa possession:

Les curieux y voient avec une surprise inquiète des pistolets, un narghilé, une cravache, un hamac, une pipe, un fusil de chasse, une blouse, du tabac, un sac de soldat, bizarre assemblage qui peint Félicité (115).

Calyste finit, lui aussi, par reprocher à la femme artiste son aspect masculin. Il désavoue les qualités de celle qu'il a aimée et réalise une comparaison contrastée de Félicité et de Béatrix, lorsqu'il écrit une lettre d'amour à cette dernière:

Mais vous m'avez démontré que Camille est un garçon; elle nage, elle chasse, elle monte à cheval, elle fume, elle boit, elle écrit, elle analyse un coeur et un livre, elle n'a pas la moindre faiblesse, elle marche dans sa force; elle n'a ni vos mouvements déliés, ni votre pas qui ressemble au vol d'un oiseau, ni votre voix d'amour, ni vos regards fins, ni votre allure gracieuse; elle est Camille Maupin, et pas autre chose; elle n'a rien de la femme, et vous en avez toutes les choses que j'en aime (207).

Henry F. Majewsky, dans son ouvrage très complet *Paradigm and Parody*, explique que les auteurs mâles et plus particulièrement les auteurs appartenant au groupe des romantiques, ont pris le parti de masculiniser la femme artiste:

The woman as artist is usually represented by the male romantic group as an anomalous figure, androgynous at the best, monstrous when she seems to threaten male prerogatives by abandoning her traditional role in marriage (152).

Selon un angle très différent, les personnages de *Félicité des Touches* et de *Consuelo*, alors même qu'ils ne sont pas déguisés, suscitent des réactions de la part de leur entourage sur leur apparence physique. Nous ne retrouvons pas ce schéma dans le roman de *Madame de Staël*. Si nous savons que *Corinne* est une belle femme, qu'elle représente elle aussi le type de la brune, son aspect physique est mineur en comparaison de son "monde intérieur". Elle fascine moins les autres par son aspect physique que son génie, sa personnalité hors du commun. C'est cette idée que développe Claire L. Dehon dans "*Corinne: une artiste héroïne de roman*". Elle déclare à ce propos qu'à cause de "ses talents et de ses qualités morales l'artiste force l'admiration du public et reçoit les hommages les plus grandioses" (3). Deborah Heller dans "*Tragedy, Sisterhood, and Revenge in Corinne*" met l'accent sur les enjeux les plus importants du roman. Elle déclare: "The most important of these [embryonic tragedies] is the conflict between the demands of love and genius in a woman" (216). C'est sans doute la raison pour laquelle l'aspect extérieur de l'artiste n'est pas un élément prédominant dans le roman. *Madame de Staël*, est un des rares écrivains, à ne s'être pas focalisé sur le physique de l'artiste.

L'étude sur l'aspect physique de l'artiste est à compléter en s'attardant cette fois-ci sur les moments où l'artiste est déguisée. Deux paramètres sont également à prendre en compte: le

monde extérieur est-il toujours pris au piège par l'illusion créée par le déguisement? Ne peut-il parfois découvrir, seul ou avec l'aide de l'héroïne elle-même, le véritable aspect physique de l'artiste?

2- Réussite ou échec du déguisement?

On pourrait penser que le déguisement physique de la femme artiste soit, de tous les déguisements, celui qui est le plus facile à déjouer puisqu'il ne semble toucher qu'à l'aspect extérieur. Toutefois, il peut, à l'instar des autres déguisements, avoir le même effet d'illusion sur le monde extérieur.

Durant tout son séjour au château des Géants, Consuelo ne se déguise pas physiquement. En dépit du fait qu'elle soit devenue une cantatrice célèbre, la simplicité des vêtements qu'elle continue à porter lui permet de se faire passer pour une simple gouvernante. Par contre, lorsqu'elle voyage seule sur les routes afin de rejoindre son maître de musique à Vienne, elle cache son visage au regard d'un jeune homme qui, comme elle, a eu l'idée de se reposer près d'une source d'eau: "par un mouvement instinctif, Consuelo ramena son voile sur sa figure" (I 1, Tome II). Le jeune homme n'est autre que Joseph Haydn, personnage historique, qui deviendra plus tard le célèbre compositeur que l'on connaît. Celui-ci tire profit des faibles indices que lui offre l'apparence de la jeune femme pour mettre à jour son identité:

... je suis sûr à présent que vous êtes musicienne vous aussi. Tout à l'heure, pendant que vous dormiez, je vous regardais et je me disais: voilà une figure qui n'est pas allemande c'est une figure méridionale, italienne peut-être; et qui plus est, c'est une figure d'artiste! (II: 14).

Le hasard a voulu que Joseph Haydn soit à la recherche de la Porporina pour que celle-ci lui serve de garante auprès du maître de musique le Porpora. Il ne se doute pas alors, en rapportant les ragots qui courent sur la célèbre cantatrice, qu'il lui parle en personne. Mais, lorsque Consuelo tente de lui faire comprendre qu'il ne s'agit là que de médisances, Joseph lance ingénieusement:

-Oh! c'est une véritable artiste, en effet! c'est une forte tête et une âme noble, si elle a agi ainsi! s'écria Joseph en fixant ses yeux brillants sur Consuelo; et si je ne me trompe pas, c'est à elle que je parle, c'est devant elle que je me prosterne (II: 26).

C'est Joseph qui aura l'idée de déguiser Consuelo en jeune homme. Il sait se montrer persuasif sur les intérêts de ce travestissement:

-Si vous n'aviez pas de répugnance à vous habiller en homme, votre incognito serait assuré, et vous échapperiez à toutes les mauvaises suppositions qu'on pourra faire dans nos gîtes sur le compte d'une jeune fille voyageant seule avec un jeune garçon (II:26).

Joseph trouve donc un expédient pour éviter à Consuelo d'être exposée à de nouveaux racontars. Les deux jeunes gens partageront désormais l'intimité fraternelle des compagnons du voyage. Et le secret sur le déguisement sexuel de la jeune femme les rapprochera à tout jamais. Toutes les personnes qu'ils rencontreront lors de ce long et périlleux voyage seront pris dans l'illusion que les deux jeunes amis ont créée. Tant que durera la mascarade, Consuelo restera à l'abri de la concupiscence des hommes et de la jalousie des femmes. C'est ainsi que la Corilla, sans s'en douter le moins du monde, accepte l'aide de sa rivale, en amour comme sur les planches de théâtre, quand elle accouche secrètement d'un enfant issu de ses amours avec Anzoletto: "elle ne reconnaît pas du tout [Consuelo], ne l'ayant jamais vue que de loin ou sur la scène dans des costumes bien différents de celui qu'elle portait en cet instant" (II: 138). La Corilla en proie aux

souffrances de l'enfantement et à la haine qui l'anime durant cet acte, ne peut reconnaître en celui qui l'accouche la cantatrice qu'elle exècre. Elle lui demande toutefois, étonnée de son habileté:

... tu m'as l'air d'un petit zingaro, toi, avec ta mine brune et ton grand oeil noir. Qui es-tu? d'où sors-tu? comment te trouves-tu ici et pourquoi me sers-tu? Ah! tiens ne me le dis pas, je ne pourrais pas t'entendre, je souffre trop (II: 138).

Le chanoine qui accueille avec bienveillance Joseph et Consuelo, en raison de la qualité de leur voix, se laisse lui aussi prendre au piège par le déguisement de Consuelo. Mais il s'agit plus, dans ce cas, d'un désir inconscient de croire que Consuelo est véritablement un jeune homme qui porte le nom de Bertoni. En effet, nous pouvons lire dans le roman ce passage révélateur de l'état psychique du chanoine: "devinait-il ou ne devinait-il pas le sexe du prétendu Bertoni? Oui et non" (II: 151). C'est par peur de vivre une véritable passion pour la jeune femme, une passion impossible en raison de son âge et de sa condition, que le chanoine se refuse à voir la vérité. Mais, malgré le déguisement sexuel de Consuelo, il est bouleversé par ce personnage dont il est tout simplement amoureux:

Il aimait donc, ce pauvre chanoine; à cinquante ans, il aimait pour la première fois, et il aimait celle qui ne pouvait jamais répondre à son amour. Il ne le pressentait que trop, et voilà pourquoi il voulait se persuader à lui-même, en dépit de toute vraisemblance, que ce n'était pas de l'amour qu'il éprouvait, puisque ce n'était pas une femme qui le lui inspirait (II: 152).

Le travestissement ne parvient pas à empêcher l'aura qui entoure l'artiste de s'épanouir et de charmer ceux qui font sa connaissance. Ainsi, le déguisement de Consuelo est très vite déjoué par le comte Hoditz, même si celui-ci ne le montre pas tout de suite. Le comte, ébloui par le savoir du jeune "Bertoni", se montre particulièrement intéressé par ce dernier:

De ce moment, le comte s'occupa d'elle exclusivement, mais sans paraître se douter de son âge véritable ni de son sexe. Il lui demanda seulement où *il* avait été élevé, pour savoir si bien les lois du Parnasse" (II: 85).

Il fait preuve d'une curiosité grandissante et embarrassante pour Consuelo. En effet, celui-ci tente de prendre au piège la jeune femme en la poussant à donner des explications précises. Finalement, il fait des avances non voilées à la chanteuse dont il a deviné le véritable sexe. Le déguisement semble être un attrait supplémentaire dans le jeu de la séduction; le mystère attire ce type de personnage. En entendant chanter "Bertoni" dans une église paroissiale, celui que Sand nomme "l'inconnu" réussira lui aussi à percer la véritable identité sexuelle de Consuelo. Il s'ouvre immédiatement au curé, dupé par le déguisement:

Vous avez l'oreille juste, lui dit-il, mais vous n'avez pas l'oeil clairvoyant, cela fait honneur à la pureté de vos pensées. Cependant, il faut vous détromper: ce petit paysan hongrois est une cantatrice italienne fort habile (II: 111)

C'est mi-amusé, mi-intrigué que l'homme décrit ce qui a trahi la véritable identité de Consuelo:

-Si vos paroissiens n'ont pas reconnu la voix d'une femme, il est probable qu'ils n'en ont reconnu ni les traits ni la démarche. Voyez pourtant quelles jolies mains, quelle chevelure soyeuse, quel petit pied, malgré les grosses chaussures! (II: 111).

Le travestissement fascine cet homme qui se demande "Etrange mystère! quelle peut être cette femme?" (II: 112). Le curé est beaucoup moins magnanime que celui qui a déjoué la mascarade. Il fait immédiatement un jugement moral et condamne sans appel la jeune femme qu'il trouvait peu de temps auparavant si charitable et aimable. Son principal souci concerne la moralité du "couple" qui a dormi sous son toit:

Mais tout cela est fort vilain! Et moi qui est donné dans le panneau! moi qui les ait logés dans mon presbytère! Heureusement, je leur avais donné des chambres séparées, et j'espère qu'il n'y aura point eu de scandale dans ma maison (II: 111).

De façon plus éclatante encore, le curé s'indigne, pour des raisons émanant de la Bible, qu'une femme puisse se déguiser en homme:

... c'est une abomination que de s'habiller en homme. Il y a dans les saintes Ecritures un verset qui condamne à mort tout homme ou toute 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 souillée d'un crime pareil (II: 111).

Il est inconcevable pour le curé que Consuelo ne soit pas une intrigante de la plus vile espèce. Le curé prête uniquement foi à l'apparence physique de Consuelo, apparence qui selon lui, ne peut que cacher une âme perdue. Afin de légitimer sa colère, il cite un passage de la Bible qui condamnerait à mort ce type d'action. Une note des éditeurs, nous apprend que le curé n'hésite pas à falsifier ce passage: "*Deutéronome, XXII, 5*. Il n'y a pas de châtement prévu, il n'est question que 'd'abomination pour le Seigneur'" (II: 383). Donc, si la Bible condamne bel et bien le travestissement, il n'en reste pas moins que le curé se sert de son savoir et de son autorité pour lui-même travestir la réalité.

Il existe, dans le roman de Sand, un cas particulier. Il s'agit du personnage de Karl, enrôlé de force dans l'armée prussienne et déserteur. Enlevé à nouveau par des émissaires de l'armée, il est sauvé par Consuelo, alors que celle-ci est travestie en "Beppo". Karl est, comme sa protégée, un coeur pur. Il ne saurait juger les gens sur leur aspect physique. Sa reconnaissance envers Consuelo qui l'a sauvé de sa condition d'esclave, est si forte, qu'il s'écrie en la retrouvant sous sa nouvelle apparence sexuelle:

Moi, je l'aurai [votre seigneurie] toujours reconnue, fut-elle déguisée en Turc ou en caporal prussien; et pourtant je ne l'avais vue qu'un instant, mais quel instant dans ma vie (II: 321).

Karl se garde bien de condamner les actes de Consuelo. Pour lui, seul le caractère de son amie compte. D'ailleurs il hésite, au final, sur la véritable identité sexuelle de Consuelo qui apparaît, pour cet homme noyé de reconnaissance, comme une figure hermaphrodite:

... je n'ai jamais bien compris si vous étiez un monsieur ou une dame [...] C'est que je vous ai vue garçon, et que depuis, quoique, je vous aie bien reconnue, vous étiez devenue aussi semblable à une jeune fille que vous étiez auparavant semblable à un petit garçon (II: 321).

Mis à part le cas de Karl, nous pouvons dire que l'extérieur dans le roman de *Consuelo* attache une importance primordiale au physique de la chanteuse. Le déguisement de Consuelo est loin d'être infaillible, sans doute parce qu'il ne s'agit que d'un expédient temporaire.

Le travestissement de Madeleine de Maupin en Théodore, chevalier de Sérannes est bien plus réussi, et surtout beaucoup plus durable. Toutes les personnes qu'elle rencontre lors de son parcours initiatique croient que la jeune femme est bel et bien un cavalier. Malgré la délicatesse de ses traits, nul ne soupçonne la véritable identité du personnage. Elle ne fait, au contraire, que renforcer l'attrance que les femmes éprouvent pour lui, comme nous le verrons par la suite. Les situations de confrontation avec l'extérieur se multiplient dans un roman qui narre les aventures d'un chevalier parcourant les routes. Plus particulièrement, ce sont des hommes qui peuplent l'univers des auberges, étapes nécessaires pour le voyageur. Ces voyageurs vont permettre à Théodore de réaliser que son déguisement physique "fonctionne" bien. Ainsi, il se retrouve attablé au milieu d'un groupe bruyant d'hommes qui vantent à tour de rôle leurs multiples conquêtes. Aucun d'entre eux ne voit en Théodore une femme déguisée, mais bien plutôt un des leurs:

Le plus jeune de la troupe me vint frapper sur l'épaule un coup qui, ma foi, me fit beaucoup de mal, et m'arracha un petit cri involontaire, et il me demanda si je n'aimerais pas mieux souper avec eux que tout seul (257).

Même le jeune cavalier qui doit partager son lit avec Théodore, par manque de place disponible dans l'auberge, ne se doute pas un instant qu'il dort à côté d'une jeune femme. Lorsque Théodore retrouve par hasard certains de ses compagnons d'un soir, il se lie plus intimement avec eux et rejoint leur groupe. Pas un des ces robustes cavaliers, de ces fiers escrimeurs ne mettra en doute le véritable sexe de leur pair. Celui-ci est bien trop vaillant et robuste.

Rosette, nouvelle amante de D'Albert, est également prise au piège par l'illusion créée par l'apparence de Théodore. C'est en toute sincérité qu'elle croit être amoureuse d'un beau jeune homme prévenant et aux traits harmonieux. L'amour de Rosette est, semble-t-il, plus sincère que celui du jeune D'Albert. Ses sentiments sont vrais et simples et c'est pourquoi elle souffre de l'attitude contradictoire de Théodore: d'attentif et tendre, il devient subitement froid et distant. Rosette n'est pas une femme passive, étant veuve, elle a déjà vécu et sait se montrer très entreprenante. Sans en avoir conscience, elle met Théodore dans une position très périlleuse et manque de faire échouer le travestissement de celui-ci. Elle finit par renverser la configuration du piège:

Elle vint à moi, s'assit sur mes genoux plus prompte que l'éclair, me passa les bras autour du cou, croisa ses mains derrière ma tête, et sa bouche se prit à ma bouche avec une étreinte furieuse (339).

Seul un événement extérieur, l'arrivée impromptue du frère de Rosette, permet à Théodore de conserver son secret. C'est dans un mouvement de désespoir que Rosette rejoint Théodore dans

sa chambre pour s'offrir toute entière à celui qu'elle aime. Son incompréhension concernant l'attitude de Théodore est alors à son comble, et elle se perd en conjectures sans jamais imaginer la véritable raison de cette attitude énigmatique:

Quelle idée et quelle intention aviez-vous? celle de me plaire, j'imagine, car je ne puis en supposer d'autre. Comment se fait-il donc que vous avez, en quelque sorte, l'air fâché d'y avoir si bien réussi? Ai-je fait sans le vouloir, quelque chose qui vous ait déplu? -Je vous en demande pardon. Est-ce que vous ne me trouvez plus belle, ou avez-vous découvert en moi quelque défaut qui vous rebute? (364)

Le passage où Rosette cherche à comprendre les raisons de l'attitude de Théodore est très long: les questions se succèdent les unes aux autres. Le travestissement de l'artiste a pour effet, dans ce cas, d'amener son entourage, aveuglé par l'amour, à se remettre lui même en cause. Ainsi, Rosette cherche les raisons du rejet de Théodore de son propre côté.

Gautier met en relief, dans son roman, le pouvoir de séduction de Théodore sur les femmes. Le jeune page qui accompagne Théodore sur les routes, se nomme en réalité Isnabel, et n'est autre qu'une toute jeune fille. Son maître l'a déguisée en garçon afin de voyager plus tranquillement sur les routes. Le page est en quelque sorte la figure double de Théodore, mais dans une version beaucoup plus innocente et naïve que ne l'a jamais été Madeleine de Maupin. Isnabel croit suivre un cavalier dont elle est tombée amoureuse. Elle pense vivre, avec lui, sa première et véritable passion amoureuse. La jeune fille, devenue "le compagnon" de Théodore, ignorera tout de la véritable identité sexuelle de son maître.

Si Théodore charme les femmes, il a également un pouvoir de séduction très fort sur son entourage masculin. C'est l'extrême finesse des traits de Théodore qui fascine D'Albert, jeune homme désillusionné, en quête permanente de la perfection physique et d'un amour unique. Il

pense avoir enfin trouvé en Théodore le type idéal de beauté dont il avait toujours rêvé. Ainsi, il fait le portrait du chevalier dans une lettre adressée à son confident épistolaire:

Oui, Silvio, je suis à côté du rêve de ma vie [...] Ces belles paupières turques, ce regard limpide et profond, cette chaude couleur d'ambre pâle, ces longs cheveux noirs lustrés, ce nez d'une coupe fine et fière, ces emmanchements et ces extrémités déliées et sveltes [...] tout ce que je voulais, ce que j'aurais été heureux de trouver disséminé dans cinq ou six personnes, j'ai tout cela réuni dans une seule personne! (216).

D'Albert, obsédé par des jugements d'ordre esthétique, hésite dans un premier temps à faire l'aveu qui le torture: il est tombé amoureux de la perfection, mais celle-ci a l'apparence d'un homme et non d'une femme. Ainsi, malgré l'observation méticuleuse qu'il a faite de Théodore, il n'a pas pu démasquer tout de suite le véritable sexe de celui-ci, et horrifié il pense avoir un désir homosexuel:

C'est la plus déplorable de toutes mes aberrations, je n'y conçois rien, je n'y comprends rien, tout en moi est brouillé et renversé; je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je doute si je suis un homme ou une femme, j'ai horreur de moi-même [...] Silvio, j'aime...Oh! non, je ne pourrai jamais te le dire...j'aime un homme! (220).

Deux éléments vont se combiner pour révéler à D'Albert le véritable sexe de celui qu'il désire passionnément. C'est tout d'abord un conflit moral qui va le mettre sur la piste. D'Albert ne parvient pas à accepter ce qu'il croit être son homosexualité; aussi afin de dépasser l'obstacle insurmontable, il essaie de se convaincre que Théodore ne peut pas être véritablement un homme. Après une lutte intérieure épuisante, s'insinue en lui l'idée que Théodore est une femme déguisée en homme:

Il faut que Théodore soit une femme déguisée; la chose est impossible autrement. -Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme, fût-il

Antinoüs, l'ami d'Adrien, fût-il Alexis, l'ami de Virgile¹⁰. -C'est une femme, parbleu, et je suis bien fou de mettre ainsi tourmenté. De la sorte tout s'explique le plus naturellement du monde, et je ne suis pas aussi monstre que je le croyais. (223).

Mais cette "solution" imaginée, rêvée par l'amant ne peut être complètement satisfaisante et les doutes reviennent par vagues intermittentes. Un nouvel événement va permettre au tourment de D'Albert de prendre fin: il s'agit de la représentation théâtrale qu'il est chargé de mettre en scène. Les trois principaux protagonistes, Rosette, Théodore et D'Albert, jouent chacun un rôle dans la pièce de Shakespeare intitulée *Comme il vous plaira*. Cette pièce de théâtre est une mise en abîme flagrante de l'intrigue qui se joue par ailleurs au niveau du récit premier:

[...] c'était en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls, et qui, sous des paroles symboliques, résumait notre vie complète, et exprimait nos plus cachés désirs (308).

Ainsi, Théodore joue le rôle de Rosalinde, jeune femme qui se travestit, et D'Albert celui d'Orlando, amoureux éploré. Le théâtre "fantastique" (selon l'expression de D'Albert) de Shakespeare permet aux acteurs de se dire sur scène ce qu'ils ne parviennent pas à s'avouer dans la vie et il aide D'Albert à démasquer Théodore. Les dialogues de la pièce miment la vie des personnages, et ce miroir déformé devient l'instrument d'une révélation:

... il m'a semblé que Théodore s'était aperçu de mon amour, quoique assurément je ne lui eusse jamais dit un seul mot, et qu'à travers le voile de ces expressions empruntées, sous ce masque de théâtre, avec ses paroles hermaphrodites, il faisait allusion à son sexe réel et à notre situation réciproque (302).

Lorsque Théodore fait son entrée sur scène revêtu du nouveau déguisement du personnage féminin qu'il joue, l'illusion frappe les imaginations: "Le battant s'ouvrit lentement et retomba de

¹⁰ Antinoüs et Alexis représentent la beauté tant admirée par les antiques. L'utilisation de ces exemples historiques semble offrir une explication des rapports homosexuels sous-jacents dans le roman.

même. Ce fut un cri général d'admiration. -Les hommes applaudirent, les femmes devinrent écarlates" (294) Mais le mérite de la découverte revient à la sagacité, principalement, de D'Albert:

L'image qui jusque là ne s'était dessinée que faiblement et avec des contours vagues, le fantôme adoré, et vainement poursuivi était là, devant mes yeux, vivant, palpable, non plus dans le demi-jour et la vapeur, mais inondé des flots d'une blanche lumière; non pas sous un vain déguisement, mais sous son costume réel; non plus avec la forme dérisoire d'un jeune homme, mais avec les traits de la plus charmante femme (294)

Tout le vocabulaire de ce passage appartient aux motifs de la révélation et de la vérité. L'emploi des contrastes et des oppositions met en avant l'idée que le rêve est devenu, pour l'esthète, réalité; il s'est fait chair. Il est un des rares initiés, et sans doute Rosette fait-elle partie, elle aussi, de ce cercle réduit qui peut avoir connaissance du véritable sexe de Théodore. Joseph Lowin écrit à ce propos dans "Gautier, les actrices et la rupture du code théâtral": "Dans ce roman, le théâtre, au lieu de créer une illusion, a pour but d'en détruire" (333). Mais le déguisement, même s'il est découvert, n'en reste pas moins une barrière. D'Albert n'ose pas avouer son amour et sa découverte directement. C'est par lettre qu'il s'exprime:

... je vous ai écrit, car l'habit que vous portez se prête mal à de tels aveux, et mille fois la parole s'est arrêtée sur mes lèvres; bien que j'eusse l'idée et la ferme conviction que je parlais à une femme, ce costume viril effarouchait toutes mes tendres pensées amoureuses, et les empêchait de prendre leur vol vers vous (359).

Une telle ardeur, une telle assiduité ne pouvaient qu'être récompensées. Cette récompense, D'Albert va la savourer toute entière lorsque Théodore le rejoint un soir dans sa chambre, ôte son déguisement et lui offre sa virginité. Il semble que Théodore choisisse également d'ôter son déguisement dans l'intimité de la chambre de Rosette. Le roman suggère plus qu'il ne donne de

certitudes, mais on peut imaginer que les deux femmes se sont elles aussi “mises à nu” l’une devant l’autre:

... une femme de chambre de Rosette m’apprit cette circonstance singulière: bien que sa maîtresse n’eut pas couché cette nuit-là avec son amant [D’Albert], le lit était rompu et défait, et portait l’empreinte de deux corps (410-11).

La véritable identité sexuelle de l’actrice, qui joue un rôle dans sa vie quotidienne, est donnée aux êtres qui l’ont le plus désirée ou aimée. Les autres conserveront l’illusion d’avoir connu Théodore chevalier de Sérannes, car à la différence du monde théâtral il n’existe pas toujours dans la vie de codes préétablis qui permettent de prendre du recul par rapport à une situation.

Nous étudierons plus en détails le déguisement éphémère de Corinne dans la partie concernant l’intériorité de la femme artiste. Il faut tout de même noter que le déguisement de l’héroïne offre des indices concernant le lieu d’origine de la jeune femme: “elle se revêtit d’une robe noire à la vénitienne, couvrit son visage et sa taille avec la mante qu’on porte dans ce pays” (488). Ces signes ne seront pas décryptés par Oswald. Il remarque la silhouette de Corinne au loin, étrangement familière et mystérieuse à la fois:

La forme italienne de l’habit noir qui l’enveloppait [Corinne] le frappa singulièrement. Il s’arrêta, fit le tour de cette voiture, revint sur ses pas pour la revoir encore, et tâcha d’apercevoir qu’elle était la femme qui s’y tenait cachée” (489-90).

Il est vrai qu’il ignore la présence de Corinne en Angleterre et qu’il la croit toujours en Italie. Mais, il ne suit pas son instinct et après un premier mouvement de curiosité, il retourne vers Lucille, resplendissante de fraîcheur. Le déguisement peut avoir deux fonctions ou effets opposés: cacher la véritable identité ou mener à une révélation. Ici, les indices précis qui sont donnés dans

le roman de Madame de Staël ne fonctionnent pas: ils ne permettront pas à Oswald de reconnaître Corinne. Nous avons vu que, dans d'autres romans, des personnages, parfois peu liés à la femme artiste, sont capables de s'apercevoir de son déguisement. Or, si Oswald fait partie du cercle intime de l'artiste, les sentiments amoureux qu'il éprouve pour Corinne ne sont pas suffisants pour l'amener à aller au-delà des apparences.

B- ... A L'INTERIORITE

Il est important, après avoir analysé les réactions du monde extérieur quant au déguisement physique, de s'attarder sur celles de la femme artiste. Cela nous permettra en effet de voir d'une manière plus complète les rôles des personnages. De quelle façon l'artiste vit-elle son déguisement, quelles sont les raisons qui l'ont amenée à se déguiser?

1- Le déguisement: source de malaise ou de plaisir?

Les personnages féminins des romans de Madame de Staël, de George Sand et de Théophile Gautier vivent leur déguisement physique de façon fort différente. Consuelo ne combat pas l'idée que le monde extérieur se fait de son apparence physique, "habituée qu'elle était à s'entendre traiter de guenon, de cédrat et de moricaude par les blondes et replètes filles de l'Adriatique" (46). Peu lui importe de se savoir belle ou laide. Ce qu'elle veut c'est rester "vraie", apparaître telle qu'elle se sent intérieurement, c'est à dire humble. Lorsqu'elle cède aux demandes insistantes de son entourage en s'habillant de façon plus recherchée, elle juge le résultat avec sévérité: "Moi, je hais cette poudre qui affadit, et qui vieillit les plus belles. J'ai l'air empruntée

sous ces falbalas; en un mot je me déplais ainsi” (98). Pour Consuelo, toute cette parure prend la forme d’un déguisement qui lui fait perdre sa véritable identité en masquant sa personnalité profonde. Ce qui la dérange surtout c’est de ne plus reconnaître sa propre image:

... et le soir, lorsqu’elle se retrouva seule, elle ôta soigneusement sa poudre, décrêpa et lissa ses beaux cheveux d’ébène, essaya une petite robe de soie noire encore fraîche qu’elle mettait ordinairement le dimanche, et reprit confiance en elle-même en se retrouvant devant sa glace telle qu’elle se connaissait (98).

Elle préfère mettre en avant la valeur de son chant qui, seul, doit compter dans son métier et elle déclare à Anzoleto: “Je me sens du courage depuis que j’ai renoncé à plaire par des moyens dont je ne sais pas me servir. Tiens, écoute ma voix, tout est là, vois-tu?” (99).

Consuelo, après son aventure au château des Géants, prend la route pour retrouver le Porpora à Vienne. Lorsqu’elle rencontre en chemin le jeune Joseph Haydn, elle s’amuse quelques instants à prolonger son anonymat. La chanteuse, d’observée devient alors observatrice et jouit d’une position que l’on peut qualifier de voyeurisme. Il existe un “renversement des rôles” que nous retrouverons dans le roman de Staël. Consuelo profite de sa position pour faire parler le jeune homme au sujet de personnes qui la touchent de très près. Elle est profondément touchée par l’injustice des ragots abominables que lui rapporte Joseph:

... le comte Albert de Rudolstadt, celui qui est fou, archifou, et quasi enragé, épouse la maîtresse de musique de sa cousine, une aventurière, une mendicante, qui a été, dit-on, comédienne en Italie, qui s’est fait enlevée par le vieux musicien Porpora, lequel s’en est dégoûté et l’a envoyée faire ses couches à Riensbourg (II: 22).

Il s’agit de la première véritable confrontation de la chanteuse avec les préjugés du monde extérieur. Elle prend alors conscience de la façon dont la vérité peut être déformée par des personnes aux mauvaises intentions. Le moment de la rencontre entre Consuelo et Joseph est

l'unique cas où Consuelo se plaît à conserver son déguisement un peu plus longtemps que nécessaire, car il entraîne une certaine prise de conscience. Le déguisement a aussi un aspect ludique dans le roman. Consuelo est un personnage joyeux et simple: le jeu, dans la mesure où il est innocent, fait partie de sa vie. Celui-ci continue quand la chanteuse amène Joseph Haydn à exprimer ses propres opinions. Elle s'amuse en effet de l'entendre louer les qualités du Porpora et de sa protégée, mais n'en retire aucune fierté.

Chaque fois qu'elle le pourra, c'est à dire lorsqu'elle aura confiance dans les gens qui l'entourent, dans leurs sentiments, Consuelo fera tomber avec soulagement son travestissement. L'artiste n'a retiré aucune satisfaction, n'a vécu aucun trouble lorsqu'elle voyageait sur les routes revêtue d'habits masculins. C'est pourquoi la chanteuse ôte son déguisement sans regret et sans émotion, dès qu'elle arrive à destination: "Le lendemain, Keller¹¹ tressa les cheveux flottants de Consuelo; sa fille l'aida à reprendre les vêtements de son sexe ..." (II: 155).

La manière dont est vécu le déguisement physique dans *Corinne ou l'Italie* est beaucoup plus négative que dans le roman de George Sand. Le déguisement n'apparaît que dans la deuxième moitié du roman. A propos de la structure du récit, Georges Poulet met en avant l'idée selon laquelle "le roman est divisé en deux parties aussi différentes que possible l'une de l'autre, dont l'une est le roman de la passion et l'autre le roman de l'après-passion" (588). Il est intéressant de lier ces deux "romans" avec la présence ou l'absence du déguisement. En effet, alors que dans toute la première partie du récit Corinne est "l'objet" vers lequel tous les regards convergent, alors qu'elle est dans une position de représentation, elle devient, par l'intermédiaire du

¹¹ Perruquier de Vienne qui accueille à bras ouverts les deux jeunes gens sous recommandation d'un de ses amis.

déguisement, spectatrice. Nous étudierons plus en détail les circonstances et les raisons du déguisement de Corinne, mais nous pouvons déjà noter que celui-ci a une connotation négative pour la femme artiste. Le renversement des rôles, tel que nous l'avons mentionné, indique une situation de désordre. Le génie de Corinne doit être nourri par l'extérieur. Et ce n'est pas un hasard si Corinne porte un voile lorsque son talent l'abandonne: elle souhaite se cacher du regard du public, et surtout de celui d'Oswald, car elle n'en est plus "digne". Il existe donc une opposition marquée entre les moments où Corinne apparaissait en public, où elle était le point d'admiration d'une foule en liesse et ces apparitions "voilées". Le motif du déguisement est associé à la honte, au malheur, à la tristesse et à la maladie de l'artiste.

Contrairement à Consuelo et à Corinne, Madeleine conserve son déguisement pratiquement tout au long du roman. Ce sont les écrits épistolaires de Madeleine qui nous apprennent toutes les circonstances et les étapes qui ont jalonné sa transformation physique. La jeune Madeleine de Maupin a beaucoup oeuvré pour se travestir. Dans un premier temps, il lui a fallu faire l'apprentissage de certains gestes peu familiers à une femme. Le déguisement a été d'autant plus difficile à rendre vraisemblable que l'éducation de Madeleine, à l'image de celle des jeunes filles de bonne famille dans la société du dix-neuvième siècle, ne s'y prêtait pas. Madeleine insiste sur les manques profonds qui existent, à son avis, dans l'éducation des filles:

Pauvres filles que nous sommes; élevées avec tant de soin, si virginalemement entourées d'un triple mur de précautions et de réticences, nous à qui l'on ne laisse rien entendre, rien soupçonner, et dont la principale science est de ne rien savoir, dans quelles étranges erreurs nous vivons, et quelles perfides chimères nous bercent entre leurs bras! (243).

La transformation consciente et voulue par Madeleine est plus le résultat d'un caractère hors du commun que de son éducation. L'actrice exprime les types de problèmes auxquels elle a été confrontée en voulant rentrer dans la "peau" d'un jeune homme. Un élément important va rendre possible la transformation: la mort de son oncle, l'unique parent qui lui restait. Elle acquiert alors assez d'indépendance pour oeuvrer selon son goût. Et cette indépendance, elle décide de la mettre à profit immédiatement:

... j'avais appris à tirer l'épée et le pistolet; je montais parfaitement à cheval et avec une hardiesse dont peu d'écuyers eussent été capables; j'étudiais bien la manière de porter le manteau et de faire siffler la cravache, et, en quelques mois je parvins à faire d'une fille qu'on trouvait assez jolie un cavalier beaucoup plus joli, et à qui il ne manquait guère que la moustache (247).

Changer de sexe nécessite donc, dans un premier temps, d'apprendre les codes réservés à l'autre sexe. Il faut remarquer qu'il ne semble exister aucun point commun dans la manière de se comporter entre les hommes et les femmes dans le roman de Gautier. Après la transformation de ses actions, Madeleine peut modifier son apparence extérieure et revêtir le costume masculin:

Le tiroir où étaient renfermées mes robes, désormais inutiles, me parut comme le cercueil de mes blanches illusions; -j'étais un homme, ou du moins j'en avais l'apparence: la jeune fille était morte (250).

Tout comme pour le changement de nom, l'image de mort est ici présente et marque une évolution profonde dans l'identité du personnage. Car Madeleine se métamorphose bel et bien en homme.

La manière dont Madeleine vit son déguisement évolue tout au long de l'intrigue. Au début de son aventure travestie, même si elle est encore un peu timide, elle maîtrise parfaitement le jeu. Son déguisement va même lui permettre en toute impunité de vivre ses premiers émois sensuels,

la nuit où elle doit partager le lit d'un compagnon de fortune. Elle est alors si troublée que, malgré son jugement négatif sur le comportement grossier des hommes, elle écrit à son amie: "J'allais jusqu'à désirer qu'il s'éveillât et s'aperçût que j'étais une femme" (265). Ses désirs sont ceux d'une jeune fille curieuse de perdre une virginité vécue négativement. Le critique Joseph Savalle va plus loin encore, lorsqu'il déclare que la virginité dans le roman de Gautier est "considérée comme une des pires frustrations de cette éducation" (35). Mais peu à peu, au contact du monde extérieur, elle finit, elle-même, parfois par ne plus très bien savoir qui elle est:

A force d'entendre tout le monde m'appeler monsieur, et de me voir traiter comme si j'étais un homme, j'oubliais insensiblement que j'étais femme; -mon déguisement me semblait mon habit naturel, et il ne m'en souvenait plus d'en avoir jamais porté d'autre (327).

Le masque fonctionne si bien, qu'on pourrait lui appliquer l'adage "l'habit fait le moine". Les sentiments de Madeleine quant à son identité sexuelle se troublent, la frontière entre masculin et féminin se brouille. C'est pourquoi elle se prend au jeu de la séduction avec Rosette. Au début de leur rencontre, elle se montre attentionnée afin de rendre plus vraisemblable encore son apparence masculine: "Pour avoir parfaitement l'air d'un homme et me divertir un peu, je ne trouvais rien de mieux que de faire la cour à la soeur de mon ami" (324). Mais le jeu prend une autre tournure lorsque Rosette s'éprend sincèrement de celui qu'elle croit être un homme. Madeleine est troublée par la promiscuité ambiguë avec la jeune femme et pense que le corps de Rosette est un "objet" devenu beaucoup plus désirable que celui des hommes :

Je la contemplais quelques temps avec une émotion et un plaisir indéfinissables, et cette réflexion me vint que les hommes étaient plus favorisés que nous dans leurs amours, que nous leur donnions à posséder les plus charmants trésors, et qu'ils n'avaient rien de pareil à nous offrir (335).

Elle avoue alors, à sa correspondante, ses sentiments envers Rosette: “ ... plus qu’une femme n’aime une femme” (349). Elle lui décrit également son excitation lorsque Rosette est venue la rejoindre dans sa chambre: “La douce chaleur de son corps me pénétrait à travers ses habits et les miens; mille ruisseaux magnétiques rayonnaient autour d’elle”. La tentation homosexuelle finit par devenir désir de transsexualité:

... cette scène, tout équivoque que le caractère en fût pour moi, ne manquait pas d’un certain charme qui me retenait plus qu’il n’eût fallu; cet ardent désir m’échauffait de sa flamme, et j’étais réellement fâchée de ne le pouvoir satisfaire: je souhaitais même d’être un homme, comme effectivement je le paraissais afin de couronner cet amour, et je regrettais fort que Rosette se trompât (339).

Si Madeleine de Maupin s’inquiète de ne pouvoir combler Rosette, d’une manière générale, elle aime son nouvel état. En effet, son déguisement est l’outil qui lui permet de combler les tares associées à l’éducation des jeunes filles, de résoudre ses frustrations sexuelles et il lui offre la possibilité d’exercer un réel pouvoir sur les êtres qui l’entourent. A la fin du roman, Madeleine est comblée car elle parvient à réaliser son fantasme de fusion des deux identités sexuelles:

Ma chimère serait d’avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature: homme aujourd’hui, femme demain, je réserverais pour mes amants mes tendresses langoureuses, mes façons soumises et dévouées ... (394).

Savalle déclare à propos du roman de Gautier que:

Ce thème de l’androgynie est riche de tous les dédoublements [...] il confirme la transformation de Madeleine de Maupin, frêle jeune fille sans aucun droit à vivre selon les impulsions de son corps ni de son esprit, en un être hybride certes, mais différent, qui n’a plus les réactions de la première, peut-être simplement parce qu’il n’en a plus les contraintes morales et légales (35).

Le travestissement est devenu l'outil du dépassement des règles d'une société débilante au profit d'une réalisation de l'être profond. Son métier d'actrice a sans doute aidé Madeleine à jouer un "rôle" si éloigné de sa vie quotidienne: elle est rentrée dans "la peau d'un homme" tout comme une actrice "rentre dans la peau" de son personnage .

Les femmes artistes vivent de façon variée leur apparence extérieure, maîtrisent plus ou moins bien les effets de leur déguisement. Voyons maintenant les raisons qui les ont amenées à changer d'apparence.

2- Les motivations de l'artiste

Dans le cas de Consuelo, il est nécessaire de voir les motivations de son déguisement d'une part, celles de l'abandon de ce déguisement d'autre part. Mais auparavant, il faut préciser que durant toute la période de son séjour dans la famille illustre des Rudolstadt, elle n'éprouve pas le besoin de se déguiser physiquement, même si elle souhaite conserver son anonymat. En effet, comment les habitants de ce château situé dans un pays fort reculé, en Bohême, isolés et coupés du reste du monde, si éloignés de Venise, pourraient-ils reconnaître le visage de la célèbre cantatrice? En revanche, lorsqu'elle reprend la route pour rejoindre son maître le Porpora qui réside alors à Vienne, elle se trouve dans une position plus fragile car plus exposée. La jeune fille voyageant sur les routes ne pourrait-elle pas rencontrer des gens qui seraient susceptibles de la reconnaître, l'ayant auparavant vue chanter sur une scène italienne? C'est donc par souci de protection que Consuelo cache son visage à son futur compagnon de route, Joseph Haydn. Elle délivre à Joseph sa véritable identité dès le moment où elle a confiance dans le jeune homme. Par contre, lorsque les deux amis continuent leur voyage sur les routes, Consuelo se travestit. Mais il

ne s'agit pour la chanteuse que d'un moyen d'éviter que les ragots se multiplient et le déguisement la protège des dangers que l'on peut rencontrer en voyageant à pied.

Consuelo, après être retournée à Vienne, décide de revoir le chanoine qui l'avait accueillie et de se montrer sous son apparence coutumière. C'est par souci d'amitié que la chanteuse souhaite lui révéler la supercherie dont il a été victime. Le chanoine s'est convaincu à tel point du sexe masculin de "Bertoni" qu'il croit tout d'abord que Consuelo s'est déguisée en femme. Consuelo lui confie alors immédiatement son secret:

Mon respectable ami, répondit Consuelo en lui baisant la main, il faut que Votre Révérence me pardonne de l'avoir trompée. Je n'ai jamais été garçon; Bertoni n'a jamais existé, et lorsque j'ai eu le bonheur de vous connaître, j'étais véritablement déguisée (II: 215).

Chaque fois que Consuelo se livre au monde extérieur, le doute disparaît de l'esprit de ceux à qui elle se révèle sous son véritable jour:

Consuelo, avait, pour dire la vérité, un accent irrésistible, et dont le chanoine subit la puissance, comme les âmes pures et droites subissent toujours celle de la sincérité (II: 216).

Lorsque la Corilla reconnaît en Consuelo "celui" qui l'a aidée à accoucher peu de temps auparavant, elle a un ton persifleur par peur de chantage de la part de celle qui partage son lourd secret:

Nous avons le secret l'une de l'autre, et l'impératrice, qui veut tout savoir, ne saura rien d'aucune de nous. -A supposer que j'eusse un secret, répondit froidement Consuelo (II: 262).

Consuelo ne pense pas que son travestissement est un acte inavouable de sa vie. Elle a choisi cet expédient car elle n'avait pas le choix. Elle devait se protéger du monde extérieur. Simone Vienne

et René Bourgeois, dans leur préface au roman, intègrent le motif du déguisement à l'intérieur de la structure de l'intrigue lorsqu'ils déclarent que:

Le retour à la vie profane se fait après la période purificatrice du voyage avec Haydn, qui est aussi un retour à l'enfance et à l'indifférenciation sexuelle cette fois choisie, grâce au déguisement de Consuelo (32).

Le déguisement est analysé comme faisant partie intégrante du mouvement d'initiation de la chanteuse et perd toute connotation négative. Le travestissement, loin d'être un signe de déviance sexuelle, permet à l'héroïne de retrouver la période "édénique" de l'enfance.

Dans le roman de Sand, il existe un autre cas de figure. Il s'agit du déguisement qui n'est à aucun moment tenu secret, mais qui est, au contraire, connu par tous ceux qui l'entourent. Une dernière fois Consuelo se vêt d'un habit qui ne lui est pas habituel à un moment clef de son existence. Au moment où elle est sur le point d'être intronisée dans "l'ordre des Invisibles", on lui demande de faire un choix entre celui qu'elle croit être deux personnes différentes, à savoir, son mari Albert ou le mystérieux Livérani¹². Elle doit "matérialiser" ce choix en portant une des deux tenues qu'on lui a laissées dans sa chambre:

Les deux habits que la néophyte trouva étalés dans sa chambre étaient une brillante parure de mariée, et un vêtement de deuil avec tous les signes distinctifs du veuvage (III: 367).

Ainsi, le déguisement doit jouer un rôle de révélateur d'un sentiment profond; il permet de l'extérioriser. Il faut remarquer que la robe de mariée et la robe de veuvage sont des vêtements marqués par des codes sociaux bien établis. En soi, ils fonctionnent comme des symboles

¹² Il est intéressant alors de noter que Consuelo se trouve trompée à son tour. La situation se renverse lorsque le comte Albert maintient Consuelo dans la croyance de sa mort et qu'il lui apparaît sous une nouvelle identité, celle de Livérani. Livérani porte toujours un masque et une grande cape noire. Consuelo, lorsqu'elle découvrira la vérité, se montrera très compréhensive et pardonnera à Albert.

correspondant à des types de comportement particuliers. C'est la robe de mariée que choisit de porter Consuelo, et c'est donc Liverani qu'elle a décidé d'épouser.

A la fin du récit initiatique de Consuelo, l'artiste retrouve le vêtement qu'elle a toujours affectionné, celui des gitanes, chanteuses itinérantes. Cette tenue est celle qui suggère le mieux ses sentiments intérieurs et son caractère:

... l'air imposant, le regard scrutateur de celle-là, nous inspiraient un certain respect, en dépit du costume bien évidemment zingaro qu'elle portait avec l'aisance que donne l'habitude. Sa jupe rayée, son grand manteau de bure fauve rejeté sur son épaule comme une draperie antique, ses cheveux noirs comme la nuit [...] tout dans sa personne et dans son costume accusait au premier abord le type et la profession d'une Zingara (III: 444).

Maurice Beebe dans son ouvrage *Ivory Towers and Sacred Founts* déclare que *Consuelo* est un des romans fondateurs de la tradition bohémienne dans la fiction artistique et il écrit par ailleurs: "The novel reflects another romantic tradition, that of the artist as wanderer, gypsy, or Bohemian free from the restraints of social convention" (76).

Même si l'aspect physique n'apparaît qu'en filigrane dans *Corinne ou l'Italie*, le motif du déguisement physique apparaît à plusieurs moments dans le roman: tout d'abord, à deux reprises, lorsque la jeune femme part secrètement en Angleterre afin de comprendre les raisons de la froideur de la correspondance d'Oswald, parti depuis plusieurs mois, puis une dernière fois, à la fin du roman, peu de temps avant sa mort. Il s'agit à chaque fois de lieux publics: un théâtre (Angleterre), une place où a lieu un défilé militaire (Angleterre), une salle en Italie où "une foule immense y était rassemblée" (580). Dans le premier cas, elle ne veut pas prendre le risque que quelqu'un puisse la reconnaître au théâtre:

... se rappelant que Lord Nelvil avait souvent comparé sa manière de déclamer à celle de Madame Siddons, elle eut la curiosité de l'entendre et se rendit voilée dans une petite loge d'où elle pouvait voir sans être vue (480).

Après avoir aperçu Oswald qui assistait par hasard à cette même représentation théâtrale, Corinne souhaite se montrer à lui. Mais, torturée par l'idée qu'Oswald ne l'aime plus, sa confiance diminue. Elle n'a de cesse de se comparer physiquement à sa jeune demi-soeur Lucille, et cette comparaison, elle la fait à son désavantage:

D'abord elle avait l'idée de se parer avec soin, et de se montrer ensuite subitement à lui [Oswald]; mais en commençant sa toilette, ses cheveux noirs, son teint un peu bruni par le soleil d'Italie, ses traits prononcés, mais dont elle ne pouvait pas juger l'expression en se regardant, lui inspirèrent du découragement sur ses charmes. Elle voyait toujours dans son miroir le visage aérien de sa soeur ... (488).

Elle décide alors de rejeter toute parure et de se voiler pour assister à une prise d'arme du régiment de Lord Nelvil. Dans ce cas on peut presque parler d'une automutilation, automutilation qui se terminera par la mort de l'artiste. Mais auparavant, Corinne, malade et affaiblie, met véritablement en scène sa dernière apparition publique. La poétesse, comme une actrice le ferait sur scène, fait ses adieux à son public et à Lord Nelvil:

A l'extrémité, dans un endroit fort obscur, un fauteuil était préparé, et lord Nelvil entendait dire autour de lui que Corinne devait s'y placer, parce qu'elle était si malade, qu'elle ne pourrait pas réciter elle-même ses vers. Craignant de se montrer, tant elle avait changé, elle avait choisi ce moyen pour voir Oswald, sans être vue. Dès qu'elle sût qu'il y était, elle alla voilée vers ce fauteuil (580-81).

Le déguisement dans le cas de Corinne, comme dans celui de Consuelo lorsque cette dernière porte sa robe de mariée, devient un signe qui communique le sentiment qui anime les artistes: l'amour. Mais alors que dans le roman *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, le vêtement symbolise l'union et la joie, dans le roman de Madame de Staël il évoque la séparation et la mort.

Le roman de *Mademoiselle de Maupin* montre explicitement les différentes raisons qui ont poussé l'actrice à se travestir. C'est dans sa correspondance que l'on peut voir de quelle manière elle se justifie. Madeleine, dans ses lettres, ne cesse de dénoncer la bêtise dans laquelle on enferme les jeunes filles. On les surprotège, on les rend ignorantes: "Le temps de notre éducation se passe non pas à nous apprendre quelque chose, mais à nous empêcher d'apprendre quelque chose" (249). Madeleine pressent que les hommes sont menteurs et dissimulateurs. Ceux qui détiennent le pouvoir et la liberté d'action, manipuleraient les filles et celles-ci se laisseraient abusées en toute innocence. C'est pour avoir la confirmation de cette sensation, pour combler le vide dans lequel le système social enferme les filles, que Madeleine change de sexe. Le critique Joseph Lowin explique la motivation de la jeune fille mais aussi, d'une manière plus globale, celui de la raison d'être du déguisement dans le roman. Il reprend, à cet effet, les propos du critique Uspenky:

Le seul mobile de la supercherie de Madeleine de Maupin est son désir de rompre le cadre de la vie réelle, de savoir ce qui se passe dans les coulisses de la vie sociale [...] Quel est le sens de la rupture du cadre théâtral? Selon Uspenky, l'effort de violer les limites de l'espace artistique est motivé en général, par le désir de joindre le monde représenté et le monde réel, pour atteindre au plus haut degré de verisimilitude et partant de réalisme dans la représentation (333).

Les raisons de Madeleine sont également profondément "féministes". Car au-delà de sa propre personne, Madeleine semble se battre pour les femmes en général. Ainsi, elle confie toutes ses découvertes concernant l'autre sexe à son amie, sans rien lui cacher de la vérité, aussi dure soit-elle. Car les pressentiments de Madeleine vont s'avérer en dessous de la vérité. Joseph Savalle écrit à ce propos: "Le bien-fondé de ses craintes va être prouvé par les expériences que

son travestissement va lui permettre, et ainsi le justifier” (33). La réaction de l’actrice est alors très négative:

J’avais bien soupçonné que les hommes n’étaient pas tels qu’ils apparaissaient devant nous, mais je ne les croyais pas encore aussi différents de leurs masques, et ma surprise égalait mon dégoût (261).

C’est en utilisant “l’arme” du sexe masculin -le masque dans un sens littéral dans son cas- que Madeleine tente de résoudre sa frustration. C’est par soif de connaissance et d’égalité qu’elle est devenue Théodore. Sa dissimulation, selon le personnage, n’a été que le fruit d’une réaction. Ashdown-Lecointre, dans son article “L’emploi du masque chez Gautier”, reprend une idée développée par le critique Bouchard, à savoir que le masque est de rigueur dans le milieu social de *Mademoiselle de Maupin*. Il a, selon ces deux auteurs, la fonction de faciliter les rapports humains; c’est également “un atout maître du jeu de la séduction: il protège et il provoque, il attire par le mystère, il retient par le changement” (“L’emploi du masque chez Gautier” 121). C’est pourquoi l’artiste vit son travestissement comme étant légitime et non pas malsain. C’est parce qu’elle s’est sentie manipulée, et à travers sa personne il s’agit de toutes les femmes, qu’elle va manipuler à son tour:

O pure et noble femme! si tu savais ce que dit de toi, dans un cabaret, à tout hasard, devant des personnes qu’il ne connaît pas, l’homme que tu aimes le mieux au monde, et à qui tu as tout sacrifié! comme il te déshabille sans pudeur, et te livre effrontément toute nue aux regards avinés de ses camarades, pendant que tu es là, triste, le menton dans la main, l’oeil tourné vers le chemin par où il doit revenir! (260).

Le contraste entre le comportement et les sentiments profonds des hommes et des femmes dans l’univers de Gautier est très fort. Les deux sexes vivent dans des mondes complètement différents. L’univers des femmes est, selon Madeleine, celui de l’innocence et des sentiments

vrais, l'univers des hommes n'est que celui du mensonge et de la grossièreté. Et le rôle de Madeleine-Théodore est de révéler la "vérité", jusqu'à un certain point du moins, comme nous le verrons dans la partie concernant le déguisement des sentiments de la femme artiste. Au-delà des raisons personnelles évoquées par Madeleine, il existe un sentiment que partage D'Albert: l'incapacité de s'accepter et de vivre tel que l'on est. Savalle déclare à ce propos:

Cette métamorphose en un individu d'un autre sexe apparaît alors comme le symptôme d'un profond malaise existentiel, la marque du refus de sa propre condition humaine en ce qu'elle a de plus essentiel: le sexe, l'indice qu'on est capable de trouver joie et équilibre dans la peau que le sort vous a donnée; c'est une quasi impossibilité d'être soi-même (30).

Cette "impossibilité d'être soi-même" n'est-elle pas un des éléments clés de la pensée des romantiques ? En effet, au début du XIXe siècle réapparaît un trouble existentiel qui avait été masqué durant la période du siècle des Lumières. Dans son ouvrage *Littérature XIXe siècle*, Henri Mitterand déclare à ce propos: "Omniprésent dans ces récits [du début du XIXe siècle], le Moi toujours se cherche et se déchire, en proie à ses doutes ou à ses désirs contraires" (36).

Il devient alors difficile d'imaginer que Madeleine veuille ou puisse un jour ôter son déguisement d'une manière définitive. De travestie, d'homosexuelle, Madeleine devient hermaphrodite. Elle change de sexe, aussi facilement semble-t-il, qu'elle change de costume. Il est impossible pour Madeleine de retourner à sa condition première. Le déguisement physique dans sa vie quotidienne l'a menée aux frontières d'un autre univers qui l'a changée pour toujours. Son innocence est perdue, elle ne peut plus vivre désormais dans la société comme une jeune fille:

J'ai bien envie de déchirer ma lettre et de faire seller mon cheval. -Mais je n'y pensais plus, -avec l'habit que je porte, je ne pourrais approcher de toi, et reprendre la vie familière que nous menions ensemble lorsque nous étions petites filles bien naïves et bien innocentes (313).

La nature de Madeleine est trop complexe pour qu'elle puisse se réaliser en tant que femme ou en tant qu'homme. Les deux pôles lui sont devenus nécessaires, elle a aboli les limites sociales et celles de la nature. Donc, si Madeleine se livre tour à tour à D'Albert et à Rosette, en se mettant à nu, physiquement et moralement, cela ne peut durer que l'espace d'une nuit. Elle déclare sans ambages à son amant:

J'ai quitté pour vous cette nuit mes habits d'homme; -je les reprendrai demain matin pour tous. -Songez que je ne suis Rosalinde que la nuit, et que tout le jour je ne suis et ne peut être que Théodore de Sérannes... (405)

Elle réalise son projet lorsqu'au petit matin, elle rejoint Rosette dans sa chambre. Il faut remarquer avec Frederic Monneyron que Madeleine n'est plus à proprement parler une figure androgyne, puisqu'il existe un décalage temporel entre les deux pôles de sa personnalité. C'est cette idée qu'il exprime dans son ouvrage intitulé *L'androgyne décadent, Mythe, figure, fantasmes*:

Devant l'échec de cet être hybride qu'est l'androgyne, s'impose alors une double vie: mener *deux vies parallèles* qui actualisent, chacune de leur côté, un des aspects du caractère (56).

Madeleine ne peut être à la fois Madeleine et Théodore, tout comme il lui est impossible de retourner à sa condition première de jeune fille. Son être est divisé à tout jamais et implique une continuation du déguisement.

Conclusion

Le déguisement privilégié des artistes de notre corpus est le travestissement. Sa présence dans les romans étudiés est plus ou moins importante et peut prendre alors une signification particulière. Dans *Mademoiselle de Maupin*, il s'agit d'une métamorphose durable et volontaire de la part de l'héroïne, alors que dans *Consuelo* le travestissement n'est que temporaire. Dans le premier cas, le trouble de l'identité, la démultiplication de la personnalité sont d'autant plus importants que la femme est prise elle-même dans son déguisement. Par contre, les déguisements de Consuelo ne sont le plus souvent que des épisodes éphémères. Si Camille Maupin n'a pas à proprement parler de déguisement, le monde extérieur dans son ensemble, s'accorde à penser qu'elle n'est pas féminine. Dans le roman de Balzac, la "masculinisation" de la femme artiste est le fruit des préjugés d'une société qui veut continuer à suivre un modèle patriarcal archaïque. *Béatrix* est par excellence l'exemple de roman qui, à l'intérieur du genre du *Künstlerroman* du XIXe siècle, véhicule l'idée selon laquelle la "femme de génie" met en péril sa "féminité".

Le déguisement peut être plus ou moins bien réussi: dans *Consuelo*, il ne fonctionne pas toujours, alors que dans *Mademoiselle de Maupin*, il est presque indécélable. Dans le premier roman, l'héroïne quitte définitivement son déguisement physique, alors que dans le second l'artiste ne se départit que temporairement de son travestissement. Les "élus" sont majoritaires dans le roman de Sand et très nettement minoritaires dans celui de Gautier. Tous ces éléments permettent, au final, de mettre en évidence deux visions différentes de l'artiste: d'un côté le personnage féminin se départit de son mystère, alors que de l'autre il reste une énigme pour le monde extérieur. La réaction de l'entourage de la femme artiste, au moment de la révélation du

déguisement, est variable. Elle dépend en fait de la compréhension ou non des motivations de la femme artiste.

D'une façon générale, la présence systématique du déguisement physique dans notre corpus d'étude renforce l'idée selon laquelle la femme artiste peut avoir plusieurs visages. Elle apparaît comme un être aux facettes multiples, même si elle vit mal le déguisement. Il existe alors un hiatus entre la vision externe et interne par rapport au déguisement. Dans le premier cas, il est vécu par le monde extérieur comme un danger immédiat pour la société. Il trouble l'ordre social car il permet à la femme artiste de transgresser les lois "naturelles" de la différenciation sexuelle. Il peut même remettre en cause les autres dans leur propre identité sexuelle (voir d'Albert). La femme par contre, ne se voit pas comme une manipulatrice. Son déguisement, elle le justifie toujours. Ainsi, Madeleine de Maupin pense avoir le droit de connaître la "vérité" sur l'autre sexe. Puisque la société de son époque telle qu'elle se présente dans le roman lui refuse ce droit, elle le prend en raison de l'inégalité latente dans l'éducation traditionnelle. Consuelo dissimule sa véritable identité sexuelle tant que l'extérieur représente pour elle un danger latent. Ses intentions sont claires: se protéger. Corinne, trahie par celui qu'elle aime passionnément cherche à comprendre les sentiments de son amant via le déguisement d'une part, et cache au monde extérieur son visage révélateur de sa déchéance artistique d'autre part.

Il est important également de mettre en évidence que, dans chacun des romans étudiés, il existe le renversement du rôle habituel de l'artiste lorsque celle-ci est déguisée. L'artiste, lorsqu'il est reconnu, est une figure publique: il est celui que l'on observe, que l'on admire. Le travestissement, en masquant la véritable identité de l'héroïne, lui permet à son tour d'observer son entourage tout en conservant son anonymat. Le déguisement peut être pour le personnage

féminin le symbole de son pouvoir et un outil de jouissance (Madeleine de Maupin) ou au contraire le symbole de son impuissance et de sa déchéance (Corinne).

L'opposition existant entre la vision du monde extérieur et celle de l'héroïne sur le déguisement physique pose la question de la sincérité de la femme artiste. Joue-t-elle simplement un rôle ou au contraire est-elle digne de confiance dans les romans en question?

TROISIEME PARTIE: LE DEGUISEMENT DES SENTIMENTS

Au milieu du XXe siècle, Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe*, a analysé l'idée d'ambivalence et d'ambiguïté qui s'attache aux femmes en général, et la façon dont il leur est impossible d'incarner un "concept figé". La critique littéraire s'est particulièrement intéressée à la problématique de la représentation de la personnalité de la femme actrice via le regard extérieur.

Ross Chambers dans son article intitulé "L'Ange et l'automate" considère que:

L'actrice apparaît comme un signe de la femme, au sens où le masque est un signe du visage; et alors, comme tous les visages peuvent se rêver derrière un masque, l'actrice semble contenir en elle, virtuellement, toutes les femmes (10).

La femme actrice est représentée dans la littérature comme un être profondément versatile, qui attire et angoisse à la fois. Elle offre une intériorité qui échappe à la connaissance de ceux qui l'observent. Ainsi, apparaît le concept d'un troisième type de déguisement de la femme artiste, qu'elle soit actrice ou écrivain: celui des sentiments. Dans cette dernière partie nous tenterons de pénétrer jusqu'à l'intimité de la femme artiste, sa sensibilité, son caractère¹³. Si ce phénomène est bien sûr beaucoup plus lisible du côté de l'intériorité que de l'extériorité, il n'en reste pas moins que l'extérieur joue un rôle de premier plan dans le déguisement des sentiments de la femme artiste.

¹³ Le genre même des romans étudiés nous oblige à aborder cette dernière partie en faisant ressortir la "psychologie" des personnages.

A- DE L'EXTERIORITE...

Le monde extérieur se divise en deux groupes qui s'opposent très nettement. D'un côté, nous trouvons les manipulés ou les aveuglés, de l'autre ceux qui sont parvenus à découvrir les véritables sentiments de la femme artiste.

1- a) Les manipulés:

Dès le début du roman de Balzac, Calyste, unique héritier de la famille du Guénic, est présenté comme étant un personnage éminemment naïf. Cette naïveté ne saurait être uniquement le fruit de sa jeunesse. Il semble naturel à sa famille de le tenir à l'écart de toutes les discussions qui, pourtant, le concernent de très près. Ainsi, le cercle familial profite de l'absence de Calyste pour débattre de ses rapports scandaleux avec Félicité et envisager un mariage de "raison". Il est important de souligner que les préjugés de l'univers immuable des du Guénic confinent Félicité dans un rôle de manipulatrice et que la famille fera tout pour empêcher Calyste de se laisser "ensorceler par le démon". Cette idée du pouvoir de manipulation de la femme artiste est reprise à plusieurs moments et devient un des motifs principaux du roman. Il est donc sous-entendu que Félicité cache ses sentiments réels. Voilà pourquoi le mot "machiavélisme", même si nous avons plutôt l'habitude de le voir associé à un homme, qualifie à plusieurs reprises l'artiste. La mère de Calyste, prototype de la femme et de la mère "idéales", est jalouse de "l'emprise" de Félicité sur son fils. Elle déclare:

Enfin, j'aurais voulu qu'au moins il [Calyste] mît dans son coeur une noble et belle créature et non une histrionne, une baladine, une femme de théâtre, un auteur habitué à feindre des sentiments, une mauvaise femme qui le trompera et le rendra malheureux (86).

Cette phrase est représentative du type d'idées préconçues qui circulent dans le monde extérieur: il y a confusion, assimilation entre le métier et la vie de la femme artiste. Puisqu'elle écrit des textes de fiction, on en déduit qu'elle dissimule ses vrais sentiments dans le quotidien. Il ne faudra pas occulter le fait que, même si Félicité est un personnage manipulateur comme nous le verrons plus loin dans notre étude, la famille la critique car Félicité met en danger un ordre qu'elle a établi et qu'elle voudrait immuable. C'est cette crainte qu'exprime la baronne qui entend voir sa nièce épouser Calyste:

La baronne souhaitait une longue vieillesse pour voir poindre l'aurore du bien-être.
Mademoiselle du Guénic avait compris et adopté ce plan, que menaçait alors
Mademoiselle des Touches (89).

De multiples éléments se combinent dans l'esprit des personnes qui appartiennent au cercle des du Guénic pour les empêcher de croire à la sincérité de Félicité: elle appartient au monde trouble des arts, elle est d'un "âge canonique"¹⁴, elle a délaissé sa région natale, la Bretagne, pour aller vivre à Paris, elle tient un salon et s'entoure de jeunes hommes, elle est indépendante et elle est célibataire... Madeleine de Fargeaud dans "Une lecture de *Béatrix*" met l'accent sur l'exclusion dont souffre l'auteur Camille Maupin:

Parce qu'elle a voulu méconnaître ses origines, elle a mené l'existence bizarre d'une créature hybride. Quand elle y renonce, elle n'a plus sa place ni dans une sphère ni dans l'autre, sa vie n'est plus de ce monde (104).

Les peurs et les croyances du monde extérieur semblent être justifiées lorsque l'on observe le comportement du personnage de Félicité envers le jeune Calyste. L'emprise qu'elle exerce sur le jeune amoureux transi est indéniable. Calyste vit au rythme de celle qu'il aime et admire. La

¹⁴ Il ne faut pas oublier que Félicité a deux fois l'âge de Calyste: elle a quarante ans et le jeune homme n'en a que vingt.

femme artiste joue le rôle de l'initiatrice¹⁵: elle a ouvert l'esprit et l'imaginaire du jeune homme sur un monde artistique et intellectuel qu'il ne connaissait pas ("initié par Félicité à toutes ces grandeurs", [117]), mais elle est surtout la première femme qu'il aime:

Dès que Calyste vit poindre les girouettes des deux pignons au-dessus des ajoncs du grand chemin et les têtes tortues des pins, il trouva l'air plus léger. Guérande lui semblait une prison, sa vie était aux Touches. Qui ne comprendrait les attraits qui s'y trouvaient pour un jeune homme candide? L'amour pareil à celui de Chérubin, qui l'avait fait tomber aux pieds d'une personne qui devint une grande chose pour lui avant d'être une femme, devait survivre aux inexplicables refus de Félicité (116).

L'amour que Calyste porte à Félicité est marqué du sceau de la tristesse et de l'attente. Les arguments de Calyste ne pèsent pas lourd dans la balance lorsque l'écrivain lui avoue les raisons pour lesquelles elle l'a repoussé, raisons que nous aborderons en détail dans la partie concernant l'intériorité. Calyste se laisse convaincre par Félicité de l'impossibilité de leur amour. Il faut s'attarder ici sur le portrait que Félicité fait de son amie Béatrix à Calyste. Tout est mis en oeuvre dans cette description pour exciter la curiosité du jeune homme alors que celui-ci ne l'a pas encore vue. Elle manie avec autant d'art la parole que l'écriture. Tout d'abord, l'histoire personnelle de Béatrix ne peut qu'enflammer l'esprit d'un jeune homme en quête de sensations romanesques: la baronne a quitté mari et enfants pour vivre sa passion avec le compositeur Conti en Italie. Félicité distille subtilement qualités et défauts dans une même phrase. Elle commence chacune de ses phrases par un aspect avantageux du physique de Béatrix, pour toujours contrebalancer cet effet par un "mais" qui détruit la première impression, mais qui attise également la curiosité de celui qui écoute. Enfin, Calyste pénètre dans l'intimité de Béatrix lorsque Félicité lui fait lire une lettre confidentielle qu'elle a reçue de son amie. Avant même de

¹⁵ Un rôle qui revient au personnage féminin en général passé un certain âge dans le roman du XIXe chez Flaubert notamment.

rencontrer Béatrix, il a l'occasion de partager ses pensées intimes et amoureuses, puisqu'elle parle dans cette lettre de sa passion pour Conti. Tous ces éléments qui auréolent Béatrix de mystère, vont enflammer l'imagination si vive de Calyste.

À aucun moment celui-ci ne met en doute la sincérité de Félicité. Elle représente son maître à penser ("mère de mon intelligence" [140]) -celle qui lui ouvre les voies d'un nouvel univers- et sa confidente la plus intime. Ainsi, au moment où Calyste s'affronte à sa famille, il fait un plaidoyer vigoureux sur Félicité:

Félicité ne veut que mon bien [...] elle retient souvent de ces paroles vives et douteuses qui échappent aux artistes, pour ne pas ébranler en moi une foi qu'elle ne sait pas être inébranlable [...] Elle n'a pu me donner les trésors de l'amour, elle me donne ceux de sa vaste intelligence, de son esprit, de son génie (141).

Déchiré entre deux mondes, Calyste est le seul à tenter de faire le lien entre deux univers irréconciliables, et pour reprendre les termes de Madeleine de Fargeaud "il représente le seul point de contact entre deux sphères ennemies" (102).

C'est tout naturellement vers Félicité que Calyste se tourne lorsqu'il veut séduire Béatrix. Il lui demande des conseils et tente de les suivre à la lettre. Cependant, l'emprise de la femme artiste sur lui diminue lorsque Béatrix entre dans sa vie et prend le relais. Cela confirme que Calyste est un personnage qui se laisse facilement manipuler par les femmes qu'il aime. Mais Félicité reprendra en main le destin de son jeune protégé. Au final, il suivra la voie tracée non pas par sa famille, mais par Félicité: il épouse une jeune fille, Sabine, qu'elle a choisie pour lui. La manipulation a été à ce point subtile que Calyste a mis de nombreuses années à s'en rendre compte. L'entourage savait, depuis le début, que Sabine s'était "prêtée aux combinaisons

inventées par mademoiselle des Touches” (262). La jeune épouse, sentant la tiédeur des sentiments de son mari envers elle, écrit à sa mère:

Le pauvre cher Calyste ignorait-il donc que son amie, mademoiselle des Touches et vous, vous aviez été obligées de me tout avouer, car on n’habille pas une jeune personne, comme je l’étais le jour du contrat, sans l’initier à son rôle (264).

Le déguisement des sentiments de Félicité “contamine” son entourage: l’artiste entraîne dans son jeu plusieurs personnages. Ce n’est que plus tard que Calyste prend conscience du rôle qu’a joué Félicité dans son destin. Calyste tombe à nouveau sous le charme de Béatrix trois années après son mariage et tente de la séduire. Les deux amants tiennent les propos que voici:

-Ma chère Béatrix, toutes ces raisons tombent devant un mot: je n’ai jamais aimé que vous au monde, et l’on m’a marié malgré moi. -Un tour que nous a joué mademoiselle des Touches, dit-elle en souriant (289).

Le roman de Balzac met sur le compte de la jeunesse, de l’innocence et de la naïveté, l’incapacité du personnage de Calyste à voir les véritables sentiments de l’artiste. Une fois que le personnage a atteint un certain degré de maturité, il semble être en mesure de mieux juger de la situation.

Comme nous l’avons déjà mentionné dans notre étude sur le déguisement physique, le monde extérieur est piégé par l’illusion créée par Théodore. Incapable de découvrir la véritable identité sexuelle de la femme artiste, il peut encore moins pénétrer le monde de ses sentiments. Ainsi, les compagnons de voyage de Théodore ne se doutent pas un instant que l’intrépidité du “jeune homme” qui les accompagne dissimule en vérité la délicatesse des sentiments d’une toute jeune fille. Théodore parvient à leur faire croire qu’il est un cavalier émérite et un duelliste hors pair et

c'est ainsi que "De l'estime ils passèrent sans transition au plus profond respect" (315). Ce sont les actes de Théodore, plus que son apparence, qui sont jugés par le monde extérieur:

J'eus bientôt une colossale renommée de bravoure, et il ne fallait rien moins que cela pour arrêter les plaisanteries qu'eussent inmanquablement fait naître ma figure imberbe et mon air efféminé. Mais trois ou quatre boutonnières de surplus que j'ouvris à des pourpoints, quelques aiguillettes que je levais fort délicatement sur quelques peaux récalcitrantes me firent trouver l'air plus viril qu'à Mars en personne, ou à Priape lui-même (376-77).

Ces personnages masculins ont la conviction profonde qu'à chaque sexe correspond un comportement particulier et des traits de caractère précis. Ils n'imaginent pas un instant qu'une femme puisse vivre de la même manière qu'eux. Il faut remarquer qu'une telle dissimulation est rendue plus vraisemblable en partie en raison de la méconnaissance que les deux sexes ont l'un de l'autre. Pendant le dix-neuvième siècle, l'éducation des filles et des garçons était encore si étanche que chacun pouvait apparaître à l'autre comme un être différent et difficile à comprendre. C'est sur ce sentiment d'étrangeté que Madeleine met l'accent lorsqu'elle écrit à son amie pour lui expliquer les raisons de son choix de vie:

... nous ignorons profondément la vie et la conduite de ceux qui paraissent nous aimer et que nous épouserons. Leur existence réelle nous est aussi parfaitement inconnue que s'ils étaient des habitants de Saturne ou de quelque autre planète à cent millions de lieues de notre boule sublunaire: on dirait qu'ils sont d'une autre espèce, et il n'y a pas le moindre lien intellectuel entre les deux sexes (248).

L'action était associée à la virilité et l'apparence à la féminité. Remarquons que les préjugés fonctionnent dans le roman de Gautier d'une manière inversée par rapport aux autres romans de notre étude. Loin de faire douter de la sincérité de Théodore, ils permettent au déguisement de fonctionner parfaitement. Autre élément d'importance: l'ignorance du monde extérieur du métier

de Madeleine. Car si les personnages ne savent pas qu'elle est une femme, ils ignorent surtout qu'elle est actrice.

C'est dans ce même piège que Rosette se laisse prendre. L'attitude charmeuse et pleine de délicates attentions de Théodore a séduit la jeune femme au point que celle-ci a accordé au "cavalier" son entière confiance. Elle ne peut concevoir que Théodore se joue d'elle, même lorsque le comportement de celui-ci devient énigmatique: au moment où elle s'offre au jeune homme qui lui fait une cour assidue depuis plusieurs jours, celui-ci la repousse. Elle remet alors en cause sa propre séduction plutôt que l'honnêteté des sentiments de Théodore. Même après le départ subit de Théodore, la laissant sans explication, Rosette continue à croire en la pureté des sentiments du jeune homme et ne peut se résoudre à ne plus l'aimer:

-Je sais que je ne serai jamais votre maîtresse. -Il y a, dites-vous, pour cela une raison inconnue à laquelle je me rendrais s'il vous était permis de me la révéler. Ainsi donc toute espérance de ce côté me doit être interdite, et cependant je ne puis me résoudre à être la maîtresse d'un autre quand vous êtes là: il me semble que c'est une profanation, et que je n'ai plus le droit de vous aimer (187).

Si Rosette se sent si proche de Théodore c'est parce que celui-ci se différencie des autres hommes. Il a su la comprendre et mettre à jour sa véritable nature de femme aimante. Rosette est reconnaissante envers Théodore pour avoir été capable d'aller au delà des apparences: "le monde a une bien fausse idée de moi, et j'aurai passé sans que nul se soit douté de ce que j'étais, - excepté vous, Théodore, le seul qui m'avez comprise, et qui m'avez été cruel" (187). C'est pour cette raison que Rosette a une pleine confiance en Théodore, même si celui-ci la fait souffrir. Elle est "aveuglée" par son amour.

D'Albert fait partie du groupe qui ne parvient pas à mettre à jour les véritables sentiments de l'héroïne, non par aveuglement, mais parce qu'il est manipulé de façon redoutable par Madeleine/Théodore. Il faut remarquer que dans un premier temps, D'Albert est surtout sensible à l'apparence extérieure de Théodore bien plus qu'à la "qualité de son âme". D'Albert est avant tout un esthète et sa recherche de l'amour idéal se base sur des critères physiques. Le jeune homme s'est laissé prendre au piège par le déguisement des sentiments de Théodore parce que ce dernier a parfaitement réussi son déguisement physique. D'un autre côté, c'est parce qu'il éprouve un dilemme moral que D'Albert trouve la faille du déguisement de Théodore et devine son véritable sexe. Mais cette découverte reste incomplète et le mystère sur le comportement et sur les véritables sentiments de Madeleine reste entier. L'énigme que représente Théodore excite la passion du jeune esthète puisqu'il s'oppose à la limpidité du caractère des femmes qu'il a jusque-là connues et dans lesquelles il ne trouvait "que très peu des dualités" dont il a besoin (80). En même temps, ses doutes le font trop souffrir et c'est pourquoi il demande à Théodore de se dévoiler. Mais, alors que D'Albert s'est toujours cru en position de force avec les femmes, il se rend compte de son impuissance et que c'est Madeleine qui tire les ficelles du jeu. Il est dans une position passive, même s'il écrit à Théodore qu'il a deviné son déguisement, et il doit attendre le dénouement choisi par celui-ci. Aucun des personnages principaux du roman de *Mademoiselle de Maupin* ne parvient à pénétrer le monde des sentiments intimes de l'artiste, contrairement aux autres romans étudiés.

b) Les aveuglés

Dans le roman de *Consuelo*, le schéma des manipulés s'inverse. En effet, ce sont les personnages manipulateurs qui se trompent sur les sentiments de la femme artiste en raison de leurs préjugés. Deux principaux personnages sont représentatifs de cette idée dans le roman de Sand, à commencer par la Corilla qui est une figure diamétralement opposée, tant physiquement que moralement, à celle de Consuelo. Michel Mercier dans son ouvrage *Le Roman féminin* remarque que: "presque toujours l'héroïne est doublée d'un personnage qui n'est plus par définition héroïne, mais une sorte de repoussoir de l'héroïne" (12). Cette cantatrice au talent médiocre est prête à toutes les intrigues, à tous les mensonges pour conserver sa place sur les planches de théâtre comme dans la vie. Ainsi, afin d'obtenir l'amour d'Anzoletto, elle joue un rôle nouveau pour elle:

La pauvre Corilla avait joué tous les rôles dans son boudoir, excepté celui-là [ange de bonté]; et celui-là, elle l'avait toujours mal joué sur scène. Elle s'y soumit pourtant dans la crainte de perdre des voluptés dont elle n'était point rassasiée ... (144).

Si son amour est profond, elle est incapable de le vivre sincèrement, c'est-à-dire sans déguiser ses sentiments. Nous retrouvons dans ce personnage le type de la femme artiste de théâtre qui manipule les hommes et son entourage en général sans éprouver le moindre dilemme moral. Elle est profondément égoïste et a une sensualité exacerbée. Elle cherche à tirer avantage de son pouvoir sexuel sur les hommes afin de réussir professionnellement. La Corilla ne voit en Consuelo qu'une rivale dangereuse qu'il faut à tout prix combattre. Il lui est impossible d'imaginer que celle-ci puisse être d'une autre "espèce" en raison de leur appartenance mutuelle à un univers dans lequel le mensonge est quasiment une obligation pour qui veut survivre. Comment la Corilla pourrait-elle croire à la pureté de Consuelo dans un monde théâtral où la

souillure est de rigueur? Ainsi, lorsque Consuelo avoue à la Corilla qu'elle est restée vierge, celle-ci, incrédule, s'exclame:

Vous êtes un masque! [...] Vous avez de l'esprit, quoique vous fassiez l'ingénue. Vous en avez tant que je suis sur le point de vous croire aussi pure que je l'étais à douze ans. Pourtant cela est impossible. Ah! que tu es habile, Zingarella! Tu feras croire aux hommes tout ce que tu voudras (II: 291).

La Corilla projette ses sentiments sur une femme qui appartient au même univers qu'elle et répète l'idée selon laquelle une chanteuse de théâtre ne peut être sincère. Il existe une opposition flagrante des valeurs entre les deux femmes, et nous retrouvons l'hypothèse développée par Michel Mercier, à savoir que si l'héroïne porte en elle certaines valeurs, le monde du double est celui des non-valeurs (13).

Les raisons qui poussent le deuxième personnage, le roi Frédéric le Grand (Berlin), à refuser de croire complètement en la sincérité de la femme artiste sont également liées à une projection personnelle. Mais une notion nouvelle apparaît: celle du pouvoir. Le roi, homme aux visages multiples, victime d'une éducation très sévère, vit comme d'autres rois avant lui dans la littérature, dans la hantise que son entourage ne soit pas sincère avec lui. Ainsi, alors que Consuelo s'évanouit lors d'une représentation sur une scène berlinoise, la première pensée du roi est que la cantatrice simule ce malaise. Il faut que le diagnostic du médecin soit alarmant pour qu'il déclare: "Je craignais que ce ne fût une scène de comédie, je me trompais. Cette fille est fort malade. Elle n'est ni méchante, ni capricieuse, n'est-ce pas monsieur Porporino?" (III: 14). La réaction du roi est à l'image des idées préconçues que le public pouvait avoir à cette époque sur une artiste de théâtre (l'actrice est un être fourbe). D'ailleurs, le maître de musique de Consuelo répond: "-Sire, ce n'est pas une comédienne, c'est un ange" (III: 14). Frédéric, averti de tous les

mouvements suspects dans son palais par ses espions, fait subir à Consuelo un interrogatoire sans douceur. La clarté des explications de la jeune fille d'une part, l'attrait qu'il éprouve pour elle d'autre part, désarment pour un temps le roi. Mais, le caractère trop ferme et l'attitude dépourvue de toute ambiguïté que lui offre Consuelo, finissent par indisposer un homme qui a l'habitude que l'on plie devant lui. Il l'accuse, lors d'une nouvelle confrontation, de dissimuler ses véritables sentiments:

Vous êtes fort en colère, reprit le roi avec un rire sardonique; voulez-vous que je vous dise pourquoi? C'est que vous êtes venue ici avec la résolution de vous draper en Romaine devant moi, et que vous voyez que votre comédie me sert de divertissement. Rien n'est mortifiant, surtout pour une actrice, comme de ne pas faire de l'effet dans un rôle (III: 129).

Les préjugés sur la nature profonde de la femme artiste resurgissent et servent d'alibi au roi pour rejeter Consuelo dans les limites extrêmes de la marginalité: il punit son insoumission en la jetant en prison. Par cet acte, Frédéric tente de marquer son pouvoir sur une femme qui lui offre une résistance inattendue. Dans les deux cas que nous venons d'analyser, nous pouvons dire que ce sont des personnages obsédés par l'idée de trahison qui accusent la femme artiste d'être une dissimulatrice.

L'héroïne de *Corinne ou l'Italie*, même s'il s'agit d'une poétesse et non plus d'une actrice, est vue à travers le même regard déformant par le monde extérieur. Le comte d'Erfeuil est convaincu que la femme artiste en général, d'autant plus si elle est italienne, est un être à qui l'on ne peut se fier. Les idées reçues du comte portent à la fois sur le métier et la nationalité de l'héroïne. Si celui-ci comprend l'attrait que Corinne exerce sur Oswald, son compagnon de route, il le met en

garde contre toute relation trop profonde et surtout déclare impensable d'épouser une telle femme. En somme, Corinne n'est, selon lui, qu'une intrigante, même s'il prend plaisir à venir à ses soirées et à discuter librement avec elle. Il est sûr que celle-là même qui lui ouvre ses portes et l'invite à sa table déguise ses sentiments. Son seul souci serait d'épouser un bon parti:

... je veux l'encourager à jouer plus souvent la tragédie: c'est un moyen sûr pour se faire épouser par quelque étranger de distinction qui passera par ici. Vous et moi, mon cher Oswald, nous ne donnerons dans cette idée, nous sommes trop accoutumés aux femmes charmantes pour qu'elles nous fassent faire une sottise; mais un prince allemand, un grand d'Espagne, qui sait (203)?

Le comte d'Erfeuil appartient à la culture française et sa vision s'oppose, comme nous le verrons, à celle de Castel-Forte, prince italien. Il est important de relever les différentes nationalités des personnages du roman de Madame de Staël, car l'auteur met en évidence différents types de comportement liés étroitement à la culture d'origine. Madame de Staël développe cette pensée dans son ouvrage *De l'Allemagne*, pensée conforme aux idées des romantiques sur les rapports déterminés entre un peuple et son esprit. Miss Edgermond et Oswald sont tous les deux anglais. L'auteur fait ressortir la rigidité des mœurs de la haute société anglaise et leur prédominance sur la vie quotidienne des familles de classe sociale élevée. Les préjugés des Anglais portant sur les artistes et surtout sur les femmes artistes sont tellement vivants dans le roman que même un personnage appartenant à l'univers familial de l'artiste condamne son activité, d'autant plus si la femme se révèle être un génie. Corinne apparaît bien sûr comme un danger pour l'ordre social établi qui se veut immuable et une menace pour l'équilibre de toute la famille. Ainsi, madame Edgermond ne camoufle pas à Corinne, ses idées sur la conduite que les femmes doivent avoir:

... elle m'avait répondu qu'une femme était faite pour soigner le ménage de son mari et la santé de ses enfants; que toutes les autres prétentions ne faisaient que du mal, et que le meilleur conseil qu'elle avait à me donner, c'était de les cacher si je les avais (365).

Nous voyons clairement que la femme n'a pas le choix: elle doit cacher ses sentiments si elle veut vivre en harmonie avec le monde qui l'entoure, elle doit devenir une "poupée légèrement perfectionnée par la mécanique" (369). Il s'ensuit un paradoxe: le monde extérieur accuse la femme artiste d'être fourbe, alors que celle-ci tente d'être le plus sincère possible quant à ses sentiments. Car un être créatif tel que Corinne ne peut masquer sa passion très longtemps. Sa condition même d'artiste l'empêche de déguiser ses véritables idées. Maurice Beebe dans son ouvrage *Ivory Towers and Sacred Founts* estime:

Although Corinne's unhappy love affairs would seem to indicate that artistic temperament may be in natural conflict with womanly desires and duties, Madame de Staël tries to show through her heroine that art is rooted in experience and that the person who lives most intensely is the best artist (72).

Mais la femme artiste est enfermée par le monde extérieur dans la catégorie des femmes dissimulatrices. Corinne déclare, à ce propos, que dans le cercle fermé des femmes qui se réunissent chaque jour, "on aurait eu l'air d'une mauvaise tête, d'une femme de vertu douteuse, si l'on s'était livré à parler, à se montrer de quelque manière" (370).

La déresponsabilisation dont se pare le monde extérieur atteint son apogée lorsque Lady Edgermond rencontre Oswald, venu lui demander de reconnaître que sa belle-fille est toujours en vie. Alors que c'est elle-même qui a poussé Corinne à s'exiler et à changer de nom, elle déclare:

La vertu d'une personne qui s'est enfuie de la maison paternelle, la vertu d'une personne qui s'est établie en Italie, menant la vie la plus indépendante, recevant tous les hommages, pour ne rien dire de plus, donnant un exemple plus pernicieux encore pour les autres que pour elle-même, abdiquant son rang, sa famille, le propre nom de son père... (459).

La sincérité de la femme artiste se trouve condamnée au nom même d'une morale qui se voudrait parfaite mais qui est régie par une hypocrisie sans faille.

Lord Nelvil fait partie du cercle des "aveuglés". Il est sans doute le personnage qui bénéficie de la plus grande complexité psychologique dans le roman. Dans un premier temps, il est submergé par les préjugés de sa culture:

... il avait d'ailleurs des préventions contre les Italiens et l'Italie; il ne pénétrait pas encore le mystère de cette nation ni de ce pays, mystère qu'il faut comprendre par l'imagination plutôt que par cet esprit de jugement qui est particulièrement développé dans l'éducation anglaise (47).

Mais, s'il appartient étroitement au milieu social anglais, il a l'occasion d'approcher de très près Corinne dans des circonstances toutes particulières. La rencontre entre Corinne et Oswald sera marquée pour toujours par le sceau du mystère et de l'inconnu. Oswald est d'autant plus attiré par Corinne que celle-ci cache un secret et que sa personnalité réunit des qualités multiples:

Oswald était tout à la fois surpris et charmé, inquiet et entraîné; il ne comprenait pas comment une seule personne pouvait réunir tout ce que possédait Corinne; il se demandait si le lien de tant de qualités presque opposées était de l'inconséquence ou de la supériorité (76).

L'amour qu'Oswald va éprouver pour Corinne sera toujours teinté d'une inquiétude sourde: il a peur que Corinne ne soit pas sincère. Tout au long de leur relation amoureuse pendant ce séjour en Italie, l'esprit du jeune Anglais sera régulièrement submergé par ce sentiment, et les phrases du type " Il était à la fois ébloui et inquiet" se multiplient comme un leitmotiv dans le roman. Cette inquiétude devient un véritable combat intérieur lorsque le jeune homme pense à épouser Corinne. Le trouble laisse place alors à la souffrance: "Ses principes étaient sévères, et le mystère qui enveloppait la vie passée de celle qu'il aimait lui causait une grande douleur" (155). Il est vrai

que Lord Nervil a déjà dans son passé vécu une relation amoureuse dans laquelle il a été la victime “innocente” de la manipulation et du jeu de la part de sa maîtresse. Mais, l’on ne saurait minimiser la part de l’action du milieu social sur lui. Ainsi, afin de faire retrouver à Corinne son véritable nom, Oswald part en Angleterre. Cette séparation géographique va devenir fatale à l’amour d’Oswald et de Corinne. Oswald, torturé entre la sécurité et les doutes que lui inspirait Corinne en Italie, ne peut lutter très longtemps loin d’elle contre l’idée que celle-ci s’est servie de lui et lui a caché ses véritables sentiments:

... il se croyait oublié; et réfléchissant sur le caractère de Lucille et sur celui de Corinne, il se disait qu’un extérieur froid et réservé cachait souvent les sentiments les plus profonds: il se trompait (494).

Il est intéressant de mettre en relief l’opposition qui existe entre les personnages de Corinne et de sa demi-soeur Lucille. Comme nous l’avons déjà mentionné dans le roman de *Consuelo*, il existe aussi une figure opposée à celle de la femme artiste. Dans ce cas, il ne s’agit pas d’une femme qui représente des “non-valeurs”. Sa présence permet de faire ressortir les caractéristiques du personnage de Corinne. Si Lucille, elle aussi, attire Oswald par son mystère, il faut noter que ce mystère n’est aucunement trouble: il s’agit d’un mystère pur et céleste. Les idées reçues du monde extérieur sur la profession de Corinne, et plus particulièrement celle qu’une artiste ne peut être une personne à qui l’on peut faire réellement confiance, l’emportent au final. Les raisons de cet état de fait sont analysées par une narratrice omnisciente lorsqu’elle écrit:

Elle [Corinne] avait à combattre la nature des choses, l’influence de la patrie, le souvenir d’un père, la conjuration des amis en faveur des résolutions faciles et de la route commune, et le charme naissant d’une jeune fille qui semblait si bien en harmonie avec les espérances pures et calmes de la vie domestique (469).

Lord Nervil restera pris au piège à tout jamais par l'image superficielle des deux femmes qu'il a aimées ou a cru aimer, et c'est celle de Corinne qui le hantera à nouveau après son mariage avec l'angélique Lucille. Après quelque temps, il devient plus clairvoyant, mais il sera trop tard:

Il se disait que Lucille lui avait plu, précisément parce qu'il la connaissait peu, et qu'il était bizarre de fonder tout le bonheur de sa vie sur le charme d'un mystère qui doit nécessairement être découvert (531).

Oswald, de par sa position privilégiée et intime avec l'artiste, aurait pu appartenir au cercle des "éclairés". Mais, il représente le type de personnage qui est lui-même trop en proie à ses propres doutes et incertitudes, pour pouvoir accorder sa confiance à un être qui au final, est peu rassurant. Si Lucille est un personnage beaucoup plus "fade" que celui de Corinne, il offre, dans un premier temps, une image plus paisible pour un esprit torturé tel que celui de Lord Nelvil.

2- Les éclairés

La connaissance des véritables sentiments de la femme artiste par le monde extérieur nécessite souvent de la part de celui-ci une certaine perspicacité et une capacité à dépasser les préjugés sociaux. Ce sont surtout ceux qui partagent l'intimité de la femme artiste qui sont dans une position privilégiée pour découvrir la véritable nature des héroïnes.

Le prince Castel-Forte restera fidèle à son amitié pour Corinne jusqu'à la fin tragique de son amie. Amoureux en secret de Corinne, il préfère taire son amour afin de ne pas indisposer la jeune femme et vivre à la place une relation platonique. Ainsi, le prince est le seul personnage masculin du roman de Madame de Staël à accepter la femme artiste telle qu'elle est, à respecter

ses choix et à croire en sa sincérité. Si le prince est parvenu à un tel degré d'amitié c'est parce qu'il a su se débarrasser des préjugés sociaux. Il n'est pas anodin qu'au tout début du roman, ce soit lui qui fasse le portrait moral de Corinne lors de son couronnement au Capitole. Dans ce discours, il oppose la femme publique à l'amie intime, et c'est cette dernière qu'il choisit de décrire. Il débute son portrait en insistant sur la nécessité d'aller au-delà des apparences pour vraiment connaître un personnage de génie tel que Corinne:

Corinne, dit-il, est sans doute la femme la plus célèbre de notre pays, et cependant ses amis seuls peuvent la peindre; car les qualités de l'âme, quand elles sont vraies, ont toujours besoin d'être devinées: l'éclat aussi bien que l'obscurité peut empêcher de les reconnaître, si quelque sympathie n'aide pas à les pénétrer (55-56).

Mais cette tentative du prince de faire découvrir au monde extérieur la véritable "nature" de Corinne n'a pas l'effet escompté. Le paradoxe qu'il a révélé reste ancré dans les esprits, et plus particulièrement dans celui des "étrangers".

Vignon et Béatrix sont les deux personnages du roman de Balzac qui ne se laissent pas piéger par le déguisement des sentiments de la femme artiste qui, rappelons-le, est manipulatrice. Les raisons de cette clairvoyance sont multiples: leur forte personnalité, leur expérience de la vie, leur proximité unique avec le personnage de Félicité. Claude Vignon, écrivain reconnu, est le dernier amant de Félicité. Sa présence dans le récit reste le plus souvent épisodique. Toutefois, il joue un rôle capital dans la révélation des véritables sentiments de Félicité. C'est lui qui apprend à Calyste que Félicité l'aime en secret. Il le met en garde contre Béatrix et Félicité:

Sans le profond dégoût que m'inspirent les femmes, je resterais pour vous aider à jouer cette partie: elle est difficile, vous pouvez la perdre, vous avez affaire à deux femmes extraordinaires, et vous êtes déjà trop amoureux de l'une pour vous servir de l'autre. Béatrix doit avoir de l'obstination dans le caractère, et Camille a de la grandeur (160).

Le masque tombe brutalement lors d'un tête à tête mouvementé entre Vignon et Félicité. Avec dureté et lucidité, Vignon pousse Félicité dans ses derniers retranchements en l'obligeant à se dévoiler. Il l'accuse de ne pas savoir aimer et de s'être servie de lui:

Pour accomplir votre plan à la fois ignoble et sublime, vous deviez chercher un homme vulgaire ou un homme si préoccupé par de hautes pensées qu'il pût être facilement trompé. Vous m'avez cru simple, facile à abuser comme un homme de génie. Il paraît que je suis seulement un homme d'esprit: je vous ai devinée (162).

Tout le vocabulaire employé par Vignon appartient au lexique de la trahison. Il profite de ce moment de faiblesse ressenti alors par Félicité pour lui dire, qu'en raison de son génie et de son fort caractère, elle n'aurait pas pu connaître, dans sa vie, un amour véritable:

-N'avais-je pas déjà lu dans votre âme? Les yeux étaient bien tournés sur moi, mais le coeur battait pour Calyste. Vous n'avez jamais été aimée, ma pauvre Maupin, et vous ne le serez jamais après vous être refusée le beau fruit que le hasard vous a offert aux portes de l'enfer des femmes, et qui tournent sur leurs gonds poussés par le chiffre 50! -Pourquoi l'amour m'a-t-il donc fuie, dit-elle d'une voix altérée, dites-le moi, vous qui savez tout? - Mais vous n'êtes pas aimable, reprit-il, vous ne pliez pas à l'amour, il doit se plier à vous (162).

Cette femme de génie ne peut donc pas échapper à son destin de "monstre" (terme cité à plusieurs reprises dans le récit). Ainsi, alors que Félicité crie: "Ne puis-je être femme, suis-je une monstruosité?" (163), Vignon condamne la femme artiste à la solitude éternelle.

Dans le roman de Balzac, Béatrix, amie intime de Félicité, est aussi sa plus grande rivale. Entre elles s'est engagée une lutte de pouvoir, pouvoir sur le jeune Calyste, dans laquelle toutes les dissimulations sont permises. Il est donc naturel que Béatrix se méfie de la femme artiste et

cherche à percer son jeu et ses véritables sentiments. En effet, même si elles sont rivales et jalouses, elles se connaissent et se battent avec les mêmes armes pour obtenir ce qu'elles désirent. Parce que Béatrix est en présence d'un être exceptionnel, elle se laisse, dans un premier temps, piéger par la femme auteur:

Au lieu de lui être égale, elle était écrasée par Félicité; loin de la jouer, elle était jouée par elle; elle n'était qu'un plaisir que Camille voulait donner à son enfant aimé d'un amour extraordinaire est sans vulgarité [...] En un moment, le rôle de Camille et le sien se déroulèrent dans toute leur étendue: elle se trouva singulièrement ravalée (213).

Béatrix posera par la suite un regard lucide sur sa compagne lorsqu'elle se rend compte que son amie l'a manipulée; elle n'hésite pas à faire tomber le masque et elle déclare à Félicité: "les romans que vous faites ma chère, sont un peu plus dangereux que ceux que vous écrivez" (214). La critique Nicole Mozet reprend cette idée dans son article "Féminité et pouvoir après 1830" lorsqu'elle souligne que Balzac "nous présente un écrivain qui met ses romans en actions" (555). Béatrix accuse Félicité d'allier les traits de caractères masculins et féminins dans le domaine de la manipulation:

... vous avez quelque chose des hommes, vous vous conduisez comme eux, rien ne vous arrête, et si vous n'avez pas tous leurs avantages, vous avez dans l'esprit leurs allures, et vous partagez leur mépris envers nous [...] Si vous n'êtes pas toujours femme en amour, vous la redevenez en vengeance. Il fallait une femme de génie pour trouver l'endroit le plus sensible de nos délicatesses (215).

Vignon, lui-même artiste, et Béatrix, animée d'un grand sens de l'observation et d'un caractère volontaire, sont véritablement les deux seuls personnages du roman de Balzac à réussir à aller au-delà des apparences.

Les personnages qui parviennent à “démasquer” la véritable personnalité de la femme artiste sont très nettement minoritaires dans notre corpus d'étude. Qu'il soit manipulé ou aveuglé, le monde extérieur ne parvient pas à dépasser une certaine conception qu'il se fait du monde intime de l'artiste. Le regard externe projette une image figée sur l'artiste qui semble ne pas pouvoir connaître d'évolution, alors même que, paradoxalement, la femme artiste est par essence, dans les romans qui nous intéressent, un être qui subit de nombreuses métamorphoses.

B-... A L'INTERIORITE

Nous avons vu, dans la première partie de ce chapitre que la femme artiste cache dans certaines circonstances, ses sentiments au monde extérieur et que le plus souvent elle est soupçonnée d'être “fausse”. Il est nécessaire de compléter ces constatations par une étude qui, cette fois-ci, prend en compte la vision de la femme. Il existe deux groupes distincts: d'un côté les manipulatrices, de l'autre celles qui sont sincères. Quelles sont les raisons qui poussent l'artiste à déguiser ou non ses sentiments? N'est-elle pas elle aussi, parfois, victime des faux-semblants en ce qui concerne les sentiments de son entourage?

1- Les manipulatrices

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons analysé les motivations du déguisement de Madeleine de Maupin¹⁶. Nous avons pu observer qu'elle justifie, via sa correspondance, les

¹⁶ Nous sommes obligés de reprendre au passage certains points de notre discussion car nous nous situons du côté de l'intériorité de la femme artiste.

raisons de son travestissement. Elle a choisi de combattre le feu par le feu. C'est parce qu'elle soupçonnait les hommes d'être hypocrites et dissimulateurs envers les femmes qu'elle a décidé de déguiser elle aussi ses véritables sentiments:

... une chose m'inquiétait principalement, c'était de savoir ce que les hommes se disaient entre eux et ce qu'ils faisaient lorsqu'ils étaient sortis des salons et des théâtres: je pressentais dans leur vie beaucoup de côtés défectueux et obscurs, soigneusement voilés à nos regards, et qu'il nous importait beaucoup de connaître (244).

Il ne s'agit donc pas d'une curiosité de la part de Madeleine; le travestissement a pour but de mettre au jour une certaine "vérité" sur les hommes, d'aller au-delà des apparences, au-delà de la dissimulation dont les femmes sont victimes. Madeleine a choisi l'action plutôt que la passivité. Pour bien comprendre le comportement de Madeleine, il faut toujours avoir à l'esprit que c'est le cheminement vers la vérité qui prime, et non pas des considérations d'ordre sentimental. L'amour, l'abandon de soi pour un homme, doit découler de la découverte des sentiments réels et ne pourra venir qu'après une longue période d'observation: " ... il faut que j'y regarde à deux fois avant d'en prendre un [amant]; c'est ce que je ferai plutôt trois fois que deux, si l'envie m'en prend ..." (256).

La manipulation est entièrement assumée par l'héroïne avec le jeune d'Albert: d'abord parce que l'actrice semble beaucoup plus aguerrie dans son nouveau rôle ayant pris l'habitude du mensonge lors de sa plongée dans l'univers masculin; ensuite parce que Madeleine est particulièrement clairvoyante quant aux sentiments de D'Albert. Elle est capable de décrire en détails à sa correspondante les pensées du jeune homme. Le désarroi et la souffrance de D'Albert sont loin d'être pour elle une source d'inquiétude: "... je riais intérieurement de le voir se tourmenter ainsi. -Il avait quelque fois, en m'abordant, des mines effarouchées qui me

divertissaient on ne peut plus ...” (396). Madeleine jouit véritablement de sa position qui lui permet de tirer les ficelles du jeu: c’est elle qui choisit le moment, le lieu et les conditions de la révélation. Elle avoue les raisons qui l’ont amenée à ôter son masque:

Si je ne l’aimais pas avec passion, il me plaisait assez pour ne point le laisser sécher d’amour sur pied; et comme depuis ma transformation il avait le premier soupçonné que j’étais une femme, il était bien juste que je l’éclairasse sur ce point important (397).

Les raisons évoquées par Madeleine ne sont pas de l’ordre de la moralité, mais mettent l’accent sur l’idée plus économique que morale de récompense, notion qui suggère l’idée d’un rapport inégal entre les deux personnes. Elle ajoute que D’Albert lui permet également d’assouvir la curiosité sensuelle qu’elle a sur les hommes: “ ... je suis possédée des plus violents désirs, je languis et je meurs de volupté [...] -En un mot, je veux savoir ce que c’est un homme, et le plaisir qu’il donne” (398). D’Albert devient donc l’instrument, l’objet qu’elle utilise et s’approprie selon son bon gré. La lettre qu’elle laisse à D’Albert avant de prendre la fuite pour la deuxième fois aurait pu être l’occasion pour Madeleine de livrer sans fard son monde intérieur. S’il est vrai qu’elle explique les raisons de son déguisement physique ainsi que son départ, elle n’est pas tout à fait sincère quant à ses sentiments. Ainsi, elle écrit qu’elle “adore” le jeune homme, alors que par ailleurs elle a avoué à son amie qu’elle n’aimait pas d’amour D’Albert: “Je n’aime pas D’Albert, du moins dans le sens que je donne à ce mot, mais j’ai certainement du goût et du penchant pour lui” (397).

Madeleine crée une situation tout à fait paradoxale lorsqu’elle manipule celle qui deviendra son page. Lorsqu’elle se rend compte que cette toute jeune fille s’est laissée séduire par un homme brutal et odieux, elle la séduit à son tour et lui propose de l’enlever afin de l’arracher au pouvoir de son amoureux. Elle la manipule, la laisse sciemment dans l’ignorance afin de la

“protéger”. Alors même qu’elle reprochait au sexe masculin de mentir aux femmes, elle reproduit le même schéma en jouant son rôle d’homme:

Je me proposais de la conserver aussi longtemps que possible dans l’ignorance où elle était, et de la garder auprès de moi jusqu’à ce qu’elle ne voulût plus y rester où que j’eusse trouver à lui assurer un sort (392).

N’est-elle pas partie sur les routes afin de découvrir ce qu’on lui avait caché? Or nous découvrons qu’elle reproduit le même modèle de comportement qu’elle trouvait si condamnable. Il ne s’agit sans doute pas là du moindre des paradoxes qui existent dans le roman de Gautier. L. M. Ashdown-Lecointre parle à ce propos, dans “L’emploi du masque chez Gautier”, d’un nouveau type de déguisement qui concernerait les conventions sociales très présentes dans *Mademoiselle de Maupin*. Le critique s’intéresse plus précisément aux effets du “masque social” sur la personnalité:

Comme résultat, le masque social cache souvent la réalité psychologique du personnage [...] Le masque social est donc ambivalent: il aide les relations humaines mais il occulte et il déforme en même temps le caractère véritable des personnages (120).

C’est donc le masque qui engendre une dualité et fait apparaître des facettes paradoxales dans la personnalité de Madeleine.

La rencontre avec Rosette, qui chronologiquement est antérieure à celle de D’Albert, illustre les contradictions internes vécues par l’artiste manipulatrice. Nous avons déjà mentionné les différentes étapes de la transformation de Madeleine en Théodore, ainsi que l’évolution de ses sentiments. Après une réaction de rejet et de désillusion sur le sexe masculin, elle se félicite d’avoir su pénétrer le cercle fermé des hommes. Les enjeux du déguisement changent lorsqu’elle

rencontre Rosette. A partir de ce moment, elle ne maîtrise plus les conséquences de son jeu de séduction et elle est elle-même prise au piège par son rôle:

A force d'entendre tout le monde m'appeler monsieur, et de me voir traiter comme si j'étais un homme, j'oubliais insensiblement que j'étais femme; -mon déguisement me semblait mon habit naturel, et il ne me souvenait pas d'en avoir jamais porté d'autre (327).

Il s'agit donc d'une sorte de "manipulation interne": l'actrice finit par ne plus vivre son déguisement comme un déguisement et subit une métamorphose profonde de son être. Ainsi, ses sentiments pour la sensuelle Rosette sont ambigus. Elle juge la perfection du corps de Rosette avec des critères esthétiques qui sont, dit-elle, "masculins":

Quel plaisir ce doit être de parcourir de ses lèvres cette peau si fine et si polie, et ces contours si bien arrondis, qui semblent aller au delà du baiser et de les provoquer! [...] quels motifs inépuisables de délicates voluptés que nous n'avons pas avec les hommes! (335).

Peu à peu, l'observation cède la place au désir impossible d'être un homme et de jouir du corps de la femme:

... cet ardent désir m'échauffait de sa flamme, et j'étais réellement fâchée de ne le pouvoir satisfaire: je souhaitai même d'être un homme, comme effectivement je le paraissais, afin de couronner cet amour, et je regrettai fort que Rosette se trompât (339).

Le déguisement physique lui procure, selon elle, une supériorité sur les autres femmes. Madeleine pense et raisonne selon l'idée qu'elle se fait des hommes: elle s'inquiète de ne pas montrer assez de virilité envers Rosette. En effet, si dans un premier temps elle lui a menti, elle s'éprend sincèrement de la jeune femme, et il lui en coûte de l'avoir trompée. Mais l'actrice se retrouve dans une impasse, car il lui est impossible de satisfaire Rosette ou de dévoiler son secret. Elle vit

alors la situation comme un dilemme: son désir d'être sincère et celui de conserver son déguisement sont en contradictions et sont inconciliables.

Le personnage de Félicité, dans *Béatrix*, est lui aussi complexe et contrasté. Sa personnalité est d'autant plus difficile à aborder qu'elle regorge d'aspects contradictoires. C'est cette idée que met en avant le critique Prendergast dans son article "Toward a Re-assessment of *Béatrix*". Il s'attarde sur le débat qui s'est instauré à propos du roman de Balzac. D'aucuns, à l'instar de Maurice Bardèche, ont déclaré que le roman est parfois énigmatique alors que d'autres ont défendu, tel H. J. Hunt, l'idée selon laquelle c'est le personnage de Camille Maupin, et non le récit, qui est ambigu et qui a des motivations hésitantes. Prendergast écrit que "the motives behind Camille Maupin's behavior are unclear" et qu'il est important de souligner "the absence of a categorical and reductive statement by the author as to which is the definitive motive" (52). Mais si l'on s'attarde en détail sur les sentiments de l'écrivain qui transparaissent dans le roman de Balzac, nous pouvons relever quelques éléments qui éclairent le personnage.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il existe un décalage temporel entre le moment où le lecteur entend parler de Félicité et celui de son apparition directe dans le récit. La société de Guérande, en effet, a eu l'occasion à plusieurs reprises de débattre de la présence de cette femme hors du commun qui dérange les habitudes de cette région reculée de Bretagne peu encline aux innovations. Dès son apparition directe, "la réputation publique" de l'artiste est contrebalancée par le récit d'un narrateur omniscient qui pénètre dans l'intimité de cette femme et tente de nous initier à son univers sentimental et intellectuel. Dans un premier temps, le narrateur prend le parti de présenter une biographie détaillée du personnage afin de mettre en évidence tous les éléments

qui permettront d'expliquer la personnalité de cette femme. Ainsi il écrit: "Il devient maintenant nécessaire d'expliquer les rumeurs qui planaient sur le personnage que Calyste allait voir" (96); et plus loin encore, il oriente le lecteur vers une explication psychologique du comportement du personnage: "Il est nécessaire de donner ces détails pour justifier les anomalies qui distinguent Camille Maupin" (101) et peu après le narrateur intervient de la même manière, "Cette transposition explique encore la bizarrerie de son existence et la nature de son talent" (107).

Le but de ces propos donnés sous forme d'analepses serait d'expliquer quels éléments biographiques de Félicité ont déterminé sa personnalité et permettent de contrebalancer l'effet des rumeurs propagées par le monde extérieur. A ce moment particulier du récit, le narrateur se situe donc du côté du monde intérieur de la femme artiste. Félicité est un personnage que l'on pourrait qualifier de "surconscient": son esprit analytique l'emporte sur ses sentiments. Elle observe avec une acuité aiguë ceux qui l'entourent, elle est toujours maîtresse de ses paroles et de ses actes. Ainsi, si elle préfère garder secret des sentiments amoureux qu'elle éprouve pour le jeune Calyste, elle est consciente au fond d'elle-même de la puissance de son amour:

Elle fut épouvantable de clarté sur elle-même. Elle souffrait et analysait sa souffrance, comme Cuvier, Dupuytren expliquaient à leurs amis la marche fatale de leur maladie et le progrès que faisait en eux la mort. Camille Maupin se connaissait en passion aussi bien que ces deux savants se connaissaient en anatomie (120-21).

L'esprit analytique l'emporte sur les sentiments et engendre l'image d'une femme artiste "sans coeur". Mais le narrateur omniscient nous donne la raison principale qui l'a poussée à faire croire à Calyste qu'elle n'éprouvait pour le jeune homme que de l'amitié et de la tendresse "maternelle": il s'agit de son âge. En effet, Camille est deux fois plus âgée que Calyste et n'est plus assez sûre

de sa beauté. Aussi plutôt que d'avoir une emprise sur Calyste par le moyen de l'amour, c'est au travers de l'amitié et de la confiance qu'elle tentera d'y parvenir.

Avec le personnage de *Béatrix*, le jeu est beaucoup plus trouble. Nicole Mozet dans "Féminité et pouvoir après 1830" conclut que le véritable projet de Félicité "consistait à jouir de Calyste par amie interposée" (556). Ainsi, considérant *Béatrix* comme une rivale et pensant qu'elle-même n'est pas une personne tout à fait sincère, elle n'hésite pas à se servir de façon consciente et préméditée de la jeune femme. Le jeu est d'autant plus ambigu que Félicité agit avec beaucoup d'intelligence et de subtilité. Lorsqu'elle veut que *Béatrix* s'intéresse à Calyste, les armes dont elle use sont très efficaces:

Cette violente élégie, où le vrai se mêlait à la tromperie, abusa complètement madame de Rochefide (185). La marquise fut pétrie comme une cire par mademoiselle des Touches, qui goûtait un sauvage plaisir à l'envelopper de ses ruses (187).

La critique Madeleine de Fargeaud réalise, à notre avis, une démonstration très convaincante sur les manifestations physiques tels que les sourires, les rougeurs, les larmes des personnages qui manifesteraient les moeurs et les caractères, trahiraient les pensées secrètes des personnages du roman de *Balzac*. Ainsi, dans cette analyse que l'on pourrait qualifier de "sémiotique des gestes", elle note que "les larmes de Félicité-Camille se caractérisent par leur fréquence et surtout leur abondance" (113) et que les expressions du type "le visage baigné de larmes", "un torrent de larmes" révèlent la violence des émotions qui agitent la femme artiste:

Des larmes vinrent aux yeux de Mademoiselle des Touches, qui n'osait regarder ni le terrible Vignon ni l'ingénu Calyste. Elle était effrayée d'avoir été comprise, elle ne croyait pas qu'il fut possible à un homme, quelle que fût sa portée, de deviner une délicatesse si cruelle, un héroïsme si élevé que l'était le sien (164).

Face aux accusations de manipulation de Vignon, Félicité ne tente pas de les nier et elle ne peut cacher son désarroi. Dans l'extrait ci-dessus, nous trouvons l'une des clés de la psychologie de Félicité: si elle a manipulé Calyste en lui cachant ses véritables sentiments, elle pense l'avoir fait pour le bien du jeune homme et le sien. On ne peut remettre en cause la croyance de faire le bien qui anime Félicité, tout du moins en ce qui concerne Calyste, lorsque l'on lit cet extrait: "J'ai conçu la beauté, la grandeur d'un amour sans espoir, n'est-ce pas le seul sentiment qui nous approche de Dieu? Ne m'aime pas Calyste, moi je t'aimerai comme aucune femme n'aimera!" (165). Car pour Félicité sa façon d'agir est un sacrifice sublime et non une manipulation malsaine.

Mais ce jeu savant ne laisse pas la femme artiste indifférente, ni ne continue à lui procurer cette joie "sauvage" très longtemps. La manipulation lui laisse un arrière goût d'amertume et surtout elle souffre violemment de son amour qu'elle a rendu elle-même impossible. Lorsqu'elle se retrouve seule, Félicité peut se laisser aller à ses véritables sentiments:

Puis, quand elle fut seule, l'auteur fit place à la femme; elle fondit en larmes, elle chargea de tabac lessivé dans l'opium la cheminée de son houka, et passa la plus grande partie de la nuit à fumer, engourdissant les douleurs de son amour, et voyant à travers les nuages de fumée la délicieuse tête de Calyste (187).

Félicité est perturbée par ce jeu qu'elle ressent comme étant "une atroce comédie" (188). Au paroxysme de sa souffrance, et à mesure que Calyste lui échappe, l'écrivain finit par trouver refuge dans la religion: "elle trompait ses souffrances en cherchant un sens au mouvement des mondes, et trouvait Dieu dans le sublime désert du ciel" (209). La femme artiste va trouver le moyen de dépasser la douleur qui la submerge depuis qu'elle n'est plus maîtresse des événements, "broyée dans les rouages de la machine qu'elle mettait en mouvement" (209). Et si

parfois, Félicité fait des déclarations contradictoires, c'est parce qu'elle fait partie, selon une formule balzacienne, de ces êtres qui sont habités par leurs propres contradictions. Que faut-il penser, lorsqu'elle déclare, dans un premier temps, son dégoût de la maternité:

... l'enfant, les couches, et ce trafic de maternité que je n'aime point. Je ne suis point femme de ce côté-là. Les enfants me sont insupportables, ils donnent mille chagrins et des inquiétudes constantes. Aussi trouvé-je qu'un des grands bénéfiques de la société moderne, et dont nous avons été privé par cet hypocrite de Jean-Jacques¹⁷, était de nous laisser libres d'être ou de ne pas être mère (127).

puis affirme, dans un second temps, que le regret de sa vie est de n'avoir pas eu d'enfant: "Moi qui ne me croit pas faible, je m'écrie: -Je serais une femme comme votre mère, Calyste. Avoir un Calyste, quel bonheur! Eussé-je pris pour mari le plus sot des hommes, j'aurais été humble femme et soumise" (121)?

Au final, c'est une image duelle du personnage qui se dégage du roman. La femme artiste est un personnage double dans la mesure où il est difficile de se prononcer sur la sincérité de cette femme qui tente par tous les moyens de masquer ses véritables sentiments afin d'être la seule à maîtriser le jeu, et surtout afin de ne pas trop souffrir. Félicité réunit en elle toutes les contradictions qui semblent habiter de nombreuses femmes artistes: elle désire n'être qu'une femme parmi tant d'autres, aimante et mère de famille et, en même temps, être Camille Maupin, l'écrivain, la philosophe, celle qui défend des positions politiques et une certaine image de femme indépendante. Il semble que les deux pendants de ce personnage ne sont pas conciliables sans souffrance. Grace Stewart écrit dans "A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine":

The dilemma of the artist is doubly frustrating for a woman. The conflict- between life and art and between the woman and the artist- usually form a vital part of the novel of the artist as heroine (15).

¹⁷ Il s'agit bien sûr de Jean-Jacques Rousseau.

Ainsi, dans l'univers balzacien, le motif de la femme artiste, constamment déchirée entre ses intérêts personnels et professionnels, est-il exacerbé.

2- Les adeptes de la sincérité

Nous retrouvons le même conflit entre le métier d'artiste de l'héroïne et son rôle de femme aimante dans le roman de Madame de Staël, mais le personnage de la femme artiste est ici nettement moins ambigu que chez Balzac. Le monde intérieur de Corinne est abondamment décrit et offre un contrepois important par rapport à la force du regard que le monde extérieur pose sur les sentiments de la femme artiste. Il est vrai que Corinne est à plusieurs reprises associée à une Sybille¹⁸: son aspect physique est mis en parallèle avec le tableau du Dominiquin représentant une sybille, sa maison de campagne qui renferme un musée privé fait face au temple de Sybille; de plus elle a le pouvoir de faire des prémonitions en observant les astres et tout particulièrement la lune. Anne Deneys relève cet élément d'importance: "The artistic name of Corinne-"la Sybille"- crystallizes a first lack. The name signifies the ambiguity of a feminine voice depossessed of its own self" (60). Nous retrouvons l'image fantasmatique de la femme initiée au mystère de la nature qui s'est perpétuée depuis toujours. Corinne est d'autant plus un être inspiré que son génie est de nature divine. Mais, il est important de souligner que Madame de Staël évite soigneusement d'associer l'idée de mystère qui entoure son héroïne à celle de la manipulation. Si Corinne refuse de livrer entièrement ses sentiments aux personnes qui l'approchent, elle ne cache

¹⁸ Dans l'antiquité, la sybille était une femme inspirée qui devinait l'avenir, et qui était capable d'interpréter le sens caché, comme celui des oracles par exemple.

pas son désir de garder secret toute une partie de sa vie en raison de la souffrance que celle-ci lui procure. Ainsi, elle déclare à l'insistant comte d'Erfeuil qui la questionne sur la perfection de son accent anglais :

-Depuis quatre ans, monsieur, que je suis fixée à Rome, aucun de mes amis, aucun de ceux qui, j'en suis sûre, s'intéressent beaucoup à moi, ne m'ont interrogée sur ma destinée, ils ont compris d'abord qu'il m'était pénible d'en parler (74-75).

Elle refuse donc de se livrer, mais sans jamais mentir. Il ne faut pas confondre deux notions à notre avis très distinctes: la peur de montrer ses sentiments et la dissimulation volontaire de ceux-ci. Ainsi Georges Poulet, dans la Revue d'histoire littéraire de France, met-il l'accent sur "l'étonnante spontanéité" de Corinne et déclare à son propos: "Elle trouve à tout coup, sans tergiverser, la réaction qui convient à la situation où elle est placée. Celle-ci peut être trouble, elle n'est jamais fausse" (591).

Corinne, se sentant de plus en plus attirée par Oswald, mesure les risques qu'elle prend à l'aimer. Elle sait que son abandon à l'amour prendra le pas sur tout ce qui avait jusqu'alors de l'importance dans sa vie, et plus particulièrement sur son génie artistique et son attachement à l'Italie. Corinne est présentée par le narrateur comme étant une femme entière et qui se sent forcée de se retenir dans l'expression de ses sentiments: "elle n'avait point osé lui montrer tout l'intérêt qu'il lui [Oswald] inspirait, quoiqu'elle fut disposée par caractère, à ne point cacher ce qu'elle éprouvait" (123). Le personnage de Corinne déclare: "mon caractère est tellement facile à connaître" (159). Il était donc logique qu'elle souffre du trouble que son secret jette dans l'esprit d'Oswald, et qu'elle décide par amour à tout risquer en mettant à nu sa vie. Corinne atteint le moment opportun pour faire sa révélation, car elle est trop observatrice pour ne pas connaître parfaitement le caractère d'Oswald et prévoir les réactions de celui-ci. Au milieu du roman,

moment qui correspond au paroxysme du bonheur et de l'harmonie de ce couple platonique, la femme artiste écrit, trop troublée pour pouvoir parler directement à Oswald, l'histoire de sa vie avant son arrivée en Italie. Elle débute son récit par cette phrase révélatrice: "Je vais commencer par l'aveu qui doit décider de ma vie" (360) et ponctue sa confession par d'autres qui mettent l'accent sur sa totale sincérité: "Je pouvais vous dissimuler cette circonstance de ma vie" (375). Elle clôt cette lettre en donnant tout pouvoir de décision à Oswald et surtout celui de la juger: "Mon bonheur dépend en entier du sentiment que vous m'avez montré depuis six mois" (390). Cette lettre permet d'éclairer la déchéance physique et morale que va connaître l'artiste après le rejet d'Oswald.

Corinne représente dans le roman le personnage le plus honnête vis à vis de lui-même et des autres. Sa grande sensibilité, son esprit d'observation et d'analyse lui ont appris à sonder les coeurs et les attitudes de ceux qui l'entourent. Au faite de sa gloire et de son épanouissement intellectuel, elle choisit l'amour, c'est-à-dire qu'elle est prête à renoncer à l'exercice de son talent¹⁹, à l'amour de sa patrie, à la présence de ses amis et surtout qu'elle est disposée à retourner dans un lieu qui ne lui a offert dans le passé que souffrances et incompréhensions. Oswald, maître de son coeur, est devenu maître de sa vie. Corinne déclare à son amant: "Tout ce génie, qui jadis enflammait ma pensée, n'est plus que de l'amour. Enthousiasme, intelligence, je n'ai plus rien qu'en commun avec toi" (443). En la rejetant sans explication, Oswald devenu "propriétaire" de la femme artiste l'a détruite physiquement et moralement. Corinne est incapable de continuer à vivre après le reniement d'Oswald: son génie s'est effacé, son intérêt pour les arts a disparu. Corinne au seuil de la mort déclare à propos d'Oswald: "Pourquoi n'a-t-il pas été tenté de rendre

¹⁹ A aucun moment dans le roman il n'est envisagé que Corinne puisse à la fois épouser Oswald et continuer son métier artistique.

heureuse une personne dont il avait le seul secret, une personne qui ne parlait qu'à lui du fond du coeur?" (521). Dans la logique du roman, seule une femme exceptionnelle, qui s'était totalement livrée à travers les souvenirs et les sentiments, pouvait connaître le destin de mourir par amour.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Consuelo, dans le roman de George Sand, est également un personnage profondément fidèle et honnête envers ceux qu'elle aime. Sa puissance de caractère est exacerbée dans les combats qu'elle doit mener contre les forces du mal. Le destin de la femme artiste est d'autant plus exceptionnel dans son cas qu'elle parvient à conserver un coeur pur malgré l'univers malsain dans lequel elle évolue. Consuelo ne pouvait vivre que de façon conflictuelle son métier de chanteuse étant donné que, comme nous l'avons déjà souligné, le théâtre est vu de façon traditionnelle comme le lieu de toutes les pertitions. Et pourtant, il n'existe pas de zones d'ombre ou d'ambiguïté dans le personnage de Consuelo. Depuis son enfance, la chanteuse est un modèle de pureté et d'abnégation. Ainsi, elle a sacrifié sans hésiter tous les moments de son adolescence pour soigner sa mère malade: "La piété filiale et le dévouement tranquille de Consuelo ne se démentirent pas un seul instant" (83). Les raisons qui ont poussé Consuelo à se retirer pour un temps de la scène et à prendre une nouvelle identité en arrivant au château de Géants peuvent nous éclairer sur son caractère. Après la trahison de son fiancé platonique, Consuelo est prête à abandonner son métier. Elle dit à Anzoletto:

Le Porpora avait raison: vous êtes un homme infâme. Sortez d'ici! vous ne méritez pas que je me justifie, et il me semble que je serais souillée par un regret de vous. Sortez, vous dis-je! Mais sachez auparavant que vous pouvez débiter à Venise et rentrer à San-Samuel avec la Corilla: jamais plus la fille de ma mère ne remettra les pieds sur ces ignobles tréteaux qu'on appelle le théâtre (175).

La fuite de Consuelo est symbolique: elle correspond à une nouvelle étape qui doit mener le personnage vers le recueillement et la prise de recul par rapport au monde artistique qui fonctionne sur les bases de la dissimulation: “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” (242). Ce renouveau sera possible dans ce château étrange, coupé du reste du monde et dans lequel souffre Albert. Consuelo éprouve immédiatement de la compassion pour le jeune homme et pense qu’il est de son devoir de venir au secours de cette famille frappée d’immobilisme social. Son intégration dans cette famille apparaît comme le médium pour laver la souillure du théâtre: Consuelo souhaite retrouver l’humilité et oublier la gloire qu’elle a connue:

Cette abjuration de toutes les vanités qui eussent consolé une autre femme, fut le salut de cette âme courageuse. En renonçant à toute pitié comme à toute gloire humaine, elle sentit une force céleste venir à son secours. Il faut que je retrouve une partie de mon ancien bonheur, se disait-elle; celui que j’ai goûté longtemps et qui consistait tout entier à aimer les autres et à en être aimée (242).

D’une façon générale, c’est dans l’altruisme que Consuelo se reconstruira. Elle soigne Albert et elle entre dans une confrérie dont le but est d’aider l’humanité. Le motif de la femme “catharsis” est mis en évidence dans le roman de Sand. Nous retrouvons l’une des images traditionnelles associées au rôle de la femme: elle est celle qui soigne, celle qui s’abandonne dans l’abnégation pour les autres.

Le roman se termine sur une réconciliation totale entre la vocation au bien de Consuelo et sa vie quotidienne. C’est cette idée qui ressort des propos de M. Fortassier découlant de l’article de Simone Balayé paru dans la *Revue d’histoire littéraire de la France*: “la vocation de l’art n’est pas de distraire les riches de leur ennui, mais bien de contribuer au salut du monde, et de soulager de ses misères l’humanité souffrante” (627). Consuelo entre à nouveau en fusion avec sa mère, ce

qui lui permet de retrouver le sens de sa propre identité et de résoudre ainsi la problématique de l'héritage de la femme artiste que soulève G. B. Stewart dans son article "Mother, Daughter, and the Birth of the Female Artist".

Conclusion

Le jugement erroné que portent les aveuglés, lorsqu'ils font état des sentiments de la femme artiste, s'explique avant tout en raison de préjugés sociaux. Les trois romans *Béatrix*, *Corinne ou l'Italie* et *Consuelo* insistent particulièrement sur ce motif. La femme écrivain, tout comme la femme actrice, semble souffrir du même regard extérieur qui a tendance à confondre son métier artistique et sa vie quotidienne. Par ailleurs, Ashdown-Lecointre met en évidence la curiosité qui anime le spectateur au XIXe siècle:

L'intérêt du spectateur pour l'acteur s'étend au-delà de la représentation: il cherche à connaître le comédien à tous les niveaux de son existence. Les bornes commencent alors à s'effacer entre le rôle théâtral et l'acteur dans sa vie quotidienne (11).

Ce constat s'applique également à la figure de la femme de lettres qui intrigue le public. D'une façon générale, nous savons que bon nombre de femmes ont marqué la scène artistique parfois plus en raison de leur vie que pour la qualité de leur oeuvre. Il faut remarquer que les personnes "aveuglées" sont assez éloignées de la femme artiste, et parfois même ne la connaissent que par ouï-dire (Félicité des Touches), exception faite du cas de Corinne. Exception lourde de conséquence pour l'héroïne puisque c'est son amant, Oswald, qui pense à tort qu'elle déguise ses sentiments. C'est ce qui explique, en grande partie, le fait que Corinne sera particulièrement touchée par l'aveuglement social de son amant. Dans tous les cas d'aveuglement, la femme artiste

se retrouve dans une position d'exclusion par rapport au reste de la société. En effet, l'artiste représente un danger immédiat pour l'ordre patriarcal: c'est la raison pour laquelle, il est nécessaire de tout mettre en oeuvre pour l'empêcher de pénétrer dans le cercle familial. Nous comprenons alors la raison pour laquelle le mariage, qui représente une institution dans cet univers social, incarne une barrière infranchissable entre le monde extérieur et la femme artiste.

Le thème du déguisement des sentiments est aussi lié à l'idée de manipulation. Les personnes victimes de l'habileté de l'artiste à déguiser ses sentiments font partie dans leur grande majorité, cette fois-ci, du cercle intime de l'héroïne. Ce constat peut s'appliquer à Calyste dans le roman de Balzac, ainsi qu'à Rosette et D'Albert dans le roman de Gautier. L'amour est le dénominateur commun. Il semble faciliter le "pouvoir" qu'exerce la femme artiste, tant sur les hommes que sur les femmes. Le mystère, le secret associés aux artistes féminines est à la fois source de curiosité, de désir de la part du monde extérieur, et plus particulièrement de la part des personnages masculins, mais aussi d'angoisse. Ici, l'image ambivalente de la femme atteint son degré le plus haut: l'artiste fascine et effraie tout à la fois. Elle est "l'objet magique" dont on rêve, sur lequel on projette ses propres fantasmes, mais que l'on ne peut pas s'approprier.

Si nous nous plaçons du côté de l'intériorité, nous constatons qu'une scission apparaît au sein de notre corpus. D'un côté, nous trouvons les figures ambiguës, troubles de Madeleine et de Camille Maupin et de l'autre, celles de Consuelo et de Corinne, brûlées par le désir d'être sincères. Nous reviendrons dans notre conclusion générale, sur ces deux pôles portant sur la problématique de l'intériorité. Il convient avant cela de mettre l'accent sur la façon dont se terminent les différents romans de notre corpus ainsi que sur la signification de ces dénouements par rapport à la problématique du déguisement des sentiments.

Les romans *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* et *Béatrix* se terminent en mettant en scène une sorte de “réconciliation”. Toutefois, des différences significatives apparaissent. Le premier roman nous montre une héroïne qui est parvenue, en tant qu’artiste, à vivre son destin. Elle a abandonné la scène et la vie publique, mais pas le chant qu’elle pratique en toute liberté sur les routes. Simone Balayé écrit dans “Consuelo déesse de la pauvreté” que “le sort de Consuelo est de naître et de renaître dans le peuple sur les chemins de la misère” (625). A la fin de son parcours initiatique tumultueux, Consuelo s’est réconciliée avec elle-même. Par opposition, il y a eu réconciliation entre l’extériorité et l’intériorité dans le roman de Balzac; celle-ci s’est faite par le biais d’un renoncement au métier d’artiste. En effet, Félicité, en rentrant dans les ordres, non seulement abandonne sa vie d’écrivain et son pseudonyme Camille Maupin, mais aussi elle rachète sa “faute” en quittant son ancienne vie de “pécheresse”. Cette fin constitue, en quelque sorte, une victoire des idées du monde extérieur et en particulier celles du curé. Il est intéressant de remarquer que le curé qui vilipendait avec force Félicité, est devenu son confident et fait les louanges de la femme artiste auprès de ses détracteurs. Félicité aurait retrouvé le “bon chemin”.

Le dénouement du récit de *Mademoiselle de Maupin* est, à l’image de son héroïne, ambigu. Madeleine transformée en Théodore, reproduit ce qu’elle reprochait aux hommes. Elle fait souffrir Rosette, elle manipule la jeune “Isnabel”, elle joue avec D’Albert. Malgré les idées “féministes”²⁰ qu’elle défendait avec ardeur, il n’en reste pas moins que son comportement reproduit un schéma identique à celui qu’elle dit être associé au sexe masculin. Le métier d’actrice a contaminé la vie même de Madeleine, son environnement quotidien est devenu une immense scène.

²⁰ Nous reprenons le terme de “féministe” qui a été utilisé par la critique.

L'échec est certainement plus manifeste dans le roman *Corinne ou l'Italie*. Non seulement Corinne a-t-elle perdu tout son talent, mais sa droiture et sa sincérité ne sont pas récompensées. Elle est victime des conventions sociales et du regard que le monde extérieur porte sur sa personne. D. Sullivan, dans son ouvrage *Les femmes en France*, écrit: "*Corinne* dépeint l'amour malheureux d'une jeune femme trop douée, trop intelligente, trop belle pour trouver le bonheur dans ce monde" (61). Nous ajoutons que c'est parce qu'elle a précisément toutes ces qualités que l'artiste est vaincue. Toutefois, l'artiste ne meurt pas sans laisser d'héritière. Deborah Heller, dans son article intitulé *Corinne*, écrit avec raison: "In passing on the legacy of her talents to niece and sister, Corinne insures her continued spiritual presence in Oswald's daily life" (226). La jeune Juliette, aussi brune et talentueuse que Corinne, devient le symbole de l'immortalité du génie de la poétesse.

CONCLUSION GENERALE

Bien que les romans étudiés puissent apparaître, de prime abord, fort dissemblables, et que les héroïnes de notre corpus oeuvrent dans des domaines artistiques différents, cette étude descriptive a permis de dégager de nombreuses récurrences. Le motif du déguisement se décline d'un roman à l'autre sous des formes multiples et crée une filiation entre nos héroïnes. L'écrivain, la poétesse, la chanteuse et l'actrice sont toutes confrontées à la vision du monde extérieur qui les perçoit comme des êtres ambivalents, aux limites de la monstruosité. Si l'artiste en général est considérée comme une figure marginale par le reste de la société, la femme artiste dont le destin est si différent de celui des autres femmes l'est doublement. Dans la littérature française du XIXe siècle, le génie est une notion qui a du mal à s'harmoniser avec l'idée de féminité. Le devoir familial, rôle dévolu à la femme, et la création ne semblent pas aller de pair. Il existe un intérêt grandissant de ce siècle pour la vie privée des acteurs. Cette "rupture du cadre artistique" existe aussi bien pour l'actrice que pour l'écrivain. Contrairement à *L'Oeuvre* d'Emile Zola ou *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, les romans qui mettent en scène des femmes artistes ne se focalisent pas sur le problème de la création en tant que tel. Celui-ci est toujours vu à travers les sentiments, les actions quotidiennes et sociales des héroïnes. Le danger qui en découle est alors, bien souvent, une assimilation entre l'art et la vie.

Si toutes les femmes artistes doivent, à un moment ou à un autre, lutter contre les préjugés du monde extérieur, si elles y parviennent avec plus ou moins de succès, il n'en reste pas moins qu'il existe, du côté de l'intériorité, une très nette ligne de démarcation qui sépare deux types de personnages féminins. Il est difficile alors de ne pas remarquer que les artistes les plus ambiguës

et dont le comportement est le plus trouble sont des personnages de roman écrits par des hommes. Dans les romans de Gautier et de Balzac, la femme artiste reste une figure dangereuse dans la mesure où la raison l'emporte sur les sentiments, la masculinité sur la féminité d'après un partage ancré dans la culture à laquelle participent ces textes. Sans doute la femme artiste, aux yeux des artistes masculins, garde-t-elle tout son mystère, son aura quasi "magique", autant d'éléments qui participent à la création d'un personnage insaisissable mais aussi d'une grande richesse. A l'opposé de cette vision, les personnages de Madame de Staël et de Sand sont beaucoup plus limpides. Dans les romans de *Corinne ou l'Italie* et *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, l'accent est mis sur la sensibilité extrême des artistes car leur génie est étroitement lié à leurs sentiments. Il faut remarquer également que les deux auteurs féminins tentent de rompre avec le schéma qui voudrait que l'artiste soit une dissimulatrice. Sand crée un exemple unique où l'actrice parvient à rester pure, tant dans sa chair que dans sa spiritualité, à l'intérieur d'un univers de désordre et de corruption. L'option choisie par les deux auteurs est très nette dans ces romans: l'artiste est une véritable héroïne dans la mesure où elle détient les qualités morales, la force de caractère et le dévouement qui lui permettent d'être digne de l'estime publique.

Les exemples de femmes artistes sincères et non corrompues créées chez Staël et Sand ne semblent pas avoir eu d'échos durant tout le reste du XIXe siècle. Le critique Majewsky, dans *Paradigm and Parody*, fait remarquer combien le groupe masculin des romantiques a reproduit l'idée d'une anomalie de la femme artiste. En effet, en dehors du genre romanesque, les poèmes de Baudelaire (femme-masque), les nouvelles de Nerval (voir le recueil *Les Filles du feu*) ont amplement puisé dans cette imagerie de l'actrice insaisissable, capable de changer de personnalité comme de déguisement.

Mais ce constat dépasse le mouvement des romantiques. Prenons à titre d'exemple la pièce de théâtre de Georges Feydeau, "La Dame de "Chez Maxim", qui date de la fin du siècle. L'auteur met en scène une artiste de music-hall aux moeurs légères qui pénètre, suite à de nombreux quiproquos, dans l'univers de la bourgeoisie et de l'aristocratie provinciales. D'aucuns, comme Yves-Alain Favre, mettent l'accent sur l'idée que les personnages des comédies de Feydeau ne sont que "des fantoches à la psychologie superficielle", "des marionnettes" ("Le Comique de Feydeau", 239). D'autres, comme Henry Gidel, défendent l'idée contraire et déclarent que Feydeau sait "d'entrée de jeu, faire vivre ses personnages à l'aide de quelques traits habilement choisis" ("La Dramaturgie de Feydeau", 209). La Dame de "Chez Maxim" est une pièce de théâtre exemplaire à ce point de vue. La même Crevette est une figure marquée par la dépravation, la vénalité. Sa sensualité est exacerbée, et elle fait peu de cas des autres. Elle représente l'image antithétique de la femme au foyer, de la mère et de l'épouse bourgeoises, garantes des valeurs morales. C'est par le biais du déguisement qu'elle devient un danger pour l'ordre établi de la "bonne société". Sa transformation réunit les multiples facettes (physique, sentimentale et onomastique), que nous avons étudiées, avec en plus l'apparition d'une nouvelle variante: le déguisement social. La même Crevette joue le rôle d'une femme du monde, même si elle parvient très mal à cacher ses origines vulgaires. Le désordre que sa présence engendre s'aggrave lorsque les femmes de la haute société cherchent à imiter, sans s'en rendre compte, le parler et les manières de la même, croyant qu'il s'agit là de la dernière mode parisienne. L'actrice jouit du désordre qu'elle crée, de son pouvoir de séduction sans limites, de la naïveté des femmes de la "bonne société" qui ne se préoccupent que d'apparences. Ainsi, cette pièce de théâtre véhicule une image caricaturale qui, si elle prête à l'humour, exacerbe néanmoins les préjugés du

monde extérieur. Il serait effectivement intéressant de poursuivre l'étude des déguisements de la femme artiste à travers tout le vingtième siècle et de voir dans quelle mesure le motif a évolué, s'est transformé.

APPENDICE A

RESUMES DES ROMANS ETUDIÉS

Corinne ou l'Italie (1806)

Le roman de Madame de Staël débute sur le couronnement au Capitole, en Italie, d'une femme de génie, Corinne, alors que celle-ci est au faîte de sa gloire et de sa beauté. Le personnage de Corinne représente la femme du siècle des Lumières. Son esprit est indépendant et ceux qui l'approchent ne peuvent que l'admirer. Elle symbolise également le conflit des aspirations du cœur et celles de l'esprit. Lorsqu'elle rencontre Oswald, jeune Lord Anglais venu en Italie pour soigner son âme blessée par le deuil de son père, elle en tombe passionnément amoureuse. Elle est prête à tout abandonner pour lui: sa carrière, son talent et l'Italie, pays qu'elle adore. Mais un lourd secret ronge le cœur de Corinne et elle craint que la révélation de sa véritable identité ne fasse fuir Oswald. Chacun des deux amants finit par raconter les moments les plus "inavouables" de leur vie. Le destin de Corinne est alors entre les mains d'Oswald. Ce dernier, de retour en Angleterre, va trahir l'amour de Corinne: loin d'elle, il finit par douter que cette femme qui le fascinait et l'effrayait tout à la fois, soit la femme idéale que son père aurait souhaité le voir épouser. Oswald lui préfère Lucille, demi-soeur de Corinne, jeune fille douce, effacée et qui incarne l'image idéale de la femme anglaise au foyer. Corinne connaît une fin tragique, puisqu'abandonnée par celui qu'elle adore, elle perd également son talent et son intérêt pour les arts. L'artiste se consume dans la solitude jusqu'à sa mort.

Mademoiselle de Maupin (1835-36)

Mademoiselle de Maupin a réellement existé: c'est sous ce nom que fut connue une cantatrice de l'Académie royale de musique, mademoiselle d'Aubigny (1673-1707), qui défraya la chronique par ses travestissements, ses amours féminines et sa fuite du couvent où elle était enfermée et auquel elle mit le feu. Théophile Gautier n'a retenu de cette histoire scandaleuse que le travestissement. Mademoiselle de Maupin, personnage du roman de Gautier, habillée en cavalier, chevauche les routes, à la recherche d'émotions fortes et désireuse de connaître toute la "vérité" sur le sexe masculin. Elle s'amuse lorsque, dans les auberges, elle doit partager le lit d'un beau garçon ivre ou lorsqu'elle décide de séduire une jeune veuve. Mais le jeu devient plus scabreux lorsque cette veuve se prend pour elle d'une passion enflammée et lorsqu'un homme, la prenant pour le chevalier de Sérannes, devient cependant amoureux d'elle. Madeleine finit par choisir de vivre sous deux identités distinctes: elle est un homme le jour, une femme la nuit. Mademoiselle de Maupin représente la revendication romantique d'une liberté totale, qui peut ouvrir la voie à d'excitantes expériences. C'est aussi l'insatisfaction du siècle, le mécontentement de soi-même et le désir d'être autre.

Béatrix (1839)

Félicité des Touches, dite Camille Maupin, est un illustre écrivain. Son âme est forte, sa beauté presque masculine. Elle est l'une des femmes les plus spirituelles de son époque et représente l'image de la femme intellectuelle et indépendante par excellence. Elle vit entourée d'un cercle d'artistes et a pour amant l'écrivain Vignon. Alors qu'elle atteint la quarantaine, elle connaît une crise décisive dans sa vie: elle trouve dans le jeune et candide Calyste du Guénic,

l'homme avec qui elle pourrait enfin vivre la passion amoureuse qui lui a toujours fait défaut. Mais, en raison de son âge, elle se condamne à la résignation. Elle ne sera pas la maîtresse de Calyste, seulement son initiatrice. Après avoir guidé le jeune homme vers une autre femme, elle s'efforce à l'oubli d'elle-même et de son métier d'écrivain en rentrant au couvent.

Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt (1842)

La cantatrice Consuelo, d'origine bohémienne, incarne les rêves du romantisme le plus pur et le plus fougueux. Elle connaît les aventures les plus inattendues à travers l'Europe du XVIII^e siècle. La "zingarella" qui suivait des cours grâce à la charité de son maître de musique devient une chanteuse adulée, qui subit l'influence des nouveaux intellectuels et mystiques. Nous suivons son parcours initiatique dans les hasards de ses voyages, dans le décors fantastique du château des Géants, dans la cour de Frédéric, roi de Prusse, dans les prisons de Spandaw. Nous assistons ensuite à son intronisation au sein de la secte maçonnique des Invisibles. Enfin, nous la voyons retomber dans le dénouement et gagner sa vie en chantant le long des routes aux côtés de son mari, le comte de Rudolstadt, et de ses enfants. Consuelo est l'image d'une femme idéale: pure, entière, sincère et altruiste.

APPENDICE B

FICHES SIGNALETIQUES

CORINNE OU L'ITALIE (1806)

Epoque et lieu de l'action: Dix-huitième siècle, Italie et Angleterre

Nom, prénom: Miss Edgermond, dite Corinne. Ce prénom, choisi par Corinne, était celui d'une femme poète grecque.

Nationalité: Corinne est d'origine italienne. Elle a une double nationalité, italienne par sa mère et anglaise par son père.

Age: 26 ans.

Famille, éducation: La mère de Corinne meurt alors qu'elle n'a que dix ans. Elle est élevée à Florence jusqu'à ses quinze ans par une tante de sa mère. A la mort de cette dernière, elle rejoint son père, lord Edergemond, dans une petite ville d'Angleterre, Northumberland, et découvre la nouvelle femme de son père ainsi que Lucille, sa jeune demi-soeur. Sa belle mère l'accueille froidement et souhaite changer toute son éducation italienne, laquelle a développé son talent dans divers arts et une émulation intellectuelle. Elle destine sa belle-fille à une vocation de soumission dans le mariage. Corinne cultive ses talents en cachette dans sa chambre. Alors qu'elle est dans sa vingt-deuxième année, son père meurt. Elle hérite de sa fortune et de celle de sa mère et s'exile en Italie, tout en se faisant passer pour morte auprès de sa famille. Seule sa belle-mère est au courant de ce subterfuge.

Métier: Très riche, elle est indépendante financièrement. Elle a un esprit génial et supérieur. Poétesse, elle excelle dans l'improvisation. Elle est également actrice, elle danse, joue et compose

de la musique. Elle possède une collection personnelle d'oeuvres d'art. Au début de l'intrigue, elle est au sommet de sa gloire et de sa renommée: elle est couronnée officiellement au Capitole par une foule d'admirateurs.

Portrait physique: Cheveux noirs - attitude noble et modeste - beauté éclatante - grande taille un peu forte (parallèle avec la Sybille du Dominiquin) - bras d'une éclatante beauté - regard inspiré - naturelle, simple - noblesse, douceur, dignité, modestie - pleine de grâce - charme.

Vie sociale, amour(s), ami(s): Elle vit entourée d'un grand cercle d'amis et d'admirateurs sincères. De ces amis, se détache la figure du prince de Castel Forte, qui l'aime en silence car il sait que cet amour n'est pas réciproque. Il restera toujours aux côtés de Corinne.

Elle est célibataire: elle a refusé de se marier une première fois en Angleterre avec le fils du frère aîné de sa belle-mère (30 ans, riche, de naissance illustre et très beau) car elle n'était pas prête à perdre son indépendance. Par la suite, alors qu'elle réside en Italie, Corinne refuse deux propositions de mariage. Elle se montre très exigeante: l'esprit et le coeur de son prétendant doivent être ceux d'un homme supérieur. Avec Oswald, elle pense avoir trouvé toutes ces qualités et est prête à tout sacrifier par amour pour lui.

Corinne voue une tendresse sincère et presque maternelle à sa demi-soeur Lucille. Elle a essayé, en Angleterre, de lui transmettre ses talents. Corinne choisit de protéger et d'aimer Lucille en dépit de leur rivalité amoureuse.

Juliette, fille d'Oswald, semble la réincarnation de Corinne: la ressemblance physique est frappante et l'artiste, peu de temps avant sa mort, lui transmet tout son génie.

Dénouement: Mort tragique de Corinne. A mesure que ses forces la quittent, sa spiritualité s'accroît. A mesure que son amour la consume et la détruit, son génie disparaît.

MADemoiselle de MAUPIN (1835-36)

Période et lieu de l'intrigue: saut temporel entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, lieu non précisé (sans doute la France).

Nom, prénom: Madeleine de Maupin, dite Théodore, Chevalier de Sérannes. Elle porte également le nom de Rosalinde lorsqu'elle joue le personnage d'une pièce de théâtre de Shakespeare. Dans la réalité historique, mademoiselle de Maupin s'appelait de son vrai nom mademoiselle d'Aubigny.

Age: jeune fille.

Famille, éducation: bonne éducation, élevée avec soin - maintenue dans l'ignorance d'une jeune fille naïve et innocente - élevée en pension - apprentissage de la peinture à l'aquarelle, broderie, musique et chant - enfermée très tôt le soir - vie végétative - maintien - pas de discussion - orpheline - le seul parent qui lui restait, son oncle, meurt alors qu'elle est encore jeune fille. Elle acquiert ainsi une plus grande liberté: apprend à tirer l'épée, le maniement du pistolet, à monter à cheval. Elle est aisée (possède une métairie).

Métier: Dans le roman, Théodore est un jeune chevalier: combats, duels, équitation. Historiquement, Mademoiselle de Maupin était actrice. Son métier est évoqué, dans la fiction, lorsqu'elle monte sur les planches de théâtre pour jouer un rôle dans la pièce de Shakespeare.

Portrait physique: beau comme une femme - pâleur dorée pleine de force et de vie - yeux bleus - nez droit et mince - profil qui montre de la fierté et de la vigueur- chair fine - bouche arquée à ses coins (parallèle avec des tableaux de maître) - longs cheveux noirs et lustrés - ovale fin et correct de sa belle figure - cou rond et potelé, cou de marbre - belles mains - beauté

excessive - cils comme des franges de soie longues et brunes - bouche carmine - admirable chevelure.

Vie sociale, amour(s), amitié(s): célibataire - perd sa virginité à la fin du roman - D'Albert est le premier homme à qui elle se dévoile et se donne entièrement.

Relation ambiguë avec Rosette.

Elle est accompagnée par un page nommé Isnabel qui est, en réalité, une très jeune fille déguisée en jeune homme.

Madeleine a une amie avec qui elle entretient une correspondance suivie.

Dénouement: Fuite - Elle conserve sa double identité et abandonne les deux personnes qui l'aiment.

BÉATRIX (1830)

Période et lieu de l'action: province bretonne de l'après 1830.

Nationalité: française, d'origine bretonne.

Nom: Félicité des Touches, dite Camille Maupin (pseudonyme).

Age: 40 ans.

Famille, éducation: père, major aux gardes de la porte, défenseur du roi, mort le 10 août 1793. Un jeune frère, garde du corps, massacré aux Carmes. Mère morte de chagrin après la mort de son fils alors que Félicité n'avait que deux ans.

A la mort de sa mère, Félicité est confiée à la soeur de celle-ci, une religieuse qui s'établit à Nantes. Lorsque la tante de Félicité meurt à la suite des bouleversements causés par la Terreur, la jeune fille est confiée à monsieur de Faucombe, son grand-oncle maternel (60 ans). Félicité est

alors abandonnée à elle-même et son éducation est “entièrement laissée au hasard”. Elle s’élève toute seule, “en garçon”, lit tous les livres qu’elle désire. Les connaissances théoriques de la jeune fille sont très supérieures à celles de la pratique.

Métier: Elle est riche et indépendante. Elle a débuté comme musicienne et a également composé deux opéras (succès restés anonymes). A 18 ans, elle a ouvert un salon dans lequel se retrouvaient des artistes connus. Si, à ses débuts, elle est restée dans l’anonymat, Camille Maupin est devenue une des femmes célèbres du XIXe siècle, un écrivain de grande renommée. Elle a écrit des pièces de théâtre et un roman.

Portrait physique: très belle - taille moyenne - “teint olivâtre des italiennes” - visage ovale, d’une impassibilité de sauvage - cheveux noirs et abondants - front plein et large, puissant et volontaire - arc des sourcils tracé vigoureusement - ton chaud du blanc de l’œil, prunelle bordée d’or, prunelle ayant de la profondeur - l’œil, le regard changent suivant l’état d’esprit de Félicité - cils courts mais fournis et noirs - paupières brunes qui ont de la grâce et de la force - saillie des pommettes plus accusée que chez les autres femmes - sa figure, dans son ensemble, montre de la force - nez mince et droit - bouche arquée à ses coins, rouge vif, lèvre supérieure mince - menton relevé fermement - profil royal, divin - duvet sous le nez - buste large, corsage mince - hanches ayant peu de saillie.

Parallèles avec les caractéristiques des hommes: col athlétique - force - les attaches des bras sont ceux d’une femme colossale - bras vigoureusement modelés- attitude ferme et froide - figure mélancolique et sérieuse - méditation constante - impassibilité - regard profond et fixe.

Vie sociale, ami(s), amant(s): Elle est entourée d'un cercle d'amis et d'artistes. Elle connaît une amitié teintée de jalousie, de rivalité voire de haine avec Béatrix, jeune femme qui a quitté son mari et ses amis pour vivre en Italie avec son amant, le musicien Conti.

Elle est célibataire. Elle a connu une première liaison qui lui a laissé un sentiment de dégoût. Puis, elle a rencontré un écrivain qu'elle déclare "maître et créateur" de Camille Maupin et qui lui a donné le goût des oeuvres et a mis en ordre ses connaissances. En 1820, Félicité a été quittée par cet homme. Dans l'ensemble, sa vie sentimentale a été marquée par les déceptions, les dégoûts et les douleurs. Elle a connu une liaison avec le musicien Conti, puis avec l'écrivain Vignon. Camille, à 40 ans, tombe amoureuse, comme jamais elle ne l'a jamais été, du jeune Calyste du Guénic qui n'a alors que 20 ans.

Dénouement: Elle ne maîtrise plus le jeu qu'elle a créé. Alors que sa spiritualité va en crescendo, elle quitte la vie civile pour entrer au couvent, après avoir guidé Calyste vers une autre femme.

CONSUELO ou LA COMTESSE DE RUDOLSDAT (1842)

Période et lieu de l'action: milieu du dix-huitième siècle, Venise, Bohême, Autriche, Prusse.

Nom, prénom: Consuelo, dite la Zingarella (petite bohémienne), dite Nina, raccourci du nom la Porporina, dite Bertoni (nom masculin pour voyager incognito).

Nationalité: origine espagnole.

Age: on suit le trajet initiatique de Consuelo depuis son adolescence (14 ans) jusqu'à sa vie de femme accomplie (mariage, enfants, plusieurs années de métier).

Famille, éducation: très pauvre, père inconnu, mère bohémienne et chanteuse itinérante des rues. A la mort de sa mère, elle grandit seule en compagnie d'Anzoleto. Le maître de musique le Porpora fait gratuitement toute son éducation musicale. Il la prend également sous son aile et devient une sorte de protecteur et d'objecteur de conscience.

Portrait physique: jeune, Consuelo est assez laide et habillée misérablement. On la surnomme "cédrat", "morigaude". Elle a une figure méridionale: elle est brune et a le teint mat, des cheveux d'ébène. Restera toute sa vie naturelle, avec des vêtements assez simples. Sa beauté vient de l'intérieur, son visage s'illumine par ses sentiments, surtout lorsqu'elle chante. On parle alors de sa beauté céleste.

Métier: au début, elle est couturière pour survivre et travaille, à côté, le chant avec le maître Porpora. Sa voix est pure, céleste, elle est infatigable lorsqu'elle travaille et n'a de cesse de se perfectionner. Elle subjugué le public par la puissance de son chant. Ce talent est mis en veille lors de son séjour au château des Géants. Elle arrive en ce lieu en tant que compagne et maîtresse de musique de la jeune baronne. Plus tard, Consuelo retrouve son maître à Vienne et reprend son métier: elle reste sous la protection du Porpora. Son talent y est reconnu par l'impératrice Marie-Thérèse, mais elle doit survivre à des intrigues multiples, des calomnies. Après la mort de son époux, elle donne des représentations à l'Opéra Royal de Berlin. Elle connaît alors les premiers signes d'affaiblissement de son génie musical et est emprisonnée par l'empereur. Elle vivra ensuite une étrange et éprouvante initiation maçonnique, au terme de laquelle elle reprendra sa vie sur scène pour quelque temps afin d'oeuvrer dans l'ombre pour la cause des maçons. Elle finit par perdre complètement sa voix sur scène, pour la retrouver peu de temps après. Enfin, elle retrouve le chemin de la vie d'artiste ambulante, "chantant" sur les routes.

Vie sociale, amours(s), amitié(s): Elle restera chaste malgré les avances de nombreux hommes (le comte de Zustiniani, l'empereur Frédéric...). Elle vit une union libre mais platonique avec Anzoleto, jeune orphelin qui a grandi avec Consuelo et avec qui elle partage ses moments libres sur les quais de Venise. Mais, la vanité, l'orgueil, la paresse et la jalousie d'Anzoleto vont les séparer à tout jamais.

La Corilla, blonde et belle cantatrice sur le retour, est la rivale amoureuse et professionnelle de Consuelo.

Le Porpora, maître de musique au caractère entier, il hait l'hypocrisie du milieu du spectacle. Il cherche à protéger Consuelo de la saleté du théâtre et à la maintenir dans un dévouement total pour la musique. Il s'oppose au mariage de Consuelo avec le comte Albert afin que celle-ci puisse continuer à exercer son talent en toute liberté.

La Clorinda: jeune cantatrice, ressent une haine et une rivalité sans pitié pour Consuelo.
Joseph Haydn: chanteur qui rencontre Consuelo sur les routes et qui se met sous sa protection afin de rencontrer le Porpora. Il deviendra un compositeur célèbre. Consuelo parvient à changer les sentiments amoureux du jeune homme en amitié.

Le comte Christian de Rudolstadt: être surdoué à l'imagination malade et enfiévrée. Il aime passionnément et éternellement Consuelo. Dans un premier temps, Consuelo, un peu effrayée, ne souhaite qu'être l'amie du jeune comte. Elle refuse une première fois le mariage que le comte lui propose, puis l'accepte à la prière d'Albert moribond et devient, quelques minutes après, sa veuve. Après la réussite de son enrôlement maçonnique, elle retrouve son mari, que tout le monde croyait mort, bien vivant et parvient enfin à l'aimer sans plus aucune peur.

Le chanoine: amateur de belle musique, protège Consuelo et devient son ami ainsi que du jeune Joseph. C'est à lui que Consuelo confiera l'éducation de l'enfant rejeté des amours de la Corilla et d'Anzoletto.

L'Empereur Frédéric: tyran qui se flatte d'être un despote éclairé. Il est très méfiant envers tout le monde, poursuit de ses assiduités Consuelo et utilise son pouvoir pour tenter de la posséder.

Dénouement: D'Albert et Consuelo réalisent leur rêve: vivre sur les routes la vie des bohémiens, avec leurs enfants, sans aucune contrainte.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS ETUDIES

- Balzac, Honoré de. *Béatrix*. Julien Gracq, préf. Paris: Flammarion, 1979.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Michel Crouzet, introd. Paris: Gallimard, 1973.
- Sand, George. *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*. Simone Vierende et René Bourgeois, préf. 3 tomes. Grenoble: Editions de l'Aurore, 1991.
- Staël, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Simone Balayé, préf. Paris: Gallimard, 1985.

OUVRAGES GENERAUX

- Ajanne, Pierre. *300 héros et personnages du roman français d'Atala à Zazie*. Paris: Balland, 1981.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe I et II*. Paris: Gallimard, 1976.
- Duby, Georges et Perrot, Michelle. *Histoire des femmes en Occident 4: Le XIXe siècle*. Françoise Thébaud, ed. Eure: Plon, 1991.
- Littérature XIXe siècle*. Henri Mitterrand, ed. Paris: Nathan, 1986.
- Laffont et Bompiani. *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Société d'Édition de Dictionnaire et Encyclopédie, 1970.
- Lejeune, Philippe. "Le Je des jeunes filles". *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires* 24.94 (Avril 1993): 229-51.
- Mercier, Michel. *Le Roman féminin*. Paris: P.U.F., 1977.
- Rey, Pierre-Louis. *La Femme*. Paris: Bordas, 1985.
- Sullivan. D. *Les Femmes en France*. New-York: Princeton University Press, 1974.

OUVRAGES ET ARTICLES THEMATIQUES

- Ashdown-Lecointre, Leisha M. "Lucrezia et Aurelie: images de l'actrice dans la littérature romantique". *Revue d'histoire du théâtre* 4 (1993): 57-66.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goeth to Joyce*. New-York: New-York University Press, 1964.

- Bird, Delys. "Woman as Artist/Woman as Mother: Traversing the Dichotomy". *Australian and New-Zeland Studies in Canada* 7 (1992): 10-19.
- Borowitz, Helen Osterman. *The Impact of Art on French Literature From de Scudéry to Proust*. London and Toronto: Associate University Presses, 1985.
- Chambers, Ross. *L'Ange et l'automate: variations sur le mythe de l'artiste de Nerval à Proust*. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1971.
- Hankey, Julie. "Body Language, The Idea of the Actress, and Some 19th Century Actresses". *New Theatre Quarterly* 8 (August 1992): 226-40.
- Hoereler, Diane. "Romantic Androgyny". *Nineteenth Century Literature* 46 (March 1992): 555-57.
- Huf, Linda. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New-York: Frederick Ungar Publishing, 1983.
- Ihrig, Grace Pauline. *Heroines in French Drama of the Romantic Period 1829-1848*. New-York: Columbia University, 1950.
- Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Susan Koppelman Cornillon, ed. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972.
- Jones, Suzanne W. *Writing the Woman Artist. Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Starr, Juliana. "Men Looking at Women Through Art: Male Gaze and Spectatorship in Three Nineteenth-Century French Novels". *Frontenac* 10-11 (1993-94): 8-34 .
- Litvak, Joseph. "Actress, Monster, Novelist: The Tragic Muse as a Novel of Theatricality". *Texas Studies in Literature and language* 28 (Summer 1987): 141-48.
- Majewsky, Henry. F. *Paradigm and Parody: Images of Creativity in French Romanticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Mannejc, Georg. "Masquerade". *The Virginia Quarterly Review* 66 (Autumn 1990): 656-61.
- Marks, Elaine. "Review Essay: Women and Literature in France". *Signs* 3 (1978): 832-42.
- Moers, Ellen. "Heroinism". *Literary Women*. New-York: Doubleday and Company, Garden City, 1976. 109-242.

- Monneyron, Frederic. *L'Androgyne décadent: Mythe, figure, fantasmés*. Grenoble: Ellug, 1996.
- . *L'Androgyne romantique: Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: Ellug, 1994.
- Moss, Jane. "Creation Reenacted: The Woman Artist as Dramatic Figure". *American Review of Canadian Studies* 15 (1985): 263-72.
- Nicole, Eugène. "Etudes proustiennes". *Cahiers Marcel Proust* 5 (1984): 69-125.
- Pannill, Linda. "The Woman Artist as Creature and Creator". *Journal of Popular Culture* 16.2 (1982): 26-29.
- Siemens, Reynold. *Artist and Women*. Winnipeg: Hyperion Press, 1979.
- Schosfield, Mary Anne. *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction 1713-1789*. London and Toronto: Associated University Presses, 1990.
- Shroder, Maurice Z. *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève: Skira, 1970.
- Stewart, Grace. *A New Mythos, The Novel of the Artist as Heroine 1877-1979*. Vermont: Eden Press Women's Publications, 1979.
- . "Mother, Daughter and the Birth of the Female Artist". *Women Studies: An Interdisciplinary Journal* 6.2 (1979): 127-45
- Tamar, Garb. "The Forbidden Gaze". *Art in America* 79 (May 1991): 147-51.
- Vanskike, Ellidt. "Consistent and Inconsistencies: The Tranvestite Actress Mme de Vestris and C. Brontë's Sheiley". *Nineteenth-Century Literature* 50 (March 1996): 464-88.
- Weil, Kair. "Androgyny and the Denial of Difference". *Comparative Literature Studies* 32.4 (1995): 532-33.
- Zajdel, Melody M. "Portrait of an Artist as a Woman". *Women Studies* 13.1-2 (1986): 127-34.

ETUDES CRITIQUES sur Honoré de Balzac et *Béatrix*

- Barry, Catherine. "Camille Maupin: Io to Balzac's Prometheus". *Nineteenth-Century French Studies* 20.1-2 (Fall-Winter 1991-92): 44-52.

- Fargeaud, Madeleine. "Une lecture de Béatrix". *L'Année balzacienne* (1973): 99-114.
- Guyon, Bernard. "Adolphe, Beatrix et la muse du département". *L'Année balzacienne* (1963): 149-75.
- Hoberg, Petersen. "Ambivalence in three Novels of The Comédie Humaine". *Extracta* (1969): 185-89.
- Mozet, Nicole. "Féminité et pouvoir après 1830: Le cas étrange de Félicité des Touches". *Revue des Sciences-Humaines* 168 (1977): 553-60.
- Mustiere, Philippe. "La mise en fiction de l'histoire dans Beatrix: Propositions et hypothèses de travail". *L'année Balzacienne* 2 (1981): 255-66.
- Pendergast, C. A. "Towards a Reassessment of Beatrix". *Essays in French Literature* 9 (1972): 46-62.

ETUDES CRITIQUES sur Théophile Gautier et *Mademoiselle de Maupin*

- Albouys, Pierre. "Le Mythe de l'androgynisme de Mlle de Maupin". *Revue d'histoire littéraire de France* 72 (1972): 600-08.
- Ashdown-Lecointre. "L'Emploi du masque chez Gautier". *Australian Journal of French Studies* 28.2 (May-August 1991): 119-26.
- Boschot, Adolphe. Introduction de *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier Frères, 1966. 5-33.
- Bouchard, Anne. "Le Masque et le miroir dans *Mademoiselle de Maupin*". *Revue d'histoire littéraire de la France* 72.4 (juillet-août 1972): 583-99.
- Smith, Albert B. "Gautier's Mlle de Maupin: the Quest of Happiness". *Modern Language Quarterly* 32 (1971): 168-74.
- . "Mademoiselle de Maupin: Chapter XI; Plot, Characters, Literary Theory". *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978): 245-56.
- Lowin, Joseph. "Gautier, les actrices ou la rupture du code théâtral". *Revue d'histoire du théâtre* 39.3 (July-September 1987): 326-33.
- Weill, Kari. "Romantic and Androgyny and its Discontents: The Case of Mademoiselle de Maupin". *Romanic Review* 78 (May 1987): 348-58.
- Rivers, Christophe. "Inintelligible pour une femme honnête: Sexuality, Textuality and

Knowledge in Gautier's *Mlle de Maupin*", *Romanic Review* 86.1 (janvier 1995): 1-29.
Savalle, Joseph. *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*. Paris: Minard, 1981.

ETUDES CRITIQUES sur Georges Feydeau et *La Dame de «Chez Maxim»*

Favre, Yves-Alain. "Le Comique de Feydeau". *Revue de sciences-humaines* 150 (1973): 239-47.

Gidel, Henri. "La Dramartugie de Feydau". *L'information littéraire* 31 (1979): 209-12.

Maulnier, Thierry. "Les Grands comiques". *Revue de Paris* 69 (janvier 1962): 150-53.

Shapiro, Norman. "G. Feydeau: une date essentielle corrigée". *Revue d'histoire du théâtre* 14 (1962): 362-64.

---. "G. Feydeau: Note sur deux enigmes résolues". *Revue d'histoire littéraire de la France* 30 (1980): 90-93.

ETUDES CRITIQUES sur Georges Sand et *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*

Balaye, Simone. "Consuelo: de la mendiante à la déesse de la pauvreté". *Revue d'histoire littéraire de la France* 76 (1976): 614-25.

Cellier, Leon. "Autour de Consuelo et de la comtesse de Rudolstadt". *Revue des sciences-humaines* 109 (1963): 97-100.

Modum, Egbuna. "Une initiation à caractère maçonnique: l'exemple de *Consuelo, la comtesse de Rudolstadt* de George Sand". *Nineteenth-Century French Studies* 2.3-4 (Spring-Summer 1983): 268-77.

Viard, Jacques. "Consuelo rediviva ou le communisme révolutionnaire de la France". *Travaux de linguistique et de littérature* 11.2 (1973): 83-121.

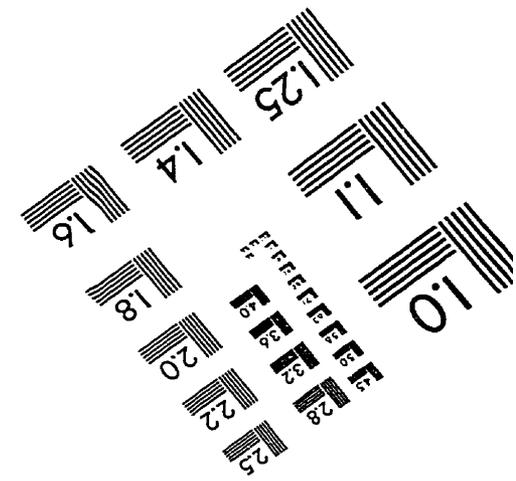
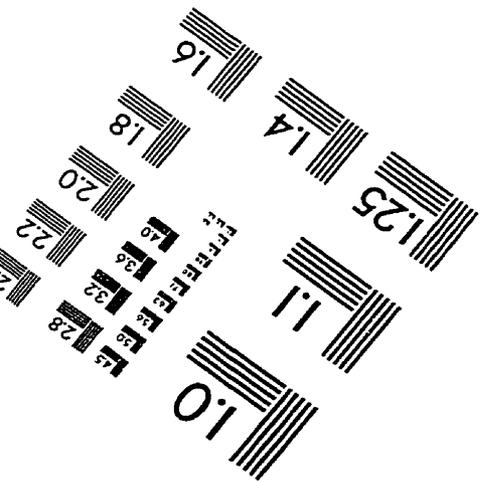
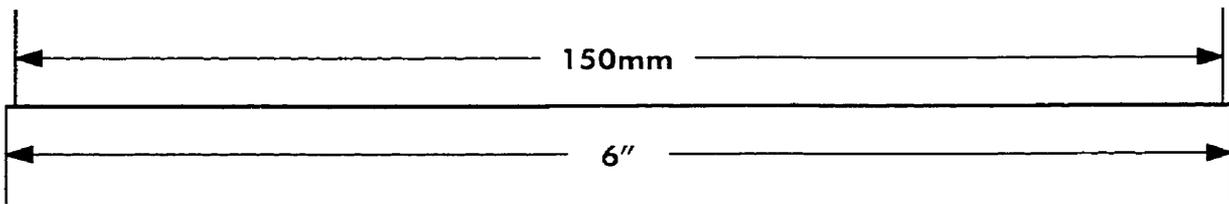
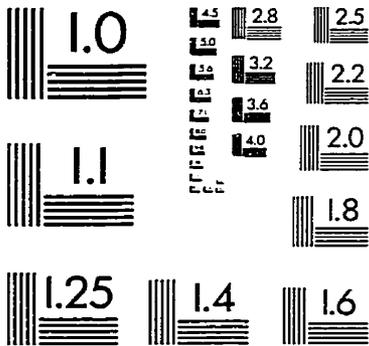
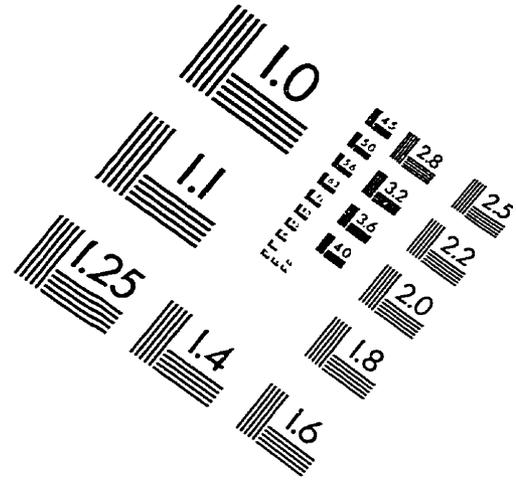
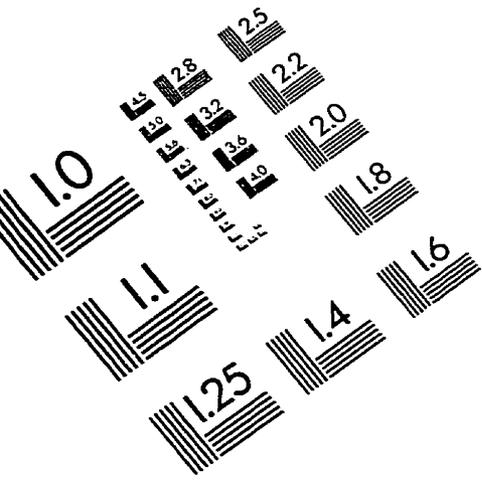
ETUDES CRITIQUES sur Mme de Staël et *Corinne ou l'Italie*

Chavasse, Philippe. "George Sand, entre rêve et raison". *Dalhousie French Studies* 39/40 (Summer-Fall 1997): 101-09.

Deneys-Tunney, Anne. "Corinne by Mme de Staël: the Utopia of Feminine Voice as Music Within the Novel". *Dalhousie French Studies* 28 (Fall 1994): 55-63.

- Dehon, Claire. "Corinne: une artiste heroïne de roman". *Nineteenth-Century French Studies* 9 (1980-81): 1-9.
- Heller, Deborah. "Tragedy, Sisterhood and Revenge in Corinne". *Papers on Language and Literature* 26 (Spring 1990): 212-32.
- Poulet, Georges. "Corinne et Adolphe: deux romans conjugués". *Revue d'histoire littéraire de la France* 78 (1978): 580-96.
- Smith, Bonnie G. "History and Genius: the Narcotic, Erotic and Baroque Life of Germain de Staël". *French Historical Studies* 19 (Fall 1996): 1059-81.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved