

Cahiers George Sand n°39

**PUBLIC/PRIVÉ.
DU FAUTEUIL À LA SCÈNE MÉDIATIQUE**

Préparé par Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty

Éditorial Dossier

Olivier BARA (p. 11)

Olivier BARA, Marie-Ève THÉRENTY : *Public/privé. Du fauteuil à la scène médiatique. Présentation* (p. 15)

Amélie CALDERONE : *L'humour débridé de George Sand en privé. Le secret bien conservé des premières pantomimes de Nohant* (p. 29)

Amina Hanane KHARROUBY : *L'imaginaire du crime sur la scène de Nohant : défoulement ludique ou motif intime ?* (p. 43)

Marine WISNIEWSKI : *De Beaucoup de bruit pour rien à Comme il vous plaira : enjeux des travestissements sandiens de Shakespeare entre Nohant et Paris* (p. 59)

Pierre CAUSSE : *Les discrètes machines du théâtre de Nohant, ou la recherche d'un autre spectaculaire* (p. 75)

Nicolas DIASSINOUS : *Sur la scène et dans le cœur : George Sand théoricienne du jeu de l'actrice* (p. 93)

Nicolas BIANCHI : *George Sand, épistolière médiatique et politique. Le tournant du mois de mai 1848* (p. 111)

Bouthavy SUVILAY : *George Sand publiciste, ou la promotion de soi* (p. 131)

Jean RIME : *Les « bribes » d'une œuvre, ou George Sand demi-auteure* (p. 145)

Varia

José-Luis DIAZ : *Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine* (p. 163)

Agnese SILVESTRI : *Les enjeux de la réception critique de Lélia (1833)* (p. 187)

Claire LE GUILLOU : *George Sand et Hippolyte Taine* (p. 207)

Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Les Maîtres mosaïstes* (p. 225), *George Sand, Jeanne* (p. 228), *George Sand, La Daniella* (p. 230)

ÉTUDES : *Manon Mathias, Vision in the Novels of George Sand* (p. 236), *Christophe Grandemange, Maurice Sand, un artiste aux multiples talents ; Lise Bissonnette, Maurice Sand, Une œuvre et son brisant au 19^e siècle ; Lise Bissonnette, Maurice Sand, une science de la chimère* (p. 237)

OUVRAGE DESTINÉ AU GRAND PUBLIC : *Clémence V. Baron, George Sand* (p. 240)

Vie de l'association

Rapport d'activité (p. 243)

Sommaire

Hommage

Marie-Paule Rambeau nous a quittés le 29 janvier dernier.

Marie-Paule Pulverel est née à Oran en 1943. Quittant l'Algérie dès 1957, sa famille s'installa à Perpignan, où Marie-Paule termina ses études secondaires au lycée de jeunes filles. Puis elle « monta » à Paris pour faire à la Sorbonne des études de lettres classiques. C'est au cours des longs trajets en train entre Perpignan et Paris qu'elle fit la connaissance de Jacques Rambeau, étudiant lui aussi, originaire de Tunisie. Ils se marièrent en 1968, leur fils Frédéric naquit en 1977.

Dès l'enfance, Marie-Paule avait fait la découverte passionnée de la musique de Chopin, sans recevoir de formation musicale. Ses premiers travaux de recherches, le mémoire, puis la thèse sur George Sand sous la direction de Madeleine Ambrière, qui l'introduisit auprès de George Lubin, furent une voie vers Chopin.

Chopin en effet fut le foyer des recherches auxquelles se consacra ensuite Marie-Paule, après deux années de coopération en Tunisie, et tout en enseignant jusqu'en 2004 au lycée de Saint-Maur. Elle apprit le polonais, fit de nombreux séjours en Pologne, écrivit des études sur des acteurs culturels de France ou d'Europe de l'Est du XIX^e siècle, publia leur correspondance. Sa thèse *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, publiée en 1985 (les Belles-Lettres) a été plusieurs fois rééditée et traduite en polonais en 2009. Grâce à elle, la rencontre amoureuse et le long compagnonnage artistique de ces deux génies quittent peu à peu les simplifications et légendes hagiographiques ou diffamatoires. En 2005, paraît son étude magistrale, une somme de près de mille pages : *Chopin, l'enchanteur autoritaire* (L'Harmattan) qui tresse harmonieusement étude biographique rigoureuse et analyse musicale sensible.

Membre du conseil d'administration et du comité de rédaction de la Société des Amis de George Sand, Marie-Paule fut pour nous un lien avec le monde musical, avec la culture polonaise, par les visites et les conférences qu'elle donnait ou organisait, et en dirigeant, en 2010, le numéro Chopin de notre revue. Je garde le souvenir des réunions du comité de rédaction, dans la maison de George Sand à Palaiseau, grâce à la généreuse hospitalité de Michel et Mizou Baumgartner ; au cours de ces longues journées d'active relecture, Marie-Paule manifestait son exigence intellectuelle avec humour et résolution ; j'entends encore sa voix, sa pétulance, sa sévérité, sa gaîté combative.

Que les siens trouvent ici l'expression de toute notre sympathie.

MICHÈLE HECQUET

Editorial

Éditorial

La nouvelle formule des *Cahiers George Sand* a reçu largement l'assentiment de son lectorat, si l'on en juge par les nombreux messages d'encouragement que les membres des Amis de George Sand comme des lecteurs extérieurs nous ont fait parvenir – nous les remercions tous. Aussi le numéro de 2017 s'inscrit-il dans la continuation du précédent grâce au concours de Marianne Dubacq pour la composition, la mise en page et l'illustration. Vous y retrouverez vos rubriques habituelles, du dossier thématique aux *varia*, des recensions des publications à la vie de l'association.

Nous innovons néanmoins en confiant cette année les articles du dossier annuel à huit jeunes chercheurs, doctorant(e)s ou nouveaux docteur(e)s, sandiens et sandiennes attachés à explorer des voies méconnues et à renouveler l'interprétation des œuvres. C'est sous l'angle de la célébrité et de ses dangers, et depuis des textes tenus en marge, que cette nouvelle génération de chercheurs aborde ici l'œuvre de la romancière. Entre vie privée et sphère publique, quelle ligne sinueuse George Sand s'attache-t-elle à tracer ? Avec quelle intelligence des nouveaux modes de consécration publique et des nouveaux outils publicitaires en régime médiatique ? Deux continents peu connus de l'univers sandien servent de support à l'exploration : le théâtre privé de Nohant et les textes publiés dans la presse. Le théâtre de société cherche à préserver un *espace à soi*, pourtant ouvert à la publicité, tandis que la presse est un outil de contrôle de l'image publique, mais aussi le lieu d'invention d'une écriture de l'intimité. Entre les deux se négocient incessamment les contours d'une *image de soi*.

Nos *varia* commencent par prolonger le questionnement ouvert par le dossier : confrontant Sand et Balzac, José-Luis Diaz examine la manière dont la critique de leur temps a placé « en vitrine » ces deux figures centrales de la scène médiatique, dans le cadre du nouveau vedettariat littéraire propre aux années 1830. Ce sont encore les enjeux de la réception et le rôle décisif de la critique dans le façonnement d'une image publique qu'étudie Agnese Silvestri à propos de la *Lélia* de 1833. Cette année marque une rupture dans le discours médiatique sur George Sand : la parution de *Lélia* ouvre la voie aux attaques personnelles contre celle qui fait désormais figure de « danger social ». Claire Le Guillou choisit quant à elle de nous transporter dans la dernière décennie de la vie de George Sand, marquée par la rencontre, certes discrète, limitée à quelques échanges épistolaires, timides fréquentations et jugements critiques réciproques autour de la notion d'idéalisme, avec Hippolyte Taine.

Nos recensions annuelles témoignent de la vitalité de l'édition et de la recherche sandiennes. Grâce à ces publications, l'image de la romancière, dramaturge, journaliste ne cesse d'être retouchée.

OLIVIER BARA

Dossier



Public / privé Du fauteuil à la scène médiatique

Introduction

Le présent dossier est issu de deux journées d'étude qui se sont tenues entre Montpellier et Lyon¹. Elles ont réuni de jeunes chercheurs, doctorants ou tout nouveaux docteurs, engagés dans l'entreprise éditoriale des *Œuvres complètes* de George Sand dirigée par Béatrice Didier chez Champion. Plus précisément, ces journées étaient l'occasion de confronter les pratiques et les résultats de deux ateliers éditoriaux consacrés à deux versants de l'œuvre sandienne, distincts mais souvent convergents dans leurs enjeux : la publication des textes de presse d'un côté (sous la direction de Marie-Ève Thérénty), celle des textes dramatiques du théâtre de Nohant de l'autre (sous la direction d'Olivier Bara). D'un corpus l'autre, situés tous deux dans les marges de l'œuvre, courent des problématiques communes dont la plus saillante concerne le rapport entre public et privé : la presse est à la fois un outil de contrôle de l'image publique et un support de l'écriture intime ; le théâtre dit « de société » relève moins de la stricte sphère privée que d'un espace semi-public qu'il contribue à engendrer.

Origines du dossier

L'atelier sur les articles de presse de George Sand est organisé à Montpellier depuis près de trois ans pour accompagner la publication de ces textes dans l'édition des *Œuvres complètes* de George Sand. Cet atelier comprend une dizaine de chercheurs dix-neuviémistes, tous spécialistes des corpus de

¹ Journées organisées à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 par l'équipe RIRRA 21, le 15 juin 2016, et à l'université Lumière Lyon 2 par l'unité IHRIM, le 11 mars 2017.

presse². Cette équipe s'est à deux reprises réunie avec l'atelier lyonnais sur le théâtre de Nohant, qui comprend aussi une dizaine de membres³, pour explorer conjointement un certain nombre d'interrogations spécifiques à ces corpus comme leur délimitation, leur statut, ou encore leur légitimité.

La production journalistique de George Sand présente l'intérêt d'être à la fois intense, continue, diverse et très méconnue. Elle constitue une masse impressionnante (près de trois cents articles). Polygraphe, Sand ne s'est pas cantonnée à une forme ou une rubrique mais elle a utilisé toute la palette du journaliste et du *reviewer* (grands articles critiques, brèves, feuilletons, variétés). Elle a fréquenté tous les types possibles de journaux : quotidiens, grandes revues, magazines, illustrés, petits journaux littéraires... Elle ne s'est pas restreinte non plus à un genre : elle a pratiqué la critique dramatique, la critique littéraire, la critique picturale, la critique musicale, les grands articles politiques, le récit de voyage, les études de mœurs, les nécrologies, le billet d'humeur, le droit de réponse. Cette carrière journalistique suit en parallèle toute sa carrière littéraire : elle a commencé dans le *Figaro* en 1831 et l'un de ses derniers écrits en 1876 est un article critique sur Renan qu'elle destinait au *Temps*.

Publier une œuvre journalistique fait surgir des questions et des choix qui sont fondamentalement différents de ceux de la réédition d'un roman. Qu'est-ce qu'un article de presse ? Comment différencier un article journalistique d'une nouvelle parue dans le journal ? La question de l'ordre des articles dans le volume a été aussi une question récurrente de l'atelier montpelliérain. Fallait-il privilégier l'ordre chronologique ? Est-ce qu'il n'existe pas en sus de la chronologie des ensembles à faire valoir en privilégiant par exemple les effets de sérialité induits par les journaux ou les recueils constitués par Sand elle-même ? Comme pour le théâtre de Nohant, l'équipe éditant la presse a dû faire certains choix, rompant avec le protocole général des autres volumes de l'édition Champion. L'équipe a par exemple systématiquement privilégié la version journalistique sur toutes les versions éditoriales ultérieures faisant du support la question centrale de son interrogation. Traditionnellement

2 Outre les participants à ce numéro (Nicolas Bianchi, Nicolas Diassinous, Jean Rime, Bounthavy Suvilay), ont participé à l'atelier de Montpellier et à l'édition du premier volume des articles de presse : Laure Demougin, Santiago Diaz Lage, Nicolas Estournel, Filippos Katsanos.

3 Outre les participants à ce numéro (Amélie Calderone, Pierre Causse, Amina Kharrouby, Marine Wisniewski), participent à l'atelier de Lyon et à l'édition en cours du *Théâtre de Nohant* : Céline Duverne, Amélie Gregório, Valentina Ponzetto, Isabelle Martin-Pradier, Guillaume Milet, avec le soutien technique d'Élisabeth Baïsse-Macchi.

pourtant, l'édition critique se saisit de la dernière édition corrigée par l'auteur et considère qu'il s'agit de sa déclaration testamentaire. Mais des articles de presse qui sont configurés par leur lien à l'actualité, à la collectivité, à la « rubricité », au support donc, ne s'interprètent pas de la même façon que les mêmes textes réédités en recueils. L'effet-recueil et l'effet-journal créent des interprétations et des effets de sens différents. Ce choix s'est imposé d'autant plus nettement que dans le cas de Sand tous les articles n'ont pas été repris en recueil (loin de là) et que beaucoup de recueils ont été constitués de manière posthume dans des conditions méconnues et approximatives, composant ce qu'elle-même appelait un « chaos pour le lecteur⁴ ». De notre premier choix (choisir l'édition du journal) a découlé une décision logique : faire prévaloir de manière quasiment systématique l'ordre chronologique. Quasiment car nous avons introduit au cas par cas des petites ruptures avec cette règle pour respecter des effets de sens qui nous paraissaient prééminents sur la chronologie. L'édition des articles de presse a nécessité une réflexion poussée sur des choix éditoriaux qui conditionnent évidemment ensuite la lecture qui peut être faite des textes.

Publier le théâtre inédit de George Sand appartenant à son théâtre de société⁵ (une trentaine de pièces composées et jouées entre 1846 et 1862) pose aussi des problèmes spécifiques au sein de l'entreprise collective des œuvres complètes. Tout d'abord, la légitimité même du geste mérite d'être interrogée car il va à l'encontre de la défense expresse, plusieurs fois manifestée par Sand, de rendre publique cette part de sa création, familiale et privée. Deux motivations principales guident le refus sandien de laisser paraître, de son vivant, un tel corpus. D'une part, cette création lui paraît « débraillée », composée pour les besoins immédiats de la veillée au château de Nohant, et leur parution porterait atteinte à sa réputation d'écrivaine, comme elle s'en explique auprès de Maurice Sand qui lui réclame ces textes : « Seulement ne donne pas ça comme de moi et recopie. Ne mets mon manuscrit dans les mains de personne. Ces choses-là sont bonnes à Nohant, pas ailleurs. Toi qui n'es pas homme de lettres, tu n'y risques rien⁶. » D'autre part, les pièces, du moins au début de l'activité de Nohant

4 George SAND, lettre à Michel Lévy, [Nohant, 7 janvier 1875], dans George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 25 vol., 1964-1991, t. XXIV, p. 194 (désormais abrégé *Corr.*, suivi des numéros de volume et de page).

5 Voir Nathalie LE GONIDEC et Jean-Claude YON (dir.), *Tréteaux et Paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Grane, Créaphis éditions, 2012.

6 George SAND, lettre à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant, 29 janvier 1858], *Corr.*, t. XIV, p. 608.

en 1846-1847, sont des canevas non dialogués, tremplins de l'improvisation théâtrale ; elles fournissent le prétexte de performances⁷, non reproductibles par nature, et ne sont pas destinées à faire « monument ». Sand refuse ainsi de laisser circuler ses manuscrits : « Comment donc voulez-vous que je vous envoie une des pièces du répertoire de Nohant, qui ne sont que des canevas dont mes enfants et leurs jeunes amis improvisent le dialogue [...] ? Ces canevas ne supporteraient pas la publicité, et, par leur sécheresse, ne vous donneraient pas la moindre idée du parti qu'en peuvent tirer les gens pour lesquels ils sont faits⁸. » Bien sûr, cent-quarante ans après la mort de l'auteur, et après une première édition partielle de ce corpus⁹, il y a pour ainsi dire prescription, d'autant que ces textes appartiennent pour la plupart à des collections publiques – de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, de la Bibliothèque de l'Institut ou de la Bibliothèque de La Châtre. La publication sur support papier de telles œuvres ne va pas, toutefois, sans placer l'éditeur face à de multiples choix décisifs : opter pour une édition diplomatique avec fac-similé en regard, pour respecter le document et ne pas risquer de le métamorphoser d'autorité en œuvre ? ou au contraire privilégier la lisibilité des manuscrits autographes pour leur donner une nouvelle vie, et donc les transcrire en mettant en forme et en uniformisant le texte, en distinguant nettement didascalies et dialogue, en modernisant l'orthographe et en revisitant entièrement la ponctuation ? Faut-il alors effacer toutes les interventions sur le texte manuscrit, biffures, réécritures, ajouts, mentions marginales, qui appartiennent parfois à des strates temporelles différentes dans le maniement du document ? Nous avons opté pour une solution intermédiaire, en sachant qu'elle était la plus difficile à tenir : rendre compte de la totalité du document, y compris dans sa matérialité, tout en l'élevant à la lisibilité. Il s'agit donc d'une édition semi-diplomatique des manuscrits du théâtre de Nohant. Elle consiste à transcrire en restant au plus près du manuscrit, à faire apparaître en plein texte, selon un code établi par la génétique littéraire, les biffures, barrés, ajouts, collages, changements de plume, sans respecter la mise en page originelle. On n'utilise donc pas de notes pour

7 Voir Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, Ellug, 2014.

8 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, 23 novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 526.

9 George SAND, Maurice SAND, *Le Théâtre de Nohant. Théâtre inédit, documents et dessins*, éd. Roberto Cuppone, Moncalieri, CIRVI, 1997, 2 vol. L'éditeur transcrit, sans rendre spécifiquement compte de l'état des manuscrits ni des corrections, une sélection de canevas de Nohant et résume les autres pièces.

indiquer les accidents du texte manuscrit, et les notes de variantes ne sont mobilisées que lorsque l'on possède deux manuscrits différents de la même pièce. On le voit : au sein des *Œuvres complètes* de George Sand publiées chez Champion, le volume du *Théâtre de Nohant* comme ceux des articles de presse sont contraints d'inventer pour partie leurs propres protocoles.

Des marges de l'œuvre

Ces deux corpus ont des spécificités qui ont amené les équipes qui les étudiaient à travailler ensemble et à faire émerger des problématiques communes, jamais vraiment explorées dans le cadre de Sand. Notamment ces deux corpus sont souvent considérés comme des marges de l'œuvre d'abord parce que leur histoire éditoriale diffère de celle du monument romanesque. Tel est un premier point commun justifiant leur confrontation au sein du présent numéro. Mais dans les deux cas également, la notion de marge ou de périphérie mérite d'être questionnée tant ces ensembles, en dehors de leur intérêt propre, permettent de relire autrement l'œuvre intégrale.

Les articles de presse n'ont jamais eu l'honneur d'une édition complète alors même que cette production est massive. George Sand y tenait pourtant puisqu'elle a elle-même recueilli un certain nombre de ses articles : *Lettres d'un voyageur* (Bonnaire, 1837), *Souvenirs et Impressions littéraires* (Dentu, 1862), *Autour de la table* (Dentu, 1862), *Promenades autour d'un village* (Lévy, 1866), *Impressions et Souvenirs* (Lévy, 1873). L'édition de Michel Lévy a certes réédité une grande partie des articles mais redistribuée de manière erratique. « Fanchette » par exemple est inséré dans le volume *Légendes rustiques*, l'article « De la langue d'oc et de la langue d'oïl » paru dans *L'Éclaireur de l'Indre* le 2 novembre 1844 est édité avec les *Nouvelles Lettres d'un voyageur*. De cette pratique, Sand écrivait déjà à Lévy le 7 janvier 1875 : « c'est un système bien défectueux pour une édition sérieuse¹⁰ ». L'édition s'est sans aucun doute inspirée des listes proposées par Sand elle-même à Lovenjoul mais certains articles pour des raisons mystérieuses ont échappé à la réédition. Ces articles ont d'ailleurs été revisités et réunis en recueils selon un protocole éditorial injustifié et chaotique : *Dernières Pages* (1877), *Nouvelles Lettres d'un voyageur* (1877), *Questions politiques et sociales* (1878), *Questions d'art et de littérature* (1879), *Souvenirs de 1848* (1880), *Impressions et Idées* (1904). Par la suite, d'autres rééditions partielles de l'œuvre journalistique ont vu le jour. Le corpus politique a été en

¹⁰ George SAND, lettre à Michel Lévy, [Nohant, 7 janvier 1875], *Corr.*, t. XXIV, p. 194.

partie réédité par Michelle Perrot dans son très beau *Politique et Polémiques*¹¹. Christine Planté a recueilli la critique littéraire de Sand¹². D'autres recueils ont été constitués de manière ponctuelle et thématique, comme ceux élaborés par Huguette Bouchardeau¹³. Mais jusqu'à présent il n'existait aucune édition complète et répondant à un protocole académique strict.

Si l'on met à part sa spécificité éditoriale, il est difficile de dire qu'il s'agit d'un corpus périphérique tant surtout l'ensemble est hétérogène. On trouve certes incontestablement des articles de faveur, publicitaires ou promotionnels, dans l'ensemble. Ils n'ont qu'un intérêt documentaire et n'apporteront pas énormément à l'œuvre. Mais comment par exemple suivre le destin politique de George Sand en faisant l'économie de son parcours dans la presse ? L'article de Nicolas Bianchi dans ce volume montre bien combien le corpus médiatique éclaire une œuvre majeure comme *La Petite Fadette* et permet d'éviter des lectures forcées, à contresens de la réalité politique. Certains ensembles manifestement hybrides comme les *Lettres à Marcie* parues dans *Le Monde* entre février et mars 1837, comme « Fanchette » publiée dans la *Revue indépendante* en octobre et novembre 1843, comme les « Promenades autour d'un village » publiées dans le feuilleton du *Courrier de Paris* du 1^{er} septembre au 20 octobre 1857, comme les articles du *Temps* à partir du 22 août 1871, réunis sous le titre générique « Impressions et Souvenirs », rappellent combien au XIX^e siècle littérature et journalisme sont mêlés. Non, ce corpus est d'une immense richesse et sa confrontation avec le genre du théâtre dans un fauteuil montre combien Sand était une poéticienne du support et savait ruser avec les contraintes des médias et des frontières.

Le répertoire du théâtre de Nohant ne s'est pas davantage développé à l'écart de l'œuvre publique, bien au contraire puisque la scène privée a servi de lieu de répétition et de mise au point, à partir de la projection sur le plateau, de plusieurs pièces destinées à Paris (tel *Le Mariage de Victorine*, joué à Nohant sous le titre de *La Famille Vanderke*). Certaines pièces créées initialement pour Nohant ont connu un devenir public parisien, comme *Le Drac*, joué à Nohant

11 George SAND, *Politique et Polémiques*, présentation par Michelle Perrot, Paris, Imprimerie nationale, 1996.

12 *George Sand critique (1833-1876)*, textes de George Sand sur la littérature, présentés, édités et annotés sous la direction de Christine Planté, Tusson, éditions du Lérot, 2007.

13 George SAND, *La Littérature*, textes choisis et présentés par Huguette Bouchardeau, Nîmes, HB éditions, 2004, ou *Politique*, textes choisis et présentés par Huguette Bouchardeau, Nîmes, HB éditions, 2004, 2 vol.

le 23 octobre 1861, créé dans une adaptation réalisée avec Paul Meurice au Théâtre du Vaudeville le 28 septembre 1864. Il en va de même pour *Le Pavé*, joué au Gymnase six mois après sa première représentation à Nohant.

Surtout, ce théâtre encore méconnu partage bien des options esthétiques et bien des thèmes imaginaires avec l'œuvre « officielle » : intérêt pour l'oralité et l'improvisation, collégialité de la création, expérimentation formelle incessante, postulat d'une efficacité morale de l'œuvre, dotée d'une puissance agissante, déploiement de la fantaisie et mises en scène de l'artiste (*Pierrot maître de chapelle, Pierrot comédien, Marielle, Fiorino et Soriani* – où se lit une réécriture dramatique de certaines scènes de *Consuelo*). Le théâtre privé se découvre aussi comme un laboratoire de l'écriture sandienne où les lois profondes de composition, certes maintenues ici à l'état brut, sans polissage ultérieur, ne diffèrent guère de celles qui régissent le roman. En particulier, se découvre magnifiquement dans le théâtre de Nohant cette écriture toujours continuée, reprise et réinventée, qui caractérise le geste créateur sandien. Toutefois, le laboratoire a été tenu à demi-fermé par George Sand, consciente de tout ce que ce répertoire personnel donnait à voir ou percevoir d'elle-même.

Vie publique vs vie privée

Les corpus du fauteuil et de la scène médiatique sont traversés par la tension entre public et privé et révèlent le rapport complexe de George Sand avec sa célébrité et son statut de « femme publique ». C'est là un second point commun entre les corpus ici confrontés, et cela constitue l'angle principal que nous avons choisi d'explorer dans ce dossier. La notion de vie privée s'impose au XIX^e siècle au moment où se développe la notion de célébrité¹⁴. Dès cette époque, avec l'émergence de la civilisation du journal, la notion de célébrité présuppose un partage entre la vie privée intime et une autre existence, accessible à tous. Mais se vouloir homme public revient à accepter le jugement sur soi en tant qu'homme privé. Et les personnalités sont exposées à toutes

14 Voir Antoine LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014. « Alors que la culture de la célébrité repose sur la distinction et l'inversion du privé et du public (la vie privée étant rendue publique par la presse), la représentation monarchique supposait leur identité. Le lever du roi à l'époque de Louis XIV, n'était pas celui d'un individu privé, mais celui d'une personne intégralement publique, incarnant l'État. Entre les rituels politiques de la représentation monarchique et les dispositifs médiatiques et commerciaux de la célébrité, un profond changement a rendu les premiers obsolètes et les seconds possibles : l'invention conjointe de la vie privée et de la publicité. » (*ibid.*, p. 8).

sortes de débordements : biographies fantaisistes, rumeurs, indiscretions dans une petite presse dont les nouvelles à la main préfigurent la presse *people*. Même lorsque, à la fin du Second Empire, la loi du 11 mai 1868 impose le respect de la vie privée, le garde des sceaux développe l'exception de notoriété pour les personnes publiques. Seules les personnes privées ont droit à une vie privée¹⁵. George Sand, en tant que femme, soumise très tôt à la rumeur¹⁶, apprend peu à peu à contrôler son image publique en gommant tout ce qui pourrait nuire à sa réputation, et en travaillant de près postures et *ethoi*. Elle sait que sa forme de visibilité constitue une propriété spécifique de son existence publique¹⁷, et vice versa. Le théâtre de Nohant et les articles de presse à première vue permettent d'isoler donc deux visages de Sand.

Le théâtre de Nohant, conçu d'abord pour l'intimité du foyer et de la famille, nous montre la face privée de Sand, assez proche de l'épistolière. S'y déploient des jeux de réécriture sans masque, une verve comique voire farcesque ou scatologique, un imaginaire moins filtré que dans l'œuvre publique. S'y laisse voir, comme à *livre ouvert*, pour les lecteurs d'aujourd'hui, une écriture jaillissante qui cherche à susciter par son élan, ses brisures et ses silences l'improvisation des comédiens réunis sur la scène de Nohant. Toutefois, dans les cinq pièces rendues publiques dans le volume du *Théâtre de Nohant* (Lévy, 1864), une tout autre image de la dramaturge et de son répertoire d'origine privée se diffuse : modèles hoffmanniens, (*La Nuit de Noël*) ou aristophanesque (*Le Dieu Plutus*) revendiqués, comme autant de brevets de *littérarité* ; dialogues entièrement rédigés, même dans une pièce métathéâtrale réfléchissant aux vertus de l'improvisation comme *Marielle* ; absence totale de toute désinvolture vis-à-vis des modèles empruntés comme de toute forme de violence représentée ou de comique corporel relâché. Le volume du *Théâtre de Nohant*, loin de refléter l'activité privée, en construit une image idéalisée, inscrite dans le mouvement français et européen des « spectacles dans un fauteuil » et autres

15 Voir Yves LAVOINNE, « Presse et vie privée au XIX^e siècle. La garantie de l'obscurité », dans Patrick Baudry, Claude Sorbets et André Vitalis (dir.), *La Vie privée à l'heure des médias*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Labyrinthes », 2002, p. 46

16 « La femme célèbre [...] est une femme décriée, illégitime. Son potentiel de séduction est nécessairement immoral, il la renvoie du côté des catins et des courtisanes. Il n'est pas anodin que l'expression femme publique ait longtemps désigné les prostituées. Pour les femmes de lettres, l'exposition publique menace toutes les valeurs de l'honnêteté et de la discrétion féminines. » Antoine LILTI, *Figures publiques, op. cit.*, p. 314.

17 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature « en personne »*. *Scènes médiatiques et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Éruditions », 2016.

« théâtres impossibles¹⁸ ». Il est la partie publique – jugée montrable – d’une activité privée refoulée et même masquée. Contribuent à une telle mascarade les romans où s’idéalisent et se théorisent dans l’élan fictionnel la création spectaculaire privée, comme *Le Château des Désertes* (pour le théâtre) ou *Le Diable aux champs* et *L’Homme de neige* (pour les marionnettes de Nohant). Lire les scénarios manuscrits des pièces inédites après en avoir lu l’exposé public constitue un véritable choc tant s’y trahissent une verve et une *vis comica* que l’œuvre publique ne peut laisser soupçonner.

Dans la presse, George Sand livre la plupart du temps une personnalité sous contrôle, et déjà largement protégée par son pseudonyme masculin. Elle évite donc ce qui apparaît nettement dans le corpus du fauteuil de théâtre : la gaudriole, la farce, la scatologie, la cruauté, la violence. Elle utilise la fiction, notamment dans la période d’avant 1848, pour éviter des attaques trop directes contre le régime et les autorités¹⁹. Sur la même période, lorsqu’elle utilise le je, il est souvent plus lyrique qu’autobiographique et les confidences personnelles n’interviennent que parcimonieusement, selon une stratégie pensée et pesée. Tout au long de sa vie, elle veille à sa réputation de femme et d’auteur par des lettres ouvertes qui anticipent ce que les conseillers en communication appellent de la « communication de crise ».

Pourtant, même si la comparaison précieuse des corpus permet d’établir la finesse des stratégies médiatiques de Sand, sa conscience des fonctionnements divergents des scènes privées et publiques, sa maîtrise à peu près totale de la communication, il ne faudrait pas les opposer de manière trop drastique. Leur rapprochement permet aussi d’éclairer certains processus de création. Plusieurs articles de Sand sont des saynètes dialoguées²⁰ et empruntent à la forme dramaturgique même si la représentation n’était pas envisagée. Le recueil *Autour de la table*, qui confronte les opinions critiques de toute une tablée autour d’œuvres contemporaines, emprunte sa scénographie et son décor à Nohant et met en scène l’atmosphère complice des soirées créatives. La table

18 Voir la thèse d’Amélie Calderone, *Entre la scène et le livre : formes dramatiques publiées dans la presse à l’époque romantique (1829-1851)*, soutenue à l’université Lyon 2 en 2015 (à paraître aux Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi ») ; Charlotte Krauss, *Spectacles dans un fauteuil et mise en scène de la nation dans l’Europe post-napoléonienne*, inédit d’HDR, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2017 ; Bernadette BOST, Jean-François LOUETTE, Bertrand VIBERT (dir.), *Impossibles théâtres, XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry, Comp’Act, coll. « L’acte même », 2005.

19 Voir par exemple « Fanchette », *Revue indépendante*, 25 octobre et 25 novembre 1843.

20 Voir par exemple « Devant l’hôtel de ville », *La Vraie République*, 5 mai 1848.

autour de laquelle se rassemble la communauté critique a aussi prêté son dos à la fabrication « d'applications de décors pour un théâtre de marionnettes » et « de costumes *ad hoc*²¹ ».

Surtout, le rapport entre je privé et je public se complexifie au fil des années. Le théâtre de Nohant a aussi une résonance publique comme le montre la volonté de Sand de le publier : avant le volume du *Théâtre de Nohant* en 1864, cinq pièces privées ont été rendues publiques par voie de presse, *Marielle* dans la *Revue de Paris* (1^{er} décembre 1851 et 1^{er} janvier 1852), *Le Drac*, *Le Dieu Plutus*, *Le Pavé*, *La Nuit de Noël* dans la *Revue des deux mondes* (1^{er} novembre 1861, 1^{er} janvier 1863, 15 août 1861, 15 août 1863). Un texte inachevé et longtemps inédit comme « Le théâtre et l'acteur », également intitulé « Nohant et son théâtre », a pu être conçu pour la presse, selon l'hypothèse de Georges Lubin, peut-être pour accompagner une gravure sur bois du *Monde illustré*, le 23 mai 1857, représentant « l'habitation de George Sand à Nohant » d'après un dessin de Maurice Sand²² : à l'origine de l'article se trouverait un nouveau geste publicitaire, ici suspendu, dévoilement sans doute hésitant des activités créatrices privées. Les articles de presse quant à eux investissent de plus en plus l'intimité de l'auteur même si c'est de l'intimité scénographiée ou fictionnalisée, jouant les limites entre privé et public. C'est déjà vrai pour l'autofiction des *Lettres d'un voyageur*. C'est encore plus vrai après 1851 où une diarisation du moi refait surface. Ce retour est à lier évidemment à la grande déconvenue de 1848 et à la décision d'abandonner la polémique et la sphère publique. L'écriture journalistique intime coïncide avec la publication d'*Histoire de ma vie* et avec une pratique nouvelle de l'agenda à partir de 1852. Les premières manifestations de ce retour au je se font dans le journal quotidien avec les « Promenades autour d'un village ». Sand fait précéder son premier article d'un avertissement soulignant l'abandon du politique pour une écriture du privé fondée sur le loisir de la promenade en famille. Évidemment l'écriture personnelle est un prétexte qui va permettre d'évoquer des problèmes universels. On retrouve cette poétique intimiste dans les premiers articles d'*Autour de la table*, dans le *Journal d'un voyageur pendant la guerre* publié dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} mars au 1^{er} avril 1871 et surtout dans les « Impressions et

21 George SAND, « Autour de la table », *La Presse*, 24 juin 1856.

22 Voir la notice de Georges Lubin, qui intègre ce texte dans les *Œuvres autobiographiques* de George Sand (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1971, p. 1239-1244 et note de la p. 1559). L'article a connu une première existence médiatique posthume puisqu'il a d'abord été publié dans *Le Gaulois* du 29 juin 1904.

Souvenirs » feuilletonnés dans *Le Temps*. Là, c'est véritablement son journal de bord qu'elle publie. Rien d'étonnant alors à ce qu'elle y insère, révélant la porosité des corpus, les 11 et 12 mai 1876 deux feuillets intimes sur le théâtre de marionnettes de Nohant : « Durant les longues soirées d'hiver, j'imaginai, il y a environ trente ans, de créer pour ma famille un théâtre renouvelé de l'antique procédé italien, dit *comedia dell'arte* [sic], c'est-à-dire des pièces dont le dialogue improvisé suivait un canevas écrit affiché dans la coulisse²³ ». Ce sont les deux derniers articles publiés de son vivant.

Présentation du dossier

Les huit articles ici rassemblés sont donc traversés par des enjeux communs : le statut relativement marginal au sein de l'œuvre sandienne des textes constituant leurs corpus d'une part, la tension entre vie privée et exposition publique qui les caractérise et dont ils procèdent parfois, d'autre part.

Les quatre premiers textes du dossier portent sur le théâtre « dans un fauteuil » de salon, autrement dit sur la production privée de Nohant. Amélie Calderone revient sur le préjugé qui voulait que Sand ne savait pas faire rire. Elle prouve que les premières pièces de Nohant (*Le Druide peu délicat*, *La Barbe bleue*, *Cassandre persuadé*, *Scaramouche brigand...*), celles que Sand s'est toujours refusée à publier et à divulguer, sont de vraies comédies, dans une veine grotesque et bouffonne, voire même scatologique. Amélie Calderone montre que ce comique truculent constitue le point de ralliement de la communauté de Nohant : il est par exemple largement partagé avec Maurice²⁴. C'est l'humour de Sand dans l'intimité, celui qui transparait dans les lettres et rarement dans la presse, un humour orienté autour du bas corporel mais non sexuel. Pour éviter toute confusion qui pourrait nuire à sa réputation, Sand expurge toutes ses pièces publiées de ce genre d'allusions et veille à ce que ce corpus ne soit jamais diffusé sous son nom propre. Amina Hanane Kharrouby revient quant à elle sur l'imaginaire criminel de George Sand tel qu'il a pu s'exprimer au théâtre de Nohant dans *Scaramouche brigand*, *La Caverne du crime* et *L'Auberge du crime* en 1846 et 1847. C'est l'héritage italien et l'actualité mélodramatique du XIX^e siècle, avec le fameux Robert Macaire, qui nourrissent ici les soirées privées. Amina Kharrouby compare ces scènes violentes avec le climat très tendu qui règne à Nohant en 1847 au moment de l'union de Solange et Clésinger et

23 George SAND, « Le théâtre des marionnettes de Nohant », *Le Temps*, 11 mai 1876.

24 Voir LISE BISSONNETTE, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2017.

montre que la thématique de la violence humaine ne cesse de hanter l'œuvre de Sand, par-delà la crudité de son expression sur la scène intime. Dans son article sur les enjeux des travestissements sandiens de Shakespeare entre Nohant et Paris, Marine Wisniewski montre combien l'œuvre dramatique de Sand entretient un lien étroit avec l'œuvre shakespearienne. Sand propose pour la scène de Nohant en 1849 une adaptation, sous la forme d'un scénario, de *Beaucoup de bruit pour rien* et en 1856 pour la Comédie-Française une autre de *Comme il vous plaira*. Elle se voit elle-même comme une passeuse de l'œuvre de Shakespeare en France mais la différence entre la pièce privée et la pièce publique est tout à fait révélatrice. Le scénario de *Beaucoup de bruit pour rien* est troué, il laisse une grande place à l'improvisation des acteurs et à la réappropriation des motifs shakespeariens. Il s'agit à Nohant de *rejouer* Shakespeare. Tandis qu'à Paris, pour *Comme il vous plaira*, il s'agit plutôt de le réécrire selon deux lignes directrices : une mise en ordre et une moralisation de l'intrigue. À Nohant, le travail du scénario est ludique et collectif, tout orienté autour de la mise en scène, tandis qu'à Paris, l'adaptation shakespearienne appuie un idéal moral et théâtral propre à Sand, tourné vers la reconnaissance auctoriale, marqué par la posture et sans doute moins spontané. Dans « les discrètes machines de Nohant », Pierre Causse explore de son côté les pièces du théâtre privé (*Le Drac*, *La Nuit de Noël*, *Le Datura fastuosa*) qui recourent aux machines théâtrales. Ces pièces ne témoignent pas d'un goût de Sand pour la technique mais de la recherche d'un nouveau théâtre. On se doute que la réalité matérielle du théâtre de Nohant ne permettait pas le recours à une machinerie spectaculaire mais c'est plutôt l'éloge de l'acteur-créateur qui explique l'absence de véritable artifice machinique. La raison de l'intégration dans les dernières années de théâtre de la machine s'explique par l'exploitation d'une nouvelle veine fantastique et – événement privé – par l'arrivée d'Alexandre Manceau. Mais Pierre Causse montre qu'il s'agit d'un théâtre idéal fondé sur la machine mais sans le machinisme inhérent aux scènes parisiennes (dénoncé publiquement par Sand critique) et donc uniquement possible dans le cadre privé.

Les quatre articles suivants traitent des articles de presse de Sand et notamment de la première vague de ses articles jusqu'en 1848. Faisant la liaison avec l'étude de l'œuvre théâtrale privée, Nicolas Diassinous explore le corpus particulier des articles de presse consacrés aux amies comédiennes, Marie Dorval et Pauline Garcia, de l'écrivaine. Comment gère-t-elle dans ce corpus public la contrainte de l'amitié privée sans succomber à la camaraderie littéraire ou à l'indiscrétion ? En fait, et paradoxalement, même si elle cultive les marques de l'objectivité et de la neutralité, c'est sous le registre de l'intime que

Sand dresse le portrait de ces monstres de scène. Nicolas Diassinous montre que le rapport frontal avec le public intéresse moins Sand que le rapport intime des actrices avec le créateur. Ce faisant, les actrices deviennent des créatrices en puissance, véritables sœurs par le génie de l'écrivaine. L'article de Nicolas Bianchi porte sur la George Sand de mai et juin 1848 et sur quelques articles sous forme de lettres, collusion fréquente entre le médiatique et le privé, qu'elle donne à Théophile Thoré pour *La Vraie République* après la désastreuse manifestation du 15 mai 1848 et l'arrestation de Blanqui, Barbès, Leroux. Pour éclairer la délicate position de Sand, Nicolas Bianchi commence par comparer les lettres médiatiques avec la série des lettres privées qui éclairent le choix que fait finalement Sand de la lettre fictionnelle, correspondance imaginaire d'un ouvrier carrossier parisien avec sa femme en province. Nicolas Bianchi montre comment la fiction épistolaire et médiatique permet de souligner, ce qui sera encore corroboré avec *La Petite Fadette*, la fin d'une certaine manière de prendre la parole dans l'espace social. Bounthavy Suvilay revient, à travers l'étude d'une série de droits de réponse épistolaires sandiens parus dans la presse, sur le délicat travail opéré par Sand entre sa réputation, valeur liée à la reconnaissance des pairs, et sa célébrité, dynamique de notoriété. Bounthavy Suvilay montre comment Sand joue avec la lettre ouverte qui lui permet de démentir et de demander réparation des atteintes à l'image et comment, de manière plus subtile encore, Sand contrecarre l'exploitation de sa correspondance dans les quotidiens en organisant elle-même la publication de lettres privées. Jean Rime traite de la difficile question de la limite de l'éditorialisation complète des articles de presse de George Sand. Il rappelle que toute sa vie Sand aura opéré une distinction entre le corpus des écrits destinés à la publication et les *marginalia* reclus dans le for privé. Certains articles de presse, et notamment une batterie d'articles circonstanciels, engendrent au moment de la délimitation du corpus des œuvres complètes avec Lovenjoul de véritables disputes. Jean Rime revient sur deux ensembles problématiques, la collaboration au *Figaro* de 1831 et la série de lettres au sujet d'un Appel anonyme pour le lancement de *L'Éclaireur de l'Indre* en novembre 1843. Ces exemples montrent la délicate conversion d'un régime médiatique en un régime d'auteur. La maîtrise du statut public d'auteur comme la protection d'un espace à soi qui est aussi une *autre scène* de la création, constituent une même obsession sandienne, du fauteuil à la scène médiatique.

OLIVIER BARA
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
UMR 5317 IHRIM

MARIE-ÈVE THÉRENTY
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER 3 RIRRA21



L'humour débridé de George Sand en privé :

le secret bien conservé des premières pantomimes de Nohant

« –Tiens, un album de Madame Sand ? Oh ! Madame Sand n'est pas gaie ; ça va être ennuyeux... Comme *Pandolphe*, comme *Comme il vous plaira*, etc. »
Lettre de George Sand à Maurice Dudevant-Sand [Nohant, 9 juin 1858].

George Sand en a conscience : s'il est une réputation tenace que les critiques de son époque lui ont forgée, c'est celle d'une auteur incapable de faire rire, surtout lorsqu'elle ambitionne de se mêler de théâtre. En mars 1852, *Les Vacances de Pandolphe*, une comédie inspirée de la *commedia dell'arte*, est donnée au Gymnase-Dramatique. La pièce est éreintée par les feuilletonistes. Le blâme principal est presque toujours le même : Sand, en mêlant la comédie italienne au marivaudage et au sentimentalisme « rurodramatique », a laissé s'échapper la drôlerie et la fantaisie des masques transalpins. Si Jules Janin reproche à l'auteur de s'être compromis dans la farce et la tabarinade¹, Gautier *a contrario* déplore que Sand dramaturge « se [fasse] un parti pris de froideur, de sobriété, d'insignifiance qui doute et dérout² » : à ses yeux, un « souffle janséniste dessèche toutes [l]es belles fleurs » de son inspiration naturelle. Auguste Lirieux, dans *Le Constitutionnel*, argumente également en ce sens : son « *arlequin* de style³ » est un « petit concert philosophico-sentimental » et « le décor si gai et tout ce joli petit monde fantastique, tourne invinciblement à

1 Jules Janin parodie Nicolas Boileau critiquant au chant III de son *Art poétique* le Molière des *Fourberies de Scapin* : « Dans ce sac ridicule où Pierrot s'enfarine, / Je ne reconnais plus l'auteur de *Valentine* ! » (*Journal des Débats*, 8 mars 1852, p. 3).

2 *La Presse*, 9 mars 1852, p. 1.

3 *Le Constitutionnel*, 10 mars 1852, p. 1, l'auteur souligne. *Idem* pour la citation qui suit.

la mélancolie comme si l'on était dans le Berry⁴ ». Le jugement est sans appel : « On répond que Mme Sand n'a pas de comique ; nous le savons, de reste. Qu'elle ne fasse pas d'arlequinade, alors, qu'elle s'en tienne au sentiment ! ». C'est ainsi la moralité inhérente à la pièce qui se voit condamnée :

[...] Mme Sand a voulu démontrer : que la richesse est un embarras pour le cœur, et que les gens honnêtes sont le point de mire des intrigants ; – forte démonstration morale dans une arlequinade, où la démonstration par les cabrioles et les coups de batte a surtout du succès. Mais il n'y a plus seulement de batte ! Il n'y a pas d'arlequin⁵ !

Sand est, à la vérité, en grande partie responsable de cette réputation : elle met tout en œuvre pour réaliser ses « projets de moralisation douce et honnête, pour lesquels le théâtre est un grand moyen d'expansion⁶ ». Est-ce alors à dire que l'auteur serait incapable de produire des comédies *drôles* ? Assurément pas, si l'on en croit les premières pièces qu'elle compose pour le théâtre de Nohant, et qu'elle s'est toujours refusée à publier et à divulguer. Ces œuvres, pan refoulé de sa création dramatique, sont peuplées d'Arlequins, de Pierrots, de Cassandres et autres Scaramouches. Elles déploient une *vis comica* libre et débridée, inspirée des fantaisies de la farce, du théâtre de Molière ou de la *commedia dell'arte*. La veine grotesque et bouffonne, parfois même scatologique, qui caractérise ces œuvres, est inattendue chez une George Sand que la postérité a trop souvent réduite à ses ambitions moralisatrices. Elle est la preuve que Madame Sand, contrairement à ce qu'écrit Lirieux, « avait » du comique, quoiqu'elle ait œuvré pour que son image publique soit préservée de cet humour réservé aux *happy few* de Nohant.

Farce et commedia à Nohant : un humour sandien méconnu

Le 8 décembre 1846, le théâtre de Nohant est inauguré avec *Le Druide peu délicat*. Comme nombre des pièces qui seront inventées pour satisfaire les désirs d'un divertissement familial, le texte est peu détaillé : il se présente sous

⁴ *Ibid.*, p. 2. Même source pour la référence suivante.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ George SAND, lettre à Armand Barbès, Nohant, 27 août 1850, dans George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 25 vol., 1964-1991, vol. IX, p. 671. Désormais abrégé en *Corr.*, suivi du numéro de volume et de la référence de page.

forme de résumé de l'action, scène par scène. Les canevas s'épaissiront au fil du temps, et laisseront parfois même place à la rédaction de dialogues. Délestée de toute ambition de faire œuvre littéraire, Sand y adopte une parole libre, et un langage parfois cru : les « coups de pied au cul » sont monnaie courante en ces productions, comme dans *Cassandra persuadé*⁷ (joué le 9 décembre 1846), ou dans *La Barbe bleue*⁸ (représentée le 25 décembre 1847). Influencée par divers théâtres populaires qu'elle mêle – veine moliéresque, pantomime, farce et *commedia* notamment – et qui incarnent à ses yeux le retour aux origines du jeu et de la composition dramatiques, elle peuple ses *scenarii* de Scapin dansant avec le capitaine Fracasse (dans *Thomiris reine des Amazones*⁹), de Colombine « faisant la nique », ou de Cassandres pleurant (dans *Cassandra persuadé*¹⁰). Les scènes « de coups de pied, de danses et de passes » y sont « à volonté¹¹ ». Les corps s'exhibent sur les tréteaux de Nohant jusque dans leurs dimensions les plus grotesques : Cassandra « tombe sur le nez¹² », tandis qu'Arlequin, qui s'improvise médecin, « extirpe à Sbrigani une fausse dent, une énorme dent qui fait l'admiration de la société¹³ ». De l'imagination sandienne naissent les scènes les plus bouffonnes telle celle où Pierrot, pris pour le maître de chapelle Kreysler, donne une leçon de musique et « accompagne [un morceau] en battant la mesure à faux et en gesticulant à la manière d'un maestro, puis [...] rit, puis [...] baille, [et] s'endort tout debout » avant de se voir « tombe[r] sur le nez » – réveil brutal par le « grand éclat de voix¹⁴ » de son élève oblige. Ivrognes et goinfres se multiplient en ces œuvres d'une fantaisie immodérée pouvant aller jusqu'à l'humour scatologique. À cet égard, la « violente colique¹⁵ » du roi des Gaulois du *Druide peu délicat* doit se lire comme le

7 George SAND, *Cassandra persuadé*, dans Roberto Cuppone, *Théâtre inédit, documents et dessins de George Sand et Maurice Sand*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1997, t. II, p. 27. Cette édition sera désormais notée TI.

8 George SAND, *La Barbe bleue*, scène 2. Manuscrit, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), Fonds Sand, O 21, 10 feuillets.

9 George SAND, *Thomiris reine des Amazones*, acte II, scène 4, dans TI, p. 45. *Thomiris* est jouée le 11 décembre 1846.

10 George SAND, *Cassandra persuadé*, acte I, scène 3, dans TI, p. 28, et acte I, scène 4, p. 29.

11 *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 30.

12 George SAND, *Cassandra persuadé*, acte I, scène 1, dans TI, p. 28.

13 George SAND, *Arlequin médecin*, acte III, scène 3, dans TI, p. 102. La pièce est donnée le 1^{er} novembre 1849.

14 George SAND, *Pierrot maître de chapelle*, acte III, scène 1, dans TI, p. 55. La comédie est jouée le 17 décembre 1846.

15 George SAND, *Le Druides peu délicat*, acte I, scène 3, dans TI, p. 24.

germe à partir duquel se déploiera le truculent premier acte de *Scaramouche brigand*, qui connaît d'après Sand un « grand succès¹⁶ » le 10 décembre 1846. Le valet poltron, chargé de surveiller nuitamment la maison de campagne de son maître, est pris d'un besoin urgent. Les répliques ne font pas dans l'euphémisme : « Pouah ! Quelqu'un pue avec ça ! Serait-ce moi ? Ah fi ! Je vais m'embrener si ça continue¹⁷. » Face à la nécessité, Scaramouche, après avoir vainement envisagé un meuble puis la cheminée, n'a plus le choix :

Il tient son derrière à deux mains et finit par s'aviser du pâté qu'il a vidé.
Il prend la croûte, fonctionne, et recouvre ensuite le pâté avec son couvercle.

Comme ivre de la liberté de création qu'elle s'autorise ici, Sand paraît ne plus pouvoir s'arrêter : arrive Fracasse qui, devant l'odeur nauséabonde, « prétend que Scaramouche a lâché quelque chose¹⁸ », avant qu'il ne « se décide à couper une tranche de pâté et [ne] mord[e] dedans », puis que sa « grimace » ne suscite la « joie contenue et le rire à l'écart de Scaramouche ». Ainsi que celui, on l'imagine, des spectateurs, dont la jubilation atteindra sans nul doute un comble lorsque le valet se sauvera, non sans avoir préalablement « coiff[é] du pâté¹⁹ » le matamore.

L'outrance de ces premières œuvres de Nohant est le signe d'une vision personnelle – partielle et partielle – de la *commedia*²⁰, que Sand ne paraît connaître à l'époque que grâce à un recueil de Gherardi et par le truchement de Luigi Riccoboni²¹. À ses yeux, il s'agit de ressusciter une forme comique

16 George SAND, *Scaramouche brigand*, dans TI, p. 33.

17 *Ibid.*, acte I, scène 1, p. 34. Nous rectifions cependant la version erronée donnée par Cuppone (« m'embrener ») à partir de notre lecture du manuscrit (BHVP, O 52). *Idem* pour la citation suivante.

18 La transcription de Roberto Cuppone nous paraissant fautive, nous utilisons ici le manuscrit.

19 George SAND, *Scaramouche brigand*, acte I, scène 2, dans TI, p. 36.

20 Voir, à ce sujet, les travaux de Shira MALKIN, notamment « Du bon usage de la *commedia* : l'imaginaire théâtral sandien », dans Tivadar GORIOVICI et Anna SZABÓ (dir.), *Le Chantier George Sand. George Sand et l'étranger*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 111-117 ; et « Entre Gozzi et Goldoni : George Sand et l'héritage de la *commedia dell'arte* », *Les Amis de George Sand*, n°34, 2012, p. 53-78.

21 Dans son article « La Comédie italienne » rédigé en 1852 (et repris dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Lévy, 1878, p. 249-256), Sand ne mentionne que ces deux références. En outre, le recueil de Gherardi et l'*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni sont deux des quatre ouvrages concernant la comédie italienne susceptibles d'avoir été lus à l'époque

primitive et originelle, brute, pure de toute complexification, qu'elle soit matérielle, dramatique ou langagière :

Quant aux pantomimes, elles ne sont jamais manquées. [...] Chacun a son type marqué. Maurice-Pierrot, Lambert-Arlequin, Manceau-Léandre ou Fracasse, Duvernet-Cassandre, tous sont parfaits, *parfaits*. Si tu voyais cela, tu en serais étonné et tu croirais voir l'ancienne farce italienne que l'on ne connaît plus que par les gravures. Ils composent eux-mêmes leurs pantomimes. [...] Privés des machines à surprises et des changements à vue qui ont gâté la pantomime moderne, forcés de *jouer*, de faire par gestes de la véritable comédie, ils ont restauré à Nohant un art perdu en France et tout ce qu'ils inventent de situations et de quiproquos ridicules [...] est ravissant d'imagination²².

Sand exploite ainsi sans réserve les facéties les plus triviales ou les ressorts traditionnels les plus grossiers pour rire et faire rire sans la moindre retenue. Libérée de toute contrainte, dégagée des attentes du public et des directeurs de salles, elle laisse s'épanouir sa verve comique avec l'allégresse d'un enfant qui transgresse un interdit. Aussi ces textes s'offrent-ils à lire comme autant d'accès directs à son imaginaire, et nous immergent aujourd'hui au cœur de l'intimité de leur auteur.

Le point de ralliement d'une communauté

Les familiers du cercle des Sand ne s'étonneront pas de ces déploiements de scènes grotesques, en lesquelles la matérialité la plus vile des corps est exposée jusqu'à l'obscénité. L'auteur partage en effet ce goût du comique truculent issu de la *commedia* avec son fils, qui compose lui aussi des pièces pour Nohant, et publiera *Masques et Bouffons* en 1859. George Sand en rédigera la préface. Dans ses œuvres, Maurice, à l'instar de sa mère, accorde une place de choix aux

par l'auteur, au vu de leurs dates d'édition, que nous ayons repérés dans le catalogue de sa bibliothèque. Les deux autres sont : *l'Histoire anecdotique du théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769 suivie de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 9 vol., 1769 ; et *l'Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression l'année 1697*, Paris, Lambert, 1753.

²² George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 420. Sand souligne.

scènes de ripaille (par exemple dans *La Dinde monastique*²³) et de pochardise (dans *Cassandre ivrogne*²⁴), ainsi qu'au langage franc, aux « coups de pied au cul²⁵ », aux « coups de ballets [*sic*] » ou aux « moutard[s] qui gueule[nt] le ventre en l'air²⁶ » après avoir été battus. Lui aussi apprécie, en outre, la veine scatologique : « Rien qu'à le voir, j'ai la colique²⁷ ! », « (il rote)²⁸ », « [...] lèche-moi le derrière²⁹ » ou « [...] il vomit sur le fils de Troptappé³⁰ » sont autant d'extraits de ses pièces qui en fournissent les preuves. Le penchant pour ces facéties correspond ainsi aux goûts de la famille et des amis réunis autour de ces amusements.

Cet humour est en effet celui de George Sand dans l'intimité. Les lettres adressées à ses proches – famille et amis – sont abondamment émaillées d'allusions scatologiques autour desquelles se noue une complicité. L'on ne citera que cette lettre, offrant un bref aperçu de l'animation et de la gaieté potache qui devait régner dans les soirées de Nohant :

Liszt a fait ce soir un pet qu'il a mis sur le compte de Solange. Miss Tempête en a vanté le parfum. Les bas de M[me] d'Agoult se sont trouvés tout mouillés à la suite d'un rire immodéré. Je soupçonne Mr. Demay de laisser la bonde des commodités ouverte quand il va aux lieux et je ne sais pas si cela constitue un *cas rédibitoire*³¹ [*sic*].

Certains des invités en profitaient donc, et Sand devait avoir la réputation d'aimer la blague haute en couleurs, au moins dans les milieux littéraires et culturels. Théophile Gautier livre ainsi aux Goncourt la description d'un séjour à Nohant qu'il fait en septembre 1863, dans un dialogue drolatique que les deux frères retranscrivent en ces termes :

23 Maurice SAND, *La Dinde monastique*, dans TI, p. 75-79.

24 Maurice SAND, *Cassandre ivrogne*, dans TI, p. 149-160. La pièce, aussi nommée *L'Ivrogne*, est jouée le 22 septembre 1850. Elle s'inspire de *L'Avare* de Molière.

25 Maurice SAND, *Une prouesse du capitaine Fracasse*, scène 8, dans TI, p. 108. La pièce est jouée le 10 février 1850.

26 Maurice SAND, *Meneghino*, scène 4, dans TI, p. 122. La comédie est représentée le 16 juin 1850. Il s'agit de la reprise d'un canevas de Sand composé en 1849.

27 *Ibid.*, scène 10, p. 124.

28 *Ibid.*, scène 13, p. 125.

29 Maurice SAND, *Pierrot à la recherche d'une condition*, Prologue, scène 1, dans TI, p. 128. La pièce est donnée le 16 juin 1850.

30 *Ibid.*, Tableau 4, scène 4, p. 136.

31 George SAND, lettre à Alexis Duteil, [Nohant, 1^{er} juin 1837 (?)], *Corr.*, t. IV, p. 103.

- [...] Après le déjeuner, on va dans le jardin [...]. On cause généralement à cette heure-là de choses de prononciation ; par exemple, sur la prononciation d'*ailleurs* et de *meilleur*. Mais le grand plaisir de la société, ce sont les plaisanteries stercoraires.
- Bah !
- Oui, la merde, les pets, c'est le fond de la gaité. Marchal a beaucoup de succès avec ses vents³².

L'on comprend ainsi que Sand, tout comme Maurice, apprécie particulièrement Rabelais. Les premiers amusements dramatiques de Nohant, dans les années 1847-1850, correspondent peu ou prou à une époque où l'auteur s'attache, avec son fils et Victor Borie, à « traduire » Rabelais. L'influence du « père » littéraire est ainsi patente dans le théâtre de Nohant : dans *Pierrot à la recherche d'une condition*, scénario de Maurice reprenant un canevas de Sand joué en 1849, le protagoniste central se voit emmené par Satan aux côtés de Panurge et Gargantua tout un tableau durant³³. Maurice et Borie commencent à la fin de l'année 1847 leur travail de « modernisation ». Sand relit. Mais, paradoxalement, le petit groupe ambitionne un Rabelais... expurgé de sa verve rabelaisienne :

Borie transcrit littéralement le style de Rabelais en orthographe moderne, ce qui le rend moins difficile à lire. En outre il l'expurge de toutes ses obscénités, de toutes ses saletés, et de certaines longueurs qui le rendent impossible ou ennuyeux. Ces taches enlevées, il reste 4/5mes de l'œuvre intacts, irréprochables et admirables. [...] Ces immondices sont la plaisanterie de son temps ; et le nôtre, Dieu merci, ne peut plus supporter de telles ordures. [...] Il y a vingt ans que dans ma pensée, et même, de l'œil en le relisant sans cesse, j'expurge Rabelais, toujours tentée de lui dire : « ô divin maître, vous êtes un atroce cochon ! » Maurice faisait le même travail dans sa pensée³⁴.

En réalité, même au sein de l'intimité de Nohant, règne une forme de pudeur : il est des limites à ne pas outrepasser. Si George Sand se délecte des

32 Jules et Edmond de GONCOURT, *Journal*, éd. Robert RICATTE, Paris, Fasquelle, Flammarion, 1959, t. I, p. 1326-1327.

33 Maurice SAND, *Pierrot à la recherche d'une condition*, Tableau 1, dans TI, p. 130-131.

34 George SAND, lettre à Charles Poncy, [Nohant, 14 décembre 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 186-187.

grossièretés et des tabarinades, c'est dans la mesure où ce type d'amusements demeure inoffensif et n'enfreint pas la morale. Elle s'insurge ainsi lorsqu'un parent de Duvernet se joint à la petite troupe pour jouer la comédie. « Bête, grossier et prétentieux », l'homme a visiblement déplu à Sand lorsqu'il s'est adonné à la comédie :

Il est gros et court, il oublie de boutonner son costume et il entre en scène sa culotte ouverte. Maurice l'appelle *Cul-Gressin*. Nous l'avons relégué dans la pantomime où il ne peut plus dire des ordures devant les demoiselles et où il reçoit des piles atroces sous le costume de Turlupin qui cache son ventre et le force à la pudeur³⁵.

Il faut dire que l'homme en question avait évoqué sur scène la fréquentation de « l'estaminet » et de « certains lieux » lors de la représentation d'*Henri IV*. Sand rit volontiers du corps, pourvu qu'il ne soit pas question de sa dimension sexuelle – ce que confirme la suite des propos de Gautier retranscrits par les Goncourt : « Mais, par exemple, pas le plus petit mot sur le rapport des sexes ! Je crois qu'on vous flanquerait à la porte si vous y faisiez allusion³⁶... »

Le « stercoraire » est ainsi drôle et acceptable à Nohant pourvu qu'il n'empêche pas la décence et les mœurs vertueuses. La joviale inconvenance, la transgression jubilatoire des codes sociaux et des règles de bienséance ne doivent pas se muer en hymne au vice. La liberté ne mène pas à la licence. Mais George Sand devait être consciente que, d'une part, les frontières tracées par ces notions sont toutes personnelles et relatives et que, d'autre part, il serait aisé d'amalgamer, selon un raisonnement simpliste, rire issu du bas corporel et immoralité. C'est sans doute pour ces raisons que l'auteur n'a jamais exploité ce type de comique dans les comédies qu'elle a fait représenter – *Pandolphe* en est sans doute l'exemple le plus manifeste. Mais cela n'explique pas, en revanche, qu'un tel humour demeure circonscrit aux premières années des divertissements de Nohant. Par la suite, même dans les pantomimes, les truculences et les plaisanteries douteuses se verront amoindries. George Sand exploitera d'autres ressources, comme si la veine comique débridée ne devait son existence qu'à une configuration fragile et éphémère entre auteurs, acteurs et public, qui sont à l'époque essentiellement Maurice, Augustine, Eugénie, Lambert, Borie – et Sand.

35 George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 421.

36 Jules et Edmond de GONCOURT, *Journal*, *op. cit.*, t. I, p. 1326-1327.

Des pantomimes à ne pas publier : la construction d'une image publique

Peu à peu, les amusements familiaux de Nohant s'ouvrirent à un cercle plus large de spectateurs. Or ce type d'humour, véritable référence grâce à laquelle la petite communauté noue une complicité, ne devait pas être du goût de tous. C'est du moins ce qu'invite à penser une lettre plus tardive de Sand qui, pour inviter les Périgois et leurs amis à la représentation de *La Femme battue*, précise : « Voulez-vous donner l'avertissement convenu à Mrs. Moulins et à Mme Dubois, ainsi qu'à son mari, et *qui vous voudrez de vos amis*, si cela les amuse. J'espère que George [*sic*] n'est pas en pénitence et que nous n'en aurons pas le contrecoup. Il n'y aura pas, cette fois, de colique dans la pièce³⁷. » L'auteur prévient manifestement sa destinataire qu'elle, ses enfants et ses amis peuvent venir sans craindre de voir des scènes qu'ils pourraient juger obscènes. Consciente qu'une œuvre ne peut être offerte à n'importe quel public, Sand dut adapter ses créations aux spectateurs potentiels.

Surtout, Sand a pleinement conscience que certaines de ses œuvres pourraient nuire à son image publique en dévoilant des aspects méconnus de sa personnalité qu'elle tient à tenir celés. Aussi refuse-t-elle toute diffusion de ses productions de Nohant sous son nom. En 1857, Maria-Laetitia de Solms lui demande de lui envoyer un de ces scénarios qui ont tant de succès chez les Sand. La dramaturge est catégorique. Elle invoque un premier argument :

Comment donc voulez-vous que je vous envoie une des pièces du répertoire de Nohant, qui ne sont que des canevas dont mes enfants et leurs jeunes amis improvisent le dialogue ; pièces jouées devant un public de cinquante personnes intimes, toujours les mêmes ? *Ces canevas ne supporteraient pas la publicité*, et, par leur sécheresse ne vous donneraient pas la moindre idée du parti qu'en peuvent tirer les gens pour lesquels ils sont faits³⁸.

Sand allègue l'impossibilité de fixer par l'écrit des dialogues, fruits d'une représentation « *a soggetto* ». À Nohant, s'épanouit un « genre où *l'auteur*

37 George SAND, lettre à Angèle Périgois, [Nohant, 11 novembre 1856], *Corr.*, t. XIV, p. 96. Sand souligne. Georges est le fils d'Ernest et Angèle Périgois, né en juillet 1849.

38 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, 23 novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 526. Nous soulignons.

disparaît complètement, un théâtre où *tous* sont l'auteur³⁹ ». Néanmoins, tout donne à croire qu'il s'agit là d'un prétexte. La lettre à Maria-Laetitia de Solms intervient dans un échange entre les deux femmes, au sujet d'un livre. Eugène Sue, amant de la princesse en exil, vient de publier un ouvrage destiné à prendre sa défense, *Une page de mes livres. Mme de Solms dans l'exil*. Il a envoyé un exemplaire à Sand qui avoue à sa correspondante ne « blâm[er] qu'une chose dans ce livre. C'est la publicité donnée à des lettres de Mr Lamennais qui [lui] paraissent arrangées et où [elle] ne reconnaî[t] pas du tout sa manière de dire ». Elle poursuit :

S'il a écrit ces phrases, il eût été de meilleur goût de ne pas les exposer aux commentaires de tant de malveillants, prêts à railler sa mémoire et à cracher sur sa tombe⁴⁰.

Sand se montre sensible à l'image publique que toute production d'un auteur, ou que tout écrit qui le concerne, est susceptible de façonner. Quelques jours après, elle adresse une nouvelle missive à Marie de Solms, qui dut entre temps lui répondre. Le sujet lui tient visiblement à cœur : elle s'oppose à un argument dont se sert Eugène Sue pour justifier sa démarche, à savoir que « nous [le terme désigne l'ensemble des auteurs célèbres] devons nous attendre tous, à ne pas écrire une ligne qui ne soit montrée et publiée ». Sand rétorque :

J'avoue que cette pensée m'empêcherait d'écrire à qui que ce soit, et qu'elle ne me vient que quand je m'adresse à des inconnus ou à des personnes que je n'estime pas beaucoup. [...] J'arrive à me persuader que quand [mes lettres] sont intimes, elles ne sortiront pas de l'intimité bienveillante⁴¹.

Ne soyons pas dupes : Sand savait parfaitement ce qu'il adviendrait de sa correspondance, et sans doute comptait-elle sur le travail d'expurgation auquel

39 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, fin novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 539. Sand souligne. Notons qu'elle réécrira plus tard certaines de ses pièces pour les éditer dans *Théâtre de Nohant*. Ce fut par exemple le cas du *Drac*, alors même qu'elle avoue qu'elle était « bien loin de penser que cette fantaisie sortirait de la maison » (George SAND, lettre à Paul Meurice, [Nohant, 15 juillet 1862], *Corr.*, t. XVII, p. 173).

40 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, 23 novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 526.

41 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, fin novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 538.

ont effectivement procédé ses enfants⁴². Il n'en demeure pas moins que, parce que les calomnies et les interprétations erronées entachant la réputation d'un personnage public sont aussi promptes qu'aisées, l'auteur entend bien maîtriser ce qui doit, à son sujet, pénétrer l'espace public – et ce qu'elle entend réserver à la confidentialité. Elle affirme ainsi choisir des destinataires « assez sérieux pour ne pas publier [s]es lettres⁴³ », et leur en fait parfois expressément la demande⁴⁴. L'on comprend qu'il soit pour elle hors de question d'envoyer ses canevas désinvoltes à une femme qu'elle connaît à peine et dont la réputation sulfureuse invite à la méfiance, ce qu'elle ne peut lui avouer en toute franchise. Avec Maurice cependant, elle s'exprimera sans biaiser lorsqu'il formulera la même demande. Sand acquiescera alors, non sans précautions préalables :

[...] ne donne pas ça comme de moi et recopie. Ne mets mon manuscrit dans les mains de personne. Ces choses-là sont bonnes à Nohant, pas ailleurs. Toi qui n'es pas *homme de lettres*, tu n'y risques rien⁴⁵.

Homme, mais aussi *femme*, car les préjugés qui frappent la littérature féminine à l'époque sont nombreux et sclérosants, notamment concernant la question morale⁴⁶. Les facéties scatologiques de Scaramouche s'accordent mal, de surcroît, avec l'image de la « Bonne Dame de Nohant » que l'auteur commence à se forger au milieu du siècle : la gestion personnelle de sa notoriété⁴⁷ que fait Sand rend *de facto* impossible la publication des premiers canevas de

42 Voir Brigitte DIAZ, « La correspondance de George Sand éditée par ses enfants », *Romantisme*, n° 90, « *J'ai toujours aimé les correspondances...* », 1995, p. 61-75.

43 George SAND, lettre à Maurice Dudevand-Sand, [Palaiseau, 31 mars 1865], *Corr.*, t. XIX, p. 155.

44 « Je vous demande avec un sentiment d'estime et de confiance, de ne pas publier ma lettre qui aurait l'air d'une réclame. Ceci serait, comme dirait *Léandre*, *furieusement* hors de mon caractère. » George SAND, lettre à Clément Caraguel, [Paris, 6 mars 1852], *Corr.*, t. XXV, p. 811.

45 George SAND, lettre à Maurice Dudevand-Sand, [Nohant, 29 janvier 1858], *Corr.*, t. XIV, p. 608. Sand souligne.

46 Voir Martine REID, *Signer Sand : l'œuvre et le nom*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2003 ; ainsi que Christine PLANTÉ, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, 2015 [1989].

47 Sand hérite d'un phénomène ancien, qui connaît des mutations technologiques et sociales au cours du XIX^e siècle : la célébrité. Celle-ci existe dès le siècle des Lumières, où certains artistes et hommes politiques cherchent leur légitimité dans la popularité et entendent gérer leur image publique. Voir Antoine LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014.

Nohant après les années 1850. Maurice en revanche, cultivera encore cette verve débridée dans ses œuvres tardives et dans son théâtre de marionnettes⁴⁸ : si les personnages de la *commedia* en ont disparu, ses comédies satiriques conservent une place de choix aux rots⁴⁹, aux coliques⁵⁰, aux calembours douteux (Madame Petenvert aime le capitaine Vachard, qui ne comprend pas la boutade du « cavalier au trot qu'a des rots⁵¹ »), aux scènes d'ivresse⁵² voire, comme une réminiscence du truculent *Scaramouche brigand*, aux postillons qui reçoivent le contenu d'un pot de chambre sur la tête (bouche ouverte) et dont on décrit avec force détail l'« odeur nauséabonde [qui] s'échappait de leurs vêtements et leurs haleines empoisonnées⁵³ ». Et Maurice ne se privera pas, lui, d'éditer son *Théâtre de marionnettes* (en 1890) ni de se revendiquer sans complexe d'un humour « salé⁵⁴ ». Il exploite ainsi publiquement une veine née de leur travail commun, que sa mère réserve au domaine privé.

En ces années où l'industrialisation du livre et où la médiatisation de masse se mettent en place, Sand se méfie de la publicité – et du public. D'une partie de celui-ci, du moins, prompt à formuler des jugements moralisateurs, simplificateurs et calomnieux. Tout ne peut être dévoilé à ce public-là et tout ne peut se voir *édité*. Cela explique qu'à ses yeux *Gargantua* nécessite un « nettoyage » avant de retrouver ses lecteurs, ce qu'elle affirme déjà précocement à Jules Néraud qui lui a confié un manuscrit :

Je me suis permis en lisant ton livre de rayer quelques calembours que j'aurais trouvés excellents à table ou à la promenade, mais qui imprimés ne sont pas de bon goût. Il y a aussi quelques mots trop lestes, qui sentent trop leur Rabelais pour être mis par les mamans entre les mains de leurs

48 Voir Lise BISSONNETTE, *Maurice Sand, une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 et Bertrand TILLIER, *Maurice Sand marionnettiste, ou Les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, 1992.

49 Maurice SAND, *Nous dînons chez le colonel*, acte II, scène 2, dans *Théâtre des marionnettes*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 43. La pièce est représentée le 27 janvier 1867. Nous nommerons désormais cette édition TM.

50 Maurice SAND, *Une nuit à Châteauroux*, scène 6, dans TM, p. 231. La pièce est représentée à Nohant le 26 mars 1875. Voir également *J'ai oublié mon panier*, scène 5, dans TM, p. 278. La comédie est donnée le 10 avril 1875.

51 Maurice SAND, *Nous dînons chez le colonel*, acte I, scène 5, dans TM, p. 39.

52 *Ibid.*, acte II, scène 2, p. 43-44.

53 Maurice SAND, *Une nuit à Châteauroux*, scène 9, dans TM, p. 241.

54 *Nous dînons chez le colonel* est sous-titré « Pièce militaire salée, en trois tableaux ». Maurice SAND, *Une nuit à Châteauroux*, dans TM, p. 29.

demoiselles. Crois-moi, je connais non pas le bon goût, mais le palais délicat et l'oreille bégueule du public⁵⁵.

Tout est question de lieu et de destinataires : aux yeux de Sand, l'on peut (presque) rire de tout – la sexualité mise à part –, mais pas avec n'importe qui.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, George Sand appréciait sans honte ni réserve les divertissements que l'on pourrait considérer comme grossiers. Elle, et son entourage, goûtaient un humour bien peu spirituel. Ils aimaient les spectacles de farce ou de *commedia* où s'exhibaient les corps dans leurs dimensions les plus matérielles, grotesques voire ignobles (au sens étymologique). Elle affectionnait, avec ses proches, ce rire jubilatoire transgressant les codes du bon goût, de la bienséance et les interdits sociaux, pourvu que le jeu demeure gratuit et inoffensif, autrement dit qu'il n'attente pas au respect de la morale et des mœurs décentes. Mais parce que ce goût dissonait avec l'image publique policée de matriarche qu'elle entendait se construire, elle a œuvré pour que cette part d'elle-même ne pénètre pas l'espace public et ne soit pas divulguée à la postérité. La conséquence fut qu'une autre réputation lui fut tenacement attachée : celle de ne pas savoir rire, d'être austère et édifiante⁵⁶. Certes, dévoiler aujourd'hui ses *scenarii* de Nohant, de même que sa correspondance, induit de trahir la volonté de George Sand. Néanmoins, l'objectif se veut bienveillant : il devra en résulter la mise au jour d'un pan méconnu de son inspiration dramatique, libre et fantaisiste *parce que* privé. Se verra alors, espérons-le, quelque peu nuancée cette effigie de « bonne dame » perpétuée jusqu'à nous, non sans parfois desservir l'auteur.

AMÉLIE CALDERONE

UMR 5317 IHRIM - CNRS

55 George SAND, lettre à Jules Néraud, [Paris, vers le 20 mars 1841], *Corr.*, t. V, p. 257.

56 Voir, par exemple, le propos de Jules Janin : « [...] l'auteur de *Favilla* ne sait pas rire ; tout ce qu'il dit est solennel ; à chaque parole il s'arrête, et il se contemple soi-même comme s'il avait fait sa quadrature du cercle ou trouvé le mouvement perpétuel. » *Journal des Débats*, 24 septembre 1855, p. 2.



L'imaginaire du crime sur la scène de Nohant :

défolement ludique ou motif intime ?

« Le crime n'est pas toujours ce qu'on croit. Ce n'est pas un parti pris, une tendance fatale qui germe lentement chez des monstres. C'est un acte de délire le plus souvent, un mouvement de rage ; les catholiques attribuaient cela au souffle du diable¹. »

Témoin des grands bouleversements socio-politiques de son temps, George Sand assiste à la fois à la violence² d'un pays – coup d'État et guerres extérieures – et à celle d'un peuple – insurrections et révolutions. Face au désordre et à l'agitation que connaît la France au XIX^e siècle, la descendante du maréchal Maurice de Saxe dénonce régulièrement dans sa correspondance l'atrocité et l'absurdité des conflits. « C'est une guerre de princes et non de peuples, une guerre haïssable et barbare, non seulement sans nécessité mais sans utilité ; par

1 George SAND, lettre à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant, 2 janvier 1851], dans *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1964-1991, t. X, p. 17. Désormais abrégé en *Corr.*, suivi du numéro de volume et de la référence de page.

2 Voir *Cahiers George Sand*, n° 37, « George Sand face à la violence de l'Histoire », Catherine MARIETTE-CLOT (dir.), 2015.

conséquent désastreuse quel qu'en soit le résultat³ », déplore-t-elle ainsi au début du conflit franco-prussien en juillet 1870. Elle défend le peuple, d'où elle tient ses « racines maternelles⁴ », il est, à ses yeux, ignorant mais jamais féroce. En septembre 1871, quelques mois après la Commune de Paris, Sand s'indigne de cette crise insurrectionnelle : « Ce n'est pas le peuple de Paris qui a massacré les prisonniers, détruit les monuments et cherché à incendier la ville⁵. » Gardant la foi en une régénération de la nation, elle aspire à la solidarité et à l'union pour réparer les ravages causés par les hostilités.

Dans le contexte conflictuel du siècle des révolutions, George Sand pose la question fondamentale des origines de la violence humaine, et son œuvre peut être lue comme une tentative renouvelée de réponse à cette interrogation, forcément ouverte et hésitante, évoluant au fil du temps et au gré des événements. On ne sera pas étonné de découvrir que le spectacle de la violence sous toutes ses formes se répand jusque dans son théâtre privé, sur la scène de son château de Nohant. La dramaturge tourne alors en dérision, à travers personnages et situations dramatiques, l'esprit vicieux voire sadique de l'homme en société. Elle évoque dans un grand nombre de ses créations théâtrales privées la question de la vénalité, du crime, du brigandage et des machinations en tous genres. Ainsi, aux premiers jours de l'activité de son théâtre de société, assistée de sa troupe familiale de comédiens, elle donne coup sur coup, le 10 décembre 1846, *Scaramouche brigand*, le 13 janvier 1847, *La Caverne du crime*, et *L'Auberge du crime* le 31 décembre de la même année. Aussi Sand place-t-elle dès l'origine son théâtre privé sous le signe du brigandage et du crime – en vue de quel défolement imaginaire ou de quelle réflexion morale ou politique ?

C'est le soir, pendant le souper, que George Sand devient à la fois « l'orchestre, le poète, le souffleur, le metteur en scène, le régisseur, etc.⁶ ». Elle écrit à Charles Poncy le 7 janvier 1847 pour détailler l'atmosphère passionnée de ces soirées d'hiver :

Nous avons fait un théâtre, peint des décors, fabriqué des costumes. En cinq minutes on installe ce théâtre dans le salon, en une ½ h[heure] on s'habille. La pièce que j'écris durant le dîner et qui est nouvelle tous les

3 George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 19 juillet 1870], *Corr.*, t. XXII, p. 123.

4 *Ibid.*, p. 546.

5 *Ibid.*, p. 547.

6 George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant,] 9 décembre [1846], *Corr.*, t. VII, p. 560.

soirs, est lue et apprise au dessert. C'est un canevas stupide sur lequel chacun improvise son dialogue, quelquefois même ce sont des pantomimes que je conduis au piano. Cela dure jusqu'à minuit, après quoi on soupe, on rit, et on va se coucher⁷.

La spontanéité et l'immédiateté régissent la scène de Nohant. Sand se livre à l'exploration de nouveaux horizons dramatiques en s'initiant à des thématiques variées où la criminalité, le complot, la violence et le brigandage occupent, du moins autour de 1846-1847, une place de choix. Cette créativité primesautière dévoile un nouveau visage de la dramaturge et révèle un autre aspect de sa création. Mais comment ce glissement thématique et dramatique s'est-il produit dans la sphère privée du château ? Comment et pourquoi Sand représente-telle sur scène, pour un usage privé, les questions complexes du crime et du déchaînement de la fureur ?

Variations criminelles sur la scène de Nohant

Le théâtre populaire joué lors des foires parisiennes de Saint-Germain et Saint-Laurent connaît un véritable essor au début du XVIII^e siècle. Bénéficiant de l'apport d'auteurs de talent comme Lesage, le théâtre de la foire exploite un filon « criminel » de façon parodique et ludique. Il prépare l'éclosion, au début du XIX^e siècle, du boulevard du Temple, surnommé le « Boulevard du Crime » où se trouvaient des théâtres mélodramatiques représentant fréquemment des intrigues de crime et de brigandage⁸.

Le théâtre de Nohant s'inscrit dès sa création dans la voie ouverte au siècle précédent par les Forains et les spectacles non officiels, où le crime et le banditisme ne sont que purs spectacles, centrés sur le jeu de scène et dénués de toute visée philosophique ou morale. Sand crée son propre « théâtre en liberté » pour y convoquer à son tour les plus célèbres noms d'écrivains et de personnages : elle y donne écho aux résonances antiques et shakespeariennes, à l'inépuisable *commedia dell'arte*, à l'incontournable Molière et à l'écriture fantaisiste d'Hoffmann. Les sources de la création sandienne sont plurielles et diverses. La scène se démultiplie, le théâtre devient *théâtres*, il ne s'agit plus d'une seule création mais de *fractales dramatiques*. Paradoxalement, elle donne à ce théâtre privé de Nohant une dimension universelle, réunissant à la fois une saveur

⁷ *Ibid.*, p. 590.

⁸ Voir *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », mars 2005.

théâtrale classique et une inspiration moderne. Dans cet univers composite, la thématique du crime prédomine dans *Scaramouche brigand*, *La Caverne du crime* et *L'Auberge du crime*. Sand convoque principalement pour cette triple improvisation théâtrale l'héritage italien et l'actualité mélodramatique du XIX^e siècle. Sa production est un univers où convergent l'atmosphère comique des personnages italiens et la tradition héroï-comique et burlesque.

La représentation du crime et de la violence s'inaugure lors des soirées de l'hiver 1846-1847 quand Sand et sa troupe abordent hardiment la *Commedia*. La résurrection de cet héritage sur scène passionne toute la famille. Dans l'avant-propos de l'ouvrage de Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, mère et fils évoquent la genèse de leur inspiration et remémorent l'effervescence dramatique de toute la troupe :

Il y a une douzaine d'années, il arriva qu'une famille réunie à la campagne avec quelques amis, prit fantaisie, par un soir d'hiver, de se costumer bizarrement pour jouer des charades [...] Cet essai ayant amené des scènes divertissantes, on imagina d'en régler de nouvelles par un canevas qui fut broché en dînant [...] du 8 au 31 décembre, on joua douze canevas différents [...] on feuilleta deux volumes dépareillés de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent. On n'y trouva rien qui pût nous servir, mais on y prit des noms connus, dont chacun fit un type à son gré, caractère et costume : Scaramouche, Pierrot, Cassandre, Léandre, Colombine. On les mêla à toutes sortes de situations et d'époques⁹.

L'improvisation et le souffle créateur sur scène surpassent toutes les attentes. La dramaturge initie ses jeunes comédiens aux anachronismes les plus récréatifs. La complicité théâtrale et l'admiration partagée pour la comédie italienne sont réitérées le soir du 10 décembre 1846 lorsque Sand invente une pantomime « saynète de cape et d'épée¹⁰ » qu'elle intitule *Scaramouche brigand* et gratifie sur le manuscrit de la mention « grand succès¹¹ ». Dans cette allusion aux grands spectacles triomphants de la scène parisienne s'affirme une première dichotomie entre théâtre public et privé. À Nohant, Sand ironise sur les excès de

9 Maurice SAND, *Masques et Bouffons : comédie italienne*, texte et dessins par Maurice Sand, Gravures par A. Manceau, Préface par George Sand, t. 1, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 1-4.

10 Mentionnée sur le manuscrit de *Scaramouche brigand*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), Fonds Sand, O 52.

11 George SAND qualifie *L'Auberge du crime* de « drame à grand spectacle ».

la réclame théâtrale propre aux affiches publicitaires des drames, des comédies et des mélodrames. Contrairement à la simplicité des théâtres privés¹², les annonces de spectacles, les somptueux décors et costumes, les trucages¹³ ainsi que l'enthousiasme du public participent de la gloire des théâtres officiels, que Sand veut ironiquement concurrencer.

Dans cette création, Sand attribue le rôle du héros au personnage emblématique de la *commedia*, Scaramuccia¹⁴. C'est un « discoureur infatigable, danseur, guitariste, jamais à court d'arguments ou de lazzi, il se tient informé de tout et se moque de tout. Il incarne le rôle parfait du soldat devenu valet par suite d'un revers de fortune¹⁵ ». Sand reste fidèle aux traits grossiers de Scaramouche en le présentant comme un valet vantard et froussard, comme un brigand vénal et grotesque. Tantôt il supplie et sanglote, tantôt il *friponne* et assassine. Tout au long de l'intrigue, il dévoile diverses facettes aussi comiques et invraisemblables les unes que les autres.

La pantomime s'ouvre sur l'agitation de Scaramouche qui doit surveiller la maison de son maître Léandre. Effrayé par le sifflement du vent et le pétilllement du feu, il entame des scènes hallucinatoires et des *lazzi* étranges. Il décide d'enfiler le chapeau, le manteau et l'épée de son maître et de sortir pour faire croire aux voleurs (qu'il s'invente) qu'ils ont affaire à Léandre. Mais à l'arrivée du capitaine Fracasse¹⁶, rival de Léandre, le quiproquo s'installe. L'intrus s'apprête à attaquer Scaramouche pensant que c'est Léandre. Il séquestre le valet en attendant l'arrivée de son rival. Mais à la fin du premier acte, les deux protagonistes se réconcilient. Le second acte commence par une scène d'assassinat. Les deux brigands, Fracasse et Scaramouche, tuent un voyageur, le dévalisent et le mettent à la porte. Scaramouche « s'enhardit

12 Le 30 décembre 1846, dans une lettre adressée à Pierre-Jules Hetzel, Sand détaille la pauvreté du décor et des costumes utilisés pour jouer ses comédies chaque soir : « Avec des paravents, des vieux rideaux, des feuillages d'arbres vert, des loques repêchées dans les greniers, du papier d'or et d'argent, nous arrivons à faire des décors, des costumes, des coulisses, et tout cela portatif, installé dans le salon ». *Corr.*, t. VII, p. 571.

13 Sur ce sujet des trucages et des machineries, voir la contribution de Pierre Causse au présent numéro.

14 Voir MEZETIN [Angelo Costantini], *La Vie de Scaramouche*, réimpression de l'édition originale (1695), Paris, Jules Bonnassies libraire-éditeur, 1876, p. VIII.

15 Bernard JOLIBERT, *La Commedia dell'arte et son influence en France, du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 35.

16 Surnommé Matamore « tueur de Maures », Fracasse est un personnage emblématique de la *Commedia dell'arte*, représentant la figure du soldat fanfaron.

quand il est question de toucher l'argent¹⁷ », mais c'est Fracasse qui prend la bourse. Assumant le rôle du confident, le brigand donne à son complice divers conseils sur la manière d'approcher Isabelle, l'amante de Fracasse : « De temps en temps Fracasse prend le rôle d'Isabelle et Scaramouche lui donne l'exemple. Scaramouche lui fait enfin donner tout son argent, sous prétexte de lui enseigner comment il doit séduire Isabelle à prix d'or et quand il l'a, il se sauve¹⁸ ».

Jusque-là, l'intrigue est conforme au schéma comique habituel de la *commedia* : péripéties, quiproquos, comique de mots (dans les bribes de dialogue), de gestes, de situations et de caractères. Les ruses et les combines grossières de Scaramouche, qui finit par duper son complice Fracasse, renforcent cet aspect comique de la pièce. La tradition mélodramatique est également présente à travers l'association de brigands, souvent habitués au vol et au crime. Or la dramaturge insère un détail singulier et inconnu de sa création théâtrale parisienne, ce qu'Olivier Bara qualifie d'« humour scatologique débridé¹⁹ ». Dans le premier acte, Sand introduit une scène cocasse décrivant des coliques survenues subitement à Scaramouche. Celui-ci s'empresse de se soulager et précipite toute une succession de gestes bouffons :

Ah ici je vais m'embrener si ça continue. Ma foi, tant pis ! nécessité n'a pas de lois, et jamais je *n'oserai* sortir. Hélas, aucun meuble ici ! Dans la cheminée ! (Ce sera un brasier) (*Il s'approche de la cheminée et se brûle*). Diantre ! sous le coussin du fauteuil ? Mon maître me battra ! *il finit par s'aviser du pâté qu'il a vidé. Il prend la croûte, frictionne et recouvre ensuite le pâté avec son couvercle.*) Ma foi, voilà qui est fait je me sens tant soulagé, et à présent je me sens plus brave²⁰.

Ce passage se clôt par un double soulagement physique et psychologique de Scaramouche. Se libérer des coliques, c'est vaincre la peur et les hallucinations qui l'ont souvent hanté. Aussi, la dramaturge tourne-t-elle en dérision la « bravoure » du brigand, en évacuant toute dimension courageuse de cette figure

17 George SAND, *Scaramouche brigand*, *op. cit.*, p. 6.

18 *Ibid.*, p. 7.

19 Voir Olivier BARA, « Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures », dans Jean-Claude YON et Nathalie LE GONIDEC (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 167-181. Voir aussi à ce sujet, l'article d'Amélie Calderone dans le présent numéro.

20 George SAND, *Scaramouche brigand*, *op. cit.*, p. 2-3.

emblématique de la *commedia* ici confondue avec le célèbre et mélodramatique Robert Macaire. Dans cette scène, aussi extravagante soit-elle, se dévoile un aspect particulier du processus d'improvisation entamé par George Sand qui se joue des intrigues entremêlées et des modèles assimilés. Car le comique scatologique de la pièce marque non seulement l'audace sandienne mais aussi la singularité de son imagination. « Enfin de rien nous faisons quelque chose grâce à la baguette magique de l'invention et de l'imagination²¹ » assure la dramaturge. Son esprit inventif l'initie sur la scène privée de Nohant à une forme de liberté théâtrale qu'elle n'osera s'octroyer sur les scènes parisiennes. D'ailleurs, Sand semble apprécier l'absence de spectateurs dans ce cadre intime du jeu privé :

Vous n'avez pas d'idée comme on s'amuse et comme mes petits acteurs jouent bien, naturellement et finement. Cela serait détestable sur un théâtre, mais là, sans public, sans un seul spectateur (nous faisons tout ce vacarme mystérieusement, et sans admettre un seul ami) c'est mieux parfois que ce que j'ai jamais vu sur aucun théâtre²².

Si cette première intrigue esquisse les questions d'assassinat et d'agressivité, tournées en farce, *La Caverne du crime*, qu'elle donne quelques semaines après *Scaramouche brigand*, les explore pleinement. Le soir du 13 janvier 1847, Sand représente un mélodrame en trois actes traitant du brigandage. Elle réunit les thématiques de la captivité, de la rançon, du banditisme, du complot et du crime. L'intrigue est structurée selon le modèle mélodramatique habituel : l'exposition, le nœud dramatique, les multiples péripéties et le dénouement. Or, dans cette création sandienne, c'est l'agressivité du schéma descriptif qui est assez particulière. Qu'il s'agisse de l'espace dramatique (caverne), du statut des personnages (brigands) ou de l'intrigue (crime et rapt), toutes les composantes de l'univers théâtral respirent la brutalité et l'affrontement. La mobilisation d'un lexique lugubre et saisissant (« brigands », « prisonniers », « morts », « sbires », « cadavres », « gouffre », « ossements », « armes », « pistolets », « sang », « couteau », etc.) témoigne de la vivacité et de l'agitation qui animent la pièce. Sand accorde une importance particulière à l'appât du gain. Des termes tels que « rançon », « millions », « bourse », « ducats », « or », etc. expliquent probablement le principal motif des comportements déviants des scélérats.

21 George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 30 décembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 571.

22 *Ibid.*

George Sand place son action dans une caverne qui n'est autre qu'une tanière de brigands. Hypothenus et son élève Don Guzman s'y introduisent pour un cours de minéralogie²³. Mais les deux hommes sont rapidement surpris par le retour des brigands Escobombardon et Scoronconcolo qui les enferment. Lors d'une innocente conversation, le précepteur dévoile à l'un des brigands qu'il travaille pour la famille Guzman. Léopoldo, chef des bandits, se réjouit de cette capture car Guzman est le fils de son ennemi juré, le duc d'Avalos. Les brigands espèrent une importante rançon à soustraire au duc, mais leur chef s'y oppose. Il prend le prisonnier sous son aile et menace d'éliminer toute personne cherchant à lui porter atteinte. Car ce chef est en réalité le comte Boristenio, ancien amoureux et prétendant de Fiamma, sœur de Don Guzman. Les brigands trament un complot contre lui lorsqu'ils apprennent qu'il souhaite échanger son prisonnier contre sa bien-aimée. Toutefois, la machination est déjouée par Hypothénus et Don Guzman. Les deux conspirateurs sont tués, Fiamma et Léopoldo obtiennent la bénédiction du duc d'Avalos pour leur union.

Se souvenant de *Lorenzaccio*, drame romantique mussétien fondé sur un manuscrit sandien offert à son amant, Sand convoque le spadassin Scoronconcolo. Mais une fois encore, l'héritage italien déborde les allusions modernes et envahit la scène de Nohant. En soulignant la proximité onomastique entre les noms des personnages de Sand et ceux de la comédie italienne, Roberto Cuppone²⁴ décele une survivance de la *commedia dell'arte*. Celle-ci offre à la dramaturge la figure du Matamore, véritable incarnation de l'envahisseur espagnol²⁵, dépeint sous des traits burlesques et marqué par la lâcheté et la couardise. Seuls les surnoms donnés à ce personnage (Escobombardon, « sang et feu », « crocodile », « le matamore », « fureur de la vallée infernale ») annoncent ironiquement son courage et son héroïsme. En réalité, ces surnoms cachent une tragique vacuité éthique. Dans la pièce de Sand, ce personnage revêt une nouvelle dimension : il est bandit, conspirateur et vénal. Seule l'identité onomastique rapproche les deux personnages. La mobilisation de cette figure est un clin d'œil à l'héritage de la *commedia* en particulier et de la comédie antique en général : Plaute, à travers son personnage-type du *miles gloriosus*

23 Outre la biologie, l'entomologie et la géologie, la minéralogie est l'une des passions sandiennes.

24 Roberto CUPPONE est l'auteur du *Théâtre inédit, documents et dessins : George Sand, Maurice Sand*, Moncalieri, CIRVI, 1997, 2 vol.

25 Ricad SALVAT, *El Teatro : como texto, como espectáculo*, Edición Prapiedad de Montesinos Editor, S.L., 1983, p. 41-42.

(le soldat fanfaron) demeure la source première qui a donné naissance à ce personnage hâbleur. De même que le soldat chez Plaute, le Matamore dans la *commedia* et le brigand chez Sand, toutes ces figures n'ont d'héroïsme que le nom. Des exploits chevaleresques qu'on attend du « brigand », il ne reste que la lâche captivité d'un jeune homme et une demande de rançon. Toute l'éthopée et l'imaginaire autour de la figure du brigand se dissipent au profit d'une quête insatiable du gain et de la renommée. Même l'estime à l'égard de leur chef n'empêche pas les brigands de vouloir l'assassiner. Ainsi, de Plaute à Sand, c'est un héroïsme de façade qui anime les comédies, voire un héroïsme de nom et de surnom, ouvrant des jeux infinis d'élévation héroï-comique et de dégradation burlesque dans une logique fondamentalement parodique où s'effondrent les enjeux moraux du spectacle de la violence et du mal.

Au-delà de son attachement à l'univers de la *commedia*, Sand convoque également la tradition mélodramatique de Robert Macaire pour donner, durant la dernière vèprée de l'année 1847, son « drame à grand spectacle²⁶ » *L'Auberge du crime*. Dans une époque où le brigandage fait loi, y compris dans les hautes sphères du pouvoir économique et politique, Sand marche sur les pas de Saint-Amand, Antier et Paulyanthe qui excellent dans cet art. Les créateurs de Robert Macaire, ce personnage mythique²⁷, ont initié nombre d'écrivains²⁸ au « théâtre du crime », une création en vogue dans la première moitié du siècle. Le personnage de Robert Macaire, incarnée par Frédérick Lemaître, se manifeste en 1823 dans *L'Auberge des Adrets* et en 1835 dans la pièce *Robert Macaire*. Cette création connaît un succès considérable et durable au point d'attirer une foule curieuse de découvrir l'histoire de ce célèbre brigand. Robert change souvent de costume, donc de rôle : homme politique, commissaire de police, financier et chef d'entreprise, cette figure protéiforme bouleverse tous les codes et donne à la pièce une dimension profondément comique et satirique. La figure de ce bandit rusé est omniprésente dans *L'Auberge du crime* où elle est animée par une envie constante d'affrontement, de pillage, de machination et de crime. Dans cette réécriture, Sand joue le rôle de l'aubergiste (la mère Bobie) tandis que Flambart le brigand est représenté par Maurice (incarnation de Robert Macaire).

26 George SAND, *L'Auberge du crime*, manuscrit conservé à la BHVP, Fonds Sand, O 19.

27 Marion LEMAIRE, *Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social. 1823-1848*, Thèse de doctorat, université Paris 8, septembre 2015.

28 Voir par exemple *L'Auberge rouge* de Balzac, nouvelle parue en 1831 dans la *Revue de Paris* (et adaptée sur la scène de Nohant ; le canevas manuscrit est malheureusement introuvable), *L'Auberge du crime ou les Canards*, vaudeville de Th. Deyeux et Armand de Villevert, représenté le 13 décembre 1840 au Théâtre du Panthéon.

L'action s'ouvre sur les préparatifs des fiançailles de Lucas et de M^{lle} Suzan à « l'auberge de la rose couronnée²⁹ ». La mère Bobie, son fils Lucas et le domestique Jacob discutent des dangers de la « forêt mal fréquentée³⁰ » autour de l'établissement et des voleurs qui rôdent « dans le pays³¹ » depuis un certain temps. Ils évoquent deux fameux brigands, Flambart et Pimprenelle, évadés d'une prison de Grenoble. Arrivés à l'auberge, les fugitifs se présentent comme deux hommes faisant une promenade dans la forêt. On les accueille et on leur propose une chambre et un dîner. Mais les deux scélérats prêtent l'oreille à l'évocation d'une sacoche de deux mille livres, dot de la prétendante. Ils rôdent et élaborent un dessein de vol et de crime. Ils assomment le domestique dans la cave et lui subtilisent ses clefs. La nuit, ils parviennent à s'introduire dans la chambre n° 13 du tabellion qu'ils assassinent et dévalisent. Or c'est un mendiant, le Père Jacques, venu trouver refuge à l'auberge qui est accusé à tort du crime. Ce personnage permettra de démasquer les criminels et de rendre l'argent. Poursuivis par le brigadier et ses hommes, les deux brigands s'échappent. Ils sont pourchassés à coup de balai par les personnages qui chantent « Quand on fut toujours vertueux, on arrive à voir lever l'aurore³² ».

L'intrigue sandienne rappelle fortement celle de *L'Auberge des Adrets*, à quelques variantes près. La dramaturge forge un scénario quasi identique à celui du drame en trois actes. Celui-ci représente sur scène Robert Macaire sous le nom de Rémond et son complice Bertrand s'évadant des prisons de Lyon. Tous comme les brigands sandiens, ils apprennent à l'auberge l'existence d'une dot de douze mille francs dans la chambre n° 13 de M. Germeuil. Ils lui dérobent l'argent et tentent de l'assassiner. Mais ils sont finalement démasqués et enfermés à l'auberge. Afin d'échapper à la sanction, Robert accuse son ami Bertrand mais ce dernier tire sur lui et le tue.

Dans sa réécriture mélodramatique, Sand atténue la visée satirique de *L'Auberge des Adrets*. Selon James Rousseau dans sa *Physiologie du Robert-Macaire*³³, le nom de ce célèbre brigand désigne par avance un ridicule et dénonce un abus ou un vice. Il est omniprésent, en politique, en bourse, en industrie et en société de manière générale. On cherche partout le fraudeur et son compère (Robert et son disciple Bertrand). Macaire représente le personnage satirique

29 George SAND, *L'Auberge du crime*, op. cit., p. 2.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 12.

33 James ROUSSEAU, *Physiologie du Robert-Macaire*, illustrations de H. Daumier, Paris, J. Laisné, 1842.

incarnant l'esprit moqueur. Car la satire se traduit principalement à travers l'arme du rire. Or, sur la scène privée de Nohant, Sand privilégie la dimension comique et grotesque de la pièce. Elle procède au brouillage des procédés propres au texte satirique (ironie, hyperbole, caricature, vocabulaire dépréciatif, tournures emphatiques, etc.). Nous assistons en outre, au dénouement, à un renversement dans la hiérarchie des personnages. Le Père Jacques, musicien farfelu, qui, jusque-là était le personnage le moins présent et le moins perspicace, se trouve au cœur de la résolution de l'intrigue. Enfin, la poursuite des brigands à coup de balai par les occupants de l'auberge exploite le comique grossier propre à la farce, dans un esprit typiquement macairien. Sand bouleverse donc, à la suite de Frédéric Lemaître, les codes satiriques du mélodrame pour transformer l'assassinat et l'escroquerie en spectacles désopilants.

Dans le cadre purement privé et familial, Sand ne se soucie point de l'efficacité morale ni de l'*intentionnalité* de son théâtre. Sa vocation de moraliste est oubliée ou soumise à la liberté assumée dans le choix des intrigues et des représentations. La dramaturge transpose alors sur scène la thématique du banditisme et du brigandage traitée par ailleurs dans son œuvre romanesque³⁴. Mais l'esprit est désormais parfaitement ludique et les œuvres assument leur légèreté foncière comme leur *inconséquence*. L'originalité du théâtre de Nohant réside bien dans l'improvisation théâtrale composée du jeu scénique, de l'agitation des comédiens, de la simplicité et parfois de la fantaisie des décors et des costumes. C'est du cadre de l'intime que jaillit le pur plaisir désintéressé qu'éprouve Sand lors de ces soirées d'hiver.

34 Nous pouvons citer l'exemple de *Mauprat*, publié en 1837, ou du *Piccinino*, paru en 1847 (la publication de ce dernier coïncide avec les débuts du théâtre de Nohant) dans lequel Sand exprime son désir de s'essayer au roman de brigandage : « J'avais toujours eu envie de faire, tout comme un autre, mon petit chef de brigands. Le chef de brigands qui a défrayé tant de romans et de mélodrames sous l'Empire, sous la Restauration, et jusque dans la littérature romantique, a toujours amusé tout le monde [...] Pourquoi donc, sous prétexte d'être une personne raisonnable, me serais-je privé d'en créer un à ma fantaisie ? » (*Œuvres de George Sand*, t. 1, Paris, Hetzel, 1855, p. 1). Mais paradoxalement, deux ans plus tôt, la dramaturge critique sévèrement la veine « criminelle » caractéristique des romans de ses contemporains : « J'ai lu du Gautier, du Dumas, du Méry, du Sue, du Soulier etc. Ah ! mon ami, quelles savates ! J'en suis consternée, et plus que cela affligée, peinée, attristée [...] Quel style, quelle grossièreté, quelle emphase ridicule, quelle langue, quels caractères faux, quelle boursoufflure de froide passion, de sensiblerie guindée, quelle littérature de fanfarons et de casseurs d'assiettes ! » Lettre à Eugène Delacroix, [Nohant,] 28 septembre [18]45, *Corr.*, t. VII, p. 101.

La fiction rattrapée par la réalité ?

L'Auberge du crime, traitant la question de la violence et de la vénalité, a été joué à Nohant dans un climat marqué par une forme de mésintelligence au sein de la famille. L'instabilité morale et l'esprit vénal, causes principales d'agitation et de frénésie selon Sand, s'incrustent dans le cadre paisible de Nohant. Après le mariage de sa fille Solange en mai 1847, l'entente et la complicité intérieures semblent se dissiper au profit de tensions et de mésententes. Sand critique l'arrogance et la méchanceté de Solange et reproche à son gendre Jean-Baptiste Clésinger son endettement et son irresponsabilité. L'ambiance tendue et désolante s'accroît en juillet 1847. Dans une lettre envoyée à Emmanuel Arago, la dramaturge détaille les malheurs qu'elle a connus lors d'une scène très violente à Nohant :

J'aurais voulu ne t'écrire que pour te donner de bonnes nouvelles de moi et de mon intérieur. J'espérais toujours qu'à force de patience, de pardon et de justice, j'amènerais à bien l'absurde caractère de mon gendre et l'atroce ingratitude de ma fille. J'ai tout fait pour cela, et chacun l'a fait autour de moi. Mais Clésinger est à moitié fou [...] En quinze jours qu'ils viennent de passer ici, ils ont mené les choses si vite et si loin qu'on en était à vouloir *s'égorger* à la lettre, et que pour empêcher Maurice de le tuer ou d'être tué dans une querelle atroce, j'ai été au-devant des coups, et *j'en ai reçu* de mon aimable gendre³⁵.

La violence jouée sur la scène de Nohant se trouve comme rattrapée et concurrencée par un emportement réel qui vient troubler le cadre intime de la famille. L'ambiance théâtrale et la gaieté familiale que connaît Sand lors des premières représentations de Nohant, semblent disparaître en faveur d'une crise familiale causée par l'union de Solange et de Clésinger. Depuis leur mariage, les événements et les conflits se précipitent, la fille et le gendre ne sont, aux yeux de Sand, qu'un « couple diabolique [...] criblé de dettes³⁶ ». Dans sa correspondance, elle livre sa déception mais aussi ses craintes à l'égard de toute cette frénésie. Au début de l'année 1851, dans une lettre adressée à son fils Maurice, la mère regrettera ses relations conflictuelles avec sa fille et soulignera le caractère excessif

35 George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, mi-juillet 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 7-8.

36 George SAND, lettre à Marie de Rozières, [Nohant, 16 (?) juillet 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 12.

de son gendre. L'épistolière livre alors sa conception de la violence qu'elle qualifie d'actions déchaînées et de gestes délirants, souvent liés aux terribles imprévus de la nature humaine mais surtout à l'absence d'éducation morale : « Clésinger est fou. Solange est sans entrailles. Tous les deux ont une absence de moralité dans les principes qui les rend capables de tout, dans certains moments³⁷. »

Le déchirement familial semble bouleverser la création théâtrale de Nohant. La participation de Solange, avant son mariage, aux représentations de *Scaramouche brigand*³⁸ et de *La Caverne du crime*³⁹ traduit et renforce la complicité et la collaboration dans ce théâtre de l'intime. Or son absence dans le dernier spectacle ici étudié, *L'Auberge du crime*⁴⁰ donné le 31 décembre 1847, marque une double rupture, à la fois familiale et théâtrale. C'est une fissure que connaît la scène de Nohant à la suite du mariage de Solange. D'ailleurs, sur la première page du manuscrit, la mention « ensemble incomplet⁴¹ » est-elle une triste allusion à l'absence de Solange sur scène ? La représentation de la violence et de la vénalité dans *L'Auberge du crime* peut-elle se lire comme un défoulement théâtral, acte de libération des tensions accumulées dans la famille ? Il est impossible de répondre à ces questions, et l'on ne peut que relever la concomitance étrange entre violences réelles et violence jouée et parodiée sur scène.

L'on ne saurait réduire la création sandienne à quelque introspection psychologique qui l'amènerait à une purgation des passions familiales sur la scène de Nohant. Il semblerait toutefois que l'investissement des thématiques du banditisme et de la violence émane de souvenirs plus lointains. En effet, la fascination sandienne pour l'univers du brigandage et de la brutalité ne se limite pas à l'héritage italien et à l'actualité mélodramatique ou romanesque française. La dramaturge semble mobiliser diverses réminiscences pour ses réécritures d'histoires de crime et de brigandage. Dans le chapitre VII de son œuvre autobiographique *Histoire de ma vie*, Sand relate ses souvenirs paternels. Elle évoque les talents artistiques de son père qui joue dans une troupe de comédiens

37 George SAND, lettre à Maurice Sand, [Nohant, le 2 janvier 1851], *Corr.*, t. X, p. 15.

38 Solange participe aux premières pièces données en décembre 1846. « Les acteurs sont Maurice, Lambert, Titine et Fernand [de Preaulx]. Solange qui ne veut pas remuer, est le public ». Lettre à Emmanuel Arago, [Nohant,] 9 décembre [1846], *Corr.*, t. VII, p. 560.

39 « Solange qui n'a pas peur », selon le manuscrit, assure le rôle de Doña Fiamma, sœur de Don Guzman.

40 La liste des personnages donnée par la dramaturge pour cette dernière pièce de l'année 1847 confirme l'absence de Solange. Les rôles sont assurés par Maurice, Lambert, G. Sand, Bartholdi, Édouard, Augustine, Adolphe et Borie.

41 George SAND, *L'Auberge du crime*, manuscrit conservé à la BHVP, Fonds Sand, O 19.

amateurs, au théâtre de La Châtre. Il triomphe sur scène grâce à une pièce qui entre en résonance avec quelques scénarios du théâtre de Nohant :

En 1798, mon père, lié avec une trentaine de jeunes gens des deux sexes, et lié intimement avec plusieurs, joua la comédie avec eux. [...] La pièce qui eut le plus de succès, et qui fit briller chez mon père un talent de comédien spontané et irrésistible, fut un drame détestable, en grande vogue alors, mais dont la lecture m'a beaucoup frappée, comme un échantillon de couleur historique : *Robert, chef de brigands*. Ce drame, imité de l'allemand, n'est qu'une misérable imitation des *Brigands* de Schiller et pourtant cette imitation a de l'intérêt et de l'importance⁴².

Si Sand qualifie l'adaptation *Robert, chef de brigands* de « drame détestable » et d'« imitation misérable », elle reconnaît néanmoins la grandeur et la portée historique de cette création : « Elle fut représentée pour la première fois à Paris en 1792. C'est le système jacobin dans son essence ; Robert est un idéal du chef de montagne, et j'engage mon lecteur à le relire comme un monument très curieux de l'esprit du temps⁴³. » La dramaturge manifeste son admiration pour les *Brigands* de Schiller qui « sont et signifient tout autre chose. C'est un grand et noble ouvrage⁴⁴ ». Sur une dizaine de pages, elle rappelle l'intrigue de la pièce. Elle analyse également la rivalité des deux frères, Charles et François, qui se disputent l'amour de leur père, le comte de Moor. Charles, égaré dans les folies de jeunesse, écrit à son père et sollicite son pardon. Mais il ne lui sera jamais accordé. Furieux, le jeune homme devient l'ennemi juré d'une société cruelle et méprisante. Il forme autour de lui une bande de brigands dont les principales motivations se résument à la vengeance et la cupidité. Karl Moor se voit comme un justicier sur terre qui châtie les bourreaux et venge les victimes. Selon Sand cette résolution « s'explique par la situation violente où se trouvent les esprits surexcités de ces jeunes gens à la fois trop instruits et trop ignorants, types variés, mais tous vrais et profonds, d'un scepticisme amer et d'une effrayante désorganisation morale⁴⁵ ».

Sand cherche ici, dans son œuvre publique, à comprendre la violence en la situant dans son cadre historique, l'Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, mais elle

42 George SAND, *Histoire de ma vie*, édition établie, présentée et annotée par Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 198-199.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 201.

refuse d'en faire un vice inhérent à l'humanité. Rousseauiste dans son esprit, elle considère que cette humanité marquée par la haine et l'hostilité n'est pas perdue, que la violence reste le fruit d'un contexte social donné qu'il faut modifier. Dans une lettre adressée plus tard à Gustave Flaubert, Sand fait un plaidoyer pour cette humanité souffrante :

Tu veux que je dise : L'homme est ainsi fait ; le crime est son expression, l'infamie est sa nature ? Non, cent fois non. L'humanité est indignée en moi et avec moi. Cette indignation qui est une des formes des plus passionnées de l'amour, il ne faut ni la dissimuler ni essayer de l'oublier. Nous avons à faire les immenses efforts de la fraternité pour réparer les ravages de la haine⁴⁶.

Nouvelle preuve que la question de la violence humaine ne cesse de hanter la pensée de Sand, peut-être même lorsqu'elle se livrait aux premières fantaisies de son théâtre en liberté, dans les années 1846 et 1847.

En peuplant de brigands certaines de ses premières pièces privées, George Sand semble suivre le même cheminement dramatique que son père, qu'elle a perdu à l'âge de quatre ans. Le souvenir paternel sans doute fantasmé anime-t-il l'imaginaire créatif de la dramaturge en quête d'intrigues nouvelles à Nohant ? Qu'il s'agisse de l'adaptation *Robert, chef de brigands* ou des canevas sandiens (*Scaramouche brigand*, *La Caverne du crime* et *L'Auberge du crime*), c'est le plaisir de l'imitation irrévérencieuse qui anime la création théâtrale. Écrire pour soi ou pour sa famille, dans un cercle privé, c'est aussi se remémorer, revisiter, redécouvrir et retravailler des chefs-d'œuvre du théâtre français et européen, ou s'abandonner sans entraves à ses rêveries intimes ou à ses cauchemars personnels. L'on découvre sur les manuscrits autographes du théâtre de Nohant une écriture quasi automatique, une création immédiate et instantanée, libérée des cadènes officielles. Loin d'aspirer à la représentation d'idéaux universels et d'opter pour un théâtre à thèse, Sand est animée par le pur plaisir de la scène et s'abandonne à la liberté créatrice. Le théâtre de Nohant n'en révèle pas moins, dans sa légèreté et son amoralité mêmes, quelques motifs obsessionnels de l'imaginaire sandien : en premier lieu la violence humaine à laquelle l'œuvre officielle tente d'inventer sans relâche des remèdes sociaux.

AMINA HANANE KHARROUBY
UMR 5317 IHRIM

⁴⁶ George SAND, lettre à Gustave Flaubert, « 1871. 14 septembre. Nohant », *Corr.*, t. XXII, p. 555.

N^o 17

0 22



Beaucoup de bruit pour rien.

24 g^{ae} 1849.

Scénario très supérieur à
la facile pièce de Shakespeare

Service fantastique et
debut improvisé de M^r
Paul Bocego.

~~Très~~ Très Très succès.

M^{me} Eugénie mérite une
mention des plus honorables.

De *Beaucoup de bruit pour rien à Comme il vous plaira :*

enjeux des travestissements sandiens de Shakespeare entre Nohant et Paris

« Ne te gêne pas, mon enfant,
nous sommes ici pour interpréter plutôt que pour traduire. »
(George Sand, *Le Château des Désertes*)

La génération des écrivains romantiques découvre l'œuvre dramatique de Shakespeare avec un intérêt remarquable à partir des années 1820, y voyant un modèle pour renouveler l'art théâtral. Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal présente ainsi l'auteur d'*Othello* comme une figure tutélaire pour penser la « tragédie nouvelle¹ ». Quelques années plus tard, Hugo reprend à son tour l'exemple shakespearien pour théoriser le drame romantique, rendant hommage aux grands héros tragiques du dramaturge anglais dans la préface de *Cromwell* – Hamlet, Macbeth et Othello².

Tout comme les écrivains de sa génération, George Sand entretient une relation étroite avec l'œuvre shakespearienne. Sa bibliothèque possède

1 STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Michel Lévy frères, 1854, p. 40.

2 Pour une analyse détaillée du rapport des écrivains romantiques à Shakespeare, voir Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

la traduction revue et corrigée par Guizot et Pichot³, ainsi qu'une édition anglaise de Shakespeare. Son attachement à l'auteur de *Hamlet* revêt même une dimension intime, comme en témoigne la correspondance entretenue avec l'acteur anglais William Macready⁴, qui présente les grandes tragédies shakespeariennes au public parisien durant la saison 1844-1845. Sand assiste notamment à sa représentation de *Hamlet* le 13 janvier 1845, qui lui inspire un article⁵. Familière des tragédies et des drames de Shakespeare, Sand n'en néglige nullement les comédies, contrairement à la plupart de ses contemporains⁶. Dans *Histoire de ma vie*, elle assure ainsi avoir été touchée dès sa jeunesse par Hamlet et Jacques⁷, mentionnant, aux côtés du plus célèbre héros tragique de l'auteur, l'une de ses figures de comédie. C'est d'ailleurs les volumes de comédies de Shakespeare que Sand demande à son secrétaire de lui faire parvenir à Paris, à la fin de l'année 1855⁸, et ce sont encore deux comédies dont elle entreprend de livrer une adaptation. Elle

3 En 1821, François Guizot et Amédée Pichot éditent une version remaniée de la première traduction française de Shakespeare, proposée par Le Tourneur à la fin du XVIII^e siècle. Sand la mentionne dans une lettre à son secrétaire, Émile Aucante : « Mon cher vieux, je vous prie de m'envoyer [...] les volumes de mon édition de Shakespeare, qui contiennent / "Comme il vous plaira", "Mesure pour mesure" et "Beaucoup de bruit pour rien". / C'est une édition française reliée en beaucoup de volumes qui est dans l'armoire vitrée de la bibliothèque » (George SAND, lettre à Émile Aucante, [Paris, 21 décembre 1855], dans *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1964-1991, t. XIII, p. 460-461. Désormais abrégé en *Corr.*, suivi du numéro de volume et de la référence de page).

4 À propos de la relation entre Sand et Macready, voir Brian JUDEN et Jean RICHER, « L'Entente cordiale au théâtre : Macready et Hamlet à Paris en 1844 », *La Revue des lettres modernes*, n° 74-75, 1962, p. 4-21.

5 George SAND, « Hamlet » (*Almanach du mois*, 3 février 1845), dans *George Sand critique, 1833-1876*, éd. Christine Planté, Tusson, du Lérot, 2006, p. 321-328.

6 Rappelons néanmoins l'intérêt que Gautier manifeste pour les comédies shakespeariennes. Dans *Mademoiselle de Maupin*, les personnages jouent *Comme il vous plaira*, dont l'intrigue entre singulièrement en résonance avec la trame même du roman. En outre, Gautier compose un prologue pour la pièce de Paul Meurice et Auguste Vacquerie, *Falstaff ou le Chevalier Jacques*, adaptée de *Henri IV* et des *Joyeuses Commères de Windsor* pour l'Odéon en 1842. Il faut enfin citer l'opéra d'Hector Berlioz, *Béatrice et Bénédict*, créé en 1862 à Baden-Baden, dont le livret s'inspire de *Much Ado about Nothing* de Shakespeare. Voir Gaëlle LOISEL et Alban RAMAUT (dir.), *Les Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIX^e - XX^e siècles)*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, « Musique et musicologie », 2016.

7 Jacques est l'un des personnages de *Comme il vous plaira*.

8 Voir ci-dessus, note 3.

retravaille d'abord *Beaucoup de bruit pour rien*, titre français de *Much Ado about Nothing*, pour la scène du théâtre privé de Nohant. Sa version est jouée par ses proches le 24 novembre 1849 – Maurice, bien sûr, mais aussi Victor Borie, Eugénie et Charles Duvernet, Nancy et Laure Fleury, ainsi que Sand elle-même. Quelques années plus tard, *Comme il vous plaira*, tiré de *As you like it*, devient sous sa plume une « comédie en trois actes et en prose tirée de Shakespeare et arrangée par George Sand », donnée à la Comédie-Française du 12 avril au 26 mai 1856. Philibert Rouvière, admiré par Sand, tient le rôle de Jacques, et M^{mes} Arnould-Plessy et Favart interprètent Célia et Rosalinde.

Cet intérêt remarquable pour les comédies shakespeariennes – ou « drames romanesques⁹ » – implique d'emblée une posture d'auteur, qu'il s'agira d'interroger. Sand se plaît en effet à souligner son rôle pionnier, rappelant qu'elle est la première à introduire auprès du public français cette partie de l'œuvre de Shakespeare « la moins vulgarisée chez nous » : « Et il sera fait bien d'autres traductions de *Comme il vous plaira*. La mienne n'aura d'autre mérite que celle d'avoir été *osée* la première¹⁰. » Elle affirme en outre qu'une telle entreprise de traduction participe d'un projet plus vaste, dont l'ampleur et le sérieux doivent lui permettre de s'imposer en tant qu'auteur dramatique : « J'entreprends là une chose grave et pour ainsi dire sacrée. [...] Ce n'est pas une seule pièce, c'est trois ou quatre dont je veux essayer de doter la scène française¹¹. » En privé, l'audace auctoriale transparaissait déjà : avec *Beaucoup de bruit pour rien*, elle prétendait en effet avoir bâti un « scénario très supérieur à la faible pièce de Shakespeare¹² ». Si le travail de Sand sur les comédies shakespeariennes se réduit finalement à ces deux « tentative[s] d'acclimatation¹³ » – l'une privée et l'autre publique –, nous tenterons de comprendre en quoi la différence de destinataire (cercle d'amis ou public parisien), d'intention (divertissement de société ou création officielle), de support (manuscrit ou édition travaillée) et de lieu (salon privé de Nohant ou scène de la Comédie-Française) transforme la relation à l'œuvre-source et, de fait, le positionnement de Sand en tant qu'auteur de théâtre.

9 George SAND, préface de *Comme il vous plaira*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, p. 13.

10 *Ibid.*, p. 6 et 17. Rappelons cependant que Paul Meurice et Auguste Vacquerie se sont déjà intéressés au pan comique de l'œuvre shakespearienne (voir ci-dessus, note 6).

11 George SAND, lettre à Eugène Delacroix, [Paris, 27 janvier 1856], *Corr.*, t. XIII, p. 532.

12 George SAND, *Beaucoup de bruit pour rien* [24 novembre 1849], manuscrit conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), O22 [10 pages], p. 1.

13 George SAND, préface de *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 16.

Shakespeare à Nohant : la réappropriation par le jeu

À l'automne 1849, le grand théâtre privé de Nohant est inauguré et voit se succéder les représentations : *Cendrillon* est donné le 12 novembre, *Une nuit à Ferrare* le 13, *Le Podesta de Ferrare* le 15. C'est dans ce contexte d'effervescence qu'est joué *Beaucoup de bruit pour rien* le samedi 24 novembre. La notation précédemment mentionnée¹⁴, portée sur la première page du manuscrit, affirme, non sans humour, la dignité esthétique du « scénario », que Sand perçoit comme un genre à part entière, et dont elle revendique l'aspect « improvisé¹⁵ ». La forme choisie n'a rien d'inhabituel, les représentations du théâtre privé de Nohant s'appuyant généralement sur des canevas rudimentaires qui ne sont pas destinés à la publication, mais doivent guider le travail des acteurs. Leur rôle est donc essentiellement pragmatique : ils doivent convenir « des entrées et des sorties, de la mise en scène, et du caractère dont chacun doit développer la nuance à sa guise¹⁶ ». Par souci d'organisation, les mouvements des acteurs sont en effet précisément mentionnés à la fin des scènes, et le manuscrit est émaillé d'indications de régie qui en illustrent la fonction utilitaire¹⁷.

Les trames, aux allures d'esquisses enlevées, que rédige Sand pour son théâtre privé, se distinguent par leur brièveté, dont émane une impression d'inachevé. La « sécheresse » de ces « rudiments de scénario » provient notamment de leur rapidité d'écriture : « J'écris la pièce pendant le dessert, on apprend les rôles pendant le café. On est costumé à 10 heures [...], la pièce est jouée à minuit¹⁸. » Aussi le manuscrit de *Beaucoup de bruit pour rien* ne compte-t-il que peu de pages, et chaque scène est croquée en quelques lignes seulement. En outre, les nombreuses biffures qui le jalonnent rendent compte de la vivacité de sa composition. La distribution des rôles, notamment, semble avoir été plusieurs fois modifiée, signe que le texte écrit est un support

14 Voir ci-dessus, note 12.

15 L'adjectif est également mentionné sur la première page du manuscrit.

16 George SAND, lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850], *Corr.*, t. IX, p. 789.

17 Ces indications concernent essentiellement les entrées et sorties des personnages, et non leurs déplacements sur scène, preuve que le scénario contraint moins l'interprétation des acteurs qu'il ne prend en charge l'organisation pratique de la mise en scène.

18 Voir successivement George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, 23 novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 526 ; lettre à Pierre Bocage, [Nohant, de début janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 410 ; lettre à Emmanuel Arago, [Nohant] 9 décembre [1846], *Corr.*, t. VII, p. 560.

de travail destiné à être corrigé et ne saurait revêtir un aspect définitif. Les nombreux resserrements imposés à l'intrigue originale de Shakespeare procèdent encore de cette ébauche hâtive du canevas, qui apparaît plus évidente encore lorsqu'il s'agit d'adapter une pièce préexistante. Le cadre familial de la représentation, ainsi que le nombre d'acteurs limité qu'il suppose, expliquent assurément pour partie la simplification de l'action. Mais celle-ci est aussi liée à l'esthétique même du scénario, qui exige une réappropriation rapide de l'œuvre-source :

Quand on est embarrassé du scénario, on prend la première pièce venue et on la dissèque, on la résume en canevas. Nous avons joué ici des pièces de Shakespeare arrangées ainsi¹⁹ [...].

Aussi le nombre de personnages diminue-t-il dans la version de *Beaucoup de bruit pour rien* proposée par Sand. Don Pedro est mentionné, mais n'apparaît pas, alors qu'il joue un rôle de tout premier plan chez Shakespeare. Antonio, le frère de Léonato, est également évacué, de même que l'ensemble des figurants et la plupart des rôles secondaires²⁰. Les lieux sont eux aussi réduits : l'ensemble de l'action se déroule devant la maison du gouverneur, puis dans un jardin, alors que Shakespeare se plaît à parcourir l'ensemble des appartements de la demeure de Léonato. Quant à l'intrigue, elle est resserrée grâce à la suppression de certaines scènes, comme la rencontre de Claudio et Héro ou le long épisode du bal masqué. La manière dont les personnages sont présentés traduit également cette exigence d'efficacité, qui n'en dévoile

19 George SAND, lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850, *Corr.*, t. IX, p. 790. Sand fait ici référence à *Beaucoup de bruit pour rien*, ainsi qu'à *La Jeunesse d'Henri IV*, tiré de la première partie d'*Henry IV* de Shakespeare, et joué à Nohant le 6 janvier 1850. Aucun scénario de cette dernière adaptation n'a été retrouvé. Cependant, le personnage bouffon de Falstaff, joué par Maurice, est évoqué par Sand dans sa correspondance. Son costume, notamment, fait l'objet d'une description soignée où transparaît un évident plaisir théâtral : « C'est Maurice qui faisait Falstaff, rembourré de la tête aux pieds, avec une fausse tête, faux nez parfaitement collé aux joues, fausse barbe, faux sourcils. Il était gras, rouge, vieux, personne au monde ne l'eût reconnu [...] » (George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 421.)

20 Certains rôles secondaires – les membres de la patrouille, Verji (Vergès chez Shakespeare), le chapelain – sont maintenus, mais n'apparaissent pas dans la liste initiale des personnages, comme si Sand les avait ajoutés à sa pièce au fil de sa composition, preuve, là encore, de la rapidité d'exécution du scénario.

pas moins un art saisissant de l'ébauche. Certains rôles – Don Juan, Benedict et Boracchio notamment – font en effet l'objet d'une description condensée avant même leur entrée en scène, prise en charge par un autre protagoniste. Don Juan est ainsi dépeint à gros traits par Béatrice : « Don Juan le bâtard, un méchant homme en vérité. Jaloux du bonheur des autres, ne songeant qu'à faire le mal²¹. » La phrase elle-même mime la rapidité d'écriture par la succession des propositions et l'usage de phrases averbales. La lettre du texte laisse donc clairement apparaître l'effervescence de la composition, comme en témoigne en outre l'alternance de différents types de discours : récits, indications de régie et dialogues sont juxtaposés sans démarcation. Les scènes sont en effet « jalonnées par une douzaine de phrases courtes ou d'exclamations, qui sont les points de repaire [*sic*]²² » à partir desquels peut se déployer l'improvisation des acteurs. À ces amorces de répliques se mêlent d'autres niveaux de discours, comme dans l'extrait suivant :

On parle de Béatrice. Héro dit qu'elle est bonne au fond, qu'elle est méchante en apparence. Claudio dit, c'est comme Benedict, il raille tout, cependant il a plus de cœur qu'on ne le pense. Ce seraient deux caractères bien assortis. Ils font le projet de les rendre amoureux l'un de l'autre. Voici ma cousine, laissez-moi seule avec elle²³.

Le discours indirect initial, qui constitue encore une forme d'indication de régie à l'intention de l'acteur, se meut peu à peu en discours indirect libre, qui fait émerger plus nettement la voix du personnage, pour aboutir au discours direct, esquisse d'une véritable réplique. Le scénario illustre ainsi, par la porosité de son énonciation, une imagination à l'œuvre et les fulgurances spontanées de la création. À Nohant, Shakespeare semble donc *apprivoisé* à la hâte²⁴.

21 George SAND, manuscrit cité, p. 3.

22 George SAND, lettre à René de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850, *Corr.*, t. IX, p. 789. Dans le manuscrit, les parties dialoguées sont toujours très courtes, comme cette réplique de Benedict : « C'est drôle ! tiens. Ça m'amuse. » (George SAND, manuscrit cité, p. 5).

23 *Ibid.*, p. 4-5.

24 Un phénomène similaire semble à l'œuvre dans *La Jeunesse d'Henri IV*, dont Sand témoigne dans sa correspondance, opposant l'ampleur de la pièce de Shakespeare – « la première partie d'*Henry IV*, rien que ça, s'il vous plaît ! » – à sa propre réduction : « Nous l'avons réduit en trois actes, et nous sommes venus à bout d'en faire un scénario

Par sa concision, le canevas – ou « carcasse²⁵ » – introduit de nombreuses béances dans la comédie shakespearienne, où peut se loger l'improvisation des acteurs que Sand encourage dans son théâtre privé. Elle appelle en effet de ses vœux « un théâtre d'improvisation libre quant au dialogue, laquelle improvisation serait pourtant solidement attachée à un scénario bien étudié, convenu et répété avec soin²⁶ ». Cette double perspective, qui associe la rigueur du cadre à la liberté du jeu, est également évoquée dans *Le Château des Désertes*, transposition romanesque des soirées de Nohant. Les représentations ordonnées par Boccaferri se fondent en effet sur une trame préalable, qui n'en laisse pas moins s'épanouir la spontanéité des acteurs. Selon le maître des lieux, il s'agit d'un « théâtre d'une nouvelle forme et complètement à notre usage. Nous prenons le premier scénario venu, et nous improvisons le dialogue, aidés par les souvenirs du texte²⁷ ». Cette proposition rappelle évidemment les scénarios *troués* de Sand où « le dialogue est laissé à l'imagination de [s]es gamins²⁸ » qui, de cette manière, « trouvent une éloquence naturelle et spontanée que la plume ne rencontrerait pas²⁹ ». Le scénario de *Beaucoup de bruit pour rien* sollicite l'improvisation par un certain nombre d'embrayeurs. Il s'agit d'abord d'*actes de langage*, qui doivent être effectués sur scène et chargés d'un contenu verbal laissé à la libre appréciation de l'acteur. Présentés sous forme nominale – « Railleries de Béatrice sur l'amour et les amoureux³⁰ » – ou verbale – « Benedict s'en moque³¹ » –, ce sont des amorces que les acteurs doivent développer. Les *verbes de parole* émaillent aussi le canevas, suivis d'un discours rapporté qui n'est pas la transposition exacte de la réplique attendue, mais plutôt son résumé, à enrichir³². De même, le *discours direct*, toujours lapidaire – « Vous le voyez ? » –, n'est que l'ébauche

à notre usage » (George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 421).

25 *Ibid.*, p. 419.

26 George SAND, « Le Théâtre et l'Acteur », dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 1242.

27 George SAND, *Le Château des Désertes*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 108.

28 George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Nohant, début de janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 410.

29 Voir lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850, *Corr.*, t. IX, p. 789.

30 George SAND, manuscrit cité, p. 3.

31 *Ibid.*, p. 5.

32 Voir, par exemple : « Il promet à D. Juan de le seconder » (*Ibid.*, p. 6), « Don Juan lui dit qu'il va lui donner des preuves de l'infidélité de sa fiancée. » (*Ibid.*, p. 7).

d'une réplique que l'imagination de l'acteur doit compléter. Il peut solliciter la mémoire culturelle des participants, comme dans cette intervention de Léonato, alors seul en scène, qui rappelle le début du monologue de Don Diègue dans *Le Cid* de Corneille : « Désespoir, parce que j'ai des cheveux blancs, ne pourrai-je donc me venger ! Ah ! si j'avais un fils³³ ! »

Ouvert, le texte du scénario n'est donc jamais saturé. Il demande à être habité par l'acteur, comme en témoigne sa lettre même. À cet égard, la comédie shakespearienne est moins traduite ou adaptée par Sand que *rejouée* par sa troupe de familiers, au gré d'une appropriation rapide de ses principaux motifs, soumis à une exigence de resserrement qui doit servir le déploiement de l'improvisation collective. Une dialectique semble donc à l'œuvre, qui associe les raccourcis du texte aux développements du jeu. Condensé en *privé*, Shakespeare sert l'épanouissement du théâtre de Nohant.

De Nohant à Paris : Shakespeare travesti

Séduite par l'œuvre de Shakespeare depuis l'adolescence, Sand semble nourrir le projet d'une initiation du public français aux comédies du dramaturge anglais. En décembre 1855, elle émet ainsi l'idée de traduire Shakespeare pour une scène parisienne. Elle se souvient alors de la pièce jouée à Nohant quelques années plus tôt, et envisage d'abord d'en retravailler le scénario. Peut-être perçoit-elle l'occasion d'agrandir ainsi l'horizon de son théâtre privé en lui donnant une forme de dignité littéraire par son élargissement géographique et sa transposition publique. Sand semble en effet avoir confiance en la capacité de son théâtre privé à devenir plus qu'un divertissement confidentiel de société :

J'essaye des rudiments de scénario, et quand je vois que sans acteurs, sans décors, sans public, certaine situation dont le dialogue est laissé à l'imagination de mes gamins m'intéresse ou m'amuse moi-même, je me dis qu'il

33 *Ibid.*, p. 8. Véritable amorce de l'improvisation, encouragée par la référence sous-jacente, cette réplique rappelle les célèbres vers de Corneille : « Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! / N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? / Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers / Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ? ».

y a là quelque chose dont on peut faire quelque chose un jour pour un vrai théâtre et pour de vrais acteurs [...]»³⁴.

Shakespeare serait-il le moyen privilégié pour donner aux expériences de Nohant un retentissement accru ? Comme en témoigne sa correspondance, citée par Catherine Masson³⁵, Sand songe en effet à proposer le scénario de *Beaucoup de bruit pour rien* au théâtre de la Porte Saint-Martin :

En ce moment, je suis dans Shakespeare dont plusieurs diamants sont inconnus au public, bien qu'ils aient été pillés et contrefaits. Le *Beaucoup de bruit pour rien* arrangé pour notre scène conviendrait, je crois, beaucoup à la Porte S[ain]t-Martin³⁶.

Sand incite même l'écrivain Édouard Plouvier à sonder Fournier, le directeur de la Porte Saint-Martin, pour savoir si cette proposition est en mesure de l'intéresser. Le 22 décembre 1855, Alexandre Manceau demande en outre à Aucante de retrouver le fameux scénario et de l'envoyer à Paris, preuve que Sand tient à ce projet : « Cherche (dans une armoire de la bibliothèque) le scénario de *Beaucoup de bruit pour rien* et (s'il y est) joins-le à l'envoi que Madame réclame³⁷. » Le colis mentionné contient justement l'édition des comédies de Shakespeare dont fait partie *Beaucoup de bruit pour rien*, mais aussi *Comme il vous plaira*, que Sand retient finalement pour la Comédie-

34 George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Nohant, début de janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 410. Rappelons qu'au moment où *Beaucoup de bruit pour rien* est joué à Nohant, Sand retrouve le succès théâtral à Paris avec l'adaptation scénique de *François le Champi* à l'Odéon. Regagnant alors une certaine confiance dans sa carrière de dramaturge, Sand ne tarde pas à donner à la scène de Nohant une dimension nouvelle, l'envisageant comme un laboratoire dramatique où mettre à l'épreuve les pièces destinées aux théâtres parisiens. Une possible continuité apparaît donc entre l'espace privé et l'espace public. Voir à ce propos les analyses d'Olivier BARA, « Le théâtre de Nohant de George Sand : une contre-création menacée ? », dans Jean-Claude YON et Nathalie LE GONIDEC (dir.), *Tréteaux et paravents. Le Théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Creaphis éditions, 2012, p. 167-181.

35 Voir Catherine MASSON, « *As you like it* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », dans Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT (dir.), *George Sand : intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, réécritures*, Oxford, Peter Lang, coll. « French Studies », 2011, p. 109-125.

36 George SAND, lettre à Édouard Plouvier, [Paris, vers le 20 décembre 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 459.

37 *Ibid.*, note 3.

Française au mois de janvier 1856, signalant à Plouvier, lorsqu'elle l'invite à la première lecture de son adaptation chez Émile de Girardin : « Ce n'est pas la traduction que je destinerais à la Porte Saint-Martin et dont je vous ai parlé³⁸. » Sand a donc renoncé à sa première initiative, car l'adaptation de Shakespeare, passant de l'espace privé à l'espace public, prend une tout autre dimension. Le changement de destinataire et, partant, d'énonciation, modifie en profondeur le rapport de Sand au texte shakespearien et la visée de sa *traduction*. Rejoué à Nohant, Shakespeare est *réécrit* à Paris selon des modalités nouvelles.

Travaillant à la transposition de *Comme il vous plaira*, Sand, peut-être guidée par l'exemple de Macready³⁹, semble partir du principe que Shakespeare ne saurait seulement être traduit, mais doit être adapté au goût du public français et parisien :

Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir montrer cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne. Tous ceux qui, comme vous, connaissent Shakespeare, savent bien que si elle est partout richement brodée, elle est parfois jetée sur l'épaule du dieu avec une négligence et une audace qui ne sont plus de notre temps, et que notre goût ne supporterait pas⁴⁰.

Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble des amendements que Sand impose à la pièce de Shakespeare, déjà analysés en détail par Catherine Masson et Corinne Contini-Flicker⁴¹, mais retiendrons les deux lignes de force de son

38 George SAND, lettre à Édouard et Lucie Plouvier, [Paris, 25 janvier 1856], *Corr.*, t. XIII, p. 528. L'emploi du conditionnel laisse néanmoins entendre que le projet d'une adaptation publique de *Beaucoup de bruit pour rien* n'est pas abandonné.

39 « Macready sent l'impossibilité de donner Shakespeare tout pur – comme l'avait réclamé Stendhal. Il l'émonde légèrement. On lui prête le dessein de « ménager » la susceptibilité française et d'éviter le « shoking [sic] de certaines expressions ». » (Brian JUDEN et Jean RICHER, art. cité, p. 11).

40 George SAND, préface de *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 6. Sand utilise la métaphore filée de la robe pour désigner la comédie shakespearienne.

41 Corinne CONTINI-FLICKER, « La comédie shakespearienne au XIX^e siècle : première adaptation scénique française de *Comme il vous plaira* par George Sand (1856) », *Littératures classiques*, n° 48, 2003, p. 135-148. Voir aussi Jacqueline RAZGONNIKOFF, « *Comme il vous plaira* de Shakespeare, adapté par George Sand à la Comédie-Française, ou Shakespeare au bocage romantique : *et in Arcadia ego...* », *Les Amis de George Sand*, n° 23, 2001, p. 27-40.

« arrangement », qu'elle désigne elle-même comme un « replâtrage⁴² » – l'esthétique du canevas, qui suppose une épure, est bel et bien abandonnée. Sand resserre tout d'abord l'action de la pièce initiale. Néanmoins, sa démarche ne revêt pas la même signification qu'à Nohant en raison de la destination différente de son œuvre. Pour *Beaucoup de bruit pour rien*, le genre même du scénario exigeait la synthèse, condition première du déploiement de l'improvisation des acteurs. À Paris, si l'intrigue est débarrassée de ses digressions, il s'agit surtout de satisfaire au mieux les goûts du public, habitué aux actions construites selon un plan rigoureux et, de fait, peu sensible au « désordre de la composition » de la pièce de Shakespeare, à son « absence à peu près totale de plan⁴³ ». Même si Sand déplore les excès de la pièce *bien faite*, elle n'en reconnaît pas moins la nécessité d'une action ordonnée pour plaire au public. Par ailleurs, elle accentue la visée morale de la pièce en dénonçant la « détestable hypocrisie⁴⁴ » des rapports humains, ce qui apparaît clairement dans le traitement du motif si shakespearien du déguisement. Elle supprime en effet presque tous les travestissements, qui suscitent tant de jeux de séduction et de faux-semblants chez le dramaturge anglais. Chez Sand, Célia ne se déguise pas, et si Rosalinde revêt la livrée du page, elle est la seule dupe de son propre costume. Aucune ambiguïté n'entoure en effet son identité, car elle se révèle immédiatement à son père et Roland la reconnaît aussitôt, même s'il s'amuse à lui faire croire le contraire. Au creux de ce « dérangement⁴⁵ » du thème shakespearien, se loge la réflexion éthique personnelle de Sand. Rendue quelque peu ridicule par ses contrefaçons, aisément percées à jour par le public et les autres personnages, Rosalinde est en effet progressivement initiée à la transparence des sentiments, ainsi qu'en témoigne la structure même de ses répliques, qui oscillent entre aparté et échanges ouverts, et le lexique envahissant de la croyance :

ROSALINDE : [...] (*Bas, à Célia*) Croirais-tu qu'il ne me reconnaît pas ?
Je suis donc bien déguisée, bien méconnaissable. [...] Je veux lui parler

42 George SAND, préface de *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 14.

43 *Ibid.* De plus, en développant, dans son adaptation, le personnage de Jacques, sorte de « misanthrope corrigé », Sand flatte les spectateurs de la Comédie-Française, au répertoire de laquelle se trouve déjà le chef-d'œuvre de Molière.

44 George SAND, *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 37.

45 *Ibid.*, p. 14. L'intérêt que Sand porte à *Comme il vous plaira* diffère donc sur ce point de celui de Gautier. Dans *Mademoiselle de Maupin*, dont l'héroïne choisit de se déguiser en chevalier, c'est évidemment le motif du travestissement qui séduit l'auteur.

comme ferait un page effronté. (*Haut*) C'est-à-dire que monsieur soupire pour quelque laidéron qu'il croit belle⁴⁶.

Derrière le propos moral se déploie en outre une réflexion métathéâtrale chère à Sand, qui aspire à un jeu plus spontané de l'acteur fait d'« émotions généreuses » et de « situations vraies⁴⁷ », loin des affects qu'exigerait le théâtre codifié et à rebours de la scène baroque élisabéthaine. Manipulant volontairement les masques, Rosalinde ne peut que contrefaire le page – « comme ferait un page » –, mais ne saurait *être* pleinement le personnage qu'elle dit incarner. À travers l'adaptation de *Comme il vous plaira* pour la scène parisienne s'écrit donc – car ce théâtre n'est pas « libre de lettre⁴⁸ » – l'ambition de Sand pour le théâtre en général. La dramaturge s'approprie la « robe » de Shakespeare, et fait de sa pièce une tribune pour exprimer un double idéal moral et théâtral, qui lui est propre.

La visée, comme le rapport à Shakespeare, sont tout autres dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Le genre du scénario, pleinement ouvert à la polyphonie du fait de sa fonction d'embrasseur, empêche en effet le discours moral de se figer. En outre, le motif du travestissement y est traité différemment. Il est vrai que la plupart des déguisements sont aussi évacués de cette adaptation. Comme Don Pedro n'apparaît pas en tant que personnage, sa dissimulation sous les traits de Claudio n'est plus mise en scène. La scène du bal masqué, qui suppose de nombreux quiproquos, disparaît également. Enfin, si le stratagème pour que Benedict et Béatrice tombent amoureux repose encore sur un mensonge, il est directement assumé par les personnages et ne provoque pas, comme chez Shakespeare, une scène étourdissante de théâtre dans le théâtre. En cela, on perçoit bien que Sand aspire à une forme de spontanéité, débarrassée des masques. Mais cette conviction, qui transparait dans le jeu, n'est pas *énoncée* par le scénario. De plus, le recours au masque semble inspirer à Sand une allusion espiègle au modèle shakespearien, de l'ordre de la connivence amusée. Bien qu'elle renonce à la plupart des déguisements, Sand maintient en effet le travestissement dans une scène centrale de sa pièce. Lorsque Boracchio, manipulé par le sinistre Don Juan – interprété par Sand elle-même, qui se plaît donc à jouer les régisseurs –, fait mine de séduire Héro sous les yeux de Claudio, dissimulé derrière un buisson, il s'adresse à une Marguerite

⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11 (préface).

⁴⁸ « Ici, nous sommes libres de lettre » affirme Boccaferri, dans *Le Château des Désertes* (*op. cit.*, p. 119).

déguisée en Héro⁴⁹. Or Shakespeare avait précisément renoncé à une telle mise en scène. Dans sa pièce, l'épisode de fausse séduction était raconté par Boracchio et non présenté directement au spectateur. Sand ajoute donc un déguisement auquel Shakespeare n'avait pas eu recours. Ce déplacement ironique du motif, joué et déjoué avec humour, révèle, là encore, le plaisir du jeu par l'instauration d'une connivence culturelle entre les acteurs.

Sand n'interprète donc pas Shakespeare de la même manière en public et en privé. À Nohant, le travail du scénario, d'emblée polyphonique, encourage une appropriation ludique qui se joue du texte-source, et le déjoue pour faire advenir l'harmonie collective par la complicité culturelle. À Paris, la référence shakespearienne sert de caution pour appuyer un idéal moral et théâtral propre à Sand, que révèle une réécriture ordonnée. Le texte théâtral se fige alors dans le discours. Entre Nohant et Paris s'est donc perdue la spontanéité du jeu, que Sand cherche néanmoins à retrouver par le texte. Mais les codifications des salles parisiennes, la soumission à « la lettre », ainsi que l'ego des acteurs⁵⁰ ne sauraient la faire advenir.

Posture d'auteur, expérience de metteur en scène

De Nohant à Paris, du théâtre privé à la scène publique, Sand adopte une *posture* différente. Catherine Masson a montré que l'écrivain témoigne, dans sa reprise de *Comme il vous plaira*, de son « anxiété d'auteur », en quête de reconnaissance. L'institution de la Comédie-Française et la renommée

49 Il s'agit de la scène 3 de l'acte II. Par ses nombreuses biffures, une comparaison et un lexique du masque, le scénario évoque d'ailleurs, à cet endroit du manuscrit, la notion de dissimulation : « Boracchio lui fait la cour *comme si* elle était Héro et disparaît avec [biffé illisible] et lui demande rendez-vous pour le lendemain la *feinte* Héro dit qu'elle ne pourra pas parce qu'elle épouse Claudio qu'elle déteste, mais que et *fait semblant de pleurer* » (George SAND, manuscrit cité, p. 6. Nous soulignons.).

50 À cet égard, notons que Sand semble beaucoup se plaindre de la manière dont se sont tenues les répétitions à la Comédie-Française : « je tombe de fatigue, d'ennui et de dégoût. C'est un métier odieux, impossible pour moi [...] » (George SAND, lettre à Émile de Girardin, [Paris, 31 mars 1856], *Corr.*, t. XIII, p. 567). Quelle différence avec l'effervescence enthousiaste des soirées de Nohant telles qu'elle en rend compte, où même les brouilles liées au ratage de l'improvisation, font état d'une ébullition créative : « D'autres fois, et c'est même le plus souvent, c'est affreusement raté. Personne ne sait ce qu'il dit, on s'embrouille, on se dispute, la pièce devient incompréhensible, alors on la termine en charge ce qui, grâce aux étonnantes déclamations de Lambert, dédommage toujours notre public. » (George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 420).

shakespearienne, auxquelles s'ajoute une référence tout aussi stratégique à Molière⁵¹, contribuent à forger sa légitimité de dramaturge. Sand envisage d'ailleurs son travail de réécriture comme un « meurtre » symbolique qui lui permet d'imposer son statut d'écrivain et de glisser « [s]on roman à [elle], dans le roman de Shakespeare⁵² ».

À Nohant, comme la reprise se fonde sur le jeu, la posture de Sand est toute différente. Dans sa correspondance, l'écrivain exprime d'ailleurs son désir de ne pas imposer sa plume individuelle aux créations collectives qui se jouent sur son grand théâtre. Elle se met en retrait *en tant qu'auteur*, portant davantage l'accent sur son travail de régie, de *mise en scène*. Elle utilise d'ailleurs volontiers la première personne du pluriel, évoquant les « pièces dont nous faisons le scénario dans la journée⁵³ » :

Souvent, je ne fais que mettre en ordre les scènes qu'ils me demandent à jouer, et rendre possibles leurs propres idées. C'est un genre où *l'auteur* disparaît entièrement, un théâtre où *tous* sont l'auteur⁵⁴.

Un tel positionnement explique l'alternance harmonieuse de « scènes écrites » et de « *scènes à volonté* où chacun dit ce qui lui plaît⁵⁵ » qui caractérise le mode de composition particulier de Sand à Nohant. Hommage est ainsi rendu au « génie collectif⁵⁶ » qui émane des représentations privées. Ce sont donc les acteurs qui deviennent eux-mêmes auteurs par le jeu, selon le modèle si prisé de la *commedia dell'arte*, où « l'acteur était réellement créateur puisqu'il tirait son rôle de sa propre intelligence et créait à lui seul son type, son discours, les nuances de son caractère et l'audace heureuse de ses réparties⁵⁷ ». À Nohant,

51 Catherine Masson montre que le personnage de Jacques, tel que le réécrit Sand, emprunte beaucoup au *Misanthrope* de Molière, ce que l'auteur revendique déjà dans sa préface, désignant Jacques comme un « Alceste de la renaissance ». Voir ci-dessus note 43.

52 George SAND, préface de *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 15.

53 George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Nohant, 8 novembre 1849], *Corr.*, t. IX, p. 301. Nous soulignons.

54 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, fin novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 560.

55 George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 12 janvier 1850], *Corr.*, t. IX, p. 419.

56 George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 30 décembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 571.

57 George SAND, « Le Théâtre et l'acteur », *op. cit.*, p. 1242.

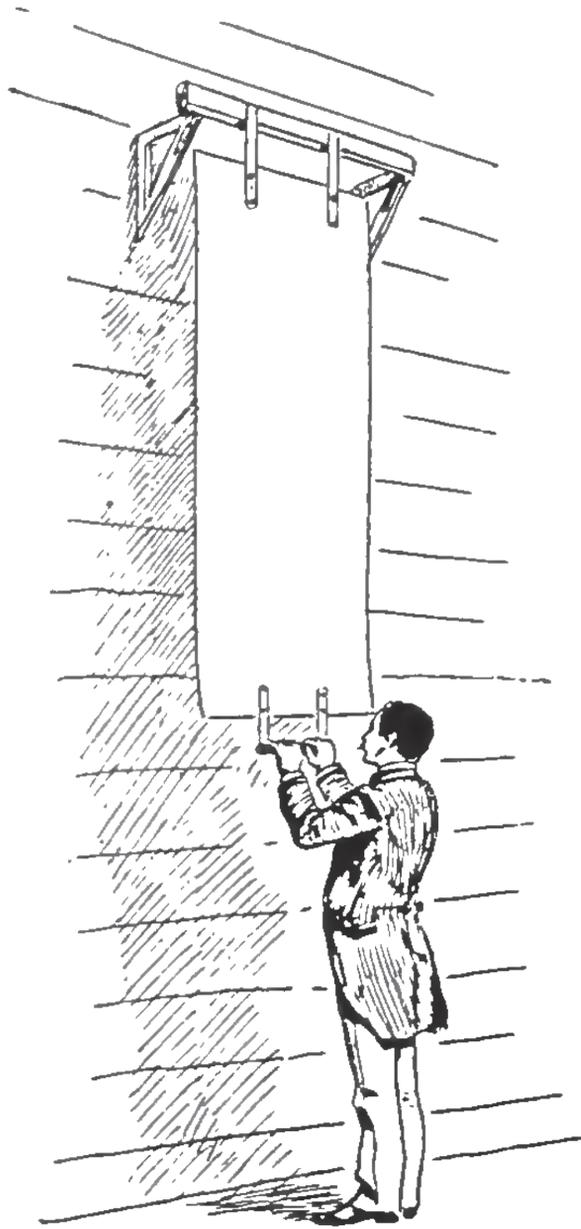
Sand ne semble donc pas se penser d'abord comme auteur. Elle se dépeint plutôt comme un « impresario⁵⁸ », fonction dont le rôle manipulateur qu'elle incarne dans *Beaucoup de bruit pour rien* est une belle mise en abyme. Don Juan déclenche en effet l'action et ses rebondissements par son goût de l'intrigue, mais disparaît discrètement au dernier acte, laissant les autres personnages – entendons, acteurs – décider seuls du dénouement.

La question de l'auctorialité ne se pose donc pas dans les mêmes termes en privé et en public. À Nohant, où elle développe une véritable pratique de la mise en scène, Sand ne cultive pas sa posture d'auteur, qu'elle cherche plutôt à inspirer à ses acteurs. Cette contagion de l'esprit créatif se lit d'ailleurs de manière espiègle, comme un clin d'œil, entre les lignes de son scénario adapté de Shakespeare. À la fin de la pièce, le motif du voile est prégnant. Le terme apparaît à la fois comme une indication de régie (« Héro voilée », « Héro se dévoile »), un acte de langage (« Boracchio dévoile tout ») et un embrayeur de l'improvisation verbale (« Vous l'épouserez, couverte d'un voile⁵⁹ »). Ce glissement heureux entre l'écriture, la mise en scène et le jeu illustre bien la volonté d'un partage de la création, que Sand revendique par ailleurs dans sa correspondance, sans qu'aucune réflexion théorique ne vienne néanmoins l'alourdir. En outre et en dépit de cette référence évidemment symbolique au thème du déguisement, ce n'est pas le masque, comme chez Shakespeare, qui est choisi pour dissimuler brièvement l'identité d'Héro à Claudio, mais le « voile », dicté par une formulation de la scène précédente – « Boracchio dévoile tout ». Le choix du costume et la progression de la mise en scène découlent ainsi d'un acte de langage décidé par le canevas. L'écriture trouée de Sand contribue donc à l'avènement du spectacle, puisque le mot fait advenir sur scène le geste puis le discours. En cela, les amorces et les béances propres au scénario *révèlent* les acteurs à eux-mêmes, tout comme les personnages se sont dévoilés les uns aux autres. Sand développe donc, par la mise en *jeu* de motifs symboliques, plus que par leur mise en discours, un idéal de création collective. De fait, elle se découvre elle-même metteur en scène avant la lettre – peut-être parce que de « lettre », justement, il n'y a point.

MARINE WISNIEWSKI
UMR 5317 IHRIM

58 George SAND, lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850, *Corr.*, t. IX, p. 789.

59 George SAND, manuscrit cité, p. 10-11.



Les discrètes machines du théâtre de Nohant,

ou la recherche d'un autre spectaculaire

SORIANI. – Oui, oui, je les connais vos machines ! Vos dieux de l'Olympe en carton peint qui descendent des nuages la tête en bas, quand celui qui tient la corde a bu un coup de trop ! vos palais de marbre qui montent tout fripés sur la scène, vos chanteurs qui estropient les vers pour mieux pousser une fioriture, votre musique d'instruments braillards qui couvre les paroles, [...] ! Ah oui, je vous conseille d'en être fier, de votre théâtre, de vos machines, de votre public, de vos amateurs qui vont disant partout ah ! c'est ennuyeux, les choses sérieuses¹ !

L'on croirait entendre ici l'Alceste de Molière dirigeant ses attaques sur le monde du théâtre... La tirade du génial compositeur Soriani, en réponse au Comte qui lui commande « un de ces opéras que nous appelons aujourd'hui pièces à machines et à décors² », se constitue en véritable descente en règle de tout le système lyrique et dramatique du XIX^e siècle. Car si cette dénonciation de la misère artistique du théâtre prend place dans une fiction située dans le XVII^e siècle florentin, il est difficile de ne pas y entendre en même temps de la

1 George SAND, *Soriani*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), fonds Sand, O 53, p. 26-27.

2 *Ibid.*, p. 25-26.

part de Sand une attaque contre la vanité des spectacles de sa propre époque. La réplique prend d'ailleurs tout son sens d'être prononcée sur le théâtre de Nohant, théâtre de société qui s'est constitué en laboratoire de formes nouvelles, à l'écart de l'esthétique dominante sur les scènes parisiennes.

Pourtant, un mois à peine avant les représentations de *Soriani*, Sand conviait Alexandre Dumas fils à la première de *La Nuit de Noël* en ces termes : « Nous rouvrons le théâtre de Nohant dimanche prochain 31 par la pièce à machines. Viendrez-vous³ ? » Si le soulignement de l'expression en marque le caractère exceptionnel, l'exploration du répertoire composé par la dramaturge pour sa scène privée révèle la présence d'un ensemble de pièces recourant à divers artifices de machinerie. *La Nuit de Noël* se place ainsi dans une série, entre *Le Drac* et *Le Datura fastuosa*⁴, une année environ séparant chacune de ces créations. On percevra le rapport ambivalent que semble entretenir Sand à la machinerie en rappelant que deux de ces pièces, qui ne représentent pourtant qu'une infime minorité de la production théâtrale de Nohant, vont être mises en avant sur la scène médiatique et littéraire par leur publication, d'abord dans la *Revue des deux mondes*, puis dans le volume du *Théâtre de Nohant* de 1864. Comment comprendre que Sand ne taise pas d'incriminations contre les machines, et que par ailleurs elle compose des pièces nécessitant leur emploi, pièces dont elle fait qui plus est la publicité ?

Un regard attentif porté sur les manuscrits formant le répertoire de Nohant révèle en partie la manière dont la machinerie théâtrale a pu s'intégrer dans la dramaturgie sandienne, et ce sans toutefois encourir le risque de la gratuité spectaculaire. Il s'agit ici de saisir la spécificité des machines faites par et pour Nohant, non pas dans la soumission à un modèle esthétique préexistant, mais dans la recherche d'un nouveau théâtre. Le geste de publicité conféré à ces expériences doit alors se comprendre comme une invitation de Sand à envisager le théâtre différemment de sa pratique régulière sur les scènes parisiennes, et ce y compris concernant les effets de machineries, en cultivant

3 George SAND, lettre à Alexandre Dumas fils, [Nohant, 26 août 1862], dans George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 25 vol., 1964-1991, t. XVII, p. 205. Désormais abrégé en *Corr.*, suivi du numéro du volume et de la référence de page.

4 *Le Drac* est créé le 23 octobre 1861 à Nohant. *Le Datura fastuosa*, inédit, connaît deux versions fort différentes. La première, rédigée sous la forme d'un canevas, est créée le 23 novembre 1856. La seconde, entièrement rédigée, est créée le 23 septembre 1863. Les deux manuscrits sont conservés sous la même cote à la BHVP, fonds Sand, O 29.

« un genre de théâtre très intime, très soigné et très étudié [...] sans avoir recours à des moyens et à des effets d'une grande puissance⁵ ».

Nohant, un théâtre peu favorable aux machines

Rappelons d'abord que la réalité matérielle du théâtre de Nohant autant que le projet esthétique qui s'y développe progressivement contraignent Sand à se passer de ces grands moyens. Le caractère rudimentaire des premières représentations que le cercle familial se donne à lui-même à l'hiver 1846, où le tout du décor est « portatif [...] et mis en place en 10 minutes⁶ », marque pour longtemps l'imaginaire théâtral de Nohant. L'élaboration matérielle se concentre alors sur les seuls décors et costumes. La nécessité de faire avec ce qui vient sous la main afin de ne pas retarder le plaisir du jeu est d'ailleurs sublimée en vertu : matériellement pauvre, ce théâtre sera d'autant plus propice à enrichir l'imagination des jeunes acteurs. On ne saurait donc parler de machines sur cette première scène, bien que Sand s'amuse, dans le récit qu'elle fait à Pierre-Jules Hetzel, à annoncer qu'elle se retrouve forcée, en outre d'écrire et de faire la mise en scène, à devenir « aide-machiniste⁷ ».

Car si l'on suit le dictionnaire d'Arthur Pougin, les « machines » se définissent autant par leur complexité technique que par leur but, à savoir la recherche de « l'effet », du pur plaisir des sens du spectateur, loin de toute volonté de construire une dramaturgie signifiante :

On donne le nom de *machines*, au théâtre, à tous les procédés mécaniques à l'aide desquels on produit sur la scène un mouvement matériel instantané, et aussi à l'effet produit par ce mouvement ; le jeu d'une trappe, l'apparition ou la disparition rapide d'un personnage ou d'un objet, une transformation, un travestissement, un truc, un vol, une gloire, tout cela forme autant de machines destinées à surprendre, à charmer, à éblouir l'œil du spectateur, toujours heureux d'assister à ces prodiges scéniques⁸.

5 George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 214.

6 George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 30 décembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 571.

7 *Ibid.*

8 Arthur POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1885, p. 488.

Ajoutons à cette liste les bruitages, produits grâce à l'utilisation de machines spécifiquement conçues pour le théâtre afin de doubler l'impression visuelle de la saturation sonore. Les machines peuvent être prises pour emblème d'un XIX^e siècle théâtral qui a déployé tous les moyens du spectaculaire, selon un jeu de surenchère qui s'apparente en bien des cas à une débauche de moyens au service de dramaturgies sans fond – mais que l'on peut aussi lire comme l'un des lieux de l'invention d'une pratique qui prendra bientôt le nom d'art : la mise en scène⁹.

Si l'on perçoit la distance avec les premières pantomimes du salon de Nohant, on sait aussi que les conditions de représentation vont s'y améliorer, grâce à l'ouverture du « grand » théâtre (par opposition au théâtre de marionnettes de Maurice Sand), puis son agrandissement au cours de l'hiver 1850-51¹⁰. L'extension dirigée par Alexandre Manceau permet la mise en place de décors et d'éclairages plus élaborés, mais ces transformations doivent toutefois composer avec l'architecture du bâtiment, qui rend matériellement difficile la mise en place d'une machinerie importante. Les machines, qui sur la scène de théâtre doivent conférer au monde des objets une vie qui semblera autonome, exigent le recours à un ensemble d'actions dissimulées dans « l'envers du théâtre » qui jouxte le cadre de scène : coulisses, cintres et dessous. Or, dans le théâtre de Nohant rénové, les parties dérobées au regard du spectateur restent fort étroites. Le plancher, s'élevant à 58 cm seulement, ne peut dissimuler des dessous dignes de ce nom. Les coulisses du fond, de jardin et de cour, d'une largeur d'environ 50 cm, permettent tout juste le passage des acteurs et ne sauraient être encombrées de lourds dispositifs au service de l'illusion visuelle¹¹. La rareté de l'emploi des artifices de machinerie sur la scène de Nohant se comprend ainsi d'abord par une adéquation entre la dramaturgie et les contraintes matérielles du lieu de représentation pour lequel elle s'élabore.

Une plaque de tôle pour toute machinerie ?

Un passage en revue des pièces et canevas écrits par Sand avant 1860 montre que lorsque des effets scéniques sont prévus, ils se cantonnent essentiellement à trois types, dont seul le dernier mérite le nom de machine : transformation de costume,

9 Voir Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, en particulier l'introduction.

10 Voir la synthèse de Mariette DELAMAIRE « Le grand théâtre », *Les Amis de George Sand*, n°13, 1992, p. 10-25.

11 Dimensions indiquées d'après le relevé effectué par Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 126.

dissimulation d'accessoire et bruitage du tonnerre. Une « Métamorphose » vient ainsi servir au dénouement merveilleux de *Riquet à la Houpe*¹², tandis que dans *Arlequin Médecin*, l'extirpation d'« une fausse dent, une énorme dent qui fait l'admiration de la société¹³ » participe de la farce. En consultant les trois canevas sous-titrés « mélodrames », le lecteur habitué aux usages du spectaculaire visuel de ce genre sur les scènes parisiennes risque la déconvenue. *La Barbe-Bleue* et *La Maison des bois* exploitent bien évidemment le *topos* mélodramatique de l'orage ; mais ce dernier n'est rendu sensible que par le bruitage du tonnerre, et les manuscrits ne comportent aucune trace d'une mise en scène des éclairs ou de la foudre – effets de lumière qui seraient indispensables sur la scène du Théâtre de la Porte Saint-Martin par exemple. Quant au *Spectre*, troisième de la série des « mélodrames », malgré son titre annonciateur d'effroi, il ne comporte en réalité aucun effet scénique en dehors de la mise en place d'un éclairage nocturne.

L'on serait enfin presque tenté d'accuser Sand de publicité mensongère lorsqu'elle sous-titre *L'Auberge du crime* puis *Cendrillon* respectivement drame et féerie « à grand spectacle » ; le premier canevas ne comporte en effet qu'une seule indication d'effet visuel, à savoir le passage de la nuit à la lumière du jour, tandis que le second n'exige à nouveau que le bruitage de tonnerre... Nous voici bien loin du programme de débauche d'effets qu'aurait annoncé un tel sous-titre sur l'affiche d'un théâtre parisien ! Il faut en fait entendre la part d'ironie comprise dans « à grand spectacle », qui est moins une catégorie esthétique rigoureuse qu'une désignation héroï-comique, qui tout à la fois dénonce la pauvreté des moyens scéniques mis en œuvre et moque les réflexes publicitaires de la capitale¹⁴.

L'essentiel de la production théâtrale de Nohant jusqu'à 1860 se conçoit dans une relative simplicité d'exécution matérielle. On ne trouverait en coulisses qu'une seule machine, dont l'existence est confirmée par le témoignage d'Aurore Sand¹⁵ : une feuille de métal à secouer pour imiter l'approche du tonnerre, équivalent de la machine habituellement utilisée dans tous les théâtres au XIX^e siècle, et que Georges Moynet décrit par exemple dans son ouvrage *Trucs et Décors* (voir illustration 1).

12 George SAND, *Riquet à la houpe*, manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 50, p. 16.

13 George SAND, *Arlequin Médecin*, manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 18, p. 6. À propos de ce canevas et de l'exploitation du registre farcesque chez Sand, voir la contribution d'Amélie CALDERONE à ce numéro.

14 Voir à ce sujet la contribution d'Amina KHARROUBY à ce numéro.

15 Souvenir rapporté par Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, *op. cit.*, p. 142.

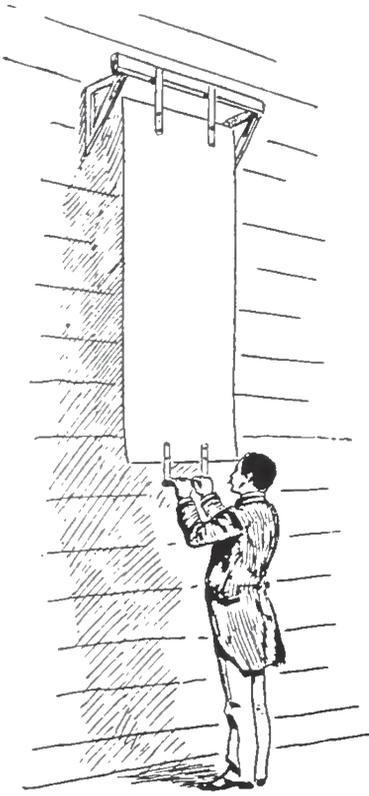


Fig. 76.— La plaque de tôle.

Illustration 1 « Pour figurer le tonnerre, [...] l'appareil classique est la plaque de tôle, agitée avec plus ou moins de vivacité. » G. Moynet, *Trucs et Décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 263-264 (Collection personnelle).

La machine comme contre-modèle

La présence de ce moyen de bruitage révèle toutefois que la machine n'est pas exclue ou interdite à Nohant, et que la rareté de son emploi relève davantage d'une restriction volontaire du matériel scénique que d'une impossibilité. Sand y insistera à travers ses lettres, ses articles et ses transpositions romanesques (tout particulièrement dans *Le Château des Désertes*, 1851) : le centre de l'expérience théâtrale de Nohant est l'acteur, et plus particulièrement l'acteur improvisant. Non seulement l'improvisation est en elle-même contradictoire avec la pratique de la machine – qui suppose des répétitions minutieuses pour assurer

l'effet à produire –, mais elle fait de Nohant un contre-modèle des scènes parisiennes, dénoncées comme autant de lieux où la création théâtrale est devenue, à force de recherche d'effet et de succès, *mécanique*. Dans l'« Avant-propos » à *Masques et Bouffons* de Maurice Sand, George revient sur l'improvisation du *Druide peu délicat*, et évoque la conversation, qui poursuit l'exaltation du jeu :

On se demanda ce que c'était que le vrai théâtre, et si la convention du dialogue écrit ne l'avait pas détruit au lieu de l'édifier. Il fut prononcé, en dernier ressort, dans cette grave assemblée, que les règles de l'art avaient sacrifié le plaisir de l'acteur à celui du spectateur, que l'acteur était devenu

une machine plus ou moins intelligente, n'existant même plus par elle-même du moment qu'elle ne pouvait se passer du public¹⁶.

Rappelons que l'éloge de l'acteur-créateur qui en découle se mène dans une époque qui correspond, sur le plan historique, à celle de *l'expansion du machinisme*¹⁷ ; le fantasme des origines du théâtre dans l'improvisation se met ainsi au service d'une dénonciation de ce modèle dominant, qui semble avoir contaminé toutes les sphères de l'activité humaine. La machine, dans toutes les implications esthétiques et idéologiques du terme, devient ainsi l'image de tout ce dont Nohant se veut le contre-modèle, organique et vivant.

Dès lors, pourquoi intégrer des machines sur la scène de Nohant, et comment le faire sans en contredire le projet esthétique ? La raison de cette intégration dans les dernières années d'activité du théâtre tient d'abord au choix du sujet des pièces : les trois impliquant le recours à la machinerie se rapportent toutes au domaine du fantastique. Chaque sous-titre décline le terme en une manière de polyptote : *Le Datura fastuosa* est désigné comme « drame fantaisiste », le *Drac* comme « rêverie fantastique », et la *Nuit de Noël* est une « fantaisie d'après Hoffmann ». Le théâtre de Nohant devient ainsi pour Sand un lieu où poursuivre la longue réflexion sur le fantastique qui traverse toute son œuvre depuis *l'Essai sur le drame fantastique* de 1839. La nécessité de rendre sensible au spectateur un ensemble de phénomènes surnaturels motive alors le recours aux artifices du théâtre, malgré leur rejet initial.

Mais ce choix du fantastique ne peut advenir que parce que Sand sait pouvoir s'appuyer pour mener cette expérimentation sur l'animateur le plus dévoué de son théâtre : Alexandre Manceau. Le dernier compagnon de Sand a en effet apporté à Nohant depuis 1851, outre son talent d'acteur, son professionnalisme et son savoir-faire technique. L'habileté scénique de Manceau ouvre à la dramaturge de nouveaux possibles. De la même façon que Sand décide du nombre de personnages de ses canevas en fonction des acteurs potentiels présents effectivement à Nohant au moment de la rédaction, profiter du savoir-faire de Manceau est toujours une manière de faire avec (ce) qui est « sous la main ». L'utilisation de machines n'a ainsi

16 George SAND, Avant-propos de *Masques et bouffons*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1860, p. 4.

17 Voir Maurice DAUMAS (dir.), *Histoire générale des techniques*, t. 3, *L'Expansion du machinisme, 1725-1860*, PUF, 1968. Sur l'opposition entre acteur-créateur et acteur-machine selon Sand, voir l'article de Nicolas DIASSINOUS dans ce numéro.

rien d'une « importation » de procédés du théâtre parisien, mais relève d'un processus organique de création *in situ*.

Intégrer les machines de Manceau : une collaboration en quatre actes

Il paraît désormais pertinent de se pencher sur les manuscrits des pièces, car ils comportent les traces de l'intégration du savoir-faire de Manceau à l'écriture sandienne – marques de travail que les versions publiées du *Drac* et de *La Nuit de Noël* font disparaître. L'analyse des modifications successives, et surtout des notes de la main de Manceau, permettent d'identifier un processus de création qui va dans le sens d'une collaboration toujours plus étroite entre la dramaturge et le metteur en scène à l'occasion des scènes qui exigent le recours à la machinerie. Leur présentation chronologique peut ainsi s'accompagner d'un récit interprétatif sur l'évolution de cette relation, en quatre temps.

Le premier *Datura* : un défi à Manceau

Le canevas de la première version du *Datura fastuosa*, représentée le 23 novembre 1856, comporte plusieurs indications invitant à l'utilisation de trucages, mais dont la réalisation effective est laissée à la discrétion du metteur en scène. Ainsi peut-on lire, au cours d'une scène entre le jardinier Giroflée et le diabolique docteur Spalanzani, la didascalie suivante :

Ici, si l'on veut faire une transformation, Giroflée demandera à être une betterave. Spalanzani dira : va pour la hideuse betterave et le transformera. Après quoi Giroflée retrouvant sa forme dira qu'il en a assez, qu'il était bien mal à son aise comme ça, et qu'il est aux ordres de Spalanzani. Si on ne veut pas faire de métamorphose, la menace suffira. Il croira assez à la magie pour se soumettre¹⁸.

La réalisation de la burlesque métamorphose du jardinier en betterave réclame une maîtrise technique certaine puisque son objectif est d'attester la puissance magique de Spalanzani. Il s'agit toutefois d'un effet scénique possible, et non nécessaire à la compréhension de la fiction. Un autre exemple de ce type d'indication « à options » de la part de Sand se trouve au dénouement ; Eugénie ayant découvert le caractère maléfique du docteur, il va pour le

¹⁸ George SAND, *Le Datura fastuosa* [première version], manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 29, p. 30.

frapper, mais « Aussitôt, Spalanzani disparaît, on entend un éclat de rire satanique et un affreux corbeau noir se traîne sur la table, ou un horrible chat noir, ou un crapaud monstrueux qu'Eugénus trouve au bout de son épée ». Sand ajoute en marge : « Tâchez que Spalanzani sous une forme quelconque soit tué. Il disparaît en fumée¹⁹ ». Le dénouement exige ainsi la combinaison de deux effets visuels, une métamorphose et la projection de fumée, mais dont la réalisation exacte est confiée au metteur en scène.

La dramaturge ne cherche donc pas à maîtriser intégralement la représentation à venir, laissant dans le dialogue comme dans la mise en scène une part de créativité aux autres artistes de ce théâtre. En retrait des temps de répétitions, elle adopte, avec davantage encore de libéralité, la position de « metteur en scène à distance²⁰ » dont elle use à la même période vis-à-vis des mises en scène parisiennes de ses pièces « officielles ». La *déprise* qu'elle accepte sur la réalisation peut ainsi se lire comme un défi lancé par Sand à Manceau : elle lui offre en effet, sans rien imposer, la possibilité de faire montre de ses talents de machiniste, tout en élaborant ici une dramaturgie qui reste encore largement indépendante de la réussite des trucs.

Le Drac ou le zélé Manceau resté dans l'ombre

Cinq années plus tard, les didascalies du *Drac* impliquant un recours à la machinerie se font plus nombreuses et précises. Elles n'offrent plus un éventail de choix, ce qui s'explique par une plus profonde intrication entre le dialogue entièrement rédigé et les effets scéniques.

La didascalie « *Le vent chante au dehors d'une manière lugubre* » ne vise pas simplement à créer un effet de réel afin de planter mimétiquement le cadre de la Provence ; l'effet sonore participe du dialogue dans la mesure où il est associé à la voix du diable par le personnage de Bernard : « Le vent est bien triste cette nuit ! Il chante des airs à rendre fou !... Il dit des paroles à se donner au diable ! Le diable ! Lui seul, on dirait, se mêle de nos affaires²¹ ! » Bref moment d'extra-lucidité chez le personnage pourrait-on dire, car le vent accompagne au long de cette scène les paroles du Drac, soufflant des idées suicidaires à Bernard tout en lui restant invisible. Le bruitage exigé par la

19 *Ibid.*, p. 55.

20 Voir Shira MALKIN, « George Sand et la mise en scène à distance », dans C. Nesci et O. Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, Ellug, 2014, p. 253-268.

21 George SAND, *Le Drac*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut, fonds Lovenjoul, E 789, p. 93-94.

didascalie contribue donc à provoquer l'incertitude propre au fantastique, selon la définition de ce dernier qui s'esquisse chez Sand à partir de la nouvelle *Mouny-Robin*²². Le Drac est-il en effet un être surnaturel dont la réalité serait ici tangible – ou n'est-il qu'une projection dramatique des voix intérieures de Bernard ? La superposition de la parole du Drac et du bruit du vent provoque cet indécidable, en mêlant le naturel et le surnaturel. Ce tressage minutieusement indiqué par Sand s'inscrit dans une poétique scénique globale en étant reproduit plusieurs fois au long de la pièce. Le texte concernant ces bruitages est identique dans le manuscrit et dans la version publiée, ce qui semble indiquer que cet effet prévu par Sand au moment de l'écriture a vu sa puissance scénique confirmée par l'épreuve de la scène de Nohant. Manceau se fait donc ici l'exécutant d'une mise en scène déjà inscrite dans le texte.

Un autre aspect du manuscrit montre également son zèle dans la réalisation de didascalies *internes* du texte de Sand. On constate la présence, en marge, d'un certain nombre de schémas au crayon d'un aspect d'abord énigmatique. Composés de deux triangles l'un au-dessus de l'autre et réunis par la pointe, ils se répètent en faisant simplement varier l'emplacement d'une ligne qui s'y ajoute, tantôt en haut, en bas ou au centre. En les rapportant à leur place dans le manuscrit, et en déchiffrant autant que faire se peut les indications griffonnées les accompagnant, ces schémas se révèlent liés à la concrétisation scénique du passage du jour à la nuit et inversement. Le premier schéma, accompagné de la mention « Commencer ici la nuit » borde une réplique du Drac décrivant « l'heure où le soleil plonge dans la mer, embrase encore le ciel rose²³ ». À la page suivante, nous retrouvons trois fois le schéma, le deuxième étant accompagné par « finir la nuit », ce qui est à comprendre comme : fin de l'effet, la nuit est désormais complètement tombée (voir illustration 2). On peut interpréter ces schémas comme autant d'indications d'opérations à effectuer sur la toile de fond avec un système de corde et de poulies, le but étant de réaliser le passage d'un état lumineux à l'autre non pas brutalement mais progressivement²⁴.

22 Voir l'article d'Olivier BARA, « *Mouny-Robin*, ou comment refonder le fantastique en 1841 », *Les Amis de George Sand*, n°36, 2014, p. 113-131.

23 George SAND, *Le Drac*, manuscrit cité, p. 48.

24 On peut penser qu'il s'agit d'un système semblable à celui mis en place par Maurice dans le théâtre de marionnettes : le ciel est peint sur calicot, et au moyen d'un tourne-broche, on fait monter ou descendre une lampe derrière cette toile tendue.



Illustration 2 : Décalque d'un schéma d'Alexandre Manceau dans le manuscrit du *Drac*, p. 49 (cliché personnel).

Les ratures portées à l'encre bleue par Sand sur ces indications techniques en compliquent l'interprétation. Le même manuscrit ayant servi à la représentation et à l'envoi à Buloz pour publication, Sand a sans doute souhaité effectuer un « nettoyage » pour ne pas détourner l'attention des typographes. Mais au-delà de la considération pratique, cet effacement devient significatif : si sur la scène Manceau a réalisé avec zèle ces effets lumineux, tout l'aspect technique doit s'effacer lors de la publication au profit du seul lyrisme du dialogue. Le deuxième temps de ce parcours est donc celui d'un Manceau exécutant et complétant avec zèle les indications de Sand, mais dont le travail est voué à l'éphémère de la représentation et sera effacé lorsque le texte sera livré au public.

***La Nuit de Noël* : une intime collaboration**

Le cas de *La Nuit de Noël* porte au plus loin le processus de collaboration entre l'auteur et le metteur en scène – relation qui n'est que partiellement mise en lumière lors de la publication, mais que rend évidente la consultation des manuscrits. L'Avvertissement de la pièce indique, sans le nommer, l'importance du metteur en scène lors de la réussite de cette pièce, Sand jouant entre un partiel dévoilement de la réalité collective du théâtre de Nohant et le maintien de ses proches dans l'ombre. Le déploiement d'inventivité scénique effectué par Manceau y est loué, et comparé à « la science du Leuwenhoek de *Maître*

*Flob*²⁵ », en référence au conte d'Hoffmann dont la pièce est une très libre adaptation. En évoquant la mise en scène des passages exigeant l'utilisation de machines, Sand confesse presque n'être que partiellement l'auteur de la pièce qu'elle donne à lire :

Tout ce qui a été ingénieusement produit à la représentation, la scène des jouets d'enfant, l'apparition des petits animaux, l'audition de leurs petits bruits mystérieux, etc., [...] nous les avons fait apparaître dans notre texte sous la forme descriptive [...] sous l'impression que cette vision naïve nous a laissée²⁶.

Formulation relativement ambiguë dans laquelle l'écrivaine se présente comme une spectatrice rapportant ce qu'elle a vu.

Les *Agendas* confirment l'importante place de Manceau au cours de l'élaboration de la pièce. On retiendra tout particulièrement la soirée du 26 novembre 1861 consignée par Sand : « Manceau fait éclairer le théâtre et nous causons du décor et des trucs²⁷. » Nul doute qu'à partir des idées initiales de Sand, le projet théâtral devient œuvre commune dans ce libre dialogue avec son compagnon et metteur en scène qui connaît, pour l'avoir en grande part bâti de ses mains, les possibilités techniques concrètes du théâtre.

Que Manceau devienne un collaborateur à part entière et non plus seulement exécutant – même d'une exceptionnelle qualité – se lit de deux manières dans le premier manuscrit de *La Nuit de Noël*²⁸. Les trois cahiers qui le composent sont parsemés de notes au crayon, qui nous paraissent pour leur grande majorité attribuables à Manceau. En comparant la version manuscrite et la version publiée, l'on constate que Sand procède à l'intégration de ces ajouts de Manceau, souvent à l'occasion des didascalies impliquant la réalisation d'un effet visuel ou sonore. Un bon exemple se trouve au début de la deuxième scène du premier acte, dont on trouvera ici la reproduction (voir illustration 3).

25 George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 214.

26 *Ibid.*

27 George SAND, *Agendas*, t. II, éd. Anne Chevereau, Paris, J. Touzot, 1991, p. 397.

28 Le premier manuscrit (BHVP, fonds Sand, O 41) ayant servi à la représentation, il comporte de nombreuses ratures. Aussi, pour l'envoi à Buloz en vue de la publication dans la *Revue des deux mondes*, Sand a recopié son texte en le modifiant, produisant un second manuscrit, conservé à la Bibliothèque de l'Institut, fonds Lovenjoul, E 832.

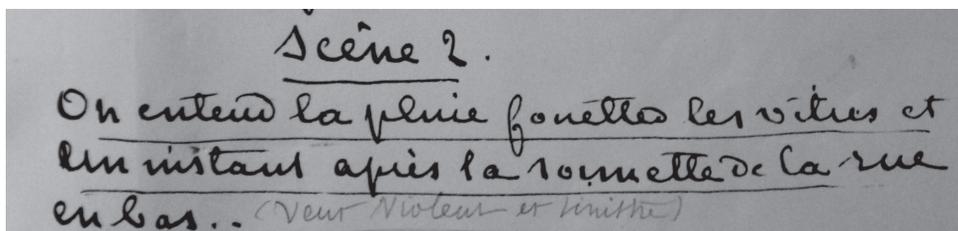


Illustration 3 : Manuscrit de *La Nuit de Noël*, BHVP, fonds Sand, O 41, Acte I, scène 2, premier cahier, p. 2 (cliché personnel).

La didascalie devient, dans le second manuscrit comme dans le texte publié : « *On entend la pluie qui fouette les vitres et le vent qui mugit, puis la sonnette de la rue en bas*²⁹ ». On assiste donc, en vue de la publication, à une fusion du texte initial et de l'ajout de Manceau concernant le bruitage de vent³⁰.

Les quelques scènes de la pièce exigeant un important dispositif de bruitages et de trucages sont quant à elles l'objet d'une intervention importante sur le manuscrit. Sur les pages concernant la scène du « sabbat » des jouets (Acte II, scène 6 dans la version publiée), on constate que le texte initial a été supprimé, et qu'un autre s'y est substitué par collage. Cette nouvelle scène écrite à l'encre présente une graphie différente du reste du manuscrit, ce qui pousse encore à en attribuer la rédaction à Manceau. Enfin, les didascalies y sont réduites à l'état de notes de régie. On lit ainsi par exemple : « *Sabbat. Tous les vents. Pluie. Chouette. Poële. Cricris. Timbre. Girouettes. Cloches. Souris. Rats*³¹. » Style télégraphique dont nous comprenons la raison d'être grâce à une note au crayon adressée par Manceau à Sand, et glissée dans le manuscrit : « Tous les mouvemens [*sic*] de scène (*de tout ce qui est écrit par moi*) tout en ordre. Mais il faudrait les rédiger en détails et d'une façon colorée. (*C'est précisément ce que j'ai évité pour ne pas troubler le souffleur.*) » La mise au jour de cette note permet de reconstituer les étapes de la métamorphose du texte dramatique, depuis le bureau de la dramaturge jusqu'au livre imprimé, en passant par la scène de Nohant. Pour cette scène du sabbat des jouets, tout part d'un texte initial rédigé par Sand, que nous n'avons plus car découpé du manuscrit ; en

29 George SAND, *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 217.

30 Les exemples de ce type pourraient être multipliés, ce qu'atteste le relevé de variantes de *La Nuit de Noël* que j'ai effectué en vue de son édition dans la série des *Œuvres Complètes* chez Honoré Champion.

31 Manuscrit de *La Nuit de Noël*, BHVP, fonds Sand, O 41, deuxième cahier, p. 18.

connaissance des effets scéniques effectivement réalisés, Manceau le réécrit et le fixe dans le cahier qui servira au souffleur au cours de la représentation ; enfin, la scène est à nouveau modifiée par Sand, qui complète notamment les didascalies en vue de la publication. Ce va-et-vient du texte entre la version primitive, son adaptation à la scène puis sa réadaptation au théâtre dans un fauteuil éclaire la présentation de Sand en spectatrice plutôt qu'en dramaturge dans l'Avertissement.

Il n'en reste pas moins que cette préface dissimule l'importance de l'intervention de Manceau dans le cœur même du texte. La note laissée par ce dernier révèle toutefois qu'à partir du moment où la publication est envisagée, la répartition des rôles redevient nette ; c'est à Sand seule qu'il reviendra de fixer l'état définitif du texte destiné à un public plus large que celui de Nohant. Une pleine confiance mutuelle s'est donc instaurée : de Sand envers Manceau, le laissant modifier son texte car il saura mieux qu'elle le lier aux possibilités scéniques ; et de Manceau envers Sand, lui laissant la tâche de « colorer » les didascalies et leur rendre la dimension poétique que la note technique fait disparaître – chacun accomplissant comme tour à tour le rêve de l'autre.

Olivier Bara a noté comment le volume du *Théâtre de Nohant* s'inscrivait « dans la tradition éditoriale des théâtres injouables³² » du second XIX^e siècle, ce que confirme une phrase de l'Avertissement de *La Nuit de Noël*, présentée par Sand comme « n'ayant pas la prétention d'être un ouvrage de théâtre³³ ». Pourtant la pièce a bel et bien été jouée, les effets scéniques qu'elle comprend ne sont pas des rêveries de Sand, mais le compte rendu coloré d'une mise en scène effective. Ce que l'écrivaine nous semble désigner ainsi, c'est que la confiance entre l'auteur et le metteur en scène dans le cadre protégé de Nohant rend possible les délicates inventions de mise en scène qui l'ont émerveillée ; mais la pièce, fruit d'une pratique théâtrale alternative, à l'écart, change de nature une fois publiée et devient effectivement impossible dans le monde du théâtre professionnel parisien, soumis à la dictature de l'effet et du public.

32 Olivier BARA, « Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures », dans Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents : Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 174.

33 George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 213.

Le second *Datura* : Manceau détient les clés de la poétique scénique de Sand

Si *La Nuit de Noël* est une réussite théâtrale qui trouve son terme dans une publication dont l'Avertissement précise à destination du lectorat la valeur exploratoire et incitative, la seconde version du *Datura fastuosa* représente un autre point d'aboutissement de la collaboration entre Sand et Manceau, réservée cette fois-ci à la sphère familiale. Le manuscrit révèle un nouveau cas d'intervention, toujours *via* des notes au crayon, de la part de Manceau. Il ajoute des effets scéniques à réaliser qui ne sont présents ni en didascalie, ni déductibles à partir de didascalies internes. Est-ce à dire que pour ce « drame fantaisiste », Manceau laisse libre cours à sa propre fantaisie scénique ? En les rapportant aux usages précédents de la machinerie sur la scène de Nohant, ils prennent au contraire toute leur cohérence. Ainsi, lorsque le metteur en scène ajoute un « Vent très doux³⁴ » au premier acte, ce bruitage doit accompagner les paroles du diable Azraël, qui sont des suggestions adressées au personnage de Stéphane, qui ne le voit pas. Cet effet de vent participant au trouble fantastique est semblable à celui que nous avons repéré dans *Le Drac*, représenté deux années auparavant. Autrement dit, Manceau identifie dans l'écriture de Sand un procédé dramaturgique commun au *Drac* et emploie un effet scénique analogue pour mieux faire apparaître la cohérence de l'univers fantastique élaboré sur la scène de Nohant.

Dernier spectacle joué à Nohant, *Le Datura fastuosa* est aussi le dernier acte d'une collaboration qui s'achève au moment où elle a atteint sa pleine maturité. Sand laisse Manceau compléter scéniquement son drame en toute confiance ; et ce dernier, par un usage signifiant du bruitage, témoigne de sa compréhension de l'unité de conception qui relie les pièces à sujet fantastique des dernières années. Le manuscrit du *Datura* est tout ce qui nous reste de cette harmonieuse relation entre deux artistes de théâtre, destinée avant tout à s'épanouir dans la sphère privée.

La machine sans le machinisme

L'étude des manuscrits confirme donc encore une fois, mais à un endroit peut-être inattendu, la conviction de Sand exprimée dans *Le Château des*

³⁴ Manuscrit du *Datura fastuosa* [seconde version], BHVP, fonds Sand, O 29, p. 46. L'on retrouve le même procédé aux pages 32 et 84.

Désertes : « Le théâtre est l'œuvre collective par excellence³⁵. » La machine, d'abord perçue comme contre-modèle de la pratique théâtrale de Nohant, a révélé son caractère fécond dans le cadre de la trilogie fantastique qui en ponctue les dernières années. La qualité de la collaboration entre Sand et Manceau, processus qui ne forme pas un système, un mécanisme, mais dessine une dynamique organique, leur a permis de s'emparer de la machine, outil scénique *a priori* jugé contraire à l'esprit des premières improvisations, sans céder à l'attrait d'un spectaculaire développé pour lui-même. La confiance mutuelle entre la dramaturge et le metteur en scène, ajoutée à l'habileté technique de ce dernier, rend possible l'intégration dans la dramaturgie sandienne de machines, trucs et bruitages, bien plus discrets et subtils que ceux employés sur les scènes parisiennes, qui surgissent naturellement au sein de l'œuvre, et ne s'y surimposent pas dans une quête de l'éblouissement du spectateur.

Sand ne cèdera d'ailleurs jamais aux sirènes de la technique, et reste cohérente avec la dénonciation du spectaculaire qu'elle place dans la bouche de Soriani. Après la représentation de *La Nuit de Noël*, elle écrit à Charles Duvernet, spectateur singulier puisque privé du sens de la vue : « Tu es notre meilleur auditeur, et pendant que les autres s'amuse à voir voler les chouettes et les chauves-souris, tu recueilles l'esprit des choses et tu comprends les intentions³⁶. » Le principal pour la dramaturge, c'est bien l'esprit par-delà la machine. Car ce qui importe à Sand, au-delà de la réussite spectaculaire d'un effet, c'est toujours l'histoire humaine qu'elle permet de raconter. Le recours au fantastique sur le plan thématique et aux machines sur le plan scénique ne se fait ainsi dans *La Nuit de Noël* ni au service de l'exploration du monde « ultra-idéal » à la fois effrayant et fascinant inspiré d'Hoffmann, ni pour le plaisir sensualiste du spectaculaire ; fantastique et machines servent le cœur de la pièce qu'est l'acceptation du sentiment amoureux par Pérégrinus et Nanni – et la compréhension de sa valeur par le ratiocineur Max.

George Sand n'a d'ailleurs jamais tenu à se faire percevoir du public comme une bonne connaisseuse du monde des coulisses et des artifices du théâtre. Dans sa correspondance, elle multiplie les confessions d'incompétence à l'égard de la mise en scène³⁷. Aussi, dans les courts textes qui introduisent

35 George SAND, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 1992, p. 926.

36 George SAND, lettre à Charles Duvernet, [Nohant, 1^{er} septembre 1862], *Corr.*, t. XVII, p. 217.

37 Sur ce point, voir l'article de Shira Malkin déjà cité.

Le Drac et *La Nuit de Noël* lors de leur publication, elle exhibe discrètement la communauté créatrice dont elle est entourée, et qui a rendu possible leur écriture. Mais ce geste de publicité est en même temps dissimulateur : le rôle exact d'Alexandre Manceau restera dans l'ombre. C'est que l'objet de Sand n'est pas alors de faire une confession autobiographique mais de transmettre ce que l'expérience de Nohant lui a permis de découvrir : la machine est possible sans le machinisme, un autre théâtre est prêt à s'inventer, où « des artistes délicats en présence d'auditeurs choisis [...] garderaient les traditions de l'art intime³⁸ ». À terme, si la publication du *Théâtre de Nohant* est un geste de publicité, il ne se conçoit pas comme une auto-promotion mais comme une provocation, au sens positif du terme, incitation par l'exemple à penser autrement le théâtre et ses artifices.

PIERRE CAUSSE
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
UMR 5317 IHRIM

38 George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 214.



Sur la scène et dans le cœur :

George Sand théoricienne du jeu de l'actrice

À une époque où le théâtre était, pour nombre de poètes et de romanciers, le moyen d'accroître ses revenus et sa publicité, George Sand, au moins jusqu'à la ligne de fracture que représente l'année 1848¹, entretient un rapport bien singulier avec le genre dramatique. Parcourant l'œuvre théâtrale de l'auteur de *Consuelo*, Olivier Bara nous rappelle dans *Le Sanctuaire des illusions* que, mis à part l'échec que fut *Cosima* en 1840, « la véritable carrière de la dramaturge Sand² » ne commence réellement qu'avec le prologue *Le roi attend*, donné au Théâtre-Français le 6 avril de la même année. S'il prend soin de préciser que 1848 marque le début d'une « véritable carrière », autrement dit l'entrée dans la voie que constitue une profession, c'est bien que les tentatives théâtrales antérieures n'avaient pas le caractère ni professionnel ni officiel que requiert l'industrie du spectacle. À la dimension publique des grandes scènes parisiennes – qu'il s'agisse de l'institution de la Comédie-Française ou des théâtres plus populaires comme le Théâtre de la Porte Saint-Martin – George Sand préférait initialement « l'intimité d'un théâtre *entre soi*³ », celui de Nohant, ou encore celle de la lecture – *chez soi* – d'une pièce « dans un fauteuil⁴ ». Le support du livre ou de la revue où sont publiés

1 L'année 1848, année de la troisième Révolution française, que Nicolas Bianchi désigne, dans une communication donnée lors du séminaire d'édition de Béatrice Didier le 21 novembre 2016 à l'École Normale Supérieure, comme « point d'orgue, point de rupture », en même temps qu'elle constitue la borne finale du premier volume des articles de presse de George Sand à paraître chez Champion, correspond aux premiers succès parisiens du théâtre de George Sand. Voir la contribution de Nicolas Bianchi au présent numéro.

2 Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 Voir à ce propos la thèse d'Amélie CALDERONE, *Entre la scène et le livre : formes dramatiques publiées dans la presse à l'époque romantique (1829-1851)*, sous la direction d'Olivier

des drames comme *Les Sept Cordes de la lyre*, de même que les expériences théâtrales à la fois familiales et provinciales du château de Nohant ne semblent pas rechercher l'éclat des feux de la rampe ni la renommée propres aux arts du spectacle qu'obtiennent au même moment des auteurs comme Victor Hugo ou Alexandre Dumas grâce aux mises en scène de leurs pièces. Pour Sand, le théâtre, art de la scène impliquant la présence d'un public, apparaît paradoxalement comme un genre moins public que privé, ou du moins autant public que privé, comme le démontrera la double production parallèle de Paris et de Nohant.

Aux côtés du corpus théâtral plutôt placé à l'origine, avant 1848, sous le signe du privé, mais empruntant néanmoins le canal de la presse comme mode de publication⁵, le corpus médiatique est lui totalement ouvert en ce qu'il vise une diffusion voulue la plus large possible, dans une presse dont l'essor offre une autre visibilité aux grands poètes et romanciers qui s'y adonnent. À l'intérieur dudit corpus, nous découvrons des articles que George Sand consacre au monde du spectacle et du vedettariat, soit des articles qui *a priori* n'envisagent pas le théâtre selon la dimension privée et intime que l'auteur lui donne lorsque, troquant sa plume de journaliste pour celle de dramaturge, elle écrit pour le genre dramatique. L'intérêt qu'ils portent aux représentations théâtrales et à ses spectateurs, de même que leur mode de diffusion massive par le biais de journaux et de revues, rattachent ces quelques articles au domaine du public. La vision théâtrale que Sand livre dans ses textes sur le théâtre semble donc bien éloignée de la coloration intime, voire intimiste, qui préside à ses créations dramatiques qui se détournent du public et des médias.

Gardons-nous pourtant d'évacuer trop hâtivement la question du privé de la lecture de ces articles : si George Sand aborde bel et bien le théâtre et l'opéra à travers les personnages publics que sont les gloires – actuelles ou à venir – des scènes parisiennes, elle y parvient par le truchement des portraits d'amies intimes. La journaliste consacre ainsi trois articles à des actrices de théâtre et d'opéra en les présentant moins dans leur rapport – *frontal* – avec le public, que dans leur rapport – *intime* – avec les auteurs qu'elles interprètent,

Bara, soutenue le 27 novembre 2015 à l'université Lyon 2.

5 À l'exception de *Cosima*, les œuvres dramatiques – si tant est qu'on puisse encore les désigner ainsi – de Sand d'avant 1848 sont publiées dans des revues. En outre, son roman *Le Château des Désertes*, qui rend compte des expériences théâtrales au château de Nohant, sera lui aussi publié par le biais de la presse, en l'occurrence dans la *Revue des deux mondes*.

voire paradoxalement moins dans le processus de réception de leur art par les spectateurs, que dans le processus de création. Le modèle de la vedette offerte à son public⁶ – modèle auquel l'essor de la presse a indéniablement contribué – est dès lors conjuré au profit de celui de la créatrice tournée vers la sphère de l'intime. Derrière ces portraits d'amies, se cache également, en creux, toute une théorie de l'interprète que nous livre George Sand, une théorie du jeu de l'acteur, ou plutôt une théorie du jeu de l'actrice pensé plus du côté de la création que du côté de l'exécution. Contre toute attente, la part du corpus médiatique consacrée au théâtre semble finalement réinstaller la même polarisation qui définissait déjà l'œuvre dramatique de l'auteur, à savoir cette tension entre les domaines du public et du privé.

Portrait d'amies, portrait d'actrices

Trois articles publiés dans trois journaux différents sont consacrés à des actrices de théâtre et d'opéra qui sont par ailleurs des amies intimes de George Sand. Chacun d'eux fonctionne comme un panégyrique de son artiste éponyme : « Mademoiselle Mars et Marie Dorval » publié dans *L'Artiste* le 17 février 1833 entend prendre la défense de la grande comédienne des boulevards dans la rivalité qui l'oppose à la perle du Français ; quant à « De Madame Dorval » et « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia », publiés respectivement le 27 janvier 1837 dans le *Journal politique et littéraire de Toulouse et de la Haute-Garonne* et le 15 février 1840 dans la *Revue des deux mondes*⁷, ils ont vocation à promouvoir, l'un la tournée d'une actrice parisienne en province, l'autre la carrière naissante d'une jeune cantatrice,

6 Sur la notion de célébrité, voir notamment Antoine LILTI, *Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014. Sur le vedettariat, voir Florence FILIPPI, Sara HARVEY et Sophie MARCHAND (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017. Sur les vedettes des scènes du XIX^e siècle, voir aussi Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et Société », 2014.

7 Je cite ces trois articles dans leurs versions originales respectives, celles des journaux, puisque ce sont celles qui ont été choisies pour l'édition complète des articles de presse de George Sand à paraître chez Champion. L'ensemble de ces articles avait néanmoins déjà été réédité, mais dans des versions plus ou moins remaniées, en particulier l'article concernant Pauline Garcia, dans le recueil posthume datant de 1878, *Questions d'art et de littérature*, recueil lui-même réédité, notamment en 1991 aux éditions Des femmes.

sœur d'une gloire défunte de l'opéra. L'éloge que constituent ces trois articles a donc pour but de faire la publicité de Marie Dorval et Pauline Garcia.

Le choix de ces actrices n'a bien sûr rien d'aléatoire : il est essentiellement motivé par l'amitié naissante mais non moins solide qui lie la femme de lettres à chacune des deux artistes, de telle sorte que les relations privées de la journaliste déclenchent l'écriture de ses articles de journaux.

Si la genèse de ces textes est à chercher dans les relations intimes de l'auteur, que le lecteur avide de détails indiscrets sache cependant qu'il n'y trouvera aucune confiance de la part de celle qui commencera quelques années plus tard à rédiger la somme que représente *Histoire de ma vie*. Quoique destinant ses articles à la promotion d'amies, George Sand sait parfaitement faire le départ entre ce qui relève du public et ce qui doit rester dans la sphère privée, *a fortiori* dans la stratégie argumentative du panégyrique qui se doit, pour convaincre, de conserver son objectivité – ou du moins d'en donner l'apparence... Il s'agit donc pour la journaliste de présenter ses amies dans leur rôle public d'actrices, face à leur public respectif auquel elle ne manque pas de faire allusion, puisque tous les portraits qu'elle en donne les représentent majoritairement à la scène, et non pas à la ville. « Mademoiselle Mars et Marie Dorval » oppose les deux grandes rivales du théâtre romantique *via* les spécificités de leur jeu d'actrice et leur talent d'interprétation des grands rôles que chacune a créés. « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia » évoque notamment la question des cadences auxquelles s'adonne la cantatrice pour le bonheur de son public. Quant à « De Madame Dorval », il s'agit d'un petit fragment narratif, d'une sorte de scène extraite d'un récit virtuel dans laquelle deux personnages assistent à l'une des représentations de la comédienne. Dans chaque article, Sand installe l'actrice à laquelle elle s'intéresse dans la situation publique d'exercice de son art, qui plus est de l'art le plus public qu'il soit, à savoir l'art du spectacle.

Le caractère public du théâtre est d'ailleurs redoublé par les dispositifs propres à chacun de ces articles. En rapportant un débat de spectateurs qui cherchaient à établir, lors d'une soirée à bénéfice pour Mademoiselle Duschenois, qui de Mademoiselle Mars ou de Marie Dorval était la plus talentueuse, George Sand, dans l'article qu'elle leur consacre en 1833, écarte toute tentation du recours à la vie privée, au profit de la transcription d'une véritable querelle d'idées entre les partisans de chacune des comédiennes – et à travers elles, de leurs conceptions de l'art de l'acteur. Leur confrontation en arrive même à prendre des allures de débat philosophique, comme le suggère la comparaison que formule la journaliste :

Il fut un temps où pour juger un homme, on lui adressait la question qui remuait alors toutes les existences morales : *Voltaire ou Rousseau ?* Aujourd'hui que ces questions fondamentales ont reçu d'en haut beaucoup de jour, et qu'on s'amuse, en attendant mieux, à des questions d'art et de sentiment, on peut deviner quels cerveaux s'allument, quels cœurs palpitent sous le satin de ces turbans, sous le velours de ces corsages que vous voyez briller au premier et même au second rang des loges. Il ne s'agit pour cela que d'entendre la réponse à une question en apparence désintéressée. Mais vous, mesdames, méfiez-vous de votre premier mouvement lorsqu'un mari, ou un autre homme encore, vous demandera d'un ton dégagé : *Pasta ou Malibran ? Mars ou Dorval*⁸ ?

De la même façon que la préférence qu'on accordait à Voltaire ou à Rousseau permettait de se définir publiquement, celle qu'on accorderait à Mars ou à Dorval serait tout autant un marqueur idéologique dans le domaine des relations sociales. Comme son titre l'indique, « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia » est un article à sujet double : la partie qui concerne Pauline Garcia apparaît comme un rajout, comme une sorte de montage accolé à un texte qui prend position contre le risque de fermeture du Théâtre Italien, suite à un vote des chambres pour la suppression de la subvention qui lui était allouée. Dans un cas comme dans l'autre, le caractère duel du titre de l'article témoigne de sa nature publique : le titre bicéphale du premier prolonge dans la presse, la confrontation qui oppose Mademoiselle Mars et Marie Dorval « depuis l'orchestre jusqu'au balcon, les loges inclusivement⁹ », soit tout autant sur la scène que dans la salle où se retrouvent toutes les couches de la société ; quant au second, il apparie le portrait de la cantatrice à un violent réquisitoire contre la politique culturelle de l'État. Le texte de 1837 sur Marie Dorval y est traité comme une citation insérée par un journaliste signant « L. B. », qui, dans une sorte d'introduction, rappelle le succès de la comédienne et se fait l'exégète du propos de Sand, avant de lui céder la parole. La nature citationnelle du fragment sandien distancie la prise de parole de l'auteur et *de facto* la rend plus objective pour vanter le talent de celle qui, à cette date, avait transformé en une sincère et profonde amitié, le

8 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », *L'Artiste*, 15 février 1833, dans *L'Artiste*, Première Série, Tome 5, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 34.

9 *Ibid.*, p. 35.

coup de foudre amical à l'origine du premier papier la concernant¹⁰. Insertion dans une querelle, rattachement à une actualité politique brûlante, effet citationnel : l'ensemble des dispositifs dans lesquels se logent ces portraits d'amies intimes tentent de gommer l'excès d'affectivité et de subjectivité qu'impliquent les relations privées qui motivèrent leur rédaction. Importer les portraits d'amies de cœur dans le débat public garantit l'objectivité qui doit présider à l'écriture de tout discours épideictique.

C'est à ce propos que Sand opère un retrait, ou du moins une mise à distance de sa présence, d'une présence qui pourrait trahir l'existence de motivations privées comme prétextes à ces pages. L'article de 1833 entend cacher les marques de la première personne derrière le discours rapporté des spectateurs, précaution que l'auteur prend soin de préciser : « Nous avons recueilli quelques-unes de ces causeries d'entr'acte¹¹ ». Le *Je*, lorsqu'il est utilisé dans l'un de ces trois textes, est en outre beaucoup trop impersonnel pour figurer la présence de l'auteur dans les colonnes du journal où elle publie, quand ce *Je* n'est tout simplement pas travesti par l'usage du masculin et plus spécifiquement dans l'article de 1837 où l'auteur s'identifie au personnage de Mario, protagoniste du petit récit, lui aussi homme de lettres.

L'objectivité cultivée par Sand dans ces trois articles participe de la stratégie rhétorique de l'éloge visant à la publicité de deux amies intimes dans le cadre de leur pratique artistique, et à travers elles, de leur conception commune de ce que doit être l'art de l'actrice. En conjurant toute marque émanant de la sphère privée, George Sand confère un caractère officiel à la théorie du jeu de l'actrice qu'elle y développe en creux. Si le dispositif de l'article publié dans les colonnes d'un journal ou dans une revue constitue un espace ouvert et public duquel les relations privées de l'auteur semblent exclues, à l'inverse de la correspondance par exemple, la question de l'intime resurgit toutefois au cœur de la théorie de l'art dramatique exposée dans ces pages.

10 Il faut se souvenir qu'en février 1833, date de publication de l'article « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », George Sand ne connaissait Marie Dorval que depuis un mois. L'intensité de ce coup de foudre n'était finalement pas un feu de paille : il marquait le début d'une longue amitié qui dura toute une vie, jusqu'à la mort de la comédienne. Sur la rencontre entre Sand et Dorval, voir George SAND, *Histoire de ma vie*, cinquième partie, chapitre IV, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1301 et suivantes, et Francis AMBRIÈRE, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval, au théâtre et dans la vie*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 257 et suivantes.

11 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 33.

L'interprétation comme intimité avec les auteurs

Quoiqu'elle se défende de vanter la virtuosité de ses amies actrices, comme elle le fait lorsqu'elle écrit à propos de Pauline Garcia « Nous n'analyserons pas le talent dramatique de M^{lle} Garcia, pas plus que l'étendue et la puissance extraordinaire de sa voix¹² », la journaliste ne manque jamais, au détour d'un propos, de louer leur talent d'exécution. Si elle précise pourtant qu'elle ne souhaite pas y porter son attention, c'est que son intérêt se situe ailleurs. Et la femme de lettres de poursuivre : « Peu nous importerait la qualité de timbre de cet instrument magnifique, si le cœur et l'intelligence ne l'animaient pas¹³ ». À la virtuosité, elle préfère effectivement l'intelligence comme qualité primordiale de l'actrice, du moins de la vision idéale qu'elle en a : elle ne saurait admettre que ses amies, comédienne ou cantatrice, fussent réduites à de « pures machines¹⁴ ».

Au-delà de cette amitié qui les lie à George Sand, Marie Dorval et Pauline Garcia ont en partage une grande intellection des rôles et des œuvres qu'elles interprètent. Or cette finesse d'interprétation n'est possible que grâce à la faculté qu'elles ont de pénétrer l'esprit des auteurs qu'elles portent à la scène. « Elle entre dans l'esprit des auteurs ; elle est seule avec eux dans sa pensée, et si elle adopte un trait, si elle prononce une phrase, elle en rétablit le sens corrompu, elle en retrouve la lettre perdue¹⁵ », nous écrit la journaliste à propos de la chanteuse d'opéra. En faisant de l'interprète moins une exécutante qu'une exégète, Sand la présente comme une gardienne exclusive et unique d'un sens que des années de mauvaise interprétation auraient corrompu. Cette justesse dans la compréhension de ce qu'elle profère s'explique par le lien que crée la cantatrice avec les auteurs – vivants mais aussi disparus – par cette relation privilégiée qui les unit, en les séparant du reste du monde. Celle qui, tout en entrant « dans l'esprit des auteurs », est « seule avec eux dans sa pensée », comme si sa présence en leur for intérieur était conjointe et corrélée à la leur dans le sien, semble forger son art dans la communauté spirituelle – et donc dans l'intimité – qui se nouent entre les créateurs et leur interprète.

12 George SAND, « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia », *Revue des deux mondes*, 15 février 1840, Tome Vingt-Unième, Quatrième Série, 1840, p. 588.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 587.

Après avoir rappelé toute la complexité du rôle de la Comtesse Almaviva¹⁶ que seule Marie Dorval a pu restituer, Sand conclut de même : « On a compris tout cela dans ce peu de temps, parce que, en lisant Beaumarchais, Mme Dorval en a tout à coup saisi la pensée intime¹⁷. » Il est frappant de constater que la journaliste loue la même pénétration chez Marie Dorval que chez Pauline Garcia, en utilisant des termes relativement analogues : dans les deux cas l'actrice est celle qui dispose du don d'accéder à la « pensée » de l'auteur qu'elle interprète. L'art de Marie Dorval ne consiste pas à jouer un rôle ; sa virtuosité n'a au fond que peu d'importance dans la théorie de l'actrice qui s'érige dans ces articles. Ce qui fait le talent de la maîtresse de Vigny c'est son interprétation – n'entendons pas ici l'exécution, mais plutôt cette opération de compréhension et traduction – et plus encore sa lecture d'un auteur, car c'est bien « en lisant Beaumarchais » que la reine des boulevards atteint le paroxysme de son art. Et qu'est-ce que la lecture sinon ce rapport intime, personnel et privé d'un lecteur et d'un auteur ?

L'intelligence des œuvres que tire Marie Dorval de son intimité avec ces « *maîtres de l'art*¹⁸ » est d'autant plus marquée par l'effet de contraste que suppose le dispositif de l'article qui confronte les deux actrices, avec le jeu totalement différent de Mademoiselle Mars :

Pensez-vous que M^{lle} Mars ait aussi bien compris l'esprit de Beaumarchais dans Suzanne, que Mme Dorval a compris l'esprit du règne des cotillons dans la pièce de M. de Rougemont ? Ne vous est-il pas venu quelquefois à l'esprit, en voyant cette Suzanne, si aimable, si suave, si exquise dans tous ses mouvements, qu'elle était bien plus française qu'espagnole ? [...] nous avons bien peur que M^{lle} Mars ne sacrifie parfois la vérité forte et saisissante d'un rôle à des habitudes de bon ton qui plaisent à une classe de spectateurs exclusifs mais qui diminuent la puissance de ses effets sur les masses¹⁹.

Par la dénaturation du rôle de Suzanne qui efface la couleur locale espagnole avec laquelle l'aurait peinte Beaumarchais, la vedette du Français démontre

16 Marie Dorval et Mademoiselle Mars s'étaient retrouvées dans cette soirée du 9 février 1833 pour jouer respectivement les rôles de la Comtesse Almaviva et de Suzanne, dans l'acte II du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

17 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 33.

18 *Ibid.*, p. 34.

19 *Ibid.*

que son talent provient davantage de la séduction d'un public déjà acquis, plutôt que de l'interprétation de « la vérité forte et saisissante d'un rôle ». À travers cette critique du jeu de Mademoiselle Mars, Sand définit un modèle de l'actrice bien différent de celui de Marie Dorval. Alors que cette dernière cherche à nouer un rapport intime avec la pensée de l'auteur qu'elle porte à la scène, Mademoiselle Mars, soucieuse de flatter son public, cette « classe de spectateurs exclusifs », fait *du Mademoiselle Mars*. Le rôle de Suzanne devient alors le prétexte à la mise en scène de son moi, à son propre *spectacle*, là où Marie Dorval cherchait au contraire à *lire* Beaumarchais.

L'actrice idéale, selon Sand, est moins celle qui sait séduire son public que celle qui entend l'auteur qu'elle interprète. La théorie de l'art dramatique que tente d'élaborer la dramaturge journaliste décentre ce rapport *frontal* entre l'actrice et le public – certes entendu comme l'ensemble des spectateurs, mais aussi et surtout comme le monde public de la célébrité – pour mettre en relief la communion *intime* qui l'unit aux auteurs. L'art de l'actrice ne se situe plus dans la relation publique et visible qui joint la scène à la salle : il se loge désormais dans le lien intime que tisse l'interprète entre la scène et le livre. Il n'y a donc rien d'étonnant à trouver déjà sous la plume de celle qui prônera un théâtre mental, destiné à lecture, dans le fameux article « Essai sur le drame fantastique²⁰ », l'éloge d'une actrice qui compose « son drame intérieur²¹ », soit un drame à la fois intime et détaché des contraintes matérielles de la scène. En incarnant un théâtre moins spectaculaire qu'intérieur, moins tourné vers le public que vers les pages du poème, du livret ou de la partition, Marie Dorval et Pauline Garcia figurent l'idéal sandien de l'art dramatique.

L'article de 1833, qui dans son titre même polarise deux comédiennes, révèle une dichotomie qui divise en deux types distincts la figure de l'acteur : d'un côté il y aurait l'acteur des feux de la rampe, tourné vers le public et avide de gloire ; de l'autre, l'acteur spirituel, plongé dans le livre et cherchant moins le succès que la justesse. Cette division qui oppose paraître et intériorité établit un départ entre deux classes d'acteurs qui structurera d'ailleurs l'œuvre romanesque de Sand consacrée aux vies d'artistes. Face à la vedette Mademoiselle Mars et à ses avatars comme Clorinda, Corilla ou même Anzoletto – pour ne citer que les noms des personnages du chef-d'œuvre *Consuelo* – se dressent les actrices de génie qui, à l'instar de Marie Dorval, Pauline Garcia et le personnage de Consuelo qu'elle inspira, par la

20 L'« Essai sur le drame fantastique » de George Sand est publié le 1^{er} décembre 1839 dans la *Revue des deux mondes*.

21 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 35.

communauté qu'elles créent avec les auteurs, apparaissent *in fine* elles aussi comme des créatrices en puissance²².

L'actrice comme génie créateur

L'une des qualités de l'actrice idéale selon Sand demeure sa souplesse, c'est d'ailleurs l'une des marques de distinction qui sépare Mars de Dorval :

Peut-être le masque musculaire manque-t-il chez elle de souplesse et de mobilité ; peut-être y a-t-il dans sa noble intelligence des formes trop arrêtées, un type de passion tracé sur des proportions trop systématiques, pas assez d'éclectisme et d'élasticité morale, s'il est permis de parler ainsi.

Mme Dorval, sans avoir étudié plus consciencieusement son art, a peut-être reçu du ciel des lumières plus vives ; son esprit est peut-être plus souple en même temps que sa taille et ses traits²³.

Cette « élasticité », à la fois physique et « morale », témoigne de la grande disponibilité de Marie Dorval pour recevoir « l'esprit des auteurs », par opposition au caractère autocentré du jeu de Mademoiselle Mars, en même temps qu'elle pallie chez elle l'absence d'une formation au métier d'actrice.

Parce qu'elle survalorise la virtuosité et l'apprentissage de la technique au détriment de l'inspiration, de la spontanéité, de ce que l'artiste éprouve intimement, l'étude de l'art dramatique apparaît comme contraire au modèle sandien de l'actrice. « Mais à l'intelligence de Mme Dorval, l'étude et la règle sont des lisières trop courtes. L'inspiration lui révèle tout ce que l'enseignement donne aux autres²⁴ » écrit-elle dans le propos liminaire du même article. La compréhension des rôles que la comédienne interprète et de la « pensée intime » de leurs auteurs l'emporte sans conteste sur le respect des codes théâtraux attendus par le public, d'où le rejet du jeu enseigné dans les conservatoires. À l'actrice formatée par l'école officielle des acteurs qui régit l'art dramatique et en dicte les règles, la journaliste dramaturge donne sa préférence à une actrice inspirée, qui n'emprunte pas son jeu au domaine public, mais le puise dans une révélation personnelle, dans ces « lumières plus

22 Voir Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, 2014.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 33.

vives » qu'elle seule aurait reçues « du ciel », préférence qu'elle dira à nouveau dans le texte de 1840, à propos de Pauline Garcia cette fois-ci :

Toutes les facultés désirables et toutes les qualités innées l'inspirent presque spontanément ; mais ce talent n'a pas été soumis, comme le chant, à de rigoureuses études, et il brille encore par ce qui lui manque : heureux défaut jusqu'à présent, qui attendrit plus qu'il ne le fâche, un public paternel aux grands artistes²⁵.

En présentant les « rigoureuses études » comme une forme de soumission brimant le talent de l'artiste, Sand commute le défaut de formation dramatique de Pauline Garcia en une qualité essentielle de l'actrice, dont la naïveté et la spontanéité sont seules à même de garantir l'apparition de cette « soudaineté presque magique dans toutes les situations de ses rôles²⁶ », ce qui assimile la figure de l'actrice à celle du poète romantique, mage inspiré²⁷.

Le changement paradigmatique de la théorie du jeu de l'actrice, qui substitue à la relation de la comédienne avec son public celle, plus intérieure, avec l'auteur qu'elle interprète, rapproche son art de celui du poète, beaucoup moins soumis au goût du public que poussé à l'expression de son intimité. En recentrant le jeu dramatique sur le phénomène de conception et non plus sur le moment de diffusion et de réception, Sand installe une communauté entre l'actrice et le poète, soit étymologiquement celui qui crée et compose²⁸. Or c'est précisément par ce dernier terme qu'elle définit l'acte artistique de Marie Dorval lorsqu'elle évoquait « son drame intérieur » : « Mme Dorval compose son drame elle-même, elle s'en pénètre, et, obéissante à l'impulsion de son génie, elle se trouve tout à coup jetée hors d'elle-même²⁹ » poursuit-elle. La comédienne est ici représentée selon les traits définitoires traditionnellement

25 George SAND, « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia », art. cit., p. 589.

26 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 35.

27 Sur la théorie du poète inspiré par la divinité, voir prioritairement PLATON, *Ion*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 99-103. Déjà le philosophe grec comparait le poète possédé par le dieu, lui qui, en outre, était à la fois compositeur et interprète de ses propres créations, aux Corybantes, les prêtres de Cybèle, et leur conférait donc une fonction sacerdotale. En ce qui concerne plus spécifiquement la vision du poète romantique en mage inspiré, voir Paul BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

28 Le nom *poète* vient du grec *ποιητής*, *poiètes*, lui-même dérivé du verbe *ποιέω*, *poiéō* qui signifie *créer*, *composer*.

29 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 35.

dévolus au poète romantique en plein processus de création, sous l'effet de l'enthousiasme. Voilà pourquoi le personnage de poète s'identifie à Marie Dorval, dans le petit fragment de 1837, lorsque celui-ci regardant celle-là prononce les paroles suivantes : « C'est moi que vous voyez là³⁰ ». Se crée alors un rapport de gémellité entre le poète et l'actrice, gémellité redoublée par l'onomastique qui fait de Mario un double de Marie.

Gardons-nous cependant de croire que la *composition* ne serait qu'une belle métaphore pour apparier le poète et l'interprète. Le pouvoir génésique de l'actrice défie l'écrivain jusque sur son propre terrain, celui des mots. À l'instar du personnage éponyme de Lucrezia Floriani³¹, comédienne mais aussi auteur de pièces de théâtre, Marie rivalise avec Mario, le poète à la source tarie, en manque d'inspiration, ainsi qu'avec les auteurs qui lui confient les rôles qu'elle incarne ; et mieux, elle semble même les surpasser :

Et ce n'est pas à cause des mots qu'elle prononce ; car ils sont au-dessous d'elle, tous ces poètes qui lui dictent sa passion : s'ils la laissaient libre d'improviser son rôle, elle dirait mieux qu'eux ce qu'il faut dire³².

Ce propos qui reprend une confidence privée rapportée par Sand dans *Histoire de ma vie*³³, affirme la supériorité de l'actrice dont la parole eût été plus juste que le texte qu'elle est chargée de proférer, si son talent d'*improvisation* avait eu la liberté de s'exprimer. En ce sens, il annonce la théorie de l'acteur proposée dans un autre roman du théâtre, *Le Château des*

30 George SAND, « De Mme Dorval », *Journal politique et littéraire de Toulouse et de la Haute-Garonne*, 27 janvier 1837, p. 2.

31 Sur le modèle que peut constituer Marie Dorval pour le personnage de Lucrezia Floriani, voir M. Ione CRUMY, « *Lucrezia Floriani* : re-présentation de *Corinne ou l'Italie* à travers Marie Dorval », dans Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 321-338.

32 George SAND, « De Mme Dorval », *art. cit.*, p. 2.

33 Dans son autobiographie, Sand rapporte un propos tenu par son amie de cœur : « Je ne sais aucun moyen de dire juste des choses fausses. Il y a au théâtre des locutions convenues qui ne pourront jamais sortir de ma bouche que de travers, parce qu'elles n'en sont jamais sorties dans la réalité. [...] j'ai souvent des tirades entières dont je ne trouve pas un seul mot possible et que je voudrais improviser d'un bout à l'autre, si on me laissait faire. » (George SAND, *Histoire de ma vie*, cinquième partie, chapitre IV, *op. cit.*, p. 1301).

Désertes, où il est dit qu'il s'agit pour les comédiens « d'être créateurs et non interprètes serviles³⁴ ».

Créatrice, Pauline Garcia l'est également, puisqu'elle aussi « compose » :

Mais voici une fille de dix-huit ans qui écrit de la musique vraiment belle et forte, et de qui des artistes très compétents et des plus sévères ont dit : « Montrez-nous ces pages, et dites-nous qu'elles sont inédites de Weber ou de Schubert, nous dirons qu'elles sont dignes d'être signées par l'un ou l'autre de ces grands noms, et plutôt encore par le premier que par le second³⁵. »

Le portrait élogieux qu'ébauche son amie en fait l'égale des maîtres de son art. À l'instar de Marie Dorval, la future Madame Viardot, loin d'être une simple interprète, s'avère être une véritable compositrice – une musicienne certes, mais aussi, selon l'étymologie mentionnée plus haut, une poétesse, elle dont on admire « la poésie instinctive³⁶ ». Force est d'ailleurs de constater que Sand, en peignant une jeune artiste qui, dit-elle, « écrit de la musique » sur des « pages », amalgame l'art de la musique à celui de la littérature, scellant par là-même sa théorie de l'actrice idéale comme une artiste totale, à la fois exécutante, interprète et créatrice.

L'actrice sandienne est à l'exact opposé du comédien de Diderot³⁷, celui qui feint sous son masque, le fameux *hypocrite*, soit étymologiquement l'acteur qui joue un rôle, qui paraît celui qu'il n'est pas réellement et qui dit ce qu'il

34 George SAND, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 918. Sand reprendra cette thèse en 1858 dans *Le Théâtre et l'Acteur*, en écrivant : « Je ne prétends pas dire que les acteurs soient généralement supérieurs aux écrivains qui travaillent pour eux ; mais je dis qu'il y en a qui le sont. De même que les auteurs sont souvent fort malheureux et se plaignent avec raison de ne pas trouver d'interprètes intelligents pour tous leurs rôles. Je dis surtout que le théâtre ne sera complet que lorsque les deux professions n'en feront plus qu'une ; c'est-à-dire quand l'homme capable de créer un beau rôle pourra le créer réellement, en s'inspirant de sa propre émotion et en trouvant en lui-même l'expression juste et soudaine de la situation dramatique. » (George SAND, *Le Théâtre et l'Acteur*, dans *Souvenirs et Idées*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p. 162).

35 George SAND, « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia », art. cit., p. 587.

36 *Ibid.*, p. 589.

37 Je pense ici à la théorie du jeu de l'acteur que Diderot développe dans *Le Paradoxe sur le comédien* et non pas celle – antérieure – qui sous-tendait les *Entretiens sur Le Fils naturel*. Pour un rapprochement de Diderot et Sand à travers respectivement *Le Fils naturel* et *Le Château des Désertes*, voir Romira M. WORWILL, « L'ombre de Diderot dans Le

n'éprouve pas sincèrement. Sand attribue à sa comédienne sans paradoxe la faculté créatrice d'exprimer son intimité vraie, don que Mario lui reconnaît dès l'ouverture de la petite scène dont Marie Dorval est le sujet central :

Elle ! Dieu lui a donné la puissance d'exprimer ce qu'elle sent ; elle répand son âme au dehors ; elle sait, elle peut le faire, elle est douée d'une sensibilité éloquente, expansive, puissante comme tout ce qui part d'un cœur ardent et d'une intelligence forte. Cette femme si belle et si simple, elle n'a rien appris ; elle a tout deviné³⁸.

Ces quelques lignes compilent l'ensemble des caractéristiques de l'actrice telle que la conçoit l'auteur : authentique, spontanée, sensible, expressive et créatrice. Elle est inspirée par « le souffle de Dieu qui vient du ciel tout en feu et qui traverse cette âme sans s'y refroidir³⁹ » ; elle qui « a tout deviné » devient une sorte de devineresse, un médium, à l'instar du poète romantique, avec qui elle partage « la tâche enthousiaste de l'artiste⁴⁰ », celle qui consiste en sa possession par le dieu pour être le truchement de sa parole. Mais alors que dans ce fragment, le poète avoue se trouver dans l'incapacité de faire jaillir cette parole, il désigne l'actrice comme la seule apte à la recevoir et la transmettre à la fois : « ce dieu qui la possède, il est en moi aussi ; c'est le même dieu, mais elle est pythonisse, et moi je ne le suis pas⁴¹ ». Ici s'affirme la supériorité de l'actrice sur le poète : sous la plume de Sand, elle seule peut réellement faire office de prophétesse, car elle est le réceptacle et le moyen d'expression de la divinité qui parle par sa voix. Mario, en tant que spectateur, est lui aussi en état de possession, magnétisé qu'il est par cette puissance dont Marie Dorval est la vectrice – et en ce sens, Sand reprend et développe la théorie platonicienne de la magnétisation en chaîne qui va du dieu, en passant par le poète, puis l'acteur, jusqu'à l'ultime maillon qu'est le spectateur⁴². Or c'est justement sa position en bout de chaîne qui le réduit à

Château des Désertes », dans Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 45-62.

38 George SAND, « De Mme Dorval », art. cit., p. 2.

39 *Ibid.*

40 George SAND, « Mademoiselle Mars et Marie Dorval », art. cit., p. 35.

41 George SAND, « De Mme Dorval », art. cit., p. 2.

42 Platon place dans la bouche de Socrate cette théorie de la chaîne magnétisante et lui fait dire : « Sais-tu donc que le spectateur dont tu parles est le dernier de ces anneaux dont je disais qu'ils tirent leur puissance de la pierre d'Héraclée et se la transmettent les uns aux autres ? L'anneau du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur. Le premier anneau, c'est

la stérilité, car dans ce fragment, Mario est un membre du public et non un créateur, fonction déjà occupée par l'actrice qui constitue le chaînon central. Polarisée entre le « dieu qui la possède » et l'auditoire qui la réclame, cette dernière devient le médium qui reconfigure les rapports théâtraux et réussit le miracle de joindre l'intime au public.

L'actrice sandienne est bien *l'interprète*, dans toute l'étendue sémantique du terme : virtuose et exégète, elle est cette pythie dont le sacerdoce consiste à exprimer *sur la scène*, ce qu'il y a *dans son cœur*. Dépositaire d'une fonction créatrice – *poétique* – sa mission se rapproche de celle du poète inspiré. Si Mario était un double de Marie, cet homme de lettres admirateur de la femme de théâtre est sans nul doute aussi un avatar de celle qui a choisi un prénom d'homme pour écrire. Le jeu spéculaire de mise en abyme où Sand s'identifie à Mario, lui-même identifié à Marie Dorval, comme si au fond Sand et Dorval n'étaient pas seulement amies, sinon sœurs et consœurs, fonde une véritable communauté artistique féminine, à laquelle participe aussi la future Pauline Viardot, également pythionisse et modèle du personnage éponyme de *Consuelo*, roman dans lequel l'auteur écrit que « la femme douée de génie et de beauté est prêtresse, sibylle, initiatrice⁴³ ».

La philosophie saint-simonienne qui sous-tend le chef-d'œuvre romanesque de Sand et sa suite, *La Comtesse de Rudolstadt*, assimilait en effet l'artiste au prêtre et affirmait que la femme était l'égale de l'homme, *a fortiori* la femme artiste qui revêtait une fonction de Sibylle⁴⁴. Le rapprochement inévitable entre l'héroïne de *Consuelo* et Pauline Garcia, Marie Dorval et indirectement George Sand, atteste ainsi que le saint-simonisme innervait déjà la théorie de l'actrice développée dans le corpus médiatique, non seulement en assimilant l'art dramatique à un véritable apostolat, mais aussi

le poète lui-même. Mais par l'intermédiaire de tous ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux, qui sont suspendus les uns aux autres. » (PLATON, *Ion*, *op. cit.*, p. 107).

43 George SAND, *Consuelo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 385.

44 Sur la conception saint-simonienne de l'artiste en prêtre, voir la synthèse éclairante de Paul BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes*, dans *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 715-720. Sur l'influence saint-simonienne de la conception de l'artiste et plus spécifiquement de l'artiste féminine dans *Consuelo*, voir Philippe RÉGNIER, « Un autoportrait de George Sand en artiste-prêtre : propositions pour une lecture saint-simonienne de *Consuelo* », dans Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ (dir.), *Lectures de Consuelo - La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 401-424.

en ramenant les différents corps d'artistes (poètes, musiciens, acteurs...) à la figure unique de l'Artiste.

À travers l'éloge de l'actrice de théâtre et d'opéra et de par l'influence saint-simonienne qui transparait dans ses textes, George Sand cherche certainement à sensibiliser son lectorat à la condition de la femme artiste, dont la production est jugée – à tort – mineure par rapport à celle des hommes. Par ces portraits de femmes, à la fois amies intimes et créatrices, elle défend implicitement sa propre place de femme auteur sur la scène publique. En citant au détour de ses articles d'autres compositrices, comme la sœur de Pauline Garcia, la Malibran, ou encore Mademoiselle Bertin et Loïsa Puget, elle entend rompre l'image de la femme artiste passive ou reléguée à une littérature privée, au profit d'une femme artiste active déployant pleinement son pouvoir génésique pour s'imposer sur la place publique. Et nul doute que ces quelques pages de journaux étaient, pour cette *féministe*, quelques pages de plus à « l'histoire de l'art traité par les femmes⁴⁵ ».

NICOLAS DIASSINOUS
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

45 George SAND, « Le Théâtre Italien et Mademoiselle Pauline Garcia », art. cit., p. 586.

LA VRAIE RÉPUBLIQUE

JOURNAL QUOTIDIEN
POLITIQUE ET LITTÉRAIRE



Rédacteur en chef : T. THORÉ

Collaborateurs : PIERRE LEROUX, GEORGES SAND

Rue Cassinière, 10 (au coin de la rue de la Harpe)

Le journal la *Vraie République* donnera un grand développement à la discussion des questions sociales et politiques et aux compte-rendus des séances de l'Assemblée nationale.

Chaque dimanche, nous publierons un feuilleton populaire de GEORGE SAND.

Après *Deux jours de condamnation à mort*, par BARBÈS, nous publierons successivement un travail de PIERRE LEROUX, sur le système électoral, et divers articles sur la constitution de la République.

SOMMAIRE — Lettre de GEORGE SAND au rédacteur de la *Vraie République*. — Devant l'Hotel-de-Ville, par GEORGE SAND. — Economie politique du National. — Fureur de la bourgeoisie et insurrection du peuple. — Charles-Albert en Italie. — Les costumes des Représentans du Peuple. — Exposition à l'école des Beaux-Arts. — L'égalité et l'uniformité. — Insurrection de Bouen. — Nouvelles officielles. — Nouvelles étrangères. — Fata. — *Deux jours de condamnation à mort*, par BARBÈS.

Mon cher Thoré,

Puisque vous voulez la *Vraie République* comme je l'entends, avec toutes ses conséquences et son développement, j'accepte l'offre que vous me faites de participer à la collaboration de votre journal, et je vous autorise à regarder cette collaboration comme exclusive de toute autre, de ma part, dans les autres journaux quotidiens.

Tout à vous de cœur,

GEORGE SAND.

DEVANT L'HOTEL-DE-VILLE.

28 avril, 10 heures du soir.

La voix du tambour ébranle les murailles, les torches rougissent de leurs reflets la façade de ce monument historique, qui a vu déjà passer tant de révolutions. Un flot de balonnettes étincelantes circule au-dessus de nos têtes. Les citoyens armés exécutent des évolutions rapides et régulières sur cette place, qui fut le théâtre d'aut de dévouements héroïques. La porte du milieu est ouverte et laisse échapper un flot de lumières. On dépouille les sergents. La garde nationale enlève d'une ceinture impénétrable le sanctuaire où s'agitent les destinées du Peuple. Le Peuple est là, derrière les armes. Il attend la proclamation des noms de ses représentants. Quelques-uns essaient de regarder par-dessus ce flot de têtes, de saisir quelques sons distincts; Mais on n'entend que des chants patriotiques, des cris confus, le cliquetis des fusils, le bruit du tambour. Il y a tant de choses à voir et à entendre, que nul ne voit, nul n'entend.

Et pourtant, ce n'est pas une scène de confusion : le Peuple est

sous ce rapport, le meilleur usage possible de sa liberté. De avril jusqu'au 28, il a déjà fait plus de progrès que le serf n'en fait dans un siècle.

MALGRÉ. Trois ouvriers; un en blouse, un autre en un troisième en veste. Ils parlent également bien tous le plus ou moins d'aisance qu'indiquent leurs habits ne paraît nul quo d'une manière peu sensible sur leur langage et le tion.

A. Ne nommez personne, et ne nous embarrassons pas tel candidat. A présent l'affaire est faite. Supposons que cela pour le mieux. Chacun saura s'il a vu clair ou s'il a été trompé quelque temps d'ici.

B. Oui, c'est à l'œuvre que nous les connaissons. Il leur qu'ils s'occupent de nous faire vivre.

C. Sans aucun doute, ils veulent tous que nous vivions, vent bien que nous ne voulons pas continuer à ne rien faire.

B. Oh! cela, c'est vrai; car pour moi je n'enouis de n'avoir pas de travail, et en supposant que je pourrais femme et mes petits enfants en me croisant les bras, cette ne m'irait pas du tout.

C. Et moi non plus; car je ne suis pas encore dégoûté d'être, je l'aiime presque autant que ma femme, et ce n'est dire.

A. Oui, du travail, il en faut. Mais ce n'est pas facile d'à tout le monde, et je ne sais pas s'ils en viendront à bout.

B. Nous sommes tout prêts à rendre cela facile en nous C. Bon! oui, il faut s'associer, c'est cela. Mais comment crier? Il faut que l'Etat nous en donne les moyens.

A. Il ne peut pas faire autrement, l'Etat. Mais ce qu'il pas faire, c'est de nous apprendre la manière de nous associer.

C. Pourquoi donc? C'est son devoir de nous l'enseigner.

B. Oui, s'il le sait. Mais il ne le sait peut-être pas.

A. Allez, il y en a bien qui le savent et qui ne veulent pas C. Après cela, peut-être qu'il y en a aussi qui font sembl savoir et qui ne le savent pas.

B. En ce cas-là, c'est à nous de le chercher. On ne peut nous ôter la liberté de chercher ce qui nous convient.

A. Qui sait? le 17 au soir, on avait donné à la Mobile nous disperser. Ici même j'ai l'endroit où nous voilà, on n pas s'arrêter pour causer. Si on s'était obstiné, on aurait des communistes, et comme je n'en étais pas, je n'ai rien de B. J'y étais aussi, et si j'avais eu envie de causer, pei vous en répondez, ne m'en aurant empêché; mais il se disa bêtises ce soir-là, que je me suis tenu sur la prière des M

C. D'ailleurs, les groupes se reformaient aussitôt que la M passe au milieu, et même, dans un groupe où j'étais, la M arrêtée et s'est mise à causer avec nous. Est-ce qu'il sera de nous mettre en désaccord avec la Mobile?

A. C'est pas enfants et nos amis qui sont là-dedans. C'e A un quatrième ouvrier, B.

B. Avec tout cela je ne vois pas clair dans la question d'il y en a qui me disent: tu n'es pas fort, et il faut que les travaillent pour toi. Ça m'irait bien si c'était juste, mais c'est juste.

B. Non, ce n'est pas juste, c'est contre l'égalité.

C. Attendez pourtant, cela me paraît la loi de l'égalité.

A. Non, ce n'est pas la loi de l'égalité, c'est la loi de la B. Voilà qui est bien subtil. La fraternité se trouverait traire à l'égalité? Je ne vous comprends pas.

A. Mon Dieu, voilà comme je l'entends. Si je ne le dis bien que je voudrais, ce n'est pas faute de le sentir.

R. Dites toujours.

George Sand, épistolière médiatique et politique

Le tournant du mois de mai 1848

– Je t'avoue que je suis si las de tourner dans un cercle vicieux en politique, si ennuyé d'accuser la minorité qui gouverne, pour être forcé tout aussitôt de reconnaître que cette minorité est l'élue de la majorité, que je voudrais oublier tout cela, ne fût-ce que pendant une soirée, pour écouter ce paysan qui chantait tout à l'heure, ou toi-même, si tu voulais me dire un de ces contes que le chanteur de ton village t'apprend durant les veillées d'automne¹.

Nohant, été 1848. George Sand met un point final à sa *Petite Fadette*, en lui consacrant une préface que l'un des rédacteurs du *Crédit*, dans lequel

1 George SAND, *La Petite Fadette*, préface de 1848, Paris, Garnier, 1981, p. 11. Si les mots sont de Rollinat, ils font écho à ceux de Sand, l'invitant dans la même préface à « revenir à [leurs] moutons, c'est-à-dire à [leurs] bergeries », et écrivant plus tard à son éditeur, Hetzel : « vous me laisserez dire un peu dans une espèce de préface, pourquoi je reviens aux bergeries ». George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 29 juillet 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 753.

le texte devait paraître en épisodes², lui demandera de reprendre pour en atténuer les contours politiques sans doute trop acérés à son goût³. Dans ce dialogue avec son ami François Rollinat, que le texte arbore en guise de préambule, affleure en effet, en plus d'un dangereux hommage à Barbès, toute la colère, le dépit, la déception, le besoin d'air de la Sand militante socialiste, dont l'engouement, quelques mois plus tôt, ne laissait rien prévoir de cette retraite à venir dans ses terres berrichonnes. L'heure était venue de mettre les siens à l'abri, en renonçant à l'activité politique frénétique qui avait donné tout son sens à l'existence menée à Paris durant de longues semaines. Le 15 mai 1848, plus encore que les événements de juin qui allaient suivre, venait, en effet, de porter un sévère coup d'arrêt à l'engagement politique de Sand. À la faveur d'une manifestation de soutien à la Pologne, soulevée contre le joug prussien, quelques meneurs socialistes révoltés par la tenue d'élections précoces favorables au vote conservateur des campagnes, avaient investi l'Assemblée à la tête d'un large rassemblement, avant de voir leur tentative de coup réprimée sans ménagement par la Garde nationale. Albert, Blanqui, Raspail, Leroux furent arrêtés, Louis Blanc compromis et les clubs dissous. S'ouvrait alors pour le petit peuple parisien désireux d'instaurer une république sociale sans le concours de la France rurale, le temps des désillusions les plus sévères.

George Sand, si elle ne prit pas part à la tentative de putsch, se trouvait dans le cortège de cette manifestation, dont les répercussions furent pour elle tout à fait désastreuses. Craignant d'être inquiétée comme conspiratrice, privée de son si cher ami Barbès, lui aussi arrêté, consciente que les événements porteraient un rude coup aux idées socialistes en plus d'évincer du pouvoir les républicains avancés, elle décida de partir pour le Berry s'offrir quelques mois de répit, loin de l'agitation des milieux ouvriers parisiens : « Je pars pour quelques jours, j'ai besoin d'air et de repos, et le spectacle de la réaction bourgeoise m'attriste au point de me rendre malade. La journée d'hier nous

2 Pour suivre l'histoire complexe des publications du texte, qui paraîtra en 1849, voir l'article de Jean-Yves MOLLIER, « George Sand et les éditeurs de la *Petite Fadette* », dans ANGÈLS SANTA (dir.), *La Dame de Nohant. Les romans champêtres*, Lleida, EUL, 2009, p. 251-265.

3 C'est là la suggestion de Georges Lubin, fondée sur l'interprétation d'une réponse sandienne sans concession : « Ce n'est pas dans votre journal dévoué à Mr Cavaignac que je puis sortir de la littérature proprement dite. Quant à adoucir ma pensée au goût des bourgeois, c'est ce que je n'ai jamais su faire et ce que je n'essayerai pas d'apprendre à quarante-cinq ans. » GEORGE SAND, lettre à Louis Jourdan, [Nohant, 17 novembre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 705.

remet en arrière de dix ans⁴. » Sans renoncer à sa pensée sociale, sans se défaire des solides vues morales présidant à sa lecture du monde moderne, sans surtout négliger ses engagements vis-à-vis de ses amis si rudement malmenés, Sand entreprend alors plus que durablement une manière de retrait de la vie publique, qui l'amènera de façon assez abrupte à repenser les modalités d'*engagement* de sa parole. Cette reconfiguration de sa voix politique, aux accents désormais si volontiers rousseauistes, devait l'amener à préférer les questionnements de la politique à l'action du politique, dont les enjeux pratiques l'avaient tellement passionnée depuis avant 1845. Plus proche, sans doute, de ce que l'on attendait alors d'une femme dans ce domaine⁵, elle devait ainsi contribuer à rendre possible l'image d'Épinal de cette bonne dame de Nohant, si peu conforme à ce que l'on sait de la Sand politique née de la révolution⁶. Quoi de plus surprenant, en effet, pour qui connaît son parcours, que le couronnement de cette évolution, cette réponse chère à Michelle Perrot que Sand fit, bien des années plus tard, à Michel Lévy, son éditeur, désireux de réunir une partie de ses écrits dans un volume intitulé *Politique et Philosophie* ? « J'ai changé le titre de *Politique et philosophie* en celui de *Polémique*, écrit-elle, parce que je n'ai pas fait de politique proprement dite⁷. »

Le seul lieu de son œuvre permettant de comprendre la complexe évolution de la pensée sandienne durant ce mois de mai si crucial, le seul média écrit à offrir une continuité témoignant de sa parfaite maîtrise dans la gestion de ses affaires privées comme de son image publique, reste sans doute l'épistolaire. De la mi-mai au début du mois de juin, l'auteure envoya en effet

4 George SAND, lettre à Étienne Arago, [Paris, 16 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 456-457.

5 Sand manifesta, dans ses retours sur l'écriture du 16^e *Bulletin*, une vive conscience de ce que sa singularité d'écrivaine politique l'avait portée à des extrémités inaccessibles aux hommes eux-mêmes : « Aucun homme n'eût été assez bête et assez mauvaise tête pour faire tomber de si haut une vérité si banale. Le hasard, qui est quelquefois la Providence, s'est trouvé là pour que l'étincelle mît le feu. J'en rirais sur l'échafaud si cela devait m'y envoyer. Le bon Dieu est quelquefois si malin ! » George SAND, lettre à Frédéric Girerd, [Nohant, 7 août 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 589.

6 Il existe quelques contre-exemples à cette tendance globale, toutefois, ne permettent pas, à notre sens, de réduire le désengagement sandien à une posture éphémère dictée par la contrainte ou la seule crainte des poursuites judiciaires.

7 George SAND, lettre à Michel Lévy du 7 janvier 1875, citée par Michelle PERROT, « La morale politique de George Sand », dans Stéphane MICHAUD, *Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland. Les Femmes et l'invention d'une nouvelle morale, 1830-1848*, Paris, Créaphis, 1994, p. 95.

une trentaine de lettres à des correspondants privés, souvent liés à l'affaire qui la préoccupait, en plus d'un certain nombre d'articles et de lettres-articles destinés au grand public. Depuis le mois d'avril, et l'échec de son propre journal, *La Cause du peuple*, Sand avait en effet offert sa pleine et entière collaboration pour la presse quotidienne à *La Vraie République* de Théophile Thoré⁸, journal socialiste révolutionnaire d'inspiration saint-simonienne, auquel elle confia non moins de treize articles, dont plusieurs lettres, parfois fictives, du plus grand intérêt. Alors que les premiers de ces textes réagissaient assez directement aux événements du moment, à contretemps de sa préférence globale pour une temporalité propre, détachée de l'actualité⁹, la prise en charge épistolaire publique des événements de mai signale une véritable rupture dans l'activité médiatique sandienne, sur laquelle nous souhaiterions nous pencher. Mis à distance, évités, reconstruits, les faits ne donneront lieu qu'à quelques articles destinés à défendre ses amis menacés par la justice, et à un triptyque de lettres-articles, montrant elles aussi une reconfiguration de la parole sandienne vis-à-vis du champ politique : la lettre d'un ouvrier carrossier parisien à sa femme Gabrielle, parue le 28 mai 1848, et la réponse de son épouse, parue le 5 juin 1848, toutes deux publiées à la suite de la fameuse lettre du 26, intitulée « Au citoyen Thoré », qui restera à la postérité comme l'article du « Père Communisme ». Pourquoi le choix de la fiction, de la polyphonie et de la distance, à une époque où Sand multipliait les lettres ouvertes et les plaidoyers politiques assumés ? En quoi la lettre constituait-elle un outil de choix pour redéfinir une parole politique bouleversée dès avant les journées de juin ? À travers l'étude de ces quelques lettres réagissant aux événements de mai, nous voudrions éclairer la très forte inflexion que subirent, à la suite du 15 mai, la place de Sand dans le champ politique de l'époque et son positionnement personnel par rapport aux doctrines socialistes. Nous dirons un mot de l'influence qu'eurent ces

8 Thoré, en très fâcheuse posture, ne semble alors plus en mesure d'assurer que la participation de Sand se déroule dans de bonnes conditions : « Donnez-moi des nouvelles. Continuons-nous ? D'ici je vous enverrai du travail tant que vous voudrez. » George SAND, lettre à Théophile Thoré, [Nohant, 18 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 461. Par souci de fidélité, elle continuera d'écrire pour lui, en dépit de désaccords majeurs concernant le coup manqué puis le cas Ledru-Rollin.

9 « D'un côté, au moment de 1848, elle manifeste une certaine réactivité à l'événement, elle approche de l'écriture de reportage et quelques-unes de ses formules témoignent de son souci de l'écriture du moment. [...] Mais plus généralement, sa pratique journalistique révèle un refus du *diktat* de l'actualité. » Marie-Ève THÉRENTY, « Introduction », dans Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *George Sand journaliste*, Saint-Étienne, PUSE, 2011, p. 15.

bouleversements sur les modalités d'expression de sa parole politique au sein des écrits littéraires qui suivirent directement cette année si difficile.

Raconter mai 1848 : une stratégie épistolaire complexe et aboutie

C'est donc par une réponse épistolaire multiple que Sand décida de faire face aux événements de mai, signalant au passage sa maîtrise achevée de ce genre hybride, sis sur les frontières de l'intime et du public : deux lettres privées à Thoré, une lettre au citoyen Thoré publiée le 27 dans son journal, et les deux lettres ouvrières fictionnelles, publiées le 28 mai et le 5 juin. Comme toujours, pour un genre épistolaire recourant à la double énonciation lorsqu'il est destiné au public, chacune des lettres disposait d'ambitions bien précises, largement dépendantes de l'allocutaire visé. Aussi la première lettre publique, à Thoré, développe-t-elle une stratégie de silence, d'effacement, pour éviter de compromettre quiconque en commentant au sein du journal des événements politiques à la fois trop proches, trop dangereux, et dont Sand considérait qu'ils étaient totalement illégitimes politiquement, sans pour autant pouvoir désavouer publiquement leurs auteurs, qui appartenaient à son camp¹⁰. Seules ses marges comportent, discrètes, en filigrane, des allusions à ce coup manqué, que Sand ne mobilise que pour décrire le détail de son propre rôle, et justifier, dans une sorte de droit de réponse camouflé, un départ pour Nohant que certains de ses adversaires n'avaient pas manqué de présenter comme une coupable dérobade. Sand manifestait alors une certaine inquiétude face à ses correspondants politiques. La lettre privée à Thoré datée du 18 témoigne de sa préoccupation face à certaines rumeurs la concernant, potentiellement très dangereuses :

On me dit qu'on a publié dans un journal [...] que j'avais de ma personne, joué un rôle dans cette affaire. [...] En passant entre 3 et 4h dans la rue de Bourgogne le 15, j'ai vu à la fenêtre d'un café une dame fort ani-

10 Olivier Bara met en lumière des stratégies d'évitement comparables dans son étude sur la place des événements de juin 1848 au sein de l'œuvre sandienne. Embrassant un vaste corpus, il éclaire le lien entre la quasi-désespérance de Sand filtrant dans sa correspondance – qui confine parfois au désir de se donner la mort – et les bribes de discours politique sur les événements, souvent contournés, qui filtrent dans les œuvres littéraires. Olivier BARA, « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », dans Catherine MARIETTE-CLOT (dir.), « George Sand face à la violence de l'histoire », *Cahiers George Sand*, n° 37, 2015, p. 143-168.

mée qui haranguait la manifestation. Des hommes du peuple qui étaient autour de moi me dirent que c'était George Sand, or, je vous assure que ce n'était pas moi¹¹.

Cherchant à réaffirmer sa soumission à la justice¹², la lettre-article adopte, elle, dès ses premières lignes, les codes de l'écriture publique sandienne, parmi lesquels l'usage du masculin, pour écarter les soupçons pesant sur elle et offrir un alibi au camarade Thoré, à l'heure où ce dernier avait dû se cacher pour échapper à la répression :

Mon cher Thoré, je ne suis qu'à dix heures de Paris, et je vous enverrai mes articles comme à l'ordinaire. Lorsque je vous ai rencontré le 15 au quai d'Orsay, ignorant comme vous ce qui se passait au même moment à l'hôtel de ville, je vous ai dit que je partais, que j'avais toujours dû partir le lendemain ; mais il se faisait tant de bruit autour de nous, que vous ne m'avez pas entendu apparemment¹³.

Marie-Ève Thérenty avait bien montré l'extrême médiatisation de la lettre publique au directeur de journal, dans l'optique de mettre en scène une « scénographie de l'intime parfaitement calibrée », faisant mine de nous plonger dans la « petite cuisine » du journal pour « vraisemblabiliser la situation épistolaire¹⁴ ». Ici, les enjeux sont de taille : Sand parvient à y

11 Seule sa correspondance privée nous permet de saisir les réticences de Sand face au coup de force de ses alliés. George SAND, lettre à Théophile Thoré, [Nohant, 18 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 461. Voir aussi George SAND, lettre à [Marc Caussidière] (?), [Nohant, 20 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 467.

12 « Je ne suis cependant parti que le 17 au soir, parce qu'on me disait que je devais être arrêté ; et, naturellement, je voulais donner à la justice le temps de me trouver sous sa main, si elle croyait avoir quelque chose à démêler avec moi. » George SAND, « Au citoyen Thoré » (« Le Père communisme »), *La Vraie République*, 28 mai 1848.

13 George SAND, « Au citoyen Thoré » (« Le Père communisme »), *La Vraie République*, 28 mai 1848. À plusieurs reprises, en privé, Sand s'était inquiétée pour lui, et lui avait redit sa volonté de mettre à profit l'espace médiatique pour le sauver des eaux : « Mon cher Thoré, trouvez-vous utile que je constate votre alibi, lors de la scène de l'Hôtel de Ville, le 15 mai ? Vous vous rappelez que nous avons causé ensemble et avec deux autres personnes au coin de la rue du Bac et du quai d'Orsay pendant qu'à votre insu, on vous proclamait maire de Paris ? Mon témoignage est à votre disposition vous le savez ». George SAND, lettre à Théophile Thoré, [Nohant, 18 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 461.

14 Marie-Ève THÉRENTY, « Correspondances professionnelles : Quand la lettre fait l'article (à partir du cas de George Sand) », *Médias 19* [En ligne], Publications, Guillaume

assumer son départ, en le justifiant, et à mettre en scène un dialogue avec Thoré supposément rompu depuis la manifestation, où transparaissent comme naïvement des alibis les disculpant aux yeux du public.

L'ensemble des lettres relatives au 15 mai s'inscrit dans une dialectique chère à Sand, celle de l'opposition entre vie parisienne et provinciale, déployée selon un modèle Paris – province (père communisme) – Paris (lettre d'Antoine) – province (réponse de sa femme). Car, on l'a dit, quoique Sand ne se fit pas d'illusions quant à l'accueil qui l'attendait dans le Berry, la fatigue, ses craintes, mais aussi sa volonté de se retrouver dans l'écriture l'avaient définitivement décidée à gagner Nohant, en actant sa rupture avec ses activités politiques et la vie parisienne :

Tout ce qui a vécu à Paris depuis ce temps a eu des jours et des nuits, si remplis, si agités, si *ennuyés* [...] que moi, particulièrement, j'en suis encore écrasée de fatigue et aussi un peu de dégoût. [...] Je ne vous parlerai pas de *politique*. J'en ai par-dessus les yeux. C'est à l'heure où nous sommes, un tissu de fables, d'accusations, de soupçons, de récriminations, et l'affaire du 15 mai, absurde et déplorable, n'a pas contribué à remettre les esprits en veine de fraternité. Je suis donc venue me reposer ici quelques jours, car le combat à coup de langues me répugne, même comme spectacle, et j'avais besoin de voir des arbres et des fleurs¹⁵.

Constatant qu'arbres et fleurs cachaient des campagnes tout acquises à la vision caricaturale que la réaction bourgeoise voulait donner d'elle et de ses opinions communistes, Sand décida de déployer, dans sa lettre-article à Thoré, une caricature plus grossière encore de ses positions, pour montrer le ridicule des traits esquissés, insidieusement suggérés par l'adversaire, en son absence. L'allégorie du Père communisme, qui fit la célébrité du passage, était une réponse toute trouvée pour dénoncer devant ses lecteurs le sort réservé dans les campagnes par la réaction, à cette doctrine trop parisienne. Elle constitue l'un des rares exemples d'usage massif de l'humour dans le corpus sandien, qui pour manier l'ironie avec constance, ne recourut que rarement à des exagérations confinant à l'absurde dans l'optique de montrer le caractère risible des arguments adverses. Disciple assumée de « l'abominable vieillard »,

PINSON (dir.), *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, 2. Consulté le 15/05/2016, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=324>.

15 George SAND, lettre à Jules Boucoiran, [Nohant, 21 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 469-470.

Sand avoue donc au fil de ces lignes cocasses le meurtre des faibles, la spoliation des plus pauvres, ainsi que la répression politique frappant jusqu'à ses amis :

Ensuite, comme je suis le disciple du Père Communisme, j'ai obtenu de M. Rollin que toutes les vignes, toutes les terres, toutes les prairies de mon canton me seraient données [...]. J'y établirai le citoyen Communisme, et, quand nous aurons fait tuer les enfants et les vieillards, quand nous aurons établi dans toutes les familles le régime des bêtes, nous donnerons à chaque cultivateur six sous par jour, et peut-être moins : moyennant quoi, ils vivront comme ils pourront, pendant que nous ferons chère lie à leurs dépens¹⁶.

Sa verve ironique fait de la lettre publique le lieu de la dénonciation des rumeurs, incarnées par l'apparition au discours direct de voix de bourgeois distillant le faux en mêlant à la politique des affaires de mœurs et de complot. Marie-Ève Thérénty voit ainsi dans l'usage de la lettre un moyen d'écrire *contre* le journal, d'apporter « la vérité sandienne dans un univers corrompu par la rumeur, le canard et le mensonge ». Elle justifie cet usage de la lettre publique en signalant qu'elle est une « machine à « décanardiser » en mode mineur, voire à défictionnaliser le monde¹⁷ ». Naturellement, tout cela n'a pas pour objet de s'en prendre au monde paysan, qu'elle considère sous le jour de son « bon sens » naïf. Ce monde qu'elle voit peuplé d'hommes pleins de fraîcheur, créés par Dieu dans la plus grande simplicité, si étrangers à la malice calculatrice des potentats provinciaux cherchant à les influencer. Mais l'enjeu est de mener le procès des élites bourgeoises corruptrices des campagnes, de ces agitateurs politiques malveillants ayant réussi à instiller la haine dans l'esprit des braves campagnards français. Dans son viseur, parmi d'autres, Charles Delavau, maire de La Châtre qui avait entretenu la colère contre la Parisienne de Nohant et soutenu les attaques contre sa propriété. Elle avouera toutefois à Thoré, dans la version bien plus courte qu'elle donne des faits en privé, que tout cela se traduisait plus en paroles qu'en actes dangereux pour sa personne :

Les bourgeois ont fait accroire aux paysans que j'étais l'ardent disciple du père Communisme, un gaillard très méchant qui brouille tout à Paris

16 George SAND, « Au citoyen Thoré » (« Le Père communisme »), *La Vraie République*, 28 mai 1848.

17 Marie-Ève THÉRENTY, « Correspondances professionnelles », *op. cit.*

et qui veut que l'on mette à mort les enfants au-dessous de 3 ans et les vieillards au-dessus de 60. [...] Je vis pourtant tranquille, et je me promène sans qu'on me dise rien. Jamais les hommes n'ont été si féroces... en paroles. Mais quelle lâche et stupide éducation les habiles donnent aux simples¹⁸ !

Cette lettre officieuse à Thoré, accompagnant ses articles de presse, permet de bien comprendre en quoi ceux-ci étaient pensés de manière à épargner à Sand les sérieux problèmes politiques et judiciaires auxquels elle s'était exposée. L'aveu de sa participation aux événements, mais aussi la consigne finale de brûler le texte¹⁹ donnent une idée du statut intime, secret et dangereux de la lettre privée, au positionnement politique bien différent de celui des écrits publics :

Eh bien ! le peuple porte au plus haut point le respect des relations publiques. Le 15 mai, il se dirige sur le palais Bourbon avec des intentions pacifiques (sauf les meneurs). On le laisse passer. Soit préméditation, soit inspiration, les baïonnettes disparaissent devant lui. Il avance, il va jusqu'à la porte en chantant et en riant. La tête du défilé forçait les grilles, le milieu n'en savait rien (j'y étais). On se croyait admis, reçu à bras ouverts par l'Assemblée [...] ²⁰.

On le verra, seule la fiction, et non les lettres-articles où Sand parle en son nom, sera à même d'endosser une narration aussi précise des événements dans l'espace public. De plus, cette lettre privée annonce clairement la manière dont ces lettres publiques devront prendre en charge l'événement : en l'évitant, pour s'épargner une prise de position politique intenable :

Cher Thoré, Je vous enverrai de la copie, non pas une éclatante protestation comme vous me disiez, mais la suite (et non la fin) de la protestation de toute ma vie. *Quant à l'affaire du 15, je passerai à côté.* Elle est accomplie, je n'ai plus le droit de la blâmer puisqu'elle est vaincue, et je garderai le silence sur les hommes qui l'ont soulevée et que nous n'aimons pas²¹.

18 George SAND, lettre à Théophile Thoré, [Nohant, 28 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 482.

19 « Écrivez-moi et brûlez ma lettre. Courage et fraternité. », *ibid.*

20 *Ibid.*, p. 482.

21 *Ibid.*, p. 477. Nous soulignons.

Le diptyque publié peu après par les soins de Thoré vient, lui, ressaisir les faits et une partie des opinions de nos deux premiers textes, en profitant de la sécurité offerte à son auteur par la fiction. Cette dernière est parfaitement assumée, puisque Sand appose sa signature après celle des auteurs de papier (Antoine et Gabrielle), et qu'elle intègre ses textes à une rubrique de feuillets. L'auteure imagine ainsi une situation d'énonciation complète (un ouvrier ayant envoyé sa femme et ses enfants dans la ferme de son père par crainte de ne plus réussir à les nourrir), afin d'y projeter à la fois son vécu des manifestations du 15 et la réaction de la campagne aux rumeurs répandues par la bourgeoisie. Cette troisième posture vient mettre fin dans la sphère publique à la stratégie d'évitement des événements que rendait nécessaire la répression massive des sympathisants socialistes, et elle offre à Sand un moyen efficace de susciter une identification du lecteur.

La lettre, voix ouvrière, voix paysanne

On le sait, Sand recourut assidûment à l'écriture de la lettre fictive pour la presse, au point parfois de donner à sa pratique une dimension sérieuse, comme elle le fit avec le personnage du paysan Blaise Bonnin. Naturellement, l'avantage de cette supercherie assumée était pour l'auteur de se faire la voix des opprimés, ouvriers, artisans, paysans, à qui l'école ne permettait pas encore vraiment d'accéder aux espaces de la parole publique écrite, en calibrant aux plans formel et social (oralité, adaptation à leurs préoccupations politiques, etc.) une écriture médiatique destinée à toucher les masses. Et tout porte à croire, du *16^e Bulletin*, appelant à un soulèvement du peuple en cas de victoire électorale des conservateurs, jusqu'aux premiers articles de *La Vraie République*, montrant des foules populaires raisonnables et conscientes échanger sur la politique dans une maïeutique inaccessible aux agitateurs bourgeois²², que Sand apportait beaucoup de crédit à l'idée d'une influence médiatique de premier ordre sur le politique, justifiant que l'on y entreprenne une véritable campagne d'éducation des masses :

Nous traversons une crise qui n'aide point au succès des journaux sérieux. Pourtant, ce qui se lit porte son fruit dans l'esprit du

²² C'est son reportage, assez extraordinaire, sur la proclamation des résultats des législatives, survenue quelques semaines plus tôt sur le parvis de l'hôtel de ville. « Devant l'hôtel de ville », *La Vraie République*, 2 mai 1848.

peuple, et se répand avec une grande facilité dans les idées quand même l'écrit reste peu répandu²³.

Ce n'est donc pas sans raison que l'auteure choisit pour premier scripteur fictif un ouvrier carrossier, chargé de fabriquer les landaus et berlines de la bourgeoisie, un travailleur étouffé par la gêne au point de ne pouvoir assumer sa famille. Les références à sa quasi-indigence sont sobres et concises, mais n'en trahissent pas moins l'appréhension devant un avenir plus qu'incertain, alors partagé par une bonne partie de la classe ouvrière : « les mauvais jours de ce temps de misère » ; « On va fermer, à ce qu'on dit, les ateliers nationaux. Songera-t-on à mettre quelque chose à la place²⁴ ? » La ruse de Sand consiste à faire de ce personnage un homme conscient de ses intérêts politiques mais peu enclin à l'action violente, un homme venu comme elle en spectateur sans vouloir fomenter quoi que ce soit, persuadé de la bonne volonté de l'Assemblée et, au fil du texte, toujours plus scandalisé par la répression exercée à l'encontre du peuple, au point d'être prêt à prendre les armes. Le recours à une fiction assumée par un point de vue masculin ouvrait la voie à un discours politique situé au plus près de ses convictions, quoique nettement moins dangereux au plan politique que ses prises de parole antérieures. La narration des événements permet ainsi une prise de conscience progressive du personnage, plein de prudence dans un premier temps : « D'abord je ne voulais pas aller à la manifestation, parce que je t'avais donné ma parole de ne pas chercher le danger, et même de l'éviter [...] », mais finalement furieux face à la violence institutionnelle : « Nous avons des fusils ; nous sommes cent cinquante mille au moins dans l'indigence ; nous attendons sans rien dire et on prétend que nous sommes des factieux et des turbulents²⁵ ! »

D'un autre côté, son épouse raconte la vie des enfants loin de leur père, sa souffrance dans la séparation, mais aussi et surtout sa vie de campagnarde, qui l'a poussée à faire de menus travaux pour les notables locaux. Apportant un contrepoint féminin au discours d'Antoine, cette lettre a surtout pour ambition de réconcilier dans l'histoire fictionnelle d'une même famille les intérêts de la classe ouvrière et ceux de la classe paysanne, à laquelle Sand se

23 George SAND, lettre à Eliza Ashurst, [Paris], 29 avril, rue de Condé, 8 [1848], *Corr.*, t. VIII, p. 436.

24 George SAND, « Lettre d'Antoine G***, ouvrier carrossier, à Paris, à sa femme Gabrielle G*** », *La Vraie République*, 28 mai 1848.

25 *Ibid.*

montrait particulièrement attachée et dont elle savait qu'elle serait difficile à influencer au vu du poids des élites conservatrices locales.

C'est de cette manière que ressurgit le motif du Père communisme, Gabrielle ayant simplement remplacé George dans une scénographie où le manquement des ruraux à leurs intérêts de classe et à la nécessité de suivre les ouvriers, paraît bien plus saillant : « nos gens de campagne ont la cervelle si troublée par tous les contes méchants et bêtes que leur font les bourgeois, et quelquefois les curés, qu'on dirait qu'ils sont devenus fous²⁶ ». La démarche entreprise dans la lettre est similaire à l'idée de Sand d'envoyer des ouvriers dans les campagnes aux mois de mars-avril 1848. On notera, de surcroît, que le parcours d'Antoine à Gabrielle, de même que leurs expériences politiques, du Paris insurgé à la campagne aveuglée par les discours bourgeois, recoupe en bien des points l'itinéraire sandien de la capitale à Nohant.

C'est ainsi une véritable polyphonie que font entendre nos textes, une succession qui n'oublie pas d'inclure la parole des dominants pour montrer son manque de légitimité politique. Si les marques d'oralité populaire sont rares dans le texte, contrairement aux expérimentations de Sand dans ses romans champêtres (on ne trouve que quelques « que » introducteurs d'incises chez Antoine : « Je crois bien, que je lui dis, que vous voudriez les faire tuer [...] »), la parole bourgeoise est sans cesse traitée avec distance et ironie, parfois à l'aide des italiques : « Paris continue à être *tranquille*, comme disent les riches, c'est-à-dire qu'on ne se bat pas²⁷ » ; « C'est qu'ici, tous les bourgeois que je rencontre qui me connaissent, me disent, en regardant nos pauvres petits anges : – Comment ! déjà trois ? en cinq ans de mariage ? C'est trop, Gabrielle, c'est trop ! C'est cela qui mène à hôpital²⁸. » La volonté de toucher le peuple, de le scandaliser et non seulement de représenter sa parole, est ici manifeste. Grâce au recours à la fiction, la narration prend une inflexion politique très nette, dans un contexte difficile pour l'auteur, mais au sein d'un genre, la lettre, connu pour avoir longtemps été l'un des

26 George SAND, « Réponse de Gabrielle G*** à son mari Antoine G*** ouvrier carrossier à Paris », *La Vraie République*, 5 juin 1848.

27 George SAND, « Lettre d'Antoine G***, ouvrier carrossier, à Paris, à sa femme Gabrielle G*** », *La Vraie République*, 28 mai 1848.

28 George SAND, « Réponse de Gabrielle G*** à son mari Antoine G*** ouvrier carrossier à Paris », *La Vraie République*, 5 juin 1848.

rares moyens médiatiques d'expression politique pour les femmes, comme le rappelle Christine Planté²⁹.

Digérer l'événement et assumer un tournant politique

On ne peut donc dénier au diptyque sa dimension éminemment politique. Mais nous serions tenté de lire le recours à la fiction dans ce contexte si difficile, non seulement comme un outil pour échapper aux risques de sa parole et s'adresser au peuple, mais encore comme l'indice du cheminement vers une conclusion, vers la fin d'une certaine manière de prendre la parole dans l'espace social, dont le *16^e Bulletin* avait marqué l'apogée. Nier la légitimité de l'action violente en la gommant était pour Sand un moyen de prendre du recul par rapport aux actions des socialistes et plus généralement à l'action politique, avant que les événements de juin ne viennent achever de conforter sa désillusion. Pour ce qui est de l'action sandienne dans les milieux militants parisiens, la chose est bien certaine : « Le 15 mai 1848 marque une autre étape dans la république sociale et dans la vie de George Sand. Le 15 mai marque son renoncement à la politique active³⁰ », écrit Ève Sourian. Mais dans le cadre de sa posture médiatique, la chose n'est pas moins sensible, quoiqu'y subsistent plus longuement des traces d'un engagement qu'il n'était pas aisé de faire disparaître en quelques jours. La plupart des articles de Sand suivant directement la lettre de Gabrielle ne seront que des tentatives de disculper des amis politiques sur lesquels la répression gouvernementale s'était abattue avec la plus grande violence, d'Armand Barbès à Louis Blanc. Les lettres fictionnelles populaires rédigées par Sand depuis Nohant, comme toute sa production jusqu'en décembre 1849, produites à distance des événements de mai, sont donc les premières traductions écrites d'un retour sur soi et à la nature, qui semble incompatible avec l'engagement politique tel que Sand l'avait vécu jusqu'alors. À certains égards, ces correspondants de papier sont même en

29 « Les lettres ont souvent constitué pour les femmes le seul moyen – en tout cas le moins interdit – d'accéder à des espaces ou des activités où elles n'étaient guère admises autrement. » Christine PLANTÉ (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin*, Paris, Champion, 1998, p. 17, cité dans Marie-Ève THÉRENTY, « Correspondances professionnelles », *op. cit.*

30 « Elle renonça à toute politique active sans pour autant renoncer à faire entendre sa voix. », précise l'auteur après avoir expliqué que pour Sand, c'est là la fin de la « souveraineté du but ». Ève SOURIAN, « George Sand et de coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte », dans David POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 115.

avance sur le retrait de leur créatrice, car si la fiction déconstruit le caractère intime de la lettre en recourant à des scripteurs d'invention, la projection des opinions de Sand, encore en mouvement, permet paradoxalement un réinvestissement du moi, bien plus sensible à travers la voix de Gabrielle que dans la lettre-article officielle à Thoré publiée sous le nom de l'auteure. On pourrait voir là les premières traces de la pratique *mezzo voce* de la lettre ouverte, mise en évidence dans les écrits journalistiques de Sand post-juin 48 par Marie-Ève Thérénty³¹.

Il n'est donc pas surprenant que la lettre de Gabrielle s'achève sur un éloge de la nature, de l'innocence d'un temps situé avant la civilisation, que ses accents profondément rousseauistes ne manquent pas de lier à une allusive réflexion sur les dégâts de la culture et du progrès :

À présent, je me demande comment, avec une nature si belle, si riche, et qui ne s'épuise jamais ; avec le printemps qui revient toujours, les blés qui se forment en épis, les fleurs des arbres qui promettent des fruits, tant d'air qui peut bien suffire à la respiration de tous les hommes, un si beau soleil qui ne demande pas mieux que de réchauffer tout ce qui respire, avec tout cela que Dieu a fait pour nous, comment se fait-il que nous mourions par milliers, chaque jour, faute d'air, de soleil, de repos, de nourriture et de bonheur³² ?

Abdel-Nasser Laroussi-Rouibate souligne le lien entre cette lettre de Gabrielle et *La Petite Fadette*, où transparait également le motif romantique de l'immuable nature, celui d'une impossible coexistence entre un Dieu fondamentalement bon et une société humaine « fatalement mauvaise³³ ». La filiation avec le roman, paru au début de l'année 1849, est très nette, et permet de mieux saisir dans les « petites fleurs qui regardent le soleil » de Gabrielle la tentation d'un retour de Sand à la lecture très rousseauiste d'une opposition entre la nature et un humain corrompueur, œuvrant contre son propre bonheur. Dès cette lettre, la nature est ainsi l'occasion d'un retour à l'intime, à une sérénité favorable aux interrogations philosophiques et

31 Marie-Ève THÉRENTY, « Introduction », dans Marie-Ève Thérénty (dir.), *George Sand journaliste, op. cit.*, p. 12.

32 George SAND, « Réponse de Gabrielle G*** à son mari Antoine G*** ouvrier carrossier à Paris », *La Vraie République*, 5 juin 1848.

33 Abdel-Nasser LAROUSSE-ROUIBATE, « Des écrits politiques à *La Petite Fadette* : George Sand et l'utopie de la fraternité », *Les Amis de George Sand*, n° 25, 2003, p. 11-20.

sociétales, comme l'était déjà le *topos* du jardin dans l'œuvre de ces deux auteurs³⁴. Olivier Bara l'a montré pour juin 48, la chose est déjà sensible en mai : le « je » autobiographique est en passe de changer après cette expérience de la politique, dont la violence a été largement gommée au sein de l'œuvre sandienne, et en particulier de l'*Histoire de ma vie* : à bien des égards le repli « sur l'espace privé *dit* le traumatisme historique éprouvé et traduit sa conséquence pour les choix littéraires³⁵ ». La lettre d'amour de Gabrielle, plus encore que celle d'Antoine, a fini de situer l'espoir du côté de la nature, pour en désinvestir un champ politique qui n'avait que trop déçu notre auteure.

Dès lors, il était difficile de ne pas trouver de répercussions de ce bouleversement du côté des œuvres littéraires de Sand. Et l'on peut s'étonner du récent travail mené par la critique pour voir dans *La Petite Fadette*, pourtant héritière de ce retrait sandien, « un brûlot politique³⁶ », et dans le retour à ses bergeries un « enjeu nettement politique et social, idéologique³⁷ », sans que soit trop fermement soulignée la rupture que ce roman venait acter dans le cheminement de l'auteur de Paris à Nohant. Laroussi reconnaît lui-même que « les romans champêtres mettent en place un autre rapport à la politique³⁸ », pour mieux chercher à montrer ensuite que la clef de *La Petite Fadette* se trouverait dans une lecture de la gémellité de Landry et Sylvinet au prisme de textes politiques antérieurs, qui en feraient deux émanations contraires de la classe populaire aspirant à une fraternité perdue. Il ne faut certes pas prendre au mot les ironiques et faussement naïves dénégations de George Sand quant à la politisation de ses textes³⁹, ni mettre de côté les très

34 Christine PLANTÉ, *George Sand, fils de Jean-Jacques*, Lyon, PUL, 2012, p. 53.

35 Olivier BARA, art. cit., p. 147.

36 Véronique BUI, « *La Petite Fadette* », dans *Dictionnaire George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), Paris, Champion, 2015, p. 902.

37 Pierre LAFORGUE, « Bergeries sandiennes. Politique de l'idylle (1847-1848) », dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet (dir.), Clermont-Ferrand, PUCF, 2006, p. 172.

38 Abdel-Nasser LAROUSSE-ROUBATE, « Des écrits politiques à *La Petite Fadette* : George Sand et l'utopie de la fraternité », art. cit., p. 11.

39 « Pour les hommes d'action qui s'occupent personnellement du fait politique, il y a, dans tout parti, dans toute situation, une fièvre d'espoir ou d'angoisse, une colère ou une joie, l'enivrement du triomphe ou l'indignation de la défaite. Mais pour le pauvre poète, comme pour la femme oisive, qui contemplant les événements sans y trouver un intérêt direct et personnel, quel que soit le résultat de la lutte, il y a l'horreur profonde du sang versé de part et d'autre, et une sorte de désespoir à la vue de cette haine, de ces injures, de ces menaces, de ces calomnies qui montent vers le ciel comme un impur holocauste, à la suite des convulsions sociales. » *La Petite Fadette*, éd. citée, notice de 1851, p. 15.

véhéments seuils de *La Petite Fadette*⁴⁰ ou de *François le Champi*, qui invitent à chercher dans le texte quelque sens politique caché conçu pour échapper à la censure⁴¹. Mais l'intrigue de ce premier récit, qui raconte l'idylle d'un jeune paysan aisé avec une pauvre créature maltraitée par le peuple campagnard, ressemble plus à une ode à la fraternité, à un plaidoyer pour dépasser les apparences lorsqu'on parle de l'humain, à une féerie rurale teintée de quasi-merveilleux qu'à quelque apologue où lire la souffrance du monde paysan et la cruauté bourgeoise qui avaient tant occupé Sand jusqu'alors. À cet égard, on approche plus des dernières lignes, critiques mais oniriques, de la lettre de Gabrielle que de la colère partagée avec son mari contre les agissements des riches. Le discours social de Sand n'y a naturellement pas disparu. Les allusions à la pauvreté de Fadette, comparée à l'aisance des bessons, y sont nombreuses et donnent à voir les conditions de vie difficiles qui pouvaient être celles des gens de campagne : « Tu ne trouves point l'endroit agréable, reprit-elle, parce que vous autres riches, vous êtes difficiles. Il vous faut du beau gazon pour vous asseoir dehors, et vous pouvez choisir dans vos prés et vos jardins les plus belles places et le meilleur ombrage. » ; « Je sais ce qu'il est et je sais ce que je suis. Il est beau, riche et considéré ; je suis laide, pauvre et méprisée⁴². » Mais, marginal et somme toute peu transgressif, ce discours social vient se noyer dans une diégèse construite au service d'intérêts d'abord moraux et littéraires. On pourrait ainsi rejoindre Frank Leinen, qui saisit plus prudemment dans *La Petite Fadette* la permanence d'ambiguïtés dans l'idylle, et d'un discours social n'hésitant pas à pointer du doigt les souffrances du monde paysan. Il reste qu'y faire émerger la présence en filigrane d'un véritable discours critique sur la société revient à négliger l'ampleur de l'emprunt sandien au monde du conte. Bien des indices susceptibles de signaler une hypothétique imperfection de l'idylle sont avant toute chose des clichés ou des outils narratifs propres à l'univers féerique du roman champêtre, de la

40 George SAND, *La Petite Fadette*, éd. citée, p. 12-13 : « Et nous dédierons ce recueil à nos amis prisonniers ; puisqu'il nous est défendu de leur parler politique, nous ne pouvons que leur faire des contes pour les distraire ou les endormir. Je dédie celui-ci en particulier, à Armand... – Inutile de le nommer, reprit mon ami : on verrait un sens caché dans ton apologue, et on découvrirait là-dessous quelque abominable conspiration. »

41 Pour une analyse du refus sandien de montrer la violence de juin 1848 transparaisant dans la deuxième préface de *La Petite Fadette* (1851), voir Olivier BARA, art. cit., p. 161. Il faudra attendre l'avant-propos de *Cadio* (1867) pour que la violence des événements de juin soit montrée et dénoncée, dans des pages tout à fait singulières de l'œuvre de Sand (Olivier BARA, *ibid.*, p. 165)

42 George SAND, *La Petite Fadette*, éd. citée, p. 139 et 164.

présentation typique des Barbeau en bons paysans comptant leurs deniers et plaisantant sur leur incapacité à nourrir plus d'enfants⁴³ à la misérable maison de sorcière de Fadette, en passant par les traits de méchanceté des campagnards, qui permettent de charger d'enjeux l'histoire d'amour entre les jeunes gens. *François le Champi* lui-même semblait avoir déployé, dans sa réflexion sur la condition des enfants abandonnés à la campagne, des bribes de discours social plus avancées que celles que comportera *La Petite Fadette* : « Tu vois donc bien que s'il y a des gens assez malheureux pour ne pouvoir pas élever leurs enfants eux-mêmes, c'est la faute aux riches qui ne les assistent pas⁴⁴. » Plaidoyer pour la simplicité, pour un retour au monde paysan tel que celui qu'elle était venue retrouver dans le Berry, texte chargé de réminiscences de sa propre enfance, *La Petite Fadette* gagnerait donc à retrouver une lecture au premier degré, dégageant en lui les contours d'un discours social plus chargé de morale et d'aspirations à la fraternité⁴⁵ que de transgression politique. Sans doute n'y avait-t-il d'ailleurs rien d'ironique dans l'avant-propos de *François le Champi*, qui anticipait dans la figure du paysan un idéal moyen de s'extraire de la vanité politique du monde :

Je voudrais être, du moins, ce que la société actuelle permet à un grand nombre d'être, du berceau à la tombe, je voudrais être paysan ; le paysan qui ne sait pas lire, celui à qui Dieu a donné de bons instincts, une

43 Les références à la bonne santé économique de leur foyer sont très nombreuses dans le texte, à compter des premières lignes, et peu d'indices appuient, comme l'avance le critique, l'idée selon laquelle Sand dénoncerait des normes sociales en montrant les hésitations du bon père Barbeau avant de consentir au mariage de son fils. Voir Frank LEINEN, « Idylle champêtre ou critique sociale ? Notes à propos de l'ambivalence textuelle dans *La Petite Fadette* de George Sand », dans Jacques Neefs et Christine Montalbetti (dir.), *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2005, p. 375-389.

44 George SAND, *François le Champi*, Paris, Gallimard, 2002, p. 100. Pensons aussi aux précautions du Champi pour racheter les terres des paysans acquises à crédit sans les ruiner, mais en mettant fin aux spéculations de la Sévère.

45 Michelle Perrot rappelle qu'évidemment, la pensée politique de Sand est loin de s'interrompre en 1850. Elle attire aussi l'attention sur le fait que ladite pensée repose avant toute chose sur un fort sentiment, d'ordre moral, de détestation pour l'injustice. Michelle PERROT, « La morale politique de George Sand », art. cit., p. 95 sqq. La politique ne disparaît pas non plus de l'œuvre littéraire, où elle trouve toutefois à se dire de façon différente, comme dans les métaphores du *Diable aux champs* (1851), chargées d'un discours social romantique largement idéaliste, analysé par Olivier BARA, art. cit., p. 157.

organisation paisible, une conscience droite ; et je m'imagine que, dans cet engourdissement des facultés inutiles, dans cette ignorance des goûts dépravés, je serais aussi heureux que l'homme primitif rêvé par Jean-Jacques⁴⁶.

Un élément du texte doit attirer notre attention à cet égard : la manière dont Fadette s'extrait de sa condition sociale, en prenant possession du trésor caché par sa grand-mère dans les murs de sa maison. Quoique la chose soit expliquée par le travail de la vieille femme, il faut y voir, ici encore, une péripétie fabuleuse relevant de l'univers enchanté du conte, à l'instar de ce que Julien Gracq cherchait à mettre en lumière chez Stendhal :

[...] si on prend pour exemple *Le Rouge et le Noir*, force est bien de constater, malgré le réalisme apparent de l'ensemble, que les deux vraies réalités balzacienes, l'argent et la promotion sociale, y sont traitées sur le pur mode des contes de fées. Malgré tous les calculs de son ambition, l'argent ne parvient à Julien Sorel que sous la forme anonyme d'une mystérieuse lettre de change – la promotion, par le coup de baguette d'une convocation non moins mystérieuse chez le marquis de la Mole⁴⁷.

Le retour de Sand au roman champêtre, à un roman champêtre particulièrement distant vis-à-vis du politique, est donc assez significatif : ses écrits post-48, au moins dans un premier temps, cherchent à réenchanter par le conte un monde que l'action politique n'était pas parvenue à amender.

Nous serions donc tenté d'avancer que la complexe stratégie épistolaire déployée par Sand au lendemain du 15 mai 1848 constitue une précieuse clef pour comprendre le retrait politique qu'elle amorça alors, s'écartant assez durablement du pur politique pour revenir à une lecture sans doute plus morale et moins transgressive du fait social. Après 1848, l'enjeu qui se pose est celui de réinventer des formes de parole politique suffisamment sûres pour toucher le peuple et marquer ses distances vis-à-vis des événements récents, tout en se mettant à l'abri des attaques susceptibles de venir des siens comme de la réaction. Bien naturellement, dans la presse comme les échanges privés,

46 George SAND, *François le Champi*, éd. citée, p. 46-47.

47 Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 24. À cet égard, la réception par le Champi de quatre billets de mille francs par la mère qui l'avait abandonné, ne devait pas être lue d'une autre manière.

c'est l'épistolaire qui s'offre à Sand comme une bouée de secours familière pour satisfaire aux nouvelles exigences de sa parole politique : sauver ses amis et retrouver un espace sûr, où l'interprétation du présent vienne épouser les contours rassurant de l'intime. La flexibilité de la lettre, son caractère aussi féminin que consensuel, les dédoublements auxquels elle ouvrait la voie, autant que les procédés qu'elle rendait possibles (recours au comique, polyphonie, etc.) devaient justifier son emploi dans une sphère publique où Sand désirait repenser sa place et son rôle.

NICOLAS BIANCHI

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3, RIRRA21 ; UNIVERSITÉ DE GAND

MÉDAILLE D'HONNEUR
EAU DE GEORGE SAND

Pour la toilette et le mouchoir

Quelques gouttes dans un bassin d'eau en font une lotion des plus agréables.

Employée pure sur le mouchoir, elle donne un parfum d'une délicatesse exquise et d'une distinction irréprochable.

La juste appréciation de cette EAU DE TOILETTE ne peut être mieux faite que dans les quelques lignes adressées par notre célèbre auteur à l'inventeur H. RAFIN.

Monsieur,

... Le résultat en est très-fin et très-distingué, très-salutaire pour les personnes qui comme moi craignent les parfums trop concentrés...

Votre compatriote, GEORGE SAND.

Nohat t, 13 decembre 1850.

LE FLACON : 2 FR.



George Sand publiciste,

ou la promotion de soi

Pour Antoine Lilti, la célébrité n'est pas liée aux industries culturelles mais s'est développée dès le milieu du XVIII^e siècle avec l'essor d'une presse spécialisée et de professionnels de l'image diffusant dans la sphère publique les visages des vedettes du théâtre, des personnalités politiques et des artistes¹. Contrairement à la réputation, valeur liée à la reconnaissance des pairs et des critiques dans un cercle restreint², la célébrité est une dynamique de notoriété permettant d'atteindre un large public créant une visibilité asymétrique et une publicisation de ce qui est le plus intime chez une figure publique. Réputation et célébrité sont des représentations sociales fluctuantes n'entretenant pas de lien de corrélation et pouvant s'opposer, la célébrité étant un frein potentiel à la création d'une bonne réputation dans certains mondes sociaux.

À une époque où l'écrivain doit prendre en charge tous les rôles d'intermédiaires qui ne sont pas encore formalisés par des conventions sociales³, George Sand doit gérer sa réputation à l'intérieur du monde littéraire et canaliser sa célébrité dans la sphère médiatique. Sa visibilité a été mise en place par la diffusion de son image, de détails biographiques, de discours sur sa personnalité ou son œuvre dans les journaux et les revues. L'écrivaine tente de délimiter et de défendre des territoires distincts afin de préserver sa réputation de la mauvaise publicité tout en exploitant sa célébrité pour promouvoir ses

1 Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

2 Selon la théorie des cercles de la reconnaissance d'Alan Bowness, la consécration d'un artiste s'effectue par la mise en place d'une bonne réputation au sein de cercles de plus en plus éloignés de la pratique artistique : les pairs, les critiques, les protecteurs et le grand public. Voir Alan BOWNESS, *The conditions of success: How the modern artist rises to fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

3 Dans le cas de Sand, plusieurs personnes ont joué le rôle d'intermédiaire avec les éditeurs : Pierre-Jules Hetzel, Victor Borie et Émile Aucante.

œuvres ou celles de ses amis. Entre le début de sa carrière et ses derniers textes dans la presse, elle s'est adaptée aux transformations poétiques des quotidiens qui après avoir propagé le genre des portraits favorisent les visites à l'écrivain. Si Sand n'a pas toujours réussi à maîtriser sa figure publique élaborée en grande partie par les journalistes et les caricaturistes, il nous semble qu'elle a toujours eu suffisamment conscience des effets de la célébrité pour en jouer afin de distiller une proximité distante ou un dévoilement stratégiquement fortuit de son intimité afin d'attirer un public curieux et avide de détails biographiques. À travers l'analyse de quarante-deux lettres publiées dans la presse, fragments privés exposés aux yeux du public, nous nous intéresserons à sa manière d'articuler à la fois la protection de sa réputation artistique et la gestion de sa célébrité. Après avoir montré de quelle manière les lettres ouvertes jouent le rôle de démentis officiels et de demandes de réparation de l'image, nous verrons comment Sand contrecarre l'exploitation promotionnelle de sa correspondance dans les quotidiens en organisant elle-même la publication de lettres privées.

Lettre ouverte et démenti factuel

Notre premier corpus de lettres publiées dans la presse se limite aux textes permettant de promouvoir ou de démentir des éléments liés à la figure publique, à l'exclusion des lettres jouant le rôle de préface ou de critique artistique. Sand élaborant ses stratégies de communication à une époque où les pratiques de la publicité et de la presse ne sont pas encore codifiées, une même lettre peut avoir plusieurs fonctions, contrairement aux communiqués de presse moderne reposant sur la mise à disposition d'informations officielles dans un texte court au style neutre.

À la manière d'un communiqué de presse moderne, la lettre ouverte procède à une mise à jour informationnelle laissant le moins de place possible à des propos polémiques. Chez Sand, elle prend la forme de démenti concernant la femme célèbre plus que la réputation de l'artiste, même si les différentes strates sont parfois difficiles à démêler. Elle proteste ainsi contre sa supposée candidature à l'Assemblée constituante⁴, contre son prétendu soutien pour Louis Napoléon Bonaparte⁵, contre la naissance alléguée d'un nouveau petit-fils⁶, etc. Si elle a commencé à utiliser cette forme de lettre à un rédacteur

4 George SAND, « Au Rédacteur de *La Réforme* », *La Réforme*, 9 avril 1848.

5 George SAND, « À M. Le rédacteur de *La Réforme* », *La Réforme*, 5 décembre 1848.

6 George SAND, « Au rédacteur en chef du *Temps* », *Le Temps*, 20 décembre 1868.

en chef dès les années 1840, c'était avant tout pour tenter de donner une forme respectable et audible à sa parole politique. Mais en 1848 elle y a recours à trois reprises⁷, signe que la figure publique échappe à son contrôle durant cette année révolutionnaire. En dehors de sa bonne réputation dans les cercles proches des pairs et des critiques, Sand est désormais connue et attaquée pour sa participation au gouvernement provisoire, ce qui ajoute à sa posture d'écrivain une strate politique la rendant extrêmement visible.

Ce type de lettre ouverte fonctionne à la fois comme un acte de réparation face à des erreurs de contenu informationnel diffusé dans des quotidiens et dans certains cas comme la sauvegarde de pièces à conviction dans le cadre d'enquête juridique ou de débat politique. Demande de compensation individuelle paraissant au sein des relations d'événements concernant la collectivité des lecteurs, le démenti sous forme de lettre ouverte est souvent publié dans plusieurs médias afin de maximiser sa visibilité. Ainsi la lettre ouverte du 5 décembre 1848 paraît dans *La Réforme*, *La Démocratie pacifique*, *Le Peuple*, *La Ruche de la Dordogne*. Il s'agit là d'un exemple de ce que l'on nommerait aujourd'hui la communication de crise. L'idée est de couper court aux rumeurs en diffusant à tous les médias la même information. Cette publication multiple et simultanée est aussi une stratégie pour contourner les éventuelles réticences à publier la lettre ouverte dans le journal incriminé à une époque où le droit de réponse n'est pas encore codifié par la loi sur la liberté de la presse. Ainsi Sand écrit à Charles Edmond, rédacteur en chef de *La Presse*, le 14 mars 1857 :

Cher ami, je vous envoie ci-contre la copie d'une lettre que je vous prierais de faire insérer dans la *Presse*, dès que le *Siècle* l'aura publiée, et même avant, si le *Siècle*, qui ne m'aime pas du tout, tarde trop à faire son devoir⁸.

7 Ces trois lettres ouvertes ont été reprises dans la correspondance (*Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 25 vol., 1964-1991, abrégée désormais *Corr.*) : George SAND, lettre « Au Rédacteur de *La Réforme* », [Paris, 8 avril 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 391 ; lettre « Au Rédacteur de *La Réforme* », [Nohant, 27 août 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 607, lettre « Au rédacteur en chef de *La Réforme*, de *La Démocratie pacifique* et du *Peuple* », [Nohant, 1^{er} décembre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 717.

8 *Corr.*, t. XIV, p. 261-263. Le démenti paraît le 17 mars 1857 dans *La Presse* un jour avant *Le Siècle*, qui par la suite prend en charge la publication intégrale des lettres des deux camps opposés dans la controverse.

Écrivant à une époque où les pratiques médiatiques ne sont pas encore figées dans des conventions⁹, les lettres ouvertes de Sand ne sont pas toujours de simples équivalents de nos communiqués de presse moderne. Plusieurs enjeux peuvent se superposer et les stratégies mises en place témoignent d'objectifs différents.

Défense de la réputation artistique

Un deuxième type de lettre ouverte vise à demander une réparation symbolique pour un préjudice moral, en l'occurrence la mise à mal de sa réputation d'écrivain. Il s'agit de réparer les erreurs d'interprétation ou de délimitation de son œuvre. Chez Sand, il est difficile de séparer la personnalité littéraire de la figure politique, mais il nous semble que plusieurs interventions dans la presse par le biais de lettres ouvertes concernent plus précisément la préservation de la posture d'écrivain qu'elle a construite par le biais de ses romans. La lettre du 9 avril 1848 parue dans *La Réforme* est à la fois une récusation politique (Sand démentant sa candidature à l'Assemblée, rumeur répandue dans *La Voix des femmes*) et, dans une moindre mesure, un démenti artistique dans le sens où les journalistes se sont servis de la référence à Sand pour leur cause politique, usurpant son prestige d'auteur¹⁰. À la fin d'un article sur le divorce paru le 1^{er} avril 1848 dans *La Voix des femmes*¹¹, figurent les initiales « G. S. » qui désignent en fait Gabrielle Soumet. Aux yeux de Sand l'ambiguïté sur la signature permet à ce journal de s'approprier sa notoriété et d'abuser le public. La faute est d'autant plus grave que l'article de Gabrielle Soumet n'a pas le style de Sand. Dans sa lettre du 9 avril 1848, Sand cherche

9 George SAND participe elle-même à la mise en place de conventions dans le monde social des lettres par le biais de l'invention de l'agent d'artiste avec Émile Aucante. Publiée le 21 juin 1858, la « Lettre À M. Adolphe Guérout » dans *La Presse* est une réclame pour l'agence littéraire fondée par Aucante, son ancien secrétaire personnel. Elle y explique pour quelle raison le monde de l'édition a besoin d'un intermédiaire entre l'éditeur et l'auteur.

10 Cette attention à la signature, c'est-à-dire à la forme condensée de la représentation partagée de sa grandeur artistique, se perçoit dans sa correspondance, où elle menace un éditeur : « si vous veniez à tromper le public en vous servant de mon nom, je vous ferais donner à l'instant, par tous les organes de la publicité, un démenti qui vous serait à la fois honteux et préjudiciable », George SAND, lettre à Louis de Potter, [Paris, 10 mai 1845], *Corr.*, t. VI, p. 864.

11 « Un hasard », *La Voix des femmes*, 1^{er} avril 1848.

donc à la fois à préserver sa célébrité (utilisée à des fins politiques par d'autres) et sa réputation (usurpée par l'emploi de ses initiales).

Cette volonté de préservation de son image d'artiste se perçoit aussi lorsqu'elle dénonce la mauvaise foi du journaliste Jules Lecomte qui, dans sa critique du *Démon du foyer*, a déformé son discours en lui attribuant des propos tenus par un personnage de la pièce. Elle tente de clarifier la situation en citant le texte original dans la lettre ouverte parue dans *La Presse* du 10 septembre 1852¹², luttant contre la confusion de la fiction et de l'auteur, préfigurant en quelque sorte le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust de plusieurs décennies. Sand veille donc à délimiter le périmètre de son action littéraire, à invalider les textes qui lui sont faussement attribués et à rectifier les modifications apportées à son œuvre sans son accord. Ce type de démenti sert à construire le corpus des textes validés et à prendre en compte dans le processus d'évaluation de la réputation de l'auteure. Dans *Les Mondes de l'art*, Howard Becker rappelle que dans la conception moderne de l'artiste en Occident, création et créateur sont liés par des phénomènes de réciprocité, la réputation de l'artiste se forgeant par rapport à la reconnaissance de l'œuvre et inversement¹³.

La critique littéraire du XIX^e siècle tend à interpréter l'œuvre à l'aune de la biographie de l'auteur tandis que les journalistes élaborant des portraits tendent à attribuer à l'écrivain des paroles de ses personnages¹⁴. Il n'est donc pas étonnant qu'en promouvant son œuvre, Sand soit amenée à se défendre contre des attaques personnelles qui sont d'autant plus nombreuses qu'elle est une célébrité, figure qui suscite le scandale et les railleries et dont la visibilité repose en partie sur la reprise de discours ou d'images polémiques la concernant.

La présence médiatique liée à la célébrité pouvant potentiellement infliger des dommages à la réputation artistique, les lettres ouvertes jouent le rôle des communiqués de presse modernes, textes informatifs courts visant à rectifier les faits. Si cet usage de la lettre ouverte demeure, il s'y ajoute des

12 *Corr.*, t. XI, p. 333-337.

13 Howard BECKER, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2015, p. 351-353.

14 Comme le souligne Marie-Ève Thérénty, « Cette situation fréquente paraît à notre sensibilité post-proustienne d'autant plus périlleuse que le portrait est souvent établi d'après la preuve qui est censée venir le conforter, c'est-à-dire que le portrait est construit à partir de ces citations qu'il se contente de gloser, le personnage de fiction prenant peu à peu le pas sur son auteur », Marie-Ève THÉRENTY, « Paroles, paroles, paroles... Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain », dans *Lieux littéraires. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 259-274.

variantes aux finalités différentes où le propos polémique l'emporte sur la correction factuelle. Alors qu'au début de sa carrière elle avait pris soin de ne pas alimenter la controverse¹⁵, lorsque sa réputation est fermement établie auprès de ses pairs mais que sa figure publique lui échappe, elle change de méthode pour gérer ses lettres rendues publiques dans la presse.

Si elle n'hésite pas à dévoiler certains aspects de sa vie privée dans les journaux, consciente de l'intérêt d'une partie du lectorat pour ces fenêtres donnant sur l'intimité d'une célébrité, Sand condamne néanmoins les indiscretions lorsqu'elle ne les a pas elle-même planifiées dans une stratégie de communication annonciatrice des pratiques des attachés de presse moderne¹⁶. Lorsqu'elle ne parvient pas à verrouiller l'utilisation de son image, elle polémique avec les importuns dans des lettres rendues publiques dans les quotidiens.

Défense de la vie privée

Après 1850, plusieurs démentis concernant sa réputation artistique ont la particularité d'être des dialogues polémiques par journal interposé comme si la tentation du discours informatif au ton neutre (proche des pratiques modernes du communiqué de presse) cédait la place à la publication de lettres privées au ton acerbe. Au lieu de s'adresser au rédacteur en chef, Sand interpelle une personne précise, expose ses griefs avec véhémence et réclame une séparation entre sa figure publique et sa vie intime. Contrairement aux autres lettres ouvertes, la blessure symbolique y est vivement mise en scène afin d'affirmer la nécessaire dichotomie entre le privé et le public. Tout en défendant sa réputation artistique, Sand exige la délimitation d'un espace

15 Voir la lettre à Agricola Perdiguer de janvier 1841 : « Je n'ai jamais répondu à aucune critique littéraire, ni repoussé aucune calomnie. Il m'a semblé au début de ma carrière, que cette guerre acharnée que me font les scribes, était dans ma destinée et qu'il était de mon devoir de la supporter avec calme. [...] le scandale augmente le scandale, et [...] on a rarement et difficilement raison de ceux qui le provoquent et le cherchent. », *Corr.*, t. V, p. 213.

16 Comme le souligne Olivier Bara, il est difficile de « tracer une ligne étanche entre, d'un côté, les lettres à caractère originellement privé, détournées de leur circuit initial pour entrer dans le concert médiatique et, de l'autre, des articles directement écrits en vue de la publication dans le journal mais adoptant la forme et le ton épistolaires ». Voir Olivier BARA, « Lettres publiques de George Sand sur le théâtre : affirmation médiatique d'une voix de femme de spectacle », dans *La lettre et la presse. Poétique de l'intime et culture médiatique*, www.medias19.org/index.php?id=285.

personnel où le regard de la critique et de la presse n'aurait pas le droit de pénétrer. Le 10 septembre 1852, dans une longue lettre s'étendant sur trois colonnes dans *La Presse*¹⁷, elle reproche au journaliste ses attaques *ad hominem*...

Vous voilà en plein, monsieur, dans la critique de mes habitudes, de mes goûts, de mon entourage, de ma *vie privée*, en un mot, puisque vous dites le mot vous-même. [...]

Mais ce que vous n'avez pas le droit d'éplucher, de commenter, de critiquer, de blâmer ou de railler en aucune façon, c'est la vie intime, c'est le caractère des gens. De la part d'un homme envers un homme, c'est une inconvenance ; envers une femme, c'est une impertinence¹⁸.

Les accumulations et les italiques ne laissent pas de doute sur l'objet de son ressentiment. Elle ne s'oppose pas seulement à la critique de sa vie privée mais à la publicisation de celle-ci. Remarquons qu'elle réagit à cette divulgation de son intimité en rappelant sa condition féminine, comme s'il y avait une différence de comportement des critiques envers les artistes selon leur genre¹⁹. Cette animosité se retrouve dans la polémique concernant *La Daniella*. Dans la lettre ouverte publiée dans *La Presse* le 17 mars 1857²⁰, elle assure que ses proches n'auraient pas utilisé la médiation d'un journal pour formuler leurs récriminations. Malheureusement, ses amis partisans italiens ont bien exposé au public leur inquiétude concernant ce roman. Après des échanges peu amènes, Sand conclut par une cessation des hostilités publiques mais elle déclare : « je persiste à trouver votre alarme mal fondée, et votre empressement à la laisser traduire en paroles publiques très irréfléchi²¹ ». Là encore, elle met en scène la réprobation de la révélation de son intimité car elle ne l'avait planifiée. Plus proches de la correspondance privée rendue publique que des communiqués de presse tels qu'on les conçoit aujourd'hui, ces cas de lettres ouvertes polémiques visent à la fois à défendre sa réputation et à

17 George SAND, « À M. Jules Lecomte, Rédacteur de *l'Indépendance belge* (réponse à une lettre du 4 septembre 1852) », *La Presse* 10 septembre 1852.

18 *Corr.*, t. XI, p. 333-337.

19 Voir aussi ce passage « Vous [...] me devez, à moi, une réparation d'honneur. Ce n'est pas parce que je suis une femme que vous auriez bonne grâce de me la refuser » dans la lettre du 22 mars 1857 dans *Le Siècle* et *La Presse*. *Corr.*, t. XIV, p. 272.

20 George SAND, lettre à Joseph Havin, [Nohant, 14 mars 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 260.

21 George SAND, « À MM. Manin et Ulloa », *Le Siècle*, 2 avril 1857. Voir *Corr.*, t. XIV, p. 291.

délimiter le périmètre de sa vie privée, laissant entendre que les conversations et dissensions entre familiers ne doivent pas faire l'objet d'une exposition médiatique.

De manière apparemment contradictoire, Sand réclame le respect de son intimité par voie de presse, rendant notoires les discordes entre proches. Cette démarche paradoxale témoigne de la démarcation ténue entre les sphères individuelle et publique, les journaux favorisant la circulation des informations personnelles sur les célébrités dont le public est friand comme le montre la vogue pour les portraits²². Il nous semble que Sand comprend parfaitement cette configuration de l'artiste dans le régime de visibilité moderne : elle met en scène son indignation (afin de satisfaire la curiosité de la foule) et sa position de fragilité (pour susciter la sympathie et rallier le lectorat à sa cause), ce dévoilement contribuant à accroître sa célébrité. Ces textes s'apparentent donc moins à des communiqués de presse avant l'heure qu'à une mise en scène retorse d'une « intimité médiatisée » pour reprendre l'expression de Marie-Ève Thérenty²³.

Sous le Second Empire, en dehors des lettres ouvertes, Sand a beaucoup joué avec de fausses indiscretions, lettres privées rendues publiques dans une visée promotionnelle. Elle utilise sa célébrité pour accroître ou partager sa réputation artistique tout en inventant une pratique de dévoilement contrôlé de son intimité²⁴. Cette stratégie est en partie liée à la diffusion en dehors de son contrôle d'une partie de sa correspondance dans la presse.

La promotion de sa vie publique

Bien des lettres de Sand ont été rendues publiques sans son accord pour faire la réclame de livres ou d'artistes dans des stratégies d'appropriation de la puissance de recommandation d'une célébrité. De même qu'aujourd'hui les magazines *people* sont en partie alimentés par des proches indélicats de figures publiques, au XIX^e siècle les destinataires n'hésitent pas à dévoiler la

22 Hélène DUFOUR, *Portraits en phrases, les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

23 Marie-Ève THÉRENTY, « Correspondances professionnelles. Quand la lettre fait l'article (à partir du cas de George Sand) », dans *La lettre et la presse. Poétique de l'intime et culture médiatique*, www.medias19.org/index.php?id=324.

24 D'autres auteurs se sont servis de la publicité afin d'accroître leur notoriété. Voir Laurence GUELLEC, Réjane BARGIEL-HARRY (dir.), *Littérature et Publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Éditions Gaussen, 2012.

correspondance reçue. Utilisée comme caution morale ou artistique, la lettre possède un statut d'authenticité et ce d'autant plus que sa présence dans le journal est mise en scène comme une incursion dans la vie privée de la personne célèbre. Reconnue en dehors du cercle des amateurs de littérature, Sand voit donc son nom convoqué à des fins publicitaires (souvent à son insu) aussi bien pour promouvoir des écrivains, qu'un parfumeur²⁵ ou qu'une actrice²⁶. Cette instrumentalisation promotionnelle de sa correspondance s'opère sans qu'elle puisse empêcher la dissémination de ses lettres par des destinataires indéliçats bien qu'elle insiste auprès de ses interlocuteurs pour que les échanges restent confidentiels²⁷. Il n'est pas donc étonnant que même sa liste de courses figure malgré elle dans un article faisant la réclame d'un restaurateur²⁸ :

Je vous prie monsieur Magny de faire pour Maurice une bonne petite jatte de gelée de viande bien nourrissante et bien douce.

Plus une purée de volaille que j'emporterai chaude le soir. – Pas de poivre, ou si peu... si peu...

Enfin de me procurer un pot de gelée d'oranges et un de gelée d'ananas bien bonne. J'emporterai le tout à six heures, en sortant de dîner, – la purée de volaille toute chaude²⁹.

L'exposition d'une correspondance privée, d'un fragment intime appartenant à une célébrité, joue le même rôle que les photographies volées des stars actuelles, la trivialité devenant un gage de vérité.

Certes, Sand a elle-même orchestré le dévoilement d'éléments privés dans les journaux, mais il s'agissait pour elle de maîtriser sa figure publique. Commencés dès avril 1847 ses mémoires sont édités en feuilleton dans *La*

25 George SAND, « Lettre à Henri Rafin », *L'Opinion Nationale*, 21 mars 1865 et *La Petite Revue*, 25 mars 1865, p. 87. Voir *Corr.*, t. XV, p. 604.

26 Autographe à Madame Ferraris, *Gazette de Paris*, 19 juillet 1857.

27 Voir par exemple cet extrait : « Ne montrez jamais mes lettres qu'à votre mère, à votre femme, ou à votre meilleur ami. C'est une sauvagerie et une manie que j'ai au plus haut degré. L'idée que je n'écris pas pour la personne seule à qui j'écris, ou pour ceux qui l'aiment complètement me glacerait sur le champ le cœur et la main ». George SAND, lettre à Charles Poncy, [Nohant, 24 août 1842], *Corr.*, t. V, p. 755-756.

28 Il s'agit du restaurateur Modeste Magny, connu pour son établissement où se réunissent régulièrement les écrivains célèbres dont Sainte-Beuve, les Goncourt ou Flaubert.

29 Lettre parue le 17 février 1856 dans *Le Figaro*. Voir *Corr.*, t. XIII, p. 540.

Presse à partir du 5 octobre 1854 sous le titre *Histoire de ma vie*³⁰. Anticipant et orientant la future construction collective de son image, ce texte lui permet de concilier son souci de visibilité médiatique et l'entretien de sa réputation. De plus, ses écrits biographiques officiels massivement diffusés en presse servent également à freiner l'édition de biographies non autorisées³¹. Une stratégie similaire est employée par rapport à la réclame. Ne pouvant canaliser les multiples utilisations non autorisées de son image médiatique, Sand contourne le problème afin d'utiliser sa célébrité à son avantage. Sous le Second Empire, elle reprend les tactiques commerciales dont elle est victime et met en scène ses vraies fausses lettres privées afin de promouvoir ses œuvres ou celles de proches³². Présentée comme un véritable extrait de correspondance privée, la lettre sur *Salammbô* du 27 janvier 1863 dans *La Presse* sert ainsi de réclame au roman de son ami Flaubert, la recommandation culturelle étant d'autant plus forte que Sand est alors une artiste reconnue³³.

Cette stratégie promotionnelle relativement simple se complexifie six ans plus tard, le dévoilement orchestrée de la correspondance entrant dans l'organisation d'une forme de « feuilleton médiatique³⁴ » à visée publicitaire se développant sur plusieurs numéros d'un même quotidien. Dans *Le Figaro* du 24 décembre 1869, une lettre de Sand est présentée comme un document véridique, où l'artiste témoigne sa confiance à M. Larochelle qui reprend *Claudie* au théâtre. La mise en scène de l'incursion dans la sphère privée passe par cette phrase : « Voici la lettre ; nous l'avons lue par dessus l'épaule du destinataire³⁵ ». Comme le signale Olivier Bara, le plaisir voyeur du lecteur de

30 À propos des désillusions politiques renvoyant Sand à la sphère littéraire, voir l'article de Nicolas Bianchi dans le présent numéro.

31 George Sand a d'ailleurs eu une polémique avec Eugène de Mirecourt, celui-ci ayant publié un portrait de Sand dans sa série « Les Contemporains ». Voir Eugène de MIRECOURT, *George Sand*, Paris, Gustave Havard éditeur, coll. « Les Contemporains », 1859.

32 Cette capacité à gérer la promotion à travers une chronologie des médias précise était déjà en œuvre lors du lancement de *L'Éclaireur de l'Indre* en 1843. Durant le Second Empire, les coulisses de la promotion médiatique orchestrée par Sand sont plus difficiles à percevoir, l'écrivaine étant aussi prudente dans sa correspondance privée que dans ces lettres publiques car elle sait que ses textes peuvent à tout moment être utilisés sans son accord.

33 Cette lettre ne figure pas dans la correspondance, signe qu'il s'agit bien d'un article promotionnel se présentant sous la forme d'une lettre privée rendue publique.

34 Sur la notion de feuilleton médiatique, voir Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2009.

35 *Le Figaro*, 24 décembre 1869. Voir *Corr.*, t. XXI, p. 737-738.

presse rejoint celui du spectateur de théâtre qui s'immisce « comme témoin d'un échange discursif qui ne lui est pas directement destiné³⁶ ». La lettre stratégiquement exposée dans la presse montre que Sand et ses intermédiaires comprennent parfaitement le jeu de la médiatisation de la célébrité, précédant les pratiques actuelles du *marketing*. Elle dévoile les coulisses du spectacle en cours de préparation, assurant une couverture médiatique avant la première et accroissant la visibilité de l'auteur. Un mois plus tard, un bref paragraphe paru dans *Le Figaro* du 23 janvier 1870 annonce le début des répétitions de *Claudie* au Théâtre Cluny. Il est suivi le lendemain par un long reportage intitulé « Indiscrétions parisiennes » où un journaliste relate sa visite chez Sand³⁷. Publiée le jour suivant, la seconde partie du reportage présente le théâtre de Nohant et s'achève sur le rappel du caractère intime des scènes rapportées : « Telle est, à quelques détails près, la vie privée de cette femme de génie³⁸ ». Ces indiscrétions orchestrées par le journaliste et Sand servent à promouvoir la reprise de *Claudie* mais maintiennent également la visibilité de l'auteur peu de temps avant la mise en scène d'une nouvelle pièce (*L'Autre*) à l'Odéon en février 1870. Le passage d'une lettre écrite par Sand à un reportage où la voix de la dramaturge est médiatisée par l'écriture journalistique permet de varier les approches textuelles et témoigne des changements de modalité de représentation de l'auteur.

Si dans les précédents portraits de la dramaturge l'intimité de la correspondance était privilégiée³⁹, vers la fin de la vie de Sand les pratiques journalistiques tendent à favoriser les visites à l'écrivain, genre précédent l'entretien d'écrivain, forme de reportage codifiée annonçant le triomphe de l'interview issue des formes de journalisme anglais⁴⁰. L'authenticité de l'écrit

36 Olivier BARA, art. cit.

37 Comme dans la plupart des articles de ce genre, le journaliste procède à une fictionalisation de l'entretien qui généralement ne comporte que des propos triviaux, le fait de faire parler le spécialiste de l'écrit qu'est un auteur ayant un caractère déceptif. Voir Martine LAVAUD et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004.

38 Adrien MARX, « Indiscrétions parisiennes », *Le Figaro*, 25 janvier 1870.

39 Dans « George Sand d'après nature » paru dans *Le Figaro* du 2 juillet 1863, Gabriel de Ruphy dresse un portrait émaillé d'extrait de lettres qu'il reproduit partiellement en prenant soin de laisser la signature « George Sand » comme si ces deux mots imprimés servaient de garantie d'authenticité, la « voix » de Sand se faisant entendre dans le cadre de l'article de presse.

40 Voir Marie-Ève THÉRENTY, « Paroles, paroles, paroles... Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain », art. cit.

par la main de l'auteur fait place à celle de la rencontre entre le journaliste et l'artiste, relatée du point de vue du professionnel de la presse, ce basculement témoignant de la spécialisation et de la divergence grandissante entre le monde des livres et celui des quotidiens.

À travers l'étude des lettres de Sand publiées dans les quotidiens, il est possible de voir comment une artiste devenue célèbre endosse le rôle non encore formalisé de publiciste. Sand a non seulement pris en charge la gestion de la présence médiatique de son œuvre (par le biais de stratégies promotionnelle et relationnelle avec les critiques) mais aussi la visibilité de la figure publique qu'elle est devenue grâce à sa singularité artistique et ses fréquentations. Ses lettres ouvertes et ses lettres privées rendues publiques montrent qu'elle a su s'adapter aux transformations de la presse et aux effets de la célébrité afin d'en profiter à défaut de pouvoir totalement les contrôler. Anticipant les usages contemporains des agences de communication, Sand a élaboré des stratégies de gestion de crise et de campagne promotionnelle. Cette volonté de maîtrise de sa célébrité se perçoit également dans son rapport à la photographie. Afin d'enrayer la diffusion du portrait réalisé par Richebourg en 1852, Sand fait réaliser par Nadar plusieurs clichés en 1864 qu'elle diffuse ensuite dans sa correspondance⁴¹. Résolument innovante et consciente des effets de la visibilité médiatique, Sand a ainsi tenté d'établir de son vivant le périmètre de son œuvre officielle et les images qui l'accompagnent. Toutefois elle ne gère pas sa fluctuation posthume laissée à la discrétion des héritiers, biographes et critiques qui procèdent par élimination des textes faussement attribués à l'artiste ou qu'ils estiment nuisibles à sa réputation.

BOUNTHAVY SUVILAY
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY-MONTPELLIER 3 – RIRRA2 I
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

⁴¹ Voir Anne-Marie DE BREM et Claude MALÉCOT, *Le Monde de George Sand. Portraits photographiques*, Paris, Monum, éditions du patrimoine, 2003.

DI

1831.

à Paris, au Bureau
 de la Presse, n° 12
 (rue de la Harpe), chez tous
 les Libraires, et chez tous les Di-
 recteurs des postes,
 au prix de l'abon-
 nement, non affranchies ne so-
 ciétés.



ABONNEMENT, POUR
 Pour un mois.
 Pour trois mois.
 POUR LES DÉP
 Pour un mois.
 Pour trois mois.
 POUR L'ÉT
 Pour trois mois.

AH! BASILE, MON MIGNON, FAISEUR DE COUPS D'ÉTAT, EN VOICI DU BOIS VE

FIGARO.

VISION.

Quelle heure est-il?—L'éternité.
 JEAN-PAUL.

J'avais religieusement écouté, et mon attention consciencieuse s'était durant cinq heures efforcée de saisir quelques-unes de ces phrases qui servent de matière à la lumière et qui remplacent le jour; les tribunes étaient presque désertes; aux centres on criait la clôture, on bâillait à la gauche, M. de Noailles parlait.

Puis, d'autres voix confuses s'en vinrent bruire à mes oreilles; mes yeux fatigués clignèrent sous la clarté des lustres. Les objets qui m'entouraient s'agitèrent en désordre pour former un cercle bizarre; soit que mon imagination abusée répétait plusieurs fois les objets qui frappaient ma vue; soit que mes yeux les réfléchissent en les multipliant, comme des verres à nombreuses facettes. Souvent le même personnage venait, sous les mêmes traits et sous la même allure, s'offrir double ou triple à mes regards.

J'aperçus deux vice-présidents. Le premier occupant le fauteuil, le second immobile à côté; mais tous deux si ressemblants, que je crus à tort le même type de physionomie imaginé d'abord

vitèrent et s'enfuirent.—Le dernier de tristement mon voisin; et il frappa de sa béquille.

Mais au milieu du tumulte; J'ai vu un fantôme au teint plombé. Et ce fantôme, de rires infernaux, des rires même personnage m'apparut au milieu de la foule, innombrable, comme une foule de fantômes se pressant autour de son char.

Un jour, dans une frénésie, l'autre se prodiguait l'ouïe, rugissant de haine et de colère, criait celui-ci. — J'ai sauvé la France; j'avais un autre qui tonnait contre les autres, un autre qui murmurait: Par

C'était un spectacle bizarre, agitées d'émotions si opposées, les lèvres des opinions si divergentes, encore criant contre les autres, son ombre un livre sur la table.

Un nouveau venu faisait qu'on n'ouvrit la porte qu'à lui. Un portefeuille était sous son bras, sa bouche belle et majestueuse, sa bouche semblait n'avoir rien dit. Vous savez bien, s'écriait-il avec fracas, vous savez bien

Les « bribes » d'une œuvre,

ou George Sand demi-auteure

Établir les *Œuvres complètes* d'un auteur obéit à une curieuse ambivalence : si la tâche consiste à collecter en archéologue tous les écrits attribuables à un même individu, en retour cette moisson façonne l'identité de l'écrivain dans sa singularité. Elle fonde le sens et la cohérence de sa création ; elle en dessine les visages attendus ou nouveaux, figés ou évolutifs, mais toujours garants de l'unité d'une conscience, des droits qui s'y attachent (la propriété intellectuelle) et des devoirs qui en dérivent (la responsabilité). Par la caution que constitue sa signature, l'auteur « donne son nom non pas à un texte, mais à une relation entre textes¹ » qui se soutiennent les uns les autres, qui instituent ensemble une œuvre, et qui ce faisant l'inscrivent en littérature².

L'intuition nous dicte cependant que toutes les traces écrites d'un auteur ne sont pas, loin s'en faut, éligibles à la distinction littéraire. Dans une entreprise d'œuvres complètes, « il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce “tout” ? », s'interrogeait Michel Foucault lors d'une conférence restée célèbre. Alors qu'il travaillait sur Nietzsche et ses brouillons, il se demandait plaisamment si la totalité visée incluait jusqu'aux notes de blanchisserie du philosophe : « œuvre ou pas œuvre³ ? » Prise en étau entre le souci d'exhaustivité qui la justifie et son indéniable pouvoir mythographique, l'œuvre dite complète sépare le bon grain de l'ivraie et frappe l'insignifiant d'une fatale *damnatio memoriae*⁴.

1 Jean-Noël MARIE, « Pourquoi Homère est-il aveugle ? », *Poétique*, n° 66, avril 1986, p. 241.

2 Pour une synthèse historique et théorique sur la notion d'auteur, voir l'introduction de l'anthologie *L'Auteur* par Alain BRUNN, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2001, notamment p. 12. Voir Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2001, chap. 2 : « L'auteur ».

3 Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 822.

4 Parmi les travaux consacrés au genre éditorial des œuvres complètes, voir notamment Jean SGARD et Catherine VOLPIHAC-AUGER (dir.), *La Notion d'œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999 ; Béatrice DIDIER, Jacques NEEFS et Stéphane ROLET (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses universitaires

Au soir de sa vie et de son œuvre, George Sand, soucieuse de la postérité de ses écrits et plus encore de la sécurité matérielle de sa famille, projette une publication de ses œuvres complètes initiée par l'éditeur Michel Lévy et préparée avec le concours du bibliophile belge Charles de Spoelberch de Lovenjoul, artisan déjà des œuvres de Balzac publiées à la même enseigne. Si des différends commerciaux et la mort successive de Lévy – auquel succède son frère Calmann – en 1875 et de Sand l'année suivante expliquent une inflexion chaotique du projet initial⁵, les négociations préalables à cette entreprise d'envergure nous sont accessibles par les correspondances échangées entre les trois intéressés et par plusieurs listes et classements annotés par Sand⁶.

Au-delà des évidents enjeux économiques de l'opération, ce dossier en révèle la portée symbolique et met au jour les frictions que suscite son bornage, entre le pragmatisme de l'éditeur, l'enthousiasme du collectionneur et les scrupules de l'auteure. Les arbitrages qui en découlent départagent ce qui relève de l'œuvre et ce qui ne lui appartient pas. Conditionnés par l'approbation ou non de George Sand, ils mettent ainsi au jour des rapports différenciés de l'écrivaine vis-à-vis de ses productions en fonction de plusieurs imaginaires scripturaux cohabitant dès leur rédaction et réinvestis *a posteriori* au moment d'arrêter le sommaire

de Vincennes, 2012. La notion doit bien entendu être stratifiée historiquement, le geste auctorial de George Sand décrit dans cet article ne s'assimilant que partiellement au geste génétique de Foucault ou de nos actuelles éditions critiques.

- 5 Voir Marie-Ève THÉRENTY, « L'édition complète des œuvres complètes de George Sand. "Chaos pour le lecteur" ou essai de poétique éditoriale », dans Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 381-393 ; Catherine GAVIGLIO-FAIVRE D'ACIER, « De la collecte à la mise en valeur du patrimoine littéraire du XIX^e siècle : le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul et les héritiers de George Sand », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 160/1, 2002, p. 271-297 ; Jean-Yves MOLLIÉ, *Michel et Calmann Lévy, ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, *passim* et notamment, pour le projet Sand, p. 414-421.
- 6 Les pièces épistolaires de ce dossier ont d'abord été transcrites dans un article de Christophe RYELANDT, « Le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul et George Sand », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises* (Bruxelles), 36/2, 1958. Elles sont aujourd'hui accessibles, pour les lettres de Sand, dans la *Correspondance* de l'écrivaine (ci-après *Corr.*) éditée par Georges Lubin, t. XXIV, Paris, Classiques Garnier, 1990 et, pour celles échangées entre ses deux interlocuteurs, dans la *Correspondance* de Lovenjoul et Michel Lévy, éd. Catherine Gaviglio-Faivre d'Arcier, Paris, Champion, 2001. On recourra directement à l'article de Ryelandt pour les envois de Lovenjoul à Sand. Les listes et plans de l'édition projetée ont quant à eux été édités par Béatrice Didier et Marie-Ève Thérenty en annexe du volume *1829-1831*, t. II, des nouvelles *Œuvres complètes* de Sand, Paris, Champion, 2008, p. 1595-1615.

des *Œuvres complètes* : au moins un régime de l'œuvre *intransitive*, durable et individuelle, et un régime de l'écrit *transitif*, éphémère et interactionnel.

La bribe et l'ouvrage

Il va sans dire que l'inclusion ou non de certains textes dépend d'abord de leur destination originelle. Tout au long de sa vie, Sand aura opéré entre le *corpus* des écrits destinés à la publication et les *marginalia* reclus dans le for privé une frontière dont les effractions signalent, par les effets de sens qu'elles induisent, le caractère structurant. La correspondance personnelle, nonobstant tous les cas de réécriture et de resémentation éditoriale visibles par exemple dans les *Lettres d'un voyageur* ou toute autre forme « à demi confidentielle, à demi littéraire⁷ », est ainsi reléguée hors du domaine public, même si Sand n'est nullement dupe des appétits qu'elle éveille : « Que mes lettres deviennent ce qu'elles pourront, je ne veux pas y songer. J'arrive à me persuader que quand elles sont intimes, elles ne sortiront pas de l'intimité bienveillante⁸. » Elle s'efforce même de récupérer voire de détruire certaines pièces jugées compromettantes. Ce n'est qu'après sa mort que ses héritiers en procureront une édition, partielle et expurgée, conformément d'ailleurs à ses volontés. De semblables réticences s'observent, en dépit de l'ambigu *Théâtre de Nohant* intégré d'emblée au projet des *Œuvres complètes*, pour les canevas du théâtre domestique, ce « genre où l'auteur disparaît entièrement, [...] où tous sont l'auteur⁹ », que Sand n'incline pas à révéler au grand jour pour un chapelet de raisons égrené dans d'autres articles de ce dossier¹⁰.

Mais au-delà de cette partition quelquefois perméable de l'entre-soi et du public, d'autres critères régissent les pourparlers entre les trois acteurs des futures *Œuvres complètes*. Alors que Lovenjoul souhaite par exemple y inclure des adaptations théâtrales de romans rédigées en collaboration, ou qu'il veut y produire plusieurs états d'une même œuvre (probablement *Cadio* ou *Le Drac*,

7 George SAND, *Histoire de ma vie*, I, 1, *Œuvres autobiographiques*, t. I, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 7.

8 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, fin novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 538. Sur le contrôle que Sand entend exercer sur la publication de sa correspondance, voir Anne E. MCCALL SAINT-SAËNS, *De l'être en lettres : l'autobiographie de George Sand*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 211-214.

9 George SAND, lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, fin novembre 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 539.

10 Voir les contributions d'Amélie Calderone, Amina Kharrouby, Pierre Causse au présent numéro.

dont le texte représenté à Paris a été coécrit avec Paul Meurice à partir d'une première rédaction pour la scène de Nohant)¹¹, Sand « refuse de publier deux versions trop semblables » en arguant de « la crainte que [lui] a communiqué[e] Michel Lévy de faire une édition ennuyeuse et qui paraîtrait grosse de redites¹² ». À quoi son « dilettante littéraire » réplique, en attestant les lecteurs, que « le public auquel on promet les *Œuvres Complètes* de George Sand a [...] *le droit et le désir* de les posséder¹³ ». Auprès de son éditeur, l'écrivaine feint de se ranger à cette expertise : « Monsieur de Spoelberch [...] croit que nous devons au public l'œuvre absolument complète, sauf les pièces auxquelles je n'ai pas travaillé du tout¹⁴ ». Mais si, tout en reconnaissant au vicomte une « réelle autorité », elle demande à Calmann Lévy de trancher ce « cas littéraire » en dernière instance, c'est qu'au fond, comme l'avait déjà deviné Michel, elle ne veut « admettre dans ses *Œuvres complètes* aucune chose faite en collaboration¹⁵ », ni peut-être confesser une pratique littéraire de la déclinaison contraire au dogme de l'originalité.

Il est un domaine qui, autant au moins que l'écriture théâtrale, cristallise de telles disputes : celui de la presse. Non pas les grands essais critiques ou politiques que Sand avait antérieurement rassemblés ou qu'elle désire immortaliser dans cette ultime édition, mais les autres : les papiers épars, anonymes quelquefois, et « trop insoucieusement semés par [sa] plume admirable dans des recueils et des journaux bien disparus aujourd'hui¹⁶ ». Abondamment sollicitée par Lovenjoul qui s'échine à inventorier et lui soumettre ces « articles dont elle a

11 « Quant à *Cadio* et à *La Petite Fadette*, vous savez comme moi que Mme Sand y a beaucoup travaillé, surtout à *Cadio* ; c'est de vous-même que je le tiens ; il me semble donc impossible de ne pas mettre ces pièces dans son *Théâtre* [...]. » (LOVENJOUL, lettre à Michel Lévy, [Bruxelles], 10 février 1875, *Correspondance*, éd. cit., p. 331 ; voir George SAND, lettre à Calmann Lévy, Nohant, 18 mai 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 273. La partie versifiée de l'opéra-comique *La Petite Fadette* (1869), d'après le roman de 1846, « a été écrite par Michel Carré, qui n'a pas signé » (LOVENJOUL, *George Sand. Étude bibliographique sur ses œuvres*, Paris, Henri Leclerc, 1914, édition posthume et actualisée de l'« Étude bibliographique des œuvres de George Sand » parue dans *Le Bibliophile belge* en 1868, n° 337).

12 George SAND, lettre à Lovenjoul, [Nohant, 14] mai 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 271.

13 LOVENJOUL, lettre à Sand, Paris, 16 mai 1875, dans Christophe RYELANDT, art. cit., p. 80.

14 George SAND, lettre à Calmann Lévy, Nohant, 18 mai 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 273.

15 LOVENJOUL, lettre à Michel Lévy, Paris, 3 mars 1875, *Correspondance*, éd. cit., p. 335.

16 LOVENJOUL, lettre à George Sand, Paris, 4 mai 1875, citée dans Christophe RYELANDT, art. cit., p. 77.

perdu le souvenir ou qu'elle ne juge pas dignes de la publicité¹⁷ », l'écrivaine à la mémoire faiblissante mais à la lucidité sans faille s'amuse du zèle de son inquisiteur : « Quant à la recherche minutieuse de mes *bribes* oubliées, je ne puis vous aider, et je vous assure que ces choses étant de nulle valeur, ne valent pas la peine que vous vous donneriez¹⁸. »

Bribe : tel est donc le mot, souligné dans sa lettre afin d'en marquer l'incongruité, dont l'écrivaine use pour désigner le reliquat de son œuvre. Littéré *dixit*, il désigne « les restes d'un repas », ce qui en fait une métaphore doublement dépréciative puisqu'il connote le résidu d'un plaisir procuré lui-même par un sens intellectuellement dévalué. *Bribe* s'emploie encore pour qualifier des « phrases prises çà et là » – des « passages détachés et sans suite », renchérit Larousse en empruntant d'ailleurs un exemple à l'œuvre de Sand –, une acception familière incompatible tant avec l'organisation interne d'une œuvre qu'avec la cohésion surplombante des œuvres complètes. Cette inadéquation est avancée par Sand pour récuser une batterie d'articles circonstanciels originellement épistolaires, mais repris par les journaux sans forcément son autorisation : « Quant aux lettres particulières qui ont été publiées, soit pour me louer, soit pour me nuire, soit pour s'en faire un titre, il serait de mauvais goût de les présenter au public comme des *ouvrages* [...]»¹⁹. »

Quelques mois plus tard, Sand confirme l'éjection des *bribes* hors de ses *Œuvres* en proclamant l'exclusion d'une nécrologie de Pierre Néraud exhumée par son correspondant dans la *Revue du Cher* de mars 1836, au motif qu'elle ne veut « absolument pas encombrer l'édition complète de petits riens insignifiants littérairement parlant²⁰ ». L'opprobre imputable au défaut de qualité ou de quantité, corroboré en l'occurrence par le fait à ses yeux significatif qu'elle avait oublié ce texte, souffre toutefois certains aménagements. L'auteure, subissant les pressions cumulées de Lovenjoul et de Lévy, se montre tiraillée entre la volonté de consolider son statut d'auteur et la tentation de tout publier : consultée au sujet de *La Fille d'Albano*, nouvelle de jeunesse parue dans *La Mode* du 15 mai 1831 et signée « J.S. », pseudonyme qu'elle partageait avec Jules Sandeau, elle

17 Michel LÉVY, lettre à Lovenjoul, Paris, 23 février 1875, *Correspondance*, éd. cit., p. 334.

18 George SAND, lettre à Lovenjoul, Nohant, 12 mai 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 267.

19 George SAND, lettre à Michel Lévy, [Nohant], 20 février [1875], *Corr.*, t. XXIV, p. 221. Sur la délicate distinction entre la lettre ouverte et la médiatisation de lettres intimes, voir l'étude de Bounthavy Suvilay dans le présent numéro.

20 George SAND, lettre à Lovenjoul, Nohant, 30 octobre 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 437. La nécrologie de Néraud père sera finalement reprise dans les posthumes *Nouvelles Lettres d'un voyageur* (1877).

se perd dans de palinodiques hésitations avant de statuer : « C'est mauvais, mais c'est bien de moi, à joindre aux œuvres complètes²¹ ».

L'instable reconnaissance de ce type de textes s'explique par une tension entre l'*éthos* de l'écrivain et les impératifs de l'écriture journalistique, dans les pratiques comme dans les représentations du temps. Les contemporains de Sand évoquent en effet une « littérature marchande, considérée sous le rapport du métier, et non sous le rapport de l'art²² ». « Le caractère du journal », insistent-ils, « est l'impersonnalité. Le journal est avant tout et surtout une œuvre collective ; c'est par de mutuelles concessions que chaque collaborateur peut, sans troubler l'accord, exécuter sa partie dans le concert quotidien²³ ». De cette organisation rédactionnelle découle un régime d'auctorialité restreinte, très différent de la paternité littéraire, où la voix particulière de l'écrivain-journaliste se soumet aux exigences de l'énonciation éditoriale imprimée par le directeur du journal. La circulation des contenus médiatiques explique par ailleurs :

que les collaborateurs des journaux n'aient pas le sentiment de faire œuvre de création et acceptent l'effacement de leur signature [...]. Beaucoup ont même intérêt à ne pas signer, soit qu'ils recourent au journalisme comme pis-aller à une carrière d'écrivain qu'ils ne veulent pas compromettre par cette collaboration, soit qu'ils multiplient les contributions simultanées à de nombreuses publications pour se constituer un revenu décent. Ces multiples raisons font que les journalistes n'opposent pas à une conception collective du journal un droit à la reconnaissance individuelle du travail accompli²⁴.

21 George SAND, lettre à Lovenjoul, [Nohant], 13 mai 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 269. Précisons que le texte avait déjà été republié en 1869 en complément aux *Sept Cordes de la lyre*. C'est d'ailleurs l'argument avancé par Lovenjoul : « *La Fille d'Albano* est si peu par Jules Sandeau que Mme Sand, après l'avoir reconnue, l'a laissé imprimer dans votre édition des *7 cordes de la lyre*. » (LOVENJOUL, lettre à Michel Lévy, [Bruxelles], 10 février 1875, *Correspondance*, éd. cit., p. 330 ; voir la réponse de Lévy du 3 mars, *ibid.*, p. 335). Sur un classement de ses œuvres réalisé en janvier 1875, Sand a biffé le titre dans la « première division » en justifiant : « Jules Sandeau », ce qui ne l'a pas empêchée de le conserver sans remarque dans la « deuxième division » puis de l'entériner dans une autre liste plus aboutie (*Œuvres complètes, 1829-1831*, éd. cit., t. II, p. 1601-1602 et 1608).

22 Horace RAISSON, *Code du littérateur et du journaliste*, Paris, L'Huillier, 1829, p. 17.

23 Edmond TEXIER, *Le Journal et le journaliste*, Paris, A. Le Chevalier, 1868, p. 30-31.

24 Isabelle DIU et Élisabeth PARINET, *Histoire des auteurs*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2013, p. 69-70.

Éprise de sa liberté créatrice, Sand s'accommode mal de ces harmoniques forcées, au point qu'elle préfère interrompre les *Lettres à Marcie* dans *Le Monde* de Lammenais ou rompre avec la *Revue des deux mondes* lorsque son directeur François Buloz se montre trop interventionniste : « Vos idées et vos instincts n'ont que faire dans ma prose. Je ne me mêle pas de votre chronique, [...] et je vous prie de laisser mon cerveau et mon encrier tranquilles [...] »²⁵. » Mais ces vigoureuses revendications concernent des *ouvrages*, non des *bribes*, et ils émanent d'une auteure au faîte de sa gloire, parfaitement consciente du magistère intellectuel qu'elle exerce comme de la valeur marchande de sa signature. Les *bribes* rétrospectivement disqualifiées renvoient plutôt à des marges de l'œuvre où sa voix doit se fondre dans la pluralité anonyme de la rédaction, compromettant jusqu'à l'identification de ses contributions.

Bribes de jeunesse : les bigarrures énonciatives de Figaro

Nul écrit de Sand ne représente mieux la problématique paternité (faut-il dire en l'occurrence « maternité » ?) des bribes que ses toutes premières publications dans le *Figaro* de 1831, un petit journal satirique dont elle avait rejoint l'artisanale équipe rédactionnelle sans aucune expérience grâce à l'entregent d'amis berrichons. Plusieurs articles sont attestés par la correspondance d'alors, mais aucun – significativement – ne figure sur les inventaires préparatoires des *Œuvres complètes*²⁶, comme si, antérieurs à la naissance par pseudonyme de George Sand, ils ne pouvaient pas intégrer les œuvres « de George Sand ».

À ses proches, celle qu'on appelait encore Aurore Dudevant décrivait une écriture en groupe noyauté par un patron autoritaire : « M. Delatouche [...] est sur nos épaules, taillant, rognant à tort et à travers, nous imposant ses lubies [...]. Et nous d'écrire comme il l'entend ; car, après tout, c'est son affaire et nous ne sommes que ses manœuvres ; *ouvrier-journaliste, garçon-rédacteur*, je ne suis pas autre chose pour le moment »²⁷. » Un témoignage ultérieur convoque implicitement la figure topique du chef d'orchestre, mais aussi celles plus inattendues du maître d'école enseignant ses « apprentis » et même du cultivateur ou de l'accoucheur

25 George SAND, lettre à François Buloz, [Nohant], 15 septembre 1841, *Corr.*, t. V, p. 418.

26 En attendant leur édition dans les *Écrits journalistiques* à paraître, on se reportera à leur contextualisation détaillée par Yves Chastagnaret dans les deux premiers volumes parus chez Champion des nouvelles *Œuvres complètes, 1829-1831*.

27 George SAND, lettre à Jules Boucoiran, [Paris, 4 mars 1831], *Corr.*, t. I, p. 818.

s'amusant « à faire jaillir autour de lui [...] les bons mots, les calembours et les épigrammes²⁸ ».

L'encadrement paternaliste de Latouche n'est pas sans conséquence sur l'interprétation des premiers articles de Sand, à commencer par « Molinara », paru le 3 mars 1831. Cette petite fable morale aurait été écrite « dans son cabinet [celui de Latouche], à sa table, moitié avec lui²⁹ ». Selon qu'on adopte la perspective de la future écrivaine ou la ligne antigouvernementale soutenue par le directeur, cette « idylle » peut se lire alternativement comme un tableau pittoresque préfigurant les romans champêtres ou comme une charge contre le baron Dupin ou contre le légitimiste archevêque de Paris Mgr de Quélen, deux cibles récurrentes du journal. La rédactrice elle-même se plaisait du reste à cultiver une forme de mystère quant au sens de l'« énigme politique » cachée par « cette *Molinara* et ce *polisson* de moulin³⁰ ».

Le numéro du surlendemain illustre de façon plus exemplaire encore la contribution équivoque de la jeune Aurore, dont deux articles parus anonymement problématisent, chacun à sa manière, la tension entre création individuelle et écriture collective. « Vision », le premier d'entre eux, se présente comme une satire fantasmagorique sur la Chambre des députés publiée en tête du numéro. Dès le lendemain de la parution, Aurore expliquait à son ami Charles Duvernet : « M. Delatouche l'a trouvé très remarquable et *m'a prié* en quelque sorte de le lui donner. Il est de Jules Sandeau, qui me l'avait confié [...]. Il le destinait au *Voleur*, et moi je l'ai *volé*, au profit du *Figaro*³¹. » Derrière le calembour, il faut probablement entendre une réelle implication de sa personne. Le 25 février, elle sollicitait auprès du député François Duris-Dufresne un entretien pour « un jeune homme », Sandeau comprend-on, occupé à « un petit travail littéraire qui ne manque ni d'esprit ni d'originalité » mais qu'elle aurait tout aussi bien pu remplacer en la circonstance : « J'aurais fait ses affaires et les miennes en lui volant cette entrevue, dont je lui aurais rendu verbalement le résultat³². » Avant de voler le texte à son amant, elle aurait donc tenté de lui voler son entretien préparatoire... Attendue, la confidence vient dans la conclusion un brin séductrice de la lettre : « En lui rendant ce service, vous m'obligerez aussi, car

28 George SAND, « H. de Latouche » [1851], dans *Autour de la table, Œuvres complètes*, éd. Lévy, t. II, p. 234.

29 George SAND, lettre à Charles Duvernet, [Paris], 6 mars [1831], *Corr.*, t. I, p. 822.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 George SAND, lettre à François Duris-Dufresne, [Paris] 25 [février] 1831, *Corr.*, t. I, p. 815.

je ne vous cache pas que j'ai quelque part dans cette bluette », une affirmation dont il ne faut toutefois pas négliger la possible exagération rhétorique compte tenu de la faveur requise par la jeune femme. Mais inversement, la fiction du vol aurait elle aussi une visée persuasive. Selon Frédéric Ségu, elle aurait servi à faire entrer Sandeau au *Figaro* : une fois le mensonge avoué, Latouche, qui n'a jamais rechigné à favoriser le cortège de moqueries visant la Chambre, « ne pouvait qu'accepter un collaborateur qui avait donné la preuve de son talent³³ ». Ce stratagème, si c'en est bien un, s'inscrit dans le sillage d'une « association littéraire » (selon l'expression de Sand³⁴) initiée quelques semaines plus tôt. En janvier, Latouche avait recommandé auprès de Véron, directeur de la *Revue de Paris*, un récit rédigé conjointement par les deux amants mais signé Sandeau seul pour ne pas compromettre les chances de publication ni l'honneur de la famille Dudevant. À Véron, réputé misogyne, le texte avait bien été présenté comme l'œuvre du jeune homme, mais à Latouche, plus proche d'Aurore et apparemment peu disposé à étendre sa protection à deux personnes, on avait fait croire que le patronyme masculin n'était qu'un nom de plume emprunté par sa pupille à un « compatriote³⁵ ». Le prétendu vol de « Vision » revendiqué auprès de Charles Duvernet, apparenté à Latouche, constituerait ainsi une seconde feinte susceptible de solder le précédent mensonge en vue d'une embauche.

C'est peut-être à titre compensatoire que la jeune journaliste, ayant sacrifié la reconnaissance de son rôle dans l'élaboration de « Vision », clamait sa responsabilité personnelle à propos de la « bigarrure » parue dans le même numéro, une parodie d'ordonnance officielle foncièrement provocatrice dans un climat politique tendu touchant la préfecture de police de Paris : « *C'est pourtant moi qu'a fait ce coup-là !* J'en peux pas revenir et j'en ris à me démettre les mandibules. [...] Je m'en déclare l'auteur et je me fais mettre en prison. [...] Mais aussi ma réputation est faite et je trouve un éditeur pour acheter mes platitudes et des sots pour les lire³⁶. » D'apparence spontanée, la fanfaronnade était en réalité minutieusement calculée. D'une part, l'épistolière savait ne rien encourir : la responsabilité juridique d'un article anonyme revient à la direction du journal. D'autre part,

33 Frédéric SÉGU, *Le Premier Figaro, 1826-1833*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1932, p. 53.

34 George SAND, lettre à Charles Duvernet, [Paris], 19 janvier 1831, *Corr.*, t. I, p. 783.

35 Voir *Corr.*, t. I, p. 783-784, 790 et t. XXV, p. 220. On renvoie également à la présentation de *La Prima Donna* dans les *Œuvres complètes, 1829-1831*, éd. cit., t. I, p. 617-621.

36 George SAND, lettre à Charles Duvernet, [Paris], 6 mars [1831], *Corr.*, t. I, p. 823. Sand réitère cette rodomontade auprès de Jules Boucoiran (lettres du [7 mars] et du [20 mars], *ibid.*, p. 825 et 829).

sa bigarrure, quoique singulière car plus longue que les autres, entre en symbiose avec l'ensemble des brèves montées quotidiennement dans cette rubrique dont l'appellation dit bien la structure en mosaïque. La raillerie du préfet Vivien prend sens par rapport aux autres nouvelles en trois lignes qui le visaient déjà dans les numéros précédents et par rapport à celles qui suivent immédiatement le texte d'Aurore dans le même numéro. Sa gaillarde revendication vise donc davantage un coup d'éclat à destination de son entourage qu'une authentique profession d'autorité ; on pourrait même y lire un baroud d'honneur, puisqu'on ne lui connaît pas de récidive dans les numéros suivants.

Néanmoins, les trois articulets du 3 et du 5 mars, identifiés grâce à la correspondance conservée, cachent peut-être d'autres *bribes* qui n'ont pas eu cette chance. Lorsque Lovenjoul envoie à Sand un « article sur le *Dernier des Beaumanoir* (*Figaro*, 1831) » qu'il lui attribue par le style et par l'opinion prétendument autorisée de l'ami d'un ami³⁷, elle rétorque incontinent : « Ce n'est pas de moi mais *c'est de Delatouche et bon à garder* », c'est-à-dire à garder par-devers les *Ceuvres complètes*³⁸. Or un examen attentif des pièces à conviction permet de suspecter une genèse plus complexe. Parue le 1^{er} mars 1831 sous le titre « Le sire de Beaumanoir (histoire du tems des croisades) », cette fantaisiste parodie médiévale dialogue avec l'ultérieure « Vision » en représentant un même personnage, le vieux parlementaire Kératry rebaptisé « sire de Beaumanoir » d'après le protagoniste de son roman *Les Derniers des Beaumanoir, ou La Tour d'Helvin* (1825). Le portrait, très satirique, fait allusion à la vie privée du chevalier podagre et de sa dame « jeune et belle » épousée sur le tard, allusion limpide à la femme avec qui le parlementaire s'était remarié et que Sand avait malencontreusement prise pour sa fille³⁹... À Kératry qui lui aurait affablement conseillé de ne pas faire des livres mais des enfants, elle aurait répondu, selon la relation rétrospective d'*Histoire de ma vie*, de « garde[r] le précepte pour [lui]-même ». Elle ajoute : « Delatouche a arrangé ma réponse depuis en racontant cette belle entrevue. Il

37 LOVENJOUL, lettre à George Sand, Paris, 14 mai 1875, dans Christophe RYELANDT, art. cit., p. 79 : « [...] je suis sûr qu'en le relisant vous le reconnaîtrez [...] ; il porte si bien votre empreinte que je vous l'avais attribué uniquement après lecture avant que ce renseignement ne m'eût été donné par une personne qui le tenait d'un de vos plus anciens amis, Monsieur Fleury... ».

38 GEORGE SAND, lettre à Lovenjoul, Nohant, 14 juin 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 303.

39 « Je [...] demandai à mon nouveau patron [...] si mademoiselle sa fille était malade. Je débutais par une insigne bêtise. Le vieillard me répondit d'un air tout gonflé d'orgueil armoricain que c'était là madame Kératry, sa femme. » (GEORGE SAND, *Histoire de ma vie*, IV, 15, éd. cit., t. II, p. 150).

m'a fait dire *faites-en vous-même si vous pouvez*⁴⁰. » Cette plaisanterie sur une supposée impuissance sénile de Kératry s'accorde avec la pointe conclusive de l'article du 1^{er} mars, une charge avant tout politique, mais aussi potentiellement sexuelle : « Ce sera vraiment là le dernier des Beaumanoir ! » Faute de preuve, il est impossible de déterminer si cette historiette a été inspirée voire écrite, en totalité ou en partie, par George Sand. Mais comme les autres articles du *Figaro*, elle s'inscrit dans le lit d'un discours constitutivement polyphonique et transitif, sans auteur, où il n'importe finalement guère que ces textes sortent ou non de son encrier.

Bribes de maturité : les détours consentis du « je »

Un autre type d'indétermination, choisie celle-ci, se présente dans la presse politique des années 1840 lorsque l'écrivaine devenue célèbre met son talent au service de causes qu'elle adoube en balançant prises de position individuelles et offrande communautaire de son énonciation. Dans plusieurs lettres au sujet d'un *Appel* anonyme pour le lancement de *L'Éclairer de l'Indre* imprimé en novembre 1843⁴¹, lettres adressées aux mêmes amis berrichons cofondateurs du titre avec elle, Sand affirme tantôt en être l'auteure (« mon *Appel*⁴² », ou à tout le moins « notre appel⁴³ »), tantôt ne pas l'être (« votre programme⁴⁴ »). Cette contradiction manifeste se résorbe toutefois au profit d'une posture de distanciation *ad hoc* sitôt que l'on s'avise que la dernière de ces lettres, affectant le ton d'une lettre personnelle, est en réalité destinée à circuler, comme le révèle une autre missive, indubitablement réservée au premier cercle celle-ci : « Vous

40 *Ibid.*

41 On en trouve la reproduction photomécanique dans le cahier iconographique du t. VI de la *Correspondance* de Sand. Il sera édité pour la première fois dans les *Écrits journalistiques* à paraître.

42 « [Ferdinand Guillon, envisagé pour le poste de rédacteur] a été satisfait de mon *appel aux hommes indépendants* et d'un bout de programme que je lui ai lu [...]. » (George SAND, lettre à ses amis berrichons, [Paris, 15 (?) février 1844], *Corr.*, t. VI, p. 434).

43 « Notre appel avec ou sans nom d'auteur, devrait donc, selon moi, être déjà dans toutes les mains. » (George SAND, lettre à Charles Duvernet, *Corr.*, t. VI, p. 319). Néanmoins, « c'est moi qui fais toutes les écritures, programmes, *professions de foi* et circulaires », précise-t-elle à son fils et à Chopin le 27 novembre, juste après le dîner de fondation du journal à Nohant (*Corr.*, t. VI, p. 304).

44 « Outre toutes les bonnes raisons que vous faites valoir dans votre programme, il y a nécessité urgente à décentraliser Paris, moralement, intellectuellement et politiquement. » (George SAND, lettre [semi-publique] à ses amis berrichons, Nohant, 29 novembre 1843, *Corr.*, t. VI, p. 307).

avez la lettre de Lamartine [une lettre d'adhésion au projet de *L'Éclaireur de l'Indre*], faites-la copier et distribuer. Servez-vous de même de ma lettre, mais ne l'imprimez pas⁴⁵. » Le retrait de Sand précédemment évoqué n'est donc qu'apparent et il sert une mise en scène facticement dialogique au sein d'un dispositif plus large de *marketing* journalistique. En plus de se départir tactiquement du raisonnement très juridique de l'*Appel* afin de le dépersonnaliser, elle se réserve un argumentaire régionaliste qui sied mieux à sa sensibilité littéraire dans un autre document programmatique, parfaitement complémentaire : une circulaire autographiée, dûment signée lors de sa distribution, puis explicitement intégrée aux *Ceuvres complètes*⁴⁶. L'*Appel* est certes aussi un texte de Sand, mais qui *a contrario* feint de ne pas être d'elle, et où son intention est paradoxalement de ne pas en être l'auteur. Signe de cette ambiguïté : il n'est ni reconnu ni désavoué dans la liste des écrits politiques de 1875 où il n'est même pas mentionné.

En 1848, Sand adopte une semblable duplicité dans son engagement au profit du nouveau gouvernement. Ses contributions anonymes au *Bulletin de la République* contrastent avec les trois livraisons contemporaines de l'éphémère *Cause du peuple* qui, comme par contrepoint, exhibent son nom. Au-delà de la difficile identification des « quelques fragments dans quelques n[umér]os⁴⁷ » du *Bulletin* qu'elle affirme avoir rédigés, c'est la nature même de sa collaboration qui disqualifie ces *bribes* politiques dont elle rejettera irrévocablement l'entrée dans ses *Ceuvres complètes* : « Ils n'étaient pas signés, et je ne jouais là que le rôle d'un secrétaire, sans responsabilité, qui rédige et que l'on relit et corrige comme l'on veut⁴⁸. » La délégation d'autorité évoquée n'a cependant rien à voir avec la férule

45 George SAND, lettre à ses amis berrichons, [Paris, 5 (?) décembre 1843], *Corr.*, t. VI, p. 310.

46 Circulaire pour la fondation de *L'Éclaireur de l'Indre*, janvier 1844, reprise dans *Questions politiques et sociales* (1879) et dans *Corr.*, t. VI, p. 380-381. Contrairement à l'*Appel*, elle figure dans les listes préparatoires de 1875 (*Ceuvres complètes, 1829-1831*, éd. cit., t. II, p. 1604).

47 George SAND, lettre à Ferdinand François, Paris, 30 avril 1848, *Corr.*, t. VIII, p. 439. Voir aussi des « bulletins » du « ministère de l'instruction publique » auxquels elle affirme avoir contribué dans le même esprit que les *Bulletins de la République*, mais dont même Georges Lubin ignore tout (George SAND, lettre à Étienne Arago, Nohant, 8 septembre 1848, *Corr.*, t. VIII, p. 620).

48 George SAND, lettre à Michel Lévy, [Nohant, 3 janvier 1875], *Corr.*, t. XXIV, p. 191 ; voir lettre du 7 janvier : « Ne pas publier les *Bulletins de la République*. Ils ne sont pas signés. Ils ont été soumis au gouvernement provisoire, je n'en ai pas la responsabilité. » (p. 196). Dans la liste préparatoire, ils sont indiqués comme « supprimés » (*Ceuvres complètes, 1829-1831*, éd. cit., t. II, p. 1605), mais apparaissent curieusement dans la liste définitive (p. 1614).

de Latouche au *Figaro*. Au moment d'écrire ces *Bulletins*, Sand opérait même une fine distinction entre une « responsabilité morale » qu'elle se reconnaissait (« Mon ami, écrivait-elle à Frédéric Girerd, je suis en effet l'auteur du seizième bulletin, et j'en accepte toute la responsabilité morale ») et une « responsabilité politique », assumée quant à elle par le ministre Ledru-Rollin :

C'était la première et ce sera probablement, la dernière fois de ma vie que j'aurai écrit quelques lignes sans les signer ; mais du moment où je consentais à laisser au ministre la responsabilité d'un écrit de moi, je devais accepter aussi la censure du ministre, ou des personnes qu'il commettait à cet examen. C'était une preuve de confiance personnelle de ma part envers Mr Ledru-Rollin, la plus grande qu'un écrivain qui se respecte puisse donner à un ami politique⁴⁹.

Par-delà les stratégies partisans de *L'Éclair* ou des *Bulletins*, cette servitude volontaire conforte, dans sa confidentialité satisfaite, une auctorialité qui simule sa négation et s'affirme imperméable aux sirènes de la publicité. À la différence des épigrammes de *Figaro*, comptées pour négligeables, le sacrifice de Sand apparaît ici comme un acte généreux : c'est bien en tant qu'auteure, et en vertu des valeurs supérieures que connote cette qualité, qu'elle renonce librement à toute velléité de propriété littéraire. On retrouve la portée éthique de ce geste lorsque Lovenjoul lui présente un fragment qu'elle a écrit en 1862 pour les *Notes sur l'île de la Réunion* de Louis Maillard, cousin d'Alexandre Manceau, à propos duquel elle développe une distinction semblable entre activité rédactionnelle et statut auctorial :

L'article *Cyclone* n'étant pas signé de moi, appartient bien légitimement à Maillard qui y parle à la 1^{ère} personne et qui a éprouvé les souffrances et les dangers de l'aventure. J'ai rédigé d'après ses notes ce qu'il m'a priée d'écrire, mais je n'y ai pas ajouté mon nom, [...] et le travail en question ne doit pas m'être attribué. [...] je n'ai pas le droit, moi, de réunir cette œuvre de pure rédaction à mon œuvre complète et de reprendre à la mémoire de Maillard ce que je lui ai donné de son vivant. Si peu de chose que ce soit, ce que j'ai fait pour son livre, appartient à tout jamais à son livre⁵⁰.

49 George SAND, lettre à Frédéric Girerd, Nohant, 6 août 1848, *Corr.*, t. VIII, p. 584-586.

50 George SAND, lettre à Lovenjoul, Nohant, 30 octobre 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 436-437.

Dans les *Notes sur l'île de la Réunion (Bourbon)* (Paris, Dentu, 1862), le chapitre « Des cyclones » (p. 89-100) contient d'abord une description météorologique, reprise d'une

Des privations de l'aspirante journaliste aux libéralités de l'écrivaine accomplie, notre parcours suggère combien George Sand a subi les intermittences de la fonction auteur, mais combien aussi elle en a joué : symétriquement aux articles anonymes qui, faute d'attestation épistolaire, sont à jamais enfouis, il en existe d'autres, tardivement désavoués, qui ne sont pas de sa main mais qui, signés « George Sand », ont fait partie de son œuvre aux yeux des lecteurs, avec son consentement et donc sans que son identité eût été usurpée. On pense au *Dernier Sauvage*, publié dans *L'Artiste* en 1839 et endossé « pour obliger l'auteur, malheureux à cette époque, Félicien Mallefille⁵¹ », ou au mieux connu *Voyage d'un moineau de Paris*. On sait aujourd'hui, sur la base d'une correspondance sans équivoque, que cet apologue intégré aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux* a été rédigé par Balzac et que Sand s'est limitée à ajouter « à la fin quelques lignes [...] sur la république idéale des bêtes⁵² ». À Lovenjoul, elle avait précisé que l'article « n'aurait été signé par [elle] qu'après le refus de l'éditeur Hetzel d'admettre un nouveau travail de Balzac⁵³ », déjà auteur de trois autres morceaux dans l'ouvrage panoramique. Mais ultérieurement, durant la préparation des *Cœuvres* de Balzac, l'éditeur avait cru se rappeler à tort que « lui, Hetzel l'avait écrit lui-même et en avait confié la retouche à George Sand, qui s'était contentée d'y ajouter une *cauda*⁵⁴ ». De ces témoignages contradictoires, l'ultime édition de l'*Étude bibliographique* de Lovenjoul pouvait à tout le moins conclure que ce texte indûment imputé à l'auteure de *Lélia* doit « être écarté de ses œuvres complètes, édition définitive », quoiqu'« on pourrait en citer les derniers paragraphes seuls qui, en effet, paraissent dans la manière de Mme Sand ».

Un ultime exemple esquissera la fragile conversion d'un régime médiatique en un régime d'auteur. Au cours de ses premières recherches sur la dame de Nohant, bien avant d'être missionné pour ses *Cœuvres complètes*, Lovenjoul avait repéré

communication lue à la Société de géographie en 1853, puis le récit d'un « ouragan à la plaine des Cafres » (p. 94 *sq.*), effectivement rédigé à la première personne : c'est donc le fragment attribuable à Sand, dont l'activité de *ghost writer* n'est évidemment pas mentionnée mais à qui l'ouvrage entier est dédié. La correspondance contemporaine évoque « quelques allègements à la forme de la rédaction » que Sand propose à Maillard le 20 janvier 1862 (*Corr.*, t. XVI, p. 744), mais reste muette quant à une participation plus active de l'écrivaine, qui rédigera même le compte rendu du livre dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} janvier 1863.

51 LOVENJOUL, *Étude bibliographique*, *op. cit.*, n° 49.

52 GEORGE SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Paris, mi-juin 1841], *Corr.*, t. V, p. 323.

53 LOVENJOUL, *Étude bibliographique*, *op. cit.*, n° 67. Ce « désaveu verbal », déjà présent dans la première édition, est donc antérieur à 1868.

54 MICHEL LÉVY, lettre à Lovenjoul, Paris, 16 août 1870, *Correspondance*, éd. cit., p. 200.

dans le *Magasin pittoresque* quelques articles anonymes dans lesquels il subodorait la participation de l'écrivaine : « il y a là aussi du George Sand inconnu⁵⁵ », se réjouissait-il après qu'elle les eut reconnus, ainsi qu'en témoigne son *Étude bibliographique* parue en 1868. Mais l'auteure supposée se montre plus confuse au cours de la préparation des *Ceuvres complètes* et finit par les désavouer, si bien que sur son exemplaire de sa bibliographie, le collectionneur en biffe les références de plusieurs traits et les commente d'un laconique : « Apocryphes⁵⁶ ».

À l'instar de ces articles qui réussissent le tour de force d'être à la fois *apocryphes* et *anonymes*, les quelques exemples que nous avons parcourus suggèrent combien les *Ceuvres complètes* dépeignent, selon la formule de Marie-Ève Thérenty, « une sorte d'ombre du journal⁵⁷ », à la fois trace du creuset médiatique des textes et occultation de cette origine par l'adaptation de leurs propriétés journalistiques – une écriture éphémère et collective – aux lois du livre – un écrin durable de l'expression personnelle. En définitive, s'intéresser aux *bribes* de George Sand ne revient pas seulement à s'abandonner à la quête fétichiste de l'inédit, mais permet aussi, et peut-être surtout, de relire l'œuvre à la lumière de ses franges, de mesurer à quel point la perspective d'être auteur ouvre un spectre large de réalités quotidiennes dans ce XIX^e siècle qui se représente ordinairement si sensible à la fusion romantique d'une vie et d'une œuvre. Et de reconnaître que sous la chape monumentaliste des *Ceuvres complètes* d'un écrivain survit en sourdine, dans les interstices de l'absolu littéraire, entre le singulier et le pluriel, entre le privé et le public, la mémoire d'un autre *modus scribendi* : un art consommé de n'être auteur qu'à demi.

JEAN RIME

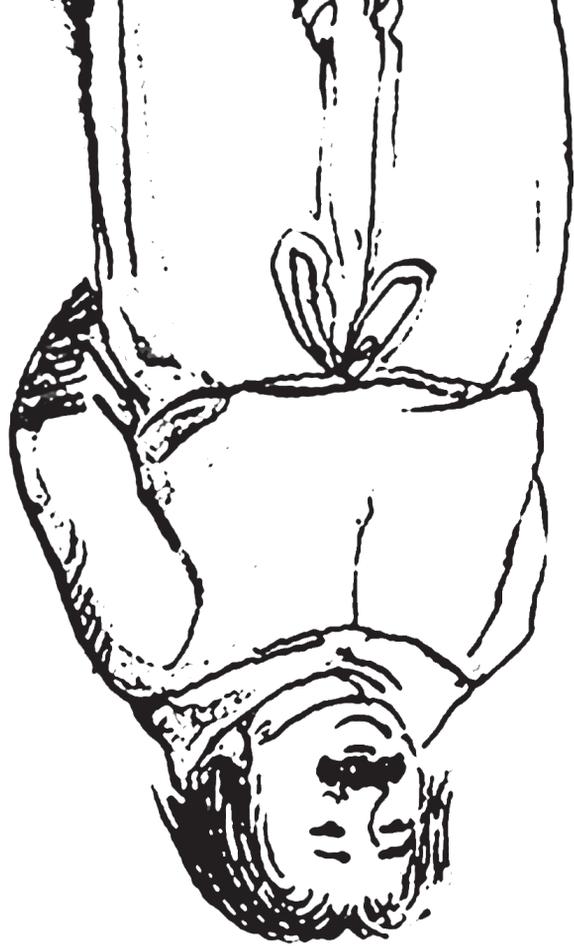
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY, MONTPELLIER 3 / RIRRA21
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

55 Lettre de LOVENJOU à Michel Lévy, [Bruxelles], 15 sept 1872, *ibid.*, p. 286.

56 Voir LOVENJOU, *Étude bibliographique*, *op. cit.*, n^{os} 191 (« L'if de la Motte-Feuilly », *Magasin pittoresque*, septembre 1854) et 192 (« Royat », octobre 1854). En revanche, les n^{os} 206 (« Les jardins en Italie », janvier 1856), 209 (« La maison déserte », mars 1856), 213 (« Les bois », septembre 1856) et 223 (« Les légendes rustiques », novembre 1857) n'ont pas été désavoués et le n^o 225 (« Les bords de la Creuse », février et août 1858), anonyme comme tous les autres, a même été recueilli du vivant de Sand à la suite de *Promenades autour d'un village* (1866). Dans les listes préparatoires aux *Ceuvres complètes* établies par Lovenjoul, Sand note en effet « Je ne sais pas, je veux vérifier » à côté de « L'if de la Motte-Feuilly » et de « Royat » (qui disparaissent dans une seconde liste) et « oui » à propos des « Jardins en Italie » et des « Bois ». Voir *Ceuvres complètes, 1829-1831*, éd. cit., t. II, p. 1604 et 1612.

57 Marie-Ève THÉRENTY, « Poétique journalistique de George Sand », dans ÉRIC BORDAS (dir.), *George Sand. Écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 209.

Varia



Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine

« Oubliant que le talent doit avoir sa pudeur comme la beauté, et que le demi-jour lui sied comme à elle, ils font de leur célébrité une devanture, une vitrine derrière laquelle s'étalent à la fois l'auteur et l'œuvre, les commentaires de l'œuvre et les indiscretions de l'auteur. » Armand de PONTMARTIN, « Une édition monumentale d'Alfred de Musset dédiée aux amis du premier poète des temps modernes », *Le Correspondant*, 25 juillet 1865, t. XXIX, p. 523.

J'ai traité par deux fois déjà des rapports de Sand et de Balzac. Une première fois, lors d'un colloque canadien, où j'avais pris pour objet d'étude leurs débuts de romanciers, en remontant à leurs tout premiers pas, et en comparant leurs styles très différents d'investir ce genre peu légitimité dans les années 1820, le roman : Aurore en se jouant, Balzac en professionnel tout de suite, très déterminé à investir le genre et à en tirer gloire¹. Une autre fois, lors d'une exposition à Saché, à l'occasion de laquelle j'ai traité de Sand vue par Balzac, en mettant en relief la diversité des représentations qu'il donne d'elle : « Les Sand de Balzac² ».

1 José-Luis DIAZ, « Devenir romancier : Balzac, Sand », XI^e colloque international George Sand, Montréal, 1994, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Paragraphes », 1996, p. 23-37.

2 José-Luis DIAZ, « Les Sand de Balzac », *Mon cher George...*, Catalogue de l'exposition Balzac organisée au musée de Saché, Paris, Gallimard, 2010, p. 64-69.

Il s'agit désormais de prendre sur eux un tout autre angle d'attaque : les considérer à partir de la « réception », soit donc à partir des représentations que propose d'eux la critique contemporaine, entre 1830 et 1860, et en étant attentif aux comparaisons qu'elle fait entre eux. Je me propose de faire porter l'attention, non sur la critique de leurs œuvres successives, ni sur la comparaison de leur poétique romanesque, mais sur ce que la critique dit d'eux quand elle les considère comme des « figures » typiques du nouveau champ littéraire, tous deux au sommet de la célébrité, et donc aussi comme de véritables « personnages ».

C'est donc de Balzac et Sand en tant que projetés ensemble dans ce champ spéculaire nouveau qu'est le *champ médiatique*, sur fond duquel se profile la littérature à partir des années 30, qu'il va être ici question. Sand et Balzac en vitrine, « à la vitre des libraires » où, comme je l'ai montré récemment³, les écrivains en vogue voient leurs noms mis en grosses capitales, leurs *best sellers* mis en montre, avec accompagnement du portrait de l'auteur. Ce qu'on peut déduire d'un passage de *Modeste Mignon* où Balzac, star littéraire se faisant lui-même l'analyste de la starisation en cours, explique comment Modeste, hésitant entre deux de ses écrivains de prédilection, Nathan et Canalis, choisit Canalis en raison de sa plus belle prestance dans la lithographie que Dauriat a exposée à sa vitrine.

Sand et Balzac « en vitrine », cela veut donc dire Sand et Balzac en tant que figures publiques, exposées aux regards de leurs lecteurs mais d'abord de la presse qui, tout autant que comme des auteurs, les considère comme des protagonistes de cette « comédie littéraire » qu'elle-même compose, article après article, tout en analysant son fonctionnement. Sand et Balzac n'en sont pas les seuls acteurs : Byron, Musset, Chateaubriand, Hugo, et parmi les romanciers Dumas et Sue, y comptent aussi pour beaucoup. Mais leur commun statut de romanciers, leur entrée synchrone en gloire, leur consécration comme les « maîtres du roman » contribuent à les hausser ensemble au tout premier rang de ce vedettariat littéraire qui se met en place après 1830.

Je me propose de commencer par quelques réflexions générales sur ce nouvel espace médiatique dont les écrivains en vogue deviennent les vedettes, à charge d'en accepter les servitudes, espace qui donne une place aussi importante, sinon plus, à l'auteur qu'à ses œuvres. Sand et Balzac sont ainsi

3 José-Luis DIAZ, « Les écrivains en vitrine : la réclame personnelle devant la critique (1830-1865) », colloque « L'auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle », organisé par Brigitte Diaz, Université de Caen, février 2016, à paraître.

l'objet de représentations multiples, invités qu'ils sont à jouer sur la scène des imaginaires publics des personnages parfois disparates.

J'aimerais ensuite indiquer comment, dans le cas d'écrivains de leur calibre, nous sommes à un moment de l'histoire des imaginaires littéraires où l'on passe du « sacre de l'écrivain », sacre à fanfares et d'ordre religieux, assorti d'une responsabilité morale du Mage, à sa *starisation* et à sa *fétichisation*.

J'aimerais enfin montrer à quel point dans le cas de Sand et de Balzac en particulier, une telle fétichisation conduit critiques et biographes à s'intéresser à leur vie privée, de moins en moins « murée » et, avant même que le format médiatique de l'interview ne se profile, à les approcher au plus près, dans leur « intérieur », « en ménage », « en pantoufles », mais aussi à lire leurs œuvres selon une grille biographique.

Deux écrivains en vitrine

Du fait de leur situation très vite éminente au sommet du panthéon littéraire du temps, Sand et Balzac sont traités selon les nouvelles normes de visibilité médiatique qui se mettent en place. Bien sûr, la critique insiste sur leurs œuvres successives, s'intéresse à leur style, à l'esthétique qu'elles actualisent, à leurs personnages, au genre romanesque dont elles offrent des variantes, comparent *Indiana* et les *Scènes de la vie privée*, cherchent, comme le fait Latouche, les traces chez Sand de « l'école de Balzac ». Mais, l'homme-auteur tend à prendre une grande importance à titre d'instance brillant par elle-même. Et c'est donc aussi en tant que tels qu'ils vont être traités : comme des « célébrités », semblables et différentes mais en tout cas comparables.

Comme l'écrira un biographe de Balzac en 1851, Desnoireterres, les auteurs sont désormais si présents, si désireux de visibilité, si portés à « poser » devant leur public, tout comme Byron et Chateaubriand l'ont pratiqué tout les premiers (et comme le pratique Canalis dans *La Comédie humaine*), qu'ils tendent même à faire « concurrence à leurs œuvres et ne prétendent pas moins occuper du bruit de leurs faits et gestes que des belles choses qu'ils enfantent⁴ ».

Voici donc l'auteur promu lui-même personnage, aussi vivant et complexe que ses créatures de fiction. C'est ce qu'on va répéter tout au long du siècle, en particulier à propos de Balzac : Samuel-Henry Berthoud déjà en 1842⁵,

⁴ Gustave DESNOIRETERRES, *M. de Balzac*, Paris, Permain, 1851, p. 11.

⁵ « On ne peut toucher à la vie privée de M. de Balzac sans outrepasser les pouvoirs laissés à la publicité [...]. Disons seulement que cette vie, mélange de gloire

Paul Bourget plus tard en 1876⁶, mais déjà Baudelaire qui, s'adressant à lui de manière admirative dans le *Salon de 1846*, rend hommage à Balzac d'être « le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages » qu'il a tirés de son sein⁷. Propos qu'un critique hostile à Balzac, Gaschon de Molènes, infléchit en affirmant à quel point c'est l'homme, qui, par sa personnalité propre et son style de vie, influe désormais, tout autant que par son œuvre⁸, quitte à insister quant à lui sur la mauvaise influence de cet industriel littéraire qu'est Balzac. Mais, avant lui, c'est un préfacier des *Œuvres* de Byron, qui traitant de Rousseau et de Byron, avait montré dès les années 20 comment, avec ces deux-là, l'influence littéraire majeure a basculé du côté de l'auteur en tant que figure biographique, considéré selon sa manière d'écrire le roman de sa vie⁹.

Cet auteur devenu personnage est un être *original* (voire même *excentrique*) et *complexe*. « *Je suis un être* », disait d'elle-même George Sand, quand elle voulait insister sur sa propre originalité existentielle. Quant à Balzac, c'est entre autres le Bibliophile Jacob qui met l'accent sur son originalité personnelle : « original par état », son « originalité n'a pas été le moindre agent de sa réputation », d'autant que de sa personne elle est passée dans ses œuvres¹⁰. Et

et de souffrance, de grandeur et d'humilité, offrirait au lecteur, si elle lui était révélée, plus d'étrangeté que le plus étrange roman écrit par l'auteur de tant d'histoires merveilleuses », Samuel-Henry BERTHOUD, « Études littéraires. M. Honoré de Balzac », *Musée des familles. Lectures du soir*, 15 septembre-15 octobre 1842, t. IX, p. 32.

- 6 Voir Paul BOURGET, « Le Roman de la vie de Balzac », *La République des lettres*, 24 décembre 1876.
- 7 « Car les héros de l'*Illiade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau [...], – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ». Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, Chapitre XIII, intitulé : « De l'héroïsme de la vie moderne », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. II, p. 495-496.
- 8 « Les hommes qui donnent leur cachet à toute une littérature n'exercent pas seulement de l'influence par leur génie, ils en exercent aussi par la manière dont ils comprennent l'existence et l'accommodent aux caprices de leurs pensées », Paul GASCHON DE MOLÈNES, « Simples essais d'histoire littéraire. II.– La seconde famille des romanciers. I – M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1842, 4^e série, t. XXXXII, p. 395.
- 9 « Il est dans la littérature moderne deux écrivains dont l'ascendant extraordinaire sur les esprits des hommes a moins existé dans leurs ouvrages que dans eux-mêmes », A. E., « Notice sur Lord Byron et ses écrits », *Œuvres complètes de Byron*, 2^e édition, Paris, Ladvocat, 1820, t. I, p. III.
- 10 « Cette originalité, en ce qui concerne l'individu, n'est pas dans la société une distinction qui doive l'enorgueillir ; mais quand cette originalité passe dans les ouvrages et y imprime

son excentricité est tellement notoire que l'un de ses commentateurs focalise sur elle dans le titre d'une étude à lui consacrée¹¹.

Ces auteurs nécessairement originaux selon les nouvelles normes de visibilité romantico-médiatiques, sont aussi des auteurs complexes, à avatars multiples. Des planètes à eux tout seuls. Ce ne sont pas seulement des auteurs d'œuvres singulières ; ce sont aussi les auteurs d'une Œuvre *trans-objectale*. Ce que Balzac tient à signifier par tous ces ensembles cycliques qu'il ne cesse de projeter avant d'en venir à *La Comédie humaine*, cycle définitif. Mais aussi, dans un autre registre, que pratiquent cette fois aussi bien Sand que Balzac, ils se veulent des auteurs-Protée, capables d'œuvres dissemblables, réinventant le roman, mais aussi se réinventant eux-mêmes à chaque œuvre nouvelle. C'est ce que j'ai essayé de montrer pour Balzac¹², mais cela est vrai aussi pour Sand puisqu'elle enchaîne à dates rapprochées des œuvres de formats et de genres divers, et donc s'invente autant d'identités auctoriales.

Tous deux semblent ainsi avoir à cœur de déployer un bel éventail de formes romanesques, car ils aiment à changer de « manière ». Ainsi de Sand, changeant radicalement d'*ethos* avec son passage au roman lyrique dans *Lélia*, après *Indiana* et *Valentine*, puis revenant à une inspiration fantaisiste dans *Mattea*, ou s'essayant déjà au roman rustique dans *André*. Ainsi de Balzac, passant au roman de la province avec *Eugénie Grandet*, après avoir joué sur le terrain du roman historique dans *Les Chouans*, sur celui du fantastique urbain dans *La Peau de chagrin*, tout en explorant le « roman intime » avec la *Notice biographique sur Louis Lambert* (1832), transformée peu à peu en « roman philosophique ».

En se comportant ainsi, on dirait que tous deux veulent démontrer – et se démonter à eux-mêmes – leur capacité infinie de création, mais aussi piquer l'attention, jusqu'à dérouter la critique, qui, du coup s'attache à suivre leurs divers « avatars ». Dans les deux cas, c'est ce qu'autorise ce genre libre, lui-même en état de genèse, le roman – surtout tel que le définit Sand, comme « une sorte d'histoire libre de ce qui se passe, à un moment donné [...] dans les cervelles humaines¹³ ».

son cachet, elle devient une rare et précieuse distinction dans les lettres », BIBLIOPHILE JACOB, *Les Aventures du grand Balzac : histoire comique du temps de Louis XIII*, Paris, Dumont, 1838, t. I, p. 13.

11 Francis NETTEMENT, « Les excentricités de M. de Balzac », *La Semaine des familles*, 1859, p. 20-23.

12 Voir José-Luis DIAZ, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piro, 2007.

13 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 271.

Un auteur, dans le champ littéraire du temps, ce n'est pas seulement l'auteur d'une œuvre appartenant à tel ou tel genre. La logique des écoles imposant alors un quadrillage omniprésent du champ littéraire, on cherche à tout prix à lui y assigner une place. C'est ce qu'on fait avec Sand et Balzac, en les situant tous deux à l'écart du Cénacle hugolien. D'où l'insistance du critique du *Figaro* à montrer que *Lélia* est l'invention d'une nouvelle « secte », faisant scission d'avec le roi Hugo¹⁴. D'où l'insistance de Planche (et de Sand elle-même) à marquer la différence entre « littérature visible » et « littérature intime », dans la *Revue des deux mondes* en 1833. Semblable insistance de la part de Félix Davin dans ses deux « Introductions » de 1834-1835 sur la « révolution littéraire » qu'a réalisée Balzac, très différente de celle de Hugo, bien plus artificielle. Les deux critiques agissent ainsi comme des *adjuvants auctoriaux* en service commandé, ayant mission de guider la réception.

À mesure que Sand et Balzac s'affirment, c'est chacun d'eux qu'on voit comme symbolisant une école particulière, comme deux « types généraux auxquels on peut ramener les diverses familles de romanciers », ainsi que l'affirmera Nettement en 1854¹⁵. Et ce même critique d'enfoncer le clou : « Balzac, pour caractériser chaque tribu littéraire par son chef, n'a rien de commun avec madame Sand¹⁶ » ; et il va même jusqu'à les considérer comme les représentants de deux « races littéraires¹⁷ ». Cela, après avoir écrit, en 1847, une histoire du roman sous la monarchie de Juillet qui compte par règnes :

14 « M. Hugo régnait encore il y a quelques jours ; il s'était fait le centre d'un système planétaire [...] il y a eu perturbation violente, rupture d'équilibre ; l'astre-roi est alors resté seul ; et le système qui obéissait à sa puissante attraction s'est brisé par groupes [...]. Le romantisme [...] en est arrivé, à l'heure qui sonne, au protestantisme [...] La secte qui occupe la synagogue d'aujourd'hui, puisant ses traditions dans *Obermann* et *René*, [...] serait heureuse, comme moyen de publicité à travers le monde, à travers ce monde sur lequel on peut cracher, mais enfin qui achète les livres, de s'attacher à la tunique flottante de l'auteur hardi, téméraire, impétueux de *Lélia* », « *Lélia*, par Georges Sand », *Figaro*, 18 août 1833, p. 1.

15 « On est d'abord frappé de quelques types généraux auxquels on peut ramener les diverses familles de romanciers », Alfred NETTEMENT, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet (1830-1848)*, Paris, Lecoffre, 1854, t. II, p. 238.

16 « Balzac est le poète des faits [...]. Il y a plus d'idéalisme chez madame Sand, et, en même temps, plus de rêverie, plus de passion et même de spiritualisme », *ibid.*

17 « Les deux types qui trouvent leur personnification la plus brillante dans M. de Balzac et madame Sand, comprennent les nombreuses variétés d'écrivains qui, avec des talents très-divers, des esprits plutôt analogues que semblables, se rattachent cependant, par des liens plus ou moins éloignés, à ces deux races littéraires qu'on pourrait comparer aux races humaines, dont la large unité relie des peuples fort différents », *ibid.*, p. 239.

« règne de Sand », « règne de Balzac », « règne de Sue¹⁸ ». Des écrivains de leur format, en effet, marquent selon ce critique le moment historique où ils s'inscrivent, en ponctuent des « phases sociales¹⁹ ».

C'est là ce que pratique aussi Janin, critique fantaisiste pourtant *a priori*, en faisant de Sand, en 1836, « l'enfant littéraire et politique le plus énergique et le plus significatif des pavés de juillet²⁰ », tout comme, dans un registre plus sérieux, Carole Baxton fait d'elle le symbole de « l'époque d'agonie et de dissolution » actuelle, qu'elle met en balance avec l'« époque synthétique » de Dante, et l'« époque critique » de Voltaire²¹. De même, en ce qui concerne Balzac, Philarète Chasles a fait de lui, en 1831, l'expression d'une *époque analytique* de désymbolisation, commencée avec Rabelais, et son Messer Gaster²².

Dans le cas de Byron, de tels cadrages historiques vont jusqu'à faire de lui le « plexus solaire de XIX^e siècle » (Barbey d'Aurevilly). Ils font de véritables « hommes-siècles » de Shakespeare, de Molière et de Voltaire (Hugo, qui rêve d'en devenir un). On en retrouve des équivalents pour Balzac plus que pour Sand. Ainsi lorsqu'il se fait baptiser le Molière du XIX^e siècle²³, ou lorsque Barbey d'Aurevilly le hausse jusqu'à Shakespeare²⁴.

18 « Sous le règne de madame Sand, c'est l'expression de la fantaisie individuelle qui tend à se substituer à l'autorité collective de la règle [...]. Sous M. de Balzac, c'est l'expression du triomphe du fait sur les idées, la personnification du matérialisme [...]. Sous M. Sue, l'aspiration à un nouvel idéal se représente ; mais cette aspiration est moins vague, moins fantastique, moins éthérée ; elle a quelque chose de solide et de substantiel [...] ; c'est un rêve tout positif, qui présente pour but aux espérances et aux efforts des classes populaires, la conquête d'un Éden social doté de toutes les jouissances physiques », Alfred NETTEMENT, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 2^e série, Paris, Perrodil, 1846, p. 42.

19 Alfred NETTEMENT, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845, p. 16.

20 Jules JANIN, « George Sand », *L'Artiste*, 23 octobre 1836, t. XII, p. 151.

21 « Ainsi l'époque synthétique eut jadis Dante, l'époque critique a eu Voltaire, l'époque de dissolution et d'agonie devait avoir George Sand », « George Sand », *Revue française et étrangère*, 1837, t. I, p. 219.

22 Dans son Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, 1831.

23 « Nous ne voyons qu'un seul nom auprès duquel nous placerions volontiers M. de Balzac... Et ce nom, c'est *Molière*. » C'est là ce que Balzac fait dire dans l'« Avant-propos de l'éditeur » du *Provincial à Paris* (1847).

24 En revanche, Philarète Chasles récuse de telles comparaisons : « Ne comparons ni à Shakspeare [*sic*] ni à Molière le vigoureux et subtil écrivain que nous venons de perdre. Balzac est lui-même », *Journal des Débats*, 24 août 1850.

Mais cela n'empêche pas que, par ailleurs, leur *exposition médiatique* suppose aussi que courent sur eux des représentations bien moins valorisantes. De quoi compliquer jusqu'à la contradiction leur figure. Ce qu'à propos de Sand remarque, après Louis Jourdan et Taxile Delord²⁵, Elme-Marie Caro :

Bien peu d'esprits gardaient la mesure à son égard. C'étaient tantôt des fureurs justicières et vengeresses contre une réformatrice audacieuse, tantôt une idolâtrie lyrique comme les œuvres qui en étaient l'objet, une acclamation bruyante en l'honneur des idées et des principes confondus, dans une sorte d'apothéose déréglée, avec la puissance de l'inspiration et la beauté du style²⁶.

Même jeu avec Balzac, tantôt « le plus fécond de nos romanciers », tantôt pris pour un « mystificateur²⁷ », dont on se moque qu'il prétende au sublime mystique de *Séraphitâ*, après avoir publié les *Contes drolatiques* ; tantôt médecin grivois, prenant plaisir à ausculter ses bataillons de femmes des différents âges, tantôt alchimiste. Plus tard tirailé entre son image de voyant, proposée par Philarète Chasles à sa mort, et celle de commissaire-priseur, soucieux d'inventorier le moindre bibelot.

De même, Sand est tantôt une « vraie prêtresse », une « bacchante inspirée » pour Eugène Lerminier (dans une tirade de 1834 que la critique réactionnaire lui reprochera longtemps²⁸), tantôt un « gamin » inconséquent selon le

25 « Je ne crois pas qu'une seule femme ayant dû à un talent quelconque une célébrité plus ou moins éclatante ait échappé à l'interprétation malveillante ou calomnieuse de ses actes, de ses plus sincères affections », Louis JOURDAN et Taxile DELORD, *Les Célébrités du jour (1860-1861)*, Paris, Aux bureaux du journal *Le Siècle*, 1861, p. 310.

26 Elme-Marie CARO, *George Sand*, Paris, Hachette, 1887, p. 7. L'auteur ajoute : « Toutes ces passions sont bien tombées aujourd'hui. »

27 Par Émile Deschamps en novembre 1831 dans la *Revue des deux mondes* : « Peut-être M. de Balzac ne croit-il pas lui-même la débauche si grandiose, si déifiée ; le suicide si goguenard, si bouffon ; l'anarchie des croyances et des opinions si complète ; peut-être M. de Balzac est-il un grand mystificateur », « M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1831, p. 318.

28 « Patience, voici venir la vraie prêtresse, la véritable proie de Dieu. Le sol a tremblé sous le pied impétueux de Lélia ; elle paraît, et d'un bond elle s'est mise à la tête, non pas des femmes, mais des hommes ; bacchante inspirée, elle mène dans notre siècle le chœur des intelligences qui la suivent ardemment. Poursuis, Lélia, poursuis ta marche triomphalement douloureuse ; tu t'es dévouée, ne fléchis pas ; obéis à ton Dieu », Eugène LERMINIER, *Au-delà du Rhin*, Bruxelles, Human, 1835, p. 208.

vicomte Walsh qui, en 1837²⁹, saisit au vol, pour la retourner contre elle, cette identité qu'elle s'est attribuée de manière tout aussi ludique que cursive dans ses *Lettres d'un voyageur*. Dans le cas de Sand, son identification comme « femme auteur », rajoute beaucoup de parasites, mais plus encore son identité sexuelle problématique, qui fait d'elle un « androgyne littéraire³⁰ », voire un « illustre hermaphrodite³¹ ».

S'ajoutent dans les deux cas les parasites persistants engendrés par des œuvres qui font scandale : *Lélia* pour Sand, les *Contes drolatiques* et *La Fille aux yeux d'or*³² pour Balzac. Scandales qui pèsent durablement sur leur image d'auteur. Plus nettement encore, en ce qui concerne Sand, son engagement politique, à partir de 1836, a tendance à brouiller son image, tout comme sur un tout autre plan sa propension, dénoncée par Mme de Girardin la même année, à subir en rafale l'influence stylistique d'écrivains et de penseurs du sexe masculin³³ : Musset, Lamennais, Michel de Bourges, Pierre Leroux, etc.³⁴.

29 « [...] pour peu qu'on y réfléchisse, l'auteur de *Lélia* et de *Jacques* n'est autre chose que le gamin de génie, le gamin élevé à sa plus haute puissance », Théobald WALSH, *George Sand*, Paris, Hivert, 1837, p. 6.

30 « Une des Merveilles de Paris », *La Macédoine littéraire*, 13 juillet 1843, p. 271-272.

31 « Le portrait de madame George Sand, attaché par une épingle au chevet de son lit, témoigne de son enthousiasme pour l'illustre hermaphrodite », Émile DE LA BEDOLLIÈRE, « L'étudiant en droit », *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1840 t. I, p. 20.

32 « Il faut reprocher d'autant plus sévèrement à M. de Balzac certains livres indignes, de lui, tels que les *Contes drolatiques*, *la Fille aux yeux d'or*, et divers passages de ses romans, qui ressemblent à un égout dans une prairie émaillée de fleurs, qu'en général il reste inférieur à lui-même quand il se fourvoie de la sorte », « Honoré de Balzac, par Samuel-Henry Berthoud », *Revue de la presse contemporaine*, 1^{re} année, 1843, p. 240.

33 « C'est surtout à propos des ouvrages des femmes que l'on peut s'écrier avec M. de Buffon : "Le style est l'homme" », Mme DE GIRARDIN, LE VICOMTE DE LAUNAY, *Lettres parisiennes*, Paris, Michel Lévy, 1857, t. I, p. 89.

34 Voir la réponse à cette critique qu'apportent les auteurs de son portrait dans *Les Célébrités du jour (1860-1861)* : « J'ai souvent entendu reprocher à Georges [sic] Sand ceci : elle s'inspire, dit-on, des hommes éminents avec lesquels elle a des relations amicales et prête à leurs doctrines, à leurs idées la merveilleuse puissance de son imagination et l'éloquence de son style. C'est ainsi qu'elle a été Saint-Simonienne dans *Indiana* et *Valentine* ; chrétienne, grâce à l'influence de Lamennais, dans *Spiridion* et *Les Sept cordes de la Lyre* ; socialiste avec Pierre Leroux dans *Les Compagnons du Tour de France*, dans *Horace*, dans *Consuelo*, dans *La Comtesse de Rudolstadt*. Où est le mal ? artiste, philosophe, elle a cherché ardemment la vérité », « Georges Sand [sic] », *op. cit.*, p. 315.

À cela s'ajoutent les condamnations plus globales, qui ne visent plus l'un ou l'autre en ses défauts propres, mais les mettent tous deux dans le même sac : le sac de la « littérature facile », dénoncée par Nisard en 1833 ; le sac de la « littérature industrielle », dénoncée par Sainte-Beuve en 1839 ; plus tard, à partir de 1845, le sac du roman feuilleton ou de la littérature « malsaine », dénoncés par Alfred Nettement et ses pareils. Avec pour eux comme pour les autres romanciers de leur acabit, énumération des influences pernicieuses qu'ils font subir à leurs lecteurs, lesquels auraient été formés à l'adultère, à l'athéisme, mais aussi au suicide et au crime, par leurs romans dévastateurs. Témoin Mme Lafarge, cette criminelle qui parle, écrit mais aussi vit selon le style et le scénario d'un roman de George Sand, comme le montre Nettement en 1845³⁵.

Parmi les reproches *en facteur commun* qu'on leur fait, il y a aussi leur tendance à ne jamais vouloir quitter la scène et à occuper en continu le public de leurs œuvres ou, à défaut, de leurs frasques biographiques, comme nous allons le voir.

Mais c'est là désormais le destin de tout auteur de grand calibre que d'être ainsi pris en tenaille entre légende dorée et caricatures. C'est leur destin nécessairement, à ces deux plus grands romanciers de leur époque, que d'avoir à subir ces dévalorisations systématiques, même de la part de critiques en principe sérieux. Ainsi de Charles de Mazade, rendant compte d'*Histoire de ma vie* dans la *Revue des deux mondes* en 1857³⁶. Ainsi de Gaschon de Molènes traitant de *La Comédie humaine* dans la même revue en 1842, soit donc l'année de son lancement, et ironisant sur la prétention de ce nouveau titre et « l'incroyable préface où [Balzac] se déclare le législateur du siècle³⁷ ».

35 « D'où vient qu'en lisant les paroles échappées à la plume de cette nouvelle Brinvilliers, on est tenté de se demander si c'est un roman inédit de madame Sand ou de M. Sue qu'on a sous les yeux, ou si c'est réellement la prose d'une héroïne de cour d'assises ? [...] madame Lafarge est un drame moderne incarné, un roman en action », Alfred NETTEMENT, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, *op. cit.*, p. 344.

36 Charles DE MAZADE, « George Sand, ses Mémoires et son théâtre », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1857, p. 351-377.

37 « Le titre seul, *la Comédie humaine*, révèle une des plus audacieuses prétentions qui se soient encore produites de nos jours, et je ne sais rien qui puisse surpasser en bizarrerie la préface par laquelle cette prétention est soutenue. [...] L'incroyable préface où il se déclare le législateur du siècle qu'il vient de doter d'une nouvelle édition de ses œuvres résume d'une manière si frappante toutes ses ambitieuses folies, que nous réserverons pour conclusion de ce chapitre l'examen de ce curieux morceau », Paul GASCHON DE MOLÈNES,

De telles dévaluations en série composent la « légende noire » de Sand comme de Balzac. Mais elles ne manquent pas de confirmer, paradoxalement, leur statut d'écrivains de grand format, *vedettarisés*. Aussi influents que ceux qui les jugent au nom de la morale publique le sont peu. Nous avons entendu déjà Nettement parler par « règnes » à leur sujet. C'est le moment de faire le point sur leur commune présence aux plus hauts échelons de la célébrité.

Du sacre à la fétichisation

Nous sommes à une époque où, comme l'a montré Paul Bénichou, la littérature, considérée dans son personnel le plus haut gradé, vit sous le régime du « sacre de l'écrivain ». Cela veut dire que les écrivains y sont sacralisés, mais aussi qu'ils tendent à s'investir d'une fonction de responsabilité morale que ne peuvent plus remplir les professionnels de la spiritualité. Mais une telle promotion est loin de concerner l'ensemble du personnel littéraire : elle vaut surtout pour les plus grands poètes (les « Mages »), ainsi que pour les « Prophètes » : entendons les idéologues de diverses tendances (saint-simoniens, républicains néo-catholiques, fouriéristes...) qui s'efforcent, à qui mieux mieux, de corriger par des rêveries utopistes le déficit de religion de la société « critique » où ils vivent. Mais point de romanciers dans ces hauts parages tels que les évoque Bénichou, en raison de la dévaluation du genre...

C'est ce que Balzac tout comme Sand vont avoir à cœur de réformer, en essayant de se hausser, grâce à l'influence acquise, au statut de penseurs sociaux par certains de leurs écrits : *Le Médecin de campagne* et *Le Curé de village* d'un côté, *Spiridion*, *Les Sept cordes de la lyre*, *Consuelo* de l'autre. Ce qu'ils font en s'attribuant à eux-mêmes, et en se laissant attribuer par des critiques sympathisants, le statut d'écrivains ayant « charge d'âmes », comme Hugo l'écrivait du poète en 1833 dans la préface de *Lucrece Borgia*. Et la critique leur reconnaît ce changement de statut, allant même jusqu'à soutenir parfois que, si sacerdoce de la littérature il y a, c'est désormais grâce au roman qu'il est le plus efficace :

Assurément la littérature est un sacerdoce, assurément les littérateurs pullulent aujourd'hui en France, mais que feraient-ils de leur sacerdoce sans le roman ? À toute doctrine il faut ses moyens d'action. Le prophète s'aidait du glaive, l'Église du fagot, nous, dans un siècle de lumières, nous

« Simples essais d'histoire littéraire. II. La seconde famille de romanciers. I. M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1842, p. 398.

procédons par le roman. Le roman ne massacre ni ne brûle, et néanmoins le roman convertit³⁸.

C'est à une telle promotion du statut de romancier que tend dans la préface restée inédite du *Prêtre catholique* (1834), où Balzac affirme que « l'écrivain a remplacé le prêtre³⁹ », tout en laissant entendre qu'il est prêt à assumer une telle fonction. C'est là aussi ce qu'il fait dire en 1834-1835 à Félix Davin, et ce sur quoi insiste, en 1842, l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*. Balzac y cherche visiblement à légitimer sa prétention à jouer le rôle d'instituteur des hommes » (Bonald), avec obligation, pour y parvenir, de donner des lettres de noblesse au genre roman, en le dotant d'ambitions scientifiques et philosophiques.

Même jeu, dans un registre moins systématique, du côté de Sand. Chez elle, la volonté d'intervenir dans l'espace public en militant, par ses romans, contre le mariage et pour la liberté des femmes, puis en faveur des prolétaires tout comme des poètes prolétaires, suppose là aussi promotion du genre romanesque à de plus hautes fonctions. Ce dont la critique lui donne acte parfois, en la haussant au statut de prophétesse ou de « prêtresse », non sans ironie parfois⁴⁰.

Malgré de telles ambitions pourtant, ce n'est pas dans ce registre sacerdotal que nos deux romanciers sont communément considérés. Quelles que soient leurs prétentions à des rôles plus nobles, on persiste à les voir surtout comme des romanciers à succès, des « écrivains en vitrine », dans le registre non plus de la gloire mais, un cran plus bas, dans celui de la *célébrité* et de la *mode*. Quand Nettement les considère comme fauteurs de troubles publics du fait de l'influence néfaste de leurs livres, c'est comme « les enfants gâtés de la vogue, les demi-dieux de la littérature, les favoris de la célébrité⁴¹ » qu'il les décrit. Plus néfastes encore en raison du magnétisme de leur succès public.

38 « Réflexions à propos d'un programme », *Bibliothèque universelle de Genève*, janvier 1836, n.s., t. I, p. 42.

39 « Envoi » du *Prêtre catholique* à Mme Hanska [1834], Honoré DE BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, t. XII, p. 802-803.

40 « La littérature est, dit-on, l'expression de la société. Ainsi les ouvrages de M. de Balzac (ils font nombre), expriment, pour leur grosse part, la société française du dix-neuvième siècle. Savez-vous rien de plus fâcheux pour cette société ? La littérature est un sacerdoce (autre formule). À ce compte, George Sand est une prêtresse, Paul de Kock un apôtre, et tous deux travaillent à la conversion du genre humain. Le genre humain se laisse faire », « Réflexions à propos d'un programme », *loc. cit.*, p. 41.

41 Alfred NETTEMENT, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, *op. cit.*, p. 368.

Et c'est bien dans ce registre-là que les considère souvent la critique, aussi bien Camille Baxton évoquant en 1838 la « réputation pyramidale » de Balzac, « dévoré dans les cabinets littéraires, amoureuxment savouré dans les boudoirs, cher à Paris, cher à la province⁴² », que Jules Janin, évoquant en 1836 la soudaine montée de George Sand après *Indiana* et *Valentine* « au premier rang littéraire de ce temps-ci ». Janin en vient alors à méditer sur la soudaineté irrationnelle de ces réputations :

En général, on ne sait pas ce que c'est que la réputation littéraire à Paris : c'est quelque chose qui ressemble à ces royautés improvisées, inconnues hier, adorées à genoux le lendemain. Ainsi, le gardeur de chameaux devient un dieu. Rien ne résiste à la renommée littéraire, rien ne l'arrête. Elle se fait toute seule, elle vient comme l'orage, elle éclate comme la foudre. De l'obscurité à la gloire, il n'y a qu'une feuille de papier qui les sépare. La renommée, capricieuse déesse, [...] va trouver l'homme le plus inconnu, et aussitôt elle l'entoure d'une auréole toute-puissante qui le fait reconnaître et louer dans la foule. La réputation littéraire, c'est la fortune, c'est la puissance, c'est le crédit, ce sont les flatteurs le matin, à midi et le soir. George Sand fut donc saisi tout d'un coup, et emporté tout d'un coup, dans ce tourbillon des admirations, des flatteries, des médisances, des calomnies et des séductions parisiennes. Il fut la grande énigme, la grande occupation, la grande autorité de huit jours. On le cherchait en tous lieux, à toutes les heures, et sous tous les costumes⁴³.

C'est aussi une telle célébrité médiatique, aussi soudaine qu'arbitraire, que Sainte-Beuve a en vue lorsqu'il évoque la percée soudaine de Sand après ses deux premiers romans⁴⁴, comme lorsque, dans ses carnets, il s'en prend à la réputation, frelatée selon lui, de Balzac, qui « s'étend comme un chancre » syphilitique⁴⁵, ou lorsqu'il le peint se rengorgeant de ce qu'une châtelaine de Russie ait laissé tomber son plateau quand elle apprend qu'elle a chez elle

42 Carole BAXTON, « Jules Janin, Balzac », *Revue française et étrangère*, 1837, t. I, p. 42.

43 Jules JANIN, « George Sand », *L'Artiste*, 23 octobre 1836, t. XII, p. 153.

44 SAINTE-BEUVE, compte rendu de *Lélia*, *Le National*, 29 septembre 1833.

45 « Décidément cette réputation de Balzac s'étend comme un chancre ; il faudra appeler Ricord » (grand spécialiste alors des maladies vénériennes), SAINTE-BEUVE, *Mes poisons*, Paris, « 10/18 », p. 14.

l'auteur d'*Eugénie Grandet*, et demandant à la cantonade : « N'est-ce pas là la gloire⁴⁶ ? »

Favoris de la « célébrité », Sand et Balzac vont être traités selon un triple registre d'excellence propre aux échelles de valeur médiatiques : la *puissance*, le *mythe*, la *mode*.

Côté *puissance*, c'est souvent avec des métaphores royales ou princières qu'on les décrit. Ainsi de Planche se demandant, après avoir évoqué Sand et passé sous silence Balzac : « Qui sera le roi du roman⁴⁷ ? » Ainsi de Janin, répondant un lustre plus tard à la question de Planche :

M. de Balzac n'est pas le roi des romanciers modernes ; le roi des romanciers modernes, c'est une femme, un de ces grands esprits pleins d'inquiétudes qui cherchent leur voie, et qui même, quand elle écrit ses plus beaux romans, [lui] produit l'effet d'Apollon gardant les troupeaux d'Admète⁴⁸.

Avec eux, le « sacre », qui avait des connotations religieuses chez les grands poètes, prend des connotations régaliennes. On les traite comme des « princes de la littérature⁴⁹ ». Dans le même registre, mais selon les échelles de valeur militaires, Balzac invente la catégorie des « maréchaux littéraires », dont la critique n'en finit pas de se gausser, mais à laquelle il lui arrive d'associer Sand, lorsqu'on affecte de la considérer comme un auteur masculin⁵⁰.

Côté *mythe*, c'est en termes d'« apothéose » et de « fétichisme » que Pontmartin évoque la gloire grandissante de Balzac après sa mort, dont il observe les ravages

46 SAINTE-BEUVE, « M. de Balzac », 2 septembre 1850, *Causeries du lundi*, t. II, p. 453.

47 Dans son article sur « Les Royautés littéraires », 1^{er} mars 1834, *Revue des deux mondes*, t. IV, p. 510.

48 « *Un grand homme de province à Paris*, par M. de Balzac », *Revue de Paris*, juillet 1839, t. VII, p. 173.

49 « Balzac et Alfred de Musset viennent clore la liste de ces princes de la littérature, où figurent après eux une multitude d'écrivains et de poètes secondaires, disciples de la même école, [...] dont les écrits n'ont fait que propager les doctrines des maîtres », Édouard LHOTE, « De l'influence de la littérature et du théâtre sur l'esprit public et les mœurs depuis vingt ans », *L'Artiste*, 15 février 1853, p. 27.

50 Ainsi pratique Janin : « George Sand, [...] avec cette admirable intelligence qui participe de l'intelligence des deux sexes, se trouva tout d'un coup aussi joyeux que le conscrit à sa première bataille. Elle avait déjà la main dans la giberne littéraire pour y chercher son bâton de maréchal », « George Sand », *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises, tome premier, sous la direction d'Alfred de Montferrand*, Paris, Armand-Aubrée, 1836, p. 440-441 et *L'Artiste*, 1836, t. XII, p. 154.

avec répulsion : « Les fétiches littéraires. M. de Balzac⁵¹ ». Il évoque même, formule très moderne, le « fétichisme-Balzac » :

[...] l'apothéose existe et se prolonge, c'est incontestable. Comme les empereurs romains, auxquels fait songer d'ailleurs sa littérature, M. de Balzac a pu dire en mourant : « Je sens que je deviens dieu ! » [...] La Société des gens de lettres, à qui il causa jadis tant de soucis, l'adopte comme le premier héros de son histoire, le plus grand saint de son martyrologe. Des écrivains de talent se font ses biographes, ses scoliastes, — que dis-je ? ses hagiographes et ses légendaires. [...] La foi en Balzac, le culte de Balzac, le fétichisme-Balzac, voilà, pour le moment, *l'alpha* et *l'oméga* de tout début littéraire⁵².

Dans le même esprit, un autre critique évoque la « canonisation » de Balzac⁵³. Voici Balzac mais aussi Sand passés au rang de « Demi-dieux de la littérature⁵⁴ ». Mais c'est aussi en tant que « fétiches » que les traite un critique qui, cherchant à établir le palmarès des écrivains les plus pernicieusement influents des décennies écoulées, retient Balzac, Sand, et leur adjoint Hugo, Musset, Sue et Dumas : « Voilà les pères de la doctrine, les véritables colonnes du temple où le public a brûlé, pendant vingt ans, son encens devant des fétiches⁵⁵. »

Côté *mode* enfin, voire même, un cran plus bas, côté « vogue », ils se voient ravalés au rang de simples « auteurs à la mode » qui, comme les cantatrices, ont leurs *dilettanti*⁵⁶ ; ou bien inclus dans cette catégorie médiatique qu'invente un

51 Armand DE PONTMARTIN, « Les fétiches littéraires. M. de Balzac », *Le Correspondant*, novembre et décembre 1856, t. XXXIX, p. 311-329 et p. 521-548.

52 *Ibid.*, p. 312-313.

53 « On continue, dans le monde et dans la presse, à s'entretenir de Balzac et à parler de lui, mort, comme on ne lui a pas donné la satisfaction d'en parler de son vivant. Il passe décidément à l'état de grand homme. [...]. Balzac est donc en train de subir cette transformation artistique, pour arriver peu à peu à la canonisation littéraire, dont l'auréole illumine et voile tout à la fois », « Chronique de la *Revue suisse* », *Revue suisse*, octobre 1850, t. XIII, p. 682.

54 Voir Alfred ASSÉLINE, « Les Demi-dieux s'en vont. Alexandre Dumas, Frédéric Soulié », *L'Artiste*, 26 mai 1844, 4^e série, t. I, p. 57-59.

55 Édouard LHOTE, « De l'influence de la littérature et du théâtre sur l'esprit public et les mœurs depuis 20 ans », *op. cit.*, 15 février 1853, p. 26.

56 « [...] un nouveau roman de l'auteur à la mode, il fallait, non-seulement l'acquérir, mais encore acheter en outre trois volumes précédemment publiés. Rien de tout cela ne diminua l'admiration justement enthousiaste des *dilettanti* de M. Balzac », Samuel-

journaliste à propos de Sue, celle des « Merveilles de Paris⁵⁷ ». Catégorie qu'il applique aussi à Sand et à Balzac, tout en réfléchissant à la facilité qu'il y a à « passer mythe⁵⁸ » :

M. de Balzac a été un instant une merveille de Paris, c'est à l'époque du *Père Goriot* et d'*Eugénie Grandet*. Alors on parlait de son appartement, rue Cassini, de la longueur de ses cheveux, et l'on bâtissait des romans sur sa canne. George Sand a joui également de cet honneur à l'apparition de *Geneviève*⁵⁹. Le public savait exactement le nombre de cigares et de pipes turques que l'androgyme littéraire fumait entre le lever et le coucher du soleil⁶⁰.

Dans le même registre, tous deux entrent dans la sphère de la « publicité » : les voici comptés au nombre des « malheureuses victimes que la littérature immole sur l'autel de la publicité⁶¹ ». Un autre critique les voit même comme de simples « objets de curiosité », comme des « monstres », au sens latin du mot⁶².

Pire encore, les voici tombés parfois plus bas encore, soupçonnés qu'ils sont, non seulement de se prêter à l'annonce et à la réclame pour vendre leurs livres, mais aussi d'utiliser leur vie privée à des fins publicitaires. C'est ce que Sand est accusée de faire dans ses *Lettres d'un voyageur*, ses Mémoires, et pire encore, dans *Elle et Lui*, tandis que Balzac est accusé, lui, d'alimenter la chronique journalistique par le luxe de ses dîners et de ses appartements, par sa canne à incrustations de turquoise, ou en distillant dans la presse des

Henry BERTHOUD, « Études littéraires. M. Honoré de Balzac », *Musée des familles. Lectures du soir*, 15 septembre-15 octobre 1842, t. IX, p. 240.

57 « Une des Merveilles de Paris », *La Macédoine littéraire*, jeudi 13 juillet 1843, p. 271.

58 « M. Eugène Sue est arrivé à ce point où l'on peut passer mythe sans difficulté. S'il eût vécu à Rome, sous les empereurs, il y a longtemps qu'il serait passé dieu », *ibid.*

59 Pour *André* (1835), dont Geneviève est le protagoniste féminin.

60 « Une des Merveilles de Paris », *La Macédoine littéraire*, jeudi 13 juillet 1843, p. 271.

61 BIBLIOPHILE JACOB, *Les Aventures du grand Balzac : histoire comique du temps de Louis XIII*, *op. cit.*, t. I, p. 13.

62 « [...] le monde arrivera, si les hommes de lettres n'y prennent garde, à leur dire [...] avec mépris qu'ils n'ont été pour lui que des objets de curiosité, et il leur expliquera, avec plus d'érudition qu'ils ne lui en supposent, qu'ils ne sont pas pour lui autre chose que des monstres, dans le sens latin du mot *monstrum* », Émile MONTÉGUT, « De la vie littéraire depuis la fin du XVIII^e siècle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1851, p. 119.

nouvelles de son mariage princier et de ses voyages en Russie. Voici donc nos idoles accusées d'être les premières manipulatrices de leur célébrité.

C'est ce que, à propos de Balzac-Alcibiade, laisse entendre un journaliste très au fait déjà des procédures publicitaires du *story telling*. Il le soupçonne d'organiser ses amours et ses voyages de manière à relancer l'intérêt médiatique, en composant sa vie comme un feuilleton, et en passant à un nouvel épisode dès que l'intérêt faiblit :

Autrefois, l'auteur d'*Eugénie Grandet* n'était célèbre que par ses livres ; mais le public a l'humeur volage et changeante, et le grand romancier sut lire avec profit l'histoire du chien d'Alcibiade. M. de Balzac se procura donc une canne fantastique et ressaisit sa popularité du même coup ; plus tard, on le vit cautionner sa vogue par toutes sortes d'inventions romanesques. Tous les grands hommes en sont là, c'est un charlatanisme toujours de mode ; il se donna tour à tour des habits galonnés d'or, des chapeaux facétieux et des créanciers imaginaires ; c'est ainsi que les excentricités innocentes de sa vie servirent de réclame à ses romans. Le voyage de Russie, qui est son plus récent moyen de succès, commence déjà à s'user, le public ne croit plus à l'hyperbole trop prolongée des princesses russes et d'un hyménée quasi-royal pour l'auteur de la *Fille aux yeux d'or* et de *Vautrin* ; bref, le besoin d'une histoire nouvelle se fait généralement sentir, comme disent les annonces, et M. de Balzac fera bien d'y songer⁶³.

Quant à Sand, c'est Armand de Pontmartin qui l'accuse, dans un article sur *Elle et Lui*, d'avoir souscrit à des fins publicitaires à la tendance qu'ont les écrivains du jour à « étaler derrière la vitrine de leurs libraires, leur vie privée à côté de leurs livres » :

D'illustres exemples acclimatèrent, pour ainsi dire, la personnalité, et la firent passer dans nos mœurs littéraires. Lorsqu'on vit des hommes que l'on avait appris, non-seulement à admirer, mais à respecter, travestir leurs poèmes en autobiographies et leurs romans en mémoires, trahir, sous des formes plus ou moins convenables, des mystères de famille, des secrets de cœur, des images sacrées, on dut s'attendre à voir des écrivains d'un ordre moins élevé et d'une trempe moins pure exagérer encore cette tendance

63 « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 18 septembre 1847, p. 35.

et étaler, derrière la vitrine de leurs libraires, leur vie privée à côté de leurs livres. Nous voici bien près de madame Sand⁶⁴.

Et puisque nous voici de nouveau devant la vitrine des libraires, et que, cette fois, c'est la vie privée des écrivains qui s'y étale, terminons ce parcours en envisageant le traitement médiatique réservé au capital biographique de nos deux auteurs.

« *Nos idoles habitent des maisons de verre* »

J'ai choisi de le faire en empruntant mon titre à un autre des critiques de la série de romans biographiques lancée par *Elle et Lui*, Gustave Vapereau. Tout en soupçonnant Sand d'avoir cherché un « succès de scandale⁶⁵ », Vapereau médite sur la tendance d'ensemble que son roman accentue encore :

Tel est le sort des écrivains qui passionnent le public. Ce qu'ils nous donnent d'eux-mêmes dans leurs livres ne suffit pas à notre curiosité ; nous allons de l'auteur à l'homme. La vie privée n'a plus de murailles ; nos idoles habitent des maisons de verre ouvertes à tous les regards indiscrets. Il est vrai que le plus souvent l'auteur devance notre indiscrétion par la sienne, et livre en pâture aux lecteurs blasés tous les secrets de sa vie. De là ces confessions, ces confidences, ces mémoires qui ne sont plus d'outre-tombe, ces pages de ma vie et tous ces commérages autobiographiques qui ne répondent pas toujours à l'avidité du lecteur, mais qui l'attestent du moins, en lui donnant le change et qui en bénéficient⁶⁶.

L'intérêt de la formule prise ici pour titre, c'est qu'elle lie la fétichisation de l'auteur en vogue, non à sa prestance intellectuelle, ni à son génie créateur, mais bien à la valeur montante à la bourse médiatique des fragments de sa vie privée. Du fait de la curiosité du lecteur, le livre ne lui suffit plus : il veut,

64 Armand DE PONTMARTIN, « De la personnalité dans le roman. *Elle et Lui*, par George Sand. – *Lui et Elle*, par M. Paul de Musset », *Le Correspondant*, juillet 1859, p. 419.

65 « Mme Sand n'avait autrefois livré à la publicité, sous le titre d'*Histoire de ma vie*, qu'une faible partie de ces secrets qui sont souvent des secrets de comédie. A-t-elle voulu aujourd'hui obtenir un succès de scandale, en faisant le grand jour sur l'aventure la plus intime de sa jeunesse [...] ? », Gustave VAPEREAU, « Roman », *L'Année littéraire et dramatique*, 2^e année 1860, p. 84.

66 *Ibid.*

comme dit Vapereau, aller « de l'auteur à l'homme ». C'est là un désir que certains auteurs se mettent à anticiper, puisque, depuis 1848, on voit paraître successivement, non seulement *Histoire de ma vie* (1854) et *Elle et Lui* (1859), mais avant eux, les *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850), les *Confidences* et le *Raphaël* de Lamartine (1849), plus tard les *Mémoires* de Dumas et ceux de Berlioz (1865).

Mais sans attendre ces révélations, les lecteurs cherchent pâture à ce désir dans la presse et dans les divers genres biographiques qui montent en puissance⁶⁷ : notices, portraits, articles d'encyclopédies ou de dictionnaires, « galeries » (comme la *Galerie de la presse* de Louis Huart), séries biographiques (comme celle de Louis de Loménie dans les années 40 ou celle de Mirecourt dans les années 50), documents autographes, souvenirs, etc. En ce qui concerne Balzac, le *Balzac en pantoufles* de Léon Gozlan (1856), ou l'*Honoré de Balzac* de Gautier (1858). En ce qui concerne Sand, des articles à révélations biographiques, dont quatre du début des années quarante, qui marquent une réelle connaissance de la vie privée et intime de George Sand : un article intitulé « George Sand » signé « Un inconnu » paru en 1840⁶⁸, dont l'auteur se flatte d'avoir connu d'abord le château de Nohant par l'entremise de Duris-Dufresne ; le portrait que la même année Louis de Loménie consacre à Sand, tout en narrant la visite qu'il lui a rendue à Paris⁶⁹ ; un article publié en 1843 dont le titre à lui seul annonce la perspective : « George Sand dans son

67 Voir mon ouvrage : *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2011.

68 Un inconnu, « George Sand », *Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*, juillet 1840, t. XXXV, p. 1-12. L'auteur de l'article justifie ainsi son intérêt pour l'intérieur de George Sand et ceux des écrivains en général : « [...] au lieu de descendre dans la conscience des grands écrivains, au lieu d'aller fouiller, comme les profonds philosophes de revues, leurs motifs secrets et leurs intentions cachées, nous tâchons tout simplement d'expliquer leur génie par les circonstances extérieures et les habitudes de leur vie. [...] Nous tenons même, par exemple, que les vastes et sonores lambris des salons de Lamartine représentent mieux à l'esprit sa poésie majestueusement harmonieuse, et la mansarde entre deux planches de Sainte-Beuve, ses inspirations en guenilles, [...] que ne le feraient toutes les dissertations à perte de vue sur la métaphysique de l'idéal », *ibid.*, p. 10.

69 Louis DE LOMÉNIE, « George Sand (Madame Dudevant) », *Galerie des contemporains illustrés par un homme de rien*, 14^e livr., Paris, Au bureau central rue des Beaux-Arts, 1840.

ménage⁷⁰ » ; un autre article biographique que *Le Compileur* dit emprunter à *La Chronique* en 1844⁷¹.

Comme l'indique Gustave Vapereau, ce que cherchent ces lecteurs, c'est à pénétrer dans l'intimité des auteurs en vogue, à les apercevoir en robe de chambre, dans leur « intérieur », quitte à rabaisser leurs idoles au patron de l'humanité moyenne.

Désir d'autant plus facile à satisfaire que, comme le confirme Pontmartin, ce sont les écrivains eux-mêmes qui ont « introduit le public dans leur vie privée », « étalé aux regards curieux et profanes les secrets de leur cœur, les mystères de leur famille ». « Ils ont voulu que la portion intime et cachée de leur existence entrât en partage de gloire et de bénéfices avec leur vie publique », et pour ce faire, ajoute-t-il, filant de nouveau la métaphore qui sert ici de guide, il « se sont placés tout au long sous la vitrine des libraires⁷² ». Ce n'est pas à propos de Balzac et de Sand que cela est écrit, mais à propos d'un autobiographe célèbre, Chateaubriand, et de son critique, Sainte-Beuve (qui, quant à lui, a souvent mis la main à l'étalage)... Mais Sand est bien de ceux qui ont ouvert leur maison de verre ; et Sand et Balzac unis, cette fois, ont bien été, tout au long de leur vie, de ces écrivains qu'on épie⁷³, sur lesquels courent mille anecdotes, qu'on cherche à rencontrer, à qui lecteurs et lectrices écrivent⁷⁴, et dont la presse tient chronique régulière de leurs moindres agissements.

Leur physique ne manque pas de piquer l'attention : que l'un soit gros et l'autre belle⁷⁵, ce sont là atouts en termes de visibilité. Leurs façons de se vêtir, en moine l'un, en homme l'autre, complètent leur légende, tout comme compta l'habit d'Arménien de Rousseau et la tunique rouge de Gautier.

70 Comtesse HERSILIE DE VILLE-ADAM, « George Sand dans son ménage », *La Macédoine littéraire*, 27 juillet 1843, t. III, p. 284-287.

71 V., « George Sand », *Le Compileur*, 15 juillet 1844, p. 144-145, et 20 février 1844, p. 155-156. Je me propose de revenir sur ces quatre articles dans une étude plus monographique.

72 Armand DE PONTMARTIN, « Chateaubriand et M. Sainte-Beuve », *Les Semaines littéraires, troisième série des causeries littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 232.

73 La formule est employée à propos de Byron : « La vie de Byron à cette époque n'avait de mystère pour personne. Chaque mouvement du poète idolâtré était épié, et il courait au loin mille anecdotes sur ses faits et gestes », « Biographie. Types de femmes. V. Lady Byron, Felicia Hemans », *Revue britannique*, 1866, t. III, p. 296.

74 Voir *Textuel*, « Écrire à l'écrivain », février 1994.

75 « Si elle eût voulu, elle aurait pu être célèbre par sa beauté, chose si rare parmi les femmes qui écrivent ; mais qu'elle serait humiliée et honteuse si quelqu'un allait lui dire : Vous êtes belle ! », remarque Janin (Jules JANIN, « George Sand », *L'Artiste*, 23 octobre 1836, t. XII, p. 155).

Des accessoires aussi participent de cette théâtralisation : les houkas et les cigarettes de Sand, qu'ont détectés « d'innombrables microscopes braqués sur sa vie privée⁷⁶ », la « canne phénoménale » de Balzac, dont le Bibliophile fait semblant de croire qu'elle n'a jamais existé que dans le roman de Mme de Girardin⁷⁷.

Ce à quoi s'ajoutent les comparses biographiques, de très haute catégorie souvent : Musset et Chopin, entre tant d'autres, dans le cas de Sand. Mais les intérieurs comptent aussi pour beaucoup. Le boudoir de la rue Cassini, supposé décrit dans *La Fille aux yeux d'or*, ainsi que les Jardies, maison excentrique, sans escaliers ni lieux d'aisance, comme le serine la presse, dans le cas de Balzac. L'appartement de la cité d'Orléans, dans le cas de Sand, où elle reçoit son biographe Louis de Loménie, à titre d'interviewer avant la lettre (lequel s'est introduit chez elle par ruse⁷⁸) ; mais aussi le château de Nohant qu'évoque « Un inconnu » dans l'article mentionné publié en 1840 mais aussi l'auteur de « George Sand dans son ménage », qui, déjà, conte par le menu la manière qu'a Sand d'y vivre et d'y écrire, comme si vous étiez.

Impossible ici de faire le compte des fausses anecdotes, des légendes, des erreurs, des fictions que colporte la « chronique indiscreète » (expression du Bibliophile Jacob). Dans le cas de Balzac, elle brode sur lui comme « éternel objet de la curiosité féminine », sur « son appartement, sombre et mystérieux ainsi qu'une alcôve », où il vit en « sybarite raffiné⁷⁹ ». Ce à quoi le Bibliophile oppose son « gros confrère » tel qu'il le connaît, et qu'on peut rencontrer le matin dans les rues de Paris : « un petit homme ventru, au teint rubicond, à la

76 « On s'est étonné que la marquise Dudevant fumât une cigarette ; d'innombrables microscopes se sont braqués sur sa vie privée, comme si les secrets domestiques appartenaient aussi à la publicité », « Madame Dudevant (Georges Sand) », *Petit Courrier des dames*, 5 octobre 1837, p. 150.

77 Il évoque « cette canne phénoménale qui a ému la curiosité des oisifs pendant tout un hiver et qui n'a peut-être jamais existé que dans le roman de madame de Girardin », BIBLIOPHILE JACOB, *Les Aventures du grand Balzac : histoire comique du temps de Louis XIII*, *op. cit.*, t. I, p. 11.

78 En pratiquant la « perfidie biographique » qui consiste à se faire prendre pour le fumiste, pour voir « le génie en déshabillé », LOUIS DE LOMÉNIE, « George Sand (Madame Dudevant) », *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, *op. cit.*, p. 10.

79 BIBLIOPHILE JACOB, *Les Aventures du grand Balzac : histoire comique du temps de Louis XIII*, *op. cit.*, t. I, p. 11.

bouche vermeille, aux yeux vifs et perçants, à la démarche lourde et insouciant ; [...] admirable tête de génie ; corps épais de commis-voyageur⁸⁰ ».

Dans le cas de Sand, comme le dit l'article anonyme du *Dictionnaire de la conversation*, « l'imagination inflammable des feuilletonistes » fantasma sur cette « femme qui fait des romans » :

Une femme qui fait des romans ! ne voilà-t-il pas qui est neuf et surprenant ! Comme alors, on cherche à démêler l'auteur à travers ses œuvres ; comme chacun aime à lui prêter une physionomie, une allure, un langage ! Ses écrits à la main, on éprouve deux plaisirs à la fois, celui de lire des romans et celui d'en faire. [...] Il ne s'agissait plus d'analyser un livre, chose banale et monotone, mais pour ainsi dire de s'initier aux secrets instincts d'une femme, d'étudier les sentiments de son âme, de surprendre le jeu de ses passions. [...], et plus d'un critique fervent et poétique entortilla gracieusement une épître presque amoureuse dans un morceau de haute critique et de philosophie littéraire⁸¹.

Mais là encore, quant à Balzac en tout cas, ses manières d'habiter tout comme ses manières de se vêtir apparaissent parfois aux journalistes hostiles comme des stratagèmes publicitaires. Ce dont l'accuse, y compris l'un de ses biographes, Gustave Desnoiretteres, en élargissant le propos à l'ensemble des écrivains contemporains :

Avant la révolution, ils faisaient partie du domestique d'une grande maison. [...] La révolution, en proclamant l'égalité, devait les tirer de leur esclavage doré pour en faire les seuls rois, les seuls souverains devant lesquels on allait s'incliner. [...] Ils se prirent au sérieux, comme l'avait fait la foule, et, à partir de ce moment, convaincus qu'ils étaient le point de mire de ses regards, rien ne leur coûta pour l'entretenir dans cette admiration absolue, dans ce saint respect : gambades, sauts de tremplin, tours de gobelets, escamotages de toute nature⁸².

Puis après avoir insisté sur le fait que Balzac, quant à lui, se tenait à l'écart, jouant « l'homme insaisissable même pour ses amis » (« Que de gens sous le

80 *Ibid.*, p. 12.

81 Article « Sand (Georges) », *Dictionnaire de la conversation*, Paris, Belin-Mandar, t. XLVIII, 1838, p. 185.

82 Gustave DESNOIRETTERES, *M. de Balzac, op. cit.*, p. 11.

charme, que de cœurs reconnaissants ont fouillé tout Paris sans avoir réussi à dénicher cette ombre inabordable ! »), Desnoireterres n'en finit pas moins par se demander si ce n'était pas là une technique pour se faire désirer, car « il en arrivait de la sorte à occuper de soi » encore plus. De quoi le pousser à se poser la question : « Indépendamment de ses merveilleuses facultés d'écrivain, M. de Balzac aurait-il été le plus grand et le plus habile comédien de son temps⁸³ ? » Ce qui n'empêche pas ce biographe suspicieux de dire son admiration pour cette « vraiment grande physionomie d'une époque qui en offre si peu de remarquables », et d'insister sur le soin que lui-même a mis à réunir, si vite après sa mort, une documentation sur lui⁸⁴.

De même, le biographe du *Dictionnaire de la conversation* conclut ainsi sur Sand :

Aujourd'hui, le mystère est dévoilé ; le secret de la presse est devenu le secret de tout le monde, et vous ne trouverez pas si mince écolier, pensionnaire si ignorante, qui ne connaisse Mme Sand, malgré le voile impénétrable dont elle s'est plu[e] [sic] à s'entourer. Pas une petite fille qui n'accable, à ce sujet, son frère ou son cousin d'interminables questions. La connaissez-vous ? l'avez-vous vue ? est-elle blonde ou brune ? ses yeux sont-ils bleus ou noirs ? sa voix est-elle douce ? Que dit-elle ? que fait-elle ? quels sont ses traits, son port, son visage ? [...] Sand préoccupe tous les jeunes esprits, toutes les intelligences de 18 ans. Quand Jean-Jacques Rousseau marchait par les rues en habit d'Arménien, la surprise était moins grande, la curiosité moins vivement excitée : ce que c'est que la gloire⁸⁵ !

De quoi nous donner à réfléchir sur les nouvelles formes, plus au ras de la vie privée, qu'est en train de prendre ce qu'on continue d'appeler la « gloire ». Désormais, sa sanction ne sera plus un sacre au Capitole comme au temps du Tasse, et comme en rêvait encore Corinne au début du siècle, mais un simple bouquet de fleurs biographiques.

JOSÉ-LUIS DIAZ

83 *Ibid.*, p. 14.

84 « Nous avons tout fait pour vous initier à cette existence étrange ; nous avons frappé à toutes les portes, quêtant ici un renseignement, là un détail presque puéril, puisant aux moindres sources, questionnant jusqu'au concierge qui lui donnait le bougeoir. Nous savons que le lecteur est friand des plus futiles actions de ses favoris [...] », *ibid.*, p. 14-15.

85 Article « Sand (Georges) », *Dictionnaire de la conversation*, *op. cit.*, p. 185.



Les enjeux de la réception critique de *Lélia* (1833)

Quand on se penche sur l'accueil que réserva la critique de l'époque aux trois premiers romans publiés sous le pseudonyme qui devait rendre George Sand célèbre, on est frappé par la véritable fracture que constitue la sortie, en juillet 1833, de *Lélia*¹. Les comptes rendus enthousiastes qui célèbrent, presque à l'unanimité, les vertus narratives d'*Indiana* (mai 1832) et de *Valentine* (novembre 1832)², laissent place à des critiques dont le ton s'envenime et qui se livrent aux attaques personnelles les plus odieuses. Les accusations d'immoralité et d'indécence fusent et le roman est décrié comme constituant un péril majeur pour la société. Cette troisième œuvre modifie donc la perception des deux premières, dont les significations transgressives pour l'ordre social seront perçues plus nettement et condamnées seulement

1 *Indiana* et *Valentine* sont signés « G. Sand » ; *Lélia* est signé « Georges Sand ».

2 Sur la réception d'*Indiana* voir : Brigitte DIAZ, « Présentation », dans George SAND, *Œuvres Complètes – 1832*, sous la dir. de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2008 (dorénavant *OC* suivi de l'année), p. 32-45 ; Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand. L'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 77-79 ; Béatrice DIDIER, « Notice », dans George SAND, *Indiana*, Paris, Gallimard coll. « Folio classique », 1984, p. 358-362 ; Françoise VAN ROSSUM-GUYON, « Les enjeux d'*Indiana* : métadiscours et réception critique », dans *George Sand. Recherches nouvelles*, Groninge, Institut des langues romanes, 1983, p. 19-22 ; Annarosa POLI, « George Sand devant la critique, 1831-1833 », dans Simone VIERNE (dir.), *George Sand*, Paris, Éditions C.D.U.- CEDES, 1983, p. 95-97. Sur la réception de *Valentine* voir : Damien ZANONE, « Présentation » de *Valentine*, dans *OC – 1832*, p. 416-417 ; Aline ALQUIER (éd.), *George SAND, Valentine*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 241-248.

après sa publication³. *Indiana* et *Valentine* renfermaient en effet plus d'un élément pouvant éveiller l'indignation des pourfendeurs de la morale et du bien-fondé de l'ordre établi, qui au XIX^e siècle trouvent dans l'institution du mariage un de ses remparts les plus intangibles⁴. Avant la sortie de *Lélia*, on avait tendance à ne pas juger si dangereux l'exemple d'Indiana qui pourtant abandonne son mari, ni celui de Valentine qui le trahit et qui, tout en expiant sa faute par la mort, n'en pointe pas moins le doigt contre le destin réservé aux femmes dans le mariage. Aucun des comptes rendus qui leur sont consacrés ne conseille de préserver les jeunes filles et les femmes d'une telle lecture, comme on va le faire par la suite pour *Lélia*. On fait au contraire l'éloge du caractère réaliste, vraisemblable, des personnages et des situations, tandis que l'habileté de l'auteur – reconnue comme auteure – à peindre les nuances du cœur et de la passion gomme les réserves morales des chroniqueurs⁵.

La parution de *Lélia* est très attendue, comme le troisième roman d'une jeune auteure à succès, au talent d'emblée reconnu. Personne n'ignore plus que le pseudonyme masculin sous lequel il paraît appartient à une femme et que celle-ci vit librement, fréquente le monde de l'art, vient de rompre avec son amant, l'écrivain Sandeau, tandis qu'on jase autour de sa relation avec l'actrice Marie Dorval. Dans la polémique qui s'établit autour du roman, on ne manque pas d'utiliser ces faits contre elle, mais ils ne sont toutefois pas à l'origine du scandale que le roman va déchaîner.

Dans les recensions consacrées à *Lélia*, on remarque que les critiques sont d'abord d'ordre esthétique et qu'elles sont liées à la forme symbolique et philosophique empruntée par la narration sandienne. Ce roman jugé « métaphysique » risque de décevoir les attentes des lecteurs qui avaient naguère aimé le « réalisme » d'*Indiana* et de *Valentine*. Mais le seul paradigme esthétique n'explique pourtant pas les vives réactions de refus suscitées par *Lélia*, ni la hausse significative du degré d'alerte morale que le roman provoque.

3 Damien ZANONE, « Présentation » de *Valentine*, *op. cit.*, p. 417.

4 Avec celui de la propriété privée. Voir sur cette question Gisèle SAPIRO, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 206 et sq.

5 Sur cette réception voir : E., « Album », *Revue de Paris*, 3 juin 1832, p. 69 ; « *Indiana*, par G. Sand », *Le Petit Courrier des Dames*, 20 juin 1832, p. 271-272 ; Félix PYAT, « *Indiana* », *L'Artiste*, 27 mai 1832, p. 194-195. J'ai analysé ailleurs ce type de discours dans mon article : « Le danger bien tolérable d'*Indiana* et de *Valentine* : pour une lecture de genre de leur réception », dans Laura COLOMBO (dir.), *Actes du Colloque « George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX^e siècle »*, université de Vérone, 29 juin-1^{er} juillet 2015, en cours de publication.

L'étude des comptes rendus montre que l'aspect proprement esthétique se double d'un autre aspect lié, en premier lieu, aux thèmes sociaux que le roman soulève, mais aussi au modèle de femme incarné par son héroïne éponyme, et enfin, au *genre* de l'auteure, c'est-à-dire aux sujets littéraires censés être le domaine des femmes qui écrivent. Le jugement esthétique s'accompagne d'un jugement idéologique, ces deux ordres de questions révélant plus d'un point de contact.

Je me propose donc d'interroger les motivations qui rendent la réception de *Lélia* si contrastée, la perception de son écriture comme dangereuse, en tenant compte des nombreux éléments d'ordres différents qui concourent au jugement de l'œuvre. J'ai limité la constitution du corpus aux réactions intervenues dans la première année suivant la parution du roman, quand se constituent les axes de réflexion critique et de réaction qui vont, par ailleurs, influencer la lecture des œuvres sandiennes postérieures à *Lélia*⁶. Je ferai référence aussi à la réception des deux romans qui le précèdent, car c'est à partir d'une confrontation de leur accueil respectif qu'on peut mieux appréhender l'écart que *Lélia* représente par rapport aux normes et représentations dominantes concernant la place de la femme dans la société, et de la femme auteur dans le discours public.

Attentes esthétiques, attentes idéologiques

Lélia est annoncé en termes emphatiques dès le mois de mai, dans la *Revue des deux mondes*, comme le roman qui « donnera le coup de grâce à la littérature purement visible⁷ ». La note accompagnant la présentation donnée par la revue précise en outre que « la conception [...] relève d'une vue plus haute et plus générale. La vie extérieure y tient peu de place », ce qui doit placer l'auteur « dans les rangs les plus élevés de la poésie et du roman⁸ ». *Lélia* est donc propulsée sur la scène littéraire de façon polémique, comme

6 Ce corpus, qui conte vingt-quatre recensions, sans prétendre à l'exhaustivité est néanmoins indicatif. Ses limites chronologiques vont de la première annonce de la sortie du roman dans la *Revue des deux mondes* du 15 mai 1833, au compte rendu de Granier de Cassagnac dans la *Revue de Paris* du 12 octobre 1834. Ce dernier, consacré à *Jacques* qui vient de sortir, le lit à la lumière de *Lélia*, sur lequel il revient significativement. Je compte enfin pour un seul les deux articles d'Adolphe Guérout dans *Le Temps* du 26 septembre et du 3 octobre 1833, conçus comme une seule intervention en deux parties.

7 N. du D. (note due selon toute vraisemblance à Gustave Planche), *Revue des deux mondes*, 15 mai 1833, p. 460, les italiques sont dans le texte.

8 *Ibid.*

un fer de lance qui doit enfoncer des lignes ennemies, ce qui évidemment a pour conséquence de susciter des hostilités. Il faut remarquer en outre la conviction de la *Revue des deux mondes* que, grâce à la capacité d'abstraction révélée dans cette œuvre, Sand va augmenter sa propre considération dans le champ littéraire. En réalité, c'est tout le contraire qui arrive ! Le roman soulève un tollé de critiques et certaines d'entre elles n'hésitent pas à traîner dans la boue son auteure. Gustave Planche va rester à peu près le seul à défendre la validité esthétique du caractère philosophique de *Lélia*, et non sans quelques réserves :

Oui, *Lélia*, j'en conviens, par la forme lyrique des apostrophes, par la forme dialectique de ses plaintes, alterne entre *Manfred* et le *Phédon*. Vaut-il mieux opter pour l'un des deux ? [...] Quand il se rencontre un esprit original et indépendant qui donne sa pensée comme elle vient [...] il ne faut pas le chicaner sur le mécanisme de sa puissance⁹.

Déjà Sainte-Beuve, appelé pourtant par Sand à la soutenir, tout en défendant la qualité « lyrique et philosophique » du roman, ainsi que « l'éclat prestigieux de cette forme nouvelle », regrettait en réalité « que l'auteur ne se fût pas renfermé dans les limites du roman vraisemblable¹⁰ ». Cette dernière remarque nous amène à prendre en considération un des éléments qui ressort fortement des comptes rendus analysés et qui contribue à expliquer la difficulté de réception de *Lélia* : la déception des attentes des lecteurs des deux premiers romans sandiens. Je l'évoquais plus haut, dans *Lélia*, on ne retrouve plus ces éléments de « réalisme » social tant appréciés dans *Indiana* et dans *Valentine*. Aussi plusieurs critiques, et non des moindres, même parmi les défenseurs du roman, demandent carrément à Sand de « revenir en arrière », et de reprendre le modèle d'*Indiana*¹¹. La frustration de l'« horizon d'attente » esthétique peut engendrer, et c'est le cas par exemple de *Madame Bovary*, « des conséquences d'ordre morale » en augmentant la perception du danger représenté par une

9 Gustave PLANCHE, « *Lélia* », *Revue des deux mondes*, 15 août 1833, p. 367.

10 *Le National*, 29 septembre 1833 : cité ici dans Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, Paris, PUPS, 2008, p. 405.

11 C.-A. SAINTE-BEUVE, *ibid.*, p. 407 ; C-R [Victor Charlier], sollicité à intervenir par Sand : « Il est heureux que *Lélia* va rester unique, et n'aura pas des émulateurs », « Variétés - *Lélia*, par George Sand », *Journal des Débats*, 1^{er} septembre 1833 ; Adolphe Guérault : « *Lélia* n'est pas sœur d'*Indiana* et de *Valentine*. [...] Il est permis d'espérer qu'elle finira sa race et qu'elle ne laissera pas de postérité », « Feuilleton. Littérature - *Lélia*, par George Sand », *Le Temps* 26 septembre 1833.

œuvre¹². En ce qui concerne *Lélia*, la nouveauté esthétique était surtout perçue en relation au passé. Le roman « métaphysique » qu'on critique en *Lélia* a été perçu comme appartenant à la lignée de *René* et surtout d'*Obermann*. Par le biais de *Lélia*, les critiques qui attaquent ce type de roman – qu'on qualifie aussi d'« intime » – règlent leurs comptes avec ceux qui le soutiennent. Mais cependant, dans les comptes rendus du corpus, le personnage d'*Obermann* n'est jamais qualifié de « dangereux » et Senancour, on le verra, n'est pas soumis au même traitement que Sand.

La relative nouveauté esthétique de *Lélia* explique donc, en partie, la réception mitigée, mais certainement pas l'accroissement du degré d'alerte. Sur vingt-quatre comptes rendus retenus dans le corpus, onze signalent en effet la dangerosité du roman, parmi lesquels trois ont pour auteur des défenseurs du roman¹³. Il s'agit d'un nombre qui, en termes de pourcentage, est bien plus élevé que celui qu'on peut relever pour *Indiana* (neuf sur vingt-six) ou bien pour *Valentine* (deux sur dix). Pourtant, dans *Lélia*, il n'est pas question d'adultère. Faudrait-il en conclure, de façon paradoxale, que c'est justement parce qu'il n'y est pas question d'adultère ? L'analyse de la réception d'*Indiana* et de *Valentine* montre combien est apprécié le récit féminin de la passion amoureuse dans une époque qui reconnaît volontiers aux femmes l'aptitude à l'introspection, et aux femmes écrivains l'adresse de savoir décrire et dévoiler les subtilités du sentiment¹⁴. Concernant les deux premiers romans sandiens, le fait que Sand raconte les troubles du cœur des héroïnes éponymes est

12 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 84 et sq.

13 Dans mon corpus, je compte douze interventions qui contiennent surtout des critiques et des attaques et douze qui, positives à différents degrés, présentent des éloges et des défenses. Parmi ces dernières, la brève annonce de la *Revue de Paris* (15 août 1833) met en garde le lecteur et se cautionne en précisant que « la morale [du roman] n'est pas toujours la nôtre » ; Victor Charlier dans le *Journal des Débats* (1^{er} septembre 1833) conclut son compte rendu en soulignant la part de transgression éthique qu'une telle lecture comporte : « le lira qui voudra ou qui osera » (c'est moi qui souligne) ; *L'Artiste* (3 novembre 1833) enfin, déconseille la lecture du roman « aux jeunes filles » (« Certes, nous ne conseillons pas la lecture de *Lélia* aux pensionnaires de Saint-Denis. Ce n'est pas aux jeunes filles de seize ans qu'on doit révéler toutes les plaies de l'âme humaine »).

14 Sur la division genrée de l'espace social, qui attribue aux seules femmes l'intériorité, et sur ses conséquences sur la littérature, où les écrivains hommes ont pu craindre une féminisation lorsqu'elle s'est intériorisée, voir Nicole MOZET, « La femme auteur comme symptôme » [1984], maintenant dans *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990, p. 73. Sur la limitation aux domaines de l'intime et du domestique du talent littéraire des femmes et sur la partition sexuée des genres qui en dérive, voir Christine PLANTÉ, *La Petite Sœur de*

un des éléments esthétiques qui, mis en relation avec l'identité sexuelle de l'écrivain, ont fait oublier, ou du moins pardonner, la supposée dangerosité morale de l'histoire¹⁵.

Or, le personnage de *Lélia* n'a pas à choisir, comme ses sœurs aînées, entre ses penchants et ses devoirs, ses sentiments et les obstacles sociaux ; elle ne donne pas à voir ce combat intime riche en potentialités poétiques, et finalement assez conforme aux attentes idéologiques et esthétiques de l'époque. *Lélia*, n'est plus une histoire de passion et n'est pas assimilable au roman sentimental. Belle, intelligente et désespérée, évoluant dans un temps et un espace qui ne sont pas identifiables comme une réalité historique et sociale précise, l'héroïne éponyme suscite l'amour mais se sent incapable d'aimer dans son corps, tandis que son âme ne croit plus aux illusions de l'amour. Elle cherche en vain Dieu, méprise les règles de la religion et du monde, se moque de la science des hommes ; par surcroît, sa douleur se transforme en colère, sentiment dont la critique s'accommode assez mal si c'est un personnage féminin qui l'éprouve. On l'assassine à la fin mais, contrairement à ce qui arrivait pour *Valentine*, cette fois la mort de l'héroïne ne suffit pas à sauver « la moralité » de l'histoire. Mais d'autres éléments, moins explicites, concourent à augmenter l'impression de dangerosité représentée à la fois par ce roman et par l'auteure qui a osé l'écrire.

Du danger du plaisir féminin

Parmi ces éléments, il y a le fait que *Lélia* aborde un problème – la frigidité sexuelle féminine – qui est encore tabou dans le discours public du temps. Dans *Indiana* et *Valentine*, lorsque Sand critiquait l'institution du mariage et dénonçait le sort de la femme qui y était attaché, elle pouvait encore compter sur l'existence d'une relative disponibilité à la critique sociale dans le débat de l'époque. Nombreuses sont les recensions des deux premiers romans qui applaudissent à la sévère remise en cause de cette institution¹⁶. Et

Balzac. *Essai sur la femme auteur* (1989), Lyon, P.U.L., 2015, p. 196, et Martine REID, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 38.

15 Voir par exemple : Félix PYAT dans *L'Artiste*, 27 mai 1832 ; E. dans la *Revue de Paris*, 3 juin 1832 ; *Le Petit Courrier des Dames*, 20 juin 1832 ; Victor CHARLIER dans le *Journal des Débats*, 21 juillet 1832. Sur cette question voir : Agnese SILVESTRI, « Le danger bien tolérable d'*Indiana* et de *Valentine* », art. cit.

16 C. P., dans la *Revue Encyclopédique*, juillet 1832 ; Eugène MORISSEAU [mais l'attribution de cette signature demeure incertaine selon Brigitte DIAZ, *op. cit.*, p. 34] dans *La Caricature*, 31 mai 1832 ; Paul DE MUSSET dans *Le Temps*, 12 juin 1832 ; *Figaro*,

parmi ceux que cette critique inquiète, la plupart sont disposés à reconnaître l'importance du thème ainsi qu'une valeur éthique aux écrivains qui abordent ce problème¹⁷. Les déchirements de *Lélia*, pourtant, n'ont rien à voir avec le mariage. En décrivant, dans des termes étonnement crus pour l'époque, la souffrance qu'engendre la frigidity sexuelle, Sand revient à affirmer la légitimité du désir et de la jouissance féminine. Contrairement à la situation de Valentine ou d'Indiana, aucune mésalliance, aucun mariage déjà contracté n'entrave le bonheur sentimental de *Lélia*. La source de sa douleur est ailleurs, inscrite dans son corps autant que dans son âme, où le doute et la mélancolie ont tout envahi. Le personnage de la courtisane Pulchérie, sœur de *Lélia*, qui représente la jouissance matérielle sans aucune autre prétention, n'est évidemment pas une solution dans le roman, mais elle n'est pas explicitement condamnée. De plus, le lien de confiance et de chaude intimité qui lie ces deux sœurs, permet à Sand d'exprimer l'attrait lesbien, où le désir féminin s'autonomise, par rapport à l'homme, ainsi qu'à la fonction reproductive qu'il emblématise.

Loin de la relative bienveillance de la critique sur la question du mariage telle qu'elle est traitée dans *Indiana* et *Valentine*, on ne peut citer que trois comptes rendus de *Lélia* qui admettent la légitimité du thème de la frigidity. Le critique de *L'Artiste* est le seul à l'accepter à part entière, expliquant « les orages soulevés par *Lélia* [...] par la nouveauté du sujet et la hardiesse des détails » et réclamant le « droit d'étudier les maladies qui nous assiègent¹⁸ ». Les deux autres critiques postulent qu'un tel sujet s'adresse exclusivement à un public féminin. Dans la *Revue des deux mondes*, à la fin de son article, Gustave Planche reconnaît la légitimité du thème, mais considérant qu'il est d'une moindre complexité conceptuelle par rapport aux problèmes philosophiques affrontés dans le roman, il en fait la raison même du succès de *Lélia* auprès des femmes :

Et puis il y a, heureusement, dans *Lélia* des pages d'une psychologie naïve qui, pour être comprises, se passent très bien du secours de l'érudition et de l'étude. Les femmes surtout, qui excellent dans l'observation et l'analyse des sentiments, ne consulteront pas, pour décider leurs sympathies,

16 novembre 1832 ; A. G. dans *Le Temps*, 12 janvier 1833 ; Gustave PLANCHE dans la *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1832.

17 C.-r. [VICTOR CHARLIER], *Journal des Débats*, 21 juillet 1832 ; H. B. [HENRI DE BOUSSUGE], *Cabinet de Lecture*, 24 décembre 1832.

18 *L'Artiste*, « De l'avenir du roman français », 3 novembre 1833, p. 167.

les systèmes littéraires ou philosophiques. Elles noteront d'une main attentive tous les passages où elles auront trouvé l'expression et le souvenir de leur vie passée, le tableau de leurs souffrances. Elles auront des larmes et de la vénération pour l'impuissance qui se proclame, et qui révèle toutes ses misères¹⁹.

Adolphe Guérout, qui reconnaît « la révélation [...] d'un supplice que trop de femmes connaissent », en appelle à la solidarité féminine dans la souffrance pour absoudre une héroïne qui, autrement, serait injustifiable : « femmes qui avez souffert [...] lisez, lisez, et pardonnez lui, par pitié pour ses tortures, la cruelle insensibilité de son âme²⁰ ». Ce thème « mineur » du plaisir féminin provoque, toutefois, les réactions les plus vives. Gozlan réduit le roman, par allusion littéraire, à une « ode à Priape²¹ » ; le *Journal de Paris* dénonce la tentative de « tout poétiser », grâce aux qualités du style, y compris le désir sexuel²², tandis que dans *L'Europe littéraire*, Capo de Feuillide décrit Lélia comme « une femme, qui [...] rêvant, avec une âme de feu, des plaisirs pour un sang de feu, a couru après les plaisirs, et s'y est plongée ardente, échevelée, rugissante²³ ». Jules Janin, auparavant acquis à Sand, ne lui pardonne pas l'invention d'une héroïne qui aspire à une stoïque insensibilité émotive :

C'est une épouvantable, et ignoble et stupide créature, cette Lélia. Elle s'en va les narines béantes à la recherche d'un sens qui lui manque. Or, ce ne sont pas les sens qui manquent à cette abominable Lélia, c'est un

19 Gustave PLANCHE, « George Sand », *Revue des deux mondes*, 15 août 1833, p. 368.

20 Adolphe GUÉROULT, « Feuilleton. Littérature – Lélia, par George Sand », *Le Temps*, 3 octobre 1833.

21 « Vous avez lu, mes amis, les œuvres de l'auteur de *La Métromanie*, vous connaissez ses œuvres légères et badines ; parmi celles-là, vous en savez une qui l'exclut des rangs de l'Académie, cette poésie est, je crois, une ode dont la dédicace même ne peut se dire tout haut. Eh bien, *Lélia* c'est cette ode à mots couverts. Dites maintenant à ces dames de rentrer », « Lélia. Par Georges Sand », *Figaro*, 18 août 1833. Il s'agit évidemment de l'*Ode à Priape* d'Alexis Piron. L'article n'est pas signé, mais est attribué à Léon Gozlan par Georges Lubin.

22 « Littérature – Roman – Lélia par Georges Sand », *Journal de Paris*, 20 août 1833 ; l'article reproduit, scandalisé, le passage où Pulchérie, pour aider Lélia, l'invite à se laisser aller au jeu amoureux de la séduction avec les hommes dans le parc de Bambucci : « Venez, Lélia, excitons les à nous poursuivre... ».

23 « Feuilleton Littéraire – Lélia par Georges Sand [sic] », *L'Europe littéraire*, 22 août 1833, p. 70.

cœur ! Et comment l'auteur n'a-t-il pas vu qu'il ruinait ainsi ses deux éloquents plaidoyers contre les hommes²⁴ ?

Janin se réfère naturellement à *Indiana* et à *Valentine*. Plus d'un commentateur prédit que *Lélia* va nuire à la cause des femmes que les deux premiers romans avaient, en revanche, si bien servie. Le saint-simonien Hippolyte Fortoul écrit : « Madame Dudevant s'est mise à blasphémer en prêchant une sociabilité nouvelle. Nous avons vu avec tristesse cette sainte cause de la femme appeler l'anathème à son aide²⁵ » ; Alfred Désessart, fort défavorable à *Lélia*, lui fait écho : « Ce livre n'est pas indifférent au moment où il se fait une réaction puissante en faveur des femmes. Quelles en seront les conséquences²⁶ ? » Ce type d'observations concernant *Lélia* marque les limites étroites à l'intérieur desquelles il est permis de remettre en discussion les rôles sociaux, ainsi que les types littéraires qui en dérivent. Si le discours public admet que le mariage présente de sérieux désavantages pour les femmes et tolère des personnages féminins incarnant la souffrance endurée dans cette institution, il n'est pas disposé à accueillir un personnage dont la critique sociale dont il est porteur s'autonomiserait par rapport à ce cadre conceptuel. Car non seulement *Lélia* déplace la discussion dans des terrains encore inexplorés – il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que le thème du plaisir féminin le soit au niveau du grand public –, mais son héroïne offre l'exemple d'une femme qui brise les conventions concernant son rôle dans le couple (elle n'est

24 J. J., « Théâtre de la Gaité, *Indiana*, drame en 4 actes ; par MM. Léon Halévy et Francis », *Journal des Débats*, 4 novembre 1833.

25 « De l'art actuel », *Revue encyclopédique*, juillet 1833, p. 145. De tout autre avis sont les « Considérations sur l'état actuel des femmes » d'une saint-simonienne anonyme : « Oui, *Lélia* est une grande œuvre, œuvre éclosée à la parole inspiratrice du PÈRE. C'est une forte et puissante pensée qui doit descendre dans toutes les têtes pour en balayer les préjugés d'un autre âge et les préparer à la génération qui s'approche », *Foi nouvelle. Livre des Actes publié par des femmes*, Paris, Johanneau, 1833, p. 251. George Sand, tout en remerciant l'auteure de cet article bienveillant, récusera nettement la filiation qu'il propose avec l'idéologie du « Père » Enfantin et prendra ses distances à l'égard du saint-simonisme des femmes. Il faut à cet égard relire sa lettre à Marie Talon, du 10 novembre 1834, dans *Correspondance*, éd. Georges Lubin, t. II, Paris, Garnier, 1966, p. 740. Sur les rapports de Sand avec le saint-simonisme, voir Jeanne GOLDIN, « Le saint-simonisme », dans *George Sand. Une correspondance*, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 1994, p. 163-191.

26 « Revue littéraire – *Lélia* ; par Georges Sand [sic] », *La France littéraire*, septembre 1833, t. 9, p. 215.

amoureuse de personne), dans la société (elle ne cache pas sa colère), dans le champ culturel (elle défie prêtres et médecins par son raisonnement).

Tenir ses positions, sans être accusée d'immoralité, devient pour Sand une affaire difficile autant que vitale. Même parmi les défenseurs, Charlier croit par exemple devoir « blâme[r] une étrange hardiesse²⁷ ». Sand, en comptant sur l'influence de l'important *Journal des Débats* pour parer les attaques des « petits journaux », lui avait demandé : « Blâmez mes doutes, blâmez mon style, blâmez ma mauvaise humeur, mais défendez-moi contre ces imputations d'*impudeur* que je ne mérite pas. [...] [L]e vice n'est certes pas embelli²⁸ ». La vertu, ainsi qu'un discours vertueux, reste un point capital de la considération sociale de la femme, d'autant plus si, en écrivant, elle s'expose à cette « redoutable chaîne sémantique » qui de « publication » conduit à « femme publique²⁹ ». Sous le feu ennemi, Sand semble prête à renoncer à la reconnaissance de toute autre qualité littéraire pour sauvegarder la légitimité morale de sa création. Mais en mars 1834, romancière plus sûre d'elle-même, elle signe sa défense personnelle du thème du plaisir et du personnage de Pulchérie en écrivant dans la *Revue des deux mondes* :

Le bonheur des sens, le Plaisir insoucieux de la veille et du lendemain, le triomphe du corps sur l'âme peut sembler à l'Ironie elle-même, si hautaine et si fière qu'elle soit, un sujet de regrets plutôt que de compassion³⁰.

Ce qui ne l'empêche pas, en novembre de la même année, de spécifier dans une lettre privée à la saint-simonienne Marie Talon que, si les femmes « ont pu pratiquer jusqu'ici la morale ancienne, je leur conseille de la pratiquer encore », car « il ne faudrait plus demander un code moral à *Lélia*, qu'un travail d'esprit à un malade³¹ ». C'est l'ambivalence et la limite du discours

27 C-r., « Variété – *Lélia*, par George Sand », *Journal des Débats*, 1^{er} septembre 1833.

28 George SAND, lettre à Victor Charlier, [Paris, fin août 1833], *Corr.* t. II, p. 413, c'est Sand qui souligne.

29 Martine REID, *Des femmes en littérature*, *op. cit.*, p. 42.

30 George Sand, *Ceuvres complètes – 1834*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 225. Ce texte paraît pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} avril 1834 avec le titre « À propos de *Lélia* et de *Valentine* ». Pour lui assurer une nouvelle circulation éditoriale, Sand en fait la préface à l'édition, en deux volumes, du *Secrétaire intime*, *Métella*, *La Marquise*, *Lavinia*, desquels en réalité il ne parle guère. Sur cette préface voir Liliane LASCoux, Présentation du *Secrétaire intime*, *ibid.*, p. 15-16 ; Anna SZABÓ (éd. établie par), *Préfaces de George Sand*, vol. II, Debrecen, 1997, p. 39-45.

31 George SAND, lettre à Marie Talon, [Paris 10 novembre 1834], *Corr.*, t. II, p. 741.

sandien, où se dévoile toute la difficulté de repenser les termes du rapport entre femmes, plaisir, considération publique.

Crime et châtement : quand une femme n'aime pas, mais parle philosophie

Il faut revenir un instant au jugement de Janin, car il révèle un désir de punition. En se référant aux personnages masculins d'*Indiana* qui accablent l'héroïne éponyme par leur froideur cynique ou par leur égoïsme, l'écrivain demande : « Y-a-t-il dans le monde assez de Ramière, assez de Delmare pour flageller une *Lélia* ? » On voit poindre une même envie chez le saint-simonien Adolphe Guérault, pourtant favorable à Sand, qui tolère assez mal une héroïne aussi peu encline que *Lélia* à assumer son rôle de femme, à savoir, consoler les hommes :

[Dieu] a voulu que l'homme domptât la terre comme un coursier, et il lui a promis pour couronne et pour récompense le sourire des femmes et le chant inspiré des poètes. Ô *Lélia* ! Cessez de mentir et de nous parler de Dieu ; car vous n'aimez pas les hommes... Vous voulez savoir, vous voulez connaître, mais vous ne voulez pas aimer. Eh bien, cherche donc, orgueilleuse créature, ce sera là ta malédiction ; tu sécheras dans ton ennui³².

Si l'on appelle au châtement, c'est qu'il y a eu infraction. Sand opère une transgression de la partition sexuelle des rôles sociaux tant au niveau du personnage qu'à celui du statut de la femme auteur. Les deux sont d'ailleurs en relation. Pour ce qui est du premier, on a vu chez Janin le refus d'un modèle de femme qui « n'a pas de cœur » ; de façon analogue, Guérault refuse celui d'une femme qui reste insensible à l'amour et qui ne peut donc pas constituer la « récompense » d'un homme dominateur du monde. *Lélia* est, de ce point de vue, hors d'atteinte, et lance sa souffrance à la face des hommes comme un doute qui doit ruiner toute certitude de bonheur possible. Elle est ainsi « en

32 Adolphe GUÉROULT, « Feuilleton. Littérature – *Lélia*, par George Sand », *Le Temps*, 3 octobre 1833 ; Sand avait demandé à Guérault son « appui » et sa « bienveillance » pour *Lélia* (le 3 août et encore à la fin août selon Georges Lubin ; voir *Corr.* t. II, p. 391 et p. 414). Elle le remercie lors de la sortie de la première partie de son article sur *Le Temps* du 26 septembre (le 28 septembre 1833, d'après Georges Lubin, *Corr.*, t. II, p. 423).

dehors de toutes les convenances sociales, de toutes les idées religieuses³³ », « son âme est dédaigneuse, hautaine, impie³⁴ ». Désessarts résume, ahuri, le scandale de ce personnage féminin qui « ôtant à la femme sa mission, qui est douceur et règne des vertus au moyen de la soumission » risque de « ruine[r] notre édifice social³⁵ ». Lélia, en effet, loin de se cantonner aux problèmes de cœur – qui seuls devraient intéresser et définir la femme –, défie les hommes sur des terrains qui sont leur apanage (la médecine et la religion notamment) et, de surcroît, comme il est impossible de la séduire, ruine ceux qui tombent amoureux d'elle :

[L]es rôles sont intervertis. Lélia, une femme, un ange de beauté a le cœur d'un ange des ténèbres ; Lélia blasphème l'amour, elle n'y croit pas : c'est affreux. [...] Elle n'est plus femme, du jour où elle nie l'élément de son sexe. [...] Quelle odieuse supériorité va prendre sa réflexion froide. [...] Elle tombe malade [...] alors se déroule une scène effrayante : cette femme, appuyée sur le coude, au sortir d'une crise nerveuse, interroge la science et la religion. Le médecin balbutie, le prêtre n'a plus de foi. La science et la religion anéanties ! [...] elle guérit cependant et Sténio reprend sa chaîne³⁶.

J'attire l'attention sur le déni du statut de femme (« elle n'est plus femme ») dès qu'on franchit la frontière qui délimite strictement les champs d'intervention – et de pouvoir – entre les sexes. Un même démenti poursuit l'auteure elle-même, de façon paradoxale lorsque plus personne n'ignore son identité, et cela dès que Sand montre une ambition philosophique qui dépasse le cadre du roman des passions. En contrevenant à la partition sexuelle du littéraire, qui confine la femme auteur dans un nombre assez restreint de sujets, parmi lesquels s'affirment surtout la peinture de l'intimité des sentiments humains et les sujets autobiographiques, Sand semble devoir renoncer à toute reconnaissance publique de sa féminité. Capo de Feuillide l'exprime brutalement :

33 Th. M.[URET], « Littérature – Romans. *Lélia* par George Sand », *La Quotidienne*, 20 août 1833.

34 « Littérature - Roman - *Lélia* par Georges Sand [sic] », *Journal de Paris*, 20 août 1833.

35 Alfred DÉSESSARTS, « Revue littéraire – *Lélia* ; par George Sand », *La France littéraire*, septembre 1833, t. 9, p. 213.

36 *Ibid.*, p. 214.

Lélia n'est pas, ne peut pas être l'œuvre d'une femme [...] C'est une mystification dont, pour l'honneur des femmes, depuis la publication de *Lélia* il n'est plus permis d'être dupe³⁷.

Le Petit Poucet est sur la même ligne doutant du sexe de l'auteur et se demande « si M. Sand est une femme, ce dont il est permis de douter en lisant *Lélia*, œuvre de dévergondage et de cynisme [...]»³⁸. À côté de ces auteurs, violemment hostiles à Sand, d'autres, avec moins d'acrimonie et plus de puissance conceptuelle, disent à peu près la même chose. *Le Rénovateur* explique ainsi comment Sand « a méconnu la vocation de son talent et la mission de son sexe » en usurpant rôle, sujets et écriture masculins :

Un autre grand défaut ou du moins un grand malheur de *Lélia*, c'est que ce pourrait être fait par un homme. Tranchons le mot, ce devrait avoir été fait par un homme. On s'attend à y trouver de ces fines révélations du cœur des femmes, de ces aperçus gracieux que nous autres sommes obligés de deviner [...]. Eh bien non, nous avons trouvé dans *Lélia* un style d'homme, des passions d'homme, de la philosophie d'homme³⁹.

On comprend mieux l'écart représenté par *Lélia* si l'on considère que seulement quelques mois auparavant, les qualités d'introspection, les capacités d'analyse de toutes les nuances du cœur et de la passion, avaient valu à l'auteure d'*Indiana* et de *Valentine* les plus grands éloges. *Lélia* déçoit donc de ce point de vue les attentes du lectorat sandien à peine constitué, et est en même temps perçue comme un défi, d'autant plus dangereux qu'il vient de la part d'une auteure qui a montré un incontestable talent. En réaction à la transgression que Sand a opérée, le chroniqueur du *Rénovateur* en appelle ouvertement à une conception biologique des genres et des sujets littéraires :

Nous ne voulons pas circonscrire avec prudence l'essor du talent de G. Sand. [...], mais il y a un ordre d'idées, un genre de sensations qu'une femme peut sentir et exprimer, mais sur lesquelles elle ne peut disserter à plaisir sans perdre de ce charme de pudeur et de délicatesse qui peut

37 *L'Europe littéraire*, 22 août 1833, p. 72.

38 *Le Petit Poucet*, 1^{er} septembre 1833.

39 P. F., « Revue Littéraire – *Lélia*, par G. Sand », *Le Rénovateur*, 19 août 1833.

seul valoir à son talent un succès durable, parce que seul il est dans sa nature⁴⁰.

On ne s'étonne pas trop de retrouver ce type de préjugés chez des critiques qui pourtant apprécient et défendent *Lélia*. Charles Duvernet, par exemple, ami berrichon de Sand ayant volé à son secours, s'interroge : « peut-être reprochera-t-on à l'auteur un genre aussi sérieux⁴¹ ». Duvernet a beau parler de Sand au masculin, on ne voit pas à qui – sinon à une femme – il pourrait contester la pratique d'un type de roman si peu enclin à la légèreté. Il est vrai que Gustave Planche s'évertue à défendre dans la *Revue des deux mondes* le caractère philosophique de *Lélia* : « c'est la pensée du siècle sur lui-même, c'est la plainte d'une société à l'agonie⁴² ». Mais il reste un cas particulier. Sainte-Beuve, sollicité par Sand à deux reprises pour intervenir en sa faveur, défend apparemment « l'inspiration philosophique et l'esprit de révolte contre la société » qu'il retrouve dans les trois romans sandiens, et qu'il voit « éclater avec toute son énergie et sa plénitude dans *Lélia*⁴³ ». Mais, en rappelant la « foule de ces douces et fines révélations » sur les sentiments amoureux contenus, quand même, dans *Lélia*, il regrette que « l'effet disparaît trop dans l'orage de l'ensemble⁴⁴ ». Le critique ne résiste pas à formuler le souhait d'un roman aux tons et aux contenus plus conformes à ceux que l'on attend d'une femme écrivain, mais il a pourtant l'intelligence de comprendre que cette requête, si elle était suivie, signifierait sans doute la fin de ce qui constitue la grandeur artistique du roman :

40 *Ibid.*

41 C.D., « Feuilleton – *Lélia*, par George Sand », *Revue du Cher et de l'Indre*, 10 septembre 1833.

42 Gustave Planche, « *Lélia* », *Revue des deux mondes*, 15 août 1833, p. 353. Sur l'intention manifeste de Planche d'insister sur « le caractère intellectuel du roman » voir : Pierre REBOUL, « Accueil de *Lélia* en 1833 » [1960] dans George SAND, *Lélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2004, p. 586.

43 *Le National*, 29 septembre 1833, cité dans Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains, op. cit.*, p. 402. Sand avait demandé à Sainte-Beuve d'intervenir le 25 août et le 19 septembre 1833, *Corr.*, t. II, p. 406 et sq. et p. 421-422.

44 *Ibid.*, p. 407. Sur la participation de Sainte-Beuve aux préjugés de son époque concernant la femme auteur, voir José-Louis DIAZ, « Sainte-Beuve chez les Muses », *Romantisme*, n° 77, 1992, p. 76-86. Sur les canons stylistiques élaborés par Sainte-Beuve pour juger la littérature féminine, limités au tact, au naturel, à la légèreté, à l'atticisme, voir Brigitte DIAZ, « "Écrire à voix basse". L'écriture féminine selon Sainte-Beuve », *Romantisme*, n° 109, 2000, p. 81-97.

Nous aurions souhaité un livre au ton plus *apaisé*, des conclusions plus *consolantes*, plus de *conduite* et de *tempérance*, en quelque sorte ; mais n'eût-ce pas été en changer la nature et y retrancher une portion notable des qualités ou défauts extraordinaires⁴⁵ ?

Il est alors permis de douter de son jugement, selon lequel « l'ennui, la mort, l'impuissance d'aimer et de croire », la « colère » de Lélia « aurai[ent] été admi[s], et probablement amnistié[s] » s'ils avaient été représentés « dans un encadrement déterminé et à l'aide de personnages vivant de la vie commune⁴⁶ ». Pour le démentir, d'ailleurs, il suffit de lire le jugement de Gozlan, d'où il ressort clairement que le problème posé par l'écriture du roman sandien est loin d'être seulement esthétique :

[C]ontre la marche ordinaire du progrès, cette intelligence [George Sand], au lieu de passer de l'idéal, premier point de départ de tout début pour arriver au positif de l'observation, est retourné à l'idéal, fâchée du chemin qu'elle avait déjà parcouru. Sans doute, *Valentine* et *Indiana*, sous un style fastueux et royal, ne cachaient pas une étude exacte et ferme de la vie ; sans doute ce soleil ardent et lumineux dissimulait, par son bouillonnement, bien des espaces vides, mais ces défauts trouvaient grâce devant une action sinon réelle, du moins placée entre l'art et la réalité, champ que remplit la poésie, et que la poésie avait rempli. Mais vouloir aujourd'hui aller au-delà de ce qui était déjà illimité, *sortir du cœur*, qui est déjà illimité, *pour pénétrer dans l'âme* qui n'a pas de bords, *c'est abandonner la poésie pour la théologie*, Byron pour Saint Augustin. Demain, si vous n'y prenez garde, vous discuterez l'Arianisme⁴⁷.

C'en est décidément trop pour une femme. Gozlan traite Sand « d'auteur », en accordant toujours au masculin, mais il ne résiste pas à évoquer la Préciosité. En regrettant « le fouet à cinq cordes de Boileau » – encore une idée de punition – il prédit, plein de hargne : « nous aurons bientôt *la carte du tendre à l'infini*⁴⁸ ».

Le traitement fort différent que les critiques hostiles à Sand réservent au roman « philosophique » qu'est *Obermann*, ainsi qu'à son auteur, confirme l'impropriété du seul paradigme esthétique à expliquer les réactions négatives

45 SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, op. cit., p. 407 (c'est moi qui souligne).

46 *Ibid.*, p. 402-403.

47 « Lélia, par George Sand », *Figaro*, 18 août 1833 (c'est moi qui souligne).

48 *Ibid.*, les italiques sont dans le texte.

que *Lélia* a suscitées. Certes, Gozlan n'a aucune sympathie pour la « secte » littéraire qui « puis[e] ses traditions dans *Obermann* et *René* », tandis que dans la *Revue de Paris* on trouve franchement « ennuyeux » Senancour et son « *barbotage* philosophique⁴⁹ ». Mais personne ne lui reproche de s'occuper de ce dont il ne devrait pas. Feuillide critique la « famille des Obermann » comme une véritable calamité pour la littérature, Senancour trouve pourtant grâce à ses yeux : « il y a en effet au fond de ce livre un reflet assez exact d'une époque mémorable⁵⁰ ». *Le Renovateur* déplore « cette manie de mêler la philosophie à tout », mais *Obermann* reste pour lui une « belle réflexion en deux volumes⁵¹ ». L'incompatibilité entre femme et pensée est un lieu commun toujours appliqué à la femme auteur. On en retrouve la trace même chez les critiques favorables à Sand. Ainsi, d'après Fortoul, Senancour est-il meilleur que Sand pour « aborder les questions métaphysiques et sociales », puisque « sous le front de Madame Dudevant il y a place pour une vaste intelligence ; mais cette intelligence n'est pas abstraite⁵² ». En présentant *Lélia* comme un « traité de philosophie et de morale toute particulière, déguisé sous des formes agréables », le *Journal général de la littérature française* spécifie aussitôt, nous laissant rêveurs : « il ne plaira peut-être pas aux femmes ni au commun des lecteurs, mais à tous ceux qui ont l'habitude de penser et de réfléchir⁵³ ».

Une dernière remarque sur la réception de *Lélia* concerne la disparition presque totale de toute allusion aux qualités de l'écriture présumées être tantôt masculines, tantôt féminines. Ce type d'éloge était très pratiqué dans les comptes rendus concernant *Indiana* et *Valentine*, où plusieurs recensions reconnaissaient la coprésence d'une « main d'homme » pour la vigueur du style et de la conception, et d'une « main de femme » pour la finesse des sensations et les nuances du sentiment. Pour *Lélia*, on ne compte plus qu'un seul cas, celui de Victor Charlier, défenseur du roman, parlant de « talent [...] plus viril⁵⁴ ». L'« hermaphroditisme » de la femme écrivain⁵⁵ était aussi un moyen pour reconnaître des mérites artistiques à l'auteure, sans remettre en discussion cette partition sexuée de la littérature qui assigne à chaque sexe qualités et sujets littéraires, en plein accord avec sa place respective dans les

49 « Romanciers, conteurs, nouvelliers, etc. », *Revue de Paris*, 14 juillet 1833.

50 *L'Europe littéraire*, 22 août 1833, p. 70.

51 P. F., « Revue Littéraire – *Lélia*, par G. Sand », *Le Renovateur* 19 août 1833.

52 Hippolyte FORTOUL, « De l'art actuel », *Revue encyclopédique*, juillet 1833, p. 146.

53 « *Lélia* par George Sand », août 1833.

54 *Journal des Débats*, 1^{er} septembre 1833.

55 Christine PLANTÉ, *La Petite Sœur de Balzac*, op. cit., p. 230 et sq.

hiérarchies sociales. Mais c'est précisément au moment même où *Lélia* est perçue comme une tentative d'envahir des territoires jusqu'alors interdits aux femmes, et son héroïne apparaissant comme un modèle d'inversion des rôles, qu'il devient dangereux de reconnaître que l'écriture de Sand possède de « mâles » vertus. Ceux qui louent la langue « poétique » et le style « prodigieux » de *Lélia* – il y en a même parmi ses détracteurs⁵⁶ – se gardent bien de les qualifier à l'intérieur du champ sémantique de la virilité.

Sand transgresse des limites qui sont trop sensibles : la réaction qui en découle est un déplacement de l'hermaphroditisme de la pratique littéraire vers la personne de l'auteure elle-même, ce qui a pour effet de la rendre inacceptable. C'est le cas de l'article brutalement diffamatoire du *Figaro*, « Il ou Elle. Énigme », où l'on dénonce :

On dit qu'elle écrit ses livres et qu'il fume, qu'elle a quitté son mari et qu'il (cette femme) boit du rhum et du punch ; on assure qu'elle se rase. Elle exige que ses amants l'appellent Monsieur et que ses amantes, dans les plus doux embrassements, l'appellent mademoiselle⁵⁷.

La vie libre conduite par Aurore Dudevant semble corroborer les phantasmes d'insoumission et d'inversion des rôles engendrés par *Lélia*. L'article du *Figaro* se termine sur un imaginaire du châtiment – encore un – des plus révoltants :

[J]'achèterai une cravache russe, à pomme dorée, souple, effilée, élastique, et je suis sûr qu'après l'usage de cette cravache, vous me reviendrez plus douce et plus soumise, abhorrant les galériens, les juréments, le hamac et le houca [*sic*], et, comme Cunégonde, sachant faire les sorbets et la pâtisserie⁵⁸.

56 « P. F. » remarque par exemple : l'« admirable mérite de style fait qu'on le suive encore avec avidité dans les régions philosophiques où il nous égare », « Revue Littéraire - *Lélia*, par G. Sand », *Le Rénovateur*, 19 août 1833 ; Th. M.[URET] : « Le style étincelle d'éclat et de poésie. C'est une langue pleine, sonore, à périodes cadencées, où l'on sent un grand travail d'artiste ; c'est une richesse d'expression souvent admirable », avant de plaindre les « sophismes » et les « paradoxes » de l'auteure, « Littérature – Romans. *Lélia* par George Sand », *La Quotidienne*, 20 août 1833. Il faudra attendre la sortie de *Jacques* pour que, en se référant à *Lélia* aussi, Granier de Cassagnac déclare que « Madame Sand n'a pas de style », *Revue de Paris*, 12 octobre 1834, p. 88.

57 *Figaro*, 24 août 1833.

58 *Ibid.*

Quelques mois après, en avril 1834, Sand répond pour la première fois publiquement à ses détracteurs, craignant que le vent de la critique, violemment adverse à *Lélia*, n'emporte le succès de ses deux premières créations. Tout en établissant un lien entre celles-ci, elle revendique l'opération intellectuelle de critique sociale à laquelle elle s'est livrée et qui, dans *Lélia*, devient mise en doute philosophique de la possibilité du bonheur humain :

L'auteur [...] ne devine pas comment la peinture des mœurs domestiques, qui avait semblé juste, comment le détail des combats intérieurs d'une femme hésitant longtemps entre le devoir et la passion, qui avait semblé fidèle, peut cesser tout à coup d'avoir les mérites qu'on lui attribuait d'abord, lorsqu'il prend fantaisie à la Pensée d'attaquer l'Enthousiasme après avoir attaqué l'Égoïsme et la Brutalité⁵⁹.

Histoire de ma vie atteste ce désir de Sand de s'occuper de philosophie à égalité avec les hommes, tout en restant convaincue « que le cœur et l'esprit aient un sexe ». En défendant *Lélia*, elle constate avec lucidité : « [L'auteur] comprend très bien qu'on ne peut impunément effleurer même par la poésie les questions qui intéressent l'humanité tout entière⁶⁰. » Il est vrai que cette revendication d'une parole à visée universelle, parfaitement légitimée à intervenir dans le discours public, vient d'une femme qui a assumé une posture auctoriale masculine. Mais cette posture, comme le pseudonyme, ne constitue qu'un faible rempart face aux hostilités que Sand déchaîne en tant que femme écrivain. La réception de *Lélia* ne pouvait lui laisser aucun doute à ce sujet. Dans un tel contexte, bien que Sand intériorise le discours dépréciatif sur la femme auteur et qu'elle adopte une attitude de « sympathie contrariée » envers ses collègues auteures, elle a eu toutefois la force de continuer à suivre son inspiration, ses urgences d'artiste. *Lélia* va ainsi connaître une nouvelle version, en 1839, qui ne tranquilliserait aucunement ceux qui avaient déjà décrié la précédente. C'est certainement la meilleure réponse de Sand à ceux qui rêvaient de la réduire à l'exercice de la *popote*, et au silence.

AGNESE SILVESTRI
UNIVERSITÉ DE SALERNE

59 George SAND, « À propos de *Lélia* et de *Valentine* », art. cit., voir note 30.

60 *Ibid.*



George Sand et Hippolyte Taine

Le nom d'Hippolyte Taine apparaît tardivement sous la plume de George Sand. Le 15 mars 1864 dans une lettre adressée à Gustave Flaubert, elle qualifiait son *Histoire de la littérature anglaise* d'« excellents volumes d'une [...] haute et [...] noble portée¹ ». L'année suivante, Taine était toujours au programme de ses lectures ; elle consacre deux de ses soirées à l'article « Les Églises et la société romaine », publié dans la *Revue des deux mondes* le 15 avril 1865². C'est le 5 décembre de cette même année que George Sand rencontre Hippolyte Taine, à l'occasion de la représentation d'*Henriette Marchal* des frères Goncourt³. Mais ce n'est que l'année suivante qu'elle le fréquentera véritablement, lorsqu'elle se décidera enfin à participer aux fameux dîners Magny⁴. Ils vont ensuite se rencontrer chez Edmond About, Sainte-Beuve et enfin rue de Courcelles chez la princesse Mathilde⁵. Elle le trouve charmant,

1 George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1964-1991, t. XVIII, p. 323 (à présent noté *Corr.*)

2 George SAND, *Agendas*, Paris, Touzot, 1992, t. III, p. 268.

3 *Ibid.*, p. 322. Les *Agendas* viennent ici répondre à la question que se posaient Aurore Sand et F. Paul-Dubois-Taine : « Est-ce HARRISSE qui présenta Taine à George Sand, ou bien est-ce celle-ci qui fit connaître HARRISSE à Taine ? Toujours est-il que nous tenons d'HARRISSE ce témoignage qu'il aurait été le trait d'union entre ces deux grands esprits : témoignage que nous nous contentons de relater ici, sans avoir réussi à l'éclairer de plus amples détails. » (« George Sand et H. Taine », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1933, p. 335).

4 Voir par exemple Robert BALDICK, *Les Dîners Magny*, Paris, Denoël, 1972.

5 À titre indicatif, voici quelques-unes des dates où George Sand et Hippolyte Taine dînèrent ensemble. Dîner Magny : 9 avril 1866, 3 décembre 1866, 10 décembre 1866,

un peu trop raisonnable⁶, et lui porte une très haute estime. Elle conseille d'ailleurs le 10 juillet 1866 à François Buloz de mettre à la tête de la rédaction de la *Revue des deux mondes* « un homme de valeur et d'expérience comme Taine, ou autre, je ne sais pas qui, mais dont le nom vous répondrait⁷ ». La lecture d'un passage des *Écrits intimes* de Charles Duvernet permet de se faire une idée plus précise des préférences de la romancière : « Parmi tous les philosophes qui écrivent dans la *Revue des deux mondes*, Madame Sand préfère Laugel, à cause de la lucidité et de l'ampleur de sa forme. Il est moins recherché que Taine et Vacherot, mais il est peut-être plus fort qu'eux deux. Taine a plus de brillant et séduit davantage⁸. »

À compter de l'année 1867, George Sand et Hippolyte Taine échangèrent quelques lettres, mais leur correspondance globale se réduit à six lettres de George Sand et trois d'Hippolyte Taine. L'essentiel de ces lettres a été publié par Aurore Sand et F. Paul-Dubois-Taine dans la *Revue des deux mondes* du 15 janvier 193⁹. Il s'agit donc d'un corpus fort réduit ; plusieurs raisons peuvent expliquer ce fait.

Il semble tout d'abord évident que certaines lettres ont été perdues, mais la raison première est sans doute intimement liée au caractère de Sand et de Taine et à la relation qu'ils ont nouée. Dès les premières lettres, se dégagent, de chaque côté, une difficulté et un embarras à nommer l'autre. Néanmoins, dans la première lettre de la romancière datée du 16 janvier 1867, l'enthousiasme et le sens de la séduction qui lui sont si caractéristiques en amitié se font jour : « Je suis toujours patraque mais je ne vous oublie pas, cher *vous*, que je ne veux pas appeler *Monsieur*, que je n'ai pas le droit d'appeler ami et que pourtant j'aime et admire de tout mon cœur¹⁰. » Cette entrée en matière prometteuse laissera place peu à peu à des formules plus

17 décembre 1866, 28 mai 1869 ; dîner About : 5 mars 1866 ; dîner Sainte-Beuve : 2 mai 1866 ; dîner princesse Mathilde : 12 mai 1869.

6 George SAND, *Agendas, op. cit.*, t. III, p. 351.

7 George SAND, lettre à François Buloz, [Nohant, 10 juillet 1866], *Corr.*, t. XX, p. 56-57.

8 *Écrits intimes* de Charles DUVERNET, éd. Claire Le Guillou, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015, t. I, p. 430-431.

9 En 1880, Maurice Sand espérait déjà les publier comme en atteste ces quelques lignes : « Taine a promis à Lévy » (voir Brigitte DIAZ, « La correspondance de George Sand éditée par ses enfants », *Romantisme*, 1995, n° 90, p. 68).

10 George SAND, lettre à Hippolyte Taine, [Nohant, 16 janvier 1867], *Corr.*, t. XX, p. 299.

conventionnelles, suggérant l'impression d'une amitié manquée. Ainsi, le terme d'ami n'apparaîtra-t-il plus qu'exceptionnellement sous la plume de George Sand, laissant place à des formules plus distantes : « monsieur », « cher monsieur » ou bien encore « cher maître ». Quant à Hippolyte Taine, d'un caractère réservé et timide, il s'adressera toujours à la romancière en des termes mesurés et particulièrement respectueux, usant des expressions de « chère madame » ou de « cher maître » : « Et moi aussi, je suis embarrassé de vous nommer, cher maître, qui avez tant fait et faites tant pour tous ceux qui vous lisent. Ce nom-là est le plus juste, laissez-moi vous le donner¹¹. » De fait, leur correspondance ne franchira guère la frontière du privé, demeurant toujours à la lisière de l'intime. Affirmer qu'ils se sont liés d'amitié, comme l'écrit Jean-Paul Cointet, apparaît donc comme excessif¹². L'expression « relations littéraires », employée par Colin Evans, est vraisemblablement plus proche de la réalité¹³.

Cet échange épistolaire d'un grand intérêt intellectuel et littéraire offre ainsi l'avantage de ne pas être parasité par les « mièvreries » du quotidien. Mais cette absence de familiarité, ce manque de connivence et d'épaisseur sentimentale ont nui sans aucun doute au suivi du dialogue que l'on pouvait escompter entre ces deux êtres d'exception. Selon Taine, les circonstances dans lesquelles ils se rencontraient aux dîners Magny ne favorisaient guère les discussions profondes et intimes. Il confiait ses regrets à une certaine mademoiselle D. dans une lettre datée du 22 mai 1868 : « Je vous avoue que j'aurais mieux aimé être seul avec elle et Renan ; on ne cause bien qu'à trois ; mieux vaut n'être que deux ; on peut alors questionner à fond, voir le dedans, laisser tomber tous les voiles et toutes les convenances de la politesse¹⁴... »

Alors pourquoi ne pas se fréquenter ailleurs qu'aux dîners Magny ? Pourquoi Taine n'a-t-il pas fait un bref séjour à Nohant ? Cela est d'autant plus étonnant qu'ils semblaient particulièrement faits pour s'entendre. Ils avaient des goûts communs, comme leur amour de la nature et des enfants. La première lettre de George Sand est d'ailleurs uniquement consacrée à la présentation d'une méthode d'apprentissage de lecture, dite méthode lafforienne. Elle y reviendra très largement dans sa seconde missive. Mais George Sand fut visiblement

11 Lettre d'Hippolyte Taine à George Sand datée du 30 janvier 1876, *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1933, p. 336 (autographe de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, G. 5419).

12 Jean-Paul COINTET, *Hippolyte Taine, Un regard sur la France*, Paris, Perrin, 2012, p. 96.

13 Colin EVANS, *Taine, Essai de biographie intérieure*, Paris, Nizet, 1975, p. 127.

14 Hippolyte Taine, *Sa Vie et sa Correspondance*, Paris, Hachette, 1904, t. II, p. 348.

déçue par le peu d'intérêt que cette méthode suscita chez Taine¹⁵. Dès lors, ils se cantonnèrent à des considérations esthétiques et littéraires. Hippolyte Taine fit envoyer à la romancière trois de ses ouvrages : *De l'Idéal dans l'art*, *Voyage en Italie* et *Graindorge*¹⁶. George Sand en retour lui fit part de ses impressions de lecture. Elle glissa très rapidement sur son *Voyage en Italie*¹⁷. En revanche, *De l'Idéal dans l'art* suscita son intérêt. Elle nota tout particulièrement deux choses : la place que Taine accorde à Balzac dans la littérature française et sa méthode de critique scientifique. « Votre application de la science naturelle aux œuvres de l'esprit me plaît beaucoup », lui déclare-t-elle. Cette théorie lui semble séduisante, mais George Sand ne semble pas en réalité pleinement convaincue. Les expressions telles que « doit être » et « semble » indiquent une certaine réticence de la part de la romancière : « Ce doit être parfaitement vrai. Il ne semble même pas que cela puisse n'être pas certain¹⁸. » Les réserves qu'elle émet au sujet de *Graindorge* sont beaucoup plus importantes, à tel point qu'elle fait part de son embarras à Henri Harrisse et fait en sorte de ménager la susceptibilité de Taine :

À propos, le livre de Taine [*Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, Paris, Hachette, 1867] est bien dur, bien triste et bien froid : très beau pourtant, très artiste ; le côté de *l'esprit* est plus original que gai et plus tenté que réussi. Mais il y a tant d'admirables choses que cela laisse tout de même une force dans l'âme et une clarté dans la conscience. Oserai-je lui dire cela, le bien et le mal ? Je n'ai pas le droit de critique et je critiquerais surtout le *point de vue* dont la vérité ne porte que sur un certain monde factice, et ne descend pas assez dans les intérieurs honnêtes et vrais. Ce n'est pas le don de voir le bon et le bien qui lui manque, à preuve les dernières pages qui sont adorables. Ne pourrait-on pas dire à Mr. Graindorge qu'il a vu le monde si laid, parce

15 George SAND, lettres à Hippolyte Taine, [Nohant, 16 janvier 1867], *Corr.* t. XX, p. 299-300, et Nohant, 2 février [18]67, *ibid.*, p. 324-326. Sur la méthode Lafore, voir la lettre de George SAND à Hortense Cornu, [Nohant, 3 novembre 1868], *Corr.*, t. XXI, p. 222.

16 Ces trois titres figurent effectivement au catalogue de la bibliothèque de la romancière (*Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et de M. Maurice Sand*, Paris, A. Ferroud, 1890, n° 860, n° 861 et n° 862). Il faudrait encore signaler trois autres ouvrages de Taine ayant figuré sur les rayonnages de la bibliothèque de Nohant : *Voyage aux eaux des Pyrénées* (n° 859), *De l'Intelligence* (n° 862), *Notes sur l'Angleterre* (n° 863).

17 George SAND, lettre à Hippolyte Taine, Nohant, 17^{8bre} [18]67, *Corr.*, t. XX, p. 578.

18 George SAND, lettre à Hippolyte Taine [Nohant, 14 juin 1867], *Corr.*, t. XX, p. 436.

qu'il a fréquenté le vilain monde ? – Mais quel talent ! qu'il soit béni quand même¹⁹.

Puis, après une seconde lecture en famille, elle se ravise et décide de dévoiler à Taine le fond de sa pensée. Les critiques sont alors multiples. Elle note l'in vraisemblance de l'univers dans lequel évolue le personnage. Elle reproche à cette œuvre de ne pas correspondre à l'esprit français. Elle souligne également certaines faiblesses de style, telles que les redites. Enfin, un reproche d'ordre plus personnel se fait jour, mais elle se gardera bien de le formuler. Dans *De l'Idéal dans l'art*, George Sand avait été sensible aux quelques citations de son nom faites par Taine²⁰. Dans *Graindorge*, elle y fut peut être un peu moins sensible. Au chapitre XII, Taine soulignait l'influence néfaste de George Sand et de son personnage d'Indiana sur les jeunes femmes :

Une d'elles, en face de moi, aux narines dilatées, aux lèvres mobiles, semble une lampe de porcelaine éclairée par une flamme intérieure ; ses joues maigrissent ; ses prunelles, avivées par le blanc intense, ses yeux, imperceptiblement caves, distillent le désir et la volonté. Elle est pâle et ses cheveux noirs crépelés lui font le plus orgueilleux et le plus audacieux diadème, et des nœuds blancs posés d'un seul côté, jettent par-dessus cette magnificence l'éclair et l'attrait de l'invention fantasque. Si elle cause ou écoute, c'est par contenance; sa main tortille négligemment un bout de mouchoir de dentelles ; elle est au repos, du moins elle a l'air d'y être. Mais comme ce repos est inquiétant ! La plus délicate et la plus charmante petite panthère n'a rien de plus coquet et de plus nerveux. Surtout le sourire est alarmant. Elle a tout goûté, elle a sucé toutes les délices épicées de notre âpre littérature moderne ; elle a traversé Balzac, George Sand et Flaubert, non pas comme nous autres, en passant, ou avec des préoccupations d'observateur. Elle a vécu par imagination toute la vie de leurs héroïnes, Mme Bovary, Indiana, Mme Graslin, Mme Marneffe ; elle les a suivies de l'œil intérieur, en émule, avec l'intensité de la curiosité oisive, sur son sofa, dans les longs après-midi de la campagne ; elle a multiplié et exaspéré ses sensations, par le spectacle du monde, par l'habitude du Monde, par l'habitude du théâtre, par les rivalités de toilettes ; elle s'est nourrie d'imagina-

19 George SAND, lettre à Henry Harrisse [Nohant, 11 octobre 1867], *Corr.*, t. XX, p. 564.

20 Hippolyte TAINÉ, *De l'Idéal dans l'art*, Paris, Ballière, 1867, p. 55 et p. 104-105. Au sujet des citations de George Sand dans l'œuvre de Taine, voir Jean-Thomas NORDMANN, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, 1992, p. 300-301.

tions et de convoitises. L'ironie parisienne a passé le tout à l'alambic. Le tact s'est éveillé à propos de chaque objet et de chaque plaisir ; le goût exigeant, l'esprit incisif, toujours prêt et prompt, ont écarté toute jouissance ordinaire, tout raisonnement un peu lourd : « Je me moque de vous et de tout : je veux me divertir, non pas vulgairement, mais dans la splendeur et dans la recherche des plaisirs fins et forts. Trouvez-les moi, il me les faut, vous me les devez, c'est mon droit de les avoir, comme à l'oiseau de voler, et au cheval de courir²¹. »

Cela ne l'empêcha pas néanmoins de déclarer à Taine dans cette même lettre qu'elle le considérait comme un guide, comme l'un de ceux qui devraient mener la « croisade de l'avenir », modulant le thème du « voyant » si cher aux romantiques. Selon George Sand, l'écrivain – l'intellectuel – a un rôle important à jouer dans l'ordre du monde et peut en influencer le cours. Taine, cependant, ne manquera pas de battre en brèche l'optimisme sandien et de se montrer beaucoup plus circonspect et pessimiste quant à l'influence qu'il pourrait exercer sur le monde. Par la suite, George Sand va continuer à s'intéresser à l'œuvre de Taine, mais sans plus prendre la peine de lui faire part de ses remarques. Elle ne lui a d'ailleurs jamais consacré aucun article. Au mois d'août 1871, elle se contente de prendre Charles-Edmond pour intermédiaire : « Mes amitiés à Taine, je le lis²² ». Il s'agit des « Notes sur l'Angleterre » publiées dans *Le Temps* du 19 août au 29 octobre²³. Mais, c'est surtout l'opinion que Taine professa sur l'œuvre sandienne et sur l'histoire de la littérature du XIX^e siècle qui s'avère particulièrement intéressante. Il fait montre d'une excellente connaissance des romans de Sand, dont il a d'ailleurs lu les œuvres complètes. Dans la dernière lettre connue qu'il adresse à George Sand le 30 mars 1872, il affirme :

Pour m'enhardir il faut la lecture assidue que j'ai faite et que je fais de vos livres ; je les ai presque tous autour de moi dans cette campagne, quatre-vingts volumes ; quand je suis triste, j'en relis un, par exemple hier *Le*

21 Hippolyte TAINÉ, *Graindorge*, Paris, Bibliothèque mondiale, n° 77, s.d., p. 164.

22 George SAND, lettre à Charles Edmond [Nohant, 25 août 1871], *Corr.*, t. XXII, p. 518.

23 Durant cette période, George Sand commenta à deux reprises cette publication dans ses *Agendas*. Tout d'abord le 21 août : « Ce soir je lis autour de la table les 2 premiers feuillets de Taine sur l'Angleterre. Cela a ses qualités et ses défauts, plus de qualités que de défauts toujours. » (*op. cit.*, t. IV, p. 411). Puis le 13 septembre : « Taine continue dans le feuilleton sa relation des mœurs anglaises ; c'est décollé. » (*Ibid.*, p. 418).

Diable aux champs, avant-hier *La dernière Aldini*, ces jours-ci *Cadio*, *Les Maîtres sonneurs*²⁴, et me voilà tout remonté²⁵.

Il ne s'agit pas seulement de propos de complaisance, puisque le lendemain dans une lettre adressée à sa femme il lui écrivait qu'il avait lu « de la géométrie analytique et un roman de George Sand²⁶ ». La lecture des œuvres de George Sand fait vraisemblablement partie des « grandes lectures systématiques » qu'effectuait Hippolyte Taine depuis le lycée, aux dires de son neveu, André Chevrillon²⁷. Quoi qu'il en soit, dès 1852, Taine est un fervent lecteur de George Sand, comme l'atteste cet extrait surprenant d'une lettre adressée à Édouard Suckau :

Je viens de lire le *Compagnon du tour de France*, de George Sand, et mon âme est toute en éruption. Il se fait un bouillonnement physique et moral dans mon cerveau et dans mon cœur, dont je n'avais pas idée. Et cela m'arrive sans cesse. Quelle est cette fontaine vive de passions de tous genres qui s'est ouverte en moi-même ? Pourquoi cette manière brusque, ce langage précipité, cette parole exaltée ? D'où vient que je suis obligé de ne lire aucun journal, d'éviter toute conversation religieuse et politique, de peur de m'échapper ? Pourquoi à chaque instant, est-ce que je sens l'animal fougueux et aveugle tirer la bride au moindre prétexte et bondir en avant ? Il y a des jours où je me battrais volontiers, et où je sens le besoin de donner quelque coup de poing spirituel ou corporel. Quel diable de bête s'est éveillée ou réveillée en moi. La connais-tu ? Elle m'ennuie fort. Envoie-moi, si tu peux, son acte de naissance. [...] Sérieusement, en ce moment, si tu étais ici, je sauterais avec toi comme une chèvre, et maintenant même je danse une foule de sarabandes intérieures. Monsieur, c'est un petit reste de ce matin, un effet de George Sand²⁸.

24 Quelques années plus tôt, Hippolyte Taine avait déjà fait part à George Sand de son enthousiasme pour ce roman : « et puis il m'a dit qu'il avait lu dernièrement les *Maîtres sonneurs* et que c'est *tout aussi beau que Virgile*. Rien que ça ! » (Lettre de George SAND à Maurice Sand [Paris, 13 mai 1869], *Corr.*, t. XXI, p. 465).

25 « George Sand et H. Taine », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1933, p. 347.

26 Hippolyte TAINÉ, *Sa vie et sa correspondance*, *op. cit.*, t. III, p. 198.

27 André CHEVRILLON, *Portrait de Taine, Souvenirs*, Paris, Arthème Fayard, 1958, p. 47.

28 Hippolyte TAINÉ, *Sa Vie et sa Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 272-273.

D'emblée, les vertus bénéfiques, voire euphorisantes, de l'œuvre de George Sand sont soulignées par Taine. En 1867, il se montre plus sensible à l'aspect reposant et apaisant de l'œuvre sandienne. Cette impression d'œuvre-refuge est liée à l'idéalisme sandien :

On vous aime uniquement à vingt ans, un peu moins à trente, et davantage, s'il est possible, en approchant de quarante. Après avoir pris votre noble monde pour le monde réel, après avoir reconnu avec tristesse qu'il n'est pas le monde réel, on s'y réfugie plus volontiers que jamais. Ce qu'il y aurait de mieux, ce serait la beauté généreuse ; on ne l'a pas, mais au moins on en a l'image. J'espère qu'*Aurora Leigh* vous plaira ; elle est parente d'Edmée de Mauprat et de Spiridion²⁹.

En 1872, il donnera même raison à cet idéalisme, constatant que le réalisme poussé à l'excès ne rend pas compte de la réalité et de la vérité de ce monde³⁰. Ces propos critiques sont avant-gardistes. Ils annoncent les nombreuses réserves que la presse des années 1880-1890 émettra à l'encontre du naturalisme forcené et de la littérature décadente. Taine souhaite donc que George Sand redevienne dramaturge et qu'elle offre au public une œuvre éclatante et populaire, tel *Le Marquis de Villemer*, représenté pour la première fois en février et mars 1864 à l'Odéon. Taine ne choisit pas au hasard cette œuvre comme modèle. Indépendamment de ses qualités intrinsèques, cette pièce de théâtre fut l'un des plus grands succès de toute la carrière de George Sand. Elle fit même souffler un vent de folie dans le quartier latin³¹. L'opinion

29 « Lettres de George Sand et H. Taine », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1933, p. 336.

30 *Ibid.*, p. 345-349.

31 George Sand fut la première surprise de cet immense succès et en rend largement compte dans sa correspondance, comme l'atteste l'extrait d'une lettre adressée à ses enfants datée du 1^{er} mars 1864 : « Mes enfants, la seconde de *Villemer* a été encore plus chaude que celle d'hier. C'est un triomphe inouï, une tempête d'applaudissements d'un bout à l'autre, à chaque mot, et si spontanée, si générale qu'on coupe trois fois chaque tirade. [...] La salle est comble, elle croule, la tirade de Ribes au second provoque un délire. Dans les entractes les étudiants chantent des cantiques dérisoires, crient : *Enfoncés les jésuites ! Hommes noirs, d'où sortez-vous ?* et *Nous les fessons* de Béranger, *Vive la Quintinie, Vive G.S., Vive Villemer*. [...] Il y a eu ce soir encore un peu de tapage sur la place. On voulait recommencer la promenade d'hier soir, car je ne savais pas hier quand je vous ai écrit tout ce qui s'était passé. Six mille personnes au moins, les étudiants en tête ont été à la porte du club catholique et des maisons des jésuites, chanter en fausset, *Esprit saint, descends sur nous* et autres cantiques, en moquerie. Ce n'était pas bien méchant, mais,

que Taine professe au sujet de Sand dramaturge marque une réelle évolution de son jugement sur le théâtre. En 1868, il rendait compte en termes peu flatteurs d'une conversation qu'il avait eue avec la romancière :

Voici un seul mot de George Sand, bien généreux et naïf comme tout ce qu'elle sent et ce qu'elle dit. Nous comparions le théâtre au roman, et je lui disais qu'un romancier me semble descendre lorsqu'il écrit pour le théâtre, parce qu'il est obligé d'effacer ses finesses, ses analyses délicates, ses *dessous*, de subir les nécessités de la rampe, de la scène et les exigences d'un public de hasard. « Cela est vrai, dit-elle, mais j'aime le théâtre, parce qu'on y travaille en compagnie et qu'on est plusieurs à porter la même pensée. » Vous reconnaissez ses instincts de fraternité et même de socialisme³².

Quatre ans plus tard, après l'immense traumatisme de la guerre de 1870 et de la Commune, Taine n'hésite pas à affirmer que seule George Sand pourrait ramener le public au « vrai ». Cette appréciation flatteuse incite la romancière à lui exposer ses théories littéraires et à porter un regard critique sur son œuvre et sa carrière. Elle lui fait part de quelques regrets, quelques doutes et surtout d'une certaine douleur devant sa solitude « littéraire » : « Flaubert, qui m'aime de tout son cœur personnellement, ne m'aime *pas tant que ça* littérairement. Il ne croit pas que je sois dans le bon chemin, et il n'est pas le seul de mes amis qui me croie plus bienveillante qu'artiste³³. » Malgré tout, George Sand affirme haut et fort son « idéalisme » et la nécessité de faire une œuvre en « conscience ». Elle refuse de partir du principe que faire œuvre de vérité se réduit à montrer les horreurs de ce monde. Mais elle constate également qu'un talent plus sûr que le sien aurait mieux servi ses idées littéraires et aurait peut-être pu endiguer le mouvement réaliste.

Les éloges de Taine étaient cependant beaucoup plus mesurés lorsqu'il les rendait publics. Outre les quelques références dans *De l'Idéal dans l'art* et dans

comme tous ces enfants s'étaient grisés par leurs cris et leur queue de douze heures sur la place, on craignait de les voir aller trop loin, et la police les a dispersés. Quelques-uns ont été bousculés, déchirés et menés au poste, ni coups ni blessures pourtant. On s'attendait à du bruit et on avait consigné deux régiments avec l'ordre d'être prêts à monter à cheval. Les jeunes gens avaient résolu de déteiler mes chevaux de sapin et de m'amener rue Racine. » [Paris, 1^{er} mars 1864], *Corr.*, t. XVIII, p. 290-292.

32 Hippolyte TAINÉ, *Sa Vie et sa Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 347-348.

33 George SAND, lettre à Hippolyte Taine [Nohant, 5 avril 1872], *Corr.*, t. XXIII, p. 12.

Graindorge signalées précédemment, Taine a consacré à l'écrivaine un article nécrologique intitulé « George Sand » publié dans le *Journal des Débats* du 2 juillet 1876, qui sera repris dans *Derniers Essais de critique et d'histoire*. Cet article, pour l'essentiel, fait écho aux remarques qu'il avait déjà adressées à la romancière. Il met d'abord en avant les principes théoriques qui devraient présider à toute étude consacrée à la romancière, et ce d'autant plus qu'elle représente, à ses yeux, l'un des meilleurs exemples d'« hérédité psychologique » et que la critique dispose à son sujet de documents nombreux : archives familiales, autobiographie, correspondance, etc. Taine revient sur ce point dans une lettre adressée à M. de Candolle le 20 janvier 1888³⁴. Il se plaît à voir en George Sand « un grand et beau talent, un artiste naturel et supérieur, l'un des premiers écrivains du siècle ». Il se montre particulièrement sensible au fait que l'œuvre sandienne soit soutenue par une pensée, et qu'elle traite constamment de « questions graves ». S'il reconnaît qu'il y a plusieurs formes d'art et que celui de George Sand « est aussi d'espèce supérieure », il souligne néanmoins les faiblesses de cet « art idéaliste » : essentiellement le manque de complexité et de profondeur des personnages. Par contre, il va à l'encontre d'une idée reçue concernant le style de la romancière. Bien souvent en effet, la critique a reproché à George Sand son style « coulant », jugé peu soigné mais Taine, quant à lui, n'hésite pas à affirmer que « ce qui la met hors de pair, c'est le style ». Il défend son éloquence en employant volontiers des métaphores naturelles, parlant successivement de « large fleuve qui coule à pleins bords » ou de « source ». Il met également en lumière le « style simple » des romans champêtres qui fonde une vraie « rénovation de la langue primitive ». Ce vibrant éloge, qui relèverait à divers endroits – s'il l'on en croit Colin Evans – d'un autoportrait³⁵, ne rend pourtant pas compte de la place qu'il lui conférerait dans son univers familial. Les témoignages du neveu et de la nièce de Taine permettent de parler d'une véritable mythologie familiale. Madeleine Saint-René de Taillandier consacra plusieurs pages à George Sand dans son livre

34 « Plusieurs cas très beaux sont à la disposition des observateurs et des critiques, par exemple celui de Mirabeau, et encore mieux celui de George Sand avec tous ses ascendants jusqu'à Auguste de Saxe et au-delà, pendant quatre générations ; on peut y ajouter deux, celle de ses enfants et celle de ses petits-enfants. Sur toutes, du côté paternel et du côté maternel, nous avons des documents, portraits, écrits signés. Mais les grands sujets s'offrent trop tard, quand on ne peut plus les traiter. » (Hippolyte TAINÉ, *Sa Vie et sa Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 263). Ceci prouve qu'à cette date George Sand occupait encore son esprit.

35 Colin EVANS, *Taine, Essai de biographie intérieure*, op. cit., p. 424.

intitulé *Mon oncle Taine*, en insistant sur la vision romantique de la femme-auteur et sur la fascination qu'elle pouvait exercer sur lui ;

Quelle curiosité il a, en recevant une invitation à dîner, de savoir qu'il rencontrera George Sand, et, quand il l'a vue, quel attrait ! (Je ne pense pas, d'ailleurs que ce soit chez la Princesse Mathilde). Elle est en habit d'homme, romantique ; veste de velours noir, grande écharpe de soie nouée autour du cou sous les pointes du col blanc, des cheveux et des yeux admirables, le teint mat, les lèvres rouges. Ce n'est pas une femme habillée en homme, c'est autre chose ; elle est unique. Elle parle peu, regarde devant elle en songeant à autre chose, tutoie l'un et l'autre, est aussi à son aise dans son fauteuil, les jambes croisées, sa petite pipe à la bouche, que si un troisième sexe venait d'être créé exprès pour elle. Rien d'équivoque. Elle n'est pourtant pas non plus tout à fait une femme et porte dans ses étrangetés beaucoup moins la marque de l'excentricité que celle du génie. Enfin, et surtout, elle n'est pas un monstre. J'ai quelquefois pensé que ces rencontres qui se renouvelèrent et qui donnèrent lieu à une correspondance précieusement gardée à Boringe, étaient à l'origine de cette conception qu'avait mon oncle de la vie artistique et littéraire pour une femme. Conception qui se liait à l'idée du désordre moral et aussi à celle de la souffrance. Créer, c'est souffrir. Il était lui-même trop sensible. À un autre les épreuves qu'il avait traversées auraient pu paraître légères et s'oublier dans le succès. Il en avait gardé une sensation de blessure. Le génie (il pensait peut-être à George Sand), le talent même se mesurent trop souvent avec les passions, et les passions se mesurent avec les Furies. Un homme ne peut souhaiter cette existence aux femmes qu'il a sous sa garde³⁶.

Ce témoignage, qui n'est pas dénué d'intérêt, est cependant fautif à plus d'un titre. Tout d'abord, George Sand et Taine ne se rencontrèrent pas à un dîner, mais au théâtre. Par ailleurs, la description physique que Madeleine Saint-René de Taillandier brosse de George Sand est anachronique. Ce portrait correspond plutôt à la George Sand des années 1830. Elle véhicule ici les clichés dont la romancière fut habituellement accablée et la référence à un

36 Madeleine SAINT-RENÉ DE TAILLANDIER, *Mon oncle Taine*, Paris, Plon, 1942, p. 138-139.

« troisième sexe » atteste de la lecture de la correspondance de Flaubert³⁷. Quoi qu'il en soit, elle aborde surtout le problème du rapport de la femme avec la création littéraire et souligne qu'aux yeux de son oncle, George Sand constituait une exception. Cette problématique, qui entrerait pleinement dans les préoccupations de Taine, lui qui veillait particulièrement à l'éducation de sa fille Geneviève et de sa nièce, conditionna vraisemblablement ses théories éducatives. George Sand, présentée comme un phénomène quasi tératologique³⁸, fait figure d'anti-modèle éducatif. Selon Madeleine Saint-René de Taillandier, Taine aurait même donné les conseils suivants à ses sœurs et à ses nièces :

De vraies femmes délicates ne peuvent pas se jeter dans la mêlée, entrer dans les compétitions d'artistes qui en appellent aux applaudissements du public. Pour être un véritable artiste, il faut savoir exprimer la passion dans sa liberté, même son excès ; et, pour l'exprimer, il faut en avoir été habitué, envahi soi-même. Le grand art est inaccessible aux femmes, elles n'ont ni la force ni la liberté. Si elles dérobaient le feu du ciel, elles ne seraient plus des femmes, plutôt des monstres. Il y a bien George Sand : mais c'est là une anomalie, aussi imprévisible qu'un accident de la nature ; une femme exquise donnera le plus souvent une œuvre d'art timide, c'est-à-dire médiocre : ce qu'elles peuvent atteindre (ce sera leur honneur et leur parure), c'est la haute culture ; c'est du moins là le conseil d'un frère³⁹.

De son côté, André Chevillon, neveu et fils spirituel de Taine, ne met pas en relief l'aspect féminin, ni le côté femme-auteur de George Sand, si ce n'est pour souligner son côté « maternel ». Il s'attache surtout à évoquer la grande admiration de Taine pour la romancière, parlant même à ce propos de « véritable culte ». Il souligne ses qualités morales et insiste sur le fait que les

37 Voir la lettre de Flaubert à George Sand du 19 septembre 1868. Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Librairie de France, 1924, t. III, p. 174 et Gustave FLAUBERT-George SAND, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1981, p. 196.

38 Il s'agit d'un *topos* qui est apparu dès le début de la carrière de la romancière et que se plurent à propager notamment Edmond de GONCOURT (*Journal* [8 décembre 1893], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. III, p. 891-892) ou Félix PYAT (« Souvenirs littéraires. Comment j'ai connu Eugène Sue et George Sand », *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, n° 5, 15 février 1888, p. 27-35 et « L'arrivée de G.S. à Paris », *La Chronique médicale*, 1^{er} juillet 1904, p. 423).

39 Madeleine SAINT-RENÉ DE TAILLANDIER, *Mon oncle Taine*, *op. cit.*, p. 118.

œuvres de George Sand présidèrent à la formation intellectuelle et littéraire du jeune Taine. Dans la correspondance qu'il entretient avec Aurore Sand, il évoque à trois reprises George Sand. Le 1^{er} mars 1926, il signale qu'à l'âge de huit ans, il lisait *François le Champi* et que son « oncle Taine la vénérait ». Le 14 juin de la même année, il se fait plus disert :

Je crois bien que les premiers livres que j'ai lus sont ses romans champêtres – je les lisais à 8 ou 9 ans, – *Jean de la Roche* et *Mauprat*. Je lisais ces livres chez mon oncle Taine qui la vénérait, admirait la sagesse sereine et bienfaisante, le sentiment de l'ordre auquel elle était arrivée après de tels orages. Elle lui avait communiqué le goût de la botanique. Nous herborisions dans les bois de Chatenay ; ce goût était un trait commun de cet amour de la nature, de ses lois, de sa paix qui leur étaient communes à tous deux. Elle était arrivée à la philosophie de la vie qu'il pratiquait, et dont Goethe fut le premier maître depuis les grands stoïciens antiques : comprendre l'ordre et s'y ranger. Mais elle y ajoutait les rayonnantes puissances de l'amour.

Près de vingt ans plus tard, le 8 janvier 1944, il évoque une dernière fois la figure de George Sand :

Cette grande George Sand, Taine nous parlait souvent d'elle quand nous étions encore des enfants. Les premiers livres qu'il m'ait fait lire – j'avais alors neuf ans – furent *La Petite Fadette* et *François le Champi*. Un peu plus tard, il nous la décrivait telle qu'il l'avait connue au dîner Magny. « Elle était, nous disait-il, maternelle, généreuse. Elle avait de grands yeux de rêve, et au milieu de nos discussions, gardait de longs silences. Elle nous reprochait, à Renan et à moi notre pessimisme à l'endroit de l'existence. Vous savez trop de choses, disait-elle, vous êtes trop critiques. Cela tue l'espérance, la foi. » Il l'admirait et l'aimait. C'était, pour lui, un véritable culte. Quand elle mourut il lui consacra l'un de ses plus beaux Essais, – à mon sens le meilleur que l'on ait écrit sur elle. Il est recueilli dans les *Derniers Essais de critique et d'Histoire*⁴⁰.

40 Lettres d'André CHEVRILLON conservées dans la collection Claire Le Guillou.

Ces quelques souvenirs qu'il livra éparpillés dans sa correspondance, il les reprendra et les complètera dans son ouvrage intitulé *Portrait de Taine, Souvenirs* :

Un autre de ses écrivains préférés était George Sand. Il nous initiait aux livres où il voyait le meilleur de son âme et de son art, non plus seulement les romans champêtres, mais *Mauprat*, *Jean de la Roche*, *Adriani*, *La Filleule*. Son œuvre, immense comme celle de Balzac, n'en avait pas la profondeur et la complexité. Elle n'avait pas inventé comme lui des personnages d'un caractère si intense, d'une physionomie si personnelle que nous croyons les avoir vus avec les yeux. Elle nous ouvrait un monde plus beau que le nôtre, peuplé de figures harmonieuses et nobles comme celles que les grands peintres de la Renaissance ont dressées dans l'azur de leur ciel : figures de rêve qui ont la simplicité des choses idéales, et dont tous les traits s'accordent et nous donnent l'illusion de la vie.

C'est qu'il est, disait-il encore, une forme idéaliste de l'art comme il en est une forme réaliste, et dans ce domaine George Sand règne comme Balzac dans le sien. Nul chez les modernes n'a écrit avec tant d'aisance et de naturel ; tout lui vient de la source et le fleuve coule, clair, large, à pleins bords. Elle a cru à bien des chimères, traversé bien des orages, mais elle est parvenue au calme, à la sagesse, se rangeant aux disciplines traditionnelles, retirée à la campagne, enseignant ses petits-enfants, apprenant les sciences de la nature, la botanique surtout, dont l'étude est pacifiante. Il l'avait bien connue et nous la décrivait :

Elle était placide et maternelle. Jusqu'à la fin elle a gardé sa foi généreuse à la bonté native du cœur humain, au progrès, au règne futur de la justice. Au dîner Magny, elle se montrait simple et bonne camarade ; dans le bruit de nos discussions, elle gardait généralement le silence ; il y avait du songe dans ses larges yeux sombres. Elle nous reprochait parfois nos vues pessimistes : « Vous, Taine, Renan, vous savez trop bien le passé, nous disait-elle un jour. Pour croire, espérer, agir, il faut regarder en avant, vers l'avenir. » Jusqu'à la fin elle est restée jeune et saine. La névrose du siècle ne l'a jamais touchée⁴¹.

41 André CHEVRILLON, *Portrait de Taine, Souvenirs*, op. cit., p. 51-52.

Remercions de ce vibrant témoignage celui qui – comme de juste – reçut sous la Coupole en 1939 André Maurois, le futur biographe de George Sand.

CLAIRE LE GUILLOU

Françoise Genevray, auteur de l'article « George Sand en marge des traductions » dans les *Cahiers George Sand* de 2016, nous demande de publier cette liste d'errata :

p. 143, ligne 7, lire : étayer la supposition initiale

p. 154, après l'appel de note 41, lire : Elle préfère donc cette « toise » neutralisante à des vers

p. 155, ligne 10, lire : tirer quelque profit du théâtre

p. 163, note 73, lire : Citation référencée en note 64

p. 167, note 87, lire : Citation référencée en note 81

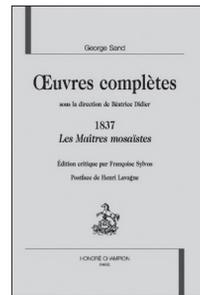
Recessions

Éditions

George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1837. *Les Maîtres mosaïstes*, édition critique par Françoise Sylvos, postface d'Henri Lavagne, Paris, Honoré Champion, 2016, 232 p., 55 €.

Il existe peu d'éditions critiques des *Maîtres mosaïstes* (1837) en français. On en compte trois, aujourd'hui difficiles à se procurer : celle d'Annarosa Poli en 1966 chez Sansoni, celle de Marie-Madeleine Fragonard aux Presses de la Cité en 1992 et celle d'Henri Lavagne aux Nouvelles éditions du Chêne en 1993. On salue donc la parution du travail de Françoise Sylvos dans le cadre des *Œuvres complètes* de George Sand dirigées par Béatrice Didier.

La présentation de Françoise Sylvos observe le discours du roman sur l'art et sur sa place dans la société. Elle montre comment la République de Venise, choisie pour cadre des *Maîtres mosaïstes*, sert la formulation d'un idéal en matière de politique culturelle et comment elle fournit un terrain propice au questionnement de la hiérarchie entre les arts. Elle résume le discours central du texte sur la création et l'imitation et situe celui-ci dans le contexte culturel de la première moitié du XIX^e siècle. On aurait peut-être souhaité un plus long développement, dans cette perspective, sur l'intéressante question de la comparaison avec les œuvres contemporaines de Musset (*Andrea del Sarto* et



Le Fils du Titien) et de Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Illusions perdues*, *La Rabouilleuse* et *La Cousine Bette*).

Au-delà de cette question centrale, Françoise Sylvos approche le roman par une double lecture, poétique et autobiographique. Elle examine le traitement par Sand de thèmes romantiques (Venise, la Renaissance) et souligne l'emprunt fait aux formes du roman historique et du roman d'apprentissage, ainsi qu'à la structure de la parabole. La comparaison proposée entre l'art de Sand qui construit sa singularité par une sélection réfléchie d'éléments formels et thématiques convenus d'une part, et l'art de la mosaïque dont il est question dans le roman d'autre part, est fort intéressante. On retiendra aussi tout particulièrement les observations sur le traitement sandien du matériau historique. Le genre du roman historique, par la part qu'il impose à chaque auteur de faire entre le document et la fiction, fournit souvent des renseignements sur la poétique d'un écrivain. C'est le cas des *Maîtres mosaïstes*, et l'édition de Françoise Sylvos en rend bien compte. Poursuivant le travail mené par Henri Lavagne dans une édition antérieure du roman, Françoise Sylvos nous éclaire sur l'usage des faits historiques par la romancière. Sur ce point, on lit avec intérêt la présentation et les notes de son édition, de même que la postface d'Henri Lavagne consacrée au traitement romanesque d'un événement historique particulier : le concours de mosaïques organisé par le Conseil des Dix de la République de Venise en 1566. On apprend ainsi que les distorsions de la réalité sont de deux types chez Sand. Par rapports aux ouvrages qu'elle a lus (Giovanni Stringa, F. Sansovino, Giustina Renier Michiel, Anton Maria Zanetti), les modifications peuvent être des erreurs sans conséquences, mais aussi servir son projet romanesque, en particulier son souci pédagogique : par exemple, accentuer le contraste entre les caractères ou accentuer le pathétique ; faire triompher des personnages dont elle estime la psychologie ou les actions ; démocratiser les fêtes artistiques vénitienes au service d'une peinture de l'idéal social. Les développements sur le roman d'apprentissage artistique comme schéma apte à formaliser un discours, et sur la parabole comme moyen d'en faire ressortir la morale, ont également une portée qui dépasse le seul roman dont il est question ici.

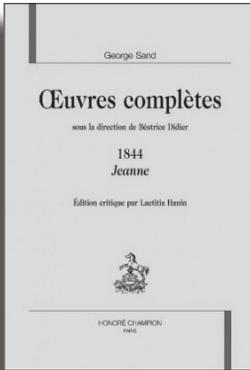
S'appuyant sur une conception de la littérature romantique comme transfert et dépassement d'une expérience personnelle, Françoise Sylvos propose par ailleurs une lecture autobiographique de la fiction. Les deux personnages principaux du roman, Francesco et Valerio, seraient le lieu privilégié de la projection des sentiments de la romancière à l'heure du dénouement malheureux de sa relation avec Michel de Bourges. Ce roman

sur l'idéal artistique serait aussi une manière pour l'auteur de sublimer un désespoir personnel. Dans cette perspective, le dépaysement géographique et temporel proposé par le récit serait à lire comme un filtre nécessaire pour l'épanchement de soi, et l'image de la mosaïque comme un monument à la pérennité et à la stabilité à laquelle Sand aspire sur le plan affectif.

Les notes fournissent des éclaircissements bienvenus sur les pratiques culturelles en usage à la Renaissance. Elles renseignent également sur les lectures littéraires de l'auteur en identifiant une série de références plus ou moins explicites. Le lecteur sandien se confortera ainsi dans son savoir sur les connaissances et les goûts de la romancière en découvrant les noms du Tasse, d'Hoffmann, de Molière et de Balzac, mais aussi de Musset. Il trouvera également dans ce lieu de quoi tisser des liens avec d'autres romans de l'auteur, en particulier ceux du cycle vénitien.

On découvre avec plaisir, à la fin du volume, la reproduction de quelques planches de l'un des ouvrages consultés par Sand pour ce roman, le livre de Camille Bonnard sur les costumes du Moyen Âge et de la Renaissance illustré par Paolo Mercuri. On regrettera seulement, au nombre des outils critiques, l'absence de renseignements sur la genèse du texte (y compris sur l'état du manuscrit) et sur sa réception. La bibliographie aurait sans doute aussi pu être davantage fournie en ce qui concerne les études critiques sur le roman. Auraient pu être évoqués, entre autres, l'article d'Alexandra Wettlaufer (« Balzac and Sand. Sibling Rivalry and the Sisterhood of the Arts in *Le Chef-d'œuvre inconnu* and *Les Maîtres mosaïstes* », *George Sand Studies*, 18, 2000, p. 65-85) et celui de Marianne Lorenzi (« À la marge de l'art idéal : l'interprète », in Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet (dir.), *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 151-168). Dans l'utile catégorie répertoriant les premières publications en volume, on remarquera une traduction à Copenhague en 1872. D'autres auraient pu être signalées, comme une traduction en roumain l'année suivante (Ileana Mihăilă, « George Sand en Roumanie : le rôle des idées politiques pour la réception de son œuvre », *George Sand lue à l'étranger : recherches nouvelles 3*, Actes du colloque d'Amsterdam réunis par Suzan van Dijk, Amsterdam-Atlanta, CRIN, 1995, p. 75), une autre à Londres en 1844, et les premières traductions du roman en 1838 en allemand et en russe (Françoise Genevray, « Les réceptions étrangères de George Sand. Bilan provisoire et questions », *Œuvres et critiques*, XXVIII, 1, 2003, p. 23 et p. 28).

LAETITIA HANIN



George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1844. *Jeanne*, édition critique par Laetitia Hanin, Paris, Honoré Champion, 2016, 428 p., 75 €.

Jeanne est un roman hybride. C'est la première tentative de la part de George Sand d'écrire un roman-feuilleton. Le texte fut publié dans *Le Constitutionnel* en 1844, bien que l'inspiration remonte à une visite à Toulx-Sainte-Croix que l'auteure a effectuée en 1841. Les exigences du roman-feuilleton ont peut-être affaibli le roman, comme Sand l'avoue elle-même avec la modestie qui la caractérise dans sa notice de 1852, reproduite dans cette édition, établie avec le plus grand soin par Laetitia Hanin. Cependant, lisant le roman dans la perspective d'une poétique en cours de développement, l'auteure de l'édition le revalorise en tant que roman expérimental, méritant à ce titre une place centrale au sein de la critique sandienne.

Fruit d'un travail assidu se fondant sur les archives, la présentation de Laetitia Hanin décrit la composition du roman, révélant la conviction de Sand par rapport à sa création littéraire. À plusieurs reprises, les éditeurs ont essayé de se mêler de certains aspects de l'écriture et de l'intrigue, surtout du titre du roman. Henri de Latouche et Louis Véron auraient préféré *Claudie*, mais Sand a plaidé pour *Jeanne*, et pour cause : les références mythiques, historiques et folkloriques qui entourent cette héroïne, et ses liens forts avec Jeanne d'Arc, font d'elle une création littéraire riche en potentiel symbolique qui atteint son zénith à la fin du roman quand elle prononce de son lit de mort sa vision socialiste et utopique. Il y a une ironie possible, donc, dans l'exclamation de Guillaume de Boussac lorsqu'il découvre le nom de l'héroïne (« Elle s'appelle Jeanne ? Qui lui a donné ce nom ? », p. 64). Des documents tels que le contrat signé avec Véron et quelques lettres envoyées par Latouche, qui supplient Sand d'apporter des modifications à son roman, sont utilement reproduits.

L'hybridité du roman se manifeste aussi sur le plan du genre, sur lequel la présentation de Laetitia Hanin se focalise. Après avoir étudié la genèse du roman, l'auteure de l'édition propose quatre formes romanesques différentes qui entrent en quelque sorte en concurrence : *Jeanne* est, selon elle, à la fois un roman champêtre, un roman social, un drame symbolique et un roman-feuilleton (p. 15), et elle consacre ce qui reste de la présentation à

examiner chacune de ces formes. Malgré le fait que George Sand exclue le roman du triptyque champêtre qu'elle appelle de façon collective les « Veillées du chanteur », *Jeanne* est la pierre de touche de cette veine pastorale et conduira l'auteure à écrire *François le champi*, *La Mare au diable* et *La Petite Fadette*. Premier roman à prendre un paysan pour protagoniste, *Jeanne* – Laetitia Hanin nous le rappelle – n'est pas un roman champêtre canonique, mais un roman champêtre en émergence. La nature pastorale du roman est surtout visible dans les personnages, le langage et le folklore, qui sont tous empruntés à un cadre paysan. Certes, George Sand avait déjà écrit des romans incluant des personnages paysans ou des bergers, mais jamais en tant que protagonistes de premier ordre. Sur ce plan, Laetitia Hanin convoque la Jeanne Féline de *Simon*, proposant de voir en *Jeanne* une « analepse » (p. 16) dudit roman. L'intertextualité est essentielle pour saisir le roman, et Laetitia Hanin cite Chateaubriand et Walter Scott comme des précurseurs importants et suggère de manière convaincante des affinités avec le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, preuve s'il en est de la modernité sandienne. Les quatre genres différents qu'elle identifie dans le roman ne sont pas nécessairement incompatibles. En réalité, cette incompatibilité possible fait partie du succès du roman, tenant le lecteur en haleine puisqu'elle ouvre la voie à plusieurs conclusions possibles.

Les notes qui accompagnent le texte du roman attirent l'attention sur des aspects géographiques, historiques, lexicaux ou thématiques et sont éclairantes dans les grandes lignes. Soulignant avec efficacité la myriade d'intertextes, elles rappellent et renforcent les analyses fournies dans la présentation. Laetitia Hanin les emploie avec parcimonie, ce qui évite de parasiter la lecture.

Les matériaux précieux qui se trouvent en fin d'ouvrage incluent des informations sur les manuscrits, ainsi qu'une description des images imprimées dans les deux éditions illustrées du roman. Puisque, dans ce texte, Sand s'oriente vers une poétique pastorale particulière, le relevé des variantes est extrêmement révélateur, ainsi que Laetitia Hanin le met en évidence dans sa présentation. Les annexes reproduisent les chansons du Berry collectées et conservées par Pauline Viardot et que le texte cite partiellement, à l'instar de l'édition de 1993 établie par Simone Vierre. Ces chansons contribuent pour une large part à la nature pastorale du roman. On trouve aussi dans les annexes un bouquet d'extraits tirés de la presse et des correspondances de plusieurs écrivains qui montrent que le texte a suscité des opinions diverses. Pour Balzac, c'est un « chef-d'œuvre » (p. 407). Béranger, Lamennais et Dostoïevski l'ont également apprécié. Mais la presse se montre plus

ambivalente, et c'est précisément l'hybridité identifiée par Laetitia Hanin qui s'avère être une pierre d'achoppement. Le style sandien, semble-t-il, ne s'accommoderait pas des exigences du roman-feuilleton et une revue anglaise annonce que le personnage de Jeanne est un « échec » (p. 406).

La bibliographie sur *Jeanne* placée en fin de volume est fort utile, même si l'on y repère des omissions notables. Des ouvrages comme *Gender in the Fiction of George Sand* de Françoise Massardier-Kenney ou *Romantic Vision* de Robert Godwin-Jones contiennent des analyses éclairantes du roman. Par ailleurs, plusieurs articles importants de Pascale Auraix-Jonchière n'y figurent pas. Néanmoins, cette édition offre aux sandiens un outil très précieux, première édition critique de ce roman énigmatique depuis celle de Pierre Laforgue publiée en 2006.

JAMES ILLINGWORTH



George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1857. *La Daniella*, édition critique par Alex Lascar, Paris, Honoré Champion, 2016, 891 p., 150 €.

Alex Lascar nous offre l'édition critique d'un roman peu connu de George Sand, *La Daniella*, prépublié en 1856-1857 dans *La Presse*. Lumineuse, quoique – ou parce que – écrite un an après la mort de sa petite-fille Jeanne, l'œuvre se présente sous la forme d'un journal intime envoyé à un mentor. Le rédacteur en est Jean Valreg, un jeune peintre qui connaîtra l'amour absolu, en Italie, avec une repasseuse frascatane, Daniella.

Le travail d'Alex Lascar s'organise en quatre temps : une présentation (p. 7-74) précède l'œuvre annotée assortie des avant-textes et fragments abandonnés qui en furent à l'origine (p. 75-795). Suit une étude des manuscrits (p. 797-868), puis une synthèse de l'accueil fait au roman (p. 853-868).

La présentation commence par une histoire de la réception critique du texte. Longtemps demeuré dans l'ombre, le roman a été tiré de l'oubli par Annarosa Poli en 1960. Alex Lascar s'attache à résumer l'un de ses articles (« *Tecnica e struttura narrativa de *La Daniella* di George Sand* »), montrant le caractère initiatique de l'œuvre, grâce à des analyses bachelardiennes de la

spatialité de l'intime. Suit une lecture personnelle de *La Daniella*. Dans un premier temps, l'auteur montre le lien unissant George Sand au destinataire du héros, mais surtout à Jean Valreg, déçu comme elle par 1848 : « l'analyse que Valreg fait de l'échec est celle de la romancière » (p. 16). Sand dresserait ainsi pour « la première fois » un « pareil bilan » (p. 20), à savoir qu'il était trop tôt pour que les espoirs de Février soient advenus. Vient ensuite une analyse du personnage principal : un « peintre singulier » (p. 23) car, malgré son caractère « visuel » (p. 23), il s'adonne essentiellement à la réflexion. Il écrit – et « décrit » (p. 28) – plus qu'il ne dessine. Nous en saurons peu sur ses créations (p. 30), car « sur la toile sera le rêve de son âme » (p. 32) une fois qu'il aura trouvé sa voie : celle de l'amour. Alex Lascar étudie alors les étapes de la « dramaturgie des amours de Valreg et Daniella » (p. 34) devant mener à la « découverte de soi grâce à l'autre (et par la grâce de l'autre) » (p. 35). Les héros accèdent en effet à « l'amour vrai » (p. 39) dans une scène charnelle éludée où « Daniella, vierge, a feint d'être une fille facile pour pouvoir se donner à [Valreg] : le héros est ébloui, éperdu, conquis à jamais » (p. 39). Cela donne lieu à des pages de son journal révélant « l'accomplissement total, charnel et spirituel » (p. 41) que fut pour lui cet acte. Aussi le héros livre-t-il un « acte de foi lyrique et raisonné dans l'Amour » (p. 41) et se voit-il projeté « hors de ce qu'il croyait être son moi » (p. 42). L'héroïne, quant à elle, fait l'objet d'un « portrait à facettes » (p. 43), entre idéal et ancrage dans la réalité : à la fois chrétienne et femme libre, elle est également « transformée » (p. 44), transfigurée par son amour. Elle en prendra conscience après une « crise » (p. 46), scène capitale du roman où Daniella se montrera furieusement jalouse de Medora, jeune femme qui cherche à séduire Valreg à plusieurs reprises. Mais leur amour demeurera « apollinien » (p. 47) : il s'achèvera sur un mariage, l'attente d'un enfant et un devenir artiste commun, car Daniella chante, et Valreg lui enseignera la musique. Leur amour devient leur religion, ce qui est perceptible dans le vocabulaire employé par Valreg dans son journal (p. 49), mais également dans la « topographie symbolique » du roman. Tandis qu'à Medora est associée la descente, l'élévation est du côté de Daniella, tandis que ruines et précipices scandent les moments de crise du couple. Sand reprend le thème stendhalien, déjà employé dans *Consuelo*, de la « chère prison » (p. 52) : « la clôture permet [...] l'accès à l'essentiel » (p. 52).

Alex Lascar revient ensuite sur la publication de l'œuvre en périodique, qui contenait un chapitre supplémentaire : une lettre ultime de Valreg, à caractère politique, qui devait « ouvrir les yeux du plus grand monde sur l'ignoble

abaissement de Rome » (p. 54) par une invective contre l'état pontifical. Cela valut un avertissement à *La Presse*, et les éditeurs pusillanimes ont d'ailleurs refusé de l'imprimer. Sand s'en émut, avant de n'en être plus irritée. Sans doute cet ajout dissonait-il avec une conclusion où, loin de Rome et de Paris, le héros, ayant accès au bonheur, « met à distance la collectivité dont le destin et l'avenir le passionnaient » (p. 59). En ce sens, le récit « prend le caractère axiologique mis en lumière par T. Pavel » (p. 59). Mais si, grâce à Daniella, Valreg « est passé de l'entre-deux à l'être deux » (p. 60), il est réciproquement aussi l'« initiateur » (p. 61) de l'héroïne qui agrandit son talent et comprend avec lui sa vocation. Son amour « la fait naître à elle-même » (p. 61).

La fin de la présentation expose le travail d'écrivaine d'une Sand qui aurait composé une « autobiographie fictive, qui est aussi un roman d'artiste, un journal fait de lettres, forme qui permet tant d'épanchements » (p. 62). Alex Lascar analyse la genèse du texte que nous connaissons, passé de *Jean Valreg roman-voyage* à un roman d'amour, après un « deuil [...] de la stricte cohérence générique », sans aucunement chercher à « dissimuler la suture » (p. 63). La romancière modifie son texte au fil de ses avancées et transforme ses personnages. Elle « s'appuie sur la tradition littéraire ancienne, se réfère à des auteurs plus proches d'elle » (par exemple Dante, le Tasse et Defoe) mais « puise [aussi] dans son propre fond » (p. 66). L'on pourrait ainsi considérer, au vu de sa date d'écriture, que *La Daniella* est « une prolongation d'*Histoire de ma vie* et de nouvelles *Lettres d'un voyageur*, celles de Jean Valreg » (p. 68). Néanmoins, il nous faut surtout être sensible à la pluralité d'une œuvre puisant dans le récit à l'italienne, dans la poésie, dans le pathétique, mais aussi dans le grotesque et le trivial : *La Daniella* « est bien un roman, non pas sentimental et convenu, mais le roman du sentiment » (p. 69). Si la fin est irénique, on ne saurait trop souligner l'audace de ce texte : Daniella, dont le comportement et la liberté vont à l'encontre de toutes les normes, ne sera « nullement sanctionnée par le récit » (p. 70). Réciproquement, Sand traite avec une tendre ironie son héros qui, « pour être phraseur, [...] n'en est pas moins sincère » (p. 71). En somme, « la morale ici n'est pas univoque. En sourdine, on nous invite à l'interrogation » (p. 71). Du premier avant-texte, le « roman-voyage » dont des passages morbides étaient des réminiscences de la mort de « Nini », est né « un hymne à la vie » (p. 73).

Le texte est richement annoté. Alex Lascar nous permet de circuler dans l'intégralité de l'œuvre sandienne. De surcroît, il nous donne accès au fameux dernier chapitre jamais republié depuis son insertion dans *La Presse* (p. 744-748), ainsi qu'aux projets modifiés ou abandonnés par Sand pour réaliser son

œuvre : *Jean Valreg roman-voyage*, lettres et chapitres divers, *La Villa Pamphili*, *Les Loges de Raphaël* et *La Villa du Pietro*.

Dans un troisième temps, vient l'« étude des manuscrits » (p. 798) à partir d'exemples de réécritures sandiennes. Alex Lascar montre d'abord comment les « quatre faux débuts de roman » (p. 800) sont des « textes échappatoires » (p. 801) ou des retranscriptions fictives de la douleur de Sand face à la mort de Nini : la grand-mère fait son deuil grâce à une écriture peu à peu libératrice et la romancière peut commencer son roman. Vient ensuite une analyse de l'« artisanat » et de la « technique » (p. 806) avec lesquels Sand retravaille ses manuscrits : suppressions, collages et divisions sont autant d'éléments où s'observe une écrivaine qui « interro[e] sa pratique ». Suit une étude des « choix narratifs » (p. 811) de Sand au fil de ses modifications : le passage d'une destinataire du journal (Christine de Sorbières) à un destinataire (p. 811) ; l'évolution du nom des personnages (Daniella s'appelait originellement Mariuccia, p. 813), qu'Alex Lascar tente de dater. S'y ajoutent les « incertitudes génériques » (p. 814) ayant mené à la forme du journal et en lesquelles l'on devine une Sand qui commente ses propres démarches auctoriales ; les « adaptations narratives » (p. 817) nécessaires au fil de la rédaction (par exemple la reconsidération des rapports entre Medora et Valreg une fois l'histoire d'amour avec Daniella entamée, p. 818) et « l'attention aux choix narratifs et génériques d'ensemble » (p. 818) devant permettre à Sand de faire un *roman-journal* qui, « sans être épistolaire, ait un destinataire bien présent et qu'il ne se livre pas trop à la méditation abstraite et personnelle ».

Puis vient une analyse de l'évolution esthétique du texte : le travail du rythme de l'action cherche la vivacité (p. 820) ; le style est marqué par « l'expressivité » (p. 821) ; « l'effet italien » (l'utilisation de mots en langue originale, p. 823) est renforcé par Sand au fil de ses corrections. Alex Lascar montre en outre l'attachement de Sand à la vraisemblance (p. 825), à la précision « documentaire » (p. 826) mais signifiante, à la sélection des éléments les plus significatifs (p. 827). L'auteur fait également part de la façon dont la romancière « mesure [...] ses attaques tout en restant ferme » (p. 829) à l'encontre des États de l'Église, oscillant entre violence et modération dans ses critiques polémiques. Un développement est par la suite consacré au constant « souci de l'unité esthétique des séquences du texte » (p. 833) guidant une Sand en quête d'harmonie générale, avant que ne soit analysée l'évolution des personnages. Les protagonistes secondaires, entre types et individualités, sont peu à peu enrichis (p. 838), tandis que Valreg se dessine au fur et à mesure des corrections qui tendent à « concentre[r] ses propos » (p. 840) sans négliger

de le faire réfléchir sur sa propre pratique artistique (p. 841). Épuré de ses aspects négatifs au fil des versions, Valreg devient « un beau jeune homme attendant l'Amour » (p. 842). De même, rien ne permet de déconsidérer Daniella en dépit de sa condition modeste (p. 844) et de ses mœurs libres : il s'agit de la présenter comme une « grande artiste en devenir » (p. 845). L'union des héros est travaillée pour ménager des surprises romanesques, mais aussi pour acquérir une puissante profondeur (p. 847). Alex Lascar formule une hypothèse au sujet du processus de création sandien : « le personnage, à partir de l'esquisse originelle, se découvre [...] au romancier peu à peu » (p. 850). Une fois qu'il lui est révélé, « l'auteur le remodèle consciemment » (p. 850). La romancière est ainsi une « artisane [...] qui se bat pied à pied contre mots et phrases pour satisfaire ses lecteurs et sa propre conscience d'écrivain » (p. 850-851).

Enfin, l'auteur évoque le « bref vacarme » puis le « silence persistant » (p. 853) qui ont présidé à la réception de *La Daniella*, en analysant les commentaires de presse qui ont suivi les différentes éditions. Il tente d'y apporter des explications : (auto)censure des feuilletonistes (p. 866), primat de la critique dramatique, caractère daté du roman en 1857 ou gêne face à la justesse des critiques politiques de Sand (p. 867).

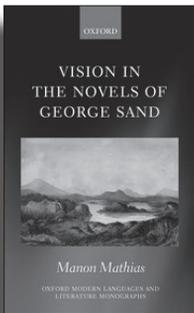
Pour conclure, on ne saurait démentir le sérieux et le scrupule avec lesquels cette édition critique a été réalisée. On ne peut qu'être admiratif face à l'immense travail d'appropriation, de déchiffrement et de retranscription des textes et des manuscrits effectué par Alex Lascar. On regrette toutefois que ce savoir ne soit pas toujours mis au service d'une compréhension plus aisée du texte. Alex Lascar semble présupposer que son lecteur connaît l'édition de *La Daniella* proposée par Annarosa Poli en 1992 aux éditions de l'Aurore. Craignant sans doute la redondance et le rappel de généralités, il entre assez abruptement en matière et nous plonge d'emblée dans des analyses pointues. Il aurait été plus pédagogique de nous faire pénétrer progressivement dans l'œuvre, en répétant ce qui apparaît certes comme de l'ordre de la banalité à un familier du roman, mais que tous les lecteurs ne savent pas : l'intrigue, les personnages, les conditions d'écriture, le contexte biographique ou encore la réception du roman. Cela aurait par exemple évité que la condamnation de *La Presse* pour avoir imprimé l'œuvre fasse seulement l'objet d'allusions, l'auteur considérant que « l'histoire est bien connue » (p. 854). Faire connaître les divers avant-textes et projets abandonnés avant *La Daniella* et instiller des éléments de l'étude des manuscrits dans la présentation pour éviter une scission des analyses en deux parties auraient ainsi, sans doute, été plus habiles.

En outre, si introduction et analyse des brouillons sont riches, la tentation d'exhaustivité à laquelle cède parfois Alex Lascar peut nuire à la clarté de son propos : les nombreux exemples et citations – y compris dans l'annotation du texte – diluent quelque peu la ligne démonstrative. De même, les descriptions détaillées de l'apparence matérielle des folios (absconses pour le lecteur qui ne les a pas vues) dans l'étude des manuscrits porte préjudice aux analyses originales du roman et de sa genèse. L'on sait combien le renoncement est difficile lorsqu'on a acquis un savoir aussi riche et précis dans un domaine, cependant cette étape aurait été nécessaire pour davantage mettre en lumière le texte et faire honneur au travail critique. L'étude aurait gagné en efficacité avec plus de concision ainsi qu'avec une organisation unique du propos préalable au texte. Enfin, même si l'absence d'erreurs de frappe pour des travaux aussi conséquents relève de l'utopie, un soin plus particulier porté à la rédaction de la bibliographie aurait été souhaitable.

En somme, l'édition proposée par Alex Lascar est le fruit d'un travail minutieux et approfondi, qui sera profitable au lecteur désireux de s'immerger dans *La Daniella* et capable d'en extraire la « substantifique moelle ».

AMÉLIE CALDERONE

Études



Manon Mathias, *Vision in the Novels of George Sand*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 169 p., 65 £.

Manon Mathias, lors de la conférence annuelle de la Society for French Studies à l'Université de Swansea en juillet 2010, avait déjà posé – semble-t-il – les premiers jalons du présent ouvrage en proposant une communication intitulée « La conception de la vision et les romans de George Sand ». Par ailleurs, cet ouvrage s'inscrit dans la lignée du colloque « Écrire l'idéal : la recherche de George Sand », organisé par Damien Zanone à l'Université catholique de Louvain en juin 2013, dont les actes devraient paraître chez Honoré Champion d'ici peu. Manon Mathias, en s'appuyant sur la notion de « vision » et la « passion de voir » de George Sand, repense les rapports entre réalisme, romantisme et idéalisme dans l'œuvre sandienne. Dans le premier chapitre, l'auteure compare certains romans de George Sand à ceux de Balzac et de Stendhal en mettant l'accent sur la représentation de la réalité sociale et la « friction » entre cette pratique et les modèles romantiques de l'introspection. Le deuxième chapitre analyse les relations entre une poésie mystique et visionnaire et la compréhension du réalisme comme engagement politique et social à la fois chez Balzac et Sand. Les troisième

et quatrième chapitres, se dégageant d'une approche comparatiste, optent pour des perspectives qui apparaissent comme plus novatrices, puisqu'ils se focalisent sur les rapports que George Sand entretenait avec les arts visuels et le domaine scientifique. Manon Mathias nous avait déjà donné un avant-goût de son troisième chapitre dans « Between text and image : negotiating the visual in a selection of George Sand's novels » (*Aller(s)-Retour(s) : Nineteenth-Century France in Motion*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 79-93). Le dernier chapitre, intitulé « Scientific Observation » – le plus long au demeurant –, apparaît dès lors comme le point d'orgue de cet ouvrage. Manon Mathias démontre au fil des pages que l'œuvre de George Sand doit se lire comme une quête constante de la combinaison de données concrètes et abstraites. Elle conclut somme toute que la romancière, mue par une volonté pluridisciplinaire et syncrétique, a livré au public, loin de tous principes antagonistes et binaires, une œuvre tout à la fois réaliste et visionnaire, mystique et scientifique.

CLAIRE LE GUILLOU

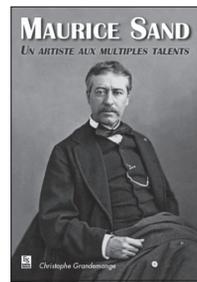
Christophe Grandemange, *Maurice Sand, un artiste aux multiples talents*, Tours, Sutton, 2016, 173 p., 22 €.

Lise Bissonnette, *Maurice Sand, Une œuvre et son brisant au 19^e siècle*, Montréal, PUM et Rennes, PUR, 2016, 475 p., 26 €.

Lise Bissonnette, *Maurice Sand, une science de la chimère*, La Châtre, Musée George Sand, 2017, 24 p., 5 €.

Depuis quelques années, Maurice Sand et son œuvre font l'objet d'un intérêt croissant. Le fait est confirmé avec la parution en 2016 de deux ouvrages frappés du sceau de la « première fois » : la première biographie de Maurice Sand et la première thèse de doctorat consacrée à son œuvre protéiforme.

Écrire une biographie de Maurice Sand était sans aucun doute une chose éminemment nécessaire. Il faut donc saluer l'initiative de Christophe Grandemange, qui signe un *Maurice Sand, un artiste aux multiples*



talents. Il relate ainsi l'existence de Maurice Sand en suivant une chronologie scrupuleuse. Le lecteur suit parfaitement l'itinéraire de sa vie, découpé en six grandes parties : « Les premières années (1823-1837) », « Les années Chopin (1838-1848) », « L'homme de théâtre (1849-1861) », « Une vie de famille (1862-1876) », « Passy (1877-1886) » et « Un homme seul (1887-1889) ». Ces chapitres sont ensuite découpés en sous-parties. Ce découpage a le mérite d'offrir une grande lisibilité, mais il crée dans certains cas une impression de morcellement. Prenons par exemple le chapitre « Passy (1877-1886) ». L'auteur passe sans transition d'une partie intitulée « Maurice se sépare d'Algira » à « Catalogue raisonné des lépidoptères » puis à « L'édition de la correspondance de George Sand ». Si certains épisodes et périodes de son existence sont connus des sandiens, d'autres pourront relever de la découverte. Les vingt dernières années de sa vie nous sont effectivement moins familières et Christophe Grandemange y consacre une quarantaine de pages (soit près d'un quart de son livre), qui décrivent les activités d'un homme qui finira ses jours en quelque sorte « abandonné » des siens. L'auteur explore également un autre pan méconnu de l'existence de Maurice Sand : les relations avec son père et avec sa demi-sœur Rose Dalias. Les recherches du biographe lui ont permis d'exploiter une partie des archives des descendants Dalias, piste qui jusqu'à maintenant n'avait pas été explorée – à ma connaissance tout du moins. Il est regrettable, en revanche, que cette biographie ne soit pas plus étoffée, qu'elle ne constitue pas une « somme », qu'elle ne puisse pas devenir un réel instrument de travail pour les sandiens. Certains aspects auraient ainsi mérité d'être développés et approfondis, afin de ne pas donner à lire une biographie essentiellement événementielle mais aussi spirituelle et intellectuelle. De fait, le texte « brut » occupe quelque 120 pages, alors qu'une iconographie très riche (mais dont provenance et lieu de conservation ne sont pas indiqués) occupe pas moins d'une quarantaine de pages. Il s'agit donc d'un ouvrage « grand public » qui, s'il en a les défauts, en a aussi toutes les qualités. C'est-à-dire qu'il a le mérite de nous rendre accessible l'ensemble de l'existence du fils de George Sand.

Lise Bissonnette, dans *Maurice Sand, Une œuvre et son brisant au 19^e siècle* – version publique de sa thèse de doctorat – s'attache, quant à elle, à nous présenter l'artiste protéiforme que fut Maurice Sand. Avant d'examiner les divers aspects de son œuvre, l'auteure retrace l'histoire des travaux consacrés à Maurice Sand. De ce fait, elle étudie les différentes étapes et processus qui ont présidé à sa réception – en un mot, à « la production d'une mémoire ». Dans ce chapitre, qui se lit comme un « roman bibliographique », elle ne se

contente pas de faire état de manière exhaustive de tous les ouvrages ou articles faisant référence au « fils » de George Sand, elle les décortique avec minutie et rigueur. Dans le chapitre suivant, elle passe en revue de manière tout aussi scrupuleuse et approfondie ses activités de peintre, de romancier et d'homme de théâtre. Lise Bissonnette offre ainsi un vaste panorama de son univers créatif en lui restituant toute sa cohérence et toute son originalité. Dans le troisième et dernier chapitre, elle analyse ce qui sous-tend son œuvre créatrice : son attrait pour le fantastique, ainsi que sa fabuleuse capacité à réinventer et métamorphoser les sujets pour lesquels il éprouvait intérêt et passion. Lise Bissonnette bat ainsi définitivement en brèche l'idée d'un touche-à-tout plus ou moins talentueux. Elle démontre, pied à pied et point par point, que sa production artistique, littéraire et scientifique doit être perçue au prisme de la transversalité et considérée comme un ensemble. Indiquons en outre que, comme tout travail universitaire sérieux, cet ouvrage est accompagné d'une bibliographie conséquente et d'un index des noms cités. Il bénéficie également d'une riche iconographie qui vient agréablement parachever cet ouvrage, qui doit dès maintenant être considéré comme l'ouvrage de référence concernant l'œuvre de Maurice Sand.

Signalons *in fine* que Lise Bissonnette vient d'assurer le commissariat de l'exposition sur Maurice Sand organisé par le Musée George Sand au château d'Ars du 20 mai au 1^{er} octobre 2017. Elle en signe donc tout naturellement le catalogue : *Maurice Sand, une science de la chimère* (La Châtre, Musée George Sand, 2017).

CLAIRE LE GUILLOU

Ouvrage destiné au grand public

Clémence V. Baron, *George Sand*, Paris, Quelles Histoires Éditions, 2016, 5 €.

Il s'agit d'un ouvrage pour enfant : non pas d'une bande dessinée, mais d'un petit livre de format oblong. À chaque page de texte figure en vis-à-vis une page d'illustration.

De « Une petite orpheline » à « La Dame aux confitures », dix textes relativement courts retracent l'existence de George Sand. Le format de l'ouvrage implique inévitablement quelques raccourcis et l'auteure, Clémence V. Baron, n'a pas évité certains clichés. Il paraît toutefois difficile d'incriminer une auteure – dont le nom d'ailleurs ne figure pas sur la couverture de l'ouvrage – qui semble avoir eu le devoir de se fondre dans une collection et de se conformer scrupuleusement à des normes éditoriales. Il faut signaler en revanche que l'engagement politique de la romancière ainsi que sa participation à la révolution de 1848 font l'objet d'un des textes et que son œuvre n'est pas réduite à ses romans champêtres. Outre *La Petite Fadette* et *François le Champi*, il est fait référence à *Rose et Blanche*, à *Indiana* et à *Histoire de ma vie*.

Quant aux dessins, ils sont très éloignés du trait de crayon raffiné d'un Toni Ungerer ou d'un Claude Ponti et ressemblent fort au graphisme de certains dessins animés contemporains. Les personnages, aux proportions

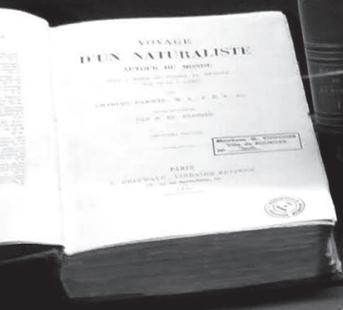
corporelles quelque peu revues et corrigées, ont par ailleurs un lien de parenté avec certaines figurines de grandes marques de jouets plébiscitées par les enfants. Dans la mesure où le volume consacré à George Sand appartient à une vaste série, ce type de cahier des charges graphiques permet aux enfants de passer aisément de la lecture de la vie de George Sand à celle de Napoléon, de Gandhi ou bien encore de Cléopâtre ou d'Olympe de Gouges. D'un livre à l'autre, le ou les dessinateurs changent, mais le dessin demeure strictement identique. Si ce formatage graphique peut rebuter les adultes, les enfants, pour leur part, paraissent très bien s'en accommoder.

Quelques « annexes » complètent ce livre : une frise chronologique récapitule les dates importantes de la vie de George Sand, une carte d'Europe permet de situer certaines de ses adresses et de suivre quelques-unes de ses pérégrinations et une galerie de portraits donne quelques renseignements sur Jules Sandeau, Alfred de Musset, Frédéric Chopin et Victor Hugo. Plusieurs pages de jeux, tels que le jeu des sept erreurs, le jeu du labyrinthe et un quiz, viennent clore le tout.

Il s'avère que ce livre – après quelques expérimentations de notre part sur plusieurs cobayes âgés de trois à douze ans – « fonctionne » plutôt bien et constitue un premier support pour découvrir George Sand. De fait, il faut reconnaître qu'outre l'édition de quelques CD permettant de faire entendre certains *Contes d'une grand-mère*, les supports culturels sandiens dédiés à la jeunesse sont loin d'être pléthoriques. Ce petit *George Sand* est donc à lire le soir à la veillée à un enfant de maternelle, et à laisser lire « en autonomie », selon l'expression de certains pédagogues, à un enfant fréquentant le premier cycle de l'école primaire.

CLAIRE LE GUILLOU

Vie de l'association



438 HISTOIRE NATURELLE
printemps (1). Il fréquente également les rivages de la mer & les rivières ou marais de l'intérieur des terres, on en trouve en France dans la Sologne (2), en Talence sur les lacs de Favechin & de Douine (3), mais l'espèce en est par-tout plus rare que celle du héron; elle est aussi moins répandue & ne s'est pas étendue jusqu'en Suède (4).

Avec des jambes moins hautes & un cou plus court que le héron, le ibisoreau cherche la pâture mouillée de l'eau, monie sur terre, & vit autant de poissons, de limaces & autres insectes terrestres, que de grenouilles & de poissons (5). Il reste caché pendant le jour, & ne se met en mouvement qu'à l'approche de la nuit, c'est alors qu'il fait entendre son cri *lot, lot, lot*, que Willughby compare aux sanglots du vomitelement d'un homme (6).

Le ibisoreau a les doigts très-longs; les pieds & les jambes sont d'un jaune-verdâtre; le bec est noir (7).

(1) *Av. Silf.* pag. 226.
(2) *Hist. nat. des Oiseaux*, page 316.
(3) *Oriothologie italienne*, tom. IV, pag. 49.
(4) Nous en jugeons par le silence que garde sur cette espèce M. Linnæus dans son *Fauna Suecica*.

(5) Schwenckfeld.
(6) *Nyctivox*, *quod interdu clamet voce abfend, et tempore nocturno*, Willughby, pag. 204.
(7) Schwenckfeld paraît se tromper sur la couleur des pieds &



L'IBISOREAU

Rapport d'activité de l'année 2016

L'assemblée générale annuelle de l'association s'est tenue le 30 Janvier 2016 à la Mairie du IX^e arrondissement de Paris. Mme Pascale Auraix-Jonchière y a présenté une conférence sur « George Sand et la fabrique de contes ». Une visite de l'exposition « Eros/Hugo » à la Maison de Victor Hugo a été proposée aux adhérents, et assurée par M. Vincent Gille, commissaire de l'exposition et chargé d'études à la Maison de Victor Hugo. Durant l'assemblée générale un hommage a été rendu aux sandiennes et aux sandiens qui nous ont quittés au cours de l'année : Janine Laissus et Michelle Perrot ont évoqué la mémoire d'Anne Chevereau ; Brigitte Diaz a rendu hommage à Simone Vierne ; Martine Watrelot à Thierry Derigny. Nous déplorons depuis cette date la disparition de Jeannine Grinberg, féministe convaincue, d'Annarosa Poli, qui fut l'initiatrice et la grande organisatrice des recherches sur George Sand en Italie, et de Marie-Paule Rambeau, membre du conseil d'administration de l'association, qui a beaucoup étudié les rapports entre George Sand et Chopin et a fourni plusieurs ouvrages sur Chopin. Michèle Hecquet lui rend hommage dans ce numéro des *Cahiers George Sand*.

Rappel des activités de l'année

Ateliers de lecture

Les séances se sont déroulées au Musée de la Vie Romantique, 16 rue Chaptal le lundi à 14h30, sous l'égide de Danièle Le Chevalier. Chaque séance a été consacrée à la présentation et à l'étude d'une œuvre de George Sand :

8 février 2016 : *L'Homme de neige*

4 avril 2016 : *Mauprat*

13 juin 2016 : *Le Château des Désertes*

3 octobre 2016 : *La Comtesse de Rudolstadt*

« Week-end en Berry »

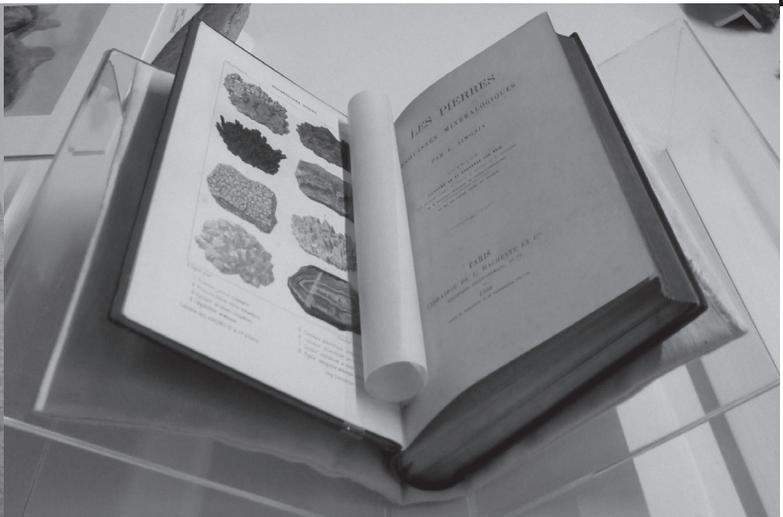
Les 21 et 22 mai 2016 ont eu lieu deux journées de rencontre à Nohant autour de *Nanon*, organisées par Danielle Bahiauoui. Lectures, tables rondes et projections ont été proposées autour du roman de Sand. Les rencontres ont été suivies d'une animation musicale au Musée George Sand de La Châtre dans le cadre de « La Nuit des Musées ». Concert : « Un Pleyel pour Monsieur Chopin » – *Impromptus* par un jeune soliste Valentin Cotton joués sur le Pleyel 1846 exposé avec des œuvres de Schumann et de Mendelssohn.

Rencontres autour de George Sand

Samedi 11 juin 2016 : visite commentée par Pascal Roblin, directeur du *Centre de la Presse*, installé à Maisonnais dans le Cher, de l'exposition permanente intitulée « De la Gazette à la tablette » et de l'exposition temporaire consacrée à « George Sand et la Presse ». Dans ce cadre, Claire Le Guillou a prononcé une conférence de sur *L'Éclaircur de l'Indre* et le rôle de George Sand dans la création de ce journal.

Colloques et Expositions

20-22 octobre 2016 : « George Sand et les sciences de la vie et de la terre », colloque organisé par Martine Watrelot au Muséum d'Histoire Naturelle de Bourges (Cher). Ce colloque international et interdisciplinaire avait pour objectif de recenser et d'évaluer les savoirs scientifiques de George Sand, en botanique, minéralogie, paléontologie, géologie et plus généralement dans toutes les disciplines qui concernent l'histoire de la vie sur terre. La perspective croisée entre sciences et littérature a permis de s'intéresser aux médiations effectuées par l'œuvre littéraire, d'appréhender la réception sandienne des théories de Darwin, et de repenser le rôle de George Sand dans l'histoire culturelle des sciences du XIX^e siècle.



15 septembre-30 novembre : Exposition George Sand au Muséum d'Histoire Naturelle de Bourges. Exposition réalisée avec le concours du Musée George Sand de La Châtre (Indre), des Archives départementales de l'Indre, du Conseil régional du Centre, du Ministère de la Culture par la DRAC Centre, et de l'Association des Amis de George Sand. Cette exposition entendait revisiter l'image de George Sand en la présentant sous l'angle de sa culture scientifique et de ses créations littéraires propres à vulgariser ses savoirs dans les divers domaines couverts par l'Histoire naturelle.



La réunion de rentrée de l'association a été remplacée cette année par une rencontre informelle des membres de l'association présents à Bourges pour le colloque et l'exposition.

Conférences et spectacles

En écho avec le colloque de Bourges et en partenariat avec le magazine *Pour La Science*, s'est tenue le 6 novembre 2016 au théâtre de la Reine Blanche à Paris une rencontre intitulée « Scènes de sciences ». L'Association des Amis de George Sand avait suscité les interventions de Michelle Perrot, professeur émérite d'histoire contemporaine, Université de Paris 7 sur « La Beauté des pierres » ; de Dominique Doumenc, professeur émérite au Muséum d'Histoire naturelle sur « Textes inédits Sand et Léon Brothier » ; de Martine Watrelot, membre du CA des Amis de George Sand sur : « De soi pour soi. La science : Etienne Geoffroy-Saint-Hilaire et George Sand ». En contrepoint, une lecture de textes de Sand a été proposée par la comédienne Valérie Jeannot, à l'initiative de cette manifestation.

Visites organisées de manifestations en lien avec George Sand

Samedi 19 novembre: Visite de l'exposition « George Sand et Eugène Delacroix, dans l'atelier du musée » au Musée Delacroix guidée par Mme Dominique de Font-Réaulx, directrice du musée. L'entrée dans les collections du musée Eugène Delacroix du premier portrait de George Sand réalisé par Delacroix est l'occasion d'un accrochage qui évoque les liens d'amitié fidèles qui s'établirent entre la femme de lettres et le peintre. A l'occasion de cet accrochage des conférences portant sur les relations entre George Sand et Eugène Delacroix ont été proposés:

- Jeudi 6 octobre 2016 à 18h30 : « Delacroix chez George Sand à Nohant : un parfum d'un autre monde », par Annick Dussault, conservatrice du Musée de La Châtre.

- Jeudi 13 octobre à 18h30 : « Les amitiés littéraires de Sand et de Delacroix », par Yves Gagneux, directeur de la Maison de Balzac à Paris.

- Jeudi 24 novembre 2016 à 18h30 : « Portraits croisés de George Sand, des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand aux *Bas-Bleus* de Barbey d'Aurevilly », par Fabienne Bercegol, professeur à l'Université Toulouse Jean Jaures.

Vie des associations

« CL19 »

Le « CL 19 » est un réseau d'associations portant sur des auteurs et des artistes du XIX^e siècle et visant à encourager les synergies entre associations et institutions dix-neuviémistes et à assurer la promotion des activités en rapport avec notre sujet commun.

Les 23 et 24 mars 2016 ont eu lieu au *Musée de la vie romantique* les *Rencontres de Waterloo* organisées par le comité de liaison des Associations de dix-neuviémistes. Brigitte Diaz y a représenté l'association.





18 novembre 2016 : s'est tenue au *Musée de la vie romantique* l'assemblée générale de l'association CL19, pour préparer la journée des associations qui aura lieu au printemps et à laquelle l'Association des Amis de George Sand participera.

« Nohant-Vie »

Il s'agit d'une nouvelle Association qui s'est créée à Nohant, qui fédère plusieurs associations et qui s'est donnée comme mission de créer des activités culturelles et artistiques pour faire vivre Nohant. Plusieurs événements ont été organisés cette année, notamment une série de quatre « concerts d'automne » qui se sont déroulés dans les églises de Nohant et de Vic, avec des lectures de textes de George Sand. Eurent lieu également des lectures d'extraits des *Agendas* et d'*Histoire de ma vie*. Danielle Bahiaoui et Christine Moreau représentaient l'association des Amis de George Sand.

Activités programmées pour 2017

13 et 14 mai 2017 : « Week end en Berry » autour du roman *Le Meunier d'Angibault*. Lectures théâtralisées, rencontres conviviales et visites de lieux sandiens, notamment le moulin et Sarzay, autre lieu du roman, sont au programme.

19-22 juin 2017 : 21^e colloque international George Sand : « George Sand et le monde des objets ». Il se tiendra pour les deux premiers jours à Clermont-Ferrand et les deux suivants à Nohant, un bus permettra aux participants de rejoindre Nohant. Ce colloque est organisé par Mmes Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffith, Brigitte Diaz, et Catherine Masson.

Le 21 juin un récital Pauline Viardot sera donné par deux cantatrices américaines à « La grange aux pianos » à Chassignoles. Le programme a été mis en ligne sur le site de l'association. Les deux journées en Berry seront organisées en relation avec l'exposition du Château d'Ars qui sera consacrée à Maurice Sand. L'intitulé du colloque invite à prendre en considération non seulement l'œuvre de George Sand dans ses dimensions multiples mais aussi l'environnement et le moment historique dans lequel vécut l'écrivain sous un angle à la fois socioculturel et esthétique ; il invite aussi à s'interroger sur la réception de l'écrivain et sur son éventuelle « muséification ».

RAPPORT FINANCIER EXERCICE du 01/01/2016 au 31/12/2016

Recettes		Dépenses	
Subventions & Dons	3 250,00	Fonctionnement & Secrétariat	3 194,00
Manifestations	4 588,00	Frais Postaux	749,97
W.E. 21 & 22 Mai 2016	1 050,00	Assurances	578,62
Visite Musée HUGO	62,00	Manifestations	3 937,15
Visite NOHANT 9/9/2016	950,00	W.E. 21 & 22 Mai 2016	910,96
Visite Nohant 17/10/2016	1 250,00	Visite Musée HUGO	55,00
Colloque 20 au 22 Octobre 2016	1 276,00	Visite NOHANT 9/9/2016	1 000,00
Ventes de revue	464,50	Visite Nohant 17/10/2016	1 125,00
Cotisations	7 065,40	Colloque 20 au 22 Octobre 2016	846,19
Divers & Cotisations Autres exercices	1 149,00	Revue N°378	7 497,44
Produit de Trésorerie	56,54		
Total	16 573,44	Total	15 957,18
		Résultat de l'exercice	616,26
TOTAUX	16 573,44	TOTAUX	16 573,44
SOLDE TRESORERIE au 31/12/2015	11 004,45		
SOLDE TRESORERIE au 31/12/2016	10 915,67		

BUDGET PREVISIONNEL 2017

Recettes		Dépenses	
Ventes	500,00	Fonctionnement & Secrétariat	2 600,00
Manifestations	4 500,00	Revue	8 000,00
Cotisations	9 000,00	Manifestations	4 500,00
Produit de Trésorerie	50,00	Frais Postaux	800,00
Subventions	3 000,00	Assurances	600,00
Divers & Cotisations Autres exercices	500,00	Participation Colloque international	500,00
TOTAUX	17 550,00	TOTAUX	17 000,00

Les Amis de George Sand

M. Mme Mlle (prénom & nom).....
.....

Faites-vous connaître !

À l'occasion de votre adhésion, n'hésitez pas à rentrer en contact avec les gestionnaires de l'Association.

Les lignes ci-dessous sont bien entendu trop courtes pour que vous puissiez vous exprimer, elles ne prétendent qu'à vous suggérer de nous écrire⁽¹⁾.

Sans que cela ne constitue en aucun cas une obligation pour vous, nous serions heureux que vous nous indiquiez :

- comment vous avez connu l'association :

.....
.....

- votre profession, vos travaux :

.....
.....

- les raisons de l'intérêt que vous portez à George Sand :

.....
.....

- ce que vous souhaitez que l'association vous apporte :

.....
.....

- ce que vous pensez pouvoir apporter à l'association :

.....
.....

⁽¹⁾ Conformément aux dispositions de l'art. 27 de la loi du 6 janvier 1978 (Informatique et Libertés), nous vous rappelons que vous disposez d'un droit d'accès et de rectifications des données vous concernant. Sauf opposition de votre part, ces informations pourront être utilisées par des tiers.

Les Amis de George Sand

Association déclarée (J.O. 16-17 juin 1975)

Siège social: Musée de la vie romantique, 16, rue Chaptal 75 009 Paris

Siège administratif : Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

Tel: 02 54 30 23 85 - courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Site Internet : www.amisdegeorgesand.info

Bulletin d'adhésion

à retourner au secrétaire de l'Association

Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

M. Mme Mlle (prénom & nom).....

Adresse :

Code Postal : Ville : Pays :

Tél : e-mail :

Je demande mon adhésion à l'Association **Les Amis de George Sand**

Je vous adresse ci-joint par chèque*

Je règle par virement bancaire

Je règle en ligne par virement bancaire ou compte Paypal

ma cotisation, pour la présente année civile, d'un montant de :€

J'ai bien noté que je recevrais en retour ma carte de membre de l'Association pour l'année en cours et que vous m'adresserez les prochaines circulaires destinées aux adhérents ainsi que la revue de cette année (numéro paru ou à paraître).

J'accepte de recevoir les circulaires par courriel

Je demande à recevoir les circulaires par envoi postal

À, le

(signature)

Cotisation 2017

Cotisation simple : 28€. Couple : 38€. Étudiant (sur justificatif) : 15€.

Membre de soutien : 40€. Membre bienfaiteur : 50€ et +.

Chèque joint à l'ordre de l'Association avec enveloppe timbrée. Ou par carte bancaire via notre site (Paypal : rubrique Association/Adhésion). *Chèque ou mandat en euro, compensable en France, et libellé à l'ordre de « Association Les Amis de George Sand ».*

Jules Néraud

Ami de jeunesse de George Sand, passionné de botanique, il explorera de 1815 à 1819 l'archipel des Mascareignes (actuelles îles de la Réunion, Maurice et de Madagascar).



Ses récoltes de l'île Maurice figurent aujourd'hui dans le vaste herbar de Benjamin Delessert (Genève) pour 800 espèces. Il est mentionné par Alexandre Boreau et Antoine Legrand pour des plantes des « environs de La Châtre et du bassin supérieur de l'Indre ». Son nom sera donné à un genre d'urticacée exotique : *Neraudia* et à une tortue fossile : *Tortudo neraudi*.

À l'instar de Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie* (1788) Sand décrit, dans *Indiana* (1832), la flore exotique de l'île de la Réunion sur la base documentaire fournie par Jules Néraud. Leur collaboration scientifique littéraire se renouvellera souvent.

Léon Brothier

(1803-1870)

Sand est séduite par la lecture de *l'Histoire de la fermet* (1860) publié par Léon Brothier, dans « La bibliothèque utile ». Devenu un familier des Sand, à Nohant et à Paris, Brothier parachève la formation de George Sand en minéralogie.

Il l'aide à classer les pierres et à compléter ses collections.

Elle l'aide à publier ses œuvres philosophiques.

Comme d'autres, Brothier cherche du côté de l'Évolution la clef de la compréhension du monde vivant.

« Je cause avec M. Brothier serpentine et calcare brouillé ».



Brothier est ingénieur aux Chemins de fer du Midi et philosophe.

Il lui fait connaître les grandes mines métallurgiques et les verreries de Montluçon.

« Au milieu des flammes de la houillère embrasée, d'ai vu des usines magnifiques, magiques, fantastiques, la nuit surtout. »

Agendas de George Sand volume 2, 12 juillet 1860

Auguste Aymard

(1808-1889)



Auguste Aymard, conservateur au musée Crozatier du Puy-en-Velay, fut surtout préhistorien et auteur de nombreuses publications sur la Haute-Loire. Il découvrit *Entelodon magnus*, un mammifère proche du phocaécène en 1846 et *Korophantrum veltorum* en 1853, une espèce de rhinocéros. Sand relate dans le journal de son Voyage en Auvergne et en Velay (1859) les explications d'Arnand relatives à l'archéologie, l'histoire, géologie, et même administration, « au volcanisme volcanique très important de la Roche Rouge à Saint-Germain-Laprade, où encore à l'invasion des couches géologiques si caractéristique des régions volcaniques ».



« Enfin nous voyons des fossiles humains bien incontestables, une jolie petite mâchoire renversée en l'air et des ossements pétrifiés soudés à la lave, une sorte de brèche basaltique ou un basalte fin (...) dans la même gisement il y avait des éléphants et des rhinocéros dont ces hommes ont été les contemporains. »

Journal de voyage en Auvergne et en Velay

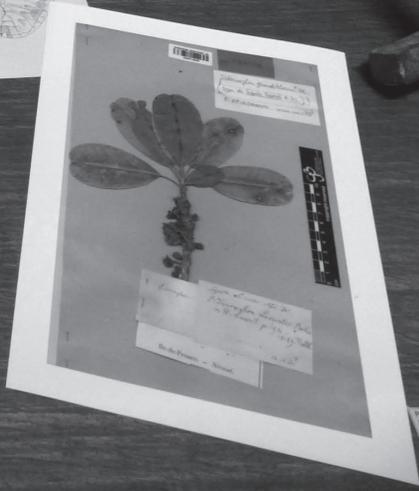
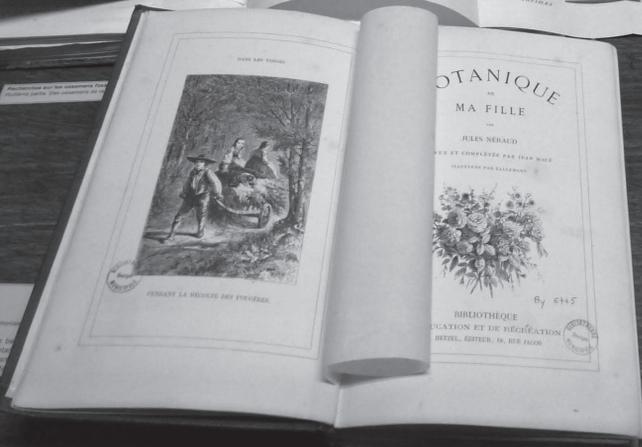




Table des illustrations

Couverture et p. 14 : George Sand par Nadar, 1864, Galerie Contemporaine, 126 boulevard Magenta, Paris, Photographe Goupil [et] C°, Cliché Nadar, 51 rue d'Anjou-Saint-Honoré à Paris ; George Sand, « Portrait de George Sand fecit soi-même », autoportrait-charge, détail, Paris, Institut de France, Coll. Lovenjoul, E 958, fol. 7, reproduit dans *Lélia*, édition de Pierre Reboul, Paris, Garnier, 1960 (cahier iconographique non paginé).

P. 28 : Maurice Sand (texte et dessins par), Alexandre Manceau (gravures), George Sand (préface), *Masques et Bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, « Arlechino (1621) », p. 80, collection particulière.

P. 42 : George Sand, *Le Château des Désertes*, dans *Œuvres illustrées*, dessins par Tony Johannot et Maurice Sand, Paris, Hetzel, 1853, p. 97, collection particulière.

P. 56 : George Sand, *Beaucoup de bruit pour rien* (24 novembre 1849), manuscrit autographe, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds George Sand, O 22, première page, cliché personnel.

P. 74 et p. 80 : G. Moynet, *Trucs et Décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 263-264, collection particulière.

P. 87 : George Sand, *La Nuit de Noël* (31 août 1862), manuscrit autographe, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds George Sand, O 41, acte I, scène 2, premier cahier, p. 2, cliché personnel.

P. 92 : Paul Delaroche, *Marie Dorval en costume de scène*, détail, 1831, Paris, Musée des Arts décoratifs ; *Pauline Garcia, artiste du Théâtre Italien*, lithographie de Pauline Viardot par Bernard-Romain Julien, détail, sans date, Bibliothèque nationale de France.

P. 110 : *La Vraie République, journal quotidien, politique et littéraire*, 2 mai 1848, p. 1, détail, Bibliothèque nationale de France.

P. 128 : Publicité pour le parfum « Eau de George Sand » parue dans *La Petite Revue*, 18 février 1865, p. 87, détail, Bibliothèque nationale de France ; « George Sand, Nicolas de Barry, parfumeur », source : <http://www.nicolasdebarry.com/historical-perfumes> ; « George, eau de parfum mixte », source : <http://www.jardinsdecrivains.com/fr/jardins-d-ecrivains/19-george-eau-de-parfum-mixte.html>.

P. 144 : *Figaro*, 5 mars 1831, p. 1, détail, Bibliothèque nationale de France.

P. 162 : Maurice Sand, *Le jeu des bonshommes. Nohant 1837. Balzac et George Sand comme spectateurs*, crayon et aquarelle, sans date [après février 1838], détail, collection particulière.

P. 186 : Eugène Delacroix, *La dernière scène de Lélia de George Sand*, pastel, sans date, détail, Paris, Musée de la vie romantique, legs Aurore Loth-Sand.

P. 206 : Léon Bonnat, portrait d'Hippolyte Taine, sans date, source : <http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d-actualite/taine-hippolyte-philosopher-historian-f-21>

P. 242. Exposition « George Sand au Museum ». Muséum d'Histoire naturelle de Bourges. Septembre-novembre 2016.

P. 245. Colloque « George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre », Bourges, octobre 2016.

P. 247. Portrait de George Sand par Delacroix (1834). Musée national Eugène Delacroix.

P. 248. Visite de l'exposition « George Sand et Eugène Delacroix, dans l'atelier du musée ». Musée national Eugène Delacroix.

P. 253. Exposition « George Sand au Museum ». Muséum d'Histoire naturelle de Bourges. Septembre-novembre 2016.

P. 254. « L'Éducation de la Vierge » (1842), Eugène Delacroix. Musée national Eugène Delacroix.

