

CAHIERS GEORGE SAND

Association LES AMIS DE GEORGE SAND



GEORGE SAND AU PAYS DES MERVEILLES

2014

N° 36

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association placée sous le patronage de
la Société des Gens de Lettres

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris.

Administration : Mairie de Montgivray, rue du Pont, 36400 Montgivray.

Bureau

Président d'honneur	Georges Lubin †
Présidente	Brigitte Diaz
Vice-Présidente	Aline Alquier
Secrétaire générale	Danielle Bahiaoui
Trésorier	Jean-Paul Petit-Perrin
Responsable Revue	Olivier Bara
Responsable Internet	Thierry Derigny

Conseil d'administration

Aline Alquier, Danielle Bahiaoui, Thierry Bodin, Thierry Derigny, Brigitte Diaz, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, Jean-Paul Petit-Perrin, Marie-Paule Rambeau, Marielle Vandekerckhove-Caors, Martine Watrelot.

CAHIERS GEORGE SAND

Comité de rédaction

Rédacteur en chef	Olivier Bara
Rédactrice en chef adjointe	Michèle Hecquet
Responsable des <i>Varia</i>	Brigitte Diaz,
Responsable des recensions	François Kerlouégan
Responsable adjointe des recensions	Aline Alquier
Responsable mise en page et illustrations	Michel Baumgartner

Comité de lecture

Aline Alquier, Pascale Auraix-Jonchière, Olivier Bara, Regina Bochenek-Franczakowa, Yves Chastagnaret, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Françoise Genevray, Bernard Hamon, Nigel Harkness, Michèle Hecquet, Monia Kallel, François Kerlouégan, Catherine Masson, Valentina Ponzetto, David Powell, Marie-Paule Rambeau, Chiyo Sakamoto, Anna Szabó, Martine Watrelot, Damien Zane.

Les Amis de George Sand publient, après deux avis recueillis auprès de son comité de lecture ou d'experts, les articles spontanément adressés à la revue. Les articles, qui ne doivent pas dépasser 30 000 signes, doivent être envoyés à Brigitte Diaz : brigitte.diazw@gmail.com

Site Internet : <http://www.amisdegeorgesand.info>

Adresse courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Prix de la revue N° 36 pour les non-adhérents : **17, 00 €** (+ port hors France métropolitaine)

Les chèques ou virements bancaires (IBAN : FR42 - 3000 - 2057 - 3400 - 0011 - 7093 - L26 BIC : CRLYFRPP) doivent être payables en France, libellés au nom de l'Association *Les Amis de George Sand*, à l'adresse « Administration » ci-dessus.

Cartes bancaires : via Paypal (selon indications sur le site Internet de l'Association)

SOMMAIRE

Éditorial d'Olivier BARA.....	p. 5
-------------------------------	------

—————
 Dossier : « GEORGE SAND AU PAYS DES MERVEILLES »

Simone BERNARD-GRIFFITHS : « George Sand au pays des merveilles : rhapsodies romantiques entre merveilleux, fantastique et <i>merveilleosité</i>	p. 7
• Claire LE GUILLOU : « La légende d'Évenor et Leucippe (1856), ou George Sand aux prises avec la Bible ».....	p. 21
• Catherine MASSON : « <i>La Nuit de Noël</i> d'après Hoffmann (1863), ou le verre grossissant du merveilleux ».....	p. 39
• Pascale AURAIX-JONCHIERE : « <i>Le Nuage rose</i> (1872), ou l'écheveau des contes »...	p. 59
• Laetitia HANIN : « La métaphore à la lettre. Un procédé du fantastique chez Sand ».	p. 79
• Dominique LAPORTE : « L'épopée sandienne à l'épreuve des sortilèges ».....	p. 97
• Olivier BARA : « <i>Moumy-Robin</i> , ou comment refonder le fantastique en 1841 ».....	p. 113
• Simone BERNARD-GRIFFITHS : « La " <i>fabulosité</i> ou <i>merveilleosité</i> " de l'imaginaire berrichon sandien : des "Visions de la nuit dans les campagnes" (1851-1855) aux <i>Légendes rustiques</i> (1858) ».....	p. 132

—————
 VARIA

• Bernard HAMON : « George Sand et l'enfer chrétien ».....	p. 155
• Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA : « George Sand vue par les Polonais ».....	p. 173

Parutions :

• ÉDITIONS : George Sand, <i>Les Sept cordes de la lyre. Gabriel, Œuvres complètes, 1840</i> , éd. Liliane Lascoux et Lucienne Frappier-Mazur (Anne MARCOLINE) - George Sand, <i>Un hiver à Majorque. Horace, Œuvres complètes, 1841-1842</i> , éd. Angela Ryan et Jeanne Brunereau (Sébastien BAUDOIN) - George Sand, <i>La Petite Fadette, Œuvres complètes, 1849</i> , éd. Andrée Mansau (Nigel HARKNESS) - George Sand, <i>La Marquise</i> , éd. Olivier Bara (Brigitte DIAZ) - George Sand, <i>Jean Ziska</i> , éd. Olivier Marin (Michèle HECQUET).....	p. 189
• ÉTUDES : ♦ Jean Buon, <i>Madame Dupin. Une féministe à Chenonceau au siècle des Lumières</i> , préface de Michelle Perrot (Bernard HAMON) - Monia Kallel, <i>Flaubert et Sand. Le roman d'une correspondance</i> (Catherine MASSON) - Martine Reid, <i>George Sand</i> (Laura COLOMBO).....	p. 199
• ANNONCES.....	p. 209
...	

—————
 Vie de l'association :

• ♦ Rapport d'activité 2013 (Danielle BAHIAOUI) ♦ Tableau financier 2013 (Jean-Paul PETIT-PERRIN).....	p. 210
• Bulletin d'adhésion.....	p. 215

—————

Table des illustrations

+En couverture : Illustration de Maurice SAND (partie centrale) pour « Le Lupeux », dans George SAND, *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et Cie, 1858.

- Illustration de Maurice SAND pour « Le Follet d'Ep-nell », dans George Sand : *Légendes Rustiques*, Paris, A. Morel et Cie, 1858..... p. 5
- *Château de fantaisie au clair de lune*, aquarelle de George SAND, reproduit dans Christian BERNADAC, *George Sand, dessins et aquarelles*, Paris, éd. Pierre Belfond, 1992, p.124., coll. part..... p. 7
- Illustration de Maurice SAND pour « Les 3 hommes de pierre » (partie centrale), dans George Sand : *Légendes Rustiques*, Paris, A. Morel et Cie, 1858. p.18..... p. 14
- George SAND, *Évenor et Leucippe* - de g. à d. : éditions de 1856, Paris, Garnier frères, de 1866, Paris, Michel Lévy frères, de 2010, Charleston, South Caroline, USA, Biblio-Bazaar..... p. 21
- Jérôme BOSCH, *Le Jardin des délices*, détail du panneau central, Madrid, Musée du Prado..... p. 24
- Jérôme BOSCH, *Le Paradis* (détail), partie supérieure du panneau de gauche du triptyque *Le Jardin des délices*, Madrid, Musée du Prado..... p. 28
- James ENSOR, *Adam et Ève chassés du Paradis* (1887), détail, Anvers, Koninklijk Museum.. p. 30
- *Héra Téléia*, Naples, Musée archéologique national..... p. 33
- Gustave DORÉ : *Moïse descendant du mont Sinäï*, Bible dite de Tours, traduction de BOU-RASSÉ et JANVIER, Tours, Alfred Mame & fils, 1866..... p. 34
- Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN (1776-1822), *Autoportrait*, Berlin, Musées d'État, Patrimoine culturel prussien, Galerie nationale..... p. 40
- Scène de *As you like it* (*Comme il vous plaira*) de SHAKESPEARE, par Walter Howard DEVERELL (1827-1854)..... p. 44
- *Georges*, Illustration de Tony JOHANNOT pour *Cora*, dans *Œuvres complètes illustrées* de George SAND, Paris, éd. J Hetzel, t. IV, 1853, p.109..... p. 46
- *Pantalone (1550)*, dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre MANCEAU, Maurice SAND, *Masques et Bouffons*, Paris, Michel Lévy Frères, T. II, 1860, p.1..... p. 50
- E.T.A. HOFFMANN, *Meister Floh (Maitre Puce)*, dos de la couverture de l'édition de 1822, à Francfort-sur-le-Main, chez Friedrich Wilmans..... p. 52
- George SAND, *La Nuit de Noël*, page de couverture, Paris, éd. Paleo, coll. de sable, 2013..... p. 54
- Gravure d'Antoine CLOUZIER pour « Le Petit Chaperon rouge », Charles PERRAULT, *Histoires ou contes du temps passé*, à Paris, chez Claude Barbin, 1697)..... p. 59
- Illustration de Gustave DORÉ pour « Le Petit Chaperon rouge » (détail), *Contes de PERRAULT*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1862..... p. 62
- Illustration de Gustave DORÉ pour « La Belle au bois dormant », *Contes de PERRAULT*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1862..... p. 68
- Illustration pour « La Biche au bois », de Madame D'AULNOY dans *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Madame Leprince de Beaumont*, Paris, Garnier frères, 1882..... p. 70

.../...

• Gravure illustrant « La princesse Printanière ». MADAME D'AULNOY, <i>Les Contes des fées ou les enchantements</i> , à Paris, chez Billois, libraire, 1810.....	p. 74
• Illustration de Jean LAMSVELT pour « Serpentin vert », Madame D*** [D'AULNOY], <i>Nouveaux Contes des fées</i> , Amsterdam, chez Estienne Roger, marchand libraire, 1708.....	p. 76
• <i>Le sacristain et la mère Guite au cimetière</i> , illustration de Tony JOHANNOT pour George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , Paris, éd. J. Hetzel, t. III, 1853, <i>Jeanne</i> , p.7.....	p. 80
• <i>La meunière et l'enfant trouvé</i> , Illustration de Tony JOHANNOT (partie centrale) pour George SAND, <i>Œuvres illustrées</i> , Paris, éd. J. Hetzel, t. III, 1852, <i>François le Champi</i> , notice.....	p. 94
• <i>Godefroy de Bouillon sous les remparts de Jérusalem</i> , tapisserie, tenture <i>La Jérusalem délivrée</i> , d'après le roman du TASSE, ateliers d'Aubusson, XVII ^e siècle, ancienne collection Polignac.....	p. 97
• Page de titre du <i>Roland furieux</i> de L'ARIOSTE, Venise, éd. Vincente Valgrisi, 1560.....	p. 100
• <i>Velléda</i> , par Camille COROT (vers 1868-70), Paris, Musée du Louvre.....	p. 104
• Illustration de Martin VAN MAELE pour <i>La Sorcière</i> de MICHELET, Paris, Éditions Jean de Bonnot, 1987.....	p. 108
• Représentation du <i>Freischütz</i> de Carl Maria VON WEBER à Nuremberg en 1822 (lithographie).....	p. 113
• Carl Maria VON WEBER (1786-1826), gravure non signée, parue dans <i>Zweihundert deutsche Männer</i> , de Ludwig BECHSTEIN, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854.....	p. 115
• <i>Le Freischütz</i> , acte II, 3 ^e tableau, au Théâtre Lyrique Impérial, Paris, 1866. <i>La Gorge aux Loups</i> , dessin d'Édouard RIOU, lithographie de Charles MAURAND.....	p. 117
• <i>Le Freischütz</i> , acte III, scène 6. « GASPARD. — Déjà là, Samiel ? », gravure sur cuivre de Wilhelm JURY, 1821.....	p. 118
• <i>Étienne Pivert de Sénancour</i> (1770-1846). Médaillon de David D'ANGERS (1833).....	p. 122
• Deux pages de titre pour <i>Oberman</i> [n], d'Étienne de SÉNANCOUR) : à gauche : édition princeps, de 1804, à Paris, chez Cérioux ; à droite : édition de 1863, à Paris, chez Charpentier, avec la préface de Georges [sic] SAND.....	p. 122
• <i>Les Huguenots</i> de MEYERBEER, acte II. <i>Dans les jardins de Chenonceau, Raoul, les yeux bandés, se présente à Marguerite de Navarre</i> . Lithographie de Célestin DESHAYES, 1836.....	p. 124
• <i>Chien de chasse</i> . GRANDVILLE, <i>Scènes de la vie privée et publique des animaux</i> , Paris, Hetzel, 1841-42.	p. 127
• <i>Le Freischütz</i> - Costumes de scène pour Samiel et Gaspard. (Schauspielhaus Berlin, 1821).....	p. 128
• George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , illustrations de Maurice SAND, page de titre de l'édition de 1858, Paris, A. Morel et Cie.....	p. 132
• Illustration de Maurice SAND pour « Les Demoiselles », partie centrale. (George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et C ^{ie} , 1858).....	p. 136
• Illustration de Maurice SAND pour « Les Pierres-sottes », partie centrale (George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et C ^{ie} , 1858.).....	p. 140
• Illustration de Maurice SAND pour « Le Casseu' de bois », partie centrale (George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et C ^{ie} , 1858.).....	p. 144
• Illustration de Maurice SAND pour « La Grand'bête », partie centrale (George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et C ^{ie} , 1858.).....	p. 146
• Illustration de Maurice SAND pour « Le Meneu' de loups », partie centrale (George SAND, <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et C ^{ie} , 1858.).....	p. 148
• Illustration de Maurice SAND pour « Les Lavandières, ou Laveuses de nuit », partie centrale (George SAND : <i>Légendes rustiques</i> , Paris, A. Morel et Cie, 1858.).....	p. 150
	.../...

- Conques (Aveyron), abbatiale Sainte-Foy, détail du tympan du *Jugement dernier* : l'Enfer..... p. 155
- Autun (Saône-et-Loire), cathédrale Saint-Lazare, détail du tympan du *Jugement dernier* : Le pèsement des âmes, les damnés..... p. 156
- Chauvigny (Vienne), Église Saint-Pierre, angle d'un des chapiteaux du choeur : monstre dévorant un homme..... p. 158
- Bourges (Cher), cathédrale Saint-Étienne, tympan du portail central, détail du Jugement dernier ; le chaudron de l'Enfer..... p. 162
- MICHEL-ANGE, *Le Jugement dernier*. Rome, plafond de la chapelle Sixtine (détail)..... p. 164
- Louis-Gaston de Ségur (Monseigneur de Ségur, 1820-1881)..... p. 166
- Buste de Lamennais, par David D'ANGERS (1839)..... p. 168
- *Les obsèques de George Sand à Nohant*, dessin de VIX pour *Le Monde illustré* (détail)..... p. 170
- Adam Mickiewicz (1798-1855) ♦ Julius Slowacki (1809-1849), gravure de Wladyslaw BARWICKI ♦ Zygmunt Krasinski (1812-1859), gravure de Wladyslaw BARWICKI..... p. 174
- Eleonora Ziemięcka (1819-1869)..... p. 176
- Narcyza Żmichowska (1819-1876)..... p. 177
- Varsovie - *Le Théâtre Wielki* (*National Opera*), vers 1900..... p. 181
- Waleria Marenné (1832-1903), portrait signé J. POLEWINSKI, vers 1870..... p. 182
- Ferdinand Hoesick (1867-1941), cliché Josef SEBALD, Varsovie..... p. 183
- Maria Czapka (1894-1981), vers 1939..... p. 184
- En-tête de *Gabriel*, dessin de Maurice SAND pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. VII, Paris, Hetzel, 1854..... p. 190
- En-tête d'*Un hiver à Majorque*, dessin de Maurice SAND pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. IX, Paris, Hetzel, 1856..... p. 192
- En-tête d'*Horace*, dessin de Maurice SAND pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. IV, Paris, Hetzel, 1853..... p. 193
- En-tête de *La Petite Fadette*, dessin de Tony JOHANNOT pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. II, Paris, Hetzel, 1852..... p. 194
- En-tête de *La Marquise*, dessin de Tony JOHANNOT pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. II, Paris, Hetzel, 1852..... p. 195
- En-tête de *Jean Ziska*, dessin Maurice SAND pour George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. VII, Paris, Hetzel, 1854..... p. 198
- Portrait de *Madame Dupin de Chenonceau*, attribué à Jean-Marc NATTIER. (coll. part.)..... p. 200
- *Sand en habit d'étudiant*, dessin de Charles CASSAL (partie centrale), *Album Sand*, éd. G. LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 91..... p. 206
- L'année 2013 à l'Association : ♦ Soirée du 26 octobre 2013 à Nohant. La pianiste Brigitte COSSARD-CASSINI. ♦ 25 mai 2013 : promenade à « la Mare au Diable ». ♦ Samedi 13 juillet 2013 : Promenade autour d'un village ♦ Réunion de rentrée du 5 octobre 2014 ♦ samedi 16 novembre 2013 : début de la visite de la bibliothèque de l'Arsenal..... p. 210-211





Illustration de Maurice SAND pour « Le Follet d'Ep-nell »,
dans George SAND : *Légendes Rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.

Éditorial

LE DOSSIER OFFERT PAR LE NUMÉRO 36 de notre revue propose d'explorer les registres du merveilleux et du fantastique dans l'œuvre de George Sand. Simone Bernard-Griffiths, responsable du dossier, est notre guide pour ce voyage troublant. Abordons avec elle ces contrées moins connues du vaste univers sandien. De quel imaginaire de la merveille la romancière est-elle porteuse ? Quel langage forge-t-elle pour ouvrir les portes d'un *autre* monde, ou susciter chez son lecteur l'ébranlement de toutes ses facultés sensibles et intellectuelles ? Le folklore populaire comme le monde scientifique, la tradition biblique comme la culture épique constituent autant de ressources où puise George Sand. Entre romantisme et scientisme, idéalisme et positivisme, il s'agit pour elle de réinventer les conditions d'un merveilleux et d'un fantastique modernes.

De la nouvelle *Mouny-Robin* en 1841 aux *Contes d'une grand-mère* écrits au soir de sa vie, c'est une belle traversée de l'œuvre sandienne en son « pays des merveilles » que vous propose le nouveau dossier des *Cahiers George Sand*.

Les *Varia* vous offrent deux autres explorations tout aussi passionnantes. L'une, proposée par Bernard Hamon, mène aux portes de l'enfer chrétien et fait le point sur la pensée religieuse de Sand, située en son temps d'austère catholicisme. L'autre exploration concerne la Pologne où la réception de l'œuvre sandienne a connu bien des fluctuations entre les années 1840 et aujourd'hui. Regina Bochenek-Franczakowa analyse l'image mouvante de celle qui demeure pour nos amis polonais l'amante de Chopin.

La recension des éditions récentes révèle combien progresse l'entreprise des *Œuvres complètes* de George Sand chez Honoré Champion, sous l'égide de Béatrice Didier. Le compte rendu des dernières études publiées fait découvrir de nouvelles contributions à la connaissance de Sand, dues cette année à Jean Buon, Monia Kallel, Martine Reid.

La vie de l'association des Amis de George Sand, pour l'année écoulée, est résumée à la fin du présent numéro.

Cahiers de George Sand : tel est le nouveau titre de votre revue. Puisse-t-il nous aider à conquérir de nouveaux lecteurs et à mieux faire connaître une œuvre encore trop souvent sous-estimée.

Olivier BARA





Château de fantaisie au clair de lune, aquarelle de George SAND (coll. part.)
reproduite dans Christian BERNADAC, *George Sand, dessins et aquarelles*,
Paris, Pierre Belfond, 1992, p.124.

George Sand au pays des merveilles : rhapsodies romantiques entre merveilleux, fantastique et *merveilleosité*

ENTRER AU PAYS DES MERVEILLES, c'est, étymologiquement, accéder au monde des *mirabilia* qui nous font « ouvrir les yeux¹ » sur des choses dignes d'inspirer une surprise admirative. Or cette qualité particulière du regard affecte un dégradé de formes qui, de vues en visions, conduisent au royaume de la « *phantasia* » qu'habitent des apparitions « extraordinaires ou qui font illusion² ». Cette « fantaisie » finit par se confondre dénommativement avec le « fantastique³ », dans le voca-

1. Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, t. XI [1874], 1982, p. 95.
2. Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 2053.
3. Voir *Phantastikon* « faculté d'imaginer des choses vaines, de se créer des illusions », dans Anatole BAILLY, *op. cit.*, p. 2053

bulaire romantique, lorsqu'en 1829 Loève-Weimars traduit le titre des *Fantasiestücke* d'Hoffmann, littéralement « les morceaux de fantaisie » par *Contes fantastiques*. Cette transposition, « plus proche du contresens » que du « choix rigoureux⁴ » à laquelle Catherine Masson fait le sort qu'elle mérite⁵, donne le ton des glissements et de la généralisation sémantiques dont le discours théorique du XIX^e siècle entoure le fantastique. Jusqu'alors « presque synonyme de fantaisie », voire « de représentation » imaginaire, le terme y devient, comme le note Merete Stistrup Jensen, au delà même de la désignation d'un « genre naissant », « une sorte de carrefour où affluent le merveilleux, le poétique, le métaphysique et le sublime⁶ ». C'est assez dire que les romantiques se dispensent de la rigueur catégorielle manifestée par Vladimir Propp, Roger Caillois, et surtout Tzvetan Todorov au XX^e siècle. Il faut dire que ce dernier admet l'existence, aux côtés du « fantastique-étrange » du « fantastique-merveilleux » présent dans des récits qui, d'abord affectés d'une rationalité douteuse, « se terminent par une acceptation du merveilleux pur⁷ ». Il reste que le critique oppose l'hésitation déstabilisante constitutive du fantastique à l'adhésion propre à un merveilleux en qui l'irruption du surnaturel ne provoque « aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite⁸ ». Cette minutie discriminante déshistoricisée s'oppose à la vision globalisante d'un Charles Nodier qui, dans son essai de 1832 intitulé *Du fantastique en littérature*, n'hésite point à considérer le « fantastique » comme une « faculté de produire le merveilleux⁹ » dont « le penchant » serait « inné dans l'homme » au point d'être « l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même » « la seule compensation vraiment providentielle des mi-

4. Nathalie PRINCE, *Le Fantastique*, Paris, Colin, 2008, p. 41.

5. Voir dans ce numéro l'article « *La Nuit de Noël* d'après Hoffmann (1863), ou le verre grossissant du merveilleux au théâtre ».

6. Merete STISTRUP JENSEN, « George Sand et le discours théorique sur le fantastique au XIX^e siècle », dans *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, Olivier Bara et Christine Planté (dir.), Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011, p. 193. De son côté Chiyo WATANABE-AKIMOTO remarque : « À l'époque de George Sand », la « frontière » entre les deux « genres » du fantastique et du merveilleux « était plus ambiguë qu'aujourd'hui », *Le Merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, Villeneuve d'Ascq, Diffusion ANRT, « Thèse à la carte », 1998, p. 10.

7. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 57.

8. *Ibid.*, p. 59.

9. Charles NODIER, *Du fantastique en littérature*, [*Revue de Paris*, 1832], Gien, Chimères, « Barbe bleue », 1989, p. 14.

sères inséparables » d'une « vie sociale¹⁰ » devenue sujet de « désabusement » pour des enfants du siècle qui croient vivre un « âge de décadence ou de transition¹¹ ».

Or George Sand fait écho à cet éloge de la fantastiçité merveilleuse en recourant au terme de « *merveillosité* » pour désigner, à la suite des « phrénologues¹² », un précieux « instinct de remaniement de la réalité¹³ ». Il s'agit bien, comme chez Nodier, « d'embellir » le réel dans le « souvenir », le rêve, l'« ivresse » de l'« hallucination¹⁴ ». Mais la récréation prétend moins compenser « les repoussantes réalités du monde vrai¹⁵ » que permettre à une promeneuse émerveillée par la Provence varoise de « réagir contre l'exactitude à laquelle » la « condamne », croit-elle, sa « tâche d'écriture¹⁶ ».

Toutefois l'écrivain se garde de n'assigner à la « *merveillosité* » qu'une fonction restrictivement égotiste. Dans l'Avant-Propos des *Légendes rustiques*, elle destine, sur le mode optatif, la merveillosité à d'éclatantes missions ethnopoétiques : « Il faudrait trouver un nom à ce poème sans nom de la *fabulosité* ou *merveillosité* universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre, et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples. Le chapitre des légendes rustiques sur les esprits et les visions de la nuit serait, à lui seul, un ouvrage immense¹⁷ » car les « explications fantastiques données aux prétendus prodiges » nocturnes sont le « poème des imaginations champêtres¹⁸ ».

10. *Ibid.*, p. 31.

11. *Ibid.*, p. 15.

12. Sur George Sand et la phrénologie, voir Chiyo WATANABE-AKIMOTO, *Le Merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 61-62 et p. 153-158.

13. George SAND, *Impressions et souvenirs* [1873], éd. Ève SOURIAN, Paris, Des femmes, 2005, p. 190.

14. *Ibid.*, p. 189-190.

15. Charles NODIER, *Du fantastique en littérature*, *op. cit.*, p. 15.

16. George SAND, *Impressions et souvenirs*, *op. cit.*, p. 189.

17. George SAND, *Légendes rustiques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 2000, p. 17.

18. George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes* dans *Promenades autour d'un village* [1866], éd. Georges LUBIN, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 1987, p. 133. Sur cette ethnopoétique voir dans ce numéro notre article « La “*fabulosité* ou *merveillosité*” de l'imaginaire berrichon sandien : des *Visions de la nuit dans les campagnes* (1851-1855) aux *Légendes rustiques* (1858) ».

Arpèges génériques

Coutumières des chatoiements lexicaux et sémantiques, les merveilles sandiennes affectionnent volontiers une labilité générique dont témoigne le cortège des œuvres évoquées dans le présent recueil. De l'aveu même de son auteur qui, en 1861, élargissait le titre initial de 1856 par un sous-titre significatif : « Les amours de l'âge d'or ; légende antédiluvienne », *Évenor et Leucippe* défie toute ambition catégorisante. Ni vraiment « histoire », ni « roman », ni « poème proprement dit », il est « peut-être » « fort prosaïque pour ceux qui ne voudraient y trouver qu'une fantaisie, et très osé pour ceux qui le prendraient trop au sérieux » : « c'est comme le discours préliminaire, sous forme de récit », d'un « ouvrage qui serait à la fois » « le roman et l'histoire de l'amour », de toutes les sortes de « grands amours » « à travers tous les âges de l'humanité¹⁹ ». Or l'œuvre est aussi un « conte » à la gloire du « développement du sentiment maternel » et « conjugal²⁰ ».

Mouny-Robin (1841) n'est pas moins complexe. Au premier abord, l'œuvre relève, comme le souligne Olivier Bara du « genre de la nouvelle musicale à la manière d'E.T.A. Hoffmann », inscrite « dans le courant médiatique créé » par un « événement lyrique²¹ », la représentation à l'Opéra de Paris d'une nouvelle version du *Freischütz* de Weber. Au « Freischütz », le « tireur d'élite » de Weber succède, sur la scène parisienne, un « Robin des bois ». Nul doute que ce changement de titre ne trouve une résonance onomastique dans l'appellation même de *Mouny-Robin*. Mais l'œuvre sandienne ne saurait être réduite à une œuvre de circonstances. D'abord parce que son apparition ne suit que de huit jours la mise en scène du *Freischütz* à laquelle, il est vrai, George Sand fait allusion en son début mais sans qu'il soit prouvé qu'elle-même ait assisté au spectacle. Ensuite et surtout parce que la théâtralisation lyrique y fait l'objet d'une « mise en récit originale, filtrée par une narration distanciée ». La nouvelle se complique par la « profonde ironie de sa structure narrative » duelle qui refonde le fantastique sandien en retrempeant « dans l'Indre » la « culture germanique ». Le récit cadre consacré au Freischütz y englobe un récit enchâssé qui fait un sort à l'une des versions berrichonnes de la chasse fan-

19. George SAND, *Évenor et Leucippe*, Paris, Garnier, t. I, 1856, p. 4-5.

20. *Ibid.*, p. 5.

21. Voir dans le présent numéro Olivier BARA, « *Mouny-Robin* de George Sand, un *Freischütz* berrichon, ou comment refondre le fantastique en 1841 ».

tastique en un « romantisme » « réinventé²² » plus sensible à « l'esprit du drame » qu'aux artifices de « mise en scène²³ » dont le spectateur germanique regrette l'imperfection. Présenter un « hibou » qui « bat des ailes à contre-mesure » en roulant des « yeux » qui « regardent de travers » paraît à l'Allemand indigne de « la scène française²⁴ ». L'ami de la narratrice, spectateur « cosmopolite » se félicite, lui, que des « effets de vérité » n'aient point été sacrifiés à des « effets de fantaisie²⁵ ». Il est donc disposé à prêter une oreille attentive à la fable de Mouny-Robin qui va lui être racontée et dont le fantastique s'ouvre sur l'intériorité.

Avec *La Nuit de Noël*, publiée dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 août 1863, se poursuit la réflexion sur les rapports entre merveilleux et fantastique d'une part, théâtralité de l'autre. Le questionnement générique se réitère et se complique car il interroge à la fois les sources de l'œuvre et la catégorie littéraire qu'elle sollicite. Le modèle hoffmannien *Meister Floh*, soit *Maître Puce*, dont Catherine Masson montre la prégnance, inspire à George Sand une rhapsodie d'interrogations sur la dénomination requise par *La Nuit de Noël* : « Est-ce un conte de fées ? » Est-ce un « roman » à la « moralité cachée » ? Est-ce une « critique de certaine science puérile et inféconde ? On peut y voir tout cela, mais en réalité on le voit à travers un brouillard, ou tellement aveuglé d'éclairs, qu'on ne saurait l'avoir compris, ni affirmer que l'auteur se soit compris lui-même²⁶ ». Le défi lancé à une appréhension rationnelle claire et distincte sert de révélateur à la singularité d'une création où l'imaginaire se fait invitation au voyage « sur les ailes de la fantaisie », hors de la réalité positive, à travers un « inconnu » « d'enivrante poésie ». Rien d'étonnant, dès lors, à ce que George Sand sous-titre son œuvre « fantaisie d'après Hoffmann²⁷ ». Or, porter la « fantaisie » au théâtre, comme le remarque Olivier Bara, ne va pas sans difficultés, sans une contestation de « l'esprit de sérieux » et du réalisme de la « comédie de "bon sens" » qui risque fort de déconcerter un récepteur désarçonné par un « déni de réalité²⁸ ». George Sand ne l'ignore

22. Olivier BARA, *loc. cit.*

23. George SAND, *Mouny-Robin*, *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1841, p. 496.

24. *Ibid.*, p. 496.

25. *Ibid.*, p. 497.

26. George SAND, *La Nuit de Noël*, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 211-212.

27. *Ibid.*, p. 211-212.

28. Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 243.

point. Aussi euphémise-t-elle son audace. Elle affirme ne point renoncer au « merveilleux²⁹ » qui s'épanchait, sur la scène de l'Odéon, dans les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, quelques années auparavant. Elle justifie ce parti-pris en invoquant la proximité visuelle rendue possible par la « très petite scène » de Nohant sur laquelle peuvent prendre vie des « esprits familiers », des « jouets d'enfant » et surtout un spectre. Miniaturisé, le fantastique tend à se laisser apprivoiser. Il concrétise aussi son rapport avec l'invisible et le surnaturel en prenant « forme descriptive³⁰ » grâce aux notations scéniques. Par exemple, les didascalies de la scène VI de l'acte II montrent le spectre de Rossmayer « petit, grêle et incolore », sortant d'une boîte magique en compagnie d'une « quantité de jouets » dont il ordonne « les ébats³¹ ». Il y a plus. Présent sur la scène, un petit théâtre de marionnettes, jouet parmi les jouets, met en abyme le théâtre de Nohant lui-même.

De telles difficultés inhérentes à la transposition théâtrale du fantastique se laissaient déjà deviner, dès 1839, dans l'esquisse de théorisation tentée dans l'*Essai sur le drame fantastique*. Sand y déclare préférer au « fantastique naïf employé de bonne foi comme ressort et effet dramatique » un « fantastique profond employé philosophiquement comme expression métaphysique » et « religieuse³² ». Voilà qui ouvre la voie à une intériorisation dont l'écrivain scrute la difficile incarnation scénique dans des œuvres à la théâtralité problématique. Si le *Faust* de Goethe est qualifié de « tragédie », le *Manfred* de Byron se contente de la dénomination de « poème dramatique » et la troisième partie des *Dziady* de Mickiewicz répond à l'appellation elliptique d'« acte³³ ». En fait, chez Sand, le « drame fantastique » se donne comme une « utopie », une « forme parfaite » vers laquelle tendrait une quête « nécessaire³⁴ ».

Difficile à cerner dans ses épiphanies définitionnelles et génériques, le fantastique est saisi par le regard sandien dans ses anamorphoses géographiques et historiques.

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

30. *Ibid.*, p. 213-214.

31. *Ibid.*, p. 248-249.

32. George SAND, *Essai sur le drame fantastique*. Goethe. Byron. Mickiewicz dans *George Sand critique*, Christine PLANTÉ (dir.), Tusson, Du Lérot, 2006, p. 68.

33. *Ibid.*, p. 63.

34. *Ibid.*, « Préface », p. 61.

Arpèges géographiques et historiques

La démarche comparatiste s'applique à situer géographiquement le fantastique dans un double registre. Il s'agit en effet de définir la place de la France dans le concert des nations et celle du Berry dans le concert des provinces.

Si l'Allemagne « passe pour être la terre classique du fantastique », c'est que « des écrivains anciens et modernes » y ont « fixé la légende dans le poème, le conte et la ballade³⁵ ». La « littérature française, depuis le siècle de Louis XIV surtout, a rejeté » le fantastique « comme indigne de la raison humaine et de la dignité philosophique ». « Le romantisme a fait de vains efforts pour déridier » ce « scepticisme », mais en vain. La France n'a su « qu'imiter la fantaisie allemande », sans même oser rivaliser avec « le merveilleux slave, bien autrement grandiose et terrifiant³⁶ ». « La France populaire des campagnes est tout aussi fantastique cependant que les nations slaves ou germaniques ; mais il lui a manqué » « un grand poète pour donner une forme précise et durable aux élans, déjà affaiblis, de son imagination³⁷ ». Si manque une voix nationale, des voix provinciales s'élèvent. La Bretagne a conquis ses lettres de noblesse avec le *Barzaz-Breiz* de La Villemarqué³⁸, chef-d'œuvre qui laisse planer le « rêve » au-dessus du « monde de l'action et de la pensée » et vient enrichir le celtisme des « fantômes de l'Orient » et des « génies de la mythologie païenne et chrétienne³⁹ ». La « Normandie romanesque et merveilleuse » s'est dotée d'un chantre en la personne d'Amélie Bosquet⁴⁰ qui a su lire « l'histoire des superstitions humaines » à travers le miroir des « contes populaires⁴¹ ». L'humble Berry « n'a pas trouvé son Walter Scott⁴² ». Sans avoir la prétention de rivaliser avec l'illustre maître, George Sand s'assigne le devoir, en recueillant « visions » et « légendes » propres à son terroir berrichon, de pérenniser « un monde de fantaisies perdu pour les classes éclairées » et

35. George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, op. cit., p. 148.

36. *Ibid.*, p. 148.

37. *Ibid.*, p. 148.

38. Voir Théodore-Hersart de LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*, Paris, Delloye, 1845.

39. George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, op. cit., p. 149.

40. Voir Amélie BOSQUET, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, Paris, Techner, 1845.

41. George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, op. cit., p. 147.

42. George SAND, *Promenades autour d'un village*, op. cit., p. 113.

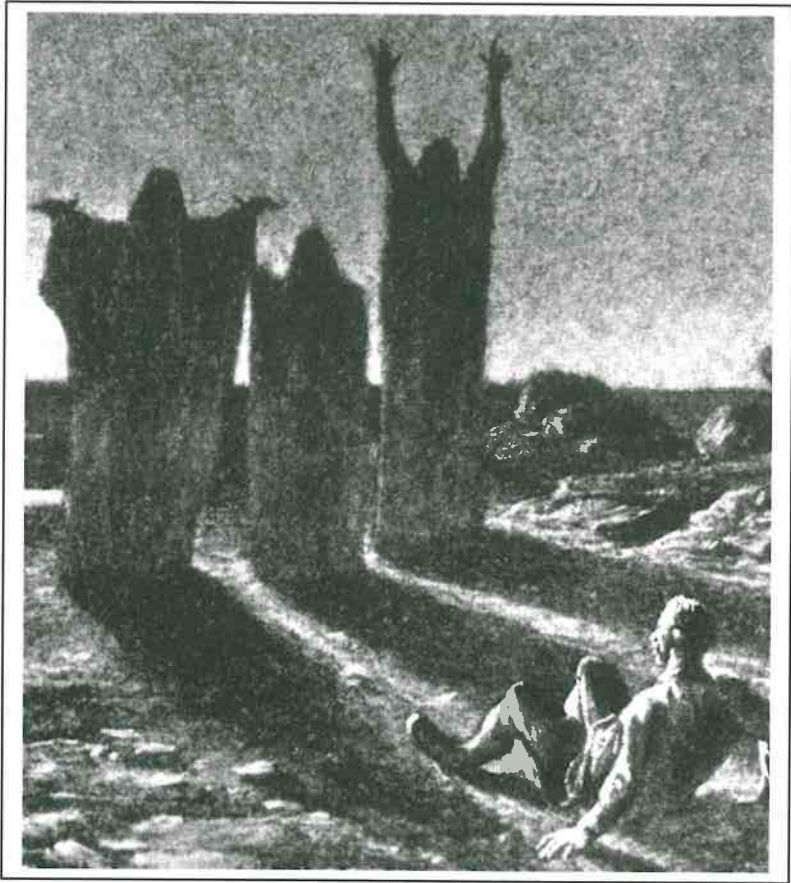


Illustration de Maurice SAND pour « Les 3 hommes de pierre » (partie centrale),
« Ces roches [...], de formes bizarres, prennent
volontiers l'aspect de figures gigantesques ».
(George SAND : *Légendes Rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858. p.18).

qui tend même à « s'effacer de la croyance et de la mémoire des classes rustiques ». Il lui importe de rendre hommage aux « fragments » « épars » « de cette poésie terrible, riante ou burlesque, qui, dans un demi-siècle peut-être n'aura plus ni bardes, ni rhapsodes, ni adeptes⁴³ » et qui, pourtant, se montre de nature à compléter « la définition de certains types fantastiques communs à toute la France⁴⁴ ». Entre singularité locale et généralité nationale voire universelle, vogue l'espace des merveilles caractérisé par un déplacement fondamental.

Déplacement langagier d'abord.

Déplacements langagiers : métaphores et palimpsestes

Comme le souligne Laetitia Hanin⁴⁵, « pour faire advenir le merveilleux ou le fantastique dans ses œuvres, George Sand a fréquemment recours à un jeu sur la langue : elle exploite la polysémie issue de la métaphore et/ou l'étymologie pour mettre en tension le réel et le surnaturel ». Ainsi la fantaisie verbale inscrit-elle Fadette, fille du feu, capable d'« enflamber » Landry, dans le sillage féerique des fadets ou follets, frères spirituels des « feux fous » du gué des Roulettes. Au cœur de l'Auvergne volcanique aux orgues basaltiques, la roche « Sanadoire » devient « Roche *Sonatoire* », jeu d'orgues musicaux offert au génie d'un nouveau Titan dont l'ivresse dionysiaque métamorphose le modeste vin de « Chanturgue » en « Chante-Orgue », « beau » « vin musical⁴⁶ », comme il se doit. D'autres métaphores vives irisent *Le Nuage rose*, conte dans lequel, si l'on en croit Pascale Auraix-Jonchière, la forme même de l'expression métaphorique, étirée entre « sens littéral et sens figuré », sert de support à « l'indétermination propre au fantastique, qui ménage une hésitation entre explication rationnelle et signification surnaturelle⁴⁷ ». En effet, le texte ne cesse de déployer les métamorphoses lexicales et référentielles du « nuage » qui, d'abord flocon de brume, puis flocon de laine, comme miraculeusement détaché de la blanche toison de la brebis Bichette, devient, pour finir, dans le langage des filandières, cette « grosse floche d'échevaux

43. George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, op. cit., p. 147.

44. George SAND, *Légendes rustiques*, op. cit., p. 19.

45. Voir dans ce numéro l'article « La métaphore à la lettre. Un procédé du fantastique chez Sand ».

46. George SAND, *L'Orgue du Titan* dans *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice DIDIER, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 365-366.

47. Voir dans ce numéro l'article « *Le Nuage rose* ou l'écheveau des contes ».

[sic] de fil fin⁴⁸ » promise aux dentelles arachnéennes façonnées par des doigts de fées. Or Pascale Auraix-Jonchière nous invite à reconnaître dans le « mystère des mots » « le sujet même » du récit, celui d'une initiation à « l'art du verbe », au débusquement de « tous les propos mensongers » pareils à « ceux qui abusèrent en son temps le Petit Chaperon » rouge.

L'intertextualité s'invite alors dans le feuilletage énonciatif, comme une autre forme de déplacement, spéculaire celui-là. De « trame » en « chaîne », du *Petit Chaperon rouge* de Perrault à *La Belle au bois dormant* de M^{me} d'Aulnoy, les affleurements de la littéralité s'accompagnent d'une palingénésie des significations. C'est ainsi que, dans *Le Nuage rose*, l'apprentissage proscrit « toute distraction » alors qu'il autorise, chez Perrault, l'héroïne à céder à « l'attrait des sous-bois » où elle s'« égaille à loisir⁴⁹ ».

La palingénésie se radicalise parfois en inversion interprétative. Ainsi Claire Le Guillou voit-elle dans *Évenor et Leucippe* une « contre-Genèse⁵⁰ » et, plus largement, une Bible « féministe » avant la lettre, proclamant doublement le sacre de la Femme. De fait, si Téléia, la dive, incarne la noblesse de la puissance maternelle, Leucippe, la blanche, sauve l'amour charnel du couple de tout péché originel aux côtés d'un Évenor qui, « grâce à un jeu onomastique », se trouve en quelque sorte, « dans l'œuvre sandienne créé à partir d'Ève⁵¹ ». Ainsi se dit le triomphe du féminin.

L'effet de palimpseste réapparaît lorsque, sous la plume de Dominique Laporte, *La Jérusalem délivrée* du Tasse s'impose comme un « réservoir de modèles » qui, de romans en romans, structure la représentation de « la dualité des sexes⁵² » et les chatoiements de la féminité. George Sand a-t-elle, un jour, cessé de haïr la magicienne Armide et de préférer les martiales Clorindes aux timides Herminies⁵³ ?

48. George SAND, *Le Nuage rose* dans *Contes d'une grand-mère*, op. cit., p. 134.

49. Pascale AURAIX-JONCHIÈRE, « *Le Nuage rose* ou l'écheveau des contes », loc. cit.

50. Voir dans ce numéro l'article « La légende d'Évenor et Leucippe ou George Sand aux prises avec la Bible ».

51. Voir Claire LE GUILLOU, loc. cit.

52. Voir dans ce numéro l'article « L'épopée sandienne à l'épreuve des sortilèges ».

53. Voir George SAND, *Histoire de ma vie* dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 809-810.

Tous ces déplacements trouvent leur couronnement dans les étonnements, les incertitudes et les hésitations que suscite la réception du fantastique⁵⁴.

Déplacement et réception : le fantastique comme poétique de l'incertitude et de l'hésitation

Ce dernier se nourrit d'abord en effet de l'inquiétante étrangeté de visions indécises dont le vague appelle un sur-naturel hyperboliquement naturel. « *La Grand Bête* », qui hante les imaginations berrichonnes, intrigue, effraie d'autant plus le paysan que ses apparitions suscitent une accumulation discordante de caractérisations visuelles. « Levrette blanche », elle frappe le regard par sa longueur et ses « jambes fines » qui, « à la brune » lui permettent de sauter « comme jamais » l'on n'aurait cru « qu'une bête pût⁵⁵ » le faire. « Chienne de la taille d'une génisse » à laquelle « les enfants et les femmes, qui ont l'imagination vive », « ont bien vu des cornes » et « des yeux de feu », elle figure « l'assemblage hétérogène des formes de divers animaux⁵⁶ ». Parfois l'incertain s'épaissit d'incomplétude. Les « fileuses de nuit dont on entend le rouet », nuitamment, ne laissent apercevoir que leurs « mains ». Les « *pieds blancs* » marchent, dit-on, le long des fossés « à certaines heures de la nuit ». « C'était des pieds de femme, maigres et nus, avec un bout de robe blanche ou de chemise longue qui flottait et s'agitait sans cesse. [...] Ça n'avait ni jambes, ni corps, ni tête, rien que des pieds⁵⁷ ».

À l'incertitude des formes s'ajoute un indécidable qui interdit toute certitude. Chaque être pose une énigme réfractaire à la diversité des hypothèses. L'hypothèse d'un pacte avec le surnaturel tente l'imaginaire. Ainsi, Mouny-Robin passe-t-il pour un « sorcier » qui se serait donné à « *Georgeon* », « un diable bien malin » en qui s'incarnerait « l'Esprit de la chasse ». Mais Mouny reste indéchiffrable : « s'il croyait à *Georgeon*, il s'en cachait bien et n'en parlait pas volontiers⁵⁸ ». « *Moribond* » même,

54. Voir dans ce numéro notre article « La “*fabulosité* ou *merveilleosité*” de l'imaginaire berrichon sandien : des *Visions de la nuit dans les campagnes* (1851-1855) aux *Légendes rustiques* (1858) ». Voir aussi Simone BERNARD-GRIFFITHS, « Ethnopoétique : l'exemple de George Sand », dans *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Alain Montandon (dir.), Paris, Champion, 2013, p. 475-502.

55. George SAND, *Légendes rustiques*, op. cit., p. 58.

56. *Ibid.*, p. 54.

57. *Ibid.*, p. 48-49. Cf. notre article dans ce numéro.

58. George SAND, *Mouny-Robin*, op. cit., p. 503.

après l'accident tragique qui l'a fait broyer par la roue de son moulin, il refuse de laisser dire par sa femme que Georgeon aurait fini par le « touter » : « Il n'y a pas de Georgeon qui tienne ! », disait-il, « je ne saurai jamais comment cela m'est arrivé, pas plus » « que je n'ai su le reste⁵⁹ ! »

Le mystère du fantastique déjoue aussi les explications rationnelles, qu'elles soient biologiques ou médicales. Si l'on adhère à la physiognomonie, l'on peut essayer de justifier l'extraordinaire divination cynégétique de Mouny par la « grande tendance » qu'il manifestait « à rapprocher le type du chien de chasse de l'espèce humaine ». Toutefois, l'hésitation s'impose. Ne doit-il pas sa « *faculté mystérieuse*⁶⁰ » plutôt à des troubles convulsifs, voire à des états somnambuliques ou cataleptiques ? Là encore, le doute demeure. Les « visions de la nuit » chères au paysan risquent aussi de mettre en échec la science médicale. George Sand ne voit aucun inconvénient à supposer que l'apparition de « *la grand bête* » soit l'incarnation d'une « hallucination⁶¹ ». Dans cette hypothèse, il reste à expliquer que cette hallucination soit contagieuse au point d'affecter à la fois tous les habitants d'une métairie et de se propager aux alentours, de ferme en ferme. D'où la conclusion distanciée d'une narratrice partagée entre le réalisme de l'expérience et la prégnance de la croyance :

J'ai été élevée aux champs et j'ai cru si longtemps à certaines visions que je n'ai pas eues, mais que j'ai vu subir autour de moi, que, même aujourd'hui, je ne saurais trop dire où la réalité finit et où l'hallucination commence⁶².

Le réalisme positiviste n'est pas plus convaincant. Il croit éclairer les ténèbres du fantastique. Il ne parvient guère qu'à démythifier le pays des merveilles. Lorsque l'auteur des *Légendes rustiques* trouve une ressemblance entre « le clapotement furieux » produit par le battoir des lavandières fantastiques et le bruit « formidable » émis par une « espèce de grenouille », elle confesse son désappointement :

c'est bien triste d'avoir fait cette puérile découverte et de ne plus pouvoir espérer l'apparition des terribles sorcières, tordant leurs haillons immondes, dans la brume des nuits de novembre, à la pâle clarté d'un croissant blafard reflété par les eaux⁶³.

59. *Ibid.*, p. 508.

60. *Ibid.*, p. 500.

61. George SAND, *Légendes rustiques*, *op. cit.*, p. 95.

62. *Ibid.*, p. 95.

63. *Ibid.*, p. 44 ; cf. notre article dans ce numéro.

Seuls miroitent dans les œuvres tardives, à l'horizon du rêve, les chemins de l'ethnopoétique. La « *merveilleosité* » serait, en dernier ressort, l'apanage de « l'homme rustique », « plus primitif, plus normal peut-être », « plus confondu avec les éléments de la création que nous ne le sommes quand la culture des idées nous a séparés, pour ainsi dire, du ciel et de la terre⁶⁴ ».

*
* *

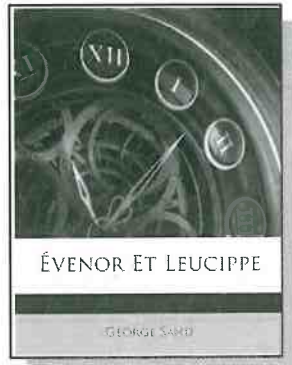
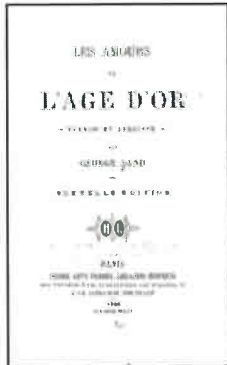
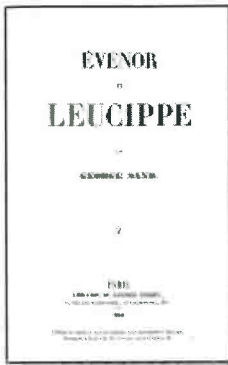
Du lacs des hésitations sourd une conviction lumineuse. À travers le conte, le théâtre, la légende, merveilleux et fantastique apparaissent porteurs d'une vérité primitive, révélée aux seuls élus qui ont su préserver en eux le don d'enfance, qui ont su faire de leur esprit « un théâtre où les faits de la vie se présentent sous la forme des fictions », de fictions du monde vrai seules capables d'enluminer « la fête sans frein de l'imagination⁶⁵ ».

Simone BERNARD-GRIFFITHS



64. *Ibid.*, p. 134.

65. George SAND, *Impressions et souvenirs*, *op. cit.*, p. 196-197.



George SAND : *Évenor et Leucippe*.

de g. à d. : éditions de 1856 (Paris, Garnier frères), de 1866 (Paris, Michel Lévy frères), et de 2010 (Charleston, South Caroline, USA, BiblioBazaar).

La légende d'Évenor et Leucippe (1856) ou George Sand aux prises avec la Bible

DES ÉCRITURES à l'écriture d'une légende

DÉVENOR ET LEUCIPPE¹ est une œuvre érudite et complexe, qui offre de nombreux niveaux de lecture. Ces lectures multiples sont intimement liées à la grande originalité et à la spécificité de l'intrigue : l'histoire du premier couple de l'humanité. Les deux jeunes héros, après avoir été recueillis, élevés et éduqués dans le Ténare par la dive Téléïa, sont initiés par cette dernière aux mystères divins. C'est dans l'Éden que leur hyménée, dernier stade de leur initiation, est consacré. Ces nouveaux initiés se doivent de diffuser la parole divine. Après avoir retrouvé la tribu d'Évenor, victime de scissions et en proie au chaos, ils tentent de l'évangéliser. Malheureusement, leur apostolat n'est guère une réussite. Traqués et poursuivis par les tribus des *libres* et des *exilés*, hostiles à toute

1. *La Presse*, 9 janvier au 31 janvier 1856 ; *Évenor et Leucippe*, Paris, Garnier frères, 1856, 3 vol. ; *Évenor et Leucippe, les amours de l'âge d'or ; légende antédiluvienne*, Paris, Michel-Lévy frères, 1861 ; *Les Amours de l'âge d'or : Évenor et Leucippe*, Paris, Michel-Lévy frères, 1866 ; Paris, Michel-Lévy frères, 1871 ; *Les Amours de l'âge d'or : Évenor et Leucippe*, Paris, Calmann Lévy, 1889 ; *Les Amours de l'âge d'or*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

vraie révélation divine, ils trouvent refuge dans l'Éden entourés d'une partie de la tribu mère. Cette fiction préhistorique se clôt sur l'éventualité d'une diffusion ultérieure de ce nouvel évangile.

Loin de nous l'idée de rendre compte de tous les lieux communs utilisés par la romancière pour donner corps à sa légende antédiluvienne. Il règne dans cette œuvre une dimension syncrétique manifeste. Il n'en reste pas moins que c'est la Bible qui y affleure en permanence. *Évenor et Leucippe* nous était apparu de prime abord comme une réécriture de la Genèse² ; cependant, cette lecture initiale doit être dépassée. Faute de pouvoir faire le point sur les connaissances en herméneutique de George Sand, il nous faut aller plus avant et analyser dans le détail la manière dont la romancière utilise, présente et réinterprète les différents livres bibliques.

Dès la préface de cette fiction, au dernier paragraphe, tel un point d'orgue, la romancière récusé le modèle proposé par la Bible, ou plus exactement par quelques chapitres de la Genèse :

Voulant faire les choses en conscience, j'ai dû remonter à la manifestation du premier amour intellectuel dont les mythes anciens nous ont transmis la légende, et, trouvant que celle d'Adam et Ève avait été surabondamment amplifiée et commentée, j'ai choisi des types moins arbitraires. Les motifs de ce choix, comme ceux des inductions romanesques auxquelles je me suis abandonnée avec une complaisance que le lecteur ne partagera peut-être pas, on les trouvera à travers le livre, et c'est encore là un des défauts que je dois signaler à la critique pour faciliter son travail, et au lecteur pour l'engager à la patience³.

De prime abord, deux éléments de ce passage méritent, selon nous, commentaires : l'emploi du terme de « légende » et la récusation de celle d'Adam et Ève, personnages jugés trop « arbitraires ».

Ce terme de « légende » doit être lu dans une perspective strictement sandienne, car en 1861 *Évenor et Leucippe* pour sa réédition chez Michel Lévy frères portait le titre suivant : *Évenor et Leucippe, les amours de l'âge d'or ; légende antédiluvienne*. En 1856, dans sa préface, George Sand indiquait que cette œuvre « n'est ni une histoire, ni un roman, ni un

2. Claire LE GUILLOU, « *Les Amours de l'âge d'or*, une œuvre de la marginalité », dans *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Pascale AURAIX-JONCHIERE, Simone BERNARD-GRIFFITHS et Marie-Cécile LEVET (dir.) Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 343-355, et « *Évenor et Leucippe* », dans *Dictionnaire George Sand*, Pascale AURAIX-JONCHIERE et Simone BERNARD-GRIFFITHS (dir.), Paris, Champion, à paraître.

3. George SAND, *Évenor et Leucippe*, Paris, Calmann Lévy, 1889, p. 2.

poème [*sic*] proprement dit ». Cinq ans plus tard, sans aucun doute possible, elle stipulait qu'il s'agissait bien d'une légende. Si l'influence hugolienne n'est pas à exclure⁴, il faut surtout mettre cette assertion en corrélation avec le travail et la réflexion que George Sand a entrepris au sujet des légendes collectées dans la Vallée Noire, publiées en 1858 sous le titre de *Légendes rustiques*. Elle interprète ces légendes comme la trace ultime, voire la seule trace, d'une préhistoire effacée :

Tout est ruine, sang et débris sous nos pas, et le monde fantastique qui enflamme ou stupéfie la cervelle du paysan est une histoire inédite des temps passés. Quand on veut remonter à la cause première des formes de sa fiction, on la trouve dans quelque récit tronqué et défiguré, où rarement on peut découvrir un fait avéré et consacré par l'histoire officielle. Le paysan est donc, si l'on peut ainsi dire, le seul historien qui nous reste des temps antéhistoriques. Honneur et profit intellectuel à qui se consacrerait à la recherche de ces traditions merveilleuses de chaque hameau, qui, rassemblées ou groupées, comparées entre elles et minutieusement disséquées, jetteraient peut-être de grandes lueurs sur la nuit profonde des âges primitifs⁵.

De fait, George Sand parvient à scruter « la nuit profonde des âges primitifs » et à fonder sa propre légende au fil des pages d'*Évenor et Leucippe*. Seule la forme légendaire, « qui atteste le besoin du vrai moral⁶ », pouvait retracer l'histoire des premiers pas de l'humanité comme l'affirme la préface que George Sand consacre aux *Croyances et légendes du centre de la France* de Laisnel de La Salle :

Plus on recule dans le passé, plus la fiction tient de place ; à ce point même qu'elle est la seule histoire des premiers âges. Elle seule nous révèle cet homme primitif qui semblait doué de peu de raison, mais qui s'éveillait à la vie intellectuelle par une horrible et magnifique exubérance d'imagination⁷.

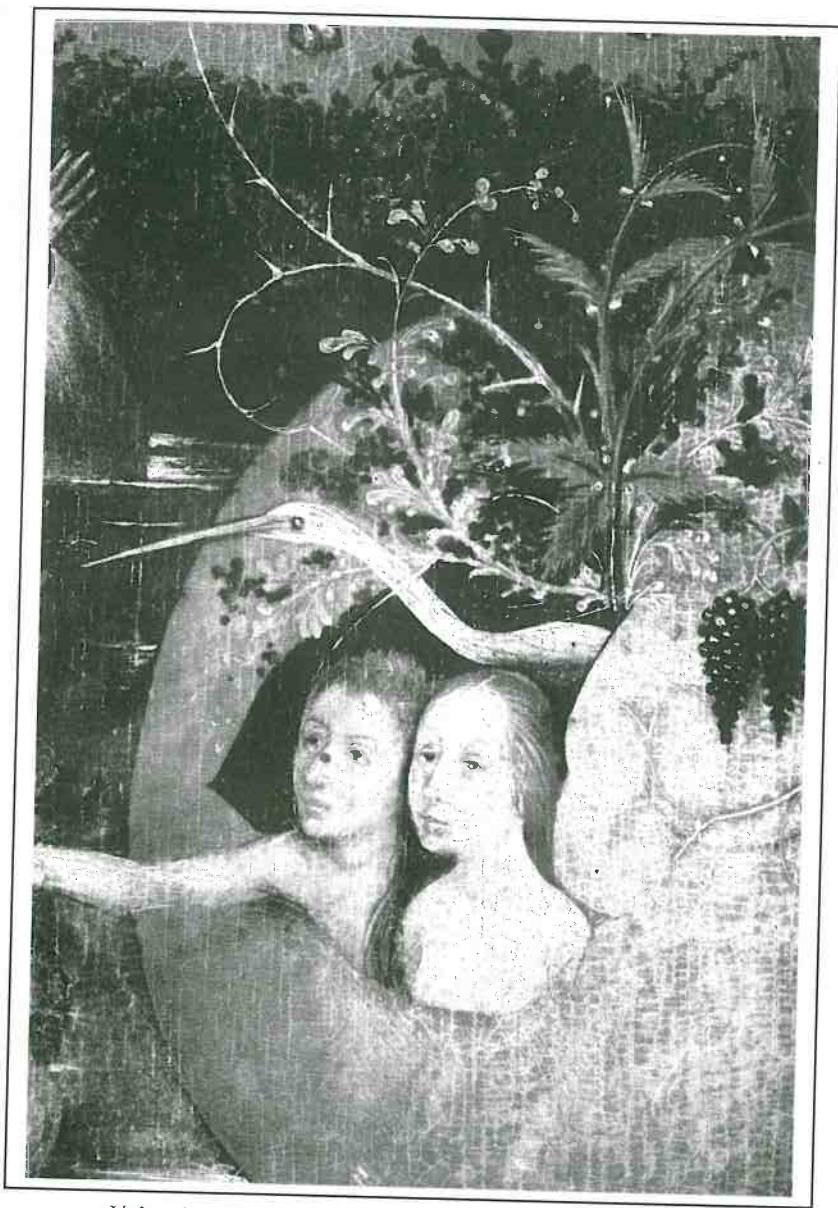
En partant de ce principe, George Sand se devait de créer un récit fabuleux pour retracer les débuts de l'humanité. Elle se met effectivement

4. George Sand avait effectivement lu *La Légende des Siècles* au mois d'octobre 1859 (*Agendas*, éd. Anne CHEVEREAU, Paris, Touzot, t. II, s. d., p. 234-236) et avait remercié Victor Hugo de son envoi le 10 décembre 1859 (*Correspondance*, éd. Georges LUBIN, Paris, Garnier, t. XV, 1981, p. 596-597). Toutefois, si George Sand proposa un sous-titre aux accents hugoliens, ce fut Pierre-Jules Hetzel qui trancha, en éditeur avisé (*Correspondance*, éd. citée, t. XVI, 1981, p. 238).

5. George SAND, *Légendes rustiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. IV-V.

6. *Ibid.*, p. VII.

7. *Le Temps*, 21 février 1875.



Jérôme BOSCH, *Le Jardin des délices*, détail du panneau central
(Madrid, Musée du Prado).

dans les pas de la tradition⁸, mais elle emprunte en quelque sorte le chemin à reculons et explore des chemins qui égarent le lecteur loin des canons de la tradition biblique, battant en brèche l'aspect « arbitraire » des Écritures. Que faut-il entendre ici par « arbitraire » ? Il faudrait en toute théorie comprendre qu'il s'agit de types non conformes aux conclusions de la science. Dans une certaine mesure, faute d'explications scientifiques ou de réponses positives satisfaisantes, George Sand a recours à des types inductifs, en bref, à des types plus crédibles, répondant à des critères de « vérisimilitude ». Elle refuse d'emblée la tradition d'un paradis, « lieu de délices⁹ », le réemploi de la figure d'Adam et Ève et l'aspect initialement parachevé de l'Homme, comme elle le rappelle avec force dans l'*incipit* de sa fiction : « L'enfant dont notre légende fait le type, non du premier homme né sur la terre, mais du premier qui entra dans une destinée particulière, n'avait pas vu le jour dans le paradis terrestre¹⁰. »

Lorsque la légende s'écrit comme une contre-genèse

Distorsions et anamorphoses d'Adam

Évenor ne peut pas être le « premier homme né sur la terre » car George Sand avait déjà précisé, dans son introduction, qu'elle optait pour un postulat préadamite. Pour le lecteur du XIX^e siècle, le terme de « préadamite » est associé au nom d'Isaac de Lapeyrère¹¹, par lequel il semble d'ailleurs avoir été forgé. En 1655, ce calviniste d'origine bordelaise avait publié à Amsterdam le *Traité des Préadamites*. Son ouvrage provoqua une très vive polémique aussi bien chez les catholiques que chez les protestants. Le Parlement de Paris fit condamner son traité et l'archevêque de Malines le fit même arrêter en Belgique. Après s'être rétracté, il abjura le protestantisme. Toutefois, il n'est pas l'inventeur de cette théorie. On la rencontre tout d'abord dans les *Hypotiposes* de Clément d'Alexandrie, comme l'indique d'ailleurs George Sand¹².

8. *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 28-29.

9. Genèse, ch. II, 15, dans *La Bible*, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

10. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 49.

11. Richard H. POPKIN, « The Pre-Adamite theory in the Renaissance », dans *Philosophy and Humanism : Renaissance essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, Edward P. MAHONEY (dir.), Leiden, E.J. Brill, 1976, p. 50-69, et Isaac PEYRÈRE [sic] (1596-1676), *His Life, Work and influence*, Leiden, E.J. Brill, 1987 ; Élisabeth QUENNEHEN, « À propos des Préadamites », *La Lettre clandestine*, n° 3, 1994, p. 17-20.

12. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 34.

Cet élément n'est que la première pierre de son édifice de réécriture du scénario de la Genèse. Elle va ensuite à l'encontre du mythe de la création de la première femme, prenant l'exact contre-pied de la Bible¹³ dans laquelle il est écrit que Dieu aurait conçu Ève en fonction d'Adam : « Ma fille, ce que Dieu a fait est bien. Il t'a envoyé un frère, et il lui a donné une parole que tu as reçue¹⁴. » La naissance de Leucippe, mystérieuse au demeurant, n'a aucun lien avec l'existence d'Évenor. Le personnage féminin de ce mythe, à la différence d'Ève, jouit d'une naissance autonome et ne se trouve pas par essence aliéné à l'homme. Leucippe est née ou plutôt a été amenée par les flots, ce qui lui confère une dimension divine. Fille du dieu Océan, elle devient une nouvelle Vénus. Par ailleurs, son nom est marqué par le sceau de la pureté – « *leukos* » en grec signifie blanc – excluant ainsi toute idée de péché. De surcroît, les prénoms choisis par George Sand lui permettent à la fois de rompre avec la tradition judéo-chrétienne et de la pervertir. Évenor, entité masculine de cette nouvelle genèse, porte, dans son patronyme, le nom d'Ève, être second dans la Bible. C'est Évenor en quelque sorte, grâce à un jeu onomastique, qui se trouve, dans l'œuvre sandienne, créé à partir d'Ève. De plus, l'usage de ces prénoms grecs fait basculer définitivement les personnages, de l'univers de l'Ancien Testament à celui d'un monde platonicien ou plus largement philosophique.

De même, Évenor n'apparaît pas non plus directement, comme dans le texte biblique, à l'âge adulte. George Sand inscrit là encore sa fiction au cœur d'une ancienne discussion théologique. Au début du récit, Évenor n'est encore qu'un enfant. Ce choix de l'enfance répond à une contrainte fictionnelle et à un critère de « vérisimilitude ». Il renvoie également à des présupposés théologiques discutés depuis l'époque des Pères de l'Église, comme l'explique Jean Delumeau dans *Une histoire du paradis* :

Reprenant un questionnaire déjà ancien, Salked et Inveges – ils ne se connaissaient sûrement pas – s'interrogent l'un et l'autre sur l'âge et la stature d'Adam. Le prêtre sicilien refuse d'entrée de jeu les « délires de certains rabbins » affirmant que nos premiers parents avaient été créés enfants et n'avaient appris que plus tard l'interdiction touchant l'arbre de la connaissance. Depuis longtemps on avait adopté en terre chrétienne la position de saint Augustin à ce sujet. Pour l'évêque d'Hippone, Adam n'étant pas né de

13. Genèse, *op. cit.*, II, 23-24.

14. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 121.

parents mais ayant été façonné à partir de la terre avait été créé par Dieu dans la perfection de l'âge¹⁵.

Adoptant ici plutôt la tradition rabbinique qu'elle évoque d'ailleurs dans la préface d'*Évenor et Leucippe*¹⁶, la romancière peut alors développer sa conception du progrès. L'enfance d'Évenor et l'évolution à laquelle il est promis deviennent une métaphore des progrès que la société est en mesure d'accomplir. Dans cette œuvre qui narre les premiers pas du genre humain, ce parallèle est omniprésent. L'enfance d'Évenor répond à « l'humanité enfant » ou bien encore à « l'enfance de l'humanité candide » : « Ce que l'on peut observer dans l'enfance de l'individu se remarque aussi dans celles des peuples¹⁷ », assure-t-elle. Pour confirmer cette théorie, elle cite même un passage de l'*Orphée* de Ballanche : « Dans le premier âge des sociétés humaines, il est des années qui valent des siècles, ainsi que dans l'enfance de l'homme il est des jours qui valent des années¹⁸. »

Lorsque le couple premier ne naît pas dans l'Éden

Non seulement Évenor est un être en devenir, mais il n'a pas été installé initialement dans le jardin d'Éden, comme le conte la Genèse : « Or le Seigneur Dieu avait planté dès le commencement un jardin délicieux, dans lequel il mit l'homme » et « Le Seigneur Dieu prit donc l'homme et le mit dans le paradis des délices, afin qu'il le cultivât, et qu'il le gardât¹⁹. »

Après avoir quitté sa tribu, c'est au terme d'une longue errance qu'Évenor découvre le paradis terrestre²⁰. L'élément géographique dans l'élaboration de ce récit légendaire s'avère majeur. George Sand construit une géographie symbolique. Elle dresse une topographie précise de ce monde préhistorique, dépeignant, selon son habitude, les lieux avec un grand sens de l'exactitude et du pittoresque. L'endroit habité initialement par Évenor est un vaste plateau, au climat clément et aux conditions de vie agréable.

15. Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », t. I, 1992, p. 248-249.

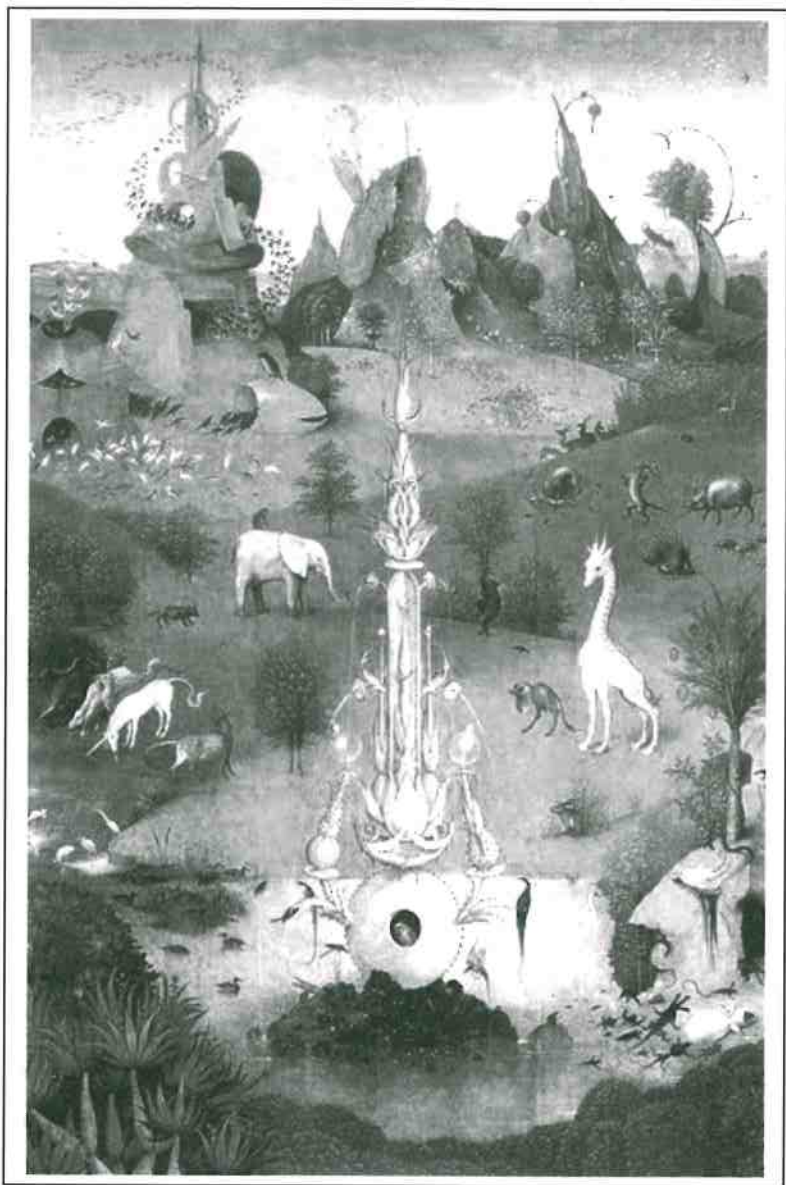
16. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 31 et p. 41.

17. *Ibid.*, p. 71, p. 28 et p. 238.

18. *Ibid.*, p. 72 et Pierre-Simon BALLANCHE, *Essais de palingénésie sociale*, Paris, Jules Didot aîné, t. II, 1829, p. 105.

19. Genèse, *op. cit.*, ch. II, 8 et ch. II, 15.

20. Voir Pascale AURAIX-JONCHÈRE, « Géopolitique de l'Éden sandien : André, Évenor et Leucippe, Marianne », dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Simone BERNARD-GRIFFITHS et Marie-Cécile LEVET (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 245-257.



Jérôme BOSCH : *Le Paradis* (détail).
Partie supérieure du panneau de gauche du triptyque *Le Jardin des délices*.
(Madrid, Musée du Prado).

Cet « immense verger²¹ », dépourvu de bêtes féroces, n'est pas sans rappeler un paysage édénique. Néanmoins, George Sand considère que les conditions matérielles d'existence particulièrement favorables à l'homme ne suffisent pas, pour autant, à l'éclosion d'un paradis. Dépourvu de toute existence objective, le paradis terrestre n'existe que dans la mesure où l'homme est animé par un sentiment panthéiste, par un réel état de conscience. Il est d'ailleurs significatif qu'Évenor, victime des effets psychotropes du datura, pénètre dans l'Éden dans un état de conscience modifié et de léthargie. Cet éden, né dans une cavité volcanique éteinte, est un lieu clos, caché dans des « plis infranchissables²² ». Cette enceinte minérale dissimule un jardin d'une grande luxuriance. Dans la Bible, le paradis terrestre ne donne lieu à aucune description. Si les Écritures ne prennent pas la peine d'énumérer les plantes qui ornent l'espace édénique, la tradition chrétienne ne manqua pas de combler cette lacune, comme l'attestent de nombreuses œuvres littéraires et picturales²³. George Sand se rattache en quelque sorte à cette tradition et consacre plusieurs pages à décrire les nombreuses espèces végétales qui poussent dans cet éden. Le tableau qu'elle brosse de ce paradis floral est fortement empreint de réminiscences autobiographiques, puisqu'elle précise que, pour « faire voir et toucher la réalité d'un idéal accessible, nous n'avons pas besoin d'autre artifice que celui de nous souvenir²⁴ ». Ce paradis floral, en la circonstance, réunit en un même lieu les plantes qui s'épanouissent dans le parc du château de Nohant et celles contemplées en Italie lors de son voyage du printemps 1855. Néanmoins, il n'a rien d'idyllique, car il est à la fois sublime et terrible ou plutôt terrible de sublimité. Évenor, confronté à la nature et à l'état de nature, y éprouve l'effroi et la peur. Dans la tradition chrétienne, le paradis est un *locus amoenus*. George Sand le pervertit et le métamorphose en un *locus terribilis*. Le lecteur assiste à un renversement radical. Au début de cette fiction, cet *hortus conclusus* n'est pas conçu, « dans une optique chrétienne », comme « le jardin clos, espace de bonheur protégé contre la laideur du monde pécheur, [qui] apparaissait comme un lieu de refuge [...]»²⁵. Dans ce monde de fleurs, inculte, Évenor, contraint à la solitude, devient une fleur stérile. Cet espace fermé, prison plutôt que refuge, com-

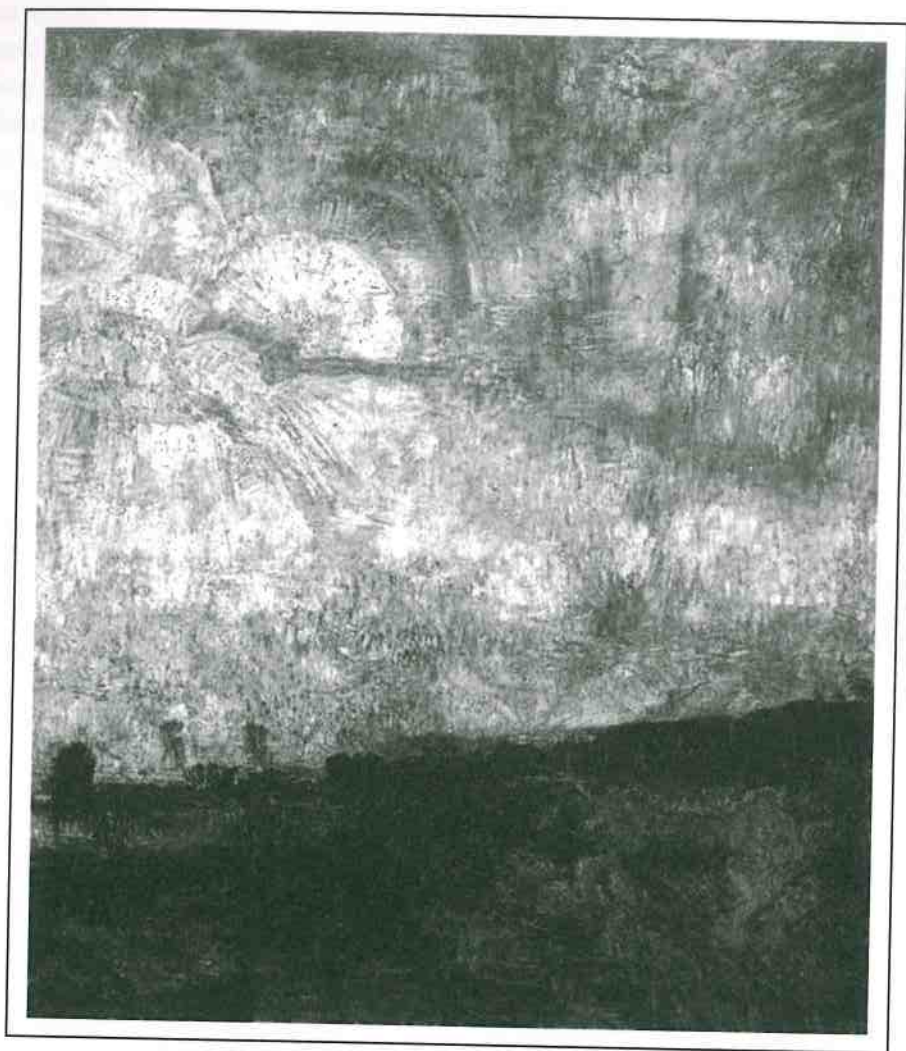
21. George SAND, *Évenor et Leucippe*, op. cit., p. 66.

22. *Ibid.*, p. 79.

23. Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis*, op. cit., p. 176 et sq.

24. George SAND, *Évenor et Leucippe*, op. cit., p. 82.

25. Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis*, op. cit., p. 166.



James ENSOR : *Adam et Ève chassés du Paradis* (1887), détail
(Anvers, Koninklijk Museum).

porte toutefois quelques brèches. L'une d'elles permettra au héros de quitter l'Éden. Là encore, la romancière prend l'exact contre-pied des Écrivains. Si Adam est chassé d'un *locus amoenus*²⁶, Évenor quitte volontairement ce qui est pour lui un *locus terribilis*, pour accéder au Ténare, nom de la bouche des Enfers dans la tradition mythologique gréco-latine. Cet endroit constitue le parfait symétrique géographique de l'Éden. Il est tout aussi clos que le paradis terrestre et appartient à la même chaîne volcanique. Le volcan est ainsi présenté comme matrice de toutes choses, symbole de la naissance du monde. Par leur origine et leur porosité, George Sand instaure un lien épistémologique et ontologique entre ces deux lieux qui fonctionnent en regard l'un de l'autre, symbolisant l'évolution antagoniste d'une même réalité géologique. L'Éden est floral et luxuriant ; le Ténare est minéral et aride, c'est un désert. Ce lieu est habituellement décrit comme un *locus terribilis*, dont la traversée permet justement d'accéder de nouveau au paradis. Citons seulement la *Vie des pères*. Paradoxalement, le désert habité par Téléïa, sorte d'anachorète, se fait plutôt pour Évenor *locus amoenus* et par essence le royaume de Dieu. Évenor fera donc sa traversée du désert, c'est-à-dire sera initié aux mystères divins par la dive, avant de pénétrer à nouveau dans l'Éden, accompagné cette fois-ci par Leucippe afin d'y célébrer leur hyménée. Une fois uni, le jeune couple quitte le paradis, sur l'ordre de la dive, afin d'évangéliser les hommes. Comme précédemment, ce jardin n'est donc pas perdu, mais seulement abandonné.

Ces deux séjours édéniques effectués par Évenor permettent à George Sand d'affirmer et de réaffirmer avec force, et de manière définitive, son refus de la notion de chute de l'homme et de péché originel, notion d'ailleurs qu'elle invalidait dès son introduction, prônant, par là même, la perfectibilité humaine. Récuser le modèle judéo-chrétien passe *in fine* par le fait de proposer un dernier chapitre intitulé « le paradis retrouvé », bien que le paradis n'ait jamais été réellement perdu.

En somme, l'Éden sandien se définit en trois temps : de *locus terribilis*, il évoluera en un *locus amoenus* pour finalement prendre la forme d'une « forteresse paradisiaque ». Cette dernière acception du paradis sandien illustrerait dès lors son sens étymologique. En persan, il signifie « jardin à forteresse », « enceinte ». Cet espace salvateur est voué à protéger le peuple élu contre le monde pécheur. Cet « asile-exil paradisiaque », que l'on

26. Genèse, *op. cit.*, ch. III, 24.

pourrait également qualifier de « microcosme républicain », est par ailleurs destiné, dans l'avenir, à permettre la diffusion du nouvel évangile.

Après de telles anamorphoses, que reste-t-il, si tenter qu'il en demeure quelque chose, de l'archétype édénique et adamite ?

Fort peu de choses, si ce n'est qu'Évenor, à l'instar d'Adam, formé du « limon de la terre », « est né sur les vastes prairies²⁷ ». Si cette donnée est allusive, en revanche certains attributs adamites sont plus largement développés. Dans la Genèse, Adam est celui qui nomme²⁸. Ce trait adamite perdure dans la fiction sandienne. Évenor « aime à courir plus loin que les autres, et, chaque jour, il rapporte des choses que les autres ne trouvent pas, et auxquelles il donne des noms qui disent ce qu'elles sont. Ce que disent les autres enfants réjouit et passe ; ce que dit Évenor étonne et on ne l'oublie pas²⁹ ». Le nominalisme d'Évenor ne s'exerce pas spécialement sur le règne animal. Par contre, le héros a le pouvoir de régner sur ce monde³⁰, comme Adam d'après le verset 26 du chapitre I de la Genèse. Lorsqu'Évenor entre à nouveau dans l'Éden, il reprend, là aussi, une part de sa fonction biblique. Il ne peut y avoir paradis que lorsque les deux jeunes héros forment réellement un couple sous le regard de Dieu et lorsque eux-mêmes ont conscience de Dieu.

Quoi qu'il en soit, Évenor transcende la figure adamite et le premier couple de l'humanité n'est pas seulement à considérer au regard de l'Ancien Testament. À compter du chapitre X, il entreprend un voyage apostolique et messianique. Évenor n'est pas alors uniquement avatar d'Adam. Il est également avatar de Jésus, lui-même déjà considéré comme un « Nouvel Adam ». George Sand s'efforce, en la circonstance, de donner un aspect de vérité à cette entreprise, refusant par conséquent à Leucippe le don de thaumaturgie³¹.

Les figures d'Adam et Ève ont donc été l'objet de métamorphoses « essentielles », malgré la permanence de quelques attributs. Toutefois, pour concevoir une nouvelle légende, il fallait aussi repenser la figure de Moïse.

Métamorphoses et avatars de Moïse

George Sand éprouvait une vive admiration pour Moïse, qu'elle faisait figurer dans sa liste des « sublimes vulgarisateurs », à l'instar d'Orphée et

27. *Ibid.*, ch. II, 7.

28. *Ibid.*, ch. II, 19-20.

29. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 71.

30. Genèse, *op. cit.*, ch. VIII.

31. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 294-295.

de Pythagore³². Dès lors, dans *Évenor et Leucippe*, il n'est pas surprenant de voir apparaître, en filigrane, cette figure prophétique. Moïse s'y scinde en deux entités antagonistes : Mos et Téléïa ; l'une incarnant les valeurs « positives » portées par Moïse, l'autre les éléments « négatifs ».

Téléïa : un être de feu et de lumière porteuse d'un nouveau décalogue

Si Évenor et Leucippe sont les héros par excellence de cette œuvre, Téléïa en est la figure centrale. George Sand lui confère une dimension syncrétique. De fait, quelle que soit la tradition religieuse invoquée, Téléïa est une émanation de Dieu sur terre, puisqu'elle appartient à la race des « dives ». Ce démon femelle de la mythologie persane s'incarne, sous sa plume, en un personnage d'essence divine particulièrement bénéfique. Elle appartient, de plus, doublement à la tradition mythologique gréco-latine. À Stymphale, en Arcadie, trois sanctuaires sont dédiés à Héra, dont l'un à Héra Téléïa, épouse de Zeus, celle qui préside au mariage. Il faut préciser en outre que George Sand, à l'instar de Virgile et de Juvénal³³, utilise l'expression « née du chêne » pour qualifier la dive³⁴. Cette référence au chêne se double d'une identification à la figure de l'hamadryade qui fait partie tout autant du monde gréco-latin que du monde celtique³⁵. Téléïa, finalement, appartient aussi à la sphère philosophique, comme l'indique son patronyme, qui se trouve déjà sous la plume de Ballanche dans son *Orphée*³⁶.



Héra Téléïa
(Naples, Musée archéologique national).

32. *Ibid.*, p. 221.

33. JUVÉNAL, *Énéide*, 8, 315 et VIRGILE, *Satires*, VI.

34. À ce sujet, voir Yves VADÉ, « Sur la maternité du chêne et de la pierre », *Revue de l'Histoire des religions*, n° 191-192, janvier-octobre 1977, p. 3-41, et *Bulletin de la Société de Mythologie Française*, n° 207, 2002, p. 42-62.

35. Tous les auteurs de l'époque rapprochent d'ailleurs la racine grecque de dryade – « drys » (chêne) – de la racine celtique de druide/druidesse – « derw » (chêne). Citons par exemple Jacques CAMBRY qui écrivait dans ses *Monumens celtiques* : « Hamadryades, nymphes des chênes, dont les noms reviennent à celui de druidesses », Paris, Mad. Johanneau, 1805, p. 326.

36. Pierre-Simon BALLANCHE, *Essais de palingénésie sociale*, op. cit., t. II, p. 31.



Gustave DORÉ : Moïse descendant du mont Sinäi
(Bible dite de Tours, traduction de BOURASSÉ et JANVIER, Tours, Alfred Mame & fils, 1866).

À ces différentes dimensions, païennes pour l'essentiel, s'ajoute une dimension judéo-chrétienne. Ce personnage, vivant dans le Ténare, vestige volcanique, est, comme il se doit, un être de feu et de lumière. Certains épisodes bibliques mettent en scène la matière ignée comme une émanation divine. Citons par exemple un passage de l'Exode où le Seigneur apparaît à Moïse « dans une flamme de feu qui sortait du milieu du buisson³⁷ », ou bien encore cet extrait du Deutéronome : « Le Seigneur notre Dieu nous a fait voir sa majesté et sa grandeur ; nous avons entendu sa voix du milieu du feu [...] »³⁸.

Lors de la fuite d'Évenor et de Leucippe vers la « forteresse paradisiaque », Téléïa est décrite revêtue des oripeaux de certains anges, la « face enflammée », « toute rayonnante de lumière et d'une stature gigantesque³⁹ ». Cette apparition flamboyante n'est pas sans rappeler un épisode de la Genèse : « Le Seigneur Dieu le [Adam] fit sortir ensuite du jardin délicieux, pour travailler à la culture de la terre dont il avait été tiré. Et l'en ayant chassé, il mit des Chérubins devant le jardin de délices, qui faisaient étinceler une épée de feu, pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de la vie⁴⁰. »

De fait, Téléïa, telle un Chérubin, protège, certes, l'entrée du paradis terrestre contre toute invasion intempestive, mais elle permet aussi la fuite d'Évenor et de Leucippe, comme a pu le faire Moïse pour les Hébreux lors de la fuite d'Égypte. En définitive, le destin de la tribu créée autour d'Évenor et Leucippe peut se concevoir comme la formation d'un peuple élu, lui aussi soumis à l'exode.

Là n'est pas le seul point commun entre Téléïa et Moïse. Si le feu est l'apanage de Dieu, la lumière est le propre de Moïse. Dans l'Exode, il est indiqué au moins à deux reprises que le visage de Moïse « jetait des rayons », d'une part au verset 35 du chapitre XXXIV et d'autre part au verset 29 de ce même chapitre : « Après cela, Moïse descendit de la montagne du Sinaï, portant les deux tables du témoignage ; et il ne savait pas que de l'entretien qu'il avait eu avec le Seigneur il était resté des rayons de lumière sur son visage. »

En outre, Téléïa, comme Moïse, n'est pas uniquement un être de lumière, mais celle qui apporte les tables de la loi aux hommes. Les lois té-

37. Exode, *op. cit.*, ch. III, 2.

38. *Ibid.*, ch. V, 24.

39. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 317.

40. Genèse, *op. cit.*, ch. III, 23-24.

léiaques viennent se substituer aux lois mosaïques, comme on peut le lire dans l'Exode ou dans le Deutéronome⁴¹. L'instauration d'un décalogue fait définitivement de Téléïa un prophète : Moïse faite femme pour ainsi dire. Cependant, la nature du décalogue offert par Téléïa à ses jeunes disciples est fort éloignée de celle des « dix commandements » bibliques. Le texte téléïaque, construit comme un poème, énonce des données d'ordre métaphysique, définissant tour à tour l'essence de l'homme et celle de Dieu. L'homme y étant défini comme voué au progrès, Téléïa n'éprouve pas la nécessité de promulguer force de lois ou autres ordonnances. En revanche, l'homme de l'Ancien Testament se voit soumis à l'observance de règles. Moïse est un organisateur, un législateur, là où Téléïa n'est qu'inspiration : elle inculque le respect dû à l'esprit de la croyance, tandis que Moïse délivre des ordonnances à respecter *ad litteram*.

George Sand ne renonce pourtant pas tout à fait à la lettre, puisqu'elle n'hésite pas, en certaines occasions, à faire sien le style biblique ou à faire usage d'expressions extraites des Écritures. Téléïa donne ainsi le conseil suivant à ses disciples : « Gravez donc ma parole en vos cœurs ; un jour, vous reconnaîtrez qu'elle n'était pas inutile⁴². » Il s'agit ici d'un réemploi du « Gravez donc ma parole en vos cœurs⁴³ », qui figure dans le Deutéronome. Ces paroles prononcées par Moïse sonnent comme un avertissement, une mise en garde du châtement divin. Elles sont destinées à inspirer à l'homme la crainte de Dieu. Moïse est le prophète d'un Dieu vengeur, alors que Téléïa est la prophétesse d'un Dieu d'Amour qui s'écrie, quand Évenor laisse échapper le « J'aime ! » tant attendu : « Ô Dieu créateur ! Tu es le père de cette race, je le vois bien, et tu as mis sur les lèvres de cet enfant le sceau de ton alliance⁴⁴. » À l'une donc, une alliance avec Dieu, fondée sur un message d'amour ; à l'autre, une alliance avec Dieu reposant sur la crainte et le sacrifice.

Mos, un autre avatar de Moïse

Si Téléïa symbolise la prophétesse d'un testament nouveau, Moïse est par excellence celui de l'Ancien Testament. Dans *Évenor et Leucippe*, l'individu qui incarne les ordonnances et les rites mosaïques se prénomme Mos. Ce nom a d'ailleurs une sonorité voisine de celle de Moïse. Si cette

41. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 221-222 et Exode, *op. cit.*, ch. XX, 2-17 et Deutéronome, *op. cit.*, ch. V, 6-21.

42. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 194.

43. Deutéronome, *op. cit.*, ch. IX, 18.

44. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 126.

proximité phonique peut s'avérer fortuite, le choix du nom de ce personnage ne l'est pas. Cet anthroponyme illustre parfaitement la cognomologie, théorie énoncée par Lawrence Sterne, qui pourrait se résumer en ces quelques mots : « le nom est l'homme⁴⁵ ». Ce personnage revêt toute la polysémie du vocable latin – *mos, moris* – qui signifie à la fois le désir et le caprice, l'usage et la coutume, les mœurs et le caractère. George Sand semble poursuivre ses emprunts à l'*Orphée* de Ballanche et à son système de nomination. Le terme de « mos » apparaît dans l'expression « Loi-mos », ainsi définie par Ballanche : « Loi-mos, au pluriel, lois-morès : c'est la désignation de toute loi antérieure à la constitution civile des sociétés humaines⁴⁶. » Dans *Évenor et Leucippe*, Mos représente effectivement un ordre antérieur, sensible déjà à la notion de transcendance, comme en attestent les déclarations du jeune Ops, auquel Mos « a appris que ce que l'on voit et ce que l'on touche n'est pas tout ce qui est⁴⁷ ». Cet appel transcendant donne lieu à un culte rendu au *méchant*, s'organisant autour de rites sacrificiels :

Donnons-lui ces animaux qui nous ont suivis et dont la docilité nous permet de faire une large hécatombe. Dressons une table aussi grande que la butte de pierre et de terre qui a été entassée sur la dépouille de notre aïeul, et couvrons-le de chairs sanglantes. Nous verrons peut-être arriver celui que nous invoquons, et nous pourrons lui parler et le décider à être pour nous⁴⁸.

Cette thématique du sacrifice et de l'« holocauste » est récurrente dans l'Ancien Testament : « Voici le sang de l'alliance que le Seigneur a faite avec vous », lit-on au verset 8 du chapitre XXIV de l'Exode⁴⁹. Or, la vraie religiosité ne nécessite pas d'expression matérielle sanglante pour une George Sand qui renoue de la sorte avec un vieux rituel de son enfance, mis en place autour de Corambé. Enfant déjà, elle refusait ces pratiques barbares auxquelles elle avait substitué la libération d'animaux de toutes

45. Théophile GAUTIER, « De l'influence des noms », *Le Figaro*, 13 novembre 1836. Sur ce sujet, voir Claire LE GUILLOU, « Essai d'onomastique sandienne », dans *Names in Multi-Lingual, Multi-Cultural and Multi-Ethnic Contact*, Proceedings of the 23rd International Congress of Onomastic Sciences, Wolfgang Ahrens, Sheila EMBLETON et André LAPIERRE (dir.), York University, Toronto, 2009, p. 650-657, et « De l'usage des anthroponymes dans *Évenor et Leucippe*, Les Amours de l'Âge d'or ; Légende antédiluvienne de George Sand » dans *Nouvelle revue d'onomastique*, à paraître.

46. Pierre-Simon BALLANCHE, *Œuvres*, Paris, Genève, Barbezat, t. IV, 1830, p. 66.

47. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 263-264.

48. *Ibid.*, p. 254-256.

49. Le Lévitique est également émaillé de scènes de sacrifices. Voir par exemple ch. VIII, 20.

sortes⁵⁰. Mos, lui aussi, renoncera à tous les rites sacrificiels et sanguinaires⁵¹. Il n'en demeure pas moins un « demi-initié », un être qui n'a pas su se dépouiller de ses vices. Ce monde antédiluvien, épargné par le péché originel, n'est pas pour autant exempt de tout péché. Comme dans le verset 32 du chapitre VII du second livre des Maccabées où « c'est à cause de nos péchés que nous souffrons toutes ces choses », certains héros sandiens sont dévorés par l'orgueil et ne sont plus en mesure d'accéder à la « vraie » religion. Non contente d'avoir récusé le scénario génésiaque, Sand récusé aussi l'organisation socio-religieuse proposée dans l'Exode et le Lévitique.

Évenor et Leucippe, une « Bible féministe » ?

Cette légende a donc été conçue comme un contre-type de l'Ancien Testament et plus précisément du Pentateuque. Mais, plus encore, George Sand a aboli, dans cette fiction, toute dichotomie entre Ancien Testament et Nouveau Testament, composant en lieu et place une légende – un Nouvel Évangile – qui réunit dans une même vague la figure du prophète, ou plus exactement de la prophétesse, et celle du messie ou plus exactement d'un couple messianique. La légende sandienne passe par la réorganisation et la féminisation des textes religieux judéo-chrétiens. La présence de deux entités féminines – Téléïa et Leucippe – structure cette légende. Elles interrogent respectivement la figure de la mère, de l'initiatrice, et celle de la fille, de la prophétesse, et montrent combien la dimension légendaire est intrinsèquement liée, chez la romancière, à l'élément féminin. De fait, la place de la femme dans la société est l'un des critères qui définit l'âge d'or. Lorsque George Sand se fait mythographe, la femme devient fondatrice de la légende. Lorsque George Sand se fait « théologue » – nous empruntons ce néologisme à George Sand elle-même⁵² –, elle offre définitivement un texte à cette seconde moitié de l'humanité – si peu ou si mal considérée en son temps.

Claire LE GUILLOU

Chercheuse rattachée au Centre
d'étude des correspondances et
journaux intimes,
Université de Bretagne, Brest.



50. George SAND, *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1970, p. 820.

51. George SAND, *Évenor et Leucippe*, *op. cit.*, p. 298.

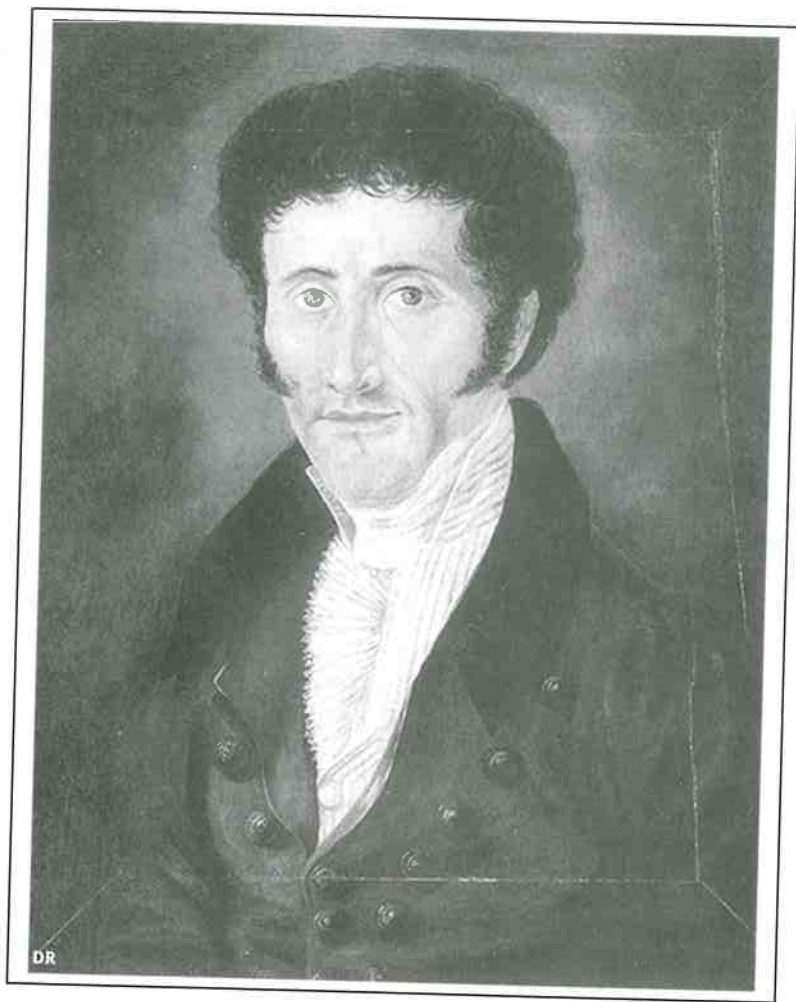
52. *Ibid.*, p. 39.

La Nuit de Noël d'après Hoffmann (1863), ou le verre grossissant du merveilleux au théâtre

DANS LA LITTÉRATURE DU MOYEN ÂGE, la merveille apparaît comme « grossissement de la réalité¹ ». Shakespeare, qui comme Molière, influença la vision dramatique de Sand, en fit grand usage au théâtre. Par le phénomène de l'illusion théâtrale, le merveilleux ferait partie, plus largement, de l'essence même du théâtre ainsi que l'explique Maurice Abitboul :

Il y a toujours quelque chose de merveilleux dans le spectacle théâtral, quelque chose qui, par la magie inhérente à l'irréalité de la représentation, nous emporte loin de notre univers quotidien... même si le réalisme des situations, la vraisemblance souvent prêtée aux personnages, la gravité parfois des sujets évoqués, l'intensité même de l'atmosphère créée parviennent quelquefois à donner l'illusion – mais il s'agit précisément seulement d'une *illusion*² – de nous maintenir dans notre sphère familière. Mais il y a des moments privilégiés où une pure magie s'exerce sur le spectateur, magie qui s'infiltré lentement et parfois se répand jusqu'au débordement. Il y a en effet tout un théâtre imprégné de mystère, ou en tout cas ancré dans un univers où dominant le surnaturel, l'influence des astres, le pouvoir des sorcières, des esprits et des fées et que viennent visiter les fantômes et autres apparitions

-
1. Valérie NAUDET, « La merveille et les motifs merveilleux dans le cycle épique de la révolte », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis GINGRAS, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 57-74.
 2. Souligné par l'auteur.



Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), autoportrait.
Berlin, Musées d'État, Patrimoine culturel prussien, Galerie nationale.

fantastiques de l'outre-monde. Il y a un théâtre tout entier livré aux charmes et aux sortilèges, un théâtre pénétré du merveilleux de la métamorphose³.

Sand a appréhendé ce pouvoir quasi magique de l'illusion théâtrale grâce à ses expérimentations à Nohant, aussi bien avec les improvisations et la création de pièces, qu'avec les canevas pour le théâtre de marionnettes⁴. Elle y a fait entrer des éléments merveilleux pour que ses spectateurs comme ses personnages remettent en question leurs certitudes. Comme dans les contes de fées, « les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise⁵ ». Le merveilleux, comme le miroir, amène à s'interroger « sur la nature exacte de la réalité » car « le but réel du voyage merveilleux est [...] l'exploration de la réalité universelle⁶ ». Sand a aussi pris conscience que le théâtre, comme l'avait souligné Hugo, est, comme le merveilleux, un « verre grossissant⁷ » qui posé sur la réalité en révèle « la vérité ». Cette loupe merveilleuse pourrait donc métamorphoser, par le regard, notre perception du monde, au moins le temps de la représentation théâtrale.

Ce verre grossissant n'est pas sans rappeler le conte *Maître Puce*⁸ (*Meister Floh*) d'E. T. A. Hoffmann dont Sand s'inspira pour créer *La Nuit de Noël*, et dans lequel Maître Puce fait don à Pérégrinus Tyss d'un verre grossissant qui lui permet de lire les pensées de ceux qui lui parlent. Nous sommes alors dans ce que Todorov a nommé le « merveilleux instrumental⁹ » fondé sur l'utilisation fictionnelle d'appareils scien-

-
3. Maurice ABITBOUL, « Le fantastique et le merveilleux au théâtre », *Théâtres du Monde*, n° 13, 2003, p. 5.
 4. Sur l'importance de ces expérimentations et leur aspect novateur, voir Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985 ; et Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2010, « Improvisations et études à Nohant », p. 33-40 ; « La contre-création à Nohant : contestation, consolation », p. 230-239.
 5. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970, p. 59.
 6. Pierre MABILLE, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 24.
 7. Hugo postule que « chaque fois qu'il sera nécessaire de faire bien voir à tous, dans ses moindres détails, une idée utile, une idée sociale, une idée humaine, [le poète] posera le théâtre dessus comme un verre grossissant ». Victor HUGO, préface d'*Angelo, Tyran de Padoue*, *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. UBERSFELD, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1190-1191.
 8. Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Maître Puce*, traduction et introduction, « Le dernier fantôme », par Madeleine LAVAL, Paris, Phébus Libretto, 1980. Toutes nos références à ce conte sont extraites de ce volume, sauf indication en note.
 9. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 61.

tifiques, tels que les microscopes, loupes, etc. Il parle également du « merveilleux scientifique¹⁰ » dans lequel intervient aussi le magnétisme comme dans *Le Spectre fiancé* d'Hoffmann. À « ces variétés de merveilleux "excusé", justifié, imparfait, s'oppose le merveilleux pur, qui ne s'explique d'aucune manière¹¹ ». Ces précisions sur le merveilleux et ses fonctionnements incitent à revisiter l'utilisation qu'en fait Sand dans *La Nuit de Noël*. Ainsi que le souligne Debra Linowitz Wentz, cette pièce fut spécialement créée pour « les dimensions réduites de la scène de Nohant » qui permettait la proximité des spectateurs¹². Dans l'œuvre, le personnage de Max figure le rationalisme et l'incrédulité face à l'horloger Pérégrinus Tyss. Max refuse de croire en quelque force surnaturelle, et l'horloge qu'il démonte est à l'image de la nature, dans laquelle il voudrait voir un mécanisme déterminé :

(Il prend sur l'établi un instrument pointu pour toucher le mouvement. La fenêtre de gauche s'ouvre et une chouette paraît sur le bord.)

LA CHOUETTE. — Touchez donc pas ! touchez donc pas !

MAX, *absorbé, entendant machinalement*. — Touchez donc pas ?... C'était le cri de détresse du vieux Rossmayer quand nous approchions de ses instruments. (*Sentant le vent, sans se retourner.*) Tiens ! c'est le vent qui a ouvert la fenêtre et qui m'apporte de la rue des paroles qui semblent s'adapter... Ce que c'est que le hasard ! voilà pourtant comment se produit le fantastique dans les esprits crédules ! (*Il pose le mouvement sur l'établi.*) Mais il fait froid, diantre ! (*Il se lève, va à la fenêtre et voit la chouette qui roule ses yeux hagards et agite ses ailes.*) Bon ! qu'est-ce que vous venez faire ici ? Voyons, oiseau de Minerve, allez à vos affaires ; je ne crois pas aux présages, moi ! (*La chouette s'envole en criant. Max ferme la fenêtre et revient à l'établi.*) Oui, le but d'une science si bornée serait de trouver... Si je mordais à cela, moi, je voudrais simplifier !... (*Il a repris l'instrument pointu et l'enfonce dans le mouvement.*) Ceci d'abord, qui me paraît... (*Il touche le ressort, qui se détend sous ses doigts. Le timbre sonne avec furie. Max remet le mouvement sur l'établi et reste un moment surpris et immobile. Le coq doré qui est sur la pendule agite ses ailes et chante par trois fois au-dessus de*

10. *Ibid.*, p. 62.

11. *Ibid.*

12. Debra LINOWITZ WENTZ, « La capacité fantastique du théâtre intime de Nohant », *Les Amis de George Sand*, 1977, n° 3, p. 8 ([http://www.amisdegeorgesand.info/R1977-\(3\)ist.pdf](http://www.amisdegeorgesand.info/R1977-(3)ist.pdf)). Wentz explique le rôle de Maurice concernant les éclairages et les effets acoustiques et visuels. Voir aussi son livre, *Les Profils du théâtre de Nohant de George Sand*, Paris, Nizet, 1978.

*l'étui vide. Max se retourne stupéfait. Le timbre cesse de sonner sur l'établi*¹³.)

Par son entêtement à vouloir briser les chimères de maître Pérégrinus Tyss, Max figure peut-être la résistance du spectateur, appelé à céder face aux séductions des manifestations surnaturelles organisées par la scène.

La pièce *La Nuit de Noël* devait être créée à Nohant le 25 décembre 1861¹⁴, mais elle le fut seulement le 31 août 1862 avec Manceau dans le rôle de Pérégrinus, Maurice dans celui de Max, la servante Marie Caillaud dans celui de Nanni, et c'est le peintre en bâtiment Auguste qui assura le rôle du spectre. Elle fut reprise le 8 février 1863¹⁵, et publiée dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 août 1863 puis dans le volume *Théâtre de Nohant* en 1864¹⁶. Sand refusa que la pièce soit jouée à l'Odéon, arguant que c'était « trop peu de choses¹⁷ ». Elle fut néanmoins le résultat d'un travail créatif important à partir d'un conte d'Hoffmann assez baroque et aux multiples circonvolutions.

Lorsque Sand adapte ou s'inspire d'un auteur, sa création reflète non seulement l'œuvre mère, mais l'on y sent la présence, en palimpseste, d'autres auteurs. Sand part d'Hoffmann avec la volonté de créer des personnages dans le genre de la *commedia dell'arte* ; mais en chemin, elle rencontre Shakespeare et se retrouve dans un entre-deux. Dans cet espace créatif où la mémoire a sa part¹⁸, elle inscrit sa présence de romancière et de dramaturge dans la pièce en donnant au seul personnage féminin, Nanni, une voix importante. Elle fait agir la magie de l'amour et clôt sa « fantaisie » à la façon d'un conte de fée : Max reçoit une leçon de tolérance et d'ouverture d'esprit, il se réconcilie avec son ami d'enfance Pérégrinus, lequel se fiance avec Nanni. De même, Sand avait terminé son adaptation de *As you like it* de Shakespeare en mariant le misanthrope Jac-

13. George SAND, *La Nuit de Noël*, fantaisie d'après Hoffmann, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, acte II, scène 5, p. 246. Toutes nos références à cette pièce et à l'Avant-propos de Sand qui la précède sont extraites de ce volume.

14. George SAND, *Correspondance*, éd. Georges LUBIN. Paris, Garnier, 1964-1991. Lettre à Charles Marchal, vol. XVI, p. 653.

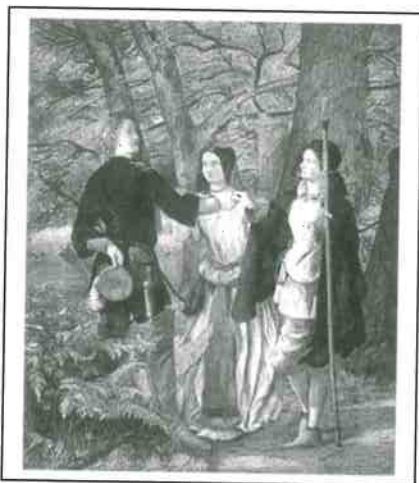
15. Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, op. cit., p. 141.

16. George SAND, *La Nuit de Noël*, p. 211-278.

17. *Correspondance Gustave Flaubert-George Sand*, éd. Alphonse JACOBS, Paris, Flammarion, 1981, lettre du 2 septembre 1866, p. 73.

18. Simone Bernard-Griffiths souligne à juste titre l'importance des rapports entre création et mémoire dans l'esthétique de George Sand, dans « Nouvelle sandienne et dualité : *Carl* (1843) », *Les Amis de George Sand*, n° 28, 2006, p. 21.

ques¹⁹. Elle adaptait Shakespeare en pensant à l'Alceste de Molière. Comme dans les contes de fée, chez Sand, le mariage dépasse l'obstacle de la mésalliance ; contre toute attente, il couronne souvent la fin de ses œuvres qui furent qualifiées d'idéalistes.



Scène de *As you like it* (*Comme il vous plaira*)
de SHAKESPEARE,
par Walter Howard DEVERELL (1827-1854).

Hoffmann et Sand

Les « *Fantasiestücke* » d'Hoffmann paraissent en France sous le nom de « contes fantastiques » en 1830²⁰ et Sand commence à les lire²¹. Merete Stistrup-Jensen a montré que ce titre recouvrait une variété de genres littéraires et a insisté sur l'aspect comique de l'œuvre d'Hoffmann²². C'est dans cette perspective inter-générique qu'elle a étudié « le statut et la place qu'occupe le mot "fantastique" chez Sand²³ ». Elle a aussi montré que le mot « fantastique » a été « accueilli par Sand et ses contemporains avec un

19. Catherine MASSON, « *As you like it* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I*, sous la dir. de Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT, Bern, Peter Lang, 2010, p. 109-125.

20. E.T.A. HOFFMANN, *Œuvres complètes, Contes fantastiques*, trad. Loève-Veimars, Paris, Renduel, 1830.

21. Sand avait dans sa bibliothèque la traduction de ces contes par Loève-Veimars. Voir *Correspondance*, éd. Georges LUBIN. Paris, Garnier, 1964-1991, 26 vol., t. 1, p. 713.

22. Merete STISTRUP-JENSEN, « "Un pastiche d'Hoffmann et de moi" : Sand aux frontières des genres », dans *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I*, *op. cit.*, p. 225-238.

23. *Ibid.*, p. 229.

sens plus vaste que celui que nous lui attribuons aujourd'hui, c'est-à-dire confondu avec ce qui est merveilleux ou poétique²⁴ ». Aussi semble-t-il important de revenir sur le mot « fantaisie » puisque le titre allemand « *Fantasiestücke* » aurait dû être traduit par « fantaisie » et non par « fantastique ». José Lambert explique que « [c]hez les Allemands de l'âge romantique "phantastisch" désigne tout ce qui relève de l'imaginaire, c'est-à-dire tout un programme esthétique de nature romantique. Le terme ne correspond nullement à un genre²⁵ ». Il s'agit d'un mode de représentation misant sur la faculté humaine de forger des images détachées du monde perçu par les sens. Dans son avertissement, Sand écrit qu'Hoffmann fascine et emmène le lecteur sur « les ailes de sa fantaisie » (p. 212) et elle désigne sa pièce comme une « fantaisie d'après Hoffmann ». Dans un texte adressé à Rollinat daté de 1861²⁶, année où elle compose *La Nuit de Noël*, Sand parle des « fantaisies » dont elle pare la nature, fruit de sa tendance à embellir la réalité perçue par le regard. Elle s'interroge sur l'« instinct de remaniement de la réalité que les phrénologues appellent la merveillesité », et ajoute : « c'est le grain de folie qu'il nous faut tous subir quand nous sommes la proie d'une passion, et je suis en ce moment la proie enivrée de la passion de voir²⁷ ». La passion de « voir » est donc bien associée à la merveille chez Sand. Elle continue sa réflexion en s'interrogeant sur la forme des « chimères du sommeil » et sur « la fantaisie » qui dessine les objets perçus en les transformant dans le « sanctuaire des songes²⁸ » ; elle conclut :

Notre cerveau n'est donc pas un appareil à opérations photographiques où les images sont transmises exactement. *Cela ressemble bien plutôt à un théâtre où les faits de la vie se présentent sous la forme de fictions*²⁹. Mais c'est bien

24. Merete STISTRUP-JENSEN, « George Sand et le discours théorique sur le fantastique au XIX^e siècle », dans *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, sous la dir. de Olivier BARA et Christine PLANTÉ, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 193.

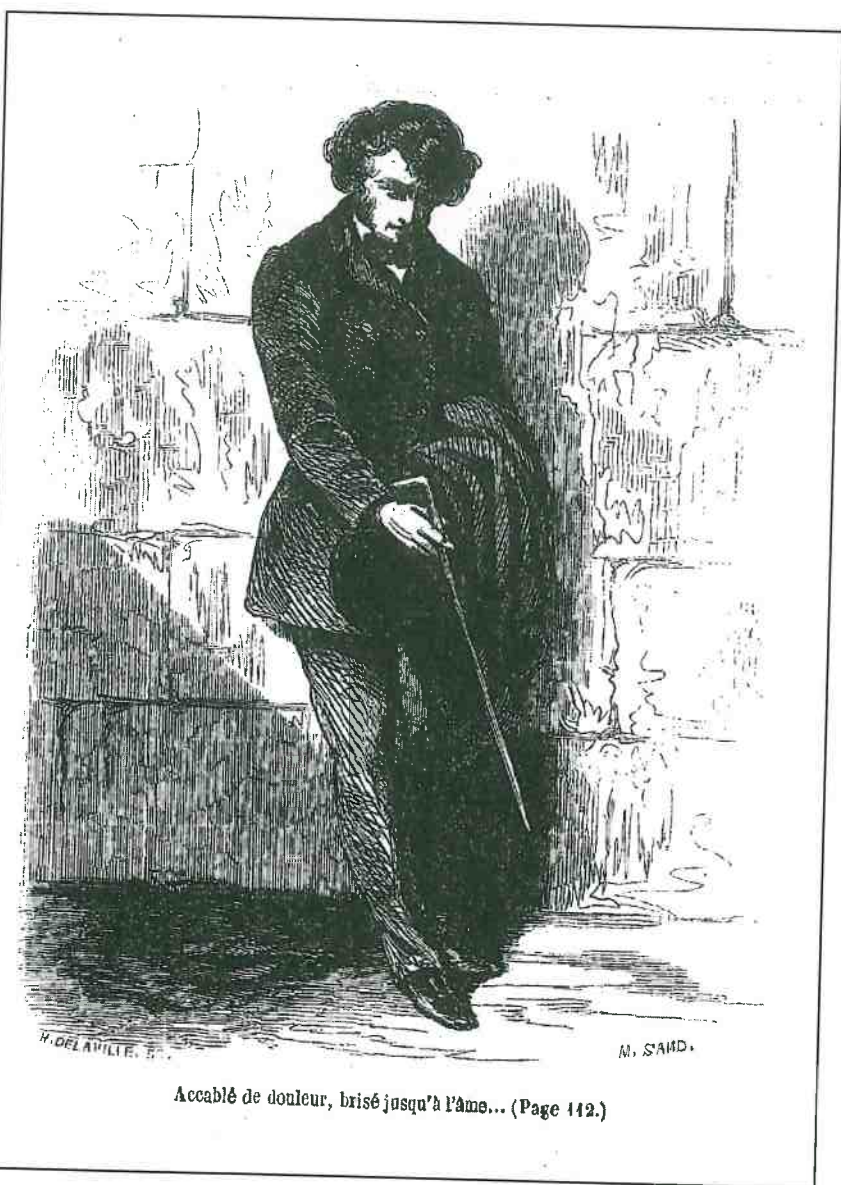
25. José LAMBERT, Introduction aux *Contes fantastiques* d'Hoffmann (t. 2), Paris, GF-Flammarion, 1980, note 4, p. 33.

26. George SAND, *Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel Lévy frères, 1873, chap. X, p. 162-178.

27. *Ibid.*, p. 162-164.

28. *Ibid.* p. 170.

29. Je souligne.



Georges.

Illustration de Tony JOHANNOT pour *Cora*.

Œuvres complètes illustrées de George SAND, Paris, éd. J Hetzel, t. IV, 1853, p.109..

plus riche et plus original que toutes les fictions de théâtre. C'est l'imprévu dans toute sa puissance, c'est l'impossible accepté d'avance³⁰.

Ce parallèle entre le « sanctuaire des songes » et un « théâtre où les faits de la vie » sont joués « sous forme de fictions » signale avant l'heure l'importance de l'inconscient et des rêves dans la création littéraire de fantaisies et la part qu'ils ont dans le merveilleux. Sand, comme Hoffmann, « depuis l'enfance, vivait dans l'irréel. Un même goût l'entraînait à substituer à la réalité, toujours trop terne, l'illusion des songes sans cesse renouvelés³¹ ». Anne Marcoline a habilement montré que le personnage de Georges dans *Cora* pourrait être « une critique amusante de Sand elle-même, qui fut une lectrice indulgente d'Hoffmann³² ». Dans ce conte, c'est Georges qui donne à Cora l'usage du verre grossissant magique³³. « Les textes d'Hoffmann sont pour Georges une loupe à travers laquelle il peut lire aussi bien le monde qui l'entoure que lui-même³⁴ ». Et, ils le furent sûrement pour Sand.

Dans l'Avant-propos à *La Nuit de Noël*, Sand suggère que c'est avec les « ravissans [*sic*] tableaux » de ses contes qu'Hoffmann « force » le lecteur « à suivre ses personnages » (p. 212) ; elle insiste sur cette capacité de persuasion des décors sur le lecteur, capacité qu'elle a utilisée dans ses mises en scène à partir de *François le Champi* en 1849³⁵. Juste après la liste des personnages et précédant le texte de la pièce, elle donne en treize lignes une description incroyablement détaillée du décor et des conditions atmosphériques :

[...] Au fond, dans le pan coupé de gauche, une fenêtre où l'on voit le haut des toits de la rue et le ciel blafard et nuageux. – En regard de cette fenêtre à

30. George SAND, *Impressions et Souvenirs*, éd. cit., p. 171.

31. Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la Musique. Le cas de George Sand 1804-1838*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1954, p. 196. L'auteur ajoute qu'à Nohant se trouvent « quatre éditions : celle de Loève-Weimar, celle de Toussenel, une troisième édition en deux volumes de 1834, plus les *Contes posthumes*, traduits par Champfleury en 1856. Aurore en possédait au moins une cinquième donnée par Liszt en 1838 ». *Ibid.*, p. 196-197.

32. Anne MARCOLINE, *Hearing Double : the Musical Body and the Female Voice in the Works of E.T.A. Hoffmann and George Sand*, https://order.proquest.com/OA_HTML/pqdtibeCCTpItmDspRte.jsp?, p. 58 (je traduis).

33. *Ibid.*, p. 61.

34. *Ibid.*, je traduis.

35. Catherine MASSON, « George Sand et l'«auto-adaptation» de ses romans à la scène », dans *George Sand, Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI (dir.), Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 71-83.

droite, un escalier tournant conduisant à des chambres supérieures. – Au fond, une porte à deux battants donnant sur l'antichambre, qui est censée ouvrir à gauche sur un escalier descendant à la rue ; à droite, sur la salle à manger. – Épars ou ornant le cabinet, tableaux, instruments de musique, baromètre, pièces mécaniques, etc. – Près du poêle est dressée une grosse bûche ornée de rubans, un vieux fauteuil devant l'établi. – Une lampe brûle sur la table. – Une vieille horloge, surmontée d'un coq doré, est placée au-dessus de la porte du fond. (p. 216)

La dramaturge propose dans les autres didascalies descriptives « tout ce qui a été ingénieusement produit à la représentation³⁶ ». Ces indications témoignent d'un travail de mise en scène précis dont ses *Agendas*³⁷ nous permettent de suivre jour après jour la création collective, l'invention des trucages, les répétitions et les représentations : « Au théâtre la *chouette* est trouvée. On est sur le chemin du poêle qui *ronfle* et qui *pétille*, la pluie va bien » ; « La *pluie* va bien dans le théâtre, le *soufflement* ne va pas mal, mais le pétilllement n'y est pas encore » ; « Au théâtre on a posé la *pluie* et les *chouettes*. Ça marche bien³⁸ ». Dans ce décor, Sand fait évoluer quatre personnages inspirés de ceux d'Hoffmann, et en qui se rencontrent le merveilleux et le réel³⁹.

Personnages d'Hoffmann revisités par Sand

Les personnages sont aussi importants chez Sand que chez Hoffmann car l'être humain et l'amour sont au centre de leurs œuvres, comme le démontre Elaine Boney⁴⁰. Cependant, des différences apparaissent dans leur façon de voir la nature humaine. Hoffmann montre parfois le côté satanique de certains êtres alors que Sand utilise rarement des personnages ex-

36. Sand précise : « la scène des jouets d'enfant, l'apparition des petits animaux, l'audition de leurs petits bruits mystérieux », Avertissement de *La Nuit de Noël*, p. 214.

37. George SAND, *Agendas*, éd. Anne CHEVEREAU, Paris, Jean Touzot, 1990-1993, t. II et III. <http://www.amisdegeorgesand.info/ajendasand2.pdf> et 3.pdf

38. *Ibid.*, t. III, 8 et 11 janvier 1862, p. 2, 12 janvier, p. 3.

39. Dans *Histoire de ma vie*, elle insiste également sur la vérité de la fantaisie : « Il n'y a rien de plus vrai au monde que cette folle et poétique histoire d'Hoffmann intitulée le Casse-noisette. C'est la vie intellectuelle de l'enfant prise sur le fait. J'en aime même cette fin embrouillée qui se perd dans le monde des chimères. » George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. 1, p. 556.

40. Elaine BONEY, « Influence of E.T.A. Hoffmann on George Sand », dans *George Sand : Collected Essays*, sous la dir. de Janis GLASGLOW, New York, The Whitston Publishing Company, 1985, p. 45.

trêmes, excepté Orio Soranzo dans *L'Uscoque*⁴¹. De la même façon, Hoffmann croit au destin alors que Sand croit en la force de caractère qui triomphe des forces externes, réelles ou imaginaires⁴². Comme l'explique Sand, dans son « humble fantaisie » de *La Nuit de Noël*, elle ne garde que quatre personnages « si bien ébauchés et si heureusement indiqués par Hoffmann » dans *Maître Puce* ; elle les adapte et les transforme pour son petit théâtre de Nohant. Elle ajoute qu'il était impossible de supprimer le « merveilleux », donc qu'elle a « fait intervenir les esprits familiers dans cette évocation qui est le début du roman de Pérégrinus » (p. 213). Sand fait ici référence au début de *Maître Puce* qui se passe la nuit de Noël. Le lecteur d'Hoffmann croit en effet que Pérégrinus reçoit des jouets merveilleux⁴³, jusqu'à ce que le narrateur explique qu'il était âgé de trente-six ans et qu'il mettait en scène une nuit de Noël avec la complicité de sa servante Aline. Il ajoute qu'il passait pour un malade mental qui ne souhaitait pas se marier, « car il était en général fort timide et misanthrope⁴⁴ », et sujet aux attaques d'angoisse en présence d'une femme. Sand retient du personnage le fait qu'il est « timide et misanthrope ». C'est sans doute à cet endroit que sur Hoffmann vient s'ajouter le souvenir ponctuel de Shakespeare (le héros de *As you like it*) et de Molière (Alceste). Elle insiste tout au long de sa pièce sur les sentiments éprouvés par Pérégrinus et Nanni. Elle les fait parler à voix haute quand ils sont seuls pour informer le spectateur qui s'amuse de la timidité de Pérégrinus : ce dernier n'exprime à Nanni son amour que lorsqu'elle tente de lui arracher le mot « aimer » de la bouche : « Mais, pour m'épouser, c'est donc que... ? Car vous ne m'avez encore pas dit... » (p. 278).

Tout en reconnaissant sa dette envers Hoffmann, Sand se laisse influencer par Shakespeare, Molière, et la *commedia dell'arte*⁴⁵. Pour créer

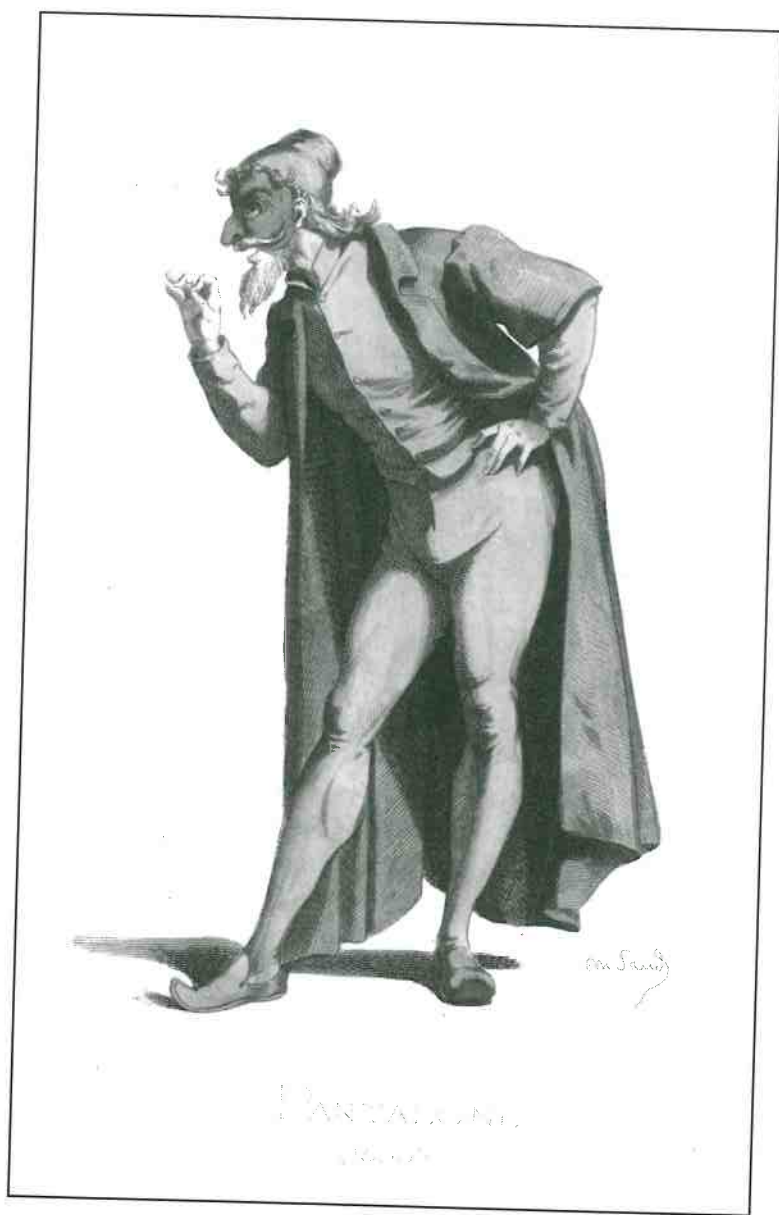
41. *Ibid.*, p. 46-47.

42. *Ibid.*, p. 47.

43. E.T.A. Hoffmann, *Maître Puce*, éd. citée, p. 30-32.

44. Le mot « misanthrope » est bien dans E.T.A. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, trad. Loève-Weimar, éd. citée, t. VII, *Maître Floh*, p. 12.

45. Albert SMITH, « Fantasy in the play of George Sand », dans *George Sand : Collected Essays, op. cit.*, p. 160-171. Smith explique qu'« au théâtre, les Romantiques exploitaient deux formes de fantaisie : la *commedia dell'arte* et un genre qualifié de romanesque » (ma traduction), p. 160. Smith souligne également que Sand trouve du plaisir à créer ce genre de fantaisie qui fait sortir de la réalité matérielle, p. 168.



Pantalone (1550)

Dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre MANCEAU
Maurice SAND, *Masques et Bouffons*, Paris, Michel Lévy Frères, T. II, 1860, p.1.

ses quatre personnages, Sand applique un principe émis dans son essai « Mon Théâtre » ; elle souhaite que ses spectateurs devinent « l'homme moral à travers l'homme physique⁴⁶ ». Elle rappelle qu'avant Molière, qui « peint les caractères bien plus que les ridicules et enseigne plus qu'il ne divertit », les bouffons italiens « avaient été, eux aussi, un progrès et un enseignement » et que « [l]eurs masques exprimaient des types psychologiques. Pantalon n'était pas seulement un disgracieux cacochyme, c'était surtout un avare et un vaniteux. Tartaglia n'eût pas amusé une heure, s'il n'eût été que bègue et myope. C'était un sot et un méchant sot⁴⁷ ». À cet égard, il est important de noter les didascalies de Sand qui caractérisent chacun des personnages et reflètent leur personnalité. À leur lecture, on saisit déjà parfaitement les quatre types représentés ; leurs vêtements, leur teint, les couleurs que Sand associe à chacun nous permettent d'imaginer même ce qu'aurait pu être la marionnette de chacun d'eux :

NANNI. — « belle jeune fille, costume pauvre et propre, jupe rayée, tablier noir » (p. 216) ;

MAX. — « vêtu de noir, très-râpé [*sic*], les cheveux hérissés, singulièrement pâle, l'œil vif, le ton bref » (p. 218) ;

PÉRÉGRINUS. — « enveloppé d'une douillette, cheveux blonds en queue bouclée, figure calme, rose et souriante, habits bourgeois en velours de fantaisie, couleurs douces. Toilette modeste soignée » (p. 225) ;

LE SPECTRE. — « La boîte, qui est restée au milieu de la chambre, s'ouvre d'elle-même, et il en sort une quantité de jouets d'enfant ; après quoi, le spectre de maître Rossmayer, petit, grêle et incolore, sort à son tour et se met à errer légèrement, quoique courbé et cassé par l'âge. Il est vêtu d'une chemise poudreuse, d'une calotte grise et râpée et d'un vieux tablier de cuir. Une petite queue mince sort de son bonnet et s'agite singulièrement. Sa voix chevrotante ressemble à celle d'un perroquet, et crie plus qu'elle ne parle » (p. 248).

En face du timide et rêveur Pérégrinus, Sand place le savant matérialiste et sectaire Max qui pense que Pérégrinus est fou, et que l'imagination est une « folle » qu'il a chassée « à grand renfort de savoir, d'expérimentations et de raisonnements positifs » (p. 231). Le seul personnage féminin de la pièce, Nanni, a un rôle important car elle prend au théâtre la place qu'aurait un narrateur dans un conte. La scène d'exposition est un monolo-

46. George SAND, « Mon théâtre », préface à son *Théâtre complet*, vol. I, Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 3.

47. *Ibid.*



E.T.A. HOFFMANN : *Meister Floh (Maître Puce)*.
Dos de la couverture de l'édition de 1822
à Francfort-sur-le-Main, chez Friedrich
Wilmans.

gue de Nanni et cette voix féminine informe le spectateur dès le début de la pièce : elle présente Pérégrinus comme doux et « le contraire de son ami, M. Max, qui critique toujours » (p. 216) ; elle crée une ambiance inquiétante en évoquant sa peur du soir, de l'ancienne chambre du défunt Rossmayer, et des bruits de la maison. Par l'entremise de Nanni, la demeure nous semble ainsi hantée en cette « veille de Noël ». À travers ce personnage, c'est George Sand qui se met en scène symboliquement car elle répare les jouets brisés par Max et protège le merveilleux du monde de Pérégrinus contre le matérialisme. Elle fait raisonner les personnages et amène le misanthrope à lui dire à la toute fin : « Ah ! Nanni, je t'aime ! je t'aime depuis longtemps, et de toute mon âme » (p. 278). Mais c'est le quatrième personnage, le Spectre du savant horloger Rossmayer, vieux maître et parrain de Pérégrinus, qui a le dernier mot ; lorsqu'il entend son filleul enfin dire « je t'aime », il déclare : « Allons donc ! » (*ibid.*) Comme le spectre dans *Hamlet*, celui de Rossmayer ouvre les yeux de Max et de Pérégrinus, tout en se faisant instance de distanciation : autre invitation pour nous à repenser cette petite fantaisie de Sand en la situant entre Shakespeare et Hoffmann.

Entre Shakespeare et Hoffmann

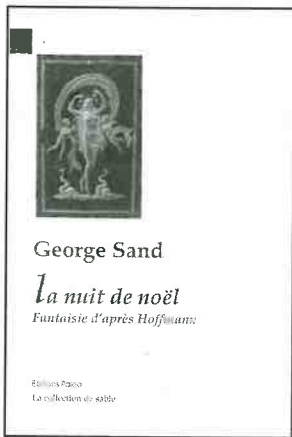
La création des personnages sandiens à partir de *Meister Floh* d'Hoffmann nous permet de rappeler que l'écrivain allemand, avant Sand, avait aussi été très influencé par Shakespeare et par la *commedia dell'arte*. Selon Walter Harich, Hoffmann aurait lu Shakespeare aux environs de 1789, à l'âge de 13 ans⁴⁸ ; il aurait donc découvert Shakespeare avant la *commedia dell'arte* à travers Gozzi, lu en 1804 à la bibliothèque Hatzig à Varsovie⁴⁹. Hough-Lewis Dunn considère que l'influence de Shakespeare sur Hoffmann dépasse celle de Gozzi⁵⁰. Francis J. Nock conclut qu'« Hoffmann trouva dans les œuvres de Shakespeare la parfaite expression de ses

48. Walter HARICH, *E.T.A. Hoffmann, Das Leben eines Künstlers*, 2 vol., Berlin, E. Reiss, 1920, t. I, p. 29.

49. Hough-Lewis DUNN, « The Circle of Love in Hoffmann and Shakespeare », *Studies in Romanticism*, vol. 11, n° 2, printemps 1972, p. 115.

50. *Ibid.*, p. 113-137. À propos de l'influence de la *commedia dell'arte* et des sources de Gozzi, Dunn renvoie à Jean Starobinski, « Ironie et Mélancholie (II) : La "Princesse Brambilla" de E.T.A. Hoffmann », *Critique*, n° 22, mai 1966, p. 438-457. Voir également l'excellent article de Shira Malkin, « Du bon usage de la *commedia* : l'imaginaire théâtral sandien », dans *Le Chantier de George Sand ; George Sand à l'étranger*, Debrecen, Kossuth Lajos tudományegyetem, coll. « Studia Romanica », 1993, p. 111-117.

croyances dramatiques concernant les personnages, l'intrigue, l'unité, et la forme d'expression ; Shakespeare fut pour lui le grand poète romantique⁵¹ ». Le 18 janvier 1811, il vit jouer *Hamlet* par un excellent acteur, Carl Friedrich Leo. Ensuite, il se lia d'amitié avec le grand comédien Ludwig Devrient qu'il vit dans *Falstaff* et *Shylock*⁵². On pense bien sûr aux effets parallèles qu'eurent sur Sand le personnage d'Hamlet et la rencontre de l'acteur Macready⁵³. Cette impression, laissée par le théâtre shakespearien sur nos deux auteurs à l'imagination débordante et encline à la fantaisie, ne semble pas étonnante. Comme l'explique Maurice Abitboul, les Élisabéthains avaient pleinement conscience que leurs croyances étaient de longue date enracinées dans le terroir populaire des contes et des légendes⁵⁴ mais aussi dans les bestiaires et les herbiers⁵⁵. Il faut aussi lier l'intérêt de Sand pour le merveilleux à sa connaissance des légendes populaires berrichonnes⁵⁶.



George SAND : *La Nuit de Noël*, page de couverture, Paris, éd. Paleo, coll. de sable, 2013.

Comme Shakespeare, Sand fait usage du spectre – du revenant – dans *La Nuit de Noël*. Avec le spectre du vieux Rossmayer, Sand pose aussi la question de la crédulité et de la rationalité (même si cela n'engage pas, comme chez Shakespeare, une réflexion sur la mélancolie). En face de son ami Max, qui bien sûr ne croit pas à l'existence du spectre, Pérégrinus est comme Hamlet face à Horatio, celui qui représente la raison. Max se vante d'avoir « doublé son cerveau d'un acier impénétrable » et affirme : « La raison, mon cher Pérégrinus, la raison pure, implacable gardienne de nos facultés,

51. François J. NOCK, « E.T.A. Hoffmann and Shakespeare », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 53, n° 3, juillet 1954, p. 369-382 (382). Je traduis.

52. *Ibid.*, p. 369-370.

53. Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, op. cit., p. 30-31.

54. Maurice ABITBOUL, *Le Monde de Shakespeare*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 163.

55. *Ibid.*, p. 164-166.

56. Idée bien soulignée dans la thèse de Chiho WATANABÉ-AKIMOTO, *Le Merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008. Thèse soutenue en 1998 à l'Université de Paris VIII sous la direction de Béatrice Didier. Dans *La Nuit de Noël*, elle voit un mélange de fantastique et de merveilleux comme dans *Le Drac*, p. 409. Voir aussi l'article de Simone Bernard-Griffiths dans le présent volume.

tout est là, et il n'y a que cela ! » (p. 231). Lorsque Max détruit tout le cérémonial préparé par Pérégrinus en l'honneur de Rossmeyer, Sand ironique fait dire à Pérégrinus que Max a agi en hommage à un « fantôme de raison creuse et froide » (*ibid.*). C'est aussi à Max qu'elle fait entendre la voix du spectre que celui-ci interprète comme des paroles apportées par le vent : « Ce que c'est que le hasard ! Voilà pourtant comment se produit le fantastique dans les esprits crédules ! » (p. 246). Comme chez Shakespeare, le spectre revient pour réparer des torts, mais il n'est jamais terrifiant chez Sand ; il se joue de Max et défend celui qui croit à l'imagination alors que chez Shakespeare il figure la chimère qui peut s'emparer de l'esprit du mélancolique. Dorrya Fahmy a très bien présenté les enjeux que représentait la mise en scène du spectre :

Une des grandes difficultés que posait la pièce, c'était de présenter les scènes où paraît le spectre avec assez de « crédibilité » pour qu'elles ne produisent pas simplement un effet grotesque. Le spectateur qui veut rester sceptique se trouve libre de n'y voir qu'une suite de cauchemars dont le D^r Max est victime. Un des procédés employés par George Sand, pour mieux rendre vraisemblable sa légende, consiste justement à montrer le D^r Max acharné jusqu'au bout à lui donner un sens logique. Plus il déclare que la voix du spectre est un écho, sa présence une hallucination, plus le spectre devient vivant et réel pour le spectateur qui le voit se mouvoir sur la scène⁵⁷.

À cette leçon donnée à Max par le spectre s'ajoute celle qui est donnée à Pérégrinus par le vieillard, marionnette du vieux Rossmeyer : « en cherchant [...], on trouve toujours quelque chose⁵⁸ » (p. 269). Lorsque le théâtre de marionnettes s'anime, Sand passe alors des jouets d'Hoffmann aux marionnettes de Nohant dans sa propre pièce : « La toile du petit théâtre se lève. On voit un joli décor et deux marionnettes en scène, le vieillard et l'enfant qu'on a déjà vus dans les mains de Pérégrinus, et qui avaient été remis dans la boîte sous l'escalier » (p. 268). Ce théâtre dans le théâtre fait office de verre grossissant pour Pérégrinus. La marionnette du vieux Rossmeyer explique à la marionnette de Pérégrinus, que s'il ne déclare pas son amour à Nanni, il ne saura jamais se faire aimer. C'est ensuite Nanni qui, par la magie de l'amour⁵⁹, transforme Pérégrinus en

57. Dorrya FAHMY, *George Sand, auteur dramatique*, Paris, Droz, 1934, p. 290-291.

58. Pérégrinus l'explique ensuite à Max : « il est bon d'avoir un but, fût-ce un idéal insaisissable, parce qu'en explorant l'inconnu, on rencontre toujours un chemin vers le mieux », p. 273.

59. Hough-Lewis DUNN montre qu'en ce qui concerne l'amour, Hoffmann a été plus influencé par Shakespeare que par Gozzi, art. cité, p. 113-137.

« interpellant les marionnettes » et en criant : « ce n'est pas vrai ! » (p. 270). Sa voix fait disparaître les marionnettes et « la toile se ferme » (*ibid.*). L'expérience du merveilleux transforme aussi Max qui, à la toute fin, croit avoir rêvé le mariage de Pérégrinus et de Nanni et ne se montre plus hostile à cette union. C'est en fait dans la représentation du théâtre de marionnettes, où les *pupazzi*⁶⁰ représentent Pérégrinus et son vieux maître, que se trouve le « merveilleux pur », peut-être aussi l'expression possible d'un rêve de Pérégrinus. Comme chez Shakespeare, après toutes les épreuves subies, par une « alchimie mystérieuse », l'homme peut se métamorphoser et accéder à une forme de sagesse⁶¹. Ces fins idylliques, forme de « magie blanche⁶² » très shakespearienne, emmènent dans « un merveilleux monde nouveau » idéal – a *brave new world*⁶³. L'idéalisme sandien est ainsi producteur du merveilleux car, comme Todorov le précise : « le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur⁶⁴ ».

Si *La Nuit de Noël*, ressemble à un « conte de fées⁶⁵ » (p. 211), il faut noter qu'Hoffman commence son conte *Meister Floh* avec la fameuse formule « Il était une fois⁶⁶ », et qu'il fait suivre d'une digression ironique : « Mais quel auteur oserait encore attaquer ainsi son récit ! » Il insiste sur le côté « démodé » de l'expression et la présente comme « une perte de temps⁶⁷ » pour le lecteur. Pourtant, il ajoute :

60. George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée. Sand explique que ces marionnettes sont devenues à Nohant « de véritables personnages associés à toutes les impressions gaies ou poétiques de [leur] vie intime », t. II, p.1250.

61. Maurice ABITBOUL, *Le Monde de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 182.

62. *Ibid.*, p. 173.

63. *Ibid.* Abitboul fait ici référence à *La Tempête* de Shakespeare, acte 5, scène 1.

64. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 47.

65. Pour Fahmy, *La Nuit de Noël* « est avant tout un conte de fée que George Sand, alors grand'mère, a dû écrire en pensant à ses petites filles » mais elle ajoute qu'il s'y trouve « autre chose que des rêveries propres à distraire les imaginations enfantines. » (*George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 287). Olivier Bara note que Roxane Martin inclut *La Nuit de Noël* dans son étude de la féerie au XIX^e siècle (*La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Champion, 2007), Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, *op. cit.*, p. 249.

66. E.T.A. HOFFMANN, *Maître Puce*, éd. citée, p. 29. L'expression est dans la traduction de Loève-Veimar, éd. citée, t. VII, p. 5.

67. *Ibid.*

L'auteur de cet extraordinaire conte de *Maître Puce* pense qu'un tel début serait excellent, voire le meilleur que l'on puisse donner à une histoire (n'est-ce pas d'ailleurs pour cette raison que les plus parfaits conteurs de tous les temps, les nourrices ou les vieilles femmes par exemple, s'en sont constamment servis⁶⁸ ?)

George Sand, auteure de contes de fées pour ses petites filles, tenta de changer le regard de ses spectateurs sur la réalité de la vie en utilisant la représentation théâtrale comme verre grossissant magique qui leur permettrait d'accéder à la vérité du merveilleux, ou d'« introduire la pensée du spectateur dans un monde plus pur et mieux inspiré que le triste et dur courant de la vie terre à terre⁶⁹ ». C'est en usant de la représentation théâtrale comme « verre grossissant » que commence le merveilleux au théâtre chez Sand. En y faisant entrer la fantaisie, le rêve, la magie, l'espoir d'un monde meilleur, elle se fait la bonne fée qui met en scène la métamorphose humaine possible⁷⁰, pour, par mimétisme, métamorphoser aussi le spectateur, et transformer le merveilleux en réalité.

Catherine MASSON
Wellesley College



68. *Ibid.*

69. *Ibid.*

70. « L'instinct de l'homme, c'est le progrès. Il est plus qu'un être perfectible, il est un être perfectionneur », écrit-elle dans une lettre d'un voyageur à M. Alexandre Manceau, « Impressions de lecture et de printemps », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1864, dans *George Sand Critique 1833-1876*, sous la dir. de Christine PLANTÉ, Tusson (Charente), Du Lérot éditeur, 2006, p. 657-681 (679).



Gravure d'Antoine CLOUZIER pour *Le Petit Chaperon rouge*, Charles PERRAULT, *Histoires ou contes du temps passé*, à Paris, chez Claude Barbin, 1697.

Le Nuage rose (1872), ou l'écheveau des contes

Par son titre, le recueil des *Contes d'une grand-mère*, dont George Sand rédige les différents récits à partir de 1872, fait signe vers un texte antérieur bien connu : les *Contes de ma Mère l'Oye*, que publie Charles Perrault chez Barbin en 1697. Non seulement ce titre thématique, construit sur le même patron syntaxique, évoque dans les deux cas une instance féminine et ancestrale¹, mais le dispositif scénique configuré dans le frontispice des *Contes* de Perrault présente une scène d'intérieur, une veillée pendant laquelle une vieille femme à la quenouille narre des contes à un jeune auditoire attentif. La réédition du volume qui paraît chez Hetzel en 1862, illustrée par Gustave Doré – et dont un exemplaire figure dans la bibliothèque de Nohant – donne à voir, quant à

1. Les « contes de la mère l'Oie » désignent des histoires peu crédibles, colportées par les nourrices ou les paysannes, à l'image de la conteuse qui figure dans le frontispice de l'édition de 1697 des contes de Perrault.

elle, une aïeule entourée de ses petits-enfants, et qui donne lecture... du livre de contes qui repose sur ses genoux et dont une scène se profile sur le tableau qui orne le mur du salon, à l'arrière-plan. Rien d'étonnant, pour qui connaît les déclarations convaincues de l'écrivain dans *Histoire de ma vie*, rappelant ses lectures d'enfance et leur impact durable sur la sensibilité de l'adulte :

Je trouvai à Nohant les contes de Madame d'Aulnoy et de Perrault dans une vieille édition qui a fait mes délices pendant cinq ou six années. Ah ! quelles heures m'ont fait passer *L'Oiseau bleu*, *Le Petit Poucet*, *Peau d'Âne*, *Belle-belle ou le chevalier Fortuné*, *Serpentin vert*, *Babiole* et *La Souris Bienfaisante* ! je ne les ai jamais relus depuis, mais je pourrais tous les raconter d'un bout à l'autre et je ne crois pas que rien puisse être comparé, dans la suite de notre vie intellectuelle, à ces premières jouissances de l'imagination².

Dans ces récits, Sand entreprend donc, à son tour, de narrer – et d'écrire ce qu'elle narre – pour renouveler l'enchantement qui la marqua si profondément : les contes, adressés à ses petites-filles, Aurore et Gabrielle, alors âgées de six et quatre ans, ont pour objectif de faire du merveilleux un *medium* idéal pour transmettre connaissances et philosophie de la vie.

Le Nuage rose, écrit du 12 au 16 juillet 1872, si l'on en croit l'agenda³, s'adresse à la petite Gabrielle, destinataire d'une histoire qui lui sera contée par sa sœur aînée, et qui repose sur le mystère du langage : « Tu ne sauras lire que l'année prochaine, mais Aurore te le racontera dès à présent. Pourtant, l'année prochaine, il y aura encore bien des mots que tu ne comprendras pas toujours⁴. » (p. 117) Ce mystère des mots est le sujet même du récit, que Sand définit comme suit dans une lettre qu'elle adresse à Flaubert le 19 juillet 1872 : « J'ai fait aussi un 2^e conte fantastique pour la *Revue des Deux Mondes*, un conte pour les enfants⁵. »

L'indétermination propre au fantastique, qui ménage une hésitation entre explication rationnelle et signification surnaturelle, serait ainsi au service d'une réflexion sur le langage, sur la polysémie, sur l'hésitation

2. George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Martine REID, Paris, Quarto Gallimard, 2004, t. II, chap. 15, p. 643.

3. Le conte est publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} août.

4. George SAND, *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice DIDIER, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 116. Nous renverrons désormais à cette édition par le numéro de page indiqué dans le texte.

5. George SAND, *Correspondance*, édition Georges LUBIN, Paris, Classiques Garnier, t. XXIII, 1989, p. 169.

éprouvée entre sens littéral et sens figuré. Cet apprentissage, ardu eu égard à l'âge des destinataires premières, ne peut donc opérer que par le truchement de la fiction, voire de la féerie.

Le fil de trame : le conte de l'ignorance, Perrault et *Le Petit Chaperon rouge*

Le conte, qui se subdivise en treize sections, consacre les quatre premières à l'éducation de la jeune héroïne, Catherine, qui ne sait « encore ni lire ni écrire » (p. 117), et peine à déchiffrer le monde. Cette ouverture repose sur une antinomie fortement incarnée par les personnages : celle qui oppose l'imaginaire à la raison. Catherine, la petite paysanne, rêve : croyant retrouver sa brebis perdue au bord de la mare, elle emprisonne dans son tablier un peu de brouillard, prompt à s'évaporer, image même de l'inconsistance des chimères. Cette propension irrépressible à la fantaisie – la petite fille croit percevoir des voix et communiquer avec un « petit nuage » (p. 122) dont elle suit l'évolution dans le ciel et, plus largement, avec les éléments naturels – est combattue par sa mère, Sylvaine, figure de la raison. Une première étape est franchie à l'issue de ces sections introductives : Catherine délaisse le monde animalier et élémentaire, ce grand réservoir de *fictionnalisation*, fondé sur une perception anthropomorphique et magique de l'univers, au profit de l'école et du travail : « Elle [...] voulut aller à l'école, et puis elle prit goût à sa quenouille, et en grandissant elle devint une fillette très aimable et une fileuse très habile. » (p. 127)

Mais l'aventure de la fillette commence précisément à ce moment-là, prenant comme point de départ une maturité illusoire. En réalité, nulle initiation n'a permis de changement profond dans ces chapitres introductifs. La section V annonce en effet un départ, qui coïncide avec l'entrée de la jeune héroïne dans l'adolescence : « Quand elle eut douze ans, sa mère lui dit : – Serais-tu contente de voyager un peu, ma fille, et de voir des pays nouveaux ? » (p. 127). Ainsi se met en place un scénario qui repose sur une dynamique associée à un personnel narratif exclusivement féminin, représentant trois âges de la vie : la très jeune fille, la mère, et la grand-tante Colette, une vieille femme aux « cheveux d'argent » (p. 130), figure de l'aïeule, qu'il s'agit de découvrir et, peut-être, de consulter : Catherine en effet ne la « conn[ait] pas, parce qu'elle n'est pas revenue [...] depuis plus de trente ans » (p. 127).

Or cette mise en perspective des différentes générations est indissociable d'une mise en espace signifiante : la grand-tante Colette « demeure loin

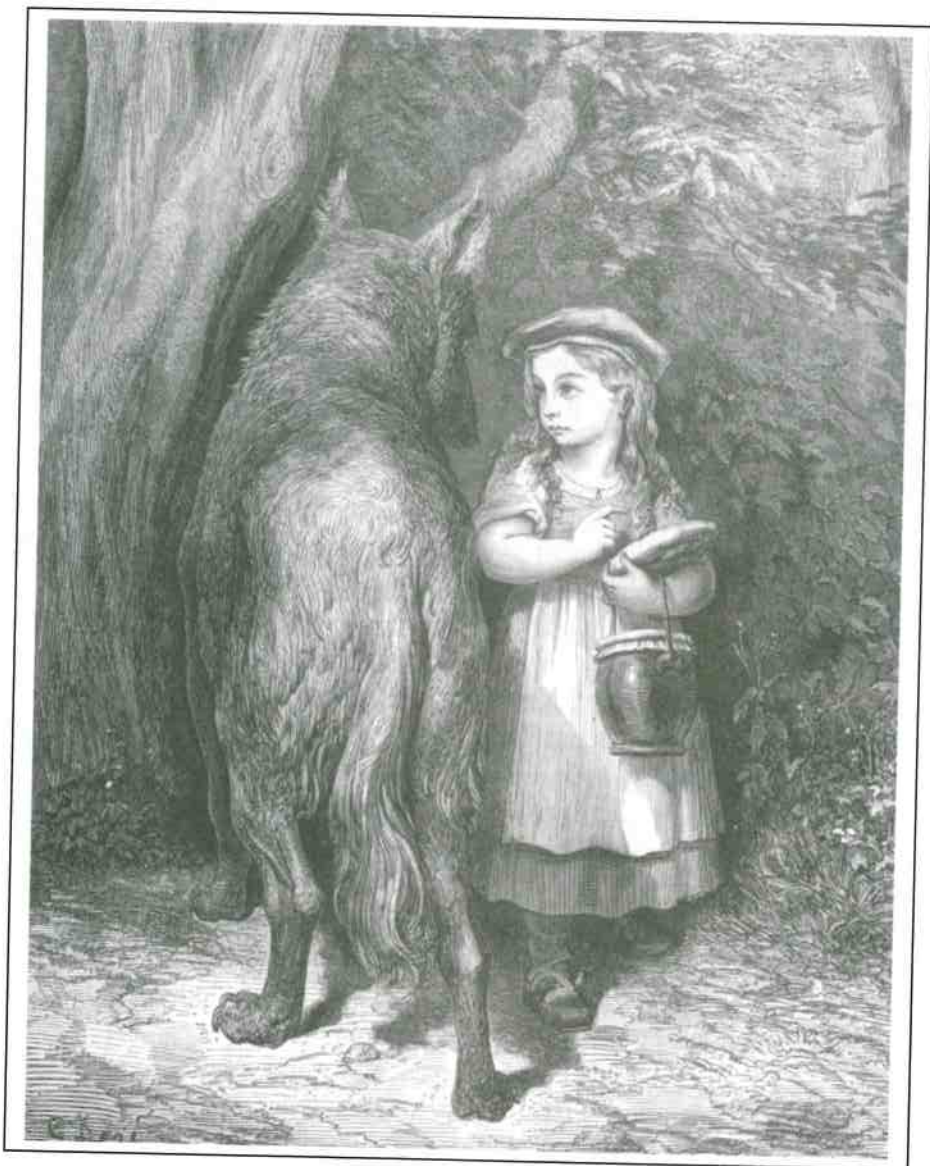


Illustration de Gustave DORÉ pour *Le Petit Chaperon rouge* (détail).

« En passant dans un bois elle rencontra compère le loup »

Contes de PERRAULT, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1862.

d'ici dans la montagne » (p. 127), précise Sylvaine. Le locatif, qui désigne le foyer et donc l'univers familial, souligne dans le même temps l'importance d'un parcours qui n'est pas sans évoquer celui qui constitue la trame du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault.

Voici donc en effet une enfant naïve, à qui sa mère propose de se rendre chez une aïeule qui vit dans l'isolement et semble attendre quelque réconfort : « J'ai peur qu'elle ne s'ennuie et qu'elle ne meure faute de soins » (p. 127), affirme Sylvaine, rappelant par là les paroles maternelles, énoncées de même au discours direct dans *Le Petit Chaperon rouge*⁶. Notons que l'ignorance de Catherine à ce stade est soulignée à maintes reprises : l'expression « les pays bleus » (p. 127), employée pour désigner tout ce qui est « loin » (*ibid.*), c'est-à-dire inconnu, est l'indice de cette inexpérience⁷. C'est très explicitement l'ignorance de la « petite fille de Village⁸ » qui est cause de son malheur dans le récit de Perrault : « la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup⁹ », indique à ce dernier le lieu où habite sa grand-mère. Et si celui-ci la précède, c'est à cause de l'insouciance de la fillette qui flâne en route, « s'amusant à cueillir des noisettes, à courir auprès des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait¹⁰ ». Le dénouement bien connu du conte repose également sur l'incapacité du Chaperon à déchiffrer les signes¹¹.

Or le cheminement jusqu'à la demeure de Colette renforce cette hypothèse de lecture tout en redoublant les analogies de structures et de thèmes d'écart de sens. Après un long voyage en diligence, la fillette et sa mère, parties de concert, doivent emprunter « un chemin aussi rapide que le toit de la bergerie », chemin unique, qui ne laisse par conséquent d'autre choix que la rectitude et l'effort : « – Il n'y en a pas d'autres, suivez-le » (p. 128), affirment les villageois. Perrault, quant à lui, imagine deux accès possibles

6. « Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade [...] ». Charles PERRAULT, *Contes, Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 259.

7. « – Que me chantes-tu là, petite ? Il n'y a pas de pays bleus ! » (*Contes d'une grand-mère, op. cit.*, p. 127), ne manque pas de remarquer Sylvaine.

8. Charles PERRAULT, *op. cit.*, p. 258.

9. *Ibid.*, Je souligne.

10. *Ibid.*, p. 259.

11. Voir la séquence des questions posées au loup.

pour arriver à bon port – « le plus court », et « le plus long¹² ». Mais pour accéder à la demeure de tante Colette, il faut encore sortir du village et s'enfoncer dans la nature : la maisonnette s'aperçoit, « avec des sapins tout autour » (p. 129) ; et le nouveau chemin est « encore plus raide et plus effrayant ». Le narrateur insiste surtout sur l'impossibilité de toute distraction, érigeant *a priori* son récit à rebours de l'histoire du Petit Chaperon, qui cède à l'attrait des sous-bois, et s'y égaille à loisir :

Il n'y avait pas à choisir le bon chemin, il n'y en avait qu'un, et elles n'avaient pas besoin de guide ; elles n'eussent pu se distraire en causant avec lui ; les gens de ce pays-là ne savaient que quelques mots de français. Ils parlaient un patois que ni Catherine ni sa mère ne pouvaient comprendre. (p. 129)

Si le texte diffère, il laisse apparaître en filigrane le récit de Perrault, dont il détourne ostensiblement le sens. C'est en effet chez le conteur qu'il est nécessaire de « choisir le bon chemin », et c'est dans *Le Petit Chaperon rouge* que la fillette se laisse distraire en écoutant le Loup, dont elle comprend le langage, engageant avec lui un dialogue qui lui sera fatal. L'absence de toute communication dans ce passage du *Nuage rose* confère donc un sens nouveau au voyage, sous le signe de l'obstination et du « courage¹³ ». L'épisode se solde ainsi par un dénouement provisoirement heureux, qui ouvre le champ à un nouveau redéploiement des aventures : « Enfin, quoique le sentier fût dangereux, elles arrivèrent sans accident à la maison couverte en planches » (p. 129).

Cette inversion narrative qui, loin de gommer le texte-source, en rend visibles les fondements, s'enrichit en outre d'une audacieuse redistribution de notations clés. Dès la section I en effet, le loup est mentionné à propos du petit agneau de Catherine : « elle [Bichette] avait couché à la belle étoile, sans doute le loup l'avait mangée » (p. 119). Mais cette unique occurrence ne fera sens que plus tard, par le biais d'une lecture

12. C'est le loup qui établit cette distinction, choisissant, comme on sait, la voie la plus courte. En revanche, les frères Grimm, qui modifient considérablement le texte qu'ils se réapproprient, imposent une voie unique : le fameux chemin duquel l'enfant ne doit s'écarter sous aucun prétexte. Voir *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par les frères GRIMM. Édités et traduits par Natacha RIMASSON-FERTIN, Paris, Corti, 2009, t. I, p. 164 : « Ne t'écarte pas du chemin, sinon, tu tomberas », stipule la mère du Petit Chaperon. Mais Sand pouvait-elle connaître cette version, qui ne fut jamais incluse dans les traductions françaises des contes au XIX^e siècle ? cela est peu probable.

13. « [...] mais Catherine n'était point lasse ni effrayée, elle rendit le courage à sa mère », *Contes d'une grand-mère, op. cit.*, p. 129.

rétrospective, qui autorisera la corrélation, en lien cette fois avec le personnage titre de Perrault. La jeune Catherine, on l'a vu, ne présente guère d'analogies avec le célèbre Chaperon, hormis son jeune âge et son ignorance. En revanche, dans la section XI, la tante Colette, cette « grande femme pâle avec des cheveux d'argent et une figure assez belle » (p. 130), se promène « au bas du glacier avec son capulet de laine écarlate sur la tête et sur les épaules » (p. 143). Le possessif, signe qu'il s'agit d'une vision familière, fonde donc en habitude le port du « capulet », ce « bonnet de femme en usage dans les Pyrénées », où se situe l'histoire, comme l'explique Béatrice Didier. Le terme de « bonnet » toutefois, ne semble guère approprié puisque le vêtement dont il est ici question couvre les épaules. On en retrouve mention plus loin, dans une configuration identique : « Elle avait son capulet rouge rabattu sur les épaules » (XIII, p. 146). Il s'agit en fait d'une « coiffure en forme de capuchon », un capuchon étant la « partie supérieure d'un vêtement en forme de bonnet qui peut se mettre sur la tête ou se rabattre sur le dos », comme le stipule le *Trésor de la langue française*. On sait que le chaperon qui caractérise le personnage de Perrault – « un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge¹⁴ » – désigne quant à lui une simple « bande d'étoffe que les femmes portaient sur la tête », comme le confirment les illustrations d'époque¹⁵. Mais les éditions du XIX^e siècle, proposent des figurations plus libres : en 1862, Gustave Doré pour sa part (chez Hetzel) coiffe la fillette d'une sorte de bérêt, mais dans une illustration de 1867, il la revêt d'une ample cape rouge à capuchon, plus proche de la description proposée par George Sand dans son conte. Quoi qu'il en soit, on est frappé par la récurrence de l'expression, qui apparaît à trois reprises, et par le rôle de l'objet, qui sert d'élément de reconnaissance : « c'est bien vous qui étiez là-haut [...] ? J'ai vu votre capulet rouge », remarque Catherine (p. 144). Une telle insistance est stratégique. Elle signe la présence sous-jacente du conte de Perrault. Toutefois, le texte donne lieu à un ensemble de distorsions, dont le transfert de personnage n'est pas la moindre : car ce n'est pas la petite fille qui porte le fameux chaperon ou capuchon, mais l'aïeule – qui n'est au demeu-

14. Charles PERRAULT, *op. cit.*, p. 254.

15. Voir notamment la vignette sur laquelle s'ouvre le conte dans l'édition Barbin, en 1697.

rant pas menacée par le loup. Cette histoire, qui témoigne de « réminiscences¹⁶ » manifestes, emprunte des voies nouvelles pour reconfigurer le sens.

L'important est que la fable soit liée à une réflexion sur l'ignorance. Le conte de Perrault, qui s'achève par une moralité, étoffée en 1697, souligne clairement « le caractère allégorique du loup séducteur¹⁷ » et le danger qu'il fait encourir aux « jeunes filles¹⁸ ». Or la dimension sexuelle n'est pas absente du conte sandien. L'histoire de tante Colette est en effet celle d'une fille séduite et abandonnée. C'est la raison pour laquelle elle s'est isolée, et n'a « jamais été mariée » (p. 127). Dès lors s'explique le port, symbolique, du « capulet rouge » : car c'est elle qu'autrefois, le loup a mangée. Elle explique d'ailleurs à Catherine de façon imagée ce que sont les « Loups doucereux » de Perrault :

— Je vois bien que tu aimes le merveilleux, et qu'il faut y prendre garde. Moi aussi, j'ai été enfant et j'ai rêvé d'un nuage rose. Et puis j'ai été jeune fille, et je l'ai rencontré. Il avait de l'or sur son habit et un grand plumet blanc...

— Qu'est-ce donc que vous dites, ma tante ? votre nuage était habillé, il avait un plumet ?

— C'est une manière de parler, mon enfant ; c'était un nuage brillant, très brillant, mais ce n'était rien de plus. C'était l'inconstance, c'était le rêve. Il apportait l'orage, lui aussi, et il disait que ce n'était pas sa faute, parce qu'il avait la foudre dans le cœur. Et un beau jour, c'est-à-dire un mauvais jour, j'ai failli être brisée comme ton pommier fleuri ; mais cela m'a corrigée de croire aux nuages et j'ai cessé d'en voir. Méfie-toi des nuages qui passent, Catherine, des nuages roses, surtout ! Ils promettent le beau temps et portent en eux la tempête ! (p. 146)

L'ensemble de ces propos se démarque à peine de ceux de la moralité de Perrault, même si l'imagerie choisie est différente. Quand Colette se souvient : « Moi aussi, j'ai été *enfant* [...] Et puis j'ai été *jeune fille*¹⁹ », son discours se démarque à peine des deux premiers vers de la moralité du conte, qu'elle se réapproprie :

*« On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles*

16. Sand emploie ce terme dans *La Reine Coax*. Voir *Contes d'une grand-mère*, *op. cit.*, p. 114.

17. Voir en particulier les travaux de Ute HEIDMANN et Jean-Michel ADAM, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, « Le Petit Chaperon palimpseste », p. 91.

18. Charles PERRAULT, *op. cit.*, p. 260.

19. Je souligne.

*Belles, bien faites et gentilles,
Font très mal d'écouter toutes sortes de gens [...] ».*

La beauté éclatante du nuage dénonce la superficialité et la séduction du personnage, exemple même du « Loup doucereux », et renvoie aux deux derniers vers du texte conclusif de Perrault sur le plan sémantique : « *Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux, / De tous les Loups sont les plus dangereux.* » Ce danger, c'est précisément « l'orage », « la foudre dans le cœur ». L'important est ici le fait que, en inversant la structure du conte de référence, la tante Colette, qui en fait se substitue à la figure de la mère²⁰, donne à la jeune fille l'avertissement dont le Petit Chaperon rouge n'a pas pu bénéficier chez Perrault (puisque sa mère l'envoie chez sa mère-grand sans la mettre en garde). Au contraire, l'avertissement est explicite, bien que métaphorique, dans « Le Nuage rose » : « Méfie-toi des nuages qui passent », conclut clairement tante Colette.

Mais à cette leçon s'en superpose une seconde : inexpérimenté, le Petit Chaperon rouge est traité comme une figure de la mauvaise lectrice. C'est déjà ce dont témoignait le fameux dialogue avec le loup chez Perrault : la lecture des signes ne suffit pas à alerter la petite fille qui ne parvient pas à les déchiffrer. Dans le conte de George Sand, *l'incipit* insiste sur l'importance de la lecture. À douze ans, quand Catherine part chez la tante Colette, on imagine qu'elle est censée avoir appris à lire, mais de façon insuffisante, car tout le récit montre qu'elle adhère encore au sens premier des mots, sans imaginer leur possible stratification sémantique. Il s'agit donc plus largement d'apprendre à lire le monde grâce à un décryptage plus fin du langage.

Le fil de chaîne : les contes de la curiosité et de l'impatience, *La Belle au bois dormant* et *Madame d'Aulnoy*

Si la filiation du récit avec le conte de fées littéraire se fait grâce à une réflexion sur l'ignorance, celle-ci est corrélée à une problématique connexe, celle de la curiosité et de l'impatience, associée à l'image de la quenouille.

De tous les contes merveilleux, *La Belle au bois dormant* de Perrault est sûrement celui qui est le plus étroitement associé à ce thème. Or là encore Sand semble inverser le sens du récit. Dans cette autre fable de l'inefficacité parentale, la Princesse découvre une bonne vieille qui file en

20. Bien qu'attentive au sort de sa fille, elle n'est cependant pas en mesure de l'éclairer sur les risques de l'illusion.

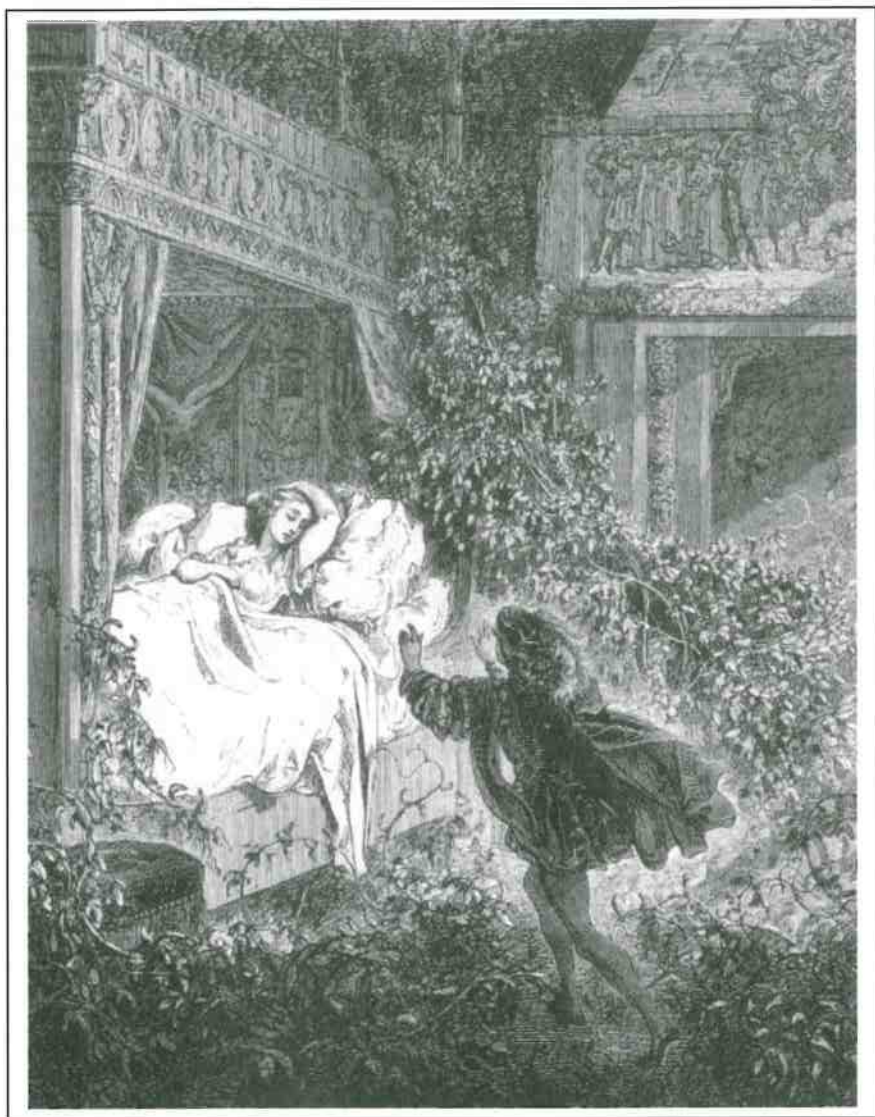


Illustration de Gustave DORÉ pour *La Belle au bois dormant*.
« Il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés... »
Contes de PERRAULT, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1862.

haut d'un donjon : « Ah ! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous ? donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. Elle n'eut pas plus tôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, [...] elle s'en perça la main et tomba évanouie²¹ ». Catherine tombe de même en admiration devant la « quenouille d'ébène » et le « petit fuseau monté en argent » (p. 132) de tante Colette et, dans le « coffret » de la filleuse, « sorcière ou fée » (p. 134), la petite fille découvre le fil très fin qui est le produit du travail de sa tante. Dès lors, le même désir que celui de la princesse de Perrault la pousse à vouloir surprendre le secret de Colette et à filer comme elle. Mais le récit s'euphémise tout en se faisant plus transparent. Si, comme on l'a vu, il s'agit de mettre la jeune fille en garde contre l'illusion de l'amour, le conte qu' imagine George Sand joue sur le relais de ce que nous appelons aujourd'hui l'inconscient plutôt que sur la plus traditionnelle mise en place d'une période de latence. Au sommeil de cent ans dans lequel est plongée la Belle se substitue en effet le somme de la jeune Catherine auprès de tante Colette, occasion de décrire un rêve particulièrement éloquent, dans la section XIII du conte : « Catherine essaya de filer en causant avec sa tante ; mais ses yeux se fermèrent, et le fuseau s'échappa de ses doigts » (p. 146). Une comparaison avec le conte de Perrault révèle une très nette dédramatisation : ici, il n'est jamais question de piqûre – rappelons que le terme choisi est violent chez l'académicien : la Princesse « s'en perça la main ». Au contraire, le sommeil s'empare doucement de Catherine, aux côtés de son initiatrice, celle-là même qui permettra de déchiffrer le rêve. Ce dernier, qui résulte d'une sorte de syncrétisme merveilleux – puisque l'on y retrouve aussi bien Apulée que Madame d'Aulnoy –, prend l'allure d'une réponse inconsciente à l'avertissement de tante Colette : « j'ai rêvé que je filais aussi bien que vous ; mais ce que je filais, hélas ! c'était mon nuage rose ! » (p. 149). Dans cette séquence tout à fait primordiale, Sand retourne le conte de son prédécesseur : en se « perçant » le doigt, la Belle est violemment confrontée au franchissement majeur qui fait d'elle une jeune fille nubile. Le choix du conteur est alors de retarder l'accès à la sexualité (ce qui correspond au vœu liminaire des parents, puisque le roi interdit la présence des fuseaux dans le royaume) : comme le fait remarquer Bruno Bettelheim, « le sommeil de l'héroïne [...] sépare son éveil sexuel de son union avec

21. Charles PERRAULT, *op. cit.*, *La Belle au bois dormant*, p. 248.

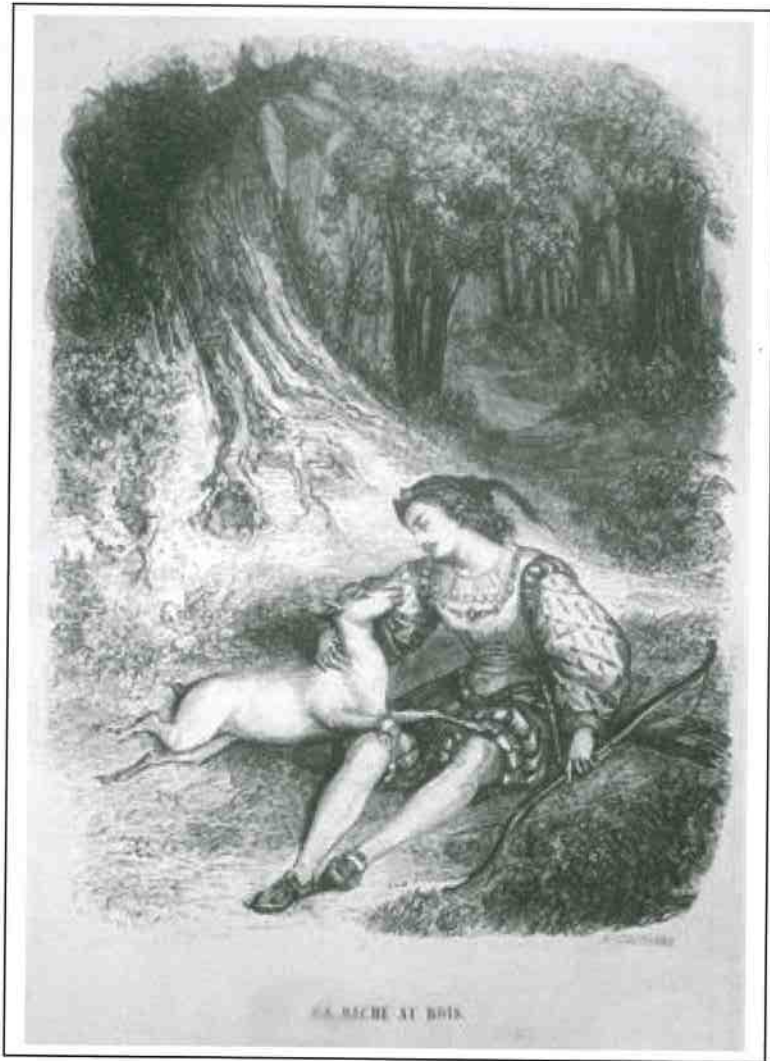


Illustration pour *La Biche au bois*, de Madame D'AULNOY
dans *Contes des fées* par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et
Madame Leprince de Beaumont.
Paris, Garnier frères, 1882

l'amant²² ». C'est cet écart temporel qui se traduit par le thème de la période de latence, ces « cent ans » qui désignent en fait une durée conséquente mais indéterminée. Si la Belle a quinze ou seize ans lorsqu'elle se blesse à la quenouille – âge moyen des premières règles à l'époque –, Catherine en a douze lorsqu'on l'envoie chez tante Colette. Le système d'indexation diffère, puisque de physiologique il devient éducatif²³, mais la symbolique reste globalement la même, comme l'indique le motif central du fuseau²⁴. Sand toutefois préfère une initiation plus active : l'entrée dans un apprentissage auprès d'une figure ancestrale qualifiée de « fée ». C'est pourquoi tante Colette décrypte le rêve et l'interprète comme le symbole d'une liquidation de l'illusion : Catherine s'y voit obligée de carder son nuage rose, métaphore de sa propension jugée funeste à se laisser séduire par les mirages de l'imagination. La leçon, qui prend valeur de moralité, ne tarde pas à être énoncée : « Tu feras comme moi : tu ne pourras pas empêcher les figures de passer ; mais tu auras fait provision de courage. » (p. 149)

Mais l'image du fuseau appelle encore d'autres « réminiscences », que viennent corroborer des indices conjoints. Revenons à l'ouverture du conte : dans la première section, la petite agnelle de Catherine se nomme « Bichette » (p. 118), comme la princesse Désirée après qu'elle s'est métamorphosée en biche, dans *La Biche au bois* de Madame d'Aulnoy. Or cet autre conte, intimement connu de George Sand, parle d'impatience, une impatience qui ne respecte pas le temps nécessaire à la maturité. La prin-

22. Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 2012, p. 346.

23. Catherine, on l'a dit, délaisse le monde animal pour s'intéresser à l'étude et acquiert savoir et compétences : « elle devint une fillette très aimable et une fileuse très habile » (p. 27).

24. Hormis le fait que l'âge de la nubilité en France baisse tout au long du XIX^e siècle (voir notamment Edward SHORTER, « L'âge des premières règles en France, 1750-1950 », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1981, vol. 36, n^o 3, p. 495-711), une approche anthropologique confirmerait l'analogie. En effet, « [cette] transformation physiologique coïncide avec l'imposition [...] de travaux touchant les fibres textiles. [...] Chaque objet – fuseau, quenouille, épingle, aiguille... – renvoie à un aspect et à un moment du désir et du courtisement, aussi les contes, qui narrent des initiations plus explicites, en font-ils des signes parlant de la nubilité et des nœuds de leur récit » (Daniel Fabre, « La culture paysanne », dans *Histoire de la France*, t. IV, *Les Formes de la culture*, André BURGUIERE et Jacques REVEL (dir.), Paris, Seuil, 1993, p. 166-167. Cité par Marie SCARPA, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 30-31).

cesse Désirée en effet, est condamnée à ne pas voir la lumière du jour avant ses quinze ans. Dès lors les fées, ses auxiliaires, érigent pour elle « un palais sans portes ni fenêtres²⁵ », pour la préserver de tout danger. Mais elle tombe sous le charme du prince Guerrier dont elle a vu le portrait (un portrait animé, doué de parole) et supplie qu'on lui laisse faire un voyage « dans un carrosse tout fermé où [elle] ne verrait point le jour²⁶ ». Mais la fée Longue Épine, une fée malfaisante, déchire en plein jour l'impériale du carrosse : la Princesse est métamorphosée en une biche blanche, Bichette, qui retrouvera forme humaine la nuit.

À la lumière de cet autre conte, on peut s'interroger sur le sens de l'épisode inaugural du *Nuage rose*. Il s'agit de l'une des plus longues séquences, qui constitue une sorte de prologue concernant l'enfance de l'héroïne. Or l'histoire de l'agnelle est celle d'un apprentissage, qui pourrait fort bien procéder du conte de Madame d'Aulnoy. Catherine en effet fait preuve d'impatience : elle mène Bichette au pré trop vite (p. 118), malgré les conseils de sa mère, mais elle prend soin dans un premier temps de la protéger en la tenant « sous son tablier » (p. 119). Cette protection est l'équivalent de celle à laquelle est soumise la princesse tant qu'elle n'a pas atteint ses quinze ans, dans le conte de Madame d'Aulnoy. Mais le jour où Catherine se lasse, Bichette est libérée, et se perd. Cette perte, associée au chagrin et à une mort possible (c'est là qu'est évoqué le loup), rappelle l'histoire de *La Biche au bois*. Une mise en liberté précoce a des conséquences virtuellement funestes. Bichette manque d'ailleurs d'être tuée par le prince lui-même, en figure du chasseur, chez Madame d'Aulnoy, mais les retrouvailles, gagnées après une suite d'épreuves, mettent fin au mauvais sort. Toutefois, ce qui importe par-dessus tout est la moralité qui clôt le récit :

*La princesse trop empressée
De sortir de ces sombres lieux,
Où voulait une sage fée
Lui cacher la clarté des cieus ;
Ses malheurs, sa métamorphose,
Font assez voir en quel danger ;*

25. Madame D'AULNOY, *Contes de fées*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, *La Biche au bois*, p. 245.

26. *Ibid.*, p. 257.

*Une jeune beauté s'expose,
Quand trop tôt dans le monde elle ose s'engager*²⁷. »

La leçon, fort proche de celle du *Petit Chaperon rouge*, est un premier indice de la présence du conte de Perrault. À ceci près que l'histoire de l'agnelle suppose un transfert thématique : il ne s'agit pas encore ici de l'expérience amoureuse. Ce qui importe est l'attitude à adopter devant les apprentissages pour ne pas s'illusionner et se mettre ainsi en danger. En ce sens, on peut considérer que l'épisode est une préfiguration de ce qui suit.

Or, comme nous l'avons montré, l'aventure de Catherine est placée sous le signe du tissage et du filage, associés à un ensemble de motifs corrélés, lieux communs traditionnels des contes de fées comme de la mythologie antique, dont ils revisitent les fonctions : le fil et la quenouille. Nul besoin de rappeler la filiation étymologique et symbolique qui associe les fées, les *fata*, aux figures de la Destinée. Dans les contes de Madame d'Aulnoy, les Parques antiques sont omniprésentes et se manifestent régulièrement lors de la scène consacrée des fées au berceau. Dans *La Biche au bois*, les fées marraines qui accourent à la naissance de Désirée offrent ainsi une layette « dont la toile était si fine et si bonne qu'on pouvait s'en servir cent ans sans l'user²⁸ » : « Les fées la filaient à leurs heures de loisir ; pour les dentelles elles surpassaient encore ce que j'ai dit de la toile, toute l'histoire du monde y était représentée, soit à l'aiguille ou au fuseau. » À n'en pas douter, le personnage de tante Colette procède de ces mêmes archétypes, par le relais des contes écoutés ou lus pendant l'enfance : les intensifs qui portent la poétique de l'hyperbole propre au conte de fées sont également employés pour caractériser le travail de la grande fileuse. Dans le coffret de sa tante, Catherine découvre « quelque chose de blanc, de mou et de fin », semblable à un nuage :

Ce n'était pourtant pas un nuage, c'était une grosse floche d'écheveaux de fil fin, mais si fin, si fin, qu'il eût fallu couper un cheveu en dix pour faire quelque chose d'aussi fin. C'était si blanc qu'on n'osait y toucher et si fragile qu'on craignait de l'emmêler en soufflant dessus. (p. 134-135)

Il s'agira de l'égaliser, car c'est dans l'art du filage que Catherine éblouie choisit de se perfectionner, non pas tant pour avoir un état que pour parvenir au degré de maturité nécessaire pour affronter la vie. Une expression du récit sandien met particulièrement en lumière le lien instauré entre le tissa-

27. *Ibid.*, p. 280.

28. *Ibid.*, p. 243.



Désaltérez-vous beau Fanfarinet et souvenez-vous de m'en garder, car je meurs de faim et de soif.

Gravure illustrant *La princesse Printanière*,
« Désaltérez-vous beau Fanfarinet et souvenez-vous de m'en garder,
car je meurs de faim et de soif. »

MADAME D'AULNOY : *Les Contes des fées ou les enchantements*,
à Paris, chez Billois, libraire, 1810.

ge et la sagesse ou la patience indispensables à la jeune fille : « Filerait-elle bien des toiles d'araignée ? », demande tante Colette (p. 131), qui met sa petite-nièce au défi. La formule n'a pas seulement valeur d'hyperbole : elle souligne le rapport intertextuel avec les contes qu'elle réécrit et dont elle réinjecte le sens dans une fable inédite. Dans *La Princesse printanière*, autre conte de Madame d'Aulnoy, la fée Carabosse, qui a « enguignonné » la jeune héroïne jusqu'au jour de ses vingt ans, la pare d'une écharpe funeste pour s'être trop tôt précipitée hors de la tour qui la protégeait des méfaits de l'expérience hasardeuse : « un vilain hibou d'une grandeur prodigieuse vient à tire d'aile, tenant dans son bec une écharpe de toile d'araignée, brodée d'ailes de chauve-souris ; il laissa tomber cette écharpe sur les épaules de Printanière²⁹ ». Ce mauvais présage annonce ses mésaventures avec le messager de Merlin, Fanfarinet, dont elle s'éprend dès la première vue. Mais ce dernier, ingrat et poltron, s'avère indigne de la Princesse, qu'il désire même dévorer dans l'adversité : « car la voyant si grassette et si blanchette, et ayant bon appétit, il voulait la tuer pour la manger³⁰ ». Avatar de l'ogre³¹, le méchant Fanfarinet endosse le rôle du prédateur, dans une histoire fondée tout à la fois sur l'ignorance (la Princesse tenue à l'écart du monde ne connaît rien de la vie) et la force d'une impulsion qui ne respecte ni le temps, ni la raison. Printanière est punie d'être sortie de sa tour « quatre jours avant les vingt ans³² », ignorant ce que lui avait prescrit Carabosse. L'infraction de l'interdit, l'impatience, se soldent par une précipitation funeste, canevas qui rappelle assurément l'histoire de tante Colette, d'autant plus que la description de Fanfarinet n'est pas sans évoquer celle du séducteur inconstant qui fut cause de sa marginalisation : « Fanfarinet avait un habit tout en broderie de perles, des bottes d'or, des plumes incarnates, des rubans partout, tant de diamants [...] que le soleil brillait moins que lui³³. » Le « nuage brillant, très brillant » (p. 146), qui déposa l'orage dans le cœur de Colette, semble le produit du portrait érigé par Madame d'Aulnoy : il en est comme la synthèse métaphorique, à ceci près que le choix du nuage, plus original, permet d'évoquer conjointement l'éblouissement fallacieux de l'amour et, grâce à

29. *Ibid.*, *La Princesse printanière*, p. 141.

30. *Ibid.*, p. 154.

31. L'analogie est confirmée par la façon dont Printanière s'en débarrasse, en lui plantant son poignard dans l'œil, comme Ulysse le fait de Polyphème.

32. *La Princesse printanière*, *op. cit.*, p. 155.

33. *Ibid.*, p. 139.

la polysémie du terme, le filage, qui en permet en l'occurrence la sublimation, ou la maîtrise :

Eh bien ! mon enfant, sache qu'il y a longtemps que j'ai filé le mien [nuage]. Le nuage rose, c'était mon caprice, ma fantaisie, mon mauvais destin. Je l'ai mis sur ma quenouille, et le travail, le beau et bon travail, a fait de l'ennemi un fil si léger que je ne l'ai plus senti. (p. 149)



Illustration de Jean LAMSVELT pour *Serpentin vert*, Madame D*** [D'AULNOY], *Nouveaux Contes des fées*, Amsterdam, chez Estienne Roger, marchand libraire, 1708.

Le motif de la toile d'araignée permet enfin de compléter ce riche réseau intertextuel avec *Serpentin vert*, autre conte de l'impatience – et de la curiosité –, qui se démarque à peine de l'histoire de Psyché et de Cupidon : là, Laideronnette est soumise à mainte épreuve pour avoir manqué à sa parole et n'avoir pas accordé foi aux propos de Serpentin vert, son amant dévoué. C'est dans ce contexte que la fée Magotine lui intime l'ordre de filer « une quenouille chargée de toile d'araignée » : « je prétends que vous la filiez aussi fine que vos cheveux, et je ne vous donne que deux heures³⁴ ». On voit dans ces exemples que le tissage de toile d'araignée, associé à l'univers des fées, s'apparente d'ordinaire à une épreuve ou une malédiction, dans le parcours de la jeune fille pour accéder à l'amour. Dans *Le Nuage rose*, il en va autrement. L'impatience comme la force de l'illusion seront conjurées par la maîtrise du filage. S'il fallait, retournant au registre mythologique, apparenter la tante Colette à l'une des Parques,

34. *Serpentin vert* de Madame d'AULNOY, URL : < <http://www.lescontesdefees.fr/contes-et-auteurs/mme-d-aulnoy> >, 16/12/13, 08 :58, p. 6.

qui ne sont jamais bien loin de ces représentations, on songerait plutôt à Clotho (que l'on entend vaguement résonner dans son nom), qui signifie « filer ». Celle-ci est représentée avec une quenouille qui va du ciel à la terre ; de là part le fil de la vie, image qui convient bien à Colette, « la grande fileuse de nuages » (p. 133).

Dans ce conte fondé sur les vertus de la métaphore, la jeune fille apprend à déchiffrer les mystères du sens et les pièges potentiels du langage. Tout au long du récit, le fil, ténu, relie finement entre elles les références intertextuelles qui tissent un écheveau complexe : or ces histoires, rebrodées ensemble de façon inédite, proposent une fable « vive³⁵ », qui choisit de rendre saillant et primordial le rapport aux « mots », dans l'apprentissage de la jeune fille. Initiée à l'art du verbe, celle-ci saura d'autant mieux lire le monde, dépouiller le « nuage rose » de sa diaprure ensorcelante et débusquer tous les propos mensongers, tels ceux qui abusèrent en son temps le Petit Chaperon. La morale est donc de « filer le nuage rose », c'est-à-dire de l'arrimer au métier, et de le carder : de séparer et de distinguer les strates sémantiques des paroles « doucereuses » et trompeuses qui ne manqueront pas de l'escorter.

Pascale AURAIX-JONCHÈRE
Université Blaise Pascal,
Clermont-Ferrand II – CELIS



35. Au sens de ce que Paul Ricœur nomme « métaphore vive ».

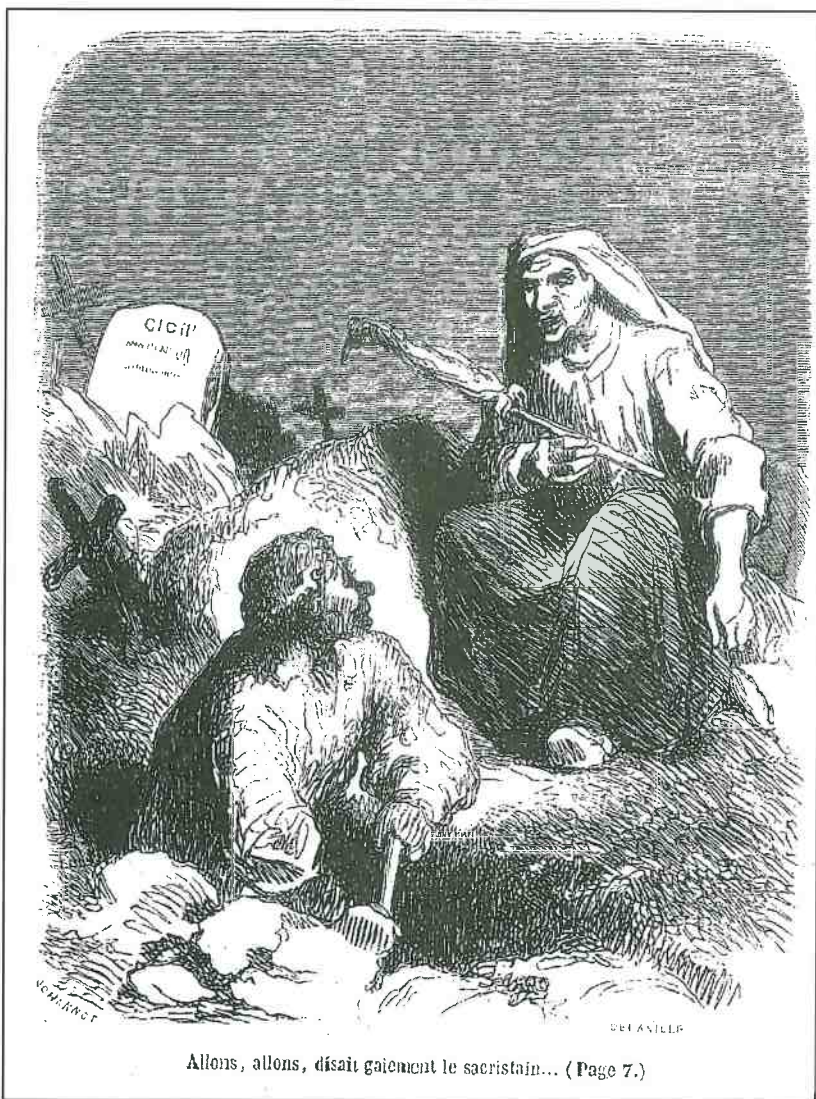
La métaphore à la lettre. Un procédé du fantastique chez Sand

POUR FAIRE ADVENIR LE MERVEILLEUX ou le fantastique dans ses œuvres, George Sand a fréquemment recours à un jeu sur la langue : elle exploite la polysémie issue de la métaphore et/ou de l'étymologie pour mettre en tension le réel et le surnaturel. Dans *Pierre qui roule*, l'épisode du naufrage des comédiens (qui a un caractère fantastique dans la mesure où, ne distinguant plus la fiction de la réalité, les personnages ne sont pas sûrs de ne l'avoir pas rêvé), ne tient qu'en ce qu'il métaphorise l'état de la troupe, comme l'indique cette « allusion » de Léonce : « j'ai toujours considéré ma vie comme un naufrage, et il ne faut point parler de cela ici. Ce serait du plus mauvais goût, la chose est décrétée¹ ». Plus présent, le fantastique déployé dans *Laura* repose sur la littéralisation de l'expression métaphorique « écrin de la terre² » et se trouve déclenché par la sonorité du mot « Nasias » : « nom inconnu dans la science, et qui m'intriguait passablement par son étrangeté mystérieuse³ », rapporte le narrateur qui émet aussitôt des hypothèses à son sujet. Le dénouement de l'intrigue est fonction de la résolution de cette énigme identitaire, quand Alexis découvre que « le véritable Nasias » n'est autre que « Christophe », le père de Laura. Plus explicitement, l'atmosphère fantastique de *La Petite Fadette* s'articule autour de la polysémie du nom de famille de l'héroïne

1. George SAND, *Pierre qui roule*, éd. Olivier BARA, Orléans, Paradigme, « Hologrammes », 2007, p. 171. D'ailleurs, Léonce compare leur aventure à « la légende de Jonas dans la baleine », qu'il interprète comme une métaphore (*ibid.*, p. 238). Olivier Bara émet la même hypothèse dans sa présentation du roman.

2. George SAND, *Laura ou Voyage dans le cristal*, éd. Francis LACASSIN, Monaco, Paris, Les Éditions du Rocher, « Motifs », 2007, p. 136.

3. *Ibid.*, p. 26.



Allons, allons, disait gaiement le sacristain... (Page 7.)

« Allons, allons, disait gaiement le sacristain, faut pas vous fâcher comme ça, mère Guite. [...] C'est pas un veau, puisque vous dites toutes qu'il a des cornes. [...] Vous l'avez donc vu, vous ?

— Non, mais j'ai été bien des fois *sur le moment* de le voir. » (George SAND, *Jeanne*, p. 7)

Illustration de Tony JOHANNOT,
Œuvres complètes illustrées de George SAND,
Paris, éd. J. Hetzel, t. III, 1853.

éponyme. Dès sa présentation, « la petite-fille de la mère Fadet » est définie par les identifications que génère son nom :

Le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. [...] Mais tous ces noms et surnoms me feraient bien oublier celui qu'elle avait reçu au baptême et que vous auriez peut-être plus tard envie de savoir. Elle s'appelait Française⁴.

Fadette, « femelle du lutin », « petite fée » ou « petite-fille de la mère Fadet » ? Ce questionnement réapparaît dans un cauchemar de Landry où il voit Fadette se métamorphoser sans cesse, selon la chaîne signifiante issue de son nom : « il entendait toujours des mots sur la même rime : grelet, fadet, cornet, capet, follet, bessonet, Sylvinet⁵ ». De même, le caractère fantastique du narrateur second de « L'Histoire du rêveur », Tricket, repose sur sa proximité phonétique avec l'anglais « cricket » (« grillon »).

Dans *Antonia* et *Jeanne*, la métaphore sert la poétisation voire la mythification de l'héroïne : « Fleur elle-même, elle aimait les fleurs, et ceci n'est pas un madrigal, pour parler la langue de l'époque⁶ », dit le narrateur d'*Antonia* à propos de Julie, tandis que celui de *Jeanne* dit de l'héroïne que, pour elle, la « vieille métaphore » « teint de *lis et de roses* » « était toujours de saison⁷ ». Surtout, la dimension mythique et légendaire de *Jeanne* repose sur l'exploitation du sens propre d'une métaphore (l'association de l'héroïne à une « vierge de l'âge d'or », à une « femme primitive ») et le glissement de « Jeanne » à « Jeanne d'Arc ». Le mythe ainsi créé est renforcé par les constructions étymologiques du curé Alain qui fait de la ville de « Toull, Tullum, Turicum *vel* Taricum » « la *Gergovia, Gergobina Boiorum*, cette formidable cité [...] dont on a vainement recherché les traces sous ce nom générique⁸ », et de « Tula, qu'il faut appeler Tulla, nom qui est de pure origine gauloise », une descendante de la « druidesse *Tulla, vel Turica*⁹ ». La « Notice » de *François le Champi* fait advenir la poésie en recourant elle aussi à l'étymologie. Le narrateur, pour

4. George SAND, *La Petite Fadette*, éd. Martine REID, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 79.

5. *Ibid.*, p. 111. Cette rime sera reprise dans le refrain qui annonce souvent l'apparition de Fadette : « Grelet, grelet, petit grelet, / Toute Fadette a son Fadet ».

6. George SAND, *Antonia*, éd. Martine REID, Arles, Actes Sud, « Babel », 2002, p. 75.

7. George SAND, *Jeanne*, éd. Simone VIERNE, 2^e éd., Grenoble, Glénat, « Collection de l'Aurore », 1993, p. 141.

8. *Ibid.*, p. 77.

9. *Ibid.*, p. 88.

contenter ceux qui « s'intéressent aux procédés de fabrication des œuvres d'art », y livre ce commentaire : « je passais par le *chemin aux Napes*. Le mot *nape* [...] désigne la belle plante appelée *nénufar*, *nymphéa* [...] ; mais j'aime mieux croire qu'il faut l'écrire avec un seul *p*, et le faire dériver de *napée*, ce qui n'altère en rien son origine mythologique¹⁰ ». André Fermigier nous informe, dans son édition du roman, que les Napées sont des divinités des prés et des bois. Or c'est dans ce chemin que le narrateur a rencontré le champi qui a servi de modèle au roman. « François le Champi » est ainsi posé en divinité champêtre.

Chez Sand, le surnaturel a souvent pour support une rêverie sur le nom (propre ou commun). Certes, Todorov affirme que « tout fantastique est lié à la fiction et au sens littéral » (tandis que l'inverse n'est pas vrai)¹¹, mais Sand donne à cette relation un relief particulier dans la mesure où, comme on a pu le constater, elle la thématise¹², comme pour l'interroger. Cette réflexion trouverait son aboutissement dans les *Contes d'une grand-mère* (1872-1875) où les jeux sur la langue sont à la fois manifestes, systématiques et structurants. C'est à ces contes – que leur auteur envisageait comme un tout¹³ – que nous nous intéresserons ici pour explorer ce qui peut être considéré comme l'un des fils rouges de l'esthétique sandienne. Deux formules de la main de l'auteur, à condition de les bien articuler, permettent d'en résumer le principe ; l'une est extraite des contes, l'autre d'un roman légèrement antérieur, *Antonia* (1863) – mais on en trouve l'écho dans d'autres œuvres : « tout est symbolique » or/mais « de tout temps, les symboles ont été l'expression d'une réalité¹⁴ ». Ce constat de l'ordre symbolique, contrebalancé par la conviction d'un sens malgré tout, Sand en fait la leçon de ses contes sur un triple plan : pédagogique, philosophique et poétique.

10. George SAND, *François le Champi*, éd. André FERMIGIER, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 38.

11. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1970, p. 80.

12. Si le lien entre imaginaire et jeu sur la langue est moins travaillé dans un roman comme *Les Dames vertes*, il y est tout de même présent : le fantastique y a pour support un manuscrit, c'est-à-dire du langage.

13. Voir la « Présentation » de Béatrice Didier : George SAND, *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice DIDIER, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. I-XXVII. Toutes les références aux contes sont tirées de cette édition ; les numéros de pages seront désormais indiqués directement dans le texte à la suite du titre du conte cité.

14. *L'Orgue du Titan*, p. 373 ; *Antonia*, *op. cit.*, p. 75.

Métaphores et mots d'esprit

- « Tout est symbolique dans mon histoire »
« Vous avez des étymologies et des origines pour toutes choses »
« Dans son temps, on racontait tout en métaphore¹⁵ ».

Les contes de Sand mêlent réalité et surnaturel. Le passage de l'un à l'autre est assuré par une équivoque langagière : alors que la métaphore est « un complexe de mots dans lequel quelques termes sont pris littéralement, d'autres métaphoriquement¹⁶ », les héros sandiens prennent l'ensemble des mots au pied de la lettre, comme le signale leur étonnement ou leur curiosité. Cette interprétation déclenche des rêves ou des hallucinations qui informent la réalité par l'impression d'une ressemblance « réelle » entre le référent métaphorisé et le terme métaphorisant : entre l'objet et son équivalent imagé. De la représentation de ces rêves et de leur impact surgit le surnaturel.

Dans *Le Nuage rose*, Catherine se trompe sur le sens du mot « nuage » qui, dans l'expression « filer les nuages » (p. 132) utilisée par sa tante pour décrire son travail, désigne le chanvre : « voilà qui est étonnant par exemple ! dit Catherine à sa mère, filer des nuages ! » (p. 133). Et Catherine de croire, alors, que sa tante est une fée—interprétation corroborée par une expression utilisée par les gens du village, qui « disent avec raison » qu'elle travaille « comme une fée » (p. 144). Dans *Les Ailes de courage*, c'est l'expression « avoir des ailes » de peur ou de courage, utilisée par son père, qui est comprise par Clopinet au sens propre : « ces paroles étonnèrent beaucoup le petit Clopinet. — Je n'ai point d'ailes, dit-il, mon papa se moque ; mais peut-être qu'il m'en pousserait, si j'allais sur la mer ! » (p. 154). Et Clopinet de croire qu'il est possible de voler si on est en accointance avec « les esprits de la mer », croyance qui trouve son origine dans son interprétation littérale d'une autre « parole symbolique » : « quand on s'est donné aux esprits de la mer, les esprits de la terre ne veulent plus de vous » (p. 161). *Le Géant Yéous* s'ouvre sur « une métaphore assez frappante » (p. 234) utilisée par Miquelon pour faire référence à l'éboulement qui l'a écrasé : « le géant s'est couché sur moi ». Cette formule est à l'origine de la conviction de son fils « qu'il y avait de l'enchantement dans ces maudites roches » (p. 262). Dans *L'Orgue du Titan*, une double métaphore terrifie le jeune élève de maître Jean : les « jeux

15. Respectivement : *L'Orgue du Titan*, p. 373 ; *Jeanne*, *op. cit.*, p. 88 ; *Pierre qui roule*, *op. cit.*, p. 238.

16. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 242.

d'orgues » (« nom [que l'on donne] aux cristallisations du basalte quand elles offrent de la régularité », p. 362) de l'Auvergne seraient « l'œuvre des titans ». « Je pris au pied de la lettre l'explication de M. le curé » (p. 362), commente-t-il. Dans *La Fée poussière*, c'est la poussière, que les parents de la narratrice, alors enfant, « comparaient à une petite fée » (p. 394), qui prend l'aspect, dans sa tête, d'« une importune petite vieille » (p. 394). Même constat dans *La Fée aux gros yeux* à propos de la gouvernante d'Elsie dont la maisonnée affirme que « c'est une véritable fée » (p. 416) : « il n'en fallut pas davantage pour exciter la curiosité d'Elsie » (p. 416). Dans *La Reine Coax*, la métaphore est appliquée à soi : aux dires de sa grand-mère, Marguerite a « la figure d'une petite grenouille » : « je ne suis qu'une grenouillette, vous me l'avez dit souvent » (p. 103).

À ces métaphores s'ajoutent parfois des jeux sur des noms propres, constructions étymologiques (Chanturgue < chante-orgue dans *L'Orgue du Titan* ; Yéous < Zeus dans *Le Géant Yéous*) ou onomastiques (M. Lechien a été chien dans une vie antérieure ; son nom vaut à M. Bat d'être pris pour une chauve-souris par miss Barbara et Elsie) qui sont traitées comme des métaphores. Enfin, peut être mise sur le même pied l'interprétation que fait Diane de la statue allégorique du château de Pictordu représentant l'hospitalité (langage sculpté opposé au langage parlé).

Les rêves qui en découlent sont bien issus de la métaphore : Catherine s'imagine cardant les nuages dans le ciel avec sa tante, Clopinet s'imagine volant au-dessus de la mer, Marguerite se voit transformée en grenouille, Diane croit rencontrer une fée, Miquel pense lutter contre un géant, Audebert pense voir un titan et tirer des sons d'une roche. Cette lecture à la lettre de la métaphore est incitée par le contexte où elle apparaît généralement : un jeu de mots mobilisant les deux sens du terme métaphorisé. Ainsi dans *Les Ailes de courage* : « une vache qui le regarde, une pomme qui tombe, le voilà qui s'envole. On peut bien dire que c'en est un qui est venu au monde avec des ailes de la peur attachées aux épaules » (p. 154), dit « en riant » le père Doucy. Le contexte du *Nuage rose* prête lui aussi à confusion :

- Ne vois-tu rien du tout à mettre sur ta quenouille ?
- [...] à moins de filer ces nuages qui sont là-haut [...]
- Eh bien ! qui te dit qu'on ne puisse pas filer les nuages ? (p. 132).

Dans *L'Orgue du Titan*, le mot d'esprit est du curé : « Qu'est-ce donc qui les a faites, ces orgues ? – *Les titans* ! dit maître Jean en reprenant son ton railleur et doctoral. » (p. 362). Dans *La Reine Coax*, c'est la réaction de Puypercé à une phrase de Marguerite qui en fait un mot d'esprit :

- Réveillez-vous, madame, et sauvez-vous. [...]
- Le colonel se tordit de rire. [...]
- Qu'est-ce donc que vous avez donc à vous moquer comme cela ? [...]
- Vous protégez les grenouilles, vous leur parlez poliment, vous êtes au mieux avec elles ! (p. 101)

L'allusion créée par son cousin sera source explicite du rêve principal de Marguerite. Dans *Le Chien et la Fleur sacrée*, c'est l'attitude de M. Lechien envers son chien qui est perçue comme un mot d'esprit : « nous crûmes d'abord que, faisant allusion à son nom, notre voisin avait voulu montrer simplement de l'esprit pour nous divertir » (p. 311). Dans la mesure où il y a ironie d'un côté et non de l'autre, l'équivoque se double d'un quiproquo.

Le dénouement de l'intrigue et le retour au réel sont permis par la mise au jour de l'équivoque (la prise de conscience du symbole par les héros). À propos de son ancienne « croyance aux mauvais esprits dans la nature » auxquels il dit ne plus croire, Miquel explique : « je ne comprenais pas le fin mot des croyances », à savoir que « les anciens dieux étaient les symboles » de la nature (p. 273). *Le Géant Yéous* a d'ailleurs pour objectif déclaré de faire comprendre « ce que c'est qu'une métaphore » (p. 234). De même, Catherine est « très mortifiée de voir qu'elle s'était sottement trompée sur le sens d'un mot et qu'elle avait bâti mille chimères sur une métaphore bien simple » (p. 145) ; Marguerite finit par comprendre que ses hallucinations ne sont qu'une « réminiscence » de « l'histoire de la grenouille fée » et d'une fable de La Fontaine que sa grand-mère lui racontait pour l'endormir, et Audebert commente rétrospectivement : « j'étais un véritable idiot » (p. 354). La résolution de ces équivoques passe par celle du quiproquo qui les sous-tend¹⁷.

Si donc, dans ces contes, les symboles jouent le rôle de ce que Propp appelle l'« objet magique¹⁸ » faisant survenir et s'évanouir le surnaturel, ces symboles ne sont eux-mêmes que des symboles du symbolique ; l'équivoque, que l'indice d'une « croyance », d'un mode de déchiffrement du monde, véritable cause du surnaturel et point de départ du quiproquo. Cette représentativité explique la multiplicité des symboles au sein d'un même

17. Tante Colette dit : « est-ce que tu me prends pour une fée ? » (p. 144) ; « confonds-tu les nuages du ciel avec la matière fine et blanche que j'extraits du lin, et que dans notre pays de fileuses habiles on appelle nuage ? » (p. 145) ; Laquille : « est-ce que tout de bon tu prends les courlis pour des esprits ? » (p. 200) ; maître Jean : « as-tu pu prendre au sérieux la plaisanterie que je t'ai faite ? » (p. 369).

18. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1970.

conte et la présence du surnaturel avant l'équivoque (Catherine entend le nuage lui parler dès le début du *Nuage rose*. Plus largement, les descriptions déformantes [car truffées de comparaisons] de la réalité par la voix narrative relayant le point de vue des héros sont un signe de leur confusion entre rêve et réalité).

Du traité pédagogique à la leçon philosophique

« de tout temps, les symboles ont été l'expression d'une réalité »

« il y a toujours un peu de vrai dans les plus fausses croyances »

« cette tradition a (comme toutes les traditions) son fond de vérité historique¹⁹ ».

Cette croyance est en rapport avec l'âge ou l'origine sociale des protagonistes : ce sont tous des enfants, dont certains sont paysans (Miquel, Catherine, Audebert). Dans cette perspective, elle renvoie à l'animisme (dont Bettelheim rappelle qu'il est la modalité du déchiffrement du monde des enfants²⁰) et à la superstition. Le rêve des héros a une dimension mythique, liée à la structure particulière des symboles : l'élément métaphorisé est toujours un élément de la nature – humaine, animale ou végétale (le rocher dans *Le Géant Yéous* et *L'Orgue du Titan*, la poussière dans *La Fée Poussière*, les oiseaux dans *Les Ailes de courage*, un arbre dans *Le Chêne parlant*, un nuage dans *Le Nuage rose*, une statue dans *Le Château de Pictordu*, une gouvernante et un précepteur dans *La Fée aux gros yeux*) ; l'élément métaphorisant est un élément surnaturel (géant, titan, fée, génie, déesse, diable). Significativement aussi, certains des protagonistes sont dits férus de mythologie. Toutefois, la croyance a également à voir avec le caractère des personnages (dits « rêveurs » ou « romanesques²¹ »). Dans cette seconde perspective, elle se donne à lire comme une propension au merveilleux. C'est d'ailleurs l'une des interprétations du rêve des héros²² : dans *La Fée aux gros yeux*, la voix narrative justifie le

19. Respectivement : *Antonia*, op. cit., p. 75 ; *La Petite Fadette*, op. cit., p. 164 ; *Jeanne*, op. cit., p. 89.

20. Voir Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 1976, p. 64-74.

21. Diane est « habituellement tranquille et rêveuse » (*Le Château de Pictordu*, p. 22) ; « Clopinet avait l'esprit très romanesque » (*Les Ailes de courage*, p. 199) ; Miquel dévore les fictions (*Le Géant Yéous*).

22. L'autre, qui interprète le rêve non plus comme un signifiant mais comme un symbole, a une valeur éthique et rapproche le conte sandien de la fable : « les rêves s'envolent, le travail reste » (*Le Nuage rose*, p. 146) ; « le génie grandit l'homme » (*L'Orgue du Titan*, p. 363) ; « n'épouse que celui qui t'aimera telle que tu es » (*La Reine Coax*,

quiproquo d'Elsie en disant qu'« elle regrettait fort de n'y plus croire [aux fées], et [qu'] il n'eût pas fallu la prier beaucoup pour qu'elle y crût encore » (p. 416) ; après l'avoir écoutée, le docteur Féron juge que Diane est « une enfant très disposée à la poésie, par conséquent au merveilleux » (p. 43) ; « Je vois bien que tu aimes le merveilleux » (p. 146), conclut Colette après avoir entendu Catherine. Aux yeux de la tante, le nuage rose du rêve de la petite fille représente l'« illusion » qu'il faut filer, c'est-à-dire « corriger ».

En effet, la crédulité est dangereuse psychologiquement (elle peut conduire à la folie) et idéologiquement (elle est aliénante). Le texte stigmatise ces dangers à travers une série de personnages superstitieux (les paysans : Romanèche, Tire-à-gauche, Laquille) ou hystériques : M. Gaume, « un fou », « un maniaque qui, en fait d'huîtres, ne se soucie que de l'écaille » (p. 412) et Miss Barbara, qui a des « manies » (p. 421). À en croire les parents des héros (Sylvaine, maître Jean, Laquille), une telle pathologie serait aussi celle de leurs enfants. Ce n'est pas l'avis de tous : les parents adoptifs qu'ils se sont choisis sont plus nuancés. La tante de Catherine se contente d'une mise en garde : « un tout petit brin de raison ne te nuirait pas » (p. 145). Féron dit à Diane : « je ne suis pas inquiet de ta raison » (p. 58). En fait, les héros ne peuvent (encore) être dits fous parce qu'ils ne sont pas (encore) « dans l'âge où l'on distingue le rêve de la réalité » (p. 58). Il n'y a de folie qu'après ce stade : avant, elle est naturelle et même valorisée – signe de « faculté » plutôt que de « maladie ». En effet, les rêves aident les protagonistes dans leur quête (retrouver le visage de sa mère pour Diane ; détruire le rocher qui a tué son père pour Miquel ; découvrir son talent musical pour Audebert).

De manière générale, aux yeux de Sand, « il y a toujours un peu de vrai dans les plus fausses croyances » au sens où « de tout temps, les symboles ont été l'expression d'une réalité²³ ». En l'occurrence, la personnification à laquelle s'adonnent les héros a un fondement dans la mesure où « tout dans la nature a une voix » (p. 384), où « toute chose est un élément de transformation », a une « vitalité latente » (p. 316) – bref, où « le merveilleux est dans la nature ». Par là, Sand anticipe la théorie de la métaphore établie par Paul Ricœur, qui parle du « caractère tensionnel » de la « vérité métaphorique » : le « est » de la métaphore étant qualificatif (et non détermina-

p. 116) ; « nous [sommes] tous des casseurs de pierres, plus ou moins forts et patients » (*Le Géant Yéous*, p. 273).

23. *Antonia*, op. cit., p. 75.

tif) mais ne pouvant pour autant être réduit au « comme si » de la comparaison, il signifie à la fois « est/n'est pas ». La métaphore a donc une vérité, qui certes ne se situe pas dans son sens littéral mais dans son « pouvoir de redescription », son « caractère de “plus-value” sémantique²⁴ ». Par conséquent, croire à la métaphore, c'est-à-dire au merveilleux, comme le font les enfants, n'est pas si fou : comme le dit la métaphore filée des contes – qui croise l'éthique et le philosophique et détient à ce titre sa propre vérité, sa propre clé de lecture, « le merveilleux est dans la nature ». Dès lors, il ne s'agit pas d'abandonner sa croyance mais de lui donner une forme adulte : de la laisser – comme l'explique Octave Mannoni dans l'ouvrage qu'il consacre à cette question – sur la « scène de l'imaginaire », de sorte qu'« abandonnant sa forme imaginaire, elle se symbolise assez pour ouvrir sur la foi²⁵ » – que, de « fantastique », elle devienne « fantaisie ». Dans les contes, ce processus se traduit par la distinction entre rêve et réalité et par la révélation du beau dans la nature, « reste » qui passe de l'autre côté²⁶. Ce passage lui-même est brillamment formulé dans *Le Château de Pictordu* : « Diane n'avait plus rien à faire au château de Pictordu. Elle ne souhaitait point le posséder matériellement. Elle le possédait dans sa mémoire comme une vision chère et sacrée qui lui apparaissait quand elle voulait. » (p. 87).

Ce passage fait l'héroïsme des protagonistes : il permet la concrétisation de leur vocation mais assure aussi leur supériorité sur les adultes. Ceux-ci, qui taxent leurs enfants de fous, n'ont pas saisi la part de vérité de la métaphore : ils y voient un mot d'esprit. En témoigne cette réaction des auditeurs de M. Lechien :

Nous crûmes d'abord que, faisant allusion à son nom, notre voisin avait voulu montrer simplement de l'esprit pour nous divertir ; mais son air grave et convaincu nous jeta dans la stupeur lorsqu'il nous demanda si nous n'avions aucun souvenir de nos existences antérieures (p. 311).

24. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 315.

25. Octave MANNONI, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 17.

26. « Personne ne m'avait encore appris en quoi consiste le beau dans la nature. Je le sentis pour ainsi dire physiquement » (*L'Orgue du Titan*, p. 358) ; « il comprenait le pourquoi des choses qui lui avaient plu autrefois » (*Les Ailes de courage*, p. 217).

Le narrateur le fait comprendre au lecteur adulte en parsemant son discours de jeux de mots²⁷, imitant pour mieux le railler le « langage adulte » – ce langage inconscient ou ironisant vis-à-vis de la métaphore.

Du bon usage de la métaphore, donc, dépend l'idéal philosophique²⁸, mais aussi l'idéal artistique : le beau est une catégorie esthétique ; le merveilleux, une forme littéraire.

Il était une fois le conte

« Mais c'est de la poésie ? » (p. 315)

L'initiation à l'ordre symbolique peut se lire comme une formation artistique. Certains des héros deviennent artistes de profession : Diane devient peintre (*Le Château de Pictordu*), Audebert devient musicien (*L'Orgue du Titan*) ; Clopinet, en qui l'apothicaire voit « un artiste de naissance » (p. 207), devient dessinateur et empaillleur (*Les Ailes de courage*) et Catherine, dentellière (*Le Nuage rose*). D'autres fois, c'est le dispositif énonciatif qui, plaçant le conte dans la bouche d'un narrateur, l'érige en conteur. Un tel dispositif est présent dans tous les récits rétrospectifs dont les conteurs sont des adultes. Dans *Le Géant Yéous*, le contexte de la prise de parole de Miquel est clairement celui de la création poétique : « il se recueillit un instant, tout en attisant le feu [...], et tout à coup, l'œil brillant et le geste animé, il parla ainsi » (p. 242). Même contexte concernant M. Lechien : « on apporta les flambeaux, on renvoya les domestiques, on fit silence, et l'étrange narrateur parla ainsi » (p. 316). Du narrateur anonyme de *Le Gnome des huitres*, on apprend « qu'il est fantaisiste, et que, quand il raconte, son imagination lui fait dépasser le vraisemblable » (p. 406). Parfois, langage et fiction convergent en amont. Ainsi, dans *La Reine Coax*, *Le Château de Pictordu* et *Le Géant Yéous*, la lecture s'ajoute à l'équivoque comme source du surnaturel. Toutes ces substitutions construisent un parallèle entre philosophie, écriture et lecture : de l'attitude philosophique découle une conception esthétique.

27. Quelques exemples de défigement : « et un beau jour, c'est-à-dire un mauvais jour » (p. 146) ; « nous étions dans le cœur, ou, pour mieux dire, dans les clavicules de la montagne » (p. 238) ; « elle le recevait, comme on dit, avec une volée de bois vert » (p. 282) ; « il mit comme qui dirait pied à terre » (p. 286) ; « il vola plutôt qu'il ne courût chez son père » (p. 207) ; « c'était le cas de dire qu'on lui coupait les ailes » (p. 203).

28. Le mot « idéal » apparaît plusieurs fois dans le volume : l'enfance de Diane est résumée rétrospectivement comme « aspirations vers un idéal mystérieux » (p. 82) ; merveilleux opposé à philosophie (p. 213) ; « l'avenir du monde idéal auquel nous devons croire » (p. 352).

Véritable acte performatif, le conte de Sand met en œuvre ce qu'il théorise : affirmer que le merveilleux est dans la nature impose un récit qui à la fois émerveille et laisse le surnaturel à sa place dans l'imaginaire. En effet, le récit sandien n'est, au sens de Todorov, ni fantastique, ni merveilleux mais étrange (terme utilisé pour qualifier le narrateur de *Le Chien et la Fleur sacrée*) : les éléments en apparence surnaturels ont une explication rationnelle. Si le héros est mystifié par la métaphore, le lecteur, lui, ne l'est jamais. Le texte maintient la distinction entre les mots (le surnaturel est mis en abyme et par là identifié comme un rêve) et les choses (ainsi, dans *Le Nuage rose* : « ce n'était pourtant pas un nuage, c'était une grosse floche d'écheveaux de fil fin », p. 134). Significativement, les termes appartenant au champ sémantique du surnaturel, fréquents dans les contes, sont très souvent utilisés au sens figuré. Ainsi, « vision » est mis pour « manière de voir » (« les génies et les fées, esprits absolument libres dans leur manière de voir », p. 88 ; « les trésors de sa vision », p. 416) ; « enchanté », pour « content » (« les personnes enchantées d'elles-mêmes », p. 188 ; « maître Jean était enchanté de l'étymologie de Chanturgue », p. 362) ; « parler », pour « inspirer » (« elles ne me parlent point ici », p. 230) ; « don », pour « faculté » (« tu as le sentiment, qui est un don de nature », p. 207) ; « il ne faut pas un miracle païen, il ne faut qu'un miracle naturel » (p. 351). Ce travail est surtout mené à partir de « merveilleux » et ses dérivés, utilisés dans le sens d'« étonnant » ou de « magnifique²⁹ ». Le traitement de ces termes définit la poétique sandienne comme un usage distancié du surnaturel ou de l'imaginaire, une capacité d'étonner et d'être étonné.

En fait, si elles les exploitent fréquemment, les œuvres de Sand sont rarement entièrement fantastiques ou merveilleuses³⁰ (*Jeanne* est, aux dires

29. Par exemple : « ce motif avait été redit cinq fois par les échos merveilleux mais bien connus de la roche Sanadoire » (p. 370) ; « les découpures et les broderies merveilleuses qu'elle savait faire » (p. 416) ; « émerveillé du génie de son frère » (p. 327) ; « les domestiques étaient émerveillés de ma docilité » (p. 320) ; « il racontait des merveilles de Paris » (p. 98) ; « tout un monde de merveilles vivantes » (p. 396) ; « il y est merveilleusement aidé par l'étendue de son intelligence » (p. 351). Ce travail est aussi perceptible dans les œuvres citées en introduction : « ensorcelé » d'amour (*La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 161) ; « don » de nature (*ibid.*, p. 164).

30. Pour le merveilleux : « vous voulez qu'il y ait du merveilleux dans mon récit. Il y en aura un peu, mais c'est à la condition qu'il y aura aussi des choses vraies » (*Les Ailes de courage*, p. 151) ; à propos de l'Écosse, Clopinet dira qu'« il n'avait rien vu de merveilleux là ni ailleurs » (*ibid.*, p. 203).

de son auteur, une erreur technique³¹ ; l'épisode du naufrage dans *Pierre qui roule*, sur lequel un doute est jeté rétrospectivement, semble avoir pour but de prendre le lecteur au piège de la fiction). Soit le fantastique s'évanouit avant la fin au profit d'autre chose (*Le Géant Yéous*, *La Fée aux gros yeux*, *Laura*, *La Petite Fadette*), soit le merveilleux est mis en scène (les autres contes). Dans les deux cas, on est dans l'étrange. Reste un troisième cas qui est une sorte de merveilleux avorté car relevant exclusivement du discours (exemplairement, *François le Champi* et *Antonia* pour les formules déjà citées) : le surnaturel y est donné pour réel mais, contrairement à ce qui se passe dans *Jeanne*, le texte ne joue pas le jeu de la ressemblance. Cette troisième voie, qui rejoint l'envers du fantastique et du merveilleux, se caractérise par un usage de la métaphore qui n'est ni crédule ni ironique mais poétique – qui correspond à la faculté d'émerveillement.

Quelquefois, cependant, un doute est maintenu : la métamorphose finale de Clopinet en oiseau, le fait que Marguerite se réveille parée des bijoux de sa grand-mère, le « miracle » par lequel Diane reconstitue le portrait de sa mère et la « coïncidence singulière du récit fantastique du postillon avec l'hallucination de la petite Diane » (p. 22), l'incertitude quant à la réalité de l'expérience vécue par l'élève et le maître de *L'Orgue du Titan*, le fait que ce qui émerveille l'héroïne de *La Fée poussière* à la fin du conte, ce sont non seulement les atomes qui composent la poussière mais aussi « je ne sais quelle vie d'êtres insaisissables qui paraissaient chercher à se fixer quelque part pour éclore ou pour se transformer, et qui se fondirent en nuage d'or dans le rayon rose du soleil levant » (p. 405). Il y a là un « reste » inexplicable... S'agit-il de maintenir ses jeunes lecteurs dans le doute ? Après tout, ils sont censés, comme les petites-filles de l'auteur, être encore dans l'âge où l'on croit au merveilleux. S'agit-il de rendre sensible le caractère énigmatique du monde, qui a autant à voir avec une question de perception (discerner les atomes) qu'avec une question de symbolique (l'arbitraire, l'inconscient qui nous échappe) ? L'étrangeté serait alors, pour les lecteurs adultes cette fois, une inquiétante étrangeté – à mettre en lien avec les jeux de mots ironiques du narrateur.

31. Voir le jugement qu'elle porte sur le roman dans sa « Notice » (« un roman de contrastes », *op. cit.*, p. 29) et dans l'« Avant-propos » de *François le Champi* (à propos de l'héroïne : « tu la compares à une druidesse, à Jeanne d'Arc [...] ; ce n'est pas ainsi que je peux entrer tout à fait dans la nature », *op. cit.*, p. 51).

En effet, si George Sand éprouve une tentation de symboliser le monde pour le signifier – elle pousse très loin la symbolisation, allant jusqu’à rendre signifiants non seulement métaphores, allégories, toponymes et fictions mais encore des noms comme M. Lechien ou Diane³² et des objets comme la bague de cornaline de sa petite-fille –, elle a conscience que cette tentative de signification totale par la symbolisation totale est une utopie. L’extrémité à laquelle elle pousse le jeu du code, confinant à l’absurde, en est déjà un indice. Le libre jeu du signifiant en est un autre : en contrepoint de M. Lechien et de Diane, qui ont « réellement » une parenté avec les êtres que leur nom désigne, M. Bat n’a tout au plus avec la chauve-souris qu’une ressemblance physique³³. En fin de compte, force est de constater que tout n’est pas symbolique, que, contrairement à ce que fait croire la métaphore, « les ressemblances dans la “réalité” ne sont jamais que des occasions fortuites et tout à fait secondaires de faire jouer la polysémie universelle qui se poursuit très bien en leur absence, et qui d’ailleurs peut très bien à elle seule créer des illusions de ressemblance³⁴ ». Moins élitiste que Baudelaire, avec qui elle partage le constat (la nature est une forêt de symboles ; il y a de la signification dans la réalité) mais non la conclusion (seul le poète y a accès) et plus optimiste que ne le sera Mallarmé (plutôt que de rimer sur l’arbitraire du monde, ce qui est en outre l’apanage des seuls poètes, elle met en évidence son sens), Sand proclame l’extase du monde³⁵. Alors, point n’est besoin de la poésie : la prose, les métaphores usées – ces « mots de la tribu » –, que seules elle utilise³⁶, suffisent.

32. Le texte travaille l’identification de Diane à la déesse dont elle porte le nom : « Diane souhaite voir la déesse dont on lui avait donné le nom » (p. 100) ; « Tiens ! se dit-elle en riant, je suis donc ici chez moi ? » (p. 106) ; « comme si elle eût été une de ces fières déesses dont elle avait le profil pur et la belle tournure » (p. 166).

33. De même, « Nasias », malgré sa sonorité, ne signifie rien : « – Nasias ? dit le gros homme en riant. Est-ce un compliment ou une métaphore ? Je ne suis pas érudit, je t’en avertis, mon cher neveu ; mais je suis un brave homme. [...] appelle-moi papa Christophe, puisque c’est mon unique et véritable nom » (*Laura ou Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 144). Le même roman, qui rejette à la fois la « lettre morte » et le « symbolisme inexact de la Genèse », affirme que « le mot *mystère* est écrit sur le berceau de la vie terrestre » (*ibid.*, p. 28).

34. Octave MANNONI, *Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène*, *op. cit.*, p. 38.

35. Les rapprochements esquissés ici ne prétendent pas faire bilan : ils demanderaient au contraire à être développés.

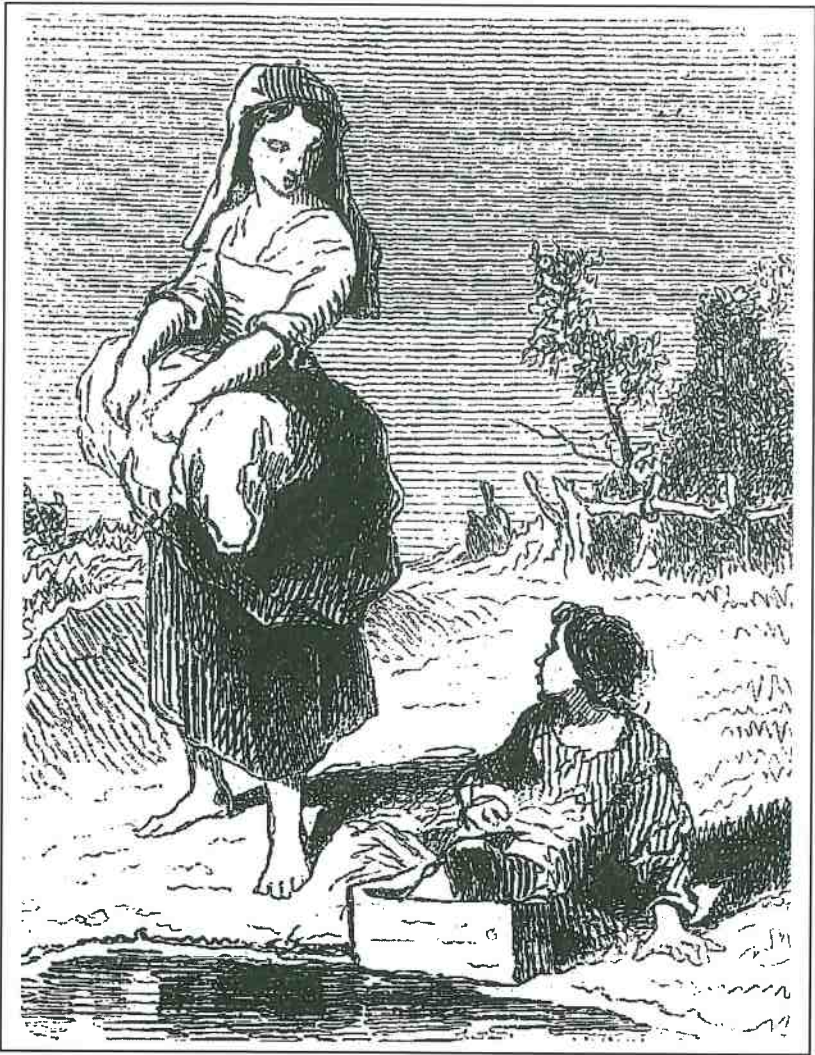
36. Paul Ricœur distingue entre « métaphore de l’écrivain » (inédictée) et « métaphore morte » (usée), pour constater que seules les premières permettent de saisir la vérité tensionnelle de la métaphore et le travail interprétatif qu’elle suscite dans la mesure

Sand exploite l'une des caractéristiques du fantastique selon Todorov (son lien avec le langage) pour une démonstration thématique et poétique d'un idéal philosophique et esthétique (rapport du langage, du monde ou de la fiction à l'imaginaire ou au surnaturel) qui en vient à invalider la forme fantastique utilisée au profit d'une autre, la prose poétique.

Comme le signale le relevé des jeux sur la langue, cette question de la croyance innerve toute l'œuvre de Sand, qu'elle y prenne le nom de « superstition » (romans champêtres), de « romanesque » (romans sentimentaux) ou de « folie » (contes). Dès *Jeanne* (1844), où elle est très clairement posée, Sand a fixé sa position (ni superstition, ni nihilisme mais poésie) mais elle échoue à la démontrer : Marsillat la dit intenable de par la contradiction entre les deux principes sur lesquels elle repose (initiation au symbole et foi au merveilleux) ; aporie reflétée par le sort tragique de l'héroïne. Significativement, la démonstration échoue aussi sur le plan poétique : si elle se sert de la métaphore dont elle a déjà compris l'importance (le roman dit que sur elle repose la pensée des paysans), ce n'est pas au service d'une représentation de l'imaginaire³⁷ (comment faire pour entrer dans le cerveau du paysan, se demande-t-elle) mais d'une exploitation mythique produisant une attitude idolâtre vis-à-vis de la fiction. Une vingtaine d'années plus tard, *Nanon* (1872) conte la vie d'une paysanne qui s'instruit tout en conservant le goût de son état : plus optimiste, la position de l'auteur est cependant toujours rhétorique – la démonstration est uniquement thématique et tournée vers la question sociale. Entre temps, Sand a

où ce travail n'est plus opéré dans le cas des secondes. Or ce sont celles-là que Sand utilise : aucune des métaphores des contes n'est créée par les locuteurs au moment de son énonciation. Même la métaphore du « nuage » qui, pour être moins fréquente (c'est du « patois »), n'en est pas moins partagée.

37. Ce dispositif aurait permis à Sand d'éviter la contradiction idéologique de ses romans champêtres (où elle prétend donner voix aux paysans alors que c'est elle, bourgeoise, qui parle) mieux que le dispositif énonciatif des veillées du chanvreur. À propos du parler paysan chez Sand, voir les travaux d'Éric BORDAS : « Spectacles bavards de paroles muettes : les parlers paysans dans les romans de George Sand », *Spectacles de la parole*, sous la dir. d'Hélène MILLOT et Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2003 ; « François le champi, récit génétique d'un roman de la genèse », *Genèses du roman. Balzac et Sand*, sous la dir. de Lucienne FRAPPIER-MAZUR, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.



« Je passais par le *chemin aux Napes* [...] et j'eus [...] une conversation assez semblable à celle rapportée au commencement du *Champi* entre la meunière et l'enfant trouvé. » (George SAND, *François le Champi*, Notice.)

Illustration de Tony JOHANNOT, partie centrale,
Œuvres illustrées de George SAND,
Paris, éd. J. Hetzel, t. III, 1852.

abandonné le versant thématique au profit du seul poétique (*La Petite Fadette* a recours au surnaturel mis en abyme ; *François le Champi*, par contre, peint le « sentiment »). Ces tentatives aboutissent dans les contes, qui unissent démonstration pragmatique (fantastique, merveilleux, étrange et poésie) et thématique (équivoque) autour de la métaphore, ce point d'articulation indispensable entre mythe et réalité qu'elle recherchait alors.

Laetitia HANIN
Fonds National de la Recherche Scientifique,
Université Catholique de Louvain, Belgique.





Godefroy de Bouillon sous les remparts de Jérusalem.
Tapisserie, tenture *La Jérusalem délivrée*, d'après le roman du TASSE.
Ateliers d'Aubusson, XVII^e siècle, ancienne collection Polignac.

L'épopée sandienne à l'épreuve des sortilèges

Comme l'évoque George Sand dans *Histoire de ma vie*, la fascination du merveilleux remonte chez elle à la lecture vers l'âge de onze ans de *L'Iliade* et de la *Jérusalem délivrée*, propres à satisfaire l'exigence d'élévation de sa conscience en éveil. L'œuvre d'Homère retient d'abord l'attention de la jeune Aurore, mais cette dernière donne la préférence aux « tableaux enchantés¹ » de la *Gerusalemme liberata*, qu'elle traduira avec l'aide du chevalier de Lacoux, son professeur d'anglais à Nohant, si l'on en croit une lettre adressée en août ou septembre 1820 à l'une de ses amies de couvent, Émilie de Wismes². Or sa

1. George SAND, *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1970, p. 810.
2. George SAND, *Correspondance*, éd. Georges LUBIN, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », t. I, 1964, p. 36.

lecture du Tasse est sélective, comme l'indique son intention, au moment de projeter une traduction de la *Gerusalemme liberata*, de « passer quelques passages³ ». La Correspondance ne renseigne pas sur ces omissions volontaires, qui s'expliquent peut-être par les réserves sur l'épopée du Tasse émises ultérieurement dans *Histoire de ma vie*, où le « je » de l'autobiographe rapporte des impressions de lecture remontant à l'enfance en les intellectualisant à l'âge adulte. Si l'héroïsme de Clorinde, sauvant de la mort Olinde et Sophronie, transporte Aurore, la faiblesse amoureuse de Renaud, succombant à la séduction sensuelle et magique d'Armide, lui inspire du mépris au point qu'elle se réapproprie le poème épique du Tasse en le réinventant selon sa fantaisie :

Je m'emparais de ces situations ; je m'y établissais pour ainsi dire ; les personnages devenaient miens ; je les faisais agir ou parler, et je changeais à mon gré la suite de leurs aventures, non pas que je crusse mieux faire que le poète, mais parce que les préoccupations amoureuses de ces personnages me gênaient, et que je les voulais tels que je me sentais, c'est-à-dire enthousiastes seulement de religion, de guerre ou d'amitié⁴.

Telle qu'elle figure dans le chapitre VIII de la troisième partie d'*Histoire de ma vie*, où George Sand s'emploie à retracer sa formation intellectuelle, morale et artistique, cette déclaration *a posteriori* apparaît comme la définition de son *métier*, mot qui, sous le rapport étymologique, définit le mieux son œuvre de romancière, vouée dès le départ au merveilleux chrétien. Analogie au terme « ministère » dans la langue populaire, celui de « métier », comme le remarque le *Dictionnaire historique de la langue française*,

[s]pécialement pris au sens de « service divin » à l'époque classique, [...] a désigné le service de Dieu et le « ministère » de ce service à l'époque chrétienne. Un croisement probable avec le latin *mysterium* [...] a dû aboutir à une forme tardive *misterium*, favorisée par la proximité sémantique des deux mots en latin chrétien : *mysterium* signifiait « rite, célébration, saints mystères, messe », et le *ministerium* et le *mysterium* se sont confondus dans la personne du prêtre, serviteur de Dieu qui renouvelle le mystère du Christ⁵.

3. *Ibid.*, t. I, p. 36. En italiques dans le texte.

4. George SAND, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. I, p. 810.

5. Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, t. II, 2006, p. 2220. En italiques dans le texte.

La dualité des sexes selon George Sand

L'étymologie de « métier » éclaire tout particulièrement l'idéal évangélique qui préside à la création de la première fiction onirique originale d'Aurore, le roman de Corambé, « pur et charitable comme Jésus⁶ », et des romans édités par la romancière professionnelle comme la *Lélia* de 1839, *Spiridion*, *La Comtesse de Rudolstadt* et le discret *Narcisse*, racontant le dévouement d'une béguine française en province, M^{lle} d'Estorade. Or le sens de « fonction », de « service » donné au mot français *mestier* et attesté dès 1050 pouvait s'appliquer autant à l'exercice du pouvoir royal qu'aux activités de la prostituée, appelée la *femme de mestier*⁷. Cet exemple de polysémie retiendra notre attention, car George Sand s'exposa, rappelons-le, à des injures et à des calomnies sexistes dans un champ littéraire où le ministère laïque des écrivains romantiques⁸ était conçu, exercé et consacré majoritairement par des hommes, comme le prouve tardivement l'éloge funèbre que Victor Hugo fera de sa consœur : « George Sand a dans notre temps une place unique. D'autres sont les grands hommes, elle est la grande femme⁹. » Plusieurs de ses contemporains accordèrent du talent à « George Sand », certes, mais ne pouvaient le juger autrement qu'hermaphrodite et subversif. À de tels préjugés, auxquels succéda le mythe rassurant de la bonne dame de Nohant maternelle et assagie, George Sand opposa maintes postures stratégiques, dont

[l]'idée de génie [...] de maintenir le masculin et le féminin comme catégories contradictoires entre elles et de ne pas prétendre résoudre la contradiction foncière en excluant l'une au profit de l'autre (féminisme dans un cas, machisme dans l'autre) ou en les confondant (œcuménisme androgynique), mais de les avoir fait coexister l'une à côté de l'autre dans leur altérité irréductible¹⁰.

Cette dialectique caractérise, entre autres, la manière dont George Sand analyse ses goûts et ses répulsions de lectrice pendant l'enfance dans les

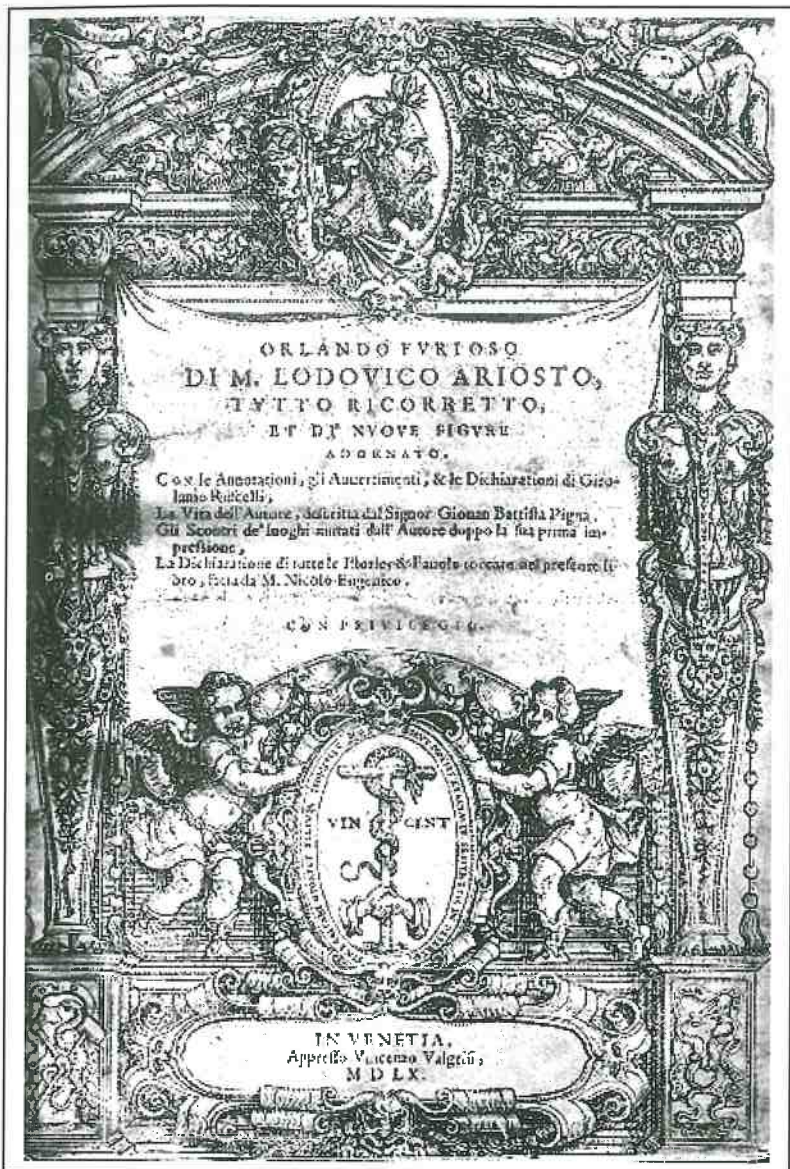
6. George SAND, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. I, p. 812.

7. Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., t. II, p. 2220.

8. Voir Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1996.

9. Victor HUGO, *Œuvres complètes*, éd. Jean MASSIN, Paris, Le Club français du livre, t. XV-XVI / 1, 1970, p. 1381.

10. Pierre LAFORGUE, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2003, p. 15.



Page de titre du *Roland furieux* de L'ARIOSTE.
Venise, éd. Vincenzo Valgrisi, 1560.

pages d'*Histoire de ma vie* sur la *Jérusalem délivrée*. Au lieu de privilégier les héros du Tasse affirmant leur supériorité virile par des faits d'armes, elle témoigne de sa préférence pour « la martiale Clorinde¹¹ » en raison d'une bravoure qui accuse, par contraste, la dualité des sexes. Après s'être distinguée de la jeune Sophronie et de son amant, qu'elle sauve tous les deux du bûcher, Clorinde se situe aux antipodes de « la timide Herminie¹² » en livrant un combat mortel contre le chevalier Tancrede, qui se méprend sur son sexe en la prenant pour un chevalier musulman. Sa virilité guerrière tranche également avec la féminité de la magicienne Armide. Ce qui la sépare d'elle ne fait pas l'objet d'une mise en parallèle de la part de George Sand, mais lui inspire une comparaison avec le passage des *Essais* de Montaigne (livre I, chapitre XXVI) opposant l'Angélique et la Bradamante du *Roland furieux* de l'Arioste, modèle du Tasse : « *L'une*, d'une beauté naïve, active, généreuse, non hommasse, mais virile ; *l'autre*, d'une beauté molle, affectée, délicate, artificielle ; l'une travestie en garçon, coiffée d'un morion luisant ; l'autre vêtue en *filles*, coiffée d'un attifet emperlé¹³ ». Non contente de suggérer des filiations littéraires respectivement entre des héroïnes viriles (Clorinde-Angélique) et entre leurs repoussoirs féminins (Armide-Bradamante), cette description antithétique peut expliquer la répugnance de la jeune Aurore pour Armide et Renaud, telle que l'évoque George Sand : « Je haïssais Armide, je méprisais Renaud¹⁴. » Comparée à la citation du passage des *Essais* sur *Roland furieux*, cette condamnation sanctionne implicitement le charme féminin exercé par la magicienne, d'une part, et la virilité défaillante du chevalier négligeant la croisade pour la passion amoureuse, de l'autre. Dans les deux cas, l'amour sensuel apparaît comme un obstacle féminin à une quête d'idéal que seule la virile Clorinde peut faire aboutir à la place de Renaud, ce qui explique pourquoi « les préoccupations amoureuses¹⁵ » des personnages mettent dans l'embarras la jeune Aurore, d'après la George Sand de la maturité. Elle-même est aux prises, à l'époque de la composition d'*Histoire de ma vie*, avec la difficulté d'écrire sur sa vie intime et sur celle de sa mère, sans qu'elles passent toutes les deux pour des *femmes de métier*. D'où le rêve d'une épopée sans amour à laquelle correspond la nouvelle *Jérusalem déli-*

11. George SAND, *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, t. I, p. 810.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*. En italiques dans le texte.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

vrée imaginée par Aurore et évoquée par George Sand. Cet idéal accrédite la moralité d'Aurore, future George Sand, dans l'exercice du *métier* de romancière, au sens ministériel premier du terme, tout en inscrivant l'œuvre romanesque dans la tradition du merveilleux chrétien triomphant du merveilleux païen, triomphe qu'emblématise Renaud se déprenant de la magicienne Armide pour poursuivre sa mission de croisé.

Le genre de l'épopée à l'époque romantique

Quoique la *Jérusalem délivrée* ne compte pas parmi les principaux intertextes des romans sandiens, les héroïnes et les situations inventées par Le Tasse peuvent être considérées au départ comme un réservoir de modèles que George Sand et les autres créateurs de son temps¹⁶ exploitent dans un milieu culturel marqué par un regain d'intérêt pour l'épopée, sous l'impulsion de Chateaubriand¹⁷. *Les Martyrs* et *Les Aventures du dernier Abencerage* en particulier, auxquels le *Génie du christianisme* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* servent de préparations, regorgent d'emprunts au Tasse qui éclairent le rôle matriciel de la *Jérusalem délivrée* chez Chateaubriand¹⁸ et chez George Sand. Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand pose en principe que « [d]ans toute Épopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place¹⁹ » et qu'en conséquence, « tout poème où une religion est employée comme *sujet* et non comme *accessoire*, où le merveilleux est le *fond* et non l'*accident* du tableau, pêche essentiellement par la base²⁰ ». Il en induit « que plus le poète, dans l'Épopée, garde un juste milieu entre les choses

16. Voir Raymond ABRUGIATI et José GUIDI (dir.), *Les Belles Infidèles de la Jérusalem délivrée. La fortune du poème du Tasse, XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

17. Les romans standards de *style troubadour*, où les *topoi* épiques sont repris conventionnellement, contribuèrent par la suite à faire de l'épopée un produit de grande consommation. Voir Pierre GLAUDES, « Le roman de style troubadour », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT (dir.), Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006, p. 760-770.

18. Voir Chandler B. BEALL, *Chateaubriand et le Tasse*, Baltimore / London / Paris, The Johns Hopkins Press / Oxford University Press / Société d'édition « Les Belles Lettres », « The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages », 1934.

19. François-René de CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, éd. Pierre REBOUL, Paris, Garnier-Flammarion, t. I, 1966, p. 225.

20. *Ibid.* En italiques dans le texte.

divines et les choses humaines, plus il devient *divertissant* [...]»²¹ » dans cette envie « d'*enseigner*²² » qui est « la première qualité requise en poésie²³ » dans la tradition classique, qualité que l'auteur du *Génie du christianisme* et des *Martyrs ou le Triomphe de la Religion chrétienne* conçoit comme la manifestation d'une exigence morale. Partant de ces principes, il considère la *Jérusalem délivrée* comme « un modèle parfait de composition » où l'« on peut apprendre à mêler les sujets sans les confondre [...] », grâce à « l'art avec lequel Le Tasse vous transporte d'une bataille à une scène d'amour, d'une scène d'amour à un conseil, d'une procession à un palais magique, d'un palais magique à un camp²⁴ [...] », et à la science avec laquelle il exécute le « dessin des caractères²⁵ ». Chateaubriand fait toutefois des réserves qui préfigurent la condamnation que fera Sand des amours d'Armide et de Renaud dans *Histoire de ma vie* : il juge que Le Tasse « avait plus d'enchantement que de vérité, et plus d'éclat que de tendresse²⁶ », ce qui explique, d'une part, l'absence de mère dans les « caractères de femmes²⁷ » qu'il peint (la coquette Armide, la sensible Hermynie et l'indifférente Clorinde) et, de l'autre, un recours « [aux] petits ressorts de la magie²⁸ » plutôt qu'au « parti immense du tombeau de Jésus-Christ²⁹ » dans l'histoire de la première croisade qu'il raconte. Il admire en revanche « le beau idéal moral³⁰ » qu'il attribue au christianisme et reconnaît chez les chevaliers décrits par Le Tasse, dont Godefroy, capable de « repousse[r] les adresses d'Armide [...], car il connaît les fragiles appas du monde [...] [et] [...] continue son vol vers le ciel³¹ [...] ».

Cet idéal du beau moral inspire à Chateaubriand, entre autres, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, où il se présente comme un pèlerin sur les traces des croisés célébrés par Le Tasse, qu'il cite copieusement dans la cin-

21. *Ibid.*, p. 226. En italiques dans le texte.

22. *Id.* En italiques dans le texte.

23. *Id.*

24. *Id.*

25. *Id.*

26. *Ibid.*, p. 227.

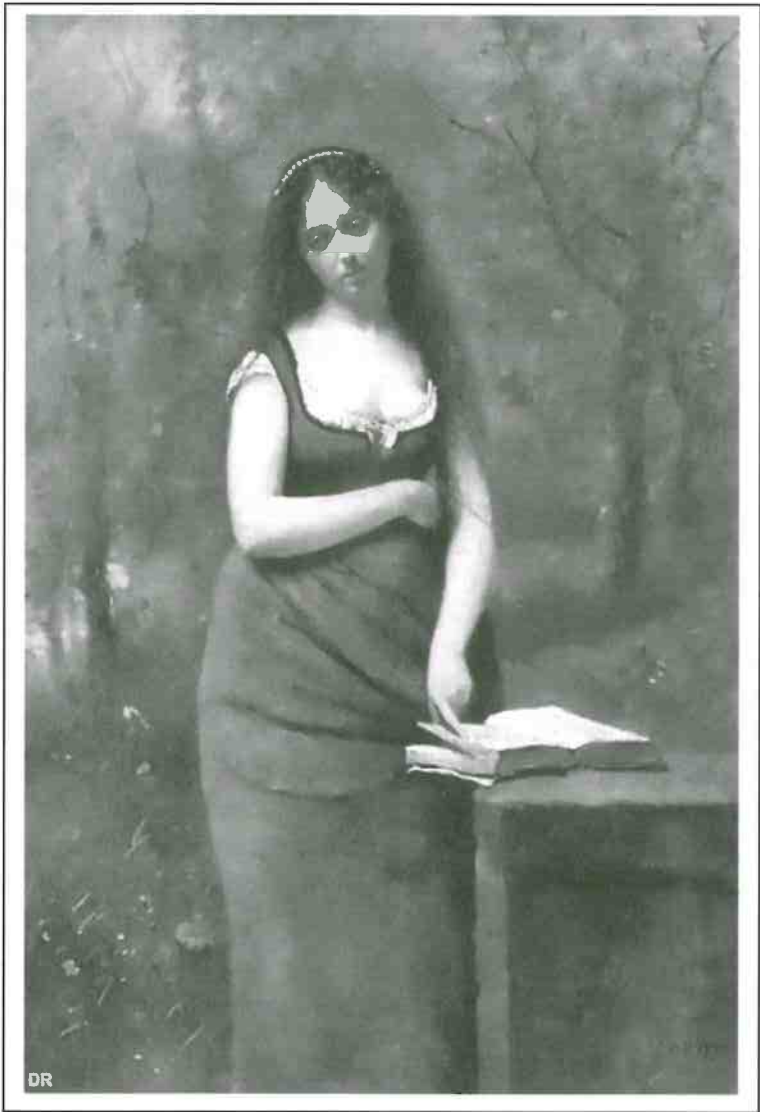
27. *Ibid.*, p. 226.

28. *Ibid.*, p. 227.

29. *Id.*

30. *Ibid.*, p. 275. En italiques dans le texte.

31. *Ibid.*, p. 279.



Velléda,
par Camille COROT (vers 1868-70), Paris, Musée du Louvre.

quième partie de son récit de voyage³². Il s'était essayé auparavant à l'épopée chrétienne dans *Les Martyrs*, où la résistance du chrétien Eudore au charme de la druidesse Velléda est censée illustrer la victoire du christianisme sur le paganisme. Or la valeur littéraire et morale de l'œuvre ne convainquit pas la critique du temps, contre laquelle l'auteur répliqua dans la préface de la troisième édition (1810) en se situant avantageusement par rapport à ses prédécesseurs dans le genre épique et dans le sillage du Tasse :

[C]'est le fond qu'on censure dans l'épisode de Velléda : et pourtant Velléda est-elle autre chose que Circé, Didon, Armide, Eucharis, Gabrielle ? Je n'ai fait que suivre les traces de mes devanciers, en ajoutant à ma peinture un correctif qu'aucun auteur n'a mis à la sienne. Renaud ne se repent point de ses erreurs, comme amant ; il rougit seulement de sa mollesse, comme guerrier. Il retrouve Armide, il la console, il s'en va de nouveau avec elle : et quel tableau que celui de Renaud couché sur le sein d'Armide, et puisant tous les feux de l'amour dans les regards de l'enchanteresse ! Si j'avais retracé de pareilles images, que n'eût-on point dit, que n'eût-on point fait³³ ?

Vu l'ambiguïté des *Martyrs* et du reste de son œuvre, où l'aspiration à l'héroïsme et au mariage chrétiens l'emporte malaisément sur les désirs et les passions illicites³⁴, l'argumentation *pro domo* de Chateaubriand paraît spécieuse. En effet, l'Enchanteur parle indirectement de l'interdit après avoir retranché de la troisième édition de son roman des passages figurant dans l'un des jeux d'épreuves conservés et s'attardant, comme l'a souligné Fabienne Bercegol³⁵, sur la complaisance morbide dont Velléda témoigne dans son deuil d'amante délaissée, et ce, en présence d'Eudore qui retourne avec elle dans le château ayant abrité leur idylle : « "Il y a des vierges gauloises qui se sont rendues immortelles à force de bienfaits ; si c'était à force d'aimer, je serais immortelle aussi, et j'habiterais, comme les fées, les ruisseaux et les fontaines³⁶ [...]" », lit-on, par exemple, dans la version originale du roman. Il n'empêche que le texte, même sous sa forme révisée,

32. François-René de CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean MOURROT, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 345 et suiv.

33. François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice REGARD, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1969, p. 69-70.

34. Voir Fabienne BERCEGOL, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2009.

35. *Ibid.*, p. 540 et suiv.

36. François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, p. 1643.

insiste sur les charmes de Velléda, laquelle, « à chacune de ses apparitions, exerce par sa beauté resplendissante un effet de captation quasi hypnotique sur Eudore qui, le souffle coupé, ne peut s'arracher à la vision de cette femme littéralement enchanteresse³⁷ ». Après s'être présentée à lui comme l'une des fées gauloises qui « ont le pouvoir d'exciter les tempêtes, de les conjurer, de se rendre invisibles, de prendre la forme de différents animaux³⁸ », elle lui apparaît tour à tour comme une vierge ensorcelante et comme une sorcière diabolique, du fait de « l'ambivalence de son être et de son art, tour à tour bénéfique et maléfique³⁹ ». Elle devient ainsi le symbole de l'ambivalence du bien et du mal qui innerve, chez Chateaubriand, comme chez George Sand, la lecture du Tasse.

L'idéal du beau moral et son contraire chez George Sand

Dans *Le Compagnon du Tour de France*, Amaury le Corinthien apparaît comme une figure contradictoire. Il est comparé au Renaud de la *Jérusalem délivrée*⁴⁰, sans pour autant égaler son ami Pierre Huguenin. Alors que Pierre incarne l'ouvrier et l'amant platonique exemplaires dans ses relations avec Yseult de Villepreux, pour laquelle il fait des travaux de menuiserie, Amaury sacrifie ses devoirs compagnonniques à « l'amour dans toute sa puissance sauvage et dans tous ses raffinements voluptueux⁴¹ » qu'il éprouve pour Joséphine, cousine d'Yseult. Son caprice se teinte de mystère dans le dédale des couloirs secrets du château des Villepreux⁴², alors que Joséphine ne l'inspire par aucun moyen surnaturel. Au contraire, elle est effrayée lorsqu'elle prend Amaury quasiment pour un revenant s'approchant de la porte secrète de son appartement à l'intérieur des murs labyrinthiques du château. Or le narrateur blâme Joséphine pour le préjudice qu'elle cause à Amaury ; il la présente comme « la pomme fatale qui, du jardin céleste de l'adolescence, devait l'envoyer en exil sur le désert aride de la vie positive⁴³ ». L'analogie entre Joséphine et Ève qui, trompée par le serpent, s'offre à Adam, d'une part, entre Amaury et Adam

37. Fabienne BERCEGOL, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, op. cit., p. 535-536.

38. François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., p. 261.

39. Fabienne BERCEGOL, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, op. cit., p. 537.

40. George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, éd. René BOURGEOIS, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, p. 144.

41. *Ibid.*, p. 303.

42. *Ibid.*, p. 302-303.

43. *Ibid.*, p. 304.

qui est condamné par Dieu pour avoir écouté sa femme et mangé du fruit défendu, de l'autre, constituent pourtant des exceptions chez George Sand, où le malheur s'abat plutôt sur les jeunes femmes succombant à la séduction masculine. En témoignent des récits qui, sans pour autant tisser des liens explicites avec la *Jérusalem délivrée*, rattachent les souffrances d'épouse ou d'amante délaissée au conflit entre l'Occident et l'Orient caractéristique de l'épopée du Tasse.

Dans *L'Uscoque*, dont l'intrigue est située à l'époque de la guerre livrée par les Vénitiens contre les Turcs pour leur enlever Patras en Grèce (1687-1715), Giovanna, nièce de l'amiral Francesco Morosini, s'éprend d'Orio Soranzo, un pirate vénitien qui, après leur mariage, la laisse dans un château en compagnie de Naam. Ancienne esclave musulmane ayant tué le pacha de Patras et s'étant convertie au christianisme par amour pour Orio, Naam, tel un bon génie sorti des *Mille et une nuits*, seconde fidèlement les desseins de son nouveau maître sous une identité masculine, comme le prouve, entre autres, l'origine quasi merveilleuse de l'enfermement de Giovanna dans le château d'Orio et la métamorphose de « cette lugubre demeure⁴⁴ » en « un frais boudoir de style byzantin, décoré dans le goût de l'Italie⁴⁵ ».

La Nama Roque de *Tamaris*, une métisse d'origine musulmane convertie au catholicisme et « accus[ée] de sorcellerie⁴⁶ », demande, elle, à un charbonnier⁴⁷ de composer un philtre à la prétendue vertu aphrodisiaque pour conquérir le cœur de La Florade, officier de marine et don Juan impénitent ; mais une fausse rumeur d'hérédité commune la plonge dans une dévotion sororale aveugle pour son demi-frère supposé. La mauvaise réputation faite à Nama fait songer à *La Sorcière*, que lira George Sand après la parution de son roman⁴⁸, d'après les *Agendas*⁴⁹ et la *Correspondance*. Toutefois, « [l']indignation et l'horreur⁵⁰ » qu'elle ressentira à la lecture de *La*

44. George SAND, *L'Uscoque*, nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 42.

45. *Ibid.*, p. 44.

46. George SAND, *Tamaris*, éd. Georges LUBIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1984, p. 107.

47. Avec sa foi de charbonnier proverbiale, ce personnage de sorcier se livre à un « acte cabalistique » (*Tamaris*, *op. cit.*, p. 105) décrit ironiquement par le narrateur.

48. *Tamaris* parut dans la *Revue des Deux Mondes* entre le 1^{er} février et le 15 mars 1862.

49. George SAND, *Agendas III (1862-1866)*, éd. Anne CHEVEREAU, Paris, Jean Touzot, 1992, p. 53 (17 août 1862) et p. 73 (30 novembre 1862).

50. Lettre à Jules Michelet datée du 1^{er} décembre 1862, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. XVII, p. 312.

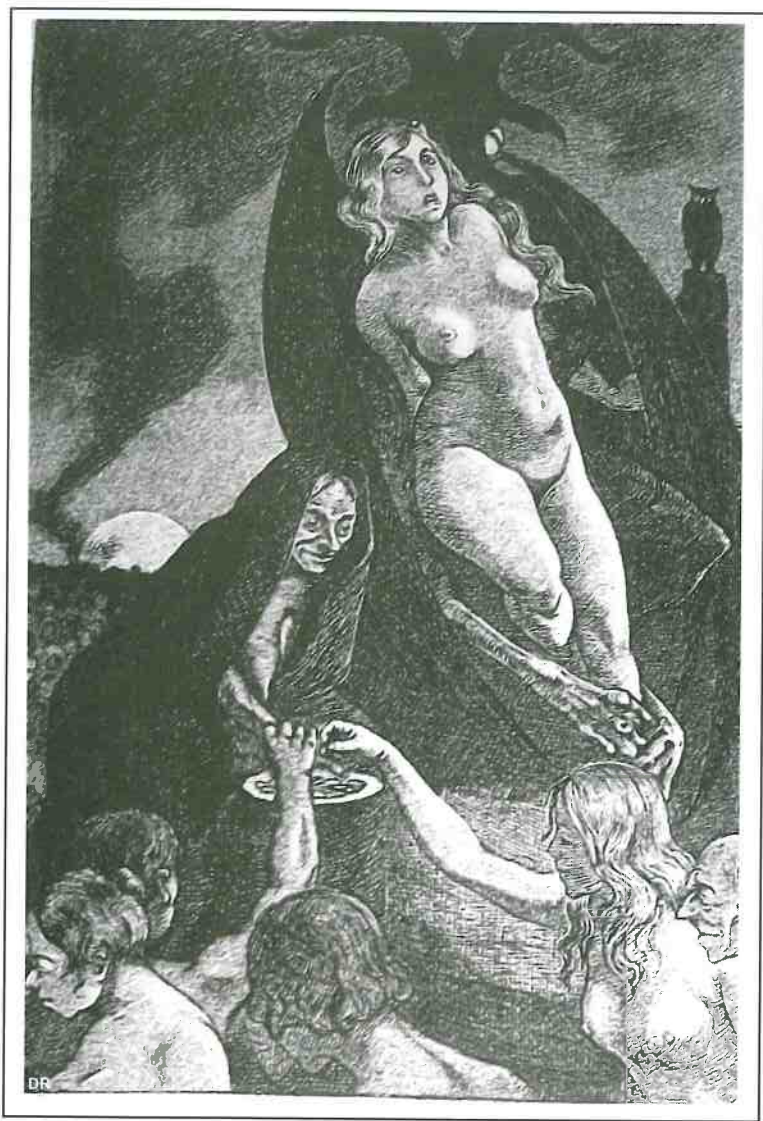


Illustration de Martin VAN MAELE pour *La Sorcière* de MICHELET.
Paris, Éditions Jean de Bonnot, 1987.

Sorcière, où Michelet fustige « le monde des hypocrites⁵¹ » se livrant à la chasse aux sorcières, ne transparaissent pas à travers *Tamaris*, où le portrait délibérément caricatural de la superstitieuse et fantasque Nama sert de repoussoir respectivement à la marquise d'Elmeval, veuve de roman courtois aimée platoniquement par le narrateur, et à la Zinovèse, épouse infidèle éprise, comme Nama, de La Florade et s'empoisonnant par dépit amoureux.

Au terme du roman, le mariage du narrateur avec madame d'Elmeval, mère d'un enfant né d'une première union, apparaît comme la seule alliance raisonnable si l'on envisage toutes les relations amoureuses analysées au cours du récit, d'autant que la profession médicale du narrateur, jamais nommé, lui confère la légitimité socioculturelle refusée aux personnages crédules (le sorcier, Nama) ou passionnés (La Florade, la Zinovèse). *Tamaris* rejoint, sous cet aspect, d'autres romans où la mystique sandienne du mariage⁵² parachève l'apprentissage sentimental de jeunes gens réprimant les passions sensuelles qu'ils s'interdisent et fait d'eux des avatars modernes de Godefroy résistant à Armide. La consécration des valeurs conjugales qui en découle a pour corollaire une radicalisation de l'opposition entre deux catégories définies par Kristina Wingård Vareille à partir des premiers romans sandiens⁵³, à savoir la femme-esprit, à laquelle correspond, en l'occurrence, l'épouse rêvée, et la femme-corps, ou la tentatrice repoussée.

La lucidité de la marginale, ou l'autre leçon sandienne à tirer des sortilèges

Dans *Ma Sœur Jeanne*, la différence de caractère entre Jeanne, bâtarde studieuse et future femme de Laurent Bielsa, son frère présumé et narrateur, et Hélène, *alias* Manoela Perez, fille d'un contrebandier espagnol vendue au père biologique de Jeanne, sir Richard Brudnel, et reconnue rétrospectivement par Laurent comme son premier amour d'adolescent, confirme la dualité de l'âme et du corps dans l'œuvre de la romancière. Avant de retrouver en Jeanne son âme sœur, Laurent résiste aux attraits

51. *Ibid.*

52. Voir Arlette MICHEL, « Structures romanesques et problèmes du mariage chez George Sand, d'*Indiana* à la *Comtesse de Rudolstadt* », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 34-45.

53. Kristina WINGÅRD VAREILLE, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire. L'Évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1987.

d'« une odalisque rieuse et joueuse, privée du sens de la réflexion⁵⁴ » en la personne de Manoela, décrite, entre autres, comme le type de l'Espagnole au « charme diabolique⁵⁵ ». Or le texte s'avère moins schématique qu'il ne le paraît au premier abord. Il problématise non seulement les relations œdipiennes entre les personnages (Laurent convoitant successivement le trésor du sérail de Richard et sa fille illégitime, tout en vivant par procuration un rapport filial avec une figure paternelle de substitution), mais aussi la perception contradictoire de la femme-corps tour à tour idéalisée et rabaissée par le narrateur et d'autres personnages, jusqu'à ce que le mariage de Laurent avec Jeanne rompe définitivement la fascination exercée sur lui par « Manoela voltige[ant] comme une colombe ou se torda[nt] comme une couleuvre⁵⁶ [...] ». Avant de devenir *in fine* « [l]a chose⁵⁷ » infantilisée par Médard Vianne, son mari et ami du narrateur, Manoela fait, à son insu, l'objet d'un « amour fantastique⁵⁸ » de la part du jeune Laurent qui la prend d'abord pour une sylphide⁵⁹ et croit à tort être « [g]uéri de [s]a passion comme par enchantement⁶⁰ » quand il la voit, non sans déception, pour la première fois.

Par-delà ses allusions à *L'Odyssée* (Manoela représentant la dangereuse Circé et Jeanne la fidèle Pénélope), le roman tisse des liens analogiques avec l'une des premières lectures de George Sand, *L'Iliade*, auquel il emprunte les amours fatales de Pâris avec la femme de Ménélas dans la description de la relation perturbée entre la jeune Manoela, appelée aussi Hélène, et le vieux sir Richard. Il rappelle aussi, quoique ironiquement, la première croisade des chrétiens contre les Turcs, versifiée par Le Tasse en rattachant les voyages méditerranéens de Manoela et de Richard à une sordide histoire d'enfermement dans un couvent catholique espagnol, de contrebande, de proxénétisme et d'emprisonnement dans une réplique de

54. George SAND, *Ma Sœur Jeanne*, deuxième partie, *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1874, p. 251.

55. *Ibid.*, troisième partie, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1874, p. 502. À noter que la *Carmen* de Bizet, inspirée de la nouvelle de Mérimée, sera créée à l'Opéra-Comique de Paris le 3 mars 1875.

56. *Ibid.*, p. 485.

57. *Ibid.*, dernière partie, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1874, p. 32.

58. *Ibid.*, première partie, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1874, p. 17.

59. « Quoi, déjà ? Je pouvais être aimé, moi, timide écolier, par une créature merveilleuse, qui tournait la tête à toute une population ? Je n'y croyais pas, cela me faisait l'effet d'un conte de fées ; mais quelle enivrante illusion, et le moyen de la repousser ? » (*Ma Sœur Jeanne*, *op. cit.*, première partie, p. 13).

60. *Ibid.*, p. 19.

sérait. Sous cet aspect, *Ma Sœur Jeanne* apparaît, en marge de l'œuvre sandienne, comme une contre-épreuve de la religion, de la guerre ou de l'amitié qui enthousiasmaient la jeune Aurore chez Homère et chez Le Tasse, et excluaient « les préoccupations amoureuses⁶¹ » d'Armide et de Renaud dans la conscience morale de la créatrice du dieu Corambé.

En outre, *Ma Sœur Jeanne* soulève le problème social, économique et culturel de la condition des femmes et du peuple dans la société bourgeoise, tel que l'expose Manoela elle-même dans le récit de son enfance à Paris avec sa mère, enlumineuse de gravures, « très pauvre⁶² », « abandonnée par [son] mari⁶³ », et de son adolescence sacrifiée de jeune fille mal éduquée et vendue par son père. Tout en servant de repoussoir à la consécration du patriarcat sous le couvert de la protection de l'enfant illégitime, du traitement de l'hystérique⁶⁴ et du mariage⁶⁵, l'attrait fascinant du gynécée dans l'histoire pousse à son paroxysme la tension entre l'asservissement de la fille du peuple sans instruction ni indépendance matérielle et son désir d'affranchissement, ce qui fait du charme diabolique de l'odalisque le nœud du roman plutôt que l'épreuve conventionnelle d'une épopée pré-conjugale. Malgré la convoitise et la jalousie provoquées par Manoela, nouvelle Hélène, la guerre de Troie n'aura pas lieu, certes, pour reprendre un titre de Giraudoux ; mais une sourde croisade contre l'assujettissement de la femme par les classes dominantes caractérise le récit de sa vie par Manoela, lequel, enchâssé dans le récit de Laurent, instruit le procès de la soumission féminine racontée dans le récit enchâssant⁶⁶.

À cet égard, *Ma Sœur Jeanne* annonce *Les Désenchantées, roman des harems turcs contemporains* (1906), où, sous les traits fictionnels d'« André Lhéry, romancier connu⁶⁷ » et déchiffreur des mystères de Constantinople, Loti se met en scène pour endosser, la notoriété aidant, la cause des Orientales en captivité. Cette stratégie d'auteur éclaire, par analogie, l'aptitude de George Sand à s'interroger d'un roman à l'autre, et à

61. George SAND, *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, t. I, p. 810.

62. George SAND, *Ma Sœur Jeanne, op. cit.*, deuxième partie, p. 260.

63. *Id.*

64. C'est à titre de médecin que Laurent accepte d'accompagner en croisière sir Richard et Manoela, dont il expliquera la santé précaire par la privation de relations sexuelles avec son maître.

65. George SAND, *Ma Sœur Jeanne, op. cit.*, dernière partie, p. 31-32.

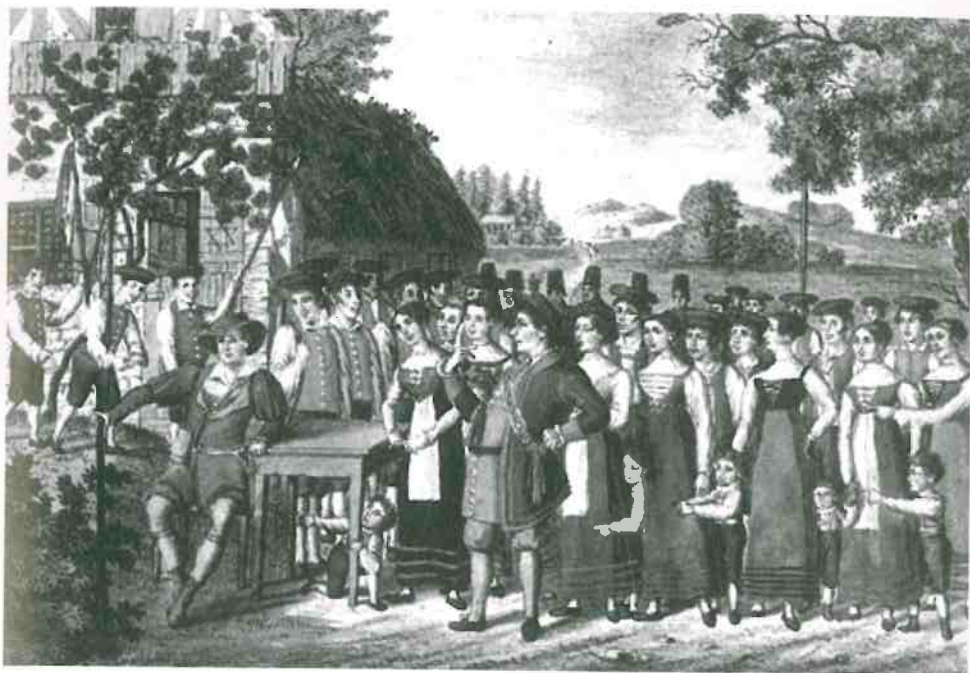
66. *Ibid.*, deuxième partie, p. 260-275.

67. Pierre LOTI, *Les Désenchantées*, Paris, Calmann-Lévy, « Le Livre de Poche », 1966, p. 11.

donner à réfléchir en retour, sur la culture des relations homme-femme, par-delà la distinction conventionnelle entre l'héroïsme masculin et la séduction féminine. Tout en se situant à certains égards dans la continuité épique du Tasse et de Chateaubriand, Sand renouvelle au fond le genre troubadour ; elle en reprend les types merveilleux (le chevalier chrétien / la magicienne païenne) et les enjeux humains (la guerre occidentale / l'amour oriental), mais pour mieux recréer, à partir d'eux, une épopée au masculin *et* au féminin au service, en définitive, d'un idéal égalitaire.

Dominique LAPORTE
Université du Manitoba, Canada





Représentation du *Freischütz* de Carl Maria VON WEBER à Nuremberg en 1822 (lithographie).

Mouny-Robin de George Sand, un *Freischütz* berrichon, ou comment refonder le fantastique en 1841 ?

CŒUVRE MAL AIMÉE, œuvre surtout peu connue, *Mouny-Robin* fait partie de ces textes réservés en apparence aux seuls *happy few* sandiens. La nouvelle a paru pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 juin 1841¹. Si elle a été rééditée à plusieurs reprises, régulièrement intégrée aux *Œuvres* ou aux *Œuvres illustrées* de George Sand entre 1843 et 1869, elle n'a pas connu à notre connaissance de réédition moderne². Sans doute souffre-t-elle d'être tenue

1. La nouvelle occupe les p. 887-905 du numéro de la revue.

2. La bibliographie critique de *Mouny-Robin* est mince. Signalons toutefois l'article de Janis GLASGOW, « *Mouny-Robin*, nouvelle fantastique de G. Sand (1841) », *George*

pour une œuvre de circonstance : son écriture et sa parution sont originellement liées aux représentations à l'Opéra de Paris (Académie royale de musique) de la version française du *Freischütz* de Carl Maria von Weber. L'adaptation est due à Émilien Pacini pour la traduction du livret et à Hector Berlioz pour les récitatifs chantés³. L'ouvrage lyrique est créé le 7 juin 1841, huit jours seulement avant la parution de la nouvelle de Sand, dans laquelle le lecteur est convié à une représentation du *Freischütz* : « L'autre soir à l'Opéra, j'étais placé entre un bourgeois de Paris qui disait, d'un air profond, au second acte du *Freyschütz*⁴ [...] », telle est l'ouverture. Le texte, relevant *a priori* du genre de la nouvelle musicale à la manière d'E.T.A. Hoffmann, s'inscrit bien dans le concert médiatique créé par l'événement lyrique. Le petit monde parisien redécouvre en ce printemps 1841, dans sa nouvelle version, l'opéra de Weber qui avait fait sensation lors de son apparition en France en 1824 au Théâtre de l'Odéon. L'adaptation française, très libre, était alors due au musicien Castil-Blaze, et l'opéra allemand, au titre difficilement traduisible⁵, était rebaptisé *Robin des bois* – Sand y fait écho dans le titre de sa nouvelle et le nom de son héros éponyme, *Mouny-Robin*. À première vue, le texte relève de

Sand Studies, vol. X, n° 1-2, 1990-1991, p. 3-10, ainsi que le chapitre consacré à « *Mouny*, le chasseur cocu » par Nicole MOZET dans *George Sand écrivain de romans*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997, p. 65-73 (du même auteur : « Le sexe de l'ethnologue, *Mouny-Robin* », dans *George Sand et l'écriture du roman*, sous la dir. de Jeanne GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 189-195). David A. POWELL consacre quelques pages à *Mouny-Robin* dans son ouvrage *While the Music Lasts. The Representation of Music in the Works of George Sand*, Bucknell University Press, 2001, p. 226-228. On lira aussi l'article de Marielle CAORS, « Le légendaire berrichon ou la tentation du fantastique », dans *Histoire(s) et enchantements, Hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, sous la dir. de Pascale AURAIX-JONCHÈRE, Éric FRANCALANZA, Gérard PEYLET, Robert PICKERING, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2009, p. 451-466.

3. Hector BERLIOZ rend compte de la création du *Freischütz* français dans le *Journal des débats* du 13 juin 1841 ; il constate que *Le Freischütz* est l'œuvre « dont notre monde musical est à cette heure exclusivement occupée ». Richard WAGNER analyse l'œuvre sous son angle germanique dans la *Revue et Gazette musicale* des 23 et 30 mai 1841.
4. Nous citons *Mouny-Robin* dans la version originale parue dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 juin 1841, ici p. 887 (nous gardons l'orthographe du titre de l'opéra). Dorénavant, nous renverrons directement à cette édition par les numéros de pages donnés entre parenthèses après les citations.
5. *Der Freichütz* pourrait se traduire par « le franc-tireur » ou plutôt « le tireur d'élite », ce que le héros de l'opéra, Max, rêve de devenir, vendant son âme au diable pour acquérir les trois balles magiques, réputées faire mouche à tout coup.

l'exercice critique si inventif privilégié par Sand ; se refusant d'être feuilletoniste stipendiée pour juger, elle préfère souvent accompagner l'œuvre théâtrale, musicale, littéraire nouvelle par une mise en récit originale, filtrée par une narration distanciée⁶. *Mouny-Robin* rejoindrait ainsi la « Lettre à Meyerbeer », XI^e des *Lettres d'un voyageur*, intégrant l'évocation subjective de l'opéra *Les Huguenots* au récit de la visite de la cathédrale de Genève, temple du calvinisme⁷. La nouvelle annoncerait aussi *Le Château des désertes*, écho romanesque de la création du *Don Juan* de Mozart en version française sur la scène de l'Opéra. Est-ce là la raison de la reprise de *Mouny-Robin* dans le recueil collectif *Le Foyer de l'Opéra* en 1842⁸ ?



Carl Maria von Weber (1786-1826).
Gravure non signée, parue dans *Zweihundert deutsche Männer*, de Ludwig BECHSTEIN,
Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854.

Pourtant, la lecture de la nouvelle révèle très vite sa complexité et son originalité, qui font d'elle bien autre chose qu'un texte de circonstance destiné à accompagner l'engouement lyrique du moment. Le titre originel, présent sur le manuscrit autographe⁹, montre que l'ambition de George Sand dépasse la simple exploitation opportuniste de la dernière mode. Le titre *Mouny-Robin* n'apparaît pas sur le manuscrit, dont l'intitulé, certes vague, possède une valeur programmatique : *Sur une tradition populaire*. De fait, à la grande surprise du lecteur, la nouvelle relie deux univers *a priori* étrangers l'un à l'autre : *Le Freischütz* de Weber, d'un

6. Voir l'introduction générale de Christine PLANTÉ à son édition *George Sand critique 1833-1876*, Tusson, du Lérot, 2006. Voir aussi *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, sous la dir. d'Olivier BARA et Christine PLANTÉ, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2011.
7. Je me permets de renvoyer à mon article « L'opéra idéal selon la "Lettre à Meyerbeer" ». Réverie critique et utopie musicale », dans *Les Lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique*, sous la dir. de Damien ZANONE, Grenoble, Université Stendhal, Recherches & Travaux, n° 70, 2007, p. 141-154.
8. *Mouny-Robin* paraît au tome VII du *Foyer de l'Opéra*, Paris, Souverain, 1842.
9. Manuscrit autographe de 23 pages conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris sous la cote 0 106.

côté, variation lyrique sur le mythe de Faust, où un chasseur, Max, guidé par l'inquiétant Gaspard vend son âme au diable afin de remporter un concours de tir et gagner ainsi la main de son aimée ; de l'autre côté, la légende populaire de la « chasse fantastique » développée dans sa version berrichonne et incarnée par le chasseur-devin Mouny¹⁰. Le geste fécondant de Sand consiste à reconnaître dans l'opéra allemand une légende universelle et à en désigner l'un des avatars, situé dans le Berry. Telle est la structure de la nouvelle. Assistant à une représentation du *Freischütz* à l'Opéra, le narrateur (parlant à la première personne et au masculin) prend ses distances avec le rationalisme du spectateur français, désireux de tout expliquer « par amour du vrai », comme avec l'« amour du fabuleux » (p. 889) du public allemand, livré aux fantaisies de son imagination. Réagissant à la représentation lyrique de la légende, distanciée, filtrée par le déploiement spectaculaire, le narrateur invite à aller retrouver les sources vives du fantastique dans les traditions et croyances populaires : « si vous voulez aller au village, sans vous éloigner beaucoup de Paris, vous trouverez la fable du *Freyschütz* aussi vivante dans les imaginations rustiques que vous venez de la voir sur ce théâtre » (p. 889). Et le narrateur de se référer à la légende de la « chasse fantastique du grand-veneur » (p. 889) racontée par les bûcherons de la forêt de Fontainebleau, « fable conforme » (p. 890) au livret du *Freischütz*, tout comme – autre avatar de la même fable du chasseur merveilleux – l'histoire du meunier Mouny-Robin au « moulin Blanchet » dans « notre Vallée Noire » (p. 891). Un récit second s'engage alors, faisant oublier le spectacle lyrique et l'opéra de Weber pour plonger le lecteur dans le Berry : « franchissez en imagination une distance de quatre-vingt lieues. Nous voici au centre de la France, dans un vallon vert et frais, au bord de l'Indre [...] » (p. 890). Le narrateur raconte qu'il a participé, durant quatre années et demie, aux parties de chasse de son frère et de cet étrange personnage, Mouny-Robin. Le meunier-chasseur berrichon passait pour s'être vendu à Georgeon¹¹, « l'Esprit de la chasse » (p. 891), car il possédait la faculté de prévoir,

10. Le nom de Mouni, ou Mouni Hennequin, est donné à la figure du diable dans certaines variations régionales de la légende de la chasse fantastique. Selon Marielle Caors, le personnage de Mouny-Robin est formé par agrégation de plusieurs figures légendaires, « composé à partir de nombreux témoignages familiaux », « Le légendaire berrichon », art. cité, p. 460.

11. Est-ce un rappel ironique du pseudonyme de l'auteur George Sand, inscrit telle une signature au sein de son œuvre ? Après tout, c'est bien la romancière, à l'instar du diable de la fable, qui agit le personnage de Mouny-Robin.

après une crise de convulsions, chacun de ses coups et chacune de ses prises. La mort de Mouny-Robin, happé par la roue de son moulin, est aussi mystérieuse que son existence, engageant des interprétations contradictoires : a-t-il été « surpris par la crise extatique au moment où il levait la pelle de son moulin », ou victime de « l'esprit malin », son allié ? (p. 905)



THÉÂTRE LYRIQUE IMPÉRIAL. — LE FREISCHÜTZ. — Après le troisième acte de Weber; acte des chasses, troisième tableau. — Dessin de M. Riou. — Voir le programme.

Le Freischütz, acte II, 3^e tableau, au Théâtre Lyrique Impérial, Paris, 1866.
« La Gorge aux Loups », dessin d'Édouard RIOU, lithographie de Charles MAURAND.

Le lecteur se trouve déstabilisé par les voies divergentes ouvertes par la narration, comme par le double niveau de récit, l'évocation d'une représentation de l'opéra de Weber encadrant une histoire contée, seconde et enchâssée, celle des chasses étranges de Mouny-Robin. L'articulation entre les deux univers se réalise par la proximité des thèmes : la chasse, l'art de faire mouche au tir, le pacte diabolique supposé. Toutefois, les différences entre l'opéra du récit-cadre et l'histoire encadrée sont flagrantes : la culture germanique est ramenée à l'ancrage berrichon ; les manifestations surnaturelles sur scène (le célèbre épisode terrifiant de la Gorge aux loups) sont



DER FREISCHÜTZ.
III. Aufz. 6. Aufz.

Caspar. *Du, Samiel schon hier?*

Le Freischütz, acte III, scène 6.
« GASPARD. — Déjà là, Samiel ? »
(gravure sur cuivre de Wilhelm JURY, 1821.)

remplacées par un récit ambivalent, hésitant entre rationalisme et irrationalité ; la rencontre spectaculaire du héros avec le diable Samiel, chez Weber, est écartée au profit des manifestations délirantes de Mouny, préludant à ses prophéties cynégétiques ; la cérémonie de forge des balles diaboliques, au centre de l'opéra de Weber, est réduite à une simple allusion dans le dialogue du récit : « Puisque tu es sorcier, lui dis-je, au lieu de conjurer les mauvaises rencontres, tu devrais avoir des balles qui portent juste. On dit que Georgeon en donne à ses amis. » (p. 895) Par cet étrange dispositif narratif, George Sand cherche visiblement à contester l'acclimatation française d'une légende germanique, *via* l'adaptation parisienne de l'opéra de Weber. Au moment où le public aisé de la capitale se presse à l'Opéra pour admirer les sortilèges de la composition lyrique et de la mise en scène, elle en appelle à un ressourcement du fantastique dans le folklore régional : « Je vous disais que notre peuple des campagnes possède son fantastique tout comme un autre, et que les Allemands n'en ont pas le monopole » conclut le narrateur (p. 905). Telle serait l'ambition critique de *Mouny-Robin* en 1841 : refonder les sources et les modes de représentation comme de médiation d'un fantastique français en un moment jugé critique de son développement.

Opéra fantastique

George Sand rédige *Mouny-Robin* vraisemblablement entre fin mai et début juin 1841, alors qu'elle se trouve à Paris (elle en part le 16 juin), qu'elle vient d'achever l'écriture d'*Horace* et se consacre à la composition de ses « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau¹² ». Le moment est donc politique pour la romancière : *Horace* est jugé trop « socialiste » pour la *Revue des Deux Mondes* de Buloz ; sa défense de Rousseau vise à réintégrer le philosophe du *Discours sur l'origine de l'inégalité* et du *Contrat social* dans le combat progressiste contemporain. Dans ce contexte, *Mouny-Robin* serait-il un simple délassement, un retour aux préoccupations opératiques de l'élite culturelle parisienne au moment où Sand s'apprête à défendre les « Poètes populaires » dans la *Revue indépendante*¹³ ? L'amie et disciple du socialiste Leroux se laisserait-elle contaminer par le discours ambiant, dominé par les échos des répétitions du *Freischütz* à l'Opéra depuis mars, pour proposer un simple écrit de

12. « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » paraît dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} juin 1841 (repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 145-162).

13. « Les Poètes populaires » paraît le 1^{er} novembre 1841 dans la *Revue indépendante* (repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 163-181).

fantaisie à destination de la haute société ? Le spectacle de l'Opéra de Paris ne semble pourtant pas mobiliser l'intérêt de Sand. Sa correspondance ne livre aucun commentaire sur l'opéra nouvellement adapté, que Sand n'a pas peut-être pas vu avant de rédiger *Mouny-Robin*. Son goût pour l'ouvrage de Weber (partagé par la génération romantique autour de 1830) n'attend pas la version berliozienne : en témoignent quelques mentions éparées du *Freischütz* dans *Lettres d'un voyageur*, *La Dernière Aldini* ou *Histoire de ma vie*. Après la version de 1824 à l'Odéon, fondatrice pour le mouvement romantique français, l'ouvrage de Weber avait été repris en version originale au Théâtre-Italien de Paris où Sand a pu déjà le voir et l'entendre¹⁴.

Mouny-Robin est surtout l'occasion de reprendre à nouveaux frais, à travers la référence au *Freischütz*, une réflexion esthétique ouverte dans les années 1820 et alors confondue avec la question du romantisme. Inspiré, pour son livret signé Johann Friedrich Kind, par le *Gespensterbuch* (Livre des fantômes) de Johann Appel et Friedrich Laun (1811), l'opéra de Weber fonde l'opéra romantique allemand par sa dimension « fantastique » nouvelle. Mais en quoi est-il « fantastique » et que recouvre l'épithète lors de la diffusion en France du *Freischütz*, à partir de 1824 ? Alors joué à Paris sous le titre *Robin des bois*, ce n'est pas sur le plan thématique que l'ouvrage est appréhendé comme « fantastique ». Le « fantastique » ne renvoie pas alors à la présence d'éléments irrationnels dans le spectacle ; il est « lié à une perception de bizarrerie ou d'étrangeté d'une musique qui dérange, indépendamment des scènes d'apparitions surnaturelles à l'opéra¹⁵ ». « Fantastique » est donc d'abord synonyme d'« original », de « bizarre », et c'est en cela qu'il devient synonyme de « romantique ». L'adjectif ne désigne pas une thématique mais une forme « dans sa dimension perceptive » : « Le fantastique, ce serait la façon française de dire, de saluer ou de brocarder, d'acclimater ou d'assimiler l'étrangeté du germanisme ou celle du romantisme¹⁶. » On cerne ainsi ce qui déroge aux formes connues ou régulées de la représentation littéraire, picturale ou mu-

14. L'opéra de Weber est diffusé à travers nombre de partitions, notamment sa célèbre ouverture circulant en numéro détaché, adaptée pour toutes sortes d'instruments.

15. Emmanuel REIBEL, « Comment la musique est devenue "fantastique" : la naissance d'une catégorie esthétique en France autour de 1830 », *Silène*, 12 mars 2009, http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_126.pdf (consulté le 29/04/2014), p. 3.

16. *Ibid.*, p. 5.

sicale, brise les cadres rhétoriques, plonge le lecteur, l'auditeur, le spectateur dans un inconfort troublant.

La reprise du *Freischütz* en 1841 est l'occasion de remotiver, dix-sept ans après, le débat sur le « fantastique » et surtout de proposer un bilan sur sa fécondité artistique à un moment où le romantisme est menacé de devenir un nouvel académisme. En témoigne l'usage désormais évident, dénué de polémique, du mot « fantastique » : « Lors de la création de la version berliozienne du *Freischütz* en 1841, la terminologie du fantastique s'est imposée dans la presse¹⁷ [...] ». Un des enjeux pour George Sand, avec *Mouny-Robin*, serait de rendre au « fantastique », au mot et à la forme, une nécessité, de l'arracher à la sclérose du procédé pour en refaire un principe fécondant de création : de réarticuler « fantastique » et romantisme dans l'invention d'une forme nouvellement signifiante et historiquement (ou politiquement) nécessaire.

George Sand fait un usage personnel de l'épithète « fantastique ». En 1839, dans son « Essai sur le drame fantastique » consacré à *Faust* (Goethe), *Manfred* (Byron) et *Les Aïeux* (Mickiewicz), elle confond par exemple « fantastique » et « métaphysique » pour renvoyer à la manifestation littéraire des drames invisibles du monde intérieur et des déchirements de la conscience ; toutefois, le sens de « bizarre », « extravagant » associé à l'épithète « fantastique » perdure sous sa plume : « Le vrai nom qui conviendrait à ces productions étranges et audacieuses, nées d'un siècle d'examen philosophique, et auxquelles rien dans le passé ne peut être comparé, serait celui de *drame métaphysique*¹⁸. » Déjà en 1833, à la fin d'un article consacré à *Obermann* de Senancour, elle plaide pour une littérature qui, dépassant la représentation du visible, saurait représenter les « mystérieuses tragédies » que « l'œil ne voit point¹⁹ ». Dans ces deux cas, la position sandienne est fondamentalement polémique et tente de dessiner une voie originale à l'intérieur du mouvement romantique – à distance du drame hugolien ou dumasien comme du roman balzacien jugés trop épris de formes extérieures, trop peu soucieux de l'intimité des consciences. Dans *Mouny-Robin*, en 1841, George Sand utilise indifféremment les

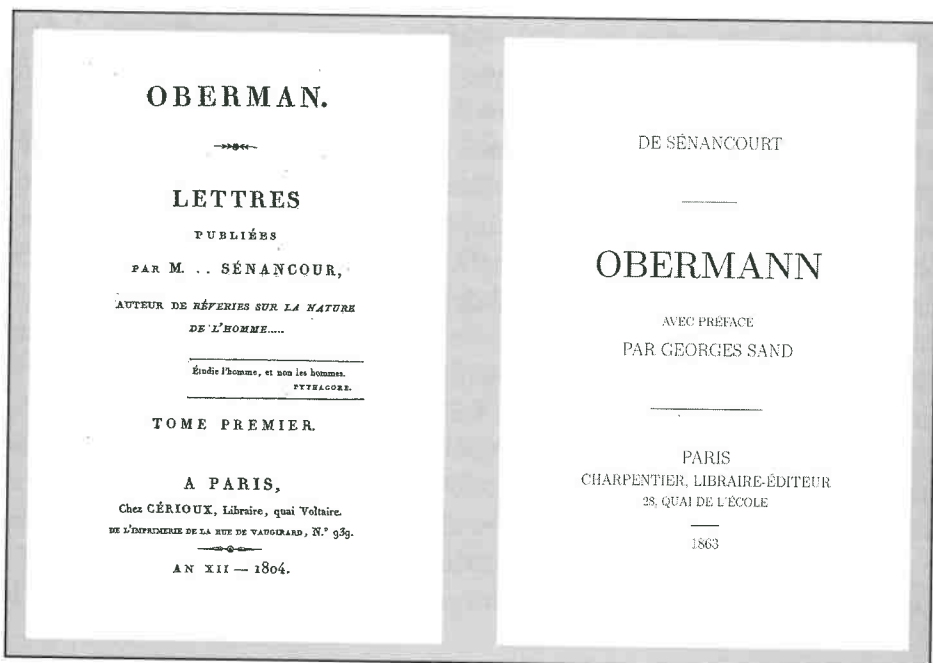
17. *Ibid.*, p. 8.

18. George SAND, « Essai sur le drame fantastique. Goethe-Byron-Mickiewicz », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1839, repris dans *George Sand critique*, *op. cit.*, p. 63.

19. George SAND, « *Obermann* par E. P. de Senancour », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1833, repris dans *George Sand critique*, *op. cit.*, p. 15.



Étienne Pivert de Sénancour (1770-1846).
Médaille de David d'ANGERS (1833).



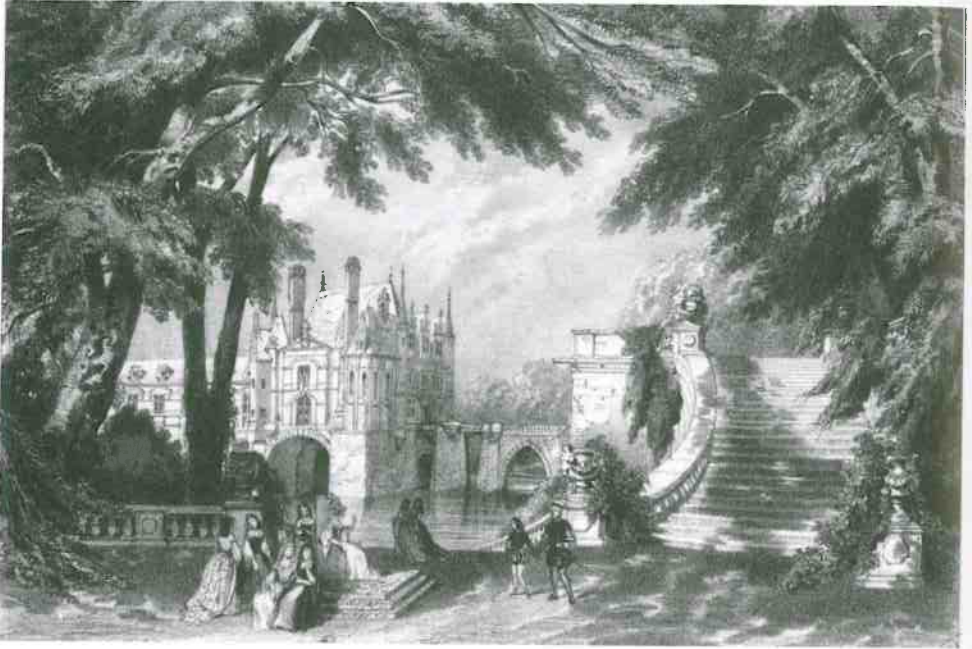
Deux pages de titre pour *Oberman*[n], d'Étienne DE SÉNANCOUR) :
- à gauche : édition princeps, de 1804, à Paris, chez Cérioux.
- à droite : édition de 1863, à Paris, chez Charpentier, avec la préface de Georges [sic] SAND.

adjectifs « merveilleux » et « fantastiques » : « Ces Français sont trop sceptiques, ils ne conçoivent rien au merveilleux », s'exclame le spectateur allemand dans le dialogue d'ouverture de la nouvelle (p. 887) ; « chaque peuple a son fantastique », constate le spectateur « cosmopolite », voisin du narrateur (p. 888). Dans le récit enchâssé, les adjectifs « mystérieux » et « pittoresque » prennent volontiers le relais, avant que le substantif « fantastique » ne réapparaisse au moment de la conclusion : « notre peuple des campagnes possède son fantastique tout comme un autre » (p. 905).

Si aucune polémique n'accompagne l'usage indifférencié de ces termes, un travail satirique de sape vise les moyens artificiels de la représentation du fantastique à l'opéra. Tel est l'enjeu du dialogue intégré au récit-cadre, dans les premières pages de la nouvelle. Celles-ci empêchent l'opéra évoqué de déployer ses charmes auprès du lecteur pour, au contraire, le ramener à la conscience du pur artifice de la salle de spectacle. Un « bourgeois de Paris » trouve le hibou du deuxième acte « indigne de la scène française » ; son voisin, spectateur allemand, est outré car le même hibou « bat des ailes à contre-mesure » (p. 887). Les gestes scandalisés du spectateur allemand sont impitoyablement dénoncés pour leur théâtralité insincère : il « s'écriait avec indignation, en levant les bras au ciel, c'est-à-dire au plafond [...] » ; il « reprenait de son côté, s'adressant aux étoiles, c'est-à-dire aux quinquets [...] » (p. 887). Le spectateur « cosmopolite », quant à lui, se prononce pour la parfaite congruence entre spectacle et musique ; il réclame une subtile adéquation entre les paroles du livret, les suggestions orchestrales et les effets scéniques (le passage du sanglier noir, les aboiements et les hennissements mentionnés sur la partition même, à l'acte II, scène 6²⁰). Il prend toutefois ses distances avec le goût germanique pour la fantaisie, cette propension à « embellir la nature », à conférer des « formes fantastiques » aux « objets réels » (p. 888). Lui dit apprécier le goût français, ce « sentiment de la vraie beauté de la nature » porté par les paysagistes modernes et répandu sur les toiles peintes formant la décoration du *Freischütz* : « la beauté de ce paysage, la profondeur de ces toiles, la transparence de ces brouillards, ce je ne sais quoi d'artiste, de

20. « Ein schwarzer Eber raschelt durch's Gebüsch und jagt wild vorüber », « Hundegebell und Wiehern in der Luft » (« Un sanglier noir sort du buisson et passe », « Aboiements et hennissements dans l'air », nous traduisons). Carl Maria VON WEBER, *Der Freischütz*, partition d'orchestre, New York, Dover Publications, s. d., p. 138 et 141. Sand évoque très précisément ces passages de l'épisode de la Gorge aux loups, preuve de sa connaissance intime de la partition de Weber.

poétique et d'élevé qui préside à la composition du tableau [...] cette cascade dont le bruit sec et froid vous pénètre et vous glace, ces rideaux de



Les Huguenots de MEYERBEER, acte II.

Dans les jardins de Chenonceau, Raoul, les yeux bandés, se présente à Marguerite de Navarre.
Lithographie de Célestin Deshayes, 1836.

brume qui s'éclaircissent et s'épaississent tour à tour [...] » (p. 888). Le spectateur fait ainsi la satire des moyens puérils de la représentation scénique du fantastique considéré comme contenu surnaturel d'un opéra. Il ironise sur le vain effort déployé par le régisseur pour doubler les suggestions musicales par des manifestations visuelles, qui elles-mêmes débordent la beauté des apparences naturelles²¹. On retrouve ici la position de

21. On constate sur ce point une évolution de George Sand : la pratique du théâtre privé à Nohant lui enseigne que les moyens naïfs en art ont un pouvoir poétique de suggestion et fondent cet abandon délicieux du public qu'est l'illusion, l'adhésion lucidement consentie au spectacle. En témoignent des pièces du théâtre de société de Nohant exploitant le merveilleux, comme *La Nuit de Noël* (voir l'article de Catherine Masson dans le présent numéro) et *Le Drac*, œuvre dramatique adaptée avec Paul Meurice pour le théâtre parisien. Sur ce consentement sandien aux trucages et au bricolage de la représentation scénique, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le*

Sand elle-même en faveur du *simple* : dans la « lettre à Meyerbeer », les toiles peintes sont jugées superflues devant la puissance de l'évocation musicale dans *Les Huguenots*. Le fantastique ne saurait devenir prétexte à excès de moyens matériels, pas plus qu'à un lâcher-prise avec le réel. En 1856, commentant la nouvelle d'Hoffmann *La Maison déserte*, Sand prendra encore ses distances avec la fantaisie allemande, évoquant les « efforts de l'esprit d'Hoffmann pour faire des trouées à travers les apparences ordinaires, et pour pénétrer aussi loin que possible dans l'inconnu ». Après avoir constaté que « l'infini s'étend partout autour de nous et dans tous les sens », Sand remarquera alors : « il n'est point sain de s'abandonner à ces entraînements de notre curiosité ; au-delà d'une certaine limite, en forçant les inventions du possible, on s'expose à perdre le sentiment de la réalité²² [...] ».

Le mouvement premier de la nouvelle *Mouny-Robin* en son récit-cadre, par son dialogue fictif entre spectateurs de l'opéra, consiste à contenir l'héritage du romantisme allemand et à contester les débauches scéniques de l'opéra romantique, afin de proposer un autre mode de représentation. Celui-ci doit se tenir à égale distance des seuls « effets de vérité » propres aux Français comme des « effets de fantaisie » goûtés par les Allemands (p. 888). *Mouny-Robin* cherche à inventer une troisième voie, entre rationalisme sec et fantaisie extravagante. Surtout, il s'agit de retrouver les sources populaires d'un fantastique dévitalisé par son passage par l'art noble, d'essence aristocratique, de l'opéra. Pour le narrateur principal de *Mouny-Robin*, lassé des débats entre spectateurs français et allemand, les différences culturelles tranchées entre les élites des capitales, Paris et Vienne doivent être oubliées, car il est possible de découvrir, en deçà des « hautes classes » et des « classes moyennes », dans « les imaginations rustiques » (p. 889), l'aliment d'un fantastique authentiquement refondé.

Conte fantastique

Mouny-Robin invite, une fois oubliés les éclats lyriques de la représentation parisienne du *Freischütz*, à se mettre au vert pour rencontrer « notre peuple », « dans nos provinces, au fond de nos campagnes » (p. 889). Là seulement, un fantastique français « durable » a quelque chance de s'in-

Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010.

22. George SAND, « *La Maison déserte*, nouvelle d'Hoffmann », *Le Magasin pittoresque*, 9 mars 1856, repris dans *George Sand critique*, op. cit., p. 448.

venter, surmontant l'obstacle de l'incrédulité et du dessèchement des imaginations : « L'Angleterre a Shakespeare et Byron, l'Allemagne Goethe, la Pologne Mickiewicz, l'Écosse Ossian et Walter Scott. Nous n'avons rien de semblable. Nos superstitions n'ont point eu d'illustre interprète et n'en auront pas ; l'esprit voltairien leur a porté le dernier coup, et notre moderne école fantastique n'a été qu'une pâle imitation de celles de nos voisins. » (p. 889). Cette même année 1841, dans *Monsieur Rousset*, sous-titré *Fragment d'un roman inédit*, récit troublant de la réapparition fantomatique du vieil intendant du château de Guernay, situé au XVIII^e siècle, Sand s'en prend brutalement, dès l'*incipit*, à la résistance des esprits voltairiens :

— Vous riez de ces choses ? dit à son tour M. Guigne, dont l'air était devenu fort sérieux, et voilà que vous riez plus fort parce que je n'en ris point. Mes amis, j'ai été comme vous incrédule, esprit fort, mais l'aventure qui m'est arrivée en ce genre dans ma jeunesse a fait sur moi une telle impression, que je n'aime pas à entendre plaisanter sur un pareil sujet²³.

La réponse de Sand, consciente de l'impasse où se trouve le fantastique français (formule presque oxymorique), consiste à placer le lecteur dans un état instable, entre dénégation et adhésion. Le narrateur de *Mouny-Robin* n'a en effet cessé de souligner la double interprétation des phénomènes évoqués, placés dans la mystérieuse Vallée Noire : « si par hasard vous voyiez passer à vos côtés, dans le brouillard, une grande ombre blanche avec un bruit de chaînes, il ne faudrait pas vous flatter trop vite que ce fût un spectre ; car ce pourrait bien être la jument blanche de quelque fermier, traînant les fers dont ses pieds de devant sont entravés » (p. 891). Il en va de même dans le récit des aventures de Mouny-Robin, simple braconnier habile ou véritable possédé du démon. Dans les premières descriptions, le « brave sorcier » apparaît « très pâle », comme « exténué par une fièvre qui le rongeaient depuis plus d'un an » (p. 892-893). D'emblée, l'hésitation est installée quant à la nature exacte de ses facultés : « Si j'insiste sur la physionomie de ce personnage, ce n'est pas que je l'aie jamais cru sorcier ; mais c'est qu'il y avait en lui bien certainement quelque chose d'extraordinaire, sinon comme intelligence, du moins comme *faculté mystérieuse*. » (p. 893)

Une voie interprétative est ouverte par la loi de l'universelle analogie du vivant et par la physiognomonie : Mouny se rapproche du « type du chien de chasse » selon la règle d'« analogie de caractère, d'instincts, et

²³ George SAND, *Monsieur Rousset*, après Simon, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 227.

même de physionomie avec un animal quelconque (Lavater et Grandville l'ont assez prouvé) [...] » (p. 893). Le frère du narrateur, partie prenante des chasses avec Mouny, s'en tient à une explication des plus rationnelles : « il a tant étudié les allures du gibier, qu'il connaît toutes les remises et toutes les habitudes » (p. 896). Le narrateur, lui, voyant dans les étranges



Chien de chasse.

GRANDVILLE, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel, 1841-42.

prédictions de Mouny-Robin des « faits de divination véritable » (p. 901), esquisse une « explication » : la « faculté de seconde vue » du meunier fait affleurer un des « secrets non encore révélés » de la nature, invitant à remonter des « causes saisissables » vers la « cause première qui est le secret même de la Divinité » (p. 902). Somnambulisme, magnétisme, extase, catalepsie sont autant de noms placés sur les étranges crises convulsives du chasseur, préluant à ses prophéties : un savoir médical spiritualiste est mobilisé ; il engage une rêverie du narrateur sur l'expansion des facultés humaines, mais ne débouche sur aucune affirmation certaine. Bien plus, cette « explication » se trouve ironiquement mise à distance par le narrateur lui-même lorsqu'il constate que son interlocuteur s'est assoupi pendant son récit : « je vis que mon auditeur cosmopolite était profondément



Le Freischütz - Costumes de scène pour Samiel et Gaspard.

endormi. Je l'avais magnétisé, sans le vouloir, par mes réflexions sur le magnétisme » (p. 903). La compréhension esquissée est renvoyée à ce qu'elle est : une divagation scientifico-métaphysique susceptible de mettre en péril les pouvoirs mêmes de la narration. Celle-ci retrouve ses prérogatives grâce à la séduisante ambivalence d'un dénouement ouvert : comment Mouny-Robin est-il tombé dans la roue de son moulin ? Est-il la victime de son diabolique allié Georgeon ? Était-il ivre, s'est-il suicidé ? A-t-il été poussé par l'amant de sa femme ? Le questionnement est d'autant plus déstabilisant que se confondent aux dernières lignes de la nouvelle deux plans successivement évoqués – l'opéra de Weber, la légende berrichonne. « Vous me devez la fin de l'histoire de Mouny-Robin-Gaspard et de Georgeon-Samiel », déclare l'interlocuteur du narrateur, confondant noms et histoires : la structure par enchâssement de *Mouny-Robin* n'est pas le moindre de ses *charmes*. La superposition des récits, troublants par leur proximité, comme l'ouverture des voies interprétatives fondent les grâces inépuisables du conte : le narrateur dit « Bonsoir » à son public non sans lui promettre « des histoires encore plus effrayantes » (p. 905). La béance du sens comme le feuilletage des sources sont la condition même de la poursuite infinie du récit. Ne serait-ce pas l'art de la narration sans fin, capable de *ravir* l'esprit du lecteur ou de l'auditeur consentant, que Sand désignerait pas les substantifs « merveilleux » ou « fantastique » ?

Il s'agit finalement de placer le lecteur dans la position ambiguë, inconfortable et déstabilisante qui est celle du narrateur lui-même face à l'histoire racontée : « j'ai été tout près de croire à une fable conforme, à bien des égards, au poème du *Freyschütz* » (p. 890), confie-t-il pour amorcer son récit. Ce « tout près de croire », cette quasi-croyance d'où la défiance n'a pas disparu²⁴, est le trouble dans les catégories de la pensée et de la représentation, l'effraction des certitudes sans atteinte décisive à la raison, que cherche à privilégier George Sand dans le roman, la nouvelle ou au théâtre, comme si elle percevait là la seule chance laissée au déploiement du fantastique, c'est-à-dire à une forme de *croyance*, dans la

24. Cet état se distingue de celui des petits paysans du Berry évoqués dans *Histoire de ma vie* : « J'ai tant de fois entendu raconter à plusieurs d'entre eux, que je savais véridiques, et trop simples d'ailleurs pour rien inventer, les apparitions dont ils avaient été témoins, que je suis bien persuadée qu'ils n'ont pas *cru voir*, mais qu'ils ont *vu*, par l'effet d'un phénomène qui est particulier aux organisations rustiques, les objets de leurs épouvantes. » (éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 831)

France du XIX^e siècle. Elle semble esquisser ainsi une nouvelle appréhension du mode fantastique en littérature, considéré du point de vue de la réception, fondé sur le constat de l'« incertitude », de « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel²⁵ ». Surtout, une semblable dialectique, sans résolution, de la croyance et de la défiance, suppose une relation particulière nouée par le lecteur avec le narrateur. Le mode fantastique suppose une certaine voix narrative, susceptible de rassurer et de troubler, de guider et d'égarer, de parer le familier des charmes de l'étrangeté tout en familiarisant le lecteur avec l'étrange. Refonder le fantastique revient alors à retrouver les enchantements de la voix narrative, enrichie dans son pouvoir d'évocation. L'engagement du conteur dans son récit est capital : ici, le narrateur a « connu » Mouny-Robin, « la plus douce et la plus obligeante créature du monde » pourtant « vu de mauvais œil » par son entourage (p. 892). Le témoin se fait lui-même relais d'autres témoins directs, et fonde ainsi une communauté de semi-croyance ou de désir d'adhésion imaginaire et affective ; à propos de « l'Esprit de la chasse », Georgeon, le narrateur confie : « Je n'ai jamais pu réussir à le voir, quoique j'y aie fait mon possible. Mais tant d'autres l'ont vu, que l'on ne saurait révoquer en doute son existence, et son intervention dans les affaires de nos paysans. » (p. 891) Le conteur est celui qui a vu ce en quoi d'autres ont cru et invite/incite à partager cette croyance par délégation.

Mouny-Robin doit sa complexité à son statut d'œuvre séminale ou matricielle, forte d'une réflexion certes encore inaboutie, mais annonciatrice de bien des œuvres à venir : *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* pour l'exploration des états extatiques, les romans dits champêtres comme les *Légendes rustiques* pour l'exploitation du merveilleux folklorique²⁶, mais aussi, à plus long terme, *Laura*, *Les Dames vertes* ou *Contes d'une grand-mère* pour la transfiguration fantastique du savoir scientifique ou la création d'un délicieux trouble sémantique ou intertextuel²⁷. En attendant, la force de la nouvelle *Mouny-Robin* tient à la profonde ironie de sa structure narrative comme de son récit, jouant sur l'effraction (le Berry à l'Opéra de Paris ; la culture germanique retrempée

25. On a reconnu la (trop ?) célèbre définition (déshistoricisée) de Tzvetan TODOROV dans *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.

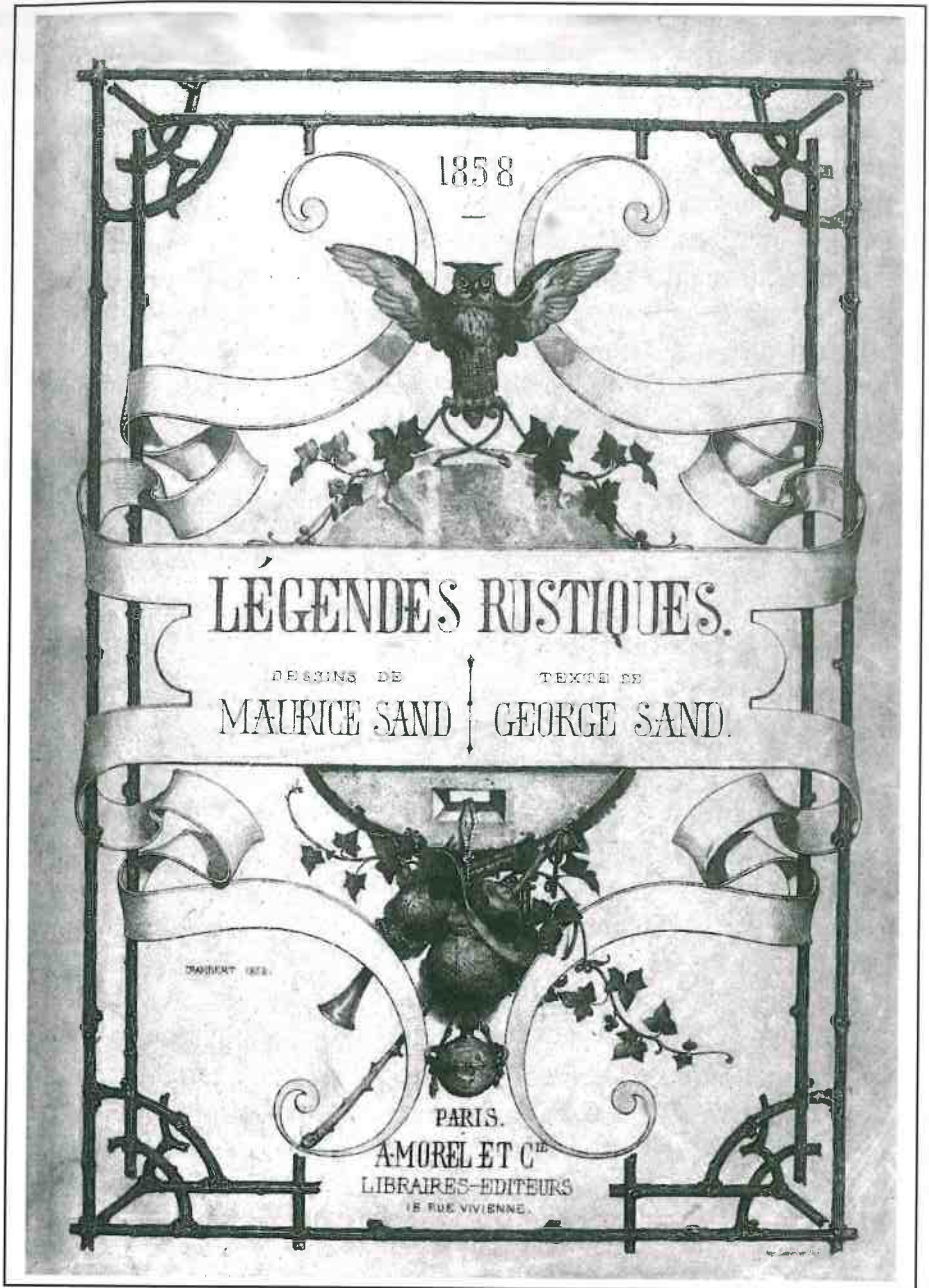
26. Voir l'article de Simone BERNARD-GRIFFITHS dans le présent numéro.

27. Voir les articles de Laetitia HANIN et de Pascale AURAIX-JONCHÈRE dans le présent numéro.

dans l'Indre), la réversibilité (le meunier-chasseur Mouny-Robin, ou le Freischütz ; Georgeon ou Samiel ?) ou l'irrésolution (âme damnée, mari cocu, voyant extra-lucide, braconnier habile ?) Où l'on redécouvre la puissance de l'ironie sandienne, intelligence *diabolique* du récit, art du contre-point en liberté et capacité infinie de fracturation des représentations admises... Si ce n'est là le secret du fantastique définitivement refondé, du moins est-ce la marque d'un romantisme encore réinventé. Telle était finalement la gageure à relever en juin 1841, au moment de la reprise du romantique mais bientôt classique *Freischütz* à l'Opéra.

Olivier BARA
Université Lyon 2,
UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)





George SAND : *Légendes rustiques*, illustrations de Maurice SAND,
Page de titre de l'édition de 1858, Paris, A. Morel et C^{ie}.

La « *fabulosité* ou *merveilleosité* » de l'imaginaire berrichon sandien : des « Visions de la nuit dans les campagnes » (1851-1855) aux *Légendes rustiques* (1858)

A PRÈS AVOIR, de 1851 à 1855, consacré quatre articles de *L'Illustration* aux « Visions de la nuit dans les campagnes¹ », George Sand donne, en 1858, à ses *Légendes rustiques*, « album² » langagier illustré de « tableaux et dessins³ » que Maurice a présentés au Salon de 1857, un prélude optatif :

Il faudrait trouver un nom à ce poème sans nom de la *fabulosité* ou *merveilleosité* universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre, et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples. (*Lég.*, p. 17.)

Ambition démesurée, sans nul doute, dont elle restreint l'application, il est vrai, à l'imaginaire paysan, et, plus particulièrement, à celui de ce Berry où, ayant « passé » sa « vie », elle se considère comme forcée de « loca-

-
1. Ces articles paraissent les 11 décembre 1851, 23 octobre et 25 décembre 1852, 17 février 1855. Regroupés, ils sont intégrés en 1866 au volume *Promenades autour d'un village* (Paris, Michel Lévy, 1866). Cette édition définitive est reproduite par Georges LUBIN dans George SAND, *Promenades autour d'un village*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1987. Dans tout le cours de notre article, la mention *Vis.* suivie du numéro de la page et inscrite entre parenthèses renvoie à l'édition de Georges Lubin.
 2. George SAND, *Légendes rustiques* [Paris, Morel, 1858], éd. Évelyne BLOCH-DANO, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2000, p. 19. Nous renvoyons à cette édition par la mention *Lég.* suivie du numéro de la page et inscrite entre parenthèses.
 3. George SAND, « Les légendes rustiques », *Le Magasin pittoresque*, 15 novembre 1857, p. 372. On remarquera que cet article, véritable avant-propos des *Légendes rustiques* de 1858, en prophétise le titre à l'article près. L'ouvrage de 1858 est écrit à quatre mains. Maurice en signe les illustrations et les épigraphes.

liser » ses « légendes, puisque c'est là et non ailleurs » qu'elle les a « trouvées » (*Lég.*, p. 19). Même circonscrit, ce projet suscite bien des interrogations. Il s'agit en effet de se demander comment les merveilles rustiques permettent d'appréhender l'âme champêtre à travers ses pouvoirs de symbolisation tant historiques qu'éthiques et de rendre compte d'une poéticité traversée de visions et de voix.

La démarche folkloriste

La quête sandienne s'inscrit dans le vaste mouvement d'un folklorisme, encore innommé⁴ qui, dans le sillage des travaux de l'Académie celtique puis de la Société des Antiquaires de France, se recentre d'abord sur les mœurs et usages⁵ du peuple avant de prendre, à partir des années 1840, une coloration plus esthétique. Les initiatives de Nerval dans *La Sylphide* en 1842, les décisions ministérielles de Salvandy en 1845, puis de Fortoul en 1852, mettent à l'honneur « vieilles ballades⁶ françaises », « chants religieux et historiques de la France », « chants populaires⁷ » enfin. Consciente de s'associer à cet élan de curiosité, George Sand définit la dialectique de sa démarche aussi soucieuse de faire un sort aux singularités régionales que d'« élever », « sous l'inspiration » « de la pensée nationale », « un monument où chaque partie aurait sa valeur originale et dis-

4. C'est seulement en 1846 que William John Thoms propose le terme de « folklore » pour désigner « the learning of the people ».

5. Sur ces travaux voir Nicole BELMONT, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n° 9, 1975, p. 29-38.

6. Dans *La Sylphide* du 10 juillet 1842, Nerval commente dix-sept « vieilles ballades françaises ».

7. En 1845, le ministre Narcisse de Salvandy institue une « Commission des chants religieux et historiques de la France ». Le 14 septembre 1852 l'arrêté pris par Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique, crée un « comité de l'histoire et des arts de la France » dont la section « Philologie » est chargée de procéder à l'édition savante des chants populaires. Voir sur ce point Éric BORDAS, « Les Histoires du terroir. À propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 106, 2006, p. 69. George Sand réagit à l'arrêté Fortoul dans son article paru dans *L'Illustration* le 23 octobre 1852. Elle reconnaît l'idée du ministre « très bonne » mais trouve qu'elle « arrive bien tard ». Elle insiste sur la nécessité d'« envoyer dans chaque province une personne compétente exclusivement chargée » d'une recension aussi « complète » que possible et affirme sa conviction que « les lettrés ou amateurs que l'on va consulter apporteront les récoltes de hasard » (*Vis.*, p. 154). Il est clair qu'elle se méfie de l'intellectualisme parisien. Peut-être regrette-t-elle de n'avoir pas été consultée, elle, la berrichonne, alors que Sainte-Beuve, Ampère et La Villemarqué ont été sollicités.

incte », apporterait sa contribution à « l'idée commune⁸ ». « Décentraliser Paris » est urgent et nécessaire, « moralement, intellectuellement et politiquement⁹ », mais il importe tout autant que les « traditions merveilleuses de chaque hameau », « comparées entre elles », « rassemblées » et « minutieusement disséquées » (*Lég.*, p. 18), servent à nourrir « la définition de certains types fantastiques communs à toute la France » (*Lég.*, p. 19). Dès lors, le Berry sandien dialogue avec la « Normandie merveilleuse » d'Amélie Bosquet, sans cesse invoquée, qu'il s'agisse de reconnaître dans les « Demoiselles du Berry » des cousines des *Milloraines*¹⁰ » (*Lég.*, p. 33) ou dans le « *fadet* » (*Lég.*, p. 77) berrichon, le frère spirituel du « *Fe*¹¹ » normand. Décloisonné, le terroir s'ouvre à la France comme la France s'ouvre au monde car les « contes populaires » et « l'histoire des superstitions humaines » varient « seulement par quelques détails selon les localités : ceci est la preuve que l'humanité est encore bien près de son berceau, ou qu'elle est bien tenace et bien uniforme dans son aptitude à passer par le même chemin et à se nourrir des mêmes idées » (*Vis.*, p. 147). Ainsi la « *chasse à baudet* » de la Vallée Noire n'est-elle qu'une des multiples variantes de la « chasse fantastique » dotée d'« autant de noms qu'il y a de cantons dans l'univers ». En Berry, c'est une « hallucination » sonore qui évoque « les bruits aigres et grotesques d'une incommensurable troupe d'ânes qui braient » (*Vis.*, p. 139).

Or cette « *merveilleosité* », à la fois si singulière et si universelle, est dangereusement menacée. « Les vieillards dépositaires » des « fictions » disparaissent et « la jeunesse d'à présent ne voit plus errer dans la brume des soirs d'automne les gnomes » et « les fades¹² ». Les témoignages eux-mêmes deviennent de plus en plus difficiles à recueillir car, s'il « se souvient encore des récits de son aïeule », l'homme des champs « sait » fort bien « que celui qui l'interroge ne croit plus, et il commence à sentir une

8. Lettre à Charles Duvernet, [Nohant, 29 novembre 1843], dans George SAND, *Correspondance*, éd. Georges LUBIN, Paris, Garnier, t. VI, 1969, p. 307-308.

9. *Ibid.*, p. 307.

10. Amélie BOSQUET, *La Normandie romanesque et merveilleuse. Traditions, légendes et superstitions populaires de la province* [Paris, Techner, 1845], Luneray, Bertout, 1987, p. 109.

11. *Ibid.*, p. 130.

12. George SAND, « Préface », dans Germain LAISNEL DE LA SALLE, *Croyances et légendes du Centre de la France : Souvenirs du vieux temps, coutumes et traditions populaires comparées à celles des peuples anciens et modernes*, Paris, Chaix et C^{ie}, 1875, t. I, p. XI et XII.

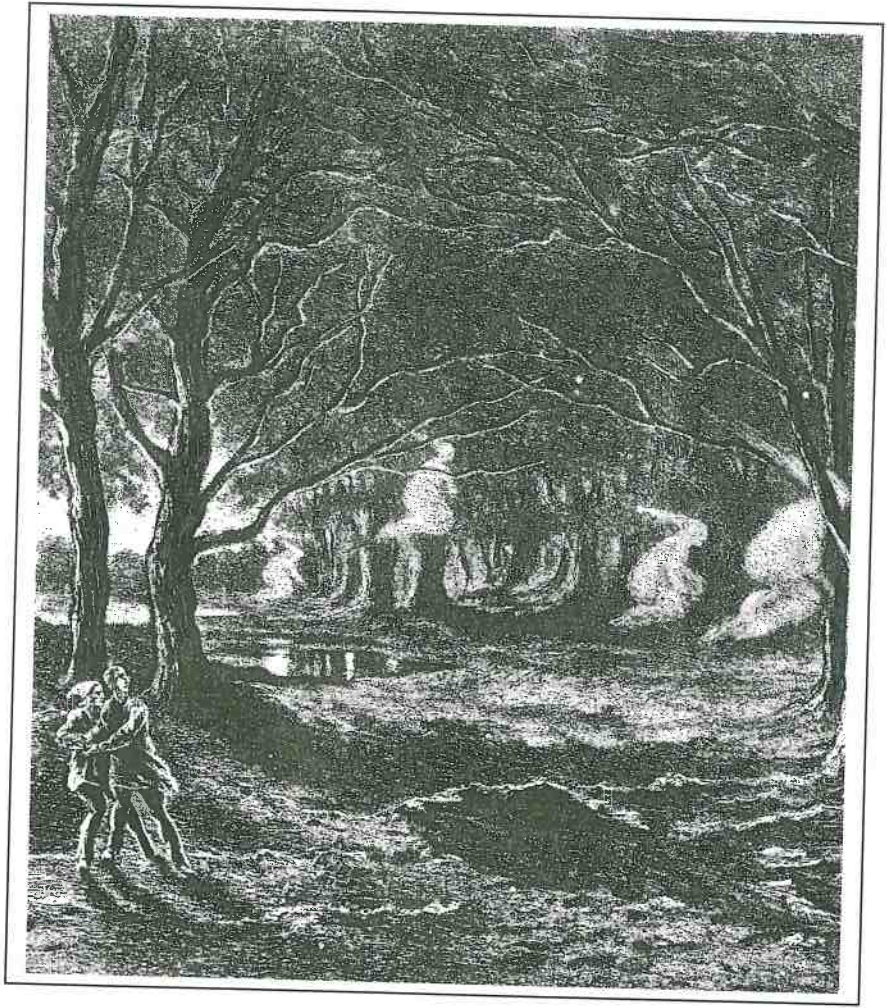


Illustration de Maurice SAND pour « Les Demoiselles » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

sorte de fierté, à coup sûr, estimable, qui se refuse à servir de jouet à la curiosité » (*Lég.*, p. 18-19). Refus d'autant plus dommageable que « le paysan est », « si l'on peut » « dire le seul historien qui nous reste des temps anté-historiques » (*Lég.*, p. 18). Il est l'historien d'une « histoire inédite des temps passés », ignorée de « l'histoire officielle », voire refoulée par elle, une histoire Autre, celle du primitif, dont « le monde fantastique qui enflamme ou stupéfie la cervelle » rustique est la seule trace.

« *Merveillosité* » rustique et symbolisme historique

La légende en effet n'est « jamais qu'une forme effacée ou altérée de quelque souvenir collectif ». Elle nous parle, à travers « quelque récit tronqué et défiguré » (*Lég.*, p. 18).

Parfois, elle laisse entrevoir un « fait avéré » (*Lég.*, p. 18) qu'elle recrée en merveille et en mystère. Ainsi « les crues subites et terribles » de la Creuse qui, en 1845, ont tout balayé sur leur « passage, maisons, troupeaux, cultures et passants » (*Lég.*, p. 68-69), jointes à « la tradition vague d'un combat » médiéval « de faux-saulniers contre les gens de la gabelle » (*Lég.*, p. 68), prolongent-elles leur lugubre souvenir dans les voix des « esprits plaintifs des gens qui ont trouvé la mort » dans les « flots ». Parmi ces revenants imaginés, les « noyés » « se lamentent et demandent des prières ». Les « suicidés », condamnés à « l'éternel travail de retourner les grosses pierres qui encombrant le lit de torrents », se répandent en « imprécations » (*Lég.*, p. 68).

Ailleurs, « l'orme Râteau », « qui existait, dit-on, déjà grand et fort, au temps de Charles VII » (*Vis.*, p. 144), semble veiller sur le « chemin des Anglais », cette « route militaire » qu'empruntèrent les envahisseurs médiévaux et « que Duguesclin leur fit repasser l'épée dans le dos, après avoir libéré Sainte-Sévère, la dernière forteresse de leur occupation » (*Vis.*, p. 145). Cette tradition, qui ressuscite un épisode local d'une geste nationale dominée par « la grande mission de Jeanne d'Arc » (*Vis.*, p. 146), est concurrencée par une autre qui prive le passé d'une historicité concrète. On raconte en effet que, la nuit, un « monsieur » « fait incessamment le tour » de l'arbre. « On le voit là depuis que le monde est monde ». « *C'est un monsieur car il suit les modes* » (*Vis.*, p. 146) mais « il porte toujours son grand râteau sur l'épaule ». Autant dire qu'il figure l'Histoire, cette fille du Temps, dont le râteau n'épargne aucun de ceux qui « passent dans son ombre » (*Vis.*, p. 147).

Mais c'est dans le domaine religieux que la légende affirme le plus nettement sa fonction de symbolisation historique. Lorsqu'elle s'attache

aux « grosses pierres » notamment, elle renvoie, « quelle que soit l'hésitation des antiquaires », à un « culte de l'ancienne Gaule » (*Lég.*, p. 25). Par cette affirmation, George Sand, comme Nicole Belmont l'a souligné, recoupe un passage des *Mémoires de l'Académie celtique* de 1809, selon lequel la présence de « fées » autour de « telle pierre longue », trahirait une « réminiscence des cérémonies payennes auxquelles le monument fut primitivement affecté¹³ ». De cette affectation, l'écrivain donne deux exemples. La « scorie de mâche-fer », découverte au pied des *parelles* creusoises, ces pierres-levées jumelles, lui paraît prouver l'existence d'un « foyer intense » marqué par « une habitude de sacrifices » (*Lég.*, p. 26). Est-il interdit de penser que la fiction populaire conserve, en ce lieu, la trace de croyances antérieures « au culte des Druides », remontant « peut-être » même à « celui des dieux Kabyres » que les « antiquaires placent avant l'arrivée des Kimris sur notre sol » (*Lég.*, p. 20) ? De même, les *martes* (*Lég.*, p. 27), ces « vains et fantasques esprits » qui « essaient follement » de « faire bouillir leur marmite de granit » « dans la cascade de Mongarnaud », avec force « cris » et « imprécations », pourraient figurer, à leur manière, « l'histoire » « d'un culte renversé, qui a fait de vains efforts pour se relever » (*Lég.*, p. 29). Si l'on compare cette évocation avec celle que fait Laisnel de La Salle des mêmes *martes*, « fées » dont les « voix » se mêlent, « pendant les nuits d'orage », aux grondements du « torrent » dans les « bruyantes cascates de la Portefeuille¹⁴ », l'on comprend à quel point l'analyse sandienne, qui fait de « toute fiction » « l'idéalisation d'une impression reçue dans un certain temps et dans un certain milieu historiques¹⁵ », diffère de l'approche folkloriquement descriptive d'un Laisnel de La Salle enclin à réduire la légende à une pure féerie.

L'investigation symboliste de George Sand ne se limite pas au paganisme. Elle interroge aussi les fables champêtres qui entourent la nuit de Noël et voit en elles une preuve de l'aptitude du merveilleux à perpétuer la liturgie en la métamorphosant, en superposant à la grâce de Dieu la bonté du diable : « par suite de ce besoin qu'éprouvent les hommes primitifs de compléter le miracle religieux par le merveilleux de leur vive imagina-

13. « Lettre XVI^e sur les pierres druidiques, extraite de l'ouvrage manuscrit de M. BEAUDOIN, *Mémoires de l'Académie celtique*, III, 1809, p. 209 », cité dans Nicole BELMONT, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *loc. cit.*, p. 37.

14. Germain LAISNEL DE LA SALLE, *Croyances et légendes du Centre de la France*, *op. cit.*, t. I, p. 105.

15. George SAND, « Préface » dans Germain LAISNEL DE LA SALLE, *ibid.*, p. X.

tion », « le coup de minuit de la messe de Noël ouvre », « dans tous les pays chrétiens, comme dans toutes les provinces de France », « les prodiges du sabbat, en même temps qu'il annonce la commémoration de l'ère divine » (*Vis.*, p. 158, 159). Ciel et enfer rivalisent alors de bienfaits. « Le paysan », conscient de « l'avance gratuite que Satan fait à l'homme », « sans même exiger en échange le sacrifice du salut éternel », « pense qu'il peut en profiter » (*Vis.*, p. 159). C'est pourquoi il se plaît à raconter que « l'heure de minuit » est, à Noël, « la seule » de « toute l'année » où il soit possible d'arracher les trésors cachés à leurs redoutables « gardiens infernaux » (*Vis.*, p. 140), redoutables animaux fantastiques, et que le « *métayer fin* » emploie le temps sacré de la Messe à s'enfermer, « *seul de chrétien* », dans son étable. Là, il prépare avec l'on ne sait quelle complicité de Geor-geon, le diable de la Vallée Noire, les « charmes » que le « *secret* lui ré-vèle » et qui lui donnent accès à « la cabale » et à « l'art de faire prospérer le *bestiau* par tous les moyens naturels et surnaturels » (*Lég.*, p. 159).

À leur sens historique, les « symboles » de la « vieille légende popu-laire » ajoutent « un sens logique et moral très préférable aux balourdises et aux caprices des esprits frappeurs » : tous les « fantômes qui poursuivent les méfaits nocturnes, sont », en fait, « des esprits bien avisés, qui avertis-sent, répriment ou châtient ». Ce faisant, ils esquissent « une histoire naïve, poétique ou divertissante, des tourments, et par conséquent des progrès de la conscience populaire¹⁶ ».

« *Merveillosité* » et symbolisme éthique

Il n'est pas gratuit d'imaginer que les *pierres-caillasses* ou *pierres-sot-tes* sont des revenantes qui, si elles « se trompent » de « gîte », sont « condamnées à retourner dans leur endroit », quitte à errer « un an » « en *courant sur leur tranche*, ce qui les fatigue beaucoup » et que, par ven-geance peut-être, elles peuvent avoir la fantaisie de quitter « le bord du chemin où on les a rangées » pour se mettre « de nuit, tout en travers du passage » afin de « faire abattre les chevaux et verser les voitures ». Pa-reille fable délivre une « moralité : le voiturier ne doit pas se coucher et s'endormir sur sa charrette » (*Lég.*, p. 30-31).

C'est non plus un avertissement mais un châtiment que promettent les « trois hommes de pierre », ces « géants » des bords de Creuse dont les « figures gigantesques » épient « le pêcheur de mauvaise foi qui va, durant la nuit, lever les nasses de ses confrères » (*Lég.*, p. 66). Leur efficience est

16. George SAND, « Les Légendes rustiques », *Le Magasin pittoresque*, *loc. cit.*, p. 373.

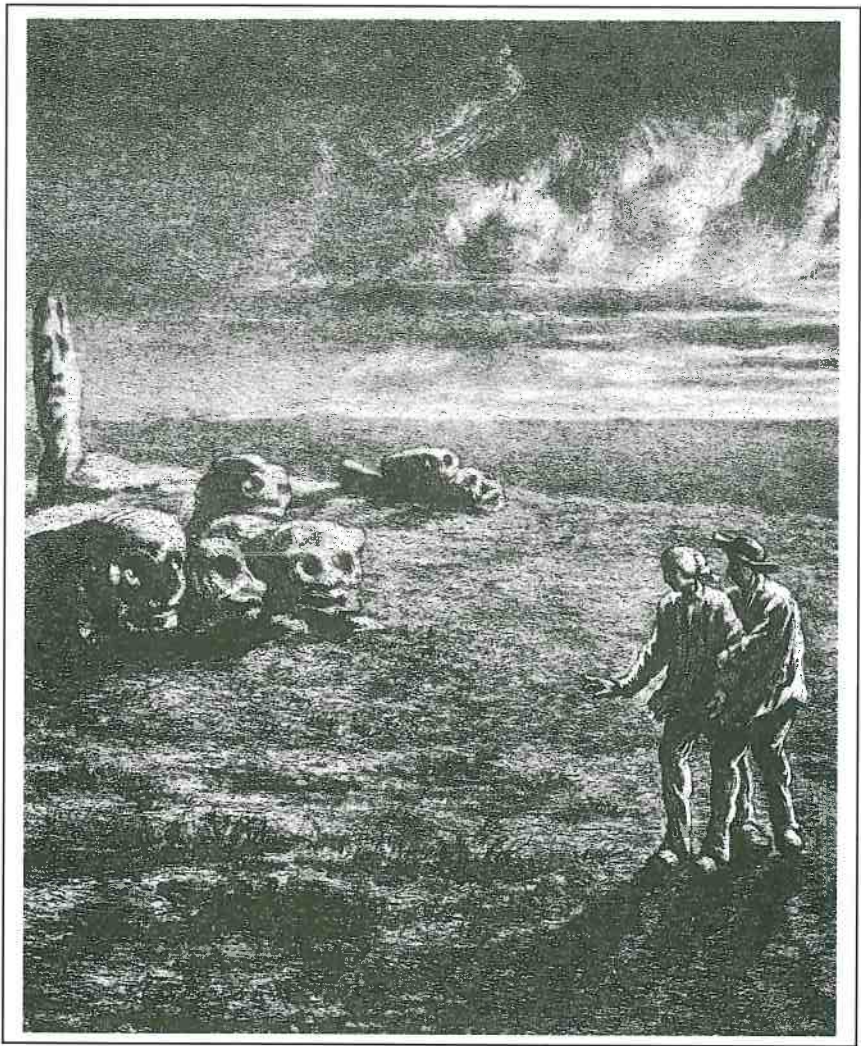


Illustration de Maurice SAND pour « Les Pierres-sottes » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

parfois redoutable. Leur « marche terrifiante », qui broie tout sur son passage, n'hésite pas à châtier « Chauvat du moulin *d'en bas* », un « mécréant » qui, n'ayant point songé « à se recommander à Dieu », voit sa maison écrasée « comme une motte de beurre » et sa « grange » « fendue » comme « une vieille *huguenote* en terre de Bazaiges » (*Lég.*, p. 67). Le meunier n'est, *in extremis*, épargné que lorsqu'il « *se ressouvint enfin de son baptême*, et fit le signe de la croix en demandant l'assistance du ciel » (*Lég.*, p. 67).

Il arrive que la sanction extérieure de la morale sociale ou religieuse laisse place à la sanction d'une censure intérieure. Ainsi, dans son article, « Les Légendes rustiques » de 1857, George Sand suggère que le fadet qui, « sous la forme d'un loup noir ou d'une chienne blanche », saute, le soir, « sur les épaules » du paysan et se fait « porter, *lourd comme trente boisseaux* de blé », représente le « sensualisme », « laid comme une bête et lourd comme un remords », acharné à peser « sur l'ivrogne attardé¹⁷ ». Or, dès 1852, évoquant « les visions de la nuit dans les campagnes », elle proposait une hypothèse plus narcissique. L'« animal qui *se fait porter* » ne serait-il point, pour l'homme rustique, un autre lui-même, un encombrant « sosie » à la face trouble, l'« ennemi déclaré » (*Vis.*, p. 152) de sa bonne conscience, l'hôte ignoré des eaux profondes du moi. Ainsi le fantastique s'*intimise*. « L'inquiétante étrangeté », chère à Freud, devient, à travers lui, l'expression d'une angoisse liée à « quelque chose de refoulé qui fait retour¹⁸ ». C'est bien ce « refoulé » que Pierre, au bord des Étangs-Brisses assombris par la nuit tombante, penché « sur l'eau pour regarder » (*Lég.*, p. 117), entrevoit dans le fantôme « pourri » (*Lég.*, p. 118) d'un « moine libertin » qui l'incite à « mettre à profit la nuit et la solitude » (*Lég.*, p. 115) pour « aimer librement » (*Lég.*, p. 116), sans attendre les noces prochaines, la jeune fiancée qui lui inspire un désir censuré par sa conscience trébuchante. Autre face à face douloureux avec les tentations inavouées, inavouables qui sommeillent au fond du moi, celui des victimes du lupeux, ce « démon aussi spirituel que méchant » (*Lég.*, p. 106) qui entraîne quiconque a succombé à la curiosité malsaine de se régaler de ses récits « d'aventures étranges et scandaleuses » (*Lég.*, p. 107) jusques aux bords d'une « eau trompeuse », « fantastique miroir » où lui « apparaissent » « les images qui troublent » sa propre « imagination » (*Lég.*, p. 107).

17. *Ibid.*, p. 373.

18. Sigmund FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Nrf, 1985, p. 246.

Or la légende sait enrichir ce jeu de miroirs intimiste de l'efflorescence fantastique de « visions » nocturnes auxquelles George Sand dédie un hommage ethnopoétique.

Ethnopoétique de la « merveilleosité » : les « Visions de la nuit » à l'épreuve du fantastique

Le fantastique nocturne¹⁹ témoigne, aux yeux de l'écrivain enclin aux curiosités ethnographiques, du génie et des spécificités de l'âme paysanne. Bien que se disant étrangère elle-même à toute rencontre du moindre « objet fantastique » ou du « moindre revenant » (*Vis.*, p. 133), bien qu'affirmant ne croire « ni aux sorciers ni aux prodiges », George Sand lance un défi à tout rationalisme réducteur :

[...] je ne suis pas de ceux qui disent en présence des superstitions rustiques : mensonge, imbécillité, vision de la peur ; je dis phénomène de vision, ou phénomène extérieur insolite et incompris.

Elle poursuit, revendiquant la poéticité du sur-naturalisme fantastique, hyperboliquement naturel :

Ces contes de sorciers, ces explications fantastiques données aux prétendus prodiges de la nuit, c'est le poème des imaginations champêtres. Mais le fait existe, le fait s'accomplit, qu'il soit un fantôme dans l'air ou seulement dans l'œil qui le perçoit, c'est un objet tout aussi réellement et logiquement produit que la réflexion d'une figure dans un miroir. (*Vis.*, p. 133).

Ces constatations préfigurent curieusement celles d'Ernest Hello qui, à propos d'Hoffmann, remarque : « le fantastique n'est pas toujours dans l'objet, il est toujours dans l'œil²⁰ ».

Sans s'attarder autrement que par un éloge mesuré²¹ sur les investigations médicales d'Alexandre Brierre de Boismont portant sur les hallucinations et les visions, Sand déplace l'accent vers l'analyse ethnographique.

19. Voir sur ce point notre entrée « Ethnopoétique : l'exemple de George Sand », dans *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Alain MONTANDON (dir.), Paris, Champion, 2013, vol. 1, p. 475-504.

20. Ernest HELLO, « Du genre fantastique », *Revue française*, t. XV, 1858, dans *Petit Musée des horreurs*, éd. Nathalie PRINCE, Paris, Laffont, « Bouquins », 2008, p. 1010.

21. Alexandre BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme, du somnambulisme*, Paris, Germer-Baillièrre, 1845. S'interrogeant sur l'origine des « Visions de la nuit dans les campagnes », Sand écrit : « Parmi grand nombre d'intéressants ouvrages publiés sur ce sujet, il faut noter celui du docteur Brierre de Boismont, qui analyse aussi bien que possible les causes de l'hallucination » (*Vis.*, p. 134).

Aux « travaux sérieux » du médecin, elle apporte le complément, voire l'inflexion d'une « observation », déclarée modestement « utile à enregistrer » (*Vis.*, p. 134), qui lui dicte une véritable profession de foi :

[...] l'homme qui vit le plus près de la nature, le sauvage, et après lui le paysan, sont plus disposés et plus sujets que les hommes des autres classes aux phénomènes de l'hallucination » (*Vis.*, p. 134).

Cette prédisposition s'explique, en premier lieu, par l'éducation. « Les contes de la veillée, les récits effrayants de la nourrice et de la grand-mère », l'absence des « plus simples notions de physique élémentaire » et d'un « peu de moquerie voltairienne » (*Vis.*, p. 134) peuvent expliquer une propension visionnaire dont le secret, pourtant, doit être surtout cherché dans les « conditions particulières d'existence intellectuelle et physiologique » propres à « l'homme rustique ». Ces conditions d'existence en plein air, en plein ciel, façonnent en effet « un être plus primitif », « plus lié au sol, plus confondu avec les éléments de la nature que nous ne le sommes quand la culture des idées nous a séparés, pour ainsi dire du ciel et de la terre, en nous faisant une vie factice enfermée dans le moellon des habitations bien closes » (*Vis.*, p. 134-135). Un paradoxe qui sollicite la surnaturalité du fantastique la frappe : c'est une perception superlativement aiguë des « petits phénomènes nocturnes », « explosions ou incandescences de gaz, condensation de vapeurs, spectres célestes », « aberrations » diverses, observables « même chez les animaux », perception, en un mot, des perturbations possibles des « habitudes de la nature » (*Vis.*, p. 136), qui permet au paysan de se voir révéler « les secrets du monde surnaturel » (*Vis.*, p. 151).

Dès lors, avec une imprécision qui s'épargne de distinguer les visions des hallucinations ou de « simples aberrations des sens » (*Vis.*, p. 134) et favorise l'appréhension floue d'un fantastique dont l'on croit comprendre qu'il n'est pas « uniquement », voire pas toujours, « l'ouvrage de la peur » (*Vis.*, p. 133), George Sand explore la faculté imaginante de la personnalité champêtre.

Cette faculté repose d'abord sur un pouvoir « extraordinairement poétique de personnifier l'apparence » du monde et « d'en saisir le côté merveilleux » (*Lég.*, p. 84). Par exemple, « les reflets embrasés du soleil couchant sur les grands ombrages » donnent naissance à « l'homme de feu » (*Vis.*, p. 84), ce « fantôme » (*Vis.*, p. 86) nocturne qui « court de tige en tige, brisant ou embrasant » (*Vis.*, p. 84). Aussi nommé « casseur de bois », il projette sur les troncs des arbres qu'il frappe « à coups redoublés »,

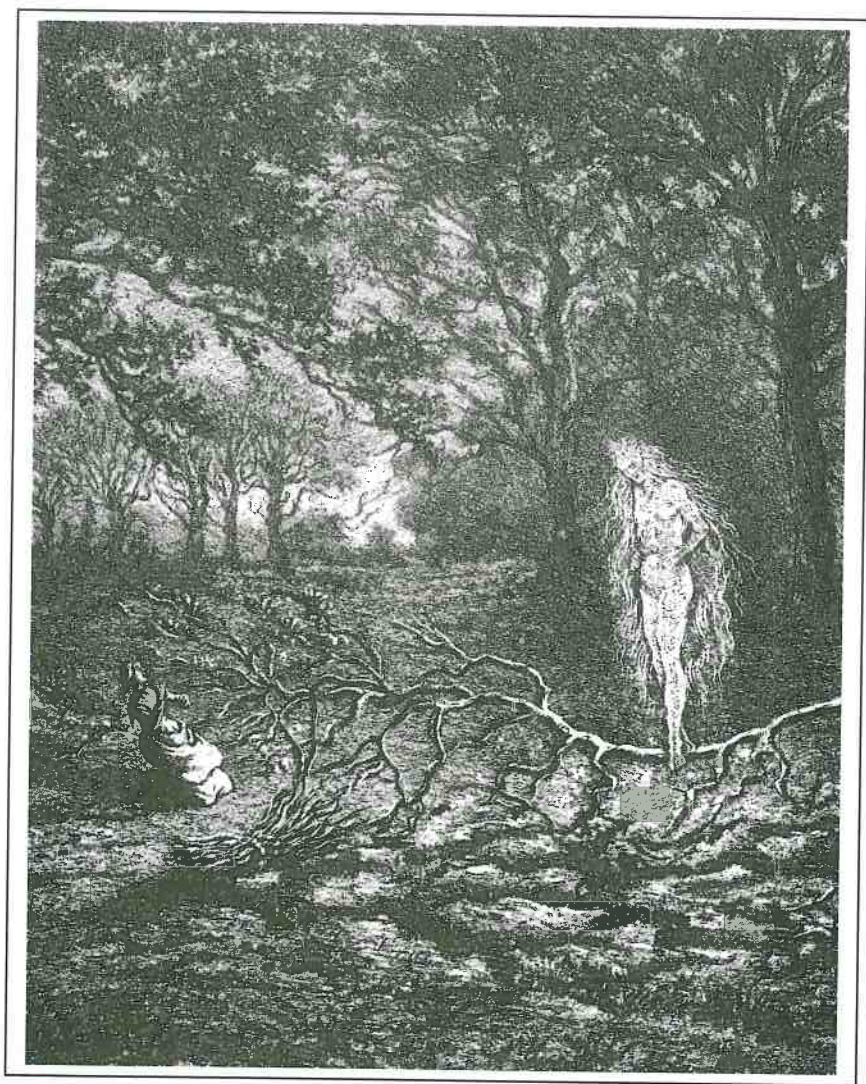


Illustration de Maurice SAND pour « Le Casseur de bois » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

« dans les nuits brumeuses », « le pâle éclair de sa puissante cognée » (*Lég.*, p. 85-86).

Les sortilèges du feu laissent parfois place aux puissances trompeuses des eaux dormantes. Les « *Demoiselles* » (*Lég.*, p. 33), formes blanches, semblables au « flocon de ces vapeurs dont se couvrent » (*Lég.*, p. 39) les marécages, « s'envolent de mare en mare et d'étang en étang à mesure qu'on leur ôte le brouillard dont elles se nourrissent » (*Lég.*, p. 38). Sous les yeux d'un « gentilhomme du Berry » (*Lég.*, p. 34) à l'inquiétude vespérale, elles prennent corps. Elles deviennent des « personnages énormes, vêtus de longues jupes, pâles, avec des cheveux blanchâtres traînant plutôt que voltigeant derrière elles », incarnation fugace des « fantômes » qui ont hanté les contes qui ont habité l'« enfance ». La « septième demoiselle », « la plus grande », saluée par M. de La Selle, monte en croupe, derrière lui, « l'enlaçant de deux bras froids comme l'aube » (*Lég.*, p. 40). Qu'est-elle ? un esprit malin, une willi pathétique, nous ne le saurons point. Pas plus que nous ne percerons le mystère des « meneurs de nuées », ces « esprits nuisibles » qui, « réunis aux génies des nuages », « vêtus de haillons fangeux et incolores », menacent d'emporter « le voyageur attardé, qui les aperçoit sur les flaques brumeuses », dans la « trombe » de « pluies torrentielles » et de bourrasques « intempestives » (*Vis.*, p. 150). Tandis que les eaux vivent, les « ruisseaux » parlent à l'âme, en « secret » (*Lég.*, p. 24) le langage des fleurs et des choses muettes. Les pierres géantes à la marche terrifiante s'animent aussi. Elles se meuvent « en gesticulant », plus rapides que « les eaux de la Creuse », bien qu'elles ne paraissent avoir « ni pieds ni jambes » (*Lég.*, p. 66).

Cette « conjonction des improbables », ce brouillage des genres et des catégories logiques qui, selon Nathalie Prince, fait du fantastique la « possibilité d'un impossible » apparentée à « l'émergence du surnaturel²² », s'alourdit d'une dérangeante indécision.

Incernable, la « *Grand'bête* » l'est autant par la diversité et l'étrangeté des dénominations qu'elle inspire – « *bigorne* », « *piterne* », « *taranne* », « *chien blanc* », « *vache au diable* » (*Lég.*, p. 53) – que par les anamorphoses de son apparence :

C'est le plus souvent une chienne de la taille d'une génisse. Les enfants et les femmes qui ont l'imagination vive, lui ont vu des cornes, des yeux de feu, et l'assemblage hétérogène de divers animaux (*Lég.*, p. 54).

22. Nathalie PRINCE, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 17.

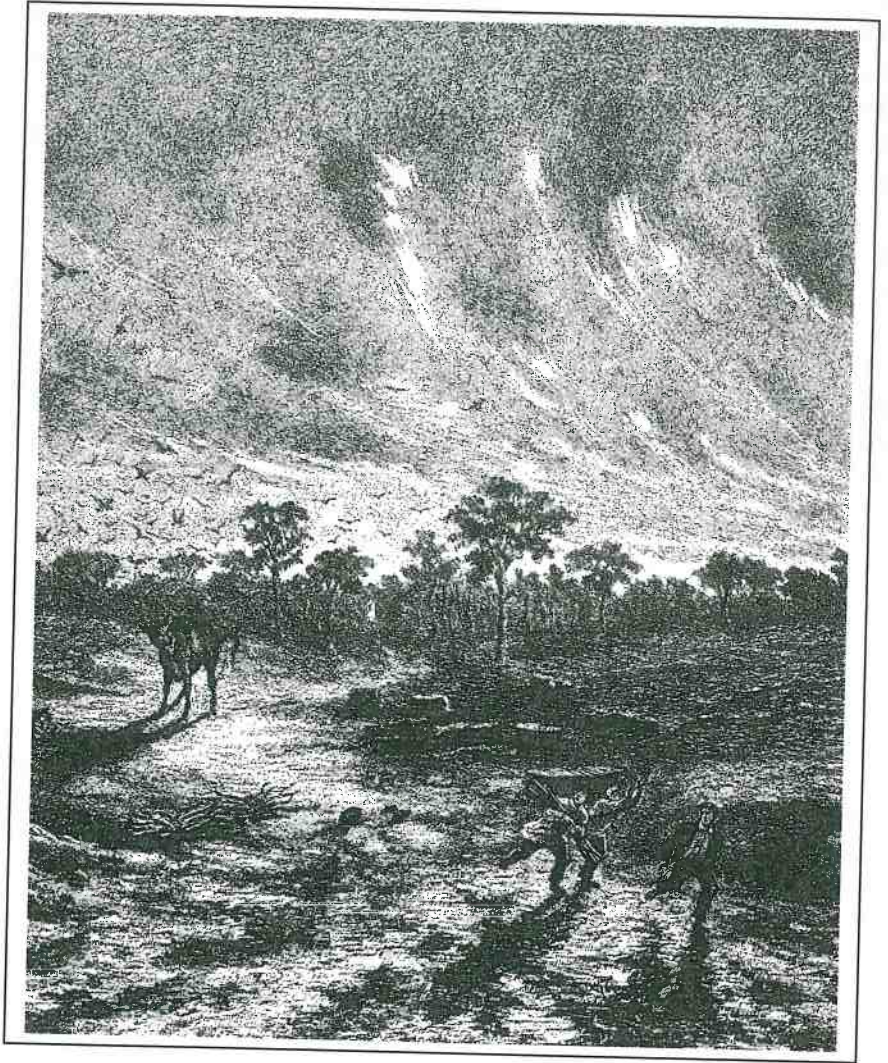


Illustration de Maurice SAND pour « La Grand'bête » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

L'on comprend, dès lors, la perplexité de l'ancien laboureur de l'Au-nière face à l'évidence d'une apparition qui ne peut se dire qu'au neutre : « ça ressemblait à une levrette plus qu'à toute autre bête que j'aie jamais vue, et, pour la grandeur, ça paraissait long, long, avec des jambes fines qui sautaient comme jamais je n'aurais cru qu'une bête pût sauter » (*Lég.*, p. 58). Le recours au neutre, genre dont George Sand montre la singulière importance dans le « pur berrichon²³ », souligne l'effroi suscité par un animal fabuleux dont « le souffle » ou « l'influence » suffit à faire « périr », à distance, les « bestiaux » (*Lég.*, p. 56). Le métadiscours explicite l'efficience fantastique :

Tout ce qui se présente avec un caractère surnaturel ébranle l'imagination des paysans et des enfants, plus que le danger palpable et réel. Certes, l'attaque d'une bande de loups affamés nous eût moins épouvantés que l'éventualité de la visite de ce fantôme (*Lég.*, p. 56).

Autre fantôme malfaisant, le lupeux. Inclassable, lui aussi, avatar possible du loup-garou, « oiseau de nuit » (*Lég.*, p. 106), génie malfaisant, il inspire une évocation que le neutre rend vague et que les incrustations à effet dialectal parent d'une étrange altérité. Langue autre, remarque Éric Bordas, pour une nature autre, sur-naturelle, qui exprimerait, dans la sophistication du fantastique, une « anamnèse du réalisme²⁴ » : « le lupeux », « ça commence par plaisanter avec vous, ça rit, ça vous tire de votre chemin, ça vous emmène et puis ça se fâche, et ça vous *périt* dans quelque *fondrière* » (*Lég.*, p. 106). L'expression dialectale poétise un ailleurs langagier.

L'indéfinissable trouve une forme extrême dans l'incomplétude. Des « fileuses de nuit dont on entend le rouet », l'on n'aperçoit, et seulement « quelquefois », que des « mains » (*Lég.*, p. 49). Les « *pieds blancs* », « *pieds de femme*, maigres et nus, avec un bout de robe blanche ou de chemise qui flottait et s'agitait sans cesse » sont, eux aussi, un neutre en mouvement : « *cela* courait si vite qu'on ne savait plus où ça avait passé [...] Ça n'avait ni jambes, ni corps, ni tête, rien que des *pieds* » (*Lég.*, p. 48-49).

23. George SAND, *La Vallée noire*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 297. George Sand s'attarde sur le recours du langage paysan au zou, relatif neutre dont elle commente ainsi l'intérêt dialectal : « l'emploi de ce zou neutre est assurément subtil pour des intelligences que ne dirige pas le fil conducteur d'une règle écrite, apprise par cœur, étudiée à frais de mémoire et d'attention » (*ibid.*, p. 299).

24. Éric BORDAS, « Les Histoires du terroir. À propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *loc. cit.*, p. 81.

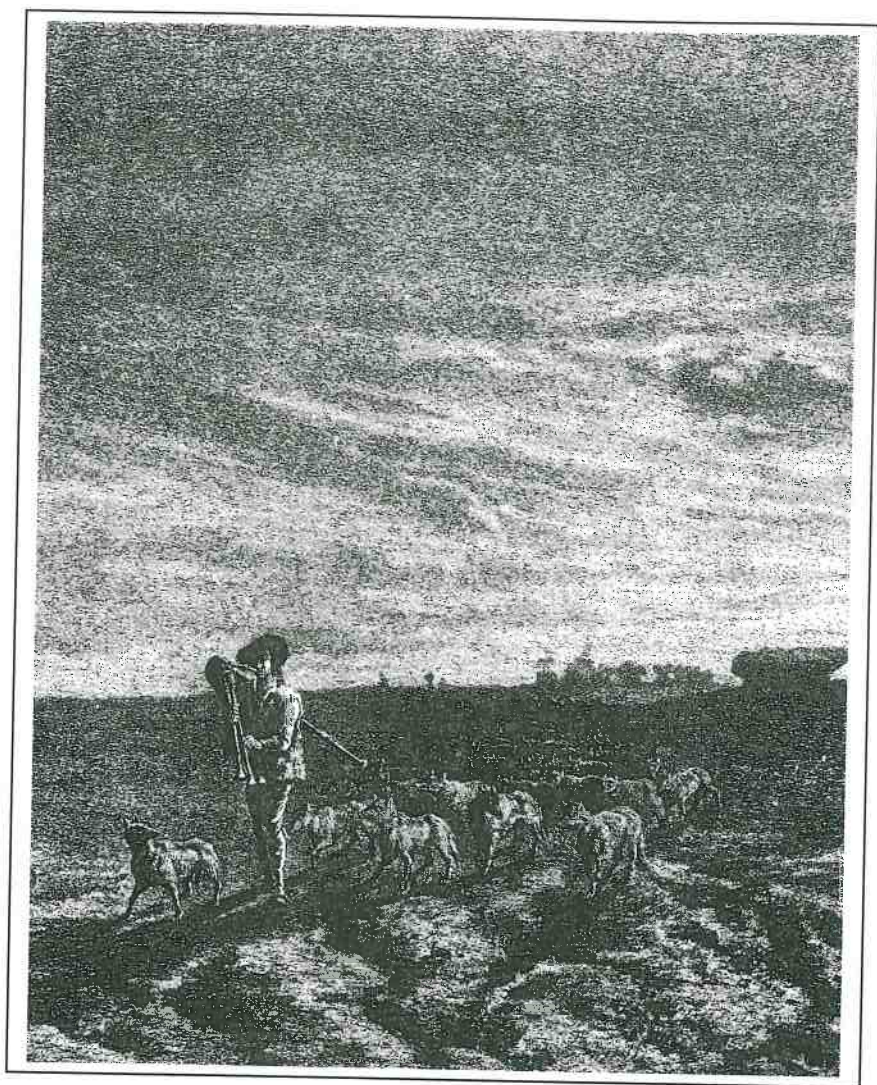


Illustration de Maurice SAND pour « Le Meneu' de loups » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

L'altérité, sans nul doute, la plus inquiétante, est celle du monde invisible venu rendre visite au monde visible. Partout surgissent des revenants. Le chien de Monthulé, auquel George Sand louait Amélie Bosquet²⁵ d'avoir attribué « une âme », revient sous la forme d'un spectre pour « tourmenter ses meurtriers » (*Lég.*, p. 102). La « brebis noire », qu'un « méchant voisin » est soupçonné « d'avoir fait périr par poison ou maléfice », revient chercher le réconfort d'une voix familière et de caresses affectueuses auprès de la chèvre dont elle a partagé « l'étable » (*Lég.*, p. 103). Les meubles du château de Briantes mêmes, brisés par les « huguenots pillards et les reîtres sans merci », demandent justice en faisant résonner la nuit de « clameurs effroyables », de « craquements » et de « fracassements d'objets invisibles » (*Lég.*, p. 108). Voilà qui permet de « conclure que les choses inanimées » ont « le droit de se plaindre et de crier, à leur manière, comme des âmes en peine » (*Lég.*, p. 109). Ainsi « l'heure de la mort qui toujours fauche et toujours passe » ne « semble jamais définitive sur la face de la terre, grâce à cette croyance en vertu de laquelle tout être et toute chose protestent contre le néant et, réfugiés dans la région du merveilleux, illuminent la nuit de sinistres clartés ou peuplent la solitude de figures flottantes et de paroles mystérieuses » (*Lég.*, p. 21).

De ces paroles, la légende met la signification à l'épreuve du brouillage interprétatif provoqué par sa polyphonie narrative.

« *Merveillosité* » et polyphonie narrative

La signification de chaque légende se dissout et s'affirme dans la diversité voire dans la dissonance des voix qui relatent ou interprètent les visions autour desquelles elle se constitue. Or cette fabrication du légendaire traduit la constance d'une démarche scripturale. Au commencement s'impose, avec plus ou moins de force en fonction de la crédibilité vouée aux témoignages, l'indéniable présence des visions. Ensuite vient l'hésitation interprétative. Par exemple, s'agit-il d'accréditer l'existence des « meneux de loups » (*Lég.*, p. 94) ? Plusieurs récits sont convoqués : « plusieurs personnes » « ont rencontré », « aux premières clartés de la lune », « le père Soupison, surnommé *Démonnet*, s'en allant tout seul, à grands pas, et suivi de plus de trente loups » (*Lég.*, p. 94). De plus, deux paysans puis « deux personnes riches, ayant reçu de l'éducation » rapportent avoir respectivement vu un « bûcheron » s'adresser à des loups « dans une lan-

25. Voir Amélie BOSQUET, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, op. cit., p. 215-216.

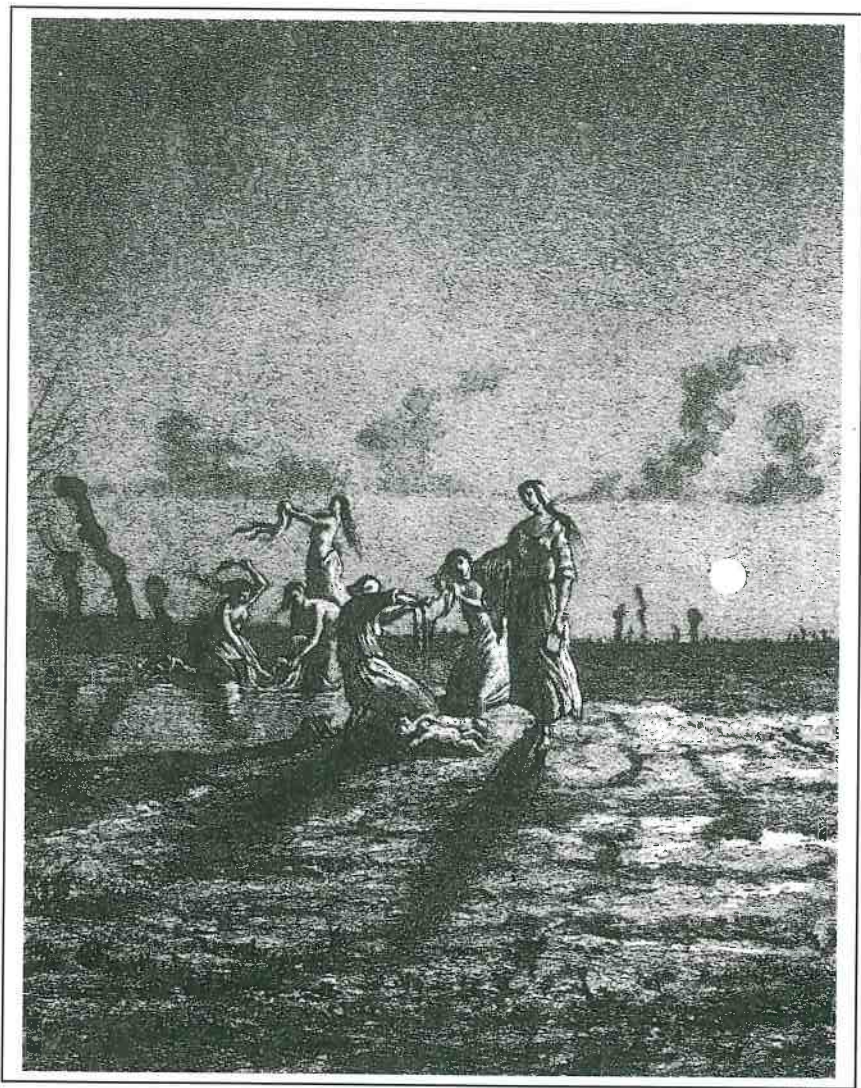


Illustration de Maurice SAND pour « Les Lavandières, ou Laveuses de nuit » (partie centrale).
(George SAND : *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1858.)

gue inconnue » (*Lég.*, p. 94), puis un « vieux garde-forestier » faire, par des « gestes bizarres », « accourir » « treize loups » dont l'un, « énorme », « alla droit au *charmeur* » et lui prodigua des « caresses » (*Lég.*, p. 95). La distorsion entre la fiabilité des témoins et l'expérience de la narratrice aboutit à une interrogation laissée sans réponse :

Ceci me fut raconté si sérieusement que je déclare n'avoir pas d'opinion sur le fait. J'ai été élevé aux champs et j'ai cru si longtemps à certaines visions que je n'ai pas eues, mais que j'ai vu subir autour de moi, que, même aujourd'hui, je ne saurais trop dire où la réalité finit et où l'hallucination commence. Je sais qu'il y a des dompteurs d'animaux féroces. Y a-t-il des charmeurs d'animaux sauvages en liberté ? (*Lég.*, p. 95)

Si hallucination il y a, comment admettre que, deux fois, « deux personnes » aient perçu « simultanément » (*Lég.*, p. 95) la même chose ?

Que dire de la « *grand'bête* » ? Son apparition ne fait aucun doute pour les métayers de l'Aunière et de ses environs. Elle est confirmée par le récit d'un « bon et honnête paysan, de trente-cinq ans environ, c'est-à-dire sur le déclin de ces croyances dans le pays » (*Lég.*, p. 57). De nouveau, l'hypothèse de l'hallucination vient à l'esprit, mais alors, comment expliquer que le phénomène soit « éminemment contagieux » au point que « pendant quinze ou vingt nuits, les vingt ou trente habitants d'une métairie » aient vu et poursuivi le fantôme avant qu'une autre « petite colonie » (*Vis.*, p. 141) ne soit, à son tour, contaminée ? De plus, les chiens qui annoncent l'arrivée de l'animal par « des hurlements désespérés », « sont-ils hallucinés aussi ? » (*Vis.*, p. 141).

Les hypothèses plus positives ne sont guère plus satisfaisantes. « Le sabotier du Bourg-Dieu », lui-même sorcier, prétend connaître la cause de la mort du « *bestiau* » du « gros Martinet » (*Lég.*, p. 58), imputée à l'animal maléfique : il y aurait, « sous une motte de gazon », un « crapaud » empoisonné qu'un individu nocif, « celui que l'on a vu en levrette blanche aurait arrangé avec des charmes » (*Lég.*, p. 60). Ainsi, l'interprétation se trouve dans une impasse. Le prétendu réalisme conduit à la magie. Et d'ailleurs, si le pouvoir maléfique dévolu à la *grand'bête* est imputable à de « mauvais plaisants » déguisés, l'on peut se demander pourquoi « tant de coups de fusil » tirés sur elle « n'ont pas réussi à tuer ou à blesser quelqu'un de ces prétendus fantômes » (*Vis.*, p. 141). Le charme de la légende est que l'instance auctoriale laisse parler des voix multiples et s'abstient de toute univocité conclusive.

Cette polyphonie interne apparaît nettement lorsque Sand, en marge des récits enchâssés, s'efforce de porter un jugement sur les visions relati-

ves aux « laveuses de nuit » (*Lég.*, p. 43). L'écrivain s'exprime sur ce qu'elle croit être la validité comparative des versions des légendes inspirées par les lavandières :

Dans certaines provinces, on croit qu'elles évoquent la pluie et attirent l'orage en faisant voler jusqu'aux nues, avec leur battoir agile, l'eau des sources et des marécages. Il y a ici confusion. L'évocation des tempêtes est le monopole des sorciers connus sous le nom de *meneux de muées*. Les véritables lavandières sont les âmes des mères infanticides. Elles battent et tordent incessamment quelque objet qui ressemble à du linge mouillé, et qui, vu de près, n'est qu'un cadavre d'enfant. Chacune a le sien ou les siens, si elle a été plusieurs fois criminelle. (*Lég.*, p. 44).

Mais la voix auctoriale se dédouble. Sand, la folkloriste, donne la parole à la Dame de Nohant qui se fait l'interprète d'un réalisme déceptif : « Nous avons entendu souvent le battoir des laveuses de nuit résonner dans le silence autour des mares désertes. C'est à s'y tromper. C'est une espèce de grenouille qui produit ce bruit formidable » (*Lég.*, p. 45). Mais où sont les merveilles d'antan ? : « c'est bien triste d'avoir fait cette puérule découverte et de ne plus pouvoir espérer l'apparition des terribles sorcières, tordant leurs haillons immondes, dans la brume des nuits de novembre, à la pâle clarté d'un croissant blafard reflété par les eaux » (*Lég.*, p. 44).

*

* *

Résolument étrangère à tout positivisme réducteur, George Sand, de « visions » en « légendes », donne à la *merveilleosité* berrichonne une défense et illustration dont les intuitions, les intentions ethnographiques, placées sous le signe de l'altérité, constituent à la fois le fil conducteur et l'originalité. Qu'elle décrypte l'altérité historique des croyances religieuses ou l'altérité intérieure des fantasmes enfouis dans les profondeurs morales de la conscience, qu'elle peuple l'univers des obscures clartés du fantastique, cette esthétique du « basculement » de la « rationalité » et du « sens²⁶ », l'imagination sandienne ne cesse d'explorer les mystères de l'âme paysanne. Une âme en quête d'un monde autre, d'un autre monde en qui « tout le passé se ranime », en qui « tous les êtres que la mort a dissous, les animaux mêmes, retrouvent la voix, le mouvement », « l'apparence » (*Lég.*, p. 21) et s'expriment parfois dans l'altérité langagière d'un dialecte « d'inspiration poétique », tant il est vrai que, selon la formule d'Éric Bor-

26. Nathalie PRINCE, *Le Fantastique*, op. cit., p. 19.

das, « finalement, fantômes et patois, c'est un peu la même chose²⁷ ». Dès lors, « l'histoire des fictions » s'impose comme « l'étude de l'homme même » et les « merveilles du rêve » comme des « actes humains dont la suppression dans l'histoire anéantirait le sens de l'histoire²⁸ ».

Simone BERNARD-GRIFFITHS
Université Blaise-Pascal, Clermont II – CELIS



27. Éric BORDAS, « Les Histoires du terroir. À propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *loc. cit.*, p. 81.

28. George SAND, « Préface », dans Germain LAISNEL DE LA SALLE, *Croyances et légendes du centre de la France*, *op. cit.*, p. X.

VARIA



Conques (Aveyron), abbatale Sainte-Foy, détail du tympan du *Jugement dernier* : l'Enfer

George Sand et l'enfer chrétien

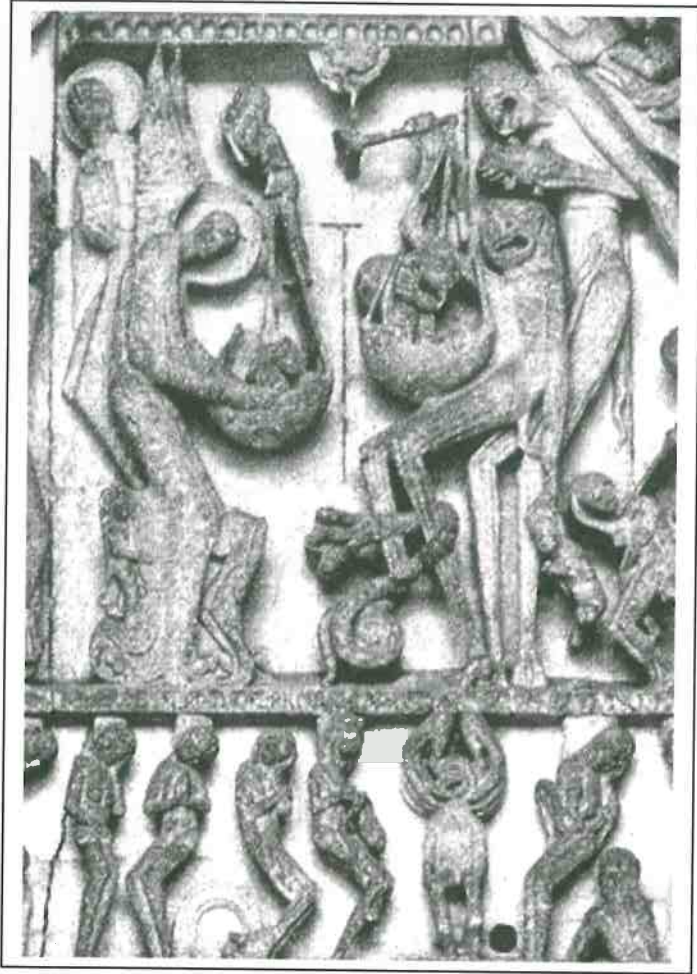
« Pour ne citer qu'un des articles de foi de l'Église, nous demanderons si l'esprit de Dieu est en elle lorsqu'elle nous commande de croire à l'existence du diable et aux peines éternelles de l'enfer. »

George SAND¹

L'ENFER ! La répulsion de George Sand pour des châtiments proclamés comme articles de foi par l'Église et l'acharnement qu'elle met à les dénoncer dès qu'elle en a l'occasion, peuvent surprendre aujourd'hui. Si, en effet, l'existence de l'Enfer – et son éternité – est toujours affirmée dans le catéchisme conforme aux résolutions de Vatican II², l'Église met désormais l'accent sur la séparation éternelle du condamné et de son Créateur plutôt que sur les supplices infernaux infligés au pécheur impénitent. En outre, le spectre de l'Enfer a déserté les prêches

1. George SAND, Préface à *Mademoiselle La Quintinie*, éd. Jean COURRIER, Presses universitaires de Grenoble, 2004, p. 20.

2. *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Mame-Plon, 1992, p. 221-223.



Autun (Saône-et-Loire), cathédrale Saint-Lazare, détail du tympan du *Jugement dernier* : le pèsement des âmes, les damnés.

des cérémonies religieuses qui incitent plus à l'amour de Dieu qu'à sa crainte. Il n'en était pas de même au temps de George Sand où le prêtre s'appuyait sur des messages de l'Évangile, enrichis encore d'une interprétation destinée à provoquer l'effroi dans des populations souvent incapables d'apprécier intellectuellement ce qu'elles entendaient affirmer du haut de la chaire et dans le secret du confessionnal.

Car, afin de lutter contre le schisme protestant, le Concile de Trente avait mis de l'ordre dans le dogme du catholicisme romain³. En particulier il confirmait l'existence du péché originel qui faisait de l'homme, dès sa naissance, un coupable contraint de se conduire en parfait chrétien pour regagner la confiance de Dieu. Au lieu de quoi, lors d'une mort en état de péché mortel inavoué, damné pour l'éternité, il subirait immédiatement la peine du *dam*, c'est-à-dire la privation de la vue de Dieu, mais aussi celle du *sens*, subie dans l'enfer « prison noire et obscure, où les âmes des réprouvés sont éternellement tourmentées, avec les esprits immondes, par un feu qui ne s'éteint jamais⁴ ». Il insistait, à nouveau, sur l'importance du sacrement de pénitence qui avait « la vertu d'effacer les péchés » à la condition d'obtenir une absolution délivrée par le prêtre « juge des péchés de tous les hommes », de « faire pénitence » et de prendre la résolution de ne plus pécher⁵.

Les prédicateurs, des évêques jusqu'aux desservants, diffusèrent ces vérités sur les peines éternelles en adaptant généralement leurs homélies à la qualité de leurs auditoires. Ainsi, sous le règne de Louis XIV, Bossuet, Bourdaloue ou encore Fléchier, à la Cour ou à Notre-Dame, insistaient-ils surtout sur la peine du *dam*, même s'ils évoquaient les peines de l'enfer comme « inimaginables, indicibles⁶ ». Tous s'accordaient sur le fait que l'Enfer était une création du pécheur et non du Dieu miséricordieux qui

3. Le Concile de Trente s'est déroulé en 1562-1566.

4. *Catéchisme du Concile de Trente*, Traduction nouvelle avec des notes par M. l'abbé DONEY, chanoine de Besançon, 2^{ème} éd., Paris, Gauthier frères, t.1, 1830, p. 116. Il confirmait toutefois la présence d'un purgatoire institué par le Concile de Lyon en 1274.

5. *Ibid.*, p. 473-474.

6. Cécile JOULIN, *La Mort dans les œuvres oratoires de Bossuet (1627-1704)*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 127-137. Louis BOURDALOUE, de la Compagnie de Jésus, *Sermons sur le Carême*, 2 vol., Paris, Rigaud, 1707, t. 2, « Sur l'Enfer, Sermon pour le Vendredi de la deuxième semaine », p. 70. « Sur l'Enfer », dans *Œuvres Complètes d'Esprit Fléchier*, Nîmes, Pierre Beaume, 1782, t. IV, partie II, p. 524.

avait attendu en vain le regret de sa faute et sa pénitence. Les contestations étaient peu fréquentes, même si Molière ironisait sur l'existence « aux enfers des chaudières bouillantes / Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes⁷ » et l'on ne peut être que surpris par l'article Enfer de *l'Encyclopédie*, qui, un siècle plus tard, se contentait de souligner « la disproportion entre le crime et le supplice » sans mettre en cause l'existence d'un enfer pourtant emprunté « des fictions du paganisme⁸ ».



Chauvigny (Vienne), Église Saint-Pierre,
angle d'un des chapiteaux du chœur :
monstre dévorant un homme.

L'Enfer catholique au temps de George Sand

Cependant, après la Révolution et l'Empire, l'Église, avec la Restauration des rois Bourbons, retrouvant sa place de « Religion d'État⁹ » tenta de reprendre son influence. Le ton se durcit sous l'influence des papes *zelanti*

7. MOLIÈRE, *L'École des femmes*, Acte III, scène II, Paris, Librio, 1999, p. 47.

8. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, 1^{ère} éd., t. 5, à Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1760, p. 665-671.

9. Charte constitutionnelle du 4 juin 1814.

qui, pour prévenir toute révolution – le souvenir des événements en France entre 1789 et 1815 était toujours prégnant – entendaient bien ne pas s'écarter d'un pas du dogme. Ainsi Grégoire XVI, celui qui condamna l'abbé de Lamennais, vitupérait la liberté de conscience « ce délire [...], fléau le plus mortel pour la société¹⁰ ». Dans ces mêmes temps, l'abbé Doney, bientôt évêque de Montauban, publiait une traduction nouvelle, annotée, du *Catéchisme du Concile de Trente*¹¹, afin de rappeler aux ministres de l'Église et aux fidèles sa vérité.

Ainsi, à Notre-Dame-de-Paris, le père de Ravignan, prédicateur renommé, confirmait l'existence de l'Enfer et l'éternité des peines, devant une assistance au niveau intellectuel probablement supérieur à celui des classes populaires :

Il y a dans la foi chrétienne une sanction terrible ajoutée aux principes évangéliques : sanction confirmée par la bouche de Celui qui enseigne toute vérité à la terre, dogme aussi certain que la parole et l'autorité divines, dogme que l'on ne peut séparer du christianisme sans rejeter et nier le christianisme lui-même [...] Je veux parler, Messieurs, de l'éternité des peines dues au péché¹².

Et, à ceux qui mettraient en doute la bonté de Dieu, il expliquait que la nature divine repoussant le mal de toute participation à son amour, ne pouvait que manifester par l'enfer les droits de sa justice. Le péché mortel, article du dogme, « négation même de la bonté divine », mérite en conséquence les châtiments de l'enfer et c'est le pécheur lui-même qui choisit de se séparer de Dieu, à moins de prendre conscience de la gravité de son acte, de l'avouer et de le réparer par une contrition sincère dans le sacrement de la confession. Alors l'enfer cesse par lui-même. Ainsi le pécheur fait sciemment le libre choix entre « le bien ou le mal, et le bien ou le mal éternels ». S'il choisit le mal, il sera précipité dans les flammes ardentes

10. Encyclique *Mirari vos* (15 août 1832), cité par Philippe BOUTRY, *Histoire de la France religieuse*, dir. Jacques LE GOFF et René RÉMOND, Paris, Points Histoire, t. III, 2001. On dirait de nos jours fondamentalistes.

11. *Catéchisme du Concile de Trente*, par M. l'abbé DONEY, *op. cit.*

12. *Conférences du Révérend père de Ravignan de la Compagnie de Jésus*, conférences prêchées à Notre-Dame de Paris de 1837 à 1846, Paris, Librairie de Mme Vve Pous-siègue-Rusand, 1860, t. III, p. 517. L'on pourrait citer également *L'Imitation de Jésus Christ* : « Où l'homme aura le plus péché, il sera le plus puni / Là les paresseux seront pressés d'aiguillons ardents, les viveurs tourmentés d'une faim et d'une soif inextinguibles / Les luxurieux et les voluptueux seront plongés dans une poix ardente et un soufre fétide... ». Trad. Marcel MICHELET, Saint-Maurice (Suisse), Éditions Saint-Augustin, 1959, p. 59.

où il souffrira éternellement, bien moins cependant, ajoutait-il, « que ne mérite son crime¹³ ».

Le peuple des campagnes n'était pas moins ménagé comme l'illustrent les sermons de Jean-Marie Vianney, le curé d'Ars – béatifié par l'Église en 1859 – affirmant devant ses paroissiens¹⁴ que « toute la condition de l'homme est renfermée dans ces trois mots : « vivre, mourir et être jugé » pour assurer : « nous mourrons pour être jugé, et de ce jugement décidera de notre bonheur ou de notre malheur pour l'éternité », car le pécheur mort en état de péché mortel subira la colère d'un Dieu juste mais « sans miséricorde ». Puis, prenant la place du damné :

[...] Ah ! que de larmes je vais répandre ! Oh ! que de cris je vais pousser dans ces flammes ! Mais plus d'espérance !

— Mes frères écoutez ces cris, les hurlements des chrétiens damnés ! Hélas ! que je souffre ! Je ne vois, je ne touche, je ne sens, et je ne suis que feu¹⁵.

En conséquence, il les exhortait à pratiquer une confession régulière, sincère, et à s'acquitter ensuite scrupuleusement de la pénitence infligée par le prêtre, représentant de Dieu sur terre.

Les catéchistes

De nombreux ouvrages, destinés aux catéchistes comme aux croyants, étaient alors publiés. Ainsi cet opuscule de Mgr de Ségur qui, publié en 1851, aura été, en 1914, imprimé à 1 210 000 exemplaires. Ce succès d'édition ne rend qu'imparfaitement compte de son impact réel, car il fut très certainement utilisé par la plupart des catéchistes pour répondre aux questions suscitées par la lecture d'un catéchisme officiel plus succinct. À ceux qui ne croyaient pas fermement à l'enfer il rétorquait, prenant appui sur l'Évangile : « Mais voici qu'à votre peut-être j'oppose cette terrible affirmation. JÉSUS-CHRIST, le fils de DIEU fait homme, dit qu'il y a un enfer, et un enfer si terrible, que « le feu ne s'y éteindra jamais¹⁶ ». Sanction équitable « puisque Dieu donne à l'homme tout ce qui est nécessaire

13. *Conférences du Révérend père de Ravignan*, « L'éternité des peines », *op. cit.*, p. 517-543.

14. Les sermons du curé d'Ars, édités en 1893 ont été réédités à l'identique en 2010 par l'éditeur Saint Remi, Cadillac (Gironde), en quatre tomes.

15. Curé d'Ars, *op. cit.*, t. I, « Sur le jugement dernier », p. 18-35 et « Sur l'enfer des Chrétiens », p. 179-196.

16. Mgr DE SÉGUR, *Réponses courtes et familières aux objections les plus répandues contre la Religion*, Paris, Tolra et M. Simonet, 1914, p. 151.

[...] dans son *infinie justice* [...] et son *infinie bonté* », sanction éternelle aussi car « l'enfer est éternel parce qu'il ne peut pas ne pas être éternel¹⁷ ».

Et, non content de cette menace, il ajoutait : « tout homme qui y tombera sera salé par le feu, c'est-à-dire en sera à la fois pénétré, dévoré et conservé, comme le sel conserve les viandes tout en les pénétrant parfaitement¹⁸ ».

Ségur n'était pas le seul à s'exprimer sur cet article de foi. Le *Cours complet d'Instruction chrétienne* publié par le chanoine Marotte¹⁹ cautionné par son évêque, qui fut réédité trente années plus tard « conformément aux canons du concile du Vatican », approuvé cette fois par l'évêque de Strasbourg, était, lui aussi, sans appel :

Il est de foi qu'il y a un Enfer, c'est-à-dire un lieu de tourment où les réprouvés sont punis éternellement après la mort. [...] l'enseignement tout entier de l'Église suppose l'enseignement de l'Enfer. [...] Sous le gouvernement d'un Dieu juste, il faut qu'il y ait après cette vie un état où la vertu reçoive sa récompense et le vice son châtiment, puisque souvent, dans la vie présente, les justes sont dans l'affliction et les pécheurs dans la prospérité. [...] Il est également de foi que tous ceux qui meurent en état de péché mortel, ne fussent-ils coupables que d'un seul, sont précipités dans l'enfer²⁰.

Car, aussitôt après la mort, l'âme paraît devant son créateur pour y être jugée. En un instant le verdict tombe :

[Le souverain Créateur] dit avec bonté et douceur à celui qui est trouvé juste et saint : « Courage, bon et fidèle serviteur, entrez dans la joie de votre Seigneur ». À celui qui meurt dans le péché mortel, il dit d'une voix foudroyante : « Retire-toi, maudit, et va au feu éternel. » Au même instant l'arrêt s'exécute, le sort de l'âme est fixé pour l'éternité²¹.

Le pécheur est alors précipité en enfer où il subit « le supplice d'un feu actif et dévorant [car] il y a dans l'Enfer un feu véritable, qui, par son action terrible, fait sentir aux réprouvés des tortures atroces sans les consumer. L'Écriture représente l'Enfer comme un immense étang de feu et de soufre, comme une effroyable fournaise allumée par la colère de Dieu²² ».

17. *Ibid.*, p. 156. Capitales et italiques de Mgr de Ségur.

18. *Ibid.*, p. 151.

19. L.P. MAROTTE, Vicaire général du diocèse de Verdun, *Cours complet d'Instruction chrétienne ou Exposition et preuves de la doctrine chrétienne*, Paris, Victor Retaux et fils, 1893.

20. *Ibid.*, p. 166-167.

21. *Ibid.*, p. 161.

22. *Ibid.*, p. 167.



Bourges, cathédrale Saint-Étienne, façade ouest, tympan du portail central, détail du *Jugement dernier* : le chaudron de l'Enfer.

À ces publications, il convient d'ajouter les représentations gravées dans la pierre comme celle que l'on peut voir encore sur le tympan du portail ouest de la cathédrale de Bourges, ou peintes à fresque comme ce Jugement dernier réalisé par Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine avec l'approbation du pape Paul III Farnèse, vingt ans avant le Concile de Trente. Ces évocations terrifiantes, en tout point conformes à l'enseignement de l'Église, bien loin d'expressions métaphoriques ou symboliques, étaient bien faites pour frapper d'effroi le spectateur. On vient de voir qu'elles ne heurtaient en rien le dogme enseigné par l'Église au temps de George Sand. La représentation de Michel-Ange pourrait, en effet, parfaitement illustrer les descriptions de Ségur et de Marotte : un Christ courroucé précipitant les damnés dans la géhenne, accueillis par des diables usant de fourches pour les précipiter dans le feu éternel ! George Sand connaissait ces œuvres, lesquelles, par la terreur qu'elles inspiraient, n'avaient pas manqué de renforcer son sentiment²³.

« Je remercie Dieu de s'être révélé à moi clément et juste²⁴. »

S'il est improbable que George Sand ait eu accès à ces publications – du moins nous n'en trouvons trace dans les documents que nous connaissons – elle en connaissait certainement l'esprit, par sa proximité d'une population rurale influencée par son curé, comme par la fréquentation d'amis très critiques vis-à-vis de l'Église, de son dogme intangible et de son attitude jugée intolérante²⁵. Le Dieu des catholiques n'était plus le sien. Elle se refusait, en effet, à croire en un Dieu qui, selon l'Église, fit de l'homme, par le péché originel, un coupable dès sa naissance ; un Dieu à qui cette même Église a donné l'enfer, d'où « pendant l'éternité s'exhalera, pour réjouir sa justice, l'odeur de la chair toujours brûlée, toujours dévorée et toujours palpitante²⁶ ! » ; à une Église qui, de ce fait, a créé un « Dieu

23. On ne sait si George Sand visita la Chapelle Sixtine lors de son passage au Vatican le 20 avril 1855, mais elle en vit une représentation au Palais Colonna le lendemain. George SAND, *Agendas*, t. I, éd. Anne CHEVEREAU, Paris, Librairie Touzot, 1990, p. 273.

24. George SAND, *Correspondance*, éd. Georges LUBIN, Paris, Classiques Garnier, t. XXI, au Père Hyacinthe Loyson, 6 octobre 1868, p. 187. Nous renvoyons désormais à cette édition par l'abréviation *Corr.*

25. Parmi ces amis figurent Sainte-Beuve, Ernest Renan, le prince Napoléon, sans oublier ses proches, Manceau et sa belle-fille Lina Calamata.

26. George SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 241.



MICHEL-ANGE : *Le Jugement dernier*.
Rome, plafond de la chapelle Sixtine (détail).

implacable et la damnation éternelle²⁷ ». Ce n'est pas ce Dieu « méchant²⁸ » auquel elle croit, mais à un Dieu bon et juste, qui dispense sa grâce à celui qui l'implore, accessible directement sans médiation d'aucune sorte²⁹.

Aussi dénonçait-elle ses représentants jusque dans la presse : « Je ne comprends pas d'intermédiaire entre Dieu et moi. Je trouve cet intermédiaire inutile quand il n'est pas nuisible, et nuisible quand il n'est pas funeste³⁰. » Le jugement public rejoignait le privé ; ainsi écrivait-elle à une amie : « Allez à Dieu sans intermédiaire et sans prêtre [...] Je vous avoue que pour mon compte, j'en suis venue à regarder le prêtre comme l'agent du mal en ce monde³¹. »

Ses attaques contre les prêtres à qui l'Église a confié le pouvoir exorbitant de juger et de punir par le sacrement de la confession un pécheur qui devait y paraître « comme un criminel devant son juge³² » sont fréquentes. George Sand parlait d'expérience pour avoir abandonné toute pratique religieuse lorsque, par les questions indiscretes du curé de La Châtre qui touchaient à sa vie intime, elle prit conscience qu'il était tentant pour certains de confondre « la curiosité de l'homme avec la fonction du prêtre³³ ». Elle comprit aussi ce jour-là le pouvoir que le confesseur pouvait s'arroger sur la femme. Elle dénoncera dans son œuvre, à plusieurs reprises, ce danger.

Déjà, en 1836 dans *Mattea*, puis en 1838 dans *La Dernière Aldini*, elle décrivait le chantage des peines infernales exercé par le prêtre pour mieux soumettre la femme : ainsi Bianca Aldini, que son confesseur gouvernait et « épouvantait³⁴ » la plaçant même dans une sorte de dépendance amoureuse³⁵. Plus tard, alors que le parti clérical, en raison d'une emprise grandissante, finit même par contrarier le gouvernement impérial, elle reprend une telle situation en la dramatisant. Blanche La Quintinie, future mère de Lucie, tombée sous la coupe de son confesseur, l'abbé Moréali, qui veut la

27. George SAND, *Spiridion*, éd. Michèle HECQUET, Genève, Slatkine Reprints, Édition de 1842 et variantes de la première édition de 1839, 2000, p. 273.

28. *Corr.*, XXI, au Père Hyacinthe Loyson, 6 octobre 1868, p. 187.

29. George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 24-25.

30. *Le Temps*, 25 septembre 1872, « Le Père Hyacinthe Loyson ».

31. *Corr.*, XVII, à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 16 janvier 1863, p. 387.

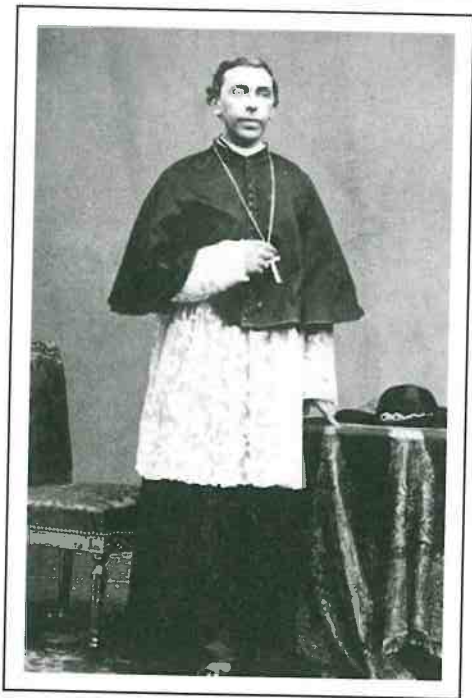
32. L.P. MAROTTE, *Cours complet d'instruction chrétienne*, *op. cit.*, p. 456.

33. George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. I, p. 1072.

34. George SAND, *La Dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1992, p. 165.

35. *Ibid.*, p. 219.

conserver vierge pour l'hymen du Christ, s'est néanmoins mariée, pressée par son père. Mais, rongée de remords, exacerbés encore par le dégoût des « embrassements » d'un mari subi, elle reproche à Moréali, dans son agonie, car une telle situation ne pouvait se résoudre que dans la mort : « Vous aviez tué mes sens en me faisant rougir du premier trouble de mes sens³⁶. » Aussi la jeune femme, persuadée d'être souillée, damnée, meurtrière en blasphémant après avoir mis au monde Lucie. Elle confie celle-ci au prêtre en la lui présentant comme sa fille car elle l'avait conçue en pensant à lui – « mon âme embrassait la vôtre » lui dit-elle – en lui faisant promettre de tout entreprendre pour que son enfant devienne un jour « l'épouse fidèle et heureuse du sauveur » qu'elle n'avait pu devenir elle-même du fait de sa souillure. Vingt ans plus tard, les efforts de l'homme qu'elle aime et de son père, le philosophe Dumontier, parviennent à libérer la jeune femme de l'influence de Moréali. Le « fanatisme » est vaincu, et



Louis-Gaston de Ségur (*Monseigneur de Ségur*).
(1820-1881).

Lucie, débarrassée du catholicisme et de ses excès, conserve sa croyance en Dieu, à l'instar de sa créatrice.

George Sand voyait dans cette utilisation du châtement infernal une atteinte à la liberté du peuple et plus particulièrement à l'émancipation de la femme. Elle s'interrogeait publiquement : « n'est-il pas bon que les paysans, les enfants et les femmes soient menés par la peur ? Ne faut-il pas que des millions d'âmes restent dans l'idolâtrie païenne et crient que la vengeance et la férocité sont toujours des attributs divins³⁷ ? » C'était présumer que la terrifiante menace, inlassablement répétée par l'Église et ses représentants, était un élément essentiel de sa stratégie. En 1876, Mgr de Ségur faisait paraître un nouvel opuscule, *L'Enfer*, accompagné d'un Bref de félicitations de Pie IX. Dans une postface il rapportait

36. George SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 230.

37. *Ibid.*, p. 21.

un propos du Saint-Père tenu à l'un de ses confrères : « Prêchez surtout l'enfer. Point de cachotteries ; dites bien clairement, bien hautement, toute la vérité sur l'enfer. Rien n'est plus capable de faire réfléchir et de ramener à Dieu les pauvres pécheurs³⁸. » La réponse était sans équivoque, mais il est probable que George Sand ne la connut pas.

Peu à peu elle revenait sur une opinion négative de l'athéisme. Bientôt elle considérera les athées comme ses frères car, comme elle, ils combattaient « les ténèbres de la superstition » et encourageait tous ceux qui aspiraient à la liberté de conscience d'agir en vue de détruire l'atroce fiction des peines éternelles : « Ô enfer, risible et monstrueux idéal des âges de barbarie, n'est-il pas temps que chacun de nous, idéaliste ou non, te jette la pelletée de terre qui doit murer ta porte infâme et ensevelir la cité dolente dans l'oubli ? » et, s'adressant à la jeunesse, elle s'exclamait : « Plutôt que de croire à la méchanceté de Dieu, nie son existence³⁹ ! » D'ailleurs elle n'hésitait pas désormais à le montrer par un soutien affiché à ceux qui prétendaient à la liberté d'ensevelir leurs morts sans l'intervention de l'Église.

Le défi des enterrements civils⁴⁰

Les sociétés de Libre-pensée qui se créèrent en Belgique à partir des années 1860, regroupant, non sans difficultés parfois, athées et déistes, prirent pour objectif « de soustraire les morts autant que les vivants à la domination absolue du prêtre⁴¹ ». C'était défier l'Église sur un point du dogme qui vouait aux peines éternelles de l'enfer ceux qui n'avaient pas reçu les sacrements avant leur mort. Les enterrements civils se multiplièrent alors et essaimèrent en France malgré l'hostilité de l'Église et la grande méfiance des pouvoirs publics. Certes, ils n'étaient pas légalement interdits, mais le pouvoir impérial, s'il n'empêchait pas ces manifestations, respectait toutefois l'attitude de l'Église. Ainsi, tous ceux qui mouraient sans sacrements (enfants non baptisés compris) étaient relégués dans le « carré des réprouvés » – nommé par beaucoup « trou du chien » et l'on parlait aussi d'« *encrottement* du chien » pour qualifier la cérémonie civile – à la condition toutefois d'en obtenir l'autorisation du

38. Mgr. DE SÉGUR, *L'Enfer*, réédition de l'ouvrage de 1876, *op. cit.*, p. 86.

39. George SAND, *Monsieur Sylvestre*, éd. Simone VIERNE, Genève, Slatkine Reprints [édition Michel Lévy, Paris, 1866], 1980, p. 336.

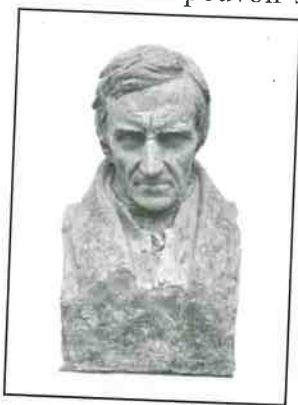
40. Voir Jacqueline LALOUETTE, *La Libre pensée en France 1848-1940*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 333-367.

41. *Ibid.*, p. 31.

curé. Les autorités religieuses, en effet, considéraient les cimetières comme propriété ecclésiastique comme, d'ailleurs, le matériel utilisé lors des inhumations. Certains préfets, comme celui du département du Rhône, arrêtaient même que ces cérémonies devaient avoir lieu à 6 heures du matin, le cortège, limité à 300 personnes, devant suivre « les voies de moindre parcours ». La justice s'en mêlait parfois. Ainsi, à la question du président d'une chambre correctionnelle posée à un prévenu : « Vous assistiez ordinairement aux enterrements civils ? », la réponse affirmative a paru « constituer un motif de suspicion légitime⁴² ».

George Sand réagissait publiquement contre cette immixtion de l'Église dans tous les domaines de la vie. Elle écrivait : « Du haut de la chaire, ils tonnent contre les idées et les personnes, ils excommunient avec les plus hideuses formules de la malédiction, ils dévouent les âmes à l'enfer, car leur vengeance ne s'arrête pas au seuil de la vie : il faut l'éternité pour l'assouvir. Les tortures de l'Inquisition n'étaient rien, il fallait bien inventer celles de l'enfer ; la clémence de Dieu ne se pouvait souffrir⁴³. »

Sous l'ordre moral, instauré en 1873 sous la présidence de Mac Mahon, l'attitude du pouvoir se durcit encore au point que les honneurs militaires



Buste de Lamennais
par DAVID D'ANGERS (1839).

ne furent plus rendus à ceux, militaires, médaillés et parlementaires inhumés civilement en raison du « caractère subversif » de cet acte, comme cela se produisit lors de la mort d'Edgar Quinet le 27 mars 1875, qui subit cette peine posthume malgré sa qualité de député de la République.

Elle avait salué Lamennais, emporté au Père Lachaise, le soleil à peine levé, sous escorte policière, accompagné d'un cortège qui ne devait pas dépasser dix personnes, et jeté dans la fosse commune : « Le grand Lamennais n'est plus. Il a reçu sa dernière couronne en allant au cimetière tout seul, dans le corbillard des pauvres⁴⁴ ».

Lorsque son ami Bocage disparut, il fut enterré civilement selon sa volonté. Elle s'en montra satisfaite : « J'estime d'autant plus la mémoire de

42. *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle*, « Enterrement », Paris, 1870, t. VII, p. 635.

43. George SAND, « À propos des Charmettes », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1863.

44. *Corr.*, t. XII, à Pierre-Jules Hetzel, 4 mars 1854, p. 332-333. Voir également Xavier GRALL, *Stèle pour Lamennais*, Doullens, éd. Libres-Hallier, 1978.

mon pauvre Bocage qu'il n'a pas voulu des curés⁴⁵. » Le 25 janvier 1865, lors de la mort de Louis Maillard, elle assista au Père-Lachaise à ses funérailles civiles, en faisant lire un adieu écrit en hommage à son ami. Quelques mois plus tard c'était le tour d'Alexandre Manceau ; elle résista à la famille en refusant le recours au prêtre et fit inhumer civilement son compagnon au cimetière de Palaiseau après que le bedeau lui eut refusé le brancard et le drap mortuaire qu'elle demandait⁴⁶. Quelques années plus tard, elle fit lire par sa belle-fille Lina des paroles d'adieu destinées à son amie Laure Decerf, l'épouse d'Alphonse Fleury, lors de son inhumation le 26 octobre 1870.

À l'occasion de l'enterrement civil de Sainte-Beuve le 16 octobre 1869, elle accompagnera le cercueil de son vieil ami au Père-Lachaise et fut reconnue par la foule qui lui manifesta un hommage silencieux en lui faisant passage pour qu'elle puisse sortir du cimetière⁴⁷. Pour évoquer la cérémonie, *L'Univers*, journal catholique, reprendra sans retenue, dans son édition du 18, l'image bien connue par son lectorat : « Il a été enterré comme le premier animal venu, comme le cheval dans les brancards d'un fiacre ou comme un bœuf mort du charbon. »

Les obsèques de George Sand

Contrairement à ceux qui, dans leur testament, demandaient des obsèques civiles, comme Sainte-Beuve et son ami Charles Duvernet⁴⁸, elle ne laissa à ses enfants aucune directive sur la conduite à tenir. Probablement pensa-t-elle qu'il leur appartenait de choisir eux-mêmes le comportement à observer devant l'opinion. De toute façon elle avait toute sa vie, publiquement, combattu un dogme catholique fondé sur une révélation unique que l'on ne pouvait mettre en doute sous peine d'exclusion, alors qu'elle défendait l'idée de révélations successives où Jésus, à qui elle niait sa qualité de Dieu, mettant même en doute son existence⁴⁹, prenait place par-

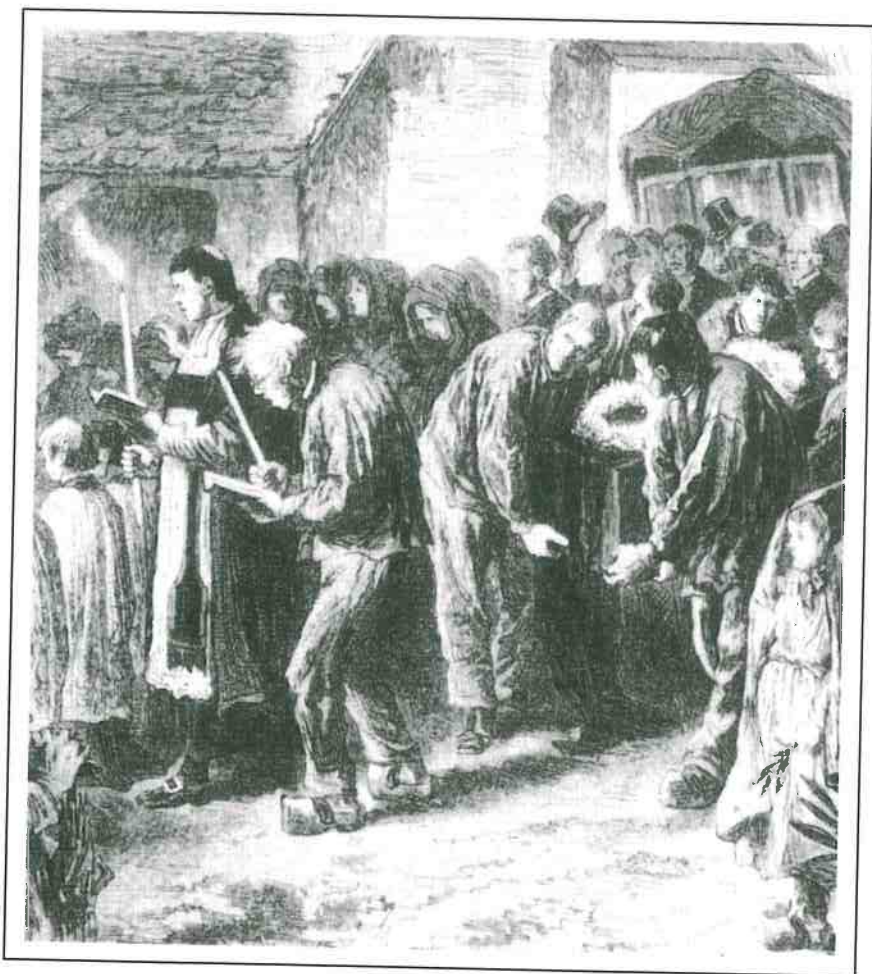
45. *Corr.*, t. XVII, à Émile Aucante, 3 septembre 1862, p. 222.

46. *Corr.*, t. XIX, à Maurice Dudevant, 22 août 1865, p. 371. Manceau avait laissé un testament qui stipulait : « Je veux être enterré sans aucune cérémonie religieuse. » *Ibid.*, t. XVIII, p. 6 et 7.

47. *Corr.*, t. XXI, à Maurice Dudevant, 16 octobre 1869, p. 681.

48. Voir Charles DUVERNET, *Écrits intimes*, éd. Claire LE GUILLOU, Clermont-Ferrand, Celis, à paraître.

49. *Corr.*, t. XX, à Adolphe Schaeffer, 9 février 1868, p. 698-700. Voir aussi au t. XVIII, au pasteur Leblois : « Deux dogmes, l'un odieux, l'autre inadmissible, la divinité de J-C [*sic*] et la croyance au diable et à l'enfer [...] », 3 août 1863, p. 11.



Les obsèques de George Sand à Nohant.
(dessin de VIX pour *Le Monde illustré*, partie centrale).

mi d'autres comme Moïse, Platon, Luther, Rousseau et d'autres « hommes divins⁵⁰ ». Elle persistait « à croire que le doute est un droit sans lequel la foi ne serait pas une victoire ou un mérite⁵¹ » et à réclamer la liberté de conscience, « base sans laquelle on ne construira jamais rien⁵² », liberté condamnée, comme on l'a vu, par le Saint-Siège, et le *Syllabus* de 1864⁵³ renforcera encore cette condamnation. La négation des articles du dogme, sanctionnée par les nombreuses condamnations de la Congrégation de l'Index, jusqu'à celle de son œuvre entière⁵⁴, en faisait une hérétique. Le fait de ne pas l'avoir regretté ni expié faisait d'elle une damnée, précipitée dans l'éternité de l'enfer. Elle le savait, se qualifiant comme une « hérétique mille fois condamnée à l'éternel bûcher⁵⁵ ». Aussi ignora-t-elle le curé de Vic qui se tenait pourtant, durant ses derniers jours, dans sa maison. On sait que sa fille Solange, profitant de la passivité de son frère, obtint de l'évêque de Châteauroux la célébration d'un service religieux avant de la porter en terre, à l'étonnement de ses amis venus de Paris, mais qui respectèrent cette décision. La presse, cependant, insista généralement sur la brièveté du service. *Le Rappel*, journal des fils Hugo, assura qu'il n'y avait pas eu de messe, seulement une absoute dite par le curé de Vic. *Le Siècle* souligna que George Sand avait refusé de voir un prêtre. Seul *Le Figaro* justifia longuement la décision des enfants, en faisant remarquer que « la mode nouvelle des enterrements civils ne se portait que dans les capitales ». Aussi, « c'eût été pour des gens honnêtes et naïfs, un spectacle aussi nouveau que cruel de voir son cadavre *encavé* (c'est le mot de l'endroit) comme un chien ». Cette justification irrita Flaubert au point qu'il eut « positivement l'envie [d'en] tuer » l'auteur, Adrien Marx⁵⁶. Quant à *L'Univers*, le quotidien catholique, il fustigea la proposition

50. George SAND, *Spiridion*, *op. cit.*, p. 307. Voir aussi *Corr.*, t. XX, à Adolphe Schaeffer, 9 février 1868, p. 698-700 et à Armand Barbès, *ibid.*, 15 janvier 1867, p. 292-293.

51. George SAND, *Lélia*, Notice de 1854, dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÒ, *Studia romanica de Debrecen*, t. I, p. 218.

52. George SAND, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 335.

53. Annexe de l'encyclique *Quanta cura* qui condamnait toutes les idéologies nouvelles et donc l'émancipation des libertés humaines. Voir *Le Syllabus de Pie IX*, éd. Paul CHRISTOPHE et Roland MINNERATH, Paris, Cerf, 2000.

54. Voir Philippe BOUTRY, « George Sand et l'Index », dans *George Sand. Littérature et Politique*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007, p. 175-199.

55. *Corr.*, t. XIX, 1985, à Emma de La Roche-Aymon, 27 mars 1865, p. 150

56. Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean BRUNEAU et Yvan LECLERC, t. V, à Ivan Tourgueneff, 25 juin 1876, Paris, Gallimard, « nrf », 2007, p. 59.

« scandaleuse » d'un député d'associer la Chambre au deuil de la France en érigeant une statue de George Sand dans le palais de Versailles. Mais, poursuivait le rédacteur, les députés n'ont pas « osé blesser la conscience publique en manifestant leurs sympathies et leurs admirations pour un écrivain qui a eu une si large part dans la corruption de nos mœurs⁵⁷ ».

Après sa disparition, l'on prendra connaissance de cette note portée, un jour de septembre 1868, dans son « journal », qui résume bien l'aboutissement d'une réflexion spirituelle de toute une vie :

Je suis toujours croyante, tout à fait croyante en Dieu. La vie éternelle. Le mal un jour vaincu par la science. La science éclairée par l'amour. Mais les symboles, les figures, les cultes, les dieux humains ? Bonjour ! J'ai dépassé tout cela.

Je suis entrée dans l'univers, et voilà⁵⁸. »

Bernard HAMON



57. *Le Figaro*, 12 juin 1876., *L'Univers*, 12 juin 1876, *Le Siècle*, 9 et 12 juin 1876, *Le Rappel*, 12 et 13 juin 1876.

58. George SAND, *Sketches and hints*, dans *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.*, t. II, p. 631-632. On reconnaît ici l'influence de Jean REYNAUD (1806-1863), philosophe, auteur de *Terre et Ciel* (Paris, Furne, 1854) où, rejetant le dogme des peines éternelles, il soutenait la survivance de l'âme dans d'autres astres.

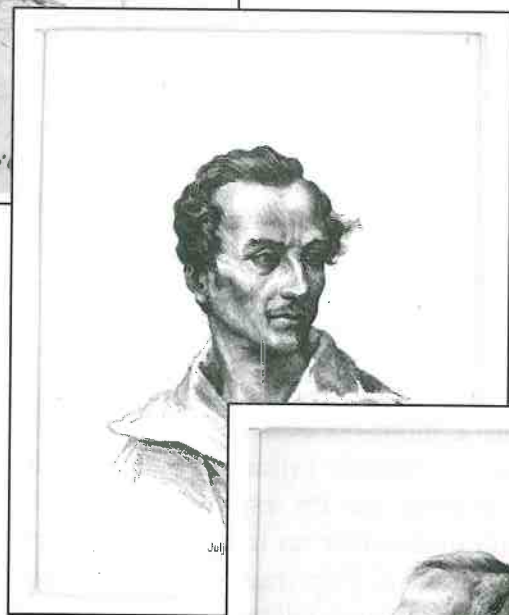
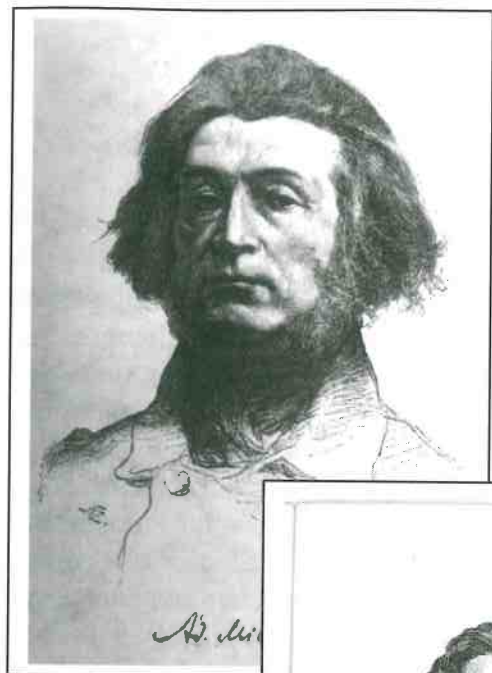
George Sand vue par les Polonais

L'ASSOCIATION DU NOM de George Sand et de la Pologne fait sans doute aujourd'hui penser avant tout à la célèbre liaison de la romancière avec Frédéric Chopin, mais aussi aux contacts de l'écrivaine française avec les Émigrés polonais. Rappelons que George Sand a été sincèrement admirée par nos grands poètes romantiques émigrés, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki et Zygmunt Krasiński, qui ont lu et apprécié ses romans. On n'oublie pas non plus en Pologne que Sand a été un des rares écrivains français de l'époque à écouter les cours de Mickiewicz au Collège de France, mais aussi, à contribuer activement par ses écrits et ses démarches à propager la littérature polonaise en France. Cet aspect du sujet a été déjà étudié par la critique s'occupant de la littérature romantique polonaise¹ et par tous ceux qui ont travaillé sur la vie et l'œuvre de Chopin².

La réception de George Sand en Pologne est un problème qui concerne en premier lieu la présence de son œuvre – et de l'image de sa personnalité – dans la culture polonaise, présence qui se laisse mesurer par les traductions, les critiques et essais consacrés à l'écrivaine dans la presse polonaise, et par l'éventuelle influence que son œuvre, ses idées et son activité ont pu exercer sur les esprits des écrivains, des femmes, des penseurs. Je voudrais dessiner ici le cours de cette réception pour démontrer pourquoi, et comment, d'écrivaine de premier ordre, George Sand a été ravalée au rang des « amantes célèbres » qui appartiennent à la « chronique sentimentale » du passé.

Tout au long du XIX^e siècle, la vie culturelle polonaise fut déterminée par la situation du pays qui a disparu, pour 123 ans, des cartes de l'Europe. Cette vie se développait, d'un côté dans les cercles des Émigrés épar-

-
1. V. Zygmunt MARKIEWICZ, *Mickiewicz i George Sand* dans *Spotkania polsko-francuskie*, Cracovie, 1975, p. 54-87.
 2. Marie-Paule RAMBEAU, « George Sand et la Pologne », *Les Amis de George Sand*, n° 29, 2007, p. 5-40.



De haut en bas :

- *Adam Mickiewicz* (1798-1855).
- *Julius Słowacki* (1809-1849),
gravure de Władysław BARWICKI.
- *Zygmunt Krasiński* (1812-1859),
gravure de Władysław BARWICKI.

pillés en Europe (avec Paris pour centre), et de l'autre dans les grandes villes polonaises, Varsovie, Poznań, Lvov, Cracovie, Vilnius, où l'on s'efforçait de maintenir la culture dominante garante de l'identité nationale, sans couper les liens avec la culture étrangère. Je me suis intéressée à la réception de l'œuvre sandienne dans l'aire culturelle que circonscrivent les territoires polonais. Le problème est toujours peu connu, même des critiques polonais³.

Les combats de 1840

La première chose que l'on constate est que George Sand était très connue en Pologne, en tant qu'écrivaine et en tant que personnalité exceptionnelle. On peut distinguer des vagues d'intérêt porté à celle que l'on nommait « madame Sand » ou « Jerzy Sand ». Les premières mentions et traductions de George Sand sont présentes dès 1836. La jeune femme auteur est d'abord considérée dans la vague de la « nouvelle littérature » en France et le nom de Sand est associé le plus souvent à celui de Balzac. C'est au début des années 1840 que l'intérêt porté à l'œuvre sandienne se montre des plus vifs et se trouve scindé en deux attitudes opposées, déterminées par la position idéologique des critiques et publicistes. Un des pôles est constitué par les critiques conservateurs refusant les modèles étrangers et cherchant à créer une littérature nationale qui puise dans la tradition du folklore et de l'histoire nationale. Des critiques conservateurs, tel Michał Grabowski, s'élevaient contre « toute la production des Balzac et des Sand », responsable de la dégénération morale et artistique, effet de la dégradation de la France postrévolutionnaire⁴. « Peut-on parler de Mme Sand sans regretter la funeste influence que ce talent de premier ordre a exercé sur les jeunes esprits ? », lit-on dans le journal conservateur, *Tygodnik Petersburski*⁵.

La présence de George Sand est particulièrement manifeste dans la décennie qui précède le Printemps des Peuples. Le nom de l'écrivaine se trouve à côté d'autres grands écrivains français du romantisme, comme l'écrit Maria Straszewska, « dans la foule des revues d'esprit démocratique qui paraissaient dans les diverses régions de Pologne des trois zones d'oc-

3. L'unique étude consacrée à ce sujet est celle de Maria Straszewska, « L'œuvre de George Sand vue par les Polonais », *Cahiers de Varsovie*, 1973, p. 33-41. Cet essai est loin d'être exhaustif.

4. Michał Grabowski est l'auteur d'un essai intitulé *De la nouvelle littérature française nommée « extravagante »*, dans *Literatura i krytyka*, Część trzecia, Vilnius, 1838.

5. *Tygodnik Petersburski*, 1836, p. 173-174.

cupation. Ces périodiques sont révélateurs de la fermentation intellectuelle générale⁶ ». Cette présence a pourtant un accent particulier. On n'oubliait jamais que George Sand était une femme liée aux mouvements socialistes et qu'elle menait une vie indépendante.

Il est intéressant de constater que cette polarisation d'attitudes à l'égard de George Sand concerne aussi les voix féminines. Deux personnes se distinguent quant à ce « portrait polonais » de George Sand, deux intellectuelles de partis opposés : Eleonora Ziemięcka et Julia Woykowska.



Eleonora Ziemięcka (1819-1869).

La première appartenait au mouvement conservateur et faisait l'apologie de la femme dans une perspective chrétienne. Ziemięcka, dans son grand essai consacré à l'œuvre sandienne, voit en celle-ci « deux forces qui combattent : une affectivité passionnée de femme et un orgueil viril » ; la première a engendré l'expression lyrique, la souffrance ; la seconde lui dicte « beaucoup d'idées sur le stoïcisme de la femme » qui n'ont rien à voir avec la résignation chrétienne⁷. Tout en reconnaissant que les idées de Sand sur l'émancipation des femmes, quoique exagérées, étaient légi-

times, Ziemięcka estime que les romans de l'« époque virile » de Sand, tournés vers les idées sociales, prouvent que l'écrivaine se montre « fille du XVIII^e siècle, le dernier apôtre de la destruction⁸ ».

Julia Woykowska (1816-1851), publiciste de talent, auteur de poésies pour le peuple et d'ouvrages didactiques, a consacré quelques pages à George Sand dans son grand essai sur la question féminine :

Peu de critiques ont jugé les romans de Sand à leur juste valeur car on y cherchait généralement la Morale [...] au lieu d'y apprécier la seule vérité historique dont cette Morale est le résultat⁹.

6. Maria STRASZEWSKA, art. cité, p. 38.

7. Eleonora ZIEMIĘCKA, « Charakterystyka pani Sand » (*Caractéristique de madame Sand*) dans *Athenaeum*, Vilnius, 1842, t. V, p. 56.

8. *Ibid.*, p. 61.

9. Julia WOYKOWSKA, « O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa » (*Du rapport de la femme à l'homme et, généralement, à la société*), *Tygodnik Literacki*, 1843, n° 51, p. 402.

L'auteur observe que George Sand a su éviter de « tomber dans le ridicule, comme cela est arrivé aux saint-simoniens et fouriéristes. Elle a compris que la question capitale est l'éveil de la femme – l'élévation par l'Autonomie, l'auto-conscience », sans pour autant perdre le charme de la poésie. C'est que, selon Woykowska,

La femme de Sand est celle qui se libère de l'horrible joug des partis pris, mais qui garde toute la tendre poésie du cœur féminin [...]. Et même si ses romans ne contiennent pas de modèles de Morale absolue, ils ont deux mérites qui en résultent : d'une part, l'éveil de la femme à l'autonomie, d'autre part, l'image d'un être poétique, affectueux, dont le sentiment domine sur la raison¹⁰.

On ne trouve plus d'autres essais féminins sur George Sand en Pologne avant 1848. Il est sûr pourtant que l'exemple de sa vie et de son activité littéraire avait une influence sur celle des femmes polonaises qui étaient attirées par les idées d'émancipation féminine. La particularité de la vie sociale, politique et culturelle sur les territoires polonais occupés a déterminé la situation des femmes : celles qui aspiraient à l'éducation et l'autonomie cherchaient des voies d'activité qui leur étaient permises, ou interdites (la conspiration pour la lutte patriotique). Le cas de Narcyza Żmichowska (1819-1876) est patent. Écrivaine et féministe, elle a groupé autour d'elle un cercle de femmes qu'elle a nommées « Les Femmes Enthousiastes » (Entuzjastki). Dans l'atmosphère étouffante des années 1840 à Varsovie, « les Enthousiastes » ont formé une communauté féminine de caractère intellectuel et littéraire, sans prétention « salonnière », avec, aussi, une note d'activité didactique, sociale et patriotique. Ce phénomène de caractère incertain, difficile à saisir, était unique en son genre¹¹. L'influence de George Sand sur Żmichowska elle-même n'est pas manifeste.



Narcyza Żmichowska (1819-1876).

10. *Ibid.*, p. 403.

11. La critique féministe moderne projette une nouvelle lumière sur ce phénomène, que l'on classait presque exclusivement comme faisant partie de la lutte patriotique. Voir Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Varsovie, 1996.

Il est sûr que la romancière polonaise, qui a passé un an à Paris vers 1839, a lu les premiers romans sandiens ; on retrouve les mentions de ses lectures dans sa correspondance. Elle admirait George Sand, sans suivre, cependant, son exemple. Cette influence n'est pas directe, on pourrait plutôt parler d'analogie : Żmichowska était fascinée par la pensée de Pierre Leroux et de Lamennais en même temps que par celle de George Sand, et l'on peut trouver dans ses premiers romans les traces de cette fascination. Mais Żmichowska n'a imité en rien « la manière George Sand » : elle a cherché ses propres voies, fort originales pour l'époque.

En résumant cette décennie, on peut dire que les romans de George Sand ont contribué à la fermentation des idées dans tous les milieux littéraires progressistes polonais à la veille de 1848 ; ils ont aussi donné du courage aux femmes dans leur lutte pour l'autonomie. L'on retenait surtout de l'activité littéraire et personnelle de George Sand, en cette période, l'esprit rebelle, la sincérité, le non-conformisme, la revendication des droits de la femme et, plus tard, de l'artisan et du prolétaire. Le choix et le nombre plutôt modeste des romans et textes sandiens traduits avant 1848 peuvent étonner. On ne traduit ni *Indiana* ni *Lélia* ; la traduction de *Consuelo* (sans *La Comtesse de Rudolstadt*), assez médiocre, paraît à Leipzig en 1844 et passe inaperçue. On publie en volume les traductions de *L'Uscoque*, *Leone Leoni* et *Jeanne*. À part cela, on pratique des publications de fragments, voire des adaptations, avec résumés et commentaires : c'est sous cette forme que les lecteurs ont pu trouver dans des revues, entre autres, *L'Orco*, *La Dernière Aldini* et *Le Compagnon du Tour de France*. Les rédacteurs des périodiques ont eu soin également des *polonica* : on a publié une lettre de Sand à Mickiewicz ainsi qu'une partie de l'*Essai sur le drame fantastique* (article où Sand fait connaître *Les Aïeux* de Mickiewicz). Cette relative modestie de traductions peut en partie s'expliquer par le fait que la connaissance du français était générale parmi l'*intelligentsia* polonaise : on lisait les premiers romans de Sand dans le texte.

Regain d'intérêt après 1850

Dans les années 1850-1880, on observe un regain d'intérêt pour l'œuvre et la personne de George Sand en Pologne, qui se laisse mesurer surtout par le nombre plus important de traductions, mais pas seulement : le nom de « Madame Sand » n'appartient plus au domaine de la seule élite intellectuelle. Les traductions des romans sandiens du Second Empire,

avant d'être publiées en volume, paraissent souvent en feuillets, dans des hebdomadaires destinés au large public. On traduit et publie ainsi *Le Dernier Amour*, *Mont-Revêche*, *L'Homme de neige*, *La Tour de Perce-mont*, *Flavie*, *Le Marquis de Villemer*, *Les Dames vertes*, *Césarine Dietrich*. Ces romans sont le plus souvent publiés dans les revues spécialisées du type « Bibliothèque des romans ». Sans conteste, George Sand était toujours considérée comme une grande romancière, un auteur devenu « classique ». La plus grande romancière polonaise du XIX^e siècle, Eliza Orzeszkowa, plaçait George Sand à côté de Victor Hugo et de Charles Dickens. On voit aussi paraître en volume la traduction des *Sept Cordes de la lyre* ainsi que de *La Mare au diable*. C'est l'unique traduction polonaise de ce chef-d'œuvre dédié à Chopin, mais une traduction manquée, tout entière écrite dans un dialecte paysan. Parmi les œuvres traduites publiées en volume, citons encore *Marianne*, *Valvèdre*, *La Dernière Aldini* (nouvelle traduction), *Flamarande*. À part les traductions des romans, les revues avaient soin de tenir les lecteurs au courant de ce qui paraissait ou était joué en France des œuvres de George Sand. Les meilleurs critiques donnaient des comptes rendus, parfois émaillés de fragments traduits. On a beaucoup apprécié certains romans et textes autobiographiques, tels *Laura*, *Histoire de ma vie*, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, la *Correspondance*, *Dernières Pages*, les essais, les contes pour enfants.

Si George Sand était considérée comme un grand écrivain d'une renommée incontestable, elle ne suscitait plus de débats enflammés. Bien autrement que dans les années 1840, son nom ne servait plus d'enjeu dans les débats à forte empreinte idéologique et politique. Parmi les essais parus dans les années 1870, il faut en distinguer deux, de la plume de Waleria Marrené-Morzkowska parus en 1871 et 1876. Waleria Marrené (1832-1903) était une romancière, journaliste et traductrice, fort connue à Varsovie dans les années 1870-1890. Elle écrivait des contes pour enfants et des romans pour adultes, aujourd'hui oubliés. Ses deux essais sur George Sand contiennent une synthèse de l'œuvre sandienne qui en relève les traits essentiels et tente un classement en périodes de création. Sans estimer les romans sociaux et mystiques, Waleria Marrené goûte la veine psychologique, l'observation des mœurs, la beauté des descriptions et la connaissance du monde rural dans l'œuvre sandienne. « Madame Sand » est considérée par la romancière polonaise comme « l'ennemie née de toute

injustice et de tout parti pris¹² ». Mais c'est dans les derniers romans que Sand a atteint selon elle le zénith : Marrené les a beaucoup admirés, regrettant qu'ils n'aient pas été traduits. Dans son essai publié après la mort de George Sand, Waleria Marrené proteste aussi contre le reproche d'immoralité :

[Sand] ne faisait que peindre les passions humaines, les consciences déchirées et les luttes entre des êtres qui, mus par la passion, enfreignent les lois sociales. Elle le faisait au moyen d'une si profonde analyse psychologique qu'elle éveillait de la compassion pour ces êtres¹³.

Cela concerne aussi la biographie de la romancière : « Mme Sand en tant que pionnière courageuse dans la carrière professionnelle des femmes en littérature, payait, comme on dit, pour toutes les autres¹⁴ ». L'année de la mort de George Sand, des articles de presse ont paru dans les plus grandes revues et on continua par la suite à s'intéresser aux éditions posthumes de ses œuvres, la *Correspondance* ou *Dernières Pages*.

Le fait le plus ignoré de la critique contemporaine sandienne est la présence de George Sand dans le théâtre polonais. Après avoir consulté le répertoire des théâtres polonais au XIX^e siècle ainsi qu'un grand nombre de comptes rendus de presse, on se convainc du nombre assez impressionnant de représentations des pièces de Sand ou adaptations de ses romans. Quelques-unes ont remporté un vif succès : avant tout l'adaptation de *Mauprat*, jouée sous ce titre ou sous un autre, *Rodzina zbójców Mauprat* (*La Famille des brigands Mauprat*) : la première a eu lieu à Varsovie en 1856, dans le Teatr Wielki (Le Grand Théâtre), pour être ensuite jouée sur les scènes de Cracovie, Vilnius, etc. On a aussi goûté *Le Marquis de Villemer* (première à Cracovie en 1867, joué plus tard à Varsovie, Lvov, etc.). On voit également des troupes ambulantes prendre dans leur répertoire les pièces sandiennes, qu'on a représentées à Poznań, mais aussi dans des villes de province, comme Kielce ou Łódź. Parmi les pièces de Sand jouées en Pologne, citons encore *L'Autre*, *Le Mariage de Victorine*, *Le Démon du foyer*, *Claudie*, enfin, la traduction de l'adaptation allemande de *La Petite Fadette* sous le titre *La Chrysalide* (Cracovie, 1858) ainsi que l'adaptation de *As you like it* de Shakespeare faite par Sand, jouée à Cracovie (1880).

12. Waleria MARRENÉ-MORZKOWSKA, « Stanowisko powieściowe i moralne pani Sand » (L'attitude romanesque et morale de Madame Sand), *Przegląd Tygodniowy*, 1871, n° 36-39, p. 310.

13. Waleria MARRENÉ-MORZKOWSKA, « Pani Sand », *Biesiada literacka*, 1876, n° 33-36, p. 533.

14. *Ibid.*, p. 567.



Varsovie - *Le Théâtre Wielki (National Opera)*, vers 1900.

L'amante de Chopin

Dès le début du XX^e siècle cependant, la romancière française rentrait petit à petit dans l'ombre. Dans les deux premières décennies du siècle, on évoquait George Sand à l'occasion des centenaires. Chose significative cependant, le centenaire de George Sand (1904) n'a donné lieu qu'à quelques brèves notes dans les journaux et deux essais plus importants, dont un de Stanisław Medelson parut dans un périodique progressiste, *Ogniwo*. « L'occident de l'Europe tout entier était sous l'influence de Sand, aujourd'hui cette importance n'a pas encore passé¹⁵. » À la veille des mouvements révolutionnaires de 1905, surtout à Varsovie, l'exemple de George Sand pouvait être considéré comme instructif. Elle seule « sait se soumettre, se donner tout entière à la cause, alors que les autres se laissent mener par l'ambition, la vanité, la méfiance, l'intérêt [...], cette Lélia est à présent un soldat discipliné » quand « ses hommes » créent des fractions,

15. Stanisław MEDELSON, «Święto George Sand» (La Fête de George Sand), *Ogniwo*, 1904, n° 299-30, p. 691.

partis et programmes¹⁶. L'auteur estime qu'elle a été raisonnable aussi, quant à la question des femmes, en 1848, comprenant qu'il était trop tôt pour leur accorder des droits politiques, avant les droits civils.

L'autre essai évoqué porte un titre significatif : « Le mauvais esprit de Chopin », signalant qu'il s'agit de la partenaire « fatale » de Frédéric Chopin. L'auteur a l'air de s'excuser auprès du lecteur, de parler d'une personne qui « représente pour nous [les Polonais] le mauvais génie de Chopin ». Pourtant, continue-t-il, nous devons un jugement équitable, même à l'égard des personnes qui méritent nos reproches¹⁷. Ce début sert, ni plus moins, à introduire un grand essai sur l'œuvre sandienne : on constate avec surprise



Waleria Marenné (1832-1903).
Portrait signé J. POLEWINSKI, vers 1870.

que c'est le texte, à quelques réductions près, de l'essai de Waleria Marrené de 1876, qui vient d'être présenté. Chose significative : en 1904, il fallait, pour fêter le centenaire de George Sand, la faire passer, pour ainsi dire, en contrebande, sous l'étiquette de « mauvais génie » de Chopin. Marrené n'était plus là pour protester.

C'est que vers la fin du XIX^e siècle, George Sand, peu traduite et peu lue, est devenue pour les Polonais avant tout la partenaire du grand compositeur. Les toutes premières biographies polonaises de Chopin datent des années 1880. L'une des premières, celle de Maurycy Karasowski, donne l'idée de ce que deviendra désormais le discours sur George Sand

maîtresse de Chopin : l'auteur ne peut pas encore contester la grandeur de la romancière, mais en même temps, il déplore que son intelligence, si élevée, ait été « parfois trop libre, trop dépravée » lorsqu'elle professait des principes allant à l'encontre des prescriptions religieuses¹⁸.

16. *Ibid.*, p. 691-692.

17. [W.w.M.m.], « Zły duch Chopina », *Biesiada Literacka*, 1904, n° 33-36, p. 129.

18. Maurycy KARASOWSKI, *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła*, Varsovie, 1882, p. 72. Pour plus de détails sur la liaison Chopin-Sand vue par les biographes polonais de Chopin, voir mon étude : « La liaison Chopin-Sand vue de la Pologne », *Les Amis de George Sand*, n° 32, 2010, p. 25-50.

C'est surtout aux alentours du centenaire de Chopin en 1910 que ce phénomène va s'intensifier ; c'est bien la césure, le moment où Sand passe, manifestement, dans la légende. D'illustre romancière, « madame Sand » devient peu à peu, pour les Polonais, la grande amante, celle de Frédéric Chopin. Dans les ouvrages, articles, brochures et opuscules sur le compositeur qui vont pulluler, George Sand sera partout présente, mais son portrait y est des plus hostiles. Son portrait du début du XX^e siècle semble empreint de l'imaginaire décadent de la *femme fatale* qui enflamme et



Ferdinand Hoesick (1867-1941).
(cliché Josef Sebald, Varsovie).

brûle son amant au moyen de ses charmes dangereux. La grande biographie de Chopin due à Ferdinand Hoesick, bien qu'elle ait constitué un tournant dans l'interprétation de la vie ainsi que de la liaison amoureuse de Chopin avec Aurore Dudevant, n'a pas réussi à éliminer cette image hostile de la célèbre amante. Cette biographie a fait autorité en Pologne : tous ceux qui se penchaient désormais sur la vie de Chopin, se référaient à cet ouvrage, sans toujours adopter, toutefois, l'optique favorable à la romancière¹⁹.

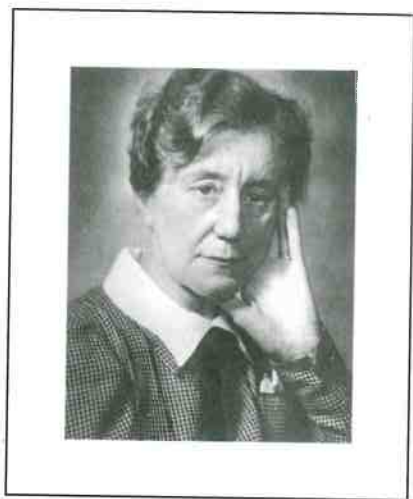
Dans l'entre-deux-guerres, l'intérêt porté à George Sand s'est manifesté dans deux courants. L'un était constitué par les biographies du compositeur où le rôle de la romancière était dépeint selon ces deux visions. D'un côté, les musicologues cherchaient à établir les faits à la lumière des recherches récentes et découvertes de documents²⁰. D'un autre côté, des biographies légèrement romancées de Chopin et George Sand perpétuaient les images et discours plus ou moins malveillants à l'égard de celle-ci²¹. Une autre présence de Sand à l'époque est due à la situation nouvelle des femmes dans le pays qui a retrouvé son indépendance. Il faut mentionner ici deux noms : Jadwiga Kiewniarska et Maria Czapska. La première a écrit une biographie de George Sand,

19. Ferdynand HOESICK, *Chopin. Życie i twórczość*, Cracovie, 1967 (pour l'édition moderne).

20. Zdzisław JACHIMECKI, *Frédéric Chopin et son œuvre*, Paris, Delagrave, 1930. La version originale de l'ouvrage est de 1927.

21. Józef JANKOWSKI, *Miłość artysty. Szopen i pani Sand*, Varsovie, 1927 ; Juliusz KADEN-BANDROWSKI, *Życie Chopina*, Varsovie, 1938.

s'arrêtant sur la liaison avec Musset²². Kiewniarska (1901-1938), auteur des nouvelles et ouvrages historiques pour le grand public, a propagé une image « féministe » de George Sand. Dans ses articles, publiés dans le magazine *Bluszcz*, l'auteur a présenté Sand en pionnière des femmes modernes : on la blâme sans la connaître, dit Kiewniarska, car son œuvre est datée, mais il faudrait lire ses lettres et mémoires : « nous y découvrons un être fort attachant, une individualité imposante par son courage », une femme au travail, « une brave militante de la cause sociale, une sportive – elle ne serait pas déplacée de nos jours », conclut l'auteur²³. Maria Czapska (1894-1981), dans son essai « George Sand (Aurora Dupin, baronowa Dudevant) » publié à l'occasion du centenaire du romantisme français fêté en 1927, rappelle celle dont la vie « s'est écoulée à cette grande époque et dont la destinée était étroitement liée avec ses plus beaux représentants²⁴ ». Czapska estime que Sand était « une femme étrange » qui avait beaucoup de « traits virils : un tempérament de créateur, le courage, l'autonomie d'idées, [...] l'instinct conquérant dans la vie érotique²⁵ ». Pourtant, observe Czapska, « ses mœurs presque sans contraintes n'avaient rien de licencieux, ce n'était que l'expression de l'affectivité de cette riche nature, car les traits virils ne réduisaient pas sa féminité²⁶ ». L'auteur ne s'étonne pas que Sand ait eu beaucoup d'ennemis, mais c'est parce qu'on « ne comprenait pas la violence de son caractère, la grandeur de son cœur prêt au sacrifice ».



Maria Czapska (1894-1981), vers 1939.

Dans les années 1918-1939, on n'a publié que quelques traductions de romans de George Sand – on peut présumer qu'il s'agissait de fournir au lecteur des « romans d'amour » (« romanse » en polonais) qui trouveraient

22. Jadwiga KIEWNIARSKA, *Najdziwniejszy z romansów pani Sand I. Młodość* (Le plus étrange roman d'amour de Madame Sand - I. Jeunesse), Varsovie, 1933.

23. Jadwiga KIEWNIARSKA, «Sprawa George Sand i Szopena », *Bluszcz*, 1939, n° 29, p. 7.

24. Maria CZAPSKA, « George Sand (Aurora Dupin, baronowa Dudevant) (1804-1876) », *Kobieta współczesna*, 1928, n° 7, p. 13.

25. *Ibid.*, p. 14.

26. *Ibid.*

un public prêt à le lire : *Le Dernier Amour, Elle et Lui, Valentine* (versions parfois abrégées). Cette disparition progressive de l'œuvre sandienne au profit de la légende est significative et lourde en conséquences.

De 1945 à aujourd'hui

La situation va changer après la deuxième guerre mondiale. Dans une situation politique et culturelle nouvelle, George Sand intéresse non seulement en tant que partenaire de Chopin, mais aussi en tant qu'écrivaine aux idées progressistes, amie de Mickiewicz, engagée dans la lutte pour des idéaux démocratiques, défendant dans ses œuvres les déshérités : les prolétaires. Le centenaire de la mort de Mickiewicz en 1955 a déclenché des publications où l'on a restitué les contacts du grand poète avec les écrivains français, parmi lesquels George Sand occupait toujours une place prépondérante. On publie les lettres de George Sand à Mickiewicz, on rappelle ses textes élogieux sur notre grand poète ; elle est donc considérée comme un des grands auteurs du romantisme français ouvert aux idées nouvelles et aux ferments venus d'ailleurs.

On reparle de George Sand aussi à l'occasion du centenaire de la mort de Chopin (1949) et du bicentenaire de celui-ci (2010). La littérature biographique sur Chopin devient très riche après 1945. L'on y représente George Sand toujours selon les deux courants déjà évoqués : il y a une approche qui se veut équitable, et une autre qui cache mal l'hostilité à l'égard de la célèbre amante²⁷.

Pourtant, à partir de la fin des années 1950, grâce aux soins de Mme Stanisława Kożuchowska, critique universitaire de Varsovie, l'on voit paraître enfin de nouvelles traductions de Sand et des études sur son œuvre. On doit à Mme Kożuchowska l'édition des *Essais* de George Sand, recueil qui contient l'*Essai sur le drame fantastique*, la préface d'*Oberman*, les *Dialogues sur la poésie des prolétaires*, des essais sur Balzac, le réalisme et *L'Éducation sentimentale* de Flaubert²⁸. C'est également grâce à Mme Kożuchowska que le public polonais a pu lire un choix d'*Histoire de ma vie*, avec une bonne introduction de Maria Straszewska²⁹. On traduit deux romans sociaux de Sand : *Le Compagnon du Tour de France* et *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1955). Ce choix se laisse comprendre par les exi-

27. La première est représentée surtout par la biographie due à Kazimierz WIERZYŃSKI ; la seconde, par celle de Jarosław IWASZKIEWICZ.

28. George SAND, *Essaje*, Varsovie, 1958.

29. George SAND, *Dzieje mojego życia*, Varsovie, 1968. L'ouvrage n'a jamais été réédité, même pas lors du bicentenaire de la romancière en 2004.

gences de ces temps où l'on cherchait à imposer aux lettres polonaises le « réalisme socialiste » : George Sand servait ici d'exemple de littérature engagée dans « la seule bonne cause ». « On voit dans son œuvre certains éléments précurseurs du réalisme socialiste », lit-on dans l'essai d'Anna Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa en 1958³⁰. On peut présumer que c'est la raison pour laquelle ces romans n'ont pas été beaucoup lus en Pologne car le public ne se méprenait pas sur les intentions de la « politique culturelle » du régime. Parmi les traductions de l'après-guerre, il faut citer encore les contes pour enfants *Le Chêne parlant* qui a eu plusieurs rééditions. Pourtant, chose étonnante, *Un hiver à Majorque* a attendu jusqu'à 2006 pour paraître en polonais ! De même, le roman qui fait toujours couler beaucoup d'encre dans les biographies de Chopin, à savoir *Lucrezia Floriani*, n'a été traduit et publié qu'en 2009, par les soins de l'Institut National Frédéric Chopin : une édition soignée, mais limitée, qui a passé inaperçue. Fait éloquent : il a fallu le bicentenaire de Chopin, et non celui de la romancière, pour avoir enfin cette traduction.

George Sand écrivaine appartient donc de nouveau à l'élite des spécialistes et amateurs de la littérature du XIX^e siècle. Les études portant sur son œuvre, de la plume des critiques universitaires, n'ont pas réussi à transgresser les limites d'une connaissance spécialisée. Il faut bien le dire : on ne lit presque plus George Sand en Pologne. Les tentatives d'intéresser les maisons d'édition à publier ses romans restent infructueuses : seule *Histoire de ma vie* a quelque chance d'attirer l'attention du public. La raison de cet état de choses, en Pologne, réside peut-être dans le fait que les romans de George Sand ne sont pas entrés dans le canon de la littérature universelle qu'il faut connaître ; on a peut-être manqué au XIX^e siècle le moment d'introduire *Consuelo* ou *La Mare au diable* dans le circuit des lectures « obligées ». À présent, l'intérêt porté à George Sand en Pologne se réduit uniquement à son rôle dans la liaison avec Chopin, ce que prouvent les deux bicentenaires – celui de 2004, passé inaperçu, et celui de 2010 – rappelant Sand presque uniquement en tant qu'héroïne d'une relation d'amour. Réduite au rôle d'amante célèbre, l'auteur de *Consuelo* subit toutes les déformations que son statut de vedette du passé semble autoriser.

Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA
Université Jagellonne

30. Anna JAKUBISZYN-TATARKIEWICZOWA, « Nad Esejami George Sand », *Nowa Kultura*, 1958, n° 23, p. 2.

Annexe

▪ *Traductions polonaises de George Sand parues en volume*

Uskok (L'Uscoque), Vilnius, 1840.

Leon [sic] Leoni, Varsovie, 1844.

Joanna (Jeanne), Lipsk, 1845.

Konsuelo, Lipsk, 1844/45 et Varsovie, 1875.

Diabla Kałuża (La Mare au diable), Varsovie, 1851.

Siedm strun lutni (Les Sept Cordes de la lyre), Sanok, 1856.

Valvèdre, Lvov, 1862.

Cezaryna Dietrich, Varsovie, 1872.

Flamarande, Lvov, 1875.

Maryanna, Lvov, 1876.

Na pustkowiu (Le Château des Désertes), Varsovie, 1883.

Ostatnia z Aldinich (La Dernière Aldini), Varsovie, 1903.

W zapadłych kątach (Mont-Revêche), Lvov, 1903.

Ostatnia miłość (Le Dernier amour), Varsovie, 1929.

Walentyna, Varsovie, 1930.

Ona i on (Elle et Lui), Varsovie, 1934.

Wędrowni czeladnik (Le Compagnon du Tour de France), Varsovie, 1955.

Grzech pana Antoniego (Le Péché de M. Antoine), Varsovie, 1956.

Eseje (Essais), Varsovie, 1958.

Mówiący dąb (Le Chêne parlant), Varsovie, 1962.

Dzieje mojego życia (Histoire de ma vie), Varsovie, 1968.

Korespondencja Fryderyka Chopina z G.S. i z jej dziećmi (Correspondance de F. Chopin avec George Sand et ses enfants), Varsovie, 1981.

Zima na Majorce (Un hiver à Majorque), Pelplin, 2006.

Lukrecja Floriani, Varsovie, 2009.

Gustave Flaubert, George Sand, *Korespondencja*, Varsovie, 2013.

Historia mojego życia (Histoire de ma vie, nouvelle traduction, élargie), Cracovie, 2014 (e-book).

▪ *Pièces traduites, représentées (entre crochets : les premières)*

Klaudya, publ. Vilnius, 1857 [Vilnius, 14 mai 1857].

Mauprat [Varsovie, 19 avril 1856].

Poczwarka vs *Świerszcz*, adaptation de *La Petite Fadette* par Charlotte Birch-Pfeiffer (*die Grille*), trad. de l'allemand [Cracovie, 6 avril 1858].

Franciszka (Françoise) [Kiev, 1860].

Margrabia de Villemer [Cracovie, 6 novembre 1867].

Zamęście Wiktoryny (Le Mariage de Victorine) [Varsovie, 11 février
1871].

Szatan domowy (Le Démon du foyer) [Kielce, 16 septembre 1877].

Ten drugi (L'Autre) [Cracovie, 6 mars 1875].



LIVRES, REVUES, ÉTUDES

ÉVÉNEMENTS CULTURELS

VIE DE L'ASSOCIATION

**GEORGE SAND
PARUTIONS**

George SAND

Œuvres complètes, 1840

sous la direction de Béatrice DIDIER

***Les Sept Cordes de la lyre*
édition établie et présentée par
Liliane LASCoux**

Gabriel

édition établie et présentée par
Lucienne FRAPPIER-MAZUR

Paris, Honoré Champion, « Textes de
littérature moderne et contemporaine »,
2013, un vol., 408 p., 95 €.

L'ANNÉE 2013 voit la parution chez Honoré Champion de deux œuvres de George Sand publiées en un même volume en 1843 : *Les Sept Cordes de la lyre* et *Gabriel*. Nous les retrouvons de nouveau réunies dans la réédition critique des *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier. Sand écrit le premier texte en 1838 avant le voyage à Majorque en compagnie de Chopin ; elle

compose le second à son retour. Ces deux œuvres paraissent d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* d'avril à août 1839, période riche en expérimentations pour l'écrivaine. Soigneusement préparé par Liliane Lascoux (*Les Sept Cordes*) et Lucienne Frappier-Mazur (*Gabriel*), ce volume nous offre deux textes que tout relie : l'histoire de leur publication, leur genre hybride et leur critique des systèmes binaires qui, aux yeux de Sand, rendent impossible l'avènement d'un monde harmonisé, voire idéal.

Les Sept Cordes de la lyre, décrit comme un « drame fantastique » par Sand, suit l'initiation d'un philosophe rationnel, Albertus, dans le monde de la poésie, de la musique et de l'amour. L'action se passe au XIX^e siècle dans une cité imaginaire qui a les traits mixtes d'une ville franco-allemande, à la fois provinciale et industrielle. Les étudiants d'Albertus tombent tous amoureux d'Hélène, qu'il garde sous tutelle, et chacun espère gagner son cœur. Hélène, qui, contrairement à Albertus, vit par ses sentiments et son inspiration créatrice, semble devenir folle lorsqu'elle touche une lyre de sept cordes héritée de son père. Après l'éveil de l'Esprit de la Lyre, emprisonné en celle-ci, et

l'apparition de Méphistophélès, *Les Sept Cordes* prend la forme d'un drame fantastique où les personnages passent par une série d'épreuves affectant leur esprit et leur cœur.



En-tête de *Gabriel*, dessin de Maurice Sand.
George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. VII, Paris, Hetzel, 1854.

Gabriel, « roman dialogué » vaguement situé dans l'Italie du XVII^e siècle, présente la liaison clandestine et destructrice de Gabriel, petite-fille de Jules, Prince de Bramante, avec son cousin. Élevée en garçon, Gabriel a joui d'une éducation supérieure et virile, d'une vie active et physique ; son précepteur lui a enseigné le mépris pour la femme. Enfant unique du fils aîné de Jules, Gabriel doit devenir l'héritier de la fortune et du titre de son grand-père, qui a une préférence pour son fils aîné et rejette l'héritier légitime, Astolphe, fils de son fils cadet. À l'âge de dix-sept ans, Gabriel, découvrant la vérité de cet « horrible secret » (p. 236), et donc la « vérité » de son identité sexuée, refuse de jouer le jeu et recherche Astolphe, tombé dans la misère. Se liant d'amitié, les deux cousins sentent que leur attirance mutuelle devient de plus en plus compliquée et troublante quand Astolphe aide Gabriel à se « déguiser » en femme. À la fin d'une soirée de carnaval, Astolphe découvre le sexe anatomique de Gabriel(le). Cependant, l'amour d'Astolphe n'est pas à la hauteur de l'amour idéal de Gabriel. La jalousie d'Astolphe divisant les deux amants, Gabriel est contrainte de choisir entre sa liberté d'homme et son

amour de femme. Le drame se dénoue par l'assassinat tragique de Gabriel.

Œuvres dialoguées plus que pièces de théâtre, fictions romanesques plus que romans, les deux textes témoignent de « la tentation du théâtre » chez Sand, comme le suggère Lucienne Frappier-Mazur (p. 185). Bien que Sand présente *Les Sept Cordes* comme un « drame fantastique », c'est une pièce davantage faite pour l'imagination que pour la scène. À l'époque de sa publication, *Les Sept Cordes* a suscité plus de critiques négatives que de louanges et, comme nous le montre Liliane Lascoux dans sa présentation, cette réception négative a commencé dès que le texte s'est trouvé entre les mains de François Buloz, cofondateur de la *Revue des Deux Mondes*. Toutefois, l'extrait d'un texte reproduit en annexe des *Sept Cordes* montre que des lecteurs curieux trouvèrent le texte beau, profond et plein d'esprit ; il s'agit d'un article en anglais, publié à Londres le 31 juillet 1839, dans *The Monthly Chronicle*. Nous regrettons de trouver de nombreuses fautes de transcription dans la reproduction de ce texte ; trente-six mots sont mal orthographiés ou supprimés – dix mots de suite n'apparaissent pas dans cette transcription.

À propos de Buloz, Liliane Lascoux nous rappelle l'impatience de Sand lorsque l'éditeur retarde la publication des *Sept Cordes*, jugeant le texte à la fois trop critique à l'encontre du monde réel et trop philosophique à son goût et à celui de ses actionnaires. Comme le souligne Lucienne Frappier-Mazur, Sand a fini, non sans réticence, par donner *Gabriel* à Buloz dans un acte d'apaisement. Bien que plus réalisable sur scène que *Les Sept Cordes*, *Gabriel* n'a néanmoins pas obtenu de succès en tant que pièce de théâtre, ni dans sa version originale, ni dans les adaptations faites par Sand plus tard (sous les nouveaux titres de *Julia*, puis d'*Octave d'Apremont*). Construit avec moins de

philosophie et plus d'action, *Gabriel* traite d'un sujet plus psychologique que métaphysique, qui bouleverse la société dans ses fondations patriarcales et ses partages sexuels.

Avec *Les Sept Cordes* et *Gabriel*, Sand affronte la question des normes culturelles et des divisions sociales, fondées sur un dualisme cartésien, voire platonicien : esprit / corps ; raison / émotion ; masculin / féminin. En outre, elle présente une critique des institutions sociales, y compris les institutions de l'éducation, du majorat et du mariage, structurées par ces dualismes. Par le biais des dialogues, Sand remet directement en question, par exemple, la philosophie d'Albertus, qui n'admet ni l'art ni l'amour, et la jalousie d'Astolphe, qui impose à Gabriel une seule identité sexuelle au sein d'un mariage traditionnel.

Dans sa présentation des *Sept Cordes*, Liliane Lascoux présente le contexte philosophique qui informe la pensée de Sand sur l'harmonisation des oppositions en vue d'une égalité sociale, notamment les pensées de Ballanche, Leroux et Lamennais. En effet, les deux éditrices détaillent avec soin l'intertextualité des *Sept Cordes* et de *Gabriel*, les mettant en conversation avec les œuvres littéraires et philosophiques lues ou connues par Sand, en particulier Spinoza, Leibniz, Goethe et Hoffmann pour le premier texte, Shakespeare, Marivaux, Balzac et Gautier pour le second. Les comparaisons des textes, dont quelques extraits sont fournis dans les annexes de *Gabriel*, nous permettent de distinguer l'innovation apportée par l'écriture sandienne. Comme l'explique Lucienne Frappier-Mazur, comparé aux rôles précédents d'héroïne travestie, de Shakespeare ou de Marivaux par exemple, le rôle de Gabriel(le) rend « encore plus incertaines les définitions du masculin et du féminin » (p. 195). En effet, Sand cultive cette incertitude dans le jeu de pronoms et

de prénoms qui désignent le personnage éponyme. Les variantes entre les éditions de *Gabriel*, répertoriées dans le volume, nous indiquent le soin que Sand a mis dans sa représentation du genre sexuel. En outre, l'éditrice montre bien la force et l'(homo)-érotisme présents dans ce fantasme d'égalité, ainsi que le désespoir causé par le mariage traditionnel pour celui ou celle qui se révolte contre les hiérarchies de genre ou de classe. C'est précisément la juxtaposition même de ces deux textes de Sand qui accentue la violence dans *Gabriel*, où l'insistance sur les divisions sociales traditionnelles rend impossible l'égalité dans le mariage. Au contraire des *Sept Cordes*, où, au début, chaque personnage ne représente qu'une partie des divisions binaires (Albertus : homme ; rationnel ; scientifique / Hélène : femme ; émotionnelle ; artistique), dans *Gabriel*, Sand comble ces divisions en un seul personnage qui doit lutter contre une société qui l'oblige à se compartimenter. Là où le premier texte finit sur le triomphe de l'union des esprits et des cœurs, le deuxième se clôt par la destruction de la seule personne qui représente une telle union en soi. De même, le mysticisme des *Sept Cordes* rend encore plus poignante la grave réalité de *Gabriel*, où le héros(l'héroïne) est moralement et physiquement attaqué(e) à cause de l'ambiguïté qu'il(elle) représente. De plus, l'espace accordé à la mort de Gabriel nous pousse à relire la conclusion des *Sept Cordes* et à remettre en cause le triomphe d'Albertus, où le prix de sa paix – la mort de l'héroïne (sa « guérison », selon Albertus) – est vite négligé et justifié comme un moyen pour arriver au but : le philosophe a enfin trouvé l'harmonie dans son âme.

Du genre littéraire hybride au genre sexué hybride, Sand montre sa capacité à expérimenter avec les normes littéraires et sociales pour trouver l'harmonie individuelle et l'égalité sociale. Nous recom-

mandons avec enthousiasme la lecture de ce volume. Très soignés, les présentations et appareils critiques de cette double édition enrichissent considérablement la lecture et permettent aux lecteurs et lectrices d'approfondir leur compréhension des textes et de suivre des pistes de recherches excellentement documentées, attestant la modernité de Sand.

Anne MARCOLINE



George SAND

Œuvres complètes, 1841-42

sous la direction de Béatrice DIDIER

Un hiver à Majorque

édition établie et présentée par

Angela RYAN

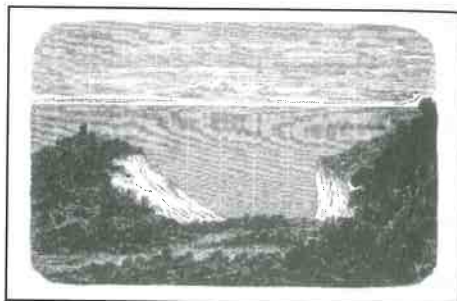
Horace

édition établie et présentée par

Jeanne BRUNEREAU

Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2013, un vol., 752 p., 150 €.

L'ÉDITION des *Œuvres complètes* de George Sand aux éditions Honoré Champion va bon train. Sous la direction de Béatrice Didier, un nouveau volume vient de paraître, éditant ses œuvres de 1841 et 1842 – *Un hiver à Majorque* et *Horace*. Le relevé des variantes, très riche, ainsi que le dossier adjoint à chaque œuvre éditée, faisant le point synthétique et complet sur les conditions de réception des œuvres, ne sont pas le moindre des mérites de ce travail impeccable, même si le dossier annexe (« Réception



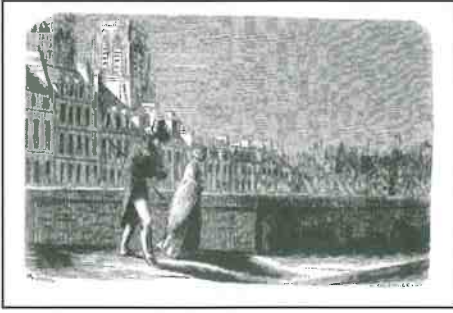
En-tête d'*Un hiver à Majorque*,
dessin de Maurice SAND.

George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. IX, Paris, Hetzel, 1856.

contemporaine») demeure plus maigre pour *Un hiver à Majorque* que pour *Horace*.

Angela Ryan présente *Un hiver à Majorque* avec le souci de saisir les aspects majeurs de cette œuvre tourmentée, livrée dans une période agitée où Sand est préoccupée par la maladie de Chopin. Situait parfaitement le contexte de 1838-1839, les difficultés de composer avec les aléas du quotidien et l'hostilité des Majorquins à l'égard de Sand et de son compagnon, la présentation insiste sur « l'isolement moral » de l'écrivain puis les conditions d'écriture postérieures de l'œuvre, véritable « travail de mémoire » accompli d'abord sur le vif des sensations puis édulcoré et retravaillé au gré de ses nombreuses rééditions. Angela Ryan retrace en détail cette évolution et montre bien la nouveauté de cette œuvre, située au carrefour de l'autobiographie et de l'évolution majeure que connaît le récit de voyage à l'époque romantique. Sand, mettant à distance tout romantisme, s'y révèle par le filtre du narrateur – pourtant masculin –, masque idéal lui permettant d'œuvrer autant en historienne qu'en peintre des paysages, douée d'une vision d'artiste qui rend son écriture « visuelle ».

Dans *Horace*, comme le précise la belle présentation de Jeanne Brunereau, Sand se fait analyste politique sous les dehors de la fiction. La genèse du roman ré-



En-tête d'*Horace*,
dessin de Maurice SAND.

George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. IV, Paris, Hetzel, 1853.

vèle ainsi combien la romancière tient à ses idéaux politiques au point de rompre avec Buloz, qui lui demande d'amender ses positions, et de troquer la *Revue des Deux Mondes* contre *La Revue indépendante* de ses amis Leroux et Viardot. Ce transfert de lieu de publication a valeur de symbole : *Horace* devient manifeste de la pensée socialiste de Sand, dans le sillage du *Compagnon du Tour de France*, pour mieux exalter le peuple et sa vertu à transcender sa condition, malgré une réalité difficile. L'histoire apparaît davantage en arrière-plan car le social dépasse la « réalité politique » pour figurer, au-delà des destins individuels des couples fictionnels, celle d'Arsène et Marthe, devenant chacun « acteur de sa vie » contre « le processus implacable des faits historiques ». Comme le montre avec pertinence Jeanne Brunereau, la trajectoire des personnages révèle celle de la romancière et sa conception profonde de l'écriture : « écrire pour être libre », pour « combattre toute injustice » et « peindre [l'homme] » idéalisé, entre souci de plaire et d'instruire.

Dotées chacune d'une bibliographie très complète et d'un index, fort utile, des noms et des lieux par œuvre, ces éditions scientifiques de deux ouvrages essentiels de l'œuvre de George Sand permettent au

lecteur de bien saisir cette période fondamentale où, nourrie d'une forte conviction en ses idéaux à la fois esthétiques, politiques et féministes, elle mène de front tous ces engagements par la plume, autobiographique et fictionnelle, selon le même principe de continuité qui la fait s'épancher autant dans son œuvre que son œuvre figure le prolongement de ses croyances et de ses idées. Nul doute que, tant sur le plan scientifique que sur celui de notre connaissance de l'évolution des pensées et de l'art littéraire de Sand, ces éditions apportent une pierre essentielle à l'édifice des *Œuvres complètes* qui s'élabore d'année en année, dans l'attente du point d'orgue que constituera le *Dictionnaire Sand*.

Sébastien BAUDOIN



George SAND

Œuvres complètes, 1849
sous la direction de Béatrice DIDIER

La Petite Fadette
édition critique par
Andrée MANSAU

Paris, Honoré Champion, 2013,
245 p., 65 €.

LA PETITE FADETTE est l'un des textes les plus édités du corpus sandien : éditions adaptées ou illustrées pour de jeunes lecteurs et éditions brochées pouvant servir comme livres de prix ont foisonné tout au long du XX^e siècle, et le roman était l'un des premiers textes de Sand à paraître dans la collection des Classiques Garnier en 1958. Cette édition

scientifique, établie par Pierre Salomon et Jean Maillon, a longtemps fait référence.



En-tête de *La Petite Fadette*,
dessin de Tony JOHANNOT.

George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. II, Paris, Hetzel, 1852.

Si d'autres éditions plus récentes la complètent en tenant compte dans leur présentation de l'ouvrage des nouvelles directions prises par la recherche sandienne (on pense notamment à l'édition de Martine Reid parue chez Gallimard dans la collection « Folio » en 2004), il manquait une édition scientifique avec notes, variantes, une bibliographie actualisée et un dossier présentant la réception critique du texte. C'est cette lacune qu'Andrée Mansau vise à combler avec son édition qui vient de paraître dans les *Œuvres complètes* de George Sand chez Champion. Le texte est établi à partir de l'édition Michel Lévy de 1869, la dernière publiée du vivant de Sand, et a été soigneusement préparé et annoté (la plupart des notes servant à expliquer des termes berrichons dont ce roman « champêtre » est émaillé). Dans la présentation, Andrée Mansau souligne le contexte politique qui a donné naissance au roman (écrit pendant l'été 1848 et marqué par la déception de l'auteur face à l'échec de la révolution) et qui ressort dans la première préface que Sand a rédigée. Elle montre que cette « idylle », dont on doit situer l'action dans les premières années de la Révolution de 1789, est pourtant loin d'être une pastorale apolitique. Nous avons affaire ici à un roman sur le peuple caractérisé par des

descriptions réalistes du monde paysan, dans lequel l'incertitude qui entoure le destin de Sylvinet au dénouement du roman pourrait bien refléter « celle de George Sand et des Quarante-huitards républicains qui ne savent où va leur société, vers quel régime et quelle démocratie » (p. 12). La présentation explore les aspects folkloriques du texte, ses dimensions autobiographiques (on sait que Sand reprend la rédaction d'*Histoire de ma vie* en même temps qu'elle écrit *La Petite Fadette*), et les spécificités linguistiques de ce roman qui met en valeur un langage populaire berrichon. Andrée Man sau s'intéresse par ailleurs au mélange du réel et du fantastique, et esquisse une comparaison entre la représentation du Berry et la peinture de paysages berrichons par Corot, Delacroix et Théodore Rousseau (c'est une analyse qui aurait mérité d'être développée). Il est dommage que l'argumentaire de cette riche présentation n'ait pas été toujours bien organisé, et aussi que toutes les citations ne soient pas systématiquement accompagnées de leur source, et que parfois la source donnée soit erronée (par exemple, l'article de Grimm cité dans la note 2 a paru dans *Romantisme* et non pas dans *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*). Ailleurs dans le paratexte, le lecteur trouvera une liste complète et très utile des éditions du roman, une analyse détaillée du découpage du texte en chapitres pour le manuscrit, le feuilleton et les différentes éditions, et enfin un dossier annexe qui donne des informations sur les sources, la réception critique et les adaptations (films, opéra et ballet). Les variantes concernent surtout le manuscrit et la publication en feuilleton (dans *Le Crédit*, du 1^{er} décembre 1848 au 31 janvier 1849) et ont, en général, été relevées avec soin. On doit pourtant regretter plusieurs coquilles qui se sont glissées dans le texte : si on comprend qu'on doit lire « dont » pour

« donc » dans la phrase : « la terreur du pays, donc la vue met en fuite » (p. 211, variante a), il est moins facile de savoir si d'autres « erreurs » sont celles de Sand ou de cette édition. Par exemple, au chapitre VII la variante h donne plusieurs versions de la phrase : « Sylvinet se serait trouvé aussi malheureux s'il eût pu rendre son frère moins malheureux que lui ». Si les variantes concernent surtout la transposition des adverbes « aussi » et « moins » dans les éditions du roman après 1850, la présente édition transforme « eût » en « eut ». Le lecteur pourrait croire que seule l'édition de 1869 corrige cette erreur, mais en vérifiant on voit que ce n'est pas le cas et qu'il s'agit là d'une erreur de transcription. Ce n'est pas la seule erreur de ce type (voir Chapitre I, variante m : « que la mère ne la nourrit point tous les deux » au lieu de « ne les nourrit » ; Chapitre VII, variante l : « chemin » au lieu de « jardin » ; Chapitre XI, variante m : « devina » au lieu de « devinât »). Au total, j'ai relevé une vingtaine d'erreurs de transcription ; sur presque 400 variantes, c'est certes peu, mais cela diminue la valeur scientifique de cette édition pour tout chercheur qui s'intéresserait à la genèse du roman.

Nigel HARKNESS



George SAND

La Marquise

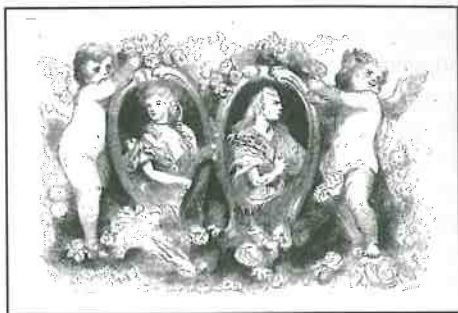
dossier réalisé par Olivier BARA,

Paris, Gallimard,

« Folioplus – Classiques » 19^e siècle,
2013, 134 p., 4 €.

C'EST UN HEUREUX CHOIX que ce texte de George Sand pour figurer dans la collection « Folioplus –

Classiques », destinée aux classes de collège et de lycée. Il permettra d'introduire les jeunes lecteurs d'aujourd'hui à une partie de l'œuvre de la romancière que la postérité scolaire a souvent laissée de côté : les nouvelles romantiques des années 1830.



En-tête de *La Marquise*, dessin de Tony JOHANNOT.
George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. II, Paris, Hetzel, 1852.

Publiée dans la *Revue de Paris* en décembre 1832, *La Marquise* exploite une forme alors bien dans l'air du temps : le récit bref, la nouvelle à bâtons rompus construite autour d'une conversation entre deux personnages, alliant à la fantaisie le goût d'une certaine mise en perspective historique, et au romanesque sentimental l'analyse sociale et psychologique, avec pour pivot le personnage de l'artiste. Ici, c'est le monde poudré et corrompu d'un XVIII^e siècle libertin que la jeune Sand met en scène à travers la figuration qu'en donne son personnage principal, la Marquise, qui donne son titre à la nouvelle. C'est à elle que le narrateur premier, dont on ne saura rien de plus, sinon qu'il est un jeune homme de 1830 – « une époque sans préjugé » –, donne la parole, fasciné « par la prodigieuse mémoire qu'elle avait conservée du temps de sa jeunesse » et par « la lucidité virile avec laquelle s'exprimaient ses souvenirs ». Le relais ainsi passé, la Marquise va dérouler le fil de sa vie, en s'arrêtant sur les cinq uniques années de bonheur qu'elle a connues : celles de sa passion pour Léo, comédien considéré

comme médiocre par le public, mais qui s'illumine à ses yeux de tout le prestige des héros qu'il incarne sous les feux de la rampe. Dans cette petite nouvelle, qu'on pourrait qualifier de « phosphorique », comme disait Philarète Chasles des contes balzacien contemporains, la jeune romancière qu'est alors Sand mêle avec virtuosité des motifs romanesques à la mode, notamment la fascination pour le personnage interlope de l'artiste, et des éléments de critique sociale, en l'occurrence celle du monde aristocratique du XVIII^e siècle qui fait des femmes des marchandises plus ou moins prisées selon leur naissance et leur beauté. Si l'on entend des accents de révolte contre l'éducation claustrale des filles et les tristes négociations à quoi se résume le mariage dans la société d'Ancien Régime, qui font échos aux thématiques que Sand traite parallèlement dans ses premiers romans *Indiana*, *Valentine*, *Jacques*, le cœur de la nouvelle est à chercher ailleurs que dans cette reconstitution habile et abrégée de l'univers des *Liaisons dangereuses*. C'est une autre veine de l'inspiration sandienne qui s'exprime ici : celle qui donnera lieu, comme le montre Olivier Bara dans son dossier critique, à l'ensemble nourri des « romans de l'artiste ». *La Marquise* est une variation sur un *topos* romantique : les splendeurs et misères de l'artiste, ici un comédien, Janus bicéphale, sublime et grotesque, magnifié par son art mais condamné à retomber éternellement dans la pesanteur et la médiocrité de l'existence humaine.

Olivier Bara, qui édite cette courte nouvelle, a su répondre avec pédagogie et érudition au cahier des charges de cette collection « recommandée pour les classes de collège », comme il est dit sur la 4^e de couverture. Le texte, annoté, est accompagné d'un dossier critique d'une soixantaine de pages qui apporte différents types d'éclairages sur l'œuvre et ouvre d'inté-

ressantes pistes d'analyses littéraires et culturelles. Il comprend également une brève chronologie de George Sand dans son temps qui scande habilement les étapes significatives du parcours de l'écrivain. Tout en restant accessible au lectorat des collèves, Olivier Bara fournit une belle mise en perspective de cette nouvelle de George Sand, qui reprend les accords d'un romantisme dissonant que la nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, publiée elle aussi dans la *Revue de Paris*, avait fait entendre deux années plus tôt. Les questions de genre, de tradition littéraire, de contextualisation historique, de parcours biographique de l'auteur sont successivement abordées dans un dossier critique qui sait aller à l'essentiel. Olivier Bara invite son lecteur « à la table de l'écrivain » pour dévoiler les sources de ce petit récit nourri de souvenirs littéraires mais annonçant déjà par l'originalité de leur traitement la marque propre de George Sand. Nouvelle de comédiens, comme on les aime alors, réécriture critique d'un récit libertin, variation sur le thème de l'illusion théâtrale, *La Marquise*, joue sur les codes et les formes littéraires, comme le montre Olivier Bara dans des analyses nécessairement brèves mais toujours convaincantes. À cette partie d'exploration critique s'adjoignent des propositions d'exploitation pédagogique de la nouvelle, avec deux groupements de textes. Le premier est thématique et il convoque d'autres extraits de George Sand, notamment un intéressant passage du « théâtre des marionnettes de Nohant ». Le second groupement est stylistique : il propose des extraits de Mémoires et de correspondances de comédiens du XIX^e siècle, de Talma à Sarah Bernhardt en passant par Marie Dorval. Autant de résonances congruentes avec la nouvelle de Sand qui permettront sans doute au jeune lecteur d'en mieux saisir les enjeux et la richesse. Un autre prolongement est fourni par la lec-

ture d'une image, celle que Pierre-Olivier Douphis propose du tableau de Jean Raoux, *La Liseuse*. L'image fait diptyque avec celle, textuelle, de la marquise lisant la lettre de Lélío, la seule vraie lettre d'amour qu'elle ait jamais reçue. Cette édition de *La Marquise*, servie par un accompagnement critique et pédagogique de qualité, saura sans doute gagner de nouveaux lecteurs bien au-delà du jeune public auquel elle est initialement destinée. Elle rappellera heureusement à ceux qui la connaissent les charmes subtils et captivants de George Sand en conteuse romantique.

Brigitte DIAZ



George SAND

Jean Ziska, 1424

texte présenté et annoté par
Olivier MARIN, avec la collaboration
de Jacqueline LALOUETTE,

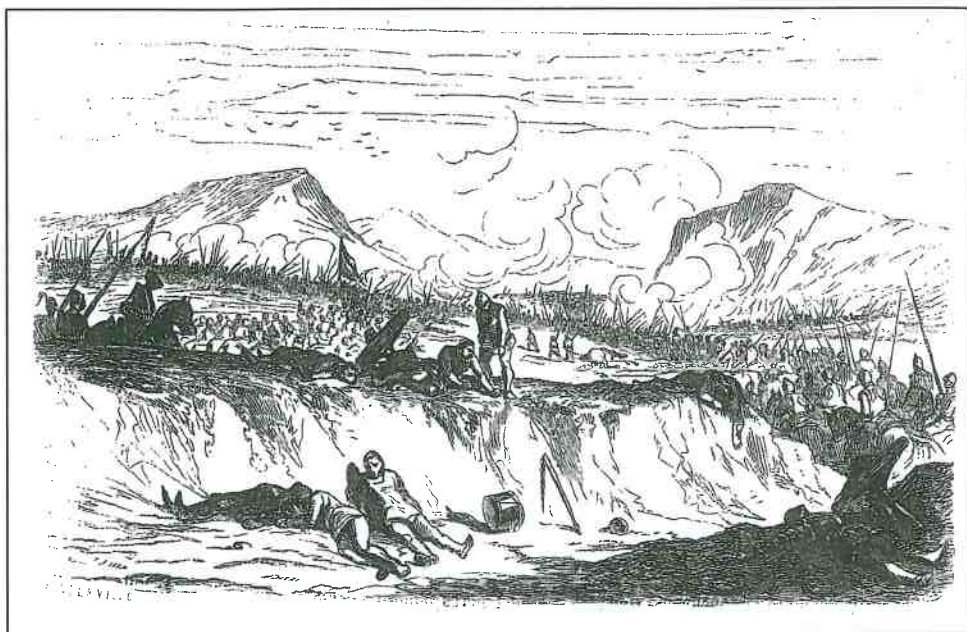
Clermont-Ferrand, Lemme édit.,
« *Illustria Moyen Âge* », 2013, 1 vol.
14 x 20 cm., 150 p., 19,90 €.

C'EST UNE HEUREUSE SURPRISE de découvrir une édition scientifique soignée de *Jean Ziska*, qui n'avait pas été réédité depuis 1867 ! Olivier Marin, spécialiste du mouvement hussite (de Jean Hus, hérésiarque brûlé vif en 1519 au concile de Constance) est particulièrement qualifié pour évaluer l'histoire de Jean Ziska, disciple de Jean Hus, hobereau farouche conduisant des paysans en armes, qui, au XV^e siècle, mit un moment en échec l'empire germanique et l'autorité

du pape. Cette narration historique, respiration de Sand entre *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, publiée du 25 avril au 25 mai 1843 dans la très militante *Revue indépendante*, il la prend au sérieux comme ouvrage d'histoire, évalue son exactitude ; il la confronte aux travaux (1731) de l'historien du protestantisme Lenfant, huguenot réfugié à Berlin, unique source de Sand, qui l'avait découvert grâce à l'*Encyclopédie nouvelle* de Leroux, pour documenter *Consuelo* ; il la compare aux travaux des prédécesseurs de Lenfant, et redresse, dans une annotation efficace et discrète, les infléchissements et les erreurs que la narratrice a pu ajouter à ceux de sa source ; malgré ses réserves sur son travail d'historienne, il constate que par sa narration entraînante et animée de cette geste guerrière particulièrement sanglante, Sand, proche de Chopin et admiratrice de Mickiewicz, participa efficacement à la « slavophilie romantique » ; dans son riche cahier d'illustrations notamment, il retrace le durable retentissement de son interprétation dans la conscience nationale tchèque : son récit eut là-bas, malgré la censure autrichienne, des lecteurs passionnés, et favorisa la légende d'un voyage de Sand en Bohême.

En France, après un succès qui alla jusqu'à la popularité (écho dans le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse, brochures bon marché), on n'a guère retenu de *Jean Ziska* qu'une violente résolution, parce que Marx l'a citée à la fin de *Misère de la philosophie* (1847) : « Le combat ou la mort, la lutte sanguinaire ou le néant ; c'est ainsi que la question est invinciblement posée. »

Jean Ziska n'est pas seulement une parenthèse explicative pour compléter les connaissances reçues par *Consuelo* d'Amélie de Rudolstadt, corrigées par Albert ; il tient intimement au massif romanesque central dans l'œuvre (malencontreusement



En-tête de *Jean Ziska*, dessin Maurice SAND
George SAND, *Œuvres illustrées*, vol. VII, Paris, Hetzel, 1854.

nommé « rocambolesque opérette » par Olivier Marin, p. IV), et forme avec elle, et *Procope le Grand*, second essai historique paru en 1844, ce que Bernard Hamon a appelé une « tétralogie » (*George Sand et la politique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 156) ; il est inspiré par les mêmes valeurs, celles que Consuelo s'engage à défendre au terme de son initiation, et constitue avec le roman une méditation sur l'histoire, une interrogation sur la légitimité de la violence. Son aperçu d'anthropologie historique se situe dans le droit fil de l'interprétation saint-simonienne de l'histoire : en racontant l'histoire de l'hérésie hussite, une des ces « grandes luttes » (p. 20, et *passim*), par lesquelles progresse la civilisation, comme naguère (avant-propos du *Compagnon du tour de France*) en s'interrogeant sur la formation des sociétés secrètes, Sand cherche à mettre en lumière et en valeur l'œuvre, l'action, la personnalité des dominés, pour expli-

quer, voire légitimer la violence dans l'histoire ; aux marges des deux romans, son interprétation est la même : la violence naît d'une irrépressible aspiration à l'égalité. *Jean Ziska* se relie à encore à d'autres œuvres de ces années : Sand, lorsqu'elle compare l'hérésie des Taborites avec l'Évangile éternel de Joachim de Parme (p. 89), y rejoint la seconde conclusion de *Spiridion* (1842). Plus tard, lorsqu'à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt* elle envisage le XVIII^e siècle et les violences révolutionnaires, son regard est plus apaisé, son évaluation plus incertaine : « le dix-huitième siècle, ce logogriphe immense, cette brillante nébuleuse [...] laboratoire effrayant, où tant de formes hétérogènes ont été jetées dans le creuset, qu'elles ont vomi [...] un torrent de fumée où nous marchons encore ». Elle n'en désavoue pas l'élan : « sans cette confiance insensée, où seraient les grands dévouements, et sans les grandes folies,

où seraient les grands résultats ? » (*La Comtesse de Rudolstadt*, ch. XLI).

Dans *Jean Ziska*, Sand s'interroge en outre sur l'écriture de l'histoire. Plus que jamais on y retrouve sa voix persuasive, sa narration énergique, qui résume, néglige, compare les situations et les époques (les hérétiques aux philosophes du XVIII^e siècle, tel allié provisoire de Ziska aux *juste-milieu* : cette expression polémique émaille le récit), interprète : elle cherche la visée stratégique des actions militaires de Ziska, l'idéal religieux d'égalité qui sous-tend les lois de la communauté de Tabor, elle devine l'intention politique, et les valeurs inspiratrices sous le chaos sanglant des faits. Les plus beaux travaux d'histoire dont elle dispose ne peuvent d'ailleurs faire plus, souligne-t-elle : écrite fallacieusement par l'Église victorieuse, puis par le ressentiment des hérétiques et des philosophes, « *l'histoire n'existe pas ; l'histoire n'est pas faite* » (p. 16) : sa propre narration n'est qu'un « aperçu de sentiment » (p. 20), différente de l'histoire écrite qui ne se préoccupe pas du « fait idéal », des « causes morales des événements » (p. 16).

On comprend alors pourquoi Sand, qui s'adresse dans *Consuelo* à un « lecteur » neutre et à des « lectrices » frivoles et ignorantes, n'interpelle dans *Jean Ziska* que ces seules lectrices : « Femmes [...] c'est pour vous que j'écris » (p. 19) : privées d'éducation, « le sentiment est la porte de [leur] intelligence » (p. 20). Les combats de ces hérétiques intéressent particulièrement les femmes, poursuit-elle, l'hérésie étant « cette moitié de l'histoire intellectuelle et morale de l'humanité que l'autre moitié a fait disparaître » (p. 18). Et, fait exceptionnel sous sa plume, elle déclare sa compréhension pour les revendications féminines : « toutes vous protestez dans votre cœur », « vous êtes toutes filles de l'hérésie » (p. 19) – mais sans jamais aller jusqu'à s'inclure dans leur

nombre. La violence unique de l'analyse, sa radicalité méritent d'être soulignées : Sand ouvre aux femmes un immense champ d'interrogations et d'enquêtes tandis que sa narration offre une esquisse, un brouillon de méthode. Là est aussi la fécondité, et l'actualité de ce texte, aussi suggestif que dangereux, des années 1840.

Remercions les éditeurs d'avoir réveillé, par leur soigneuse situation et l'analyse de ses échos, ce texte passionné de Sand.

Michèle HECQUET



ÉTUDES

Jean BUON

Madame Dupin.

*Une féministe à Chenonceau
au siècle des Lumières*

Préface de Michelle PERROT,

37300 Joué-les-Tours, éd. La Simarre
- Christian Pirot, 2013, 224 p., 20 €.

JEAN BUON n'est pas un inconnu pour nous car, dans une Revue récente (n° 34, 2012, p. 187-204), il nous présenta succinctement cette femme dans le cadre d'un article remarqué. Cette fois, fort de recherches approfondies, il nous en donne une biographie, qui vient enrichir celle que Bernard Jouve nous avait présentée, lors du bicentenaire de la naissan-

ce de Sand, dans son excellent ouvrage *Les Racines de George Sand. De Chenonceau à Nohant* publié par les Éditions Alan Sutton.



Portrait de Madame Dupin de Chenonceau, attribué à Jean-Marc NATIER. (coll. part.)

Rappelons que celle qui fut la belle grand-mère de George Sand, Louise de Fontaine, descendait du grand comédien et dramaturge Dancourt – à moins que ce fût du duc d'Aumont, en ce temps les origines restaient souvent incertaines ! Elle était la fille, naturelle, du grand banquier Samuel Bernard, qui commença avec toutes les cours européennes et acquit ainsi une fortune considérable. Certes il ne reconnut pas Louise, mais il resta très attentif à son éducation et encore après son mariage avec Claude Dupin, veuf et père d'un fils, Louis-Claude-Charles Dupin, bientôt Dupin de Francueil, qui deviendra le grand-père d'Aurore. Ainsi, de receveur des tailles à Châteauroux, Samuel Bernard fit de Claude Dupin un fermier général. La fortune du couple Dupin était faite ; ils acquirent bientôt le prestigieux Hôtel Lambert à Paris, puis le château de Chenonceau et enfin de vastes propriétés au Blanc. La haute société leur était désormais ouverte et l'intelligence, l'esprit et la beauté de Louise attirèrent dans son salon les beaux esprits du temps. S'ils ne sont pas tous passés à la postérité comme Madame du Deffand ou encore Mademoiselle de

Lespinasse, les habitués, énumérés par Jean Buon, représentent l'élite du temps – quatorze d'entre eux étaient membres de l'Académie française : un temps Montesquieu avant leur fâcherie, les frères abbés Condillac et Mably, le vieux Fontenelle, « philosophe et savant, des trois académies », le fermier général et philosophe Helvétius, Voltaire, avec qui elle correspondait, et Marivaux. La science était également représentée avec Dortous de Mairan, physicien et astronome, Buffon savant naturaliste et mathématicien. La noblesse était plus rare en raison des origines roturières de Louise, souvent considérée comme une « parvenue », mais, cependant, les ducs d'Aiguillon, de Montmorency et de Richelieu, firent partie du cercle qui comprenait également ambassadeurs et ministres. Certes la situation se modifia après la vente de l'Hôtel Lambert, mais, dans sa nouvelle demeure parisienne, l'Hôtel de Vins, elle conserva la fréquentation de ses vrais amis et, lors de ses séjours dans son château de Chenonceau, elle attirait encore, malgré la distance, bonne société et gens de lettres. Excellente claveciniste, elle y donnait des concerts, avec la participation de son beau-fils Dupin de Francueil, et avait fait construire dans une salle du château un petit théâtre où l'on jouait la comédie et jusqu'à des piécettes de Jean-Jacques Rousseau. Car il fut un temps son secrétaire alors qu'il arrivait à Paris, seul et sans relations, avant de partir quelques années plus tard à Venise et d'obtenir le succès littéraire que l'on connaît. Et d'ailleurs, dans ses *Confessions*, il ne manque pas d'évoquer ces années, où Louise lui dictait ses ouvrages. Car elle s'était mise à l'écriture et, dès la publication, en 1748, du livre de Montesquieu, *De l'Esprit des Lois*, reçu avec enthousiasme dans la société du temps, elle avait, avec son mari, manifesté son désaccord, en particulier sur les propos

qu'il tenait sur les femmes, allant jusqu'à recommander leur enfermement pour éviter de nuire à leur mari. Si cette réfutation ne fut pas publiée, elle entraîna cependant une réplique cinglante de son auteur allant jusqu'à la placer dans la catégorie des « illustres caillettes ». La querelle fut connue et la fâcherie durable. Il se peut que cette réaction publique d'un homme connu et respecté lui ferma l'accès à une éventuelle carrière de femme de lettres ; mais peut-être l'encouragea-t-elle à continuer car, de ce moment, elle ne cessa d'écrire, sans pouvoir ni oser publier.

Jean Buon, qui a dépouillé les documents écrits par Rousseau sous sa dictée et ceux, de sa main, dans les archives départementales, celles du Château de Chenonceau, de la bibliothèque du musée Jean-Jacques Rousseau à Montmorency, et d'autres encore, se livre à une analyse tout d'abord, courts essais probablement encouragés par son mentor l'abbé de Saint-Pierre, qui traitent de l'amitié, composante essentielle du bonheur qu'elle considère comme « la paix de l'âme », « une situation d'esprit douce et tranquille » à laquelle, assure-t-elle, ont droit tous les hommes. Elle plaçait d'ailleurs l'amitié au-dessus de l'amour, sentiment fort mais par trop éphémère. Ces essais portent également sur des concepts que nous retrouverons bientôt dans un ouvrage plus ambitieux ayant pour objectif la défense des femmes et l'affirmation de leurs droits, dont Jean Buon nous présente le plan. Mais elle ne put ou ne voulut aller au bout de cette entreprise. Cependant, si nombre des manuscrits sont dispersés, ceux que Jean Buon a consultés évoquent une femme prônant l'égalité entre mari et épouse dans tous les domaines, y compris et surtout dans l'éducation, condition nécessaire à l'harmonie des sexes – on pense ici à *Ga-*

briel que George Sand écrira plus tard. Plus encore, elle s'attaque à l'institution du mariage en dénonçant son indissolubilité, et propose à sa place un mariage à contrat déterminé que les époux pourraient dénoncer ou prolonger à leur convenance. Pire, elle recommandait le mariage des prêtres ! Toutes ces hardiesses lui auraient certainement créé de graves ennuis si l'Église en avait été avertie. George Sand, qui connaissait l'existence de certains de ces documents, les examina-t-elle ? Rien n'est moins sûr car, si elle salue dans *Histoire de ma vie* (éd. G. Lubin, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 42-47) ses qualités de philosophe, elle n'aborde aucunement les idées d'avant-garde de Madame de Chenonceau. Est-il possible cependant de la considérer comme une féministe ? Jean Buon nous met en garde contre l'utilisation à son propos d'un qualificatif d'un emploi plus tardif, car jamais elle n'envisagea de s'engager dans un mouvement de revendication de l'égalité des sexes. Et, d'ailleurs, elle semble bien s'être souciée des femmes de sa condition sans penser à celle des femmes du peuple. Mais alors pourquoi Jean Buon use-t-il de ce qualificatif pour sous-titrer son ouvrage ? Cette remarque de détail ne doit pas cacher les qualités de ce livre, fort bien documenté. Il nous emporte dans un monde marqué par l'inégalité et l'argent, mais aussi dans un univers où les idées circulaient et s'affrontaient, prémices d'une révolution proche. Ce livre apporte aussi une contribution essentielle à l'étude de la lignée Dupin, trop souvent occultée par celles du Maréchal de Saxe et du maître oiselier du quai de la Mégisserie. Souhaitons qu'il incite les chercheurs à s'intéresser à cette femme, en particulier à son œuvre inachevée afin de dissiper les mystères qui l'entourent et la placer dans un siècle où, pour reprendre le mot de Michelle Perrot (*Mon Histoire des fem-*

mes, Le Seuil, 2006, p. 86), on ne dispensait aux filles que « des lumières tamisées ».

Bernard HAMON



Monia KALLEL

Flaubert et Sand.

Le roman d'une correspondance

Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Textuelles »,
2012, 186 p., 19 €.



DANS SON ÉTUDE de la correspondance entre Flaubert et Sand, Monia Kallel pose deux questions : « Quelles sont les stratégies stylistiques et les comportements dialogiques qui ont permis au fil communicationnel de se maintenir ? Dans quelle mesure la *Correspondance* peut-elle être lue comme un texte à part entière, curieusement proche de l'écriture dramatique, de par son aspect bi-adressé (au co-énonciateur et à autrui), et de tout texte ayant une logique signifiante ? » (p. 12). Pour y répondre, elle examine d'abord « le contrat épistolaire », ensuite le « rôle du métalangage dans l'harmonisation du discours et la pérennité de la *Correspondance* », et pour finir, elle

interroge « la connexion entre la communication esthétique et la communication épistolaire », c'est-à-dire, « le rôle de l'Histoire littéraire dans la mise en place des histoires personnelles de Sand et Flaubert, correspondants et écrivains » (p. 12).

Dans la première partie, « Naissance d'une relation et rapports de places », est rappelé le statut de la conversation et les normes interactionnelles au XIX^e siècle. Au « siècle de Sainte-Beuve », la causerie est vue comme un échange tandis que la lettre est souvent considérée comme un monologue. Monia Kallel spécifie qu'entre Sand et Flaubert, la « "sympathie" immédiate qu'ils ressentent l'un pour l'autre va de pair avec une gêne réciproque, et des réserves des deux côtés » (p. 36). Dans « "L'aire" de jeu et les croisements identitaires » sont soulignées les disjonctions spatiale, temporelle, éthique, esthétique et générationnelle entre les deux épistoliers, qui s'inventent en conséquence une « zone de contact » ou une « "aire de jeu" [...] qui leur permet de se transposer et partant de stabiliser l'échange » (p. 39). La distance entre les deux écrivains est ainsi atténuée (le rire et le jeu ayant un rôle important dans le rapprochement de ces deux egos différents). « Le croisement de l'âge, des sexes, et le jeu onomastique [...] fonctionnent comme des masques et des boucliers à la fois » (p. 54). Dans « Contrat épistolaire et visées pragmatiques », l'auteure interroge le contexte dans lequel l'échange s'est mis en place et la nature du contrat épistolaire qu'elle qualifie d'ambigu, puis conclut : « Durant les quatre premières années de l'échange, Flaubert et Sand ont dialogué moins avec une personne réelle et un langage "vivant" (dans le sens de Bakhtine) qu'avec des idées et un ethos pré-construits (d'eux-mêmes et d'autrui) » (p. 60). Tous deux ont une vision essentialiste de l'amitié et ils y voient un moyen d'atteindre la plénitude.

Dans l'introduction de sa deuxième partie, « L'éducation rhétorique, théorisation et actes interlocutifs », Monia Kallel avance : « thème essentiel du discours épistolaire, le métalangage en est aussi le cœur, et le centre névralgique. Il lui impulse sa force et contribue à sa pérennité » (p. 71). Un survol de la rhétorique de la lettre du Moyen Âge au XIX^e siècle, intitulé « La lettre d'écrivains : entre familiarité et académisme », insiste sur la connotation *genrée* de la lettre. Dans la tradition littéraire, Sand et Flaubert sont vus comme des « âmes choisies » pour lesquelles les lettres sont « le complément de la vie » selon Volker Kapp (p. 75). Pourtant, ils ne partagent pas l'engouement du siècle pour les correspondances et remettent en question ce genre « féminin ». La « tension entre libre parole et conventions rhétoriques est au cœur du dialogue entre Sand et Flaubert qui, en dépit de leur radicale différence, s'accordent à penser que l'écriture épistolaire est un acte primordial et que les lettres constituent un "bien symbolique" au sens de Pierre Bourdieu » (p. 76-77). De plus, lorsque Sand et Flaubert entrent en correspondance, ils sont « moins préoccupés par la question du "moi" [...] que par celle de la gestion de l'œuvre et de sa transmission » (p. 78). Ce sont des épistoliers-pédagogues qui ne transigent pas avec le bon usage de la langue et recommandent l'écriture de la lettre. L'auteur de l'ouvrage ajoute à ces détails des remarques de nos deux épistoliers sur la cadence et le format des lettres ainsi que sur les commentaires qu'ils font sur leurs lettres personnelles ou publiques. L'analyse de cette glose est suivie d'un développement complexe sur les scénographies mises en place par les deux écrivains : « Sand développe l'*ethos* de la femme sensible au langage "doux". Flaubert se plaît dans le rôle de l'analyste penseur et animateur d'un débat esthétique à orientation argumentative. Au

fil des jours les deux scénographies structurent le discours par (et dans) lequel elles se structurent. Mais, la structuration cadre difficilement avec l'interaction... » (p. 89). Monia Kallel poursuit avec une analyse du méta-discours épistolaire, où sont relus les débats sur le style entre Sand et Flaubert, et y adjoint une étude des réglementations et des conventions inter-discursives qu'ils instaurent dans leur correspondance. Dans le deuxième volet de cette seconde partie, « Lois du discours et normes conversationnelles », elle fait appel à la linguistique énonciative et aux théories de la conversation pour livrer une analyse du dialogue et des principes dialogiques de la correspondance qui dépasse la simple opposition entre la « retenue » sandienne et la « franchise cynique » de Flaubert. Elle termine par un examen des « détours rhétoriques » et des « ratages et rattrapages » opérés par Sand et Flaubert lors de désaccords tant sur la vision de l'histoire que sur l'esthétique.

La troisième partie, consacrée à la communication épistolaire et/ou communication littéraire, commence avec « Échange épistolaire et (dis)positions esthétiques », essai sur le « métadiscours autoréférentiel » (p. 123). Monia Kallel déduit de la phrase de Flaubert : « [O]n ne peut malheureusement s'abstraire de son époque », « la conscience aiguë de l'Histoire chez le romancier-épistolier » (p. 123). Il s'agit de l'« Histoire littéraire » ici puisque la croyance en l'Histoire est bien différente pour Sand et Flaubert. D'ailleurs, elle précise que « Flaubert puise l'essentiel des arguments dans le discours critique de l'époque : idéologies, *topoi*, modèles de références, tonalité... » (p. 123). En revanche, « le sentiment d'être mal compris » par l'époque au moment de la publication de *Salammbô* est partagé par les deux épistoliers (p. 123-124), mais « ils œuvrent pour deux programmes

esthétiques distincts : elle pour une écriture idéaliste et humanitaire, dans la continuité du premier romantisme, et lui pour une écriture réfléchie qui vise le rajeunissement de la littérature, voire la rupture avec certaines pratiques et représentations » (p. 126). La *Correspondance* se fait le reflet de ces différences et le lieu du débat d'idées où chacun s'auto-légitime. L'auteure consacre ensuite tout un développement à l'histoire littéraire, qui se voit en quelque sorte réécrite par Sand qui se place dans la filiation allant de Platon à Rousseau, et Flaubert qui se range du côté de Voltaire. Ce « panorama socio-politico-littéraire » fait ressortir une autre division entre les deux épistoliers, provoquant même la colère de Flaubert dont les lettres deviennent des « réquisitoires » contre l'école romantique et une défense du classicisme (p. 130-131). Dans cette démonstration, l'auteure fait une digression sur le mot « troubadour » (qui, bien qu'intéressante, eût pu être mise en note), avant d'analyser la rhétorique et la mise en scène de l'acte scriptural dans les lettres. Celui-ci génère à nouveau un échange polémique ; sont soulignés les différences de « réseaux tropiques », les débats interminables sur l'« imagination féconde » (Sand) et le « travail du style » (Flaubert). La vérité de l'écriture voulue par la chère Maître s'oppose à la sobriété de la phrase recherchée par le troubadour. Les deux auteurs ne peuvent éviter « les excès, les contradictions, et partant, les pièges inter-discursifs » (p. 140). « C'est par (et dans) le dialogue avec l'Histoire que les épistoliers surmontent leurs contradictions et recadrent l'échange » (p. 141). Flaubert convoque Buffon ; Sand, Pascal. Monia Kallel complète son analyse avec « l'une des questions les plus chaudes de la *Correspondance* », celle du « statut de l'écrivain, et ses rapports aux différentes instances de la légitimation-diffusion du livre (éditeurs, critiques,

lecteurs) » (p. 142). Sand a su utiliser et mieux négocier l'influence de la presse et du théâtre que Flaubert, qui a une vision plus élitiste de l'écriture et du public. Sur cet échange, elle conclut : « Circonscrire son domaine et défendre ses choix esthétiques se développent au détriment de l'expression des sentiments, comme le montre la lecture de leurs romans respectifs » (p. 147). Cette troisième partie s'achève avec « Interlocution et critique », essai dans lequel l'auteure soulève le « sujet à la fois rassembleur et libérateur » de « la critique des critiques » (p. 151). Elle met en évidence la « véritable chronique littéraire sur les œuvres lues ou représentées », « les commentaires sur les textes publiés et leur réception » (p. 153), mais aussi les « péripéties de la composition d'un nombre considérable de leurs écrits » (p. 161). Ce jeu dialogique sur les œuvres en devenir, est exposé à travers les exemples de *Pierre qui roule* et *L'Éducation sentimentale*.

En conclusion, Monia Kallel souligne la manière dont les deux épistoliers ont usé de la *Correspondance* pour « structurer leur pensée, mettre en place leur scénographie et imprimer leur style (de vie et d'écriture) » (p. 171). Ils y « retracent les variations de leur âme et développent leurs idées (éthiques et esthétiques) en croisant à l'infini les identités et les postures » (p. 172). Elle les montre aussi conscients de la postérité, se débarrassant de lettres « gênantes » et « nuancant leur dire » (p. 172). « Au fil des jours, Sand et Flaubert arrivent à s'édifier comme sujets (parlant et écrivant) grâce aux activités de l'écriture-lecture perçues comme jeu » (p. 176). « C'est ainsi que se met en place le roman de la *Correspondance* » (p. 176).

Cette étude est accompagnée tout au long d'un important, et quelquefois lourd, appareil critique théorique qui sous-tend l'analyse de l'acte communicationnel

qu'est la correspondance. Il fait de ce livre non seulement une lecture complexe et pointue de la *Correspondance* Flaubert-Sand, mais aussi un modèle d'approche de la correspondance qui pourra être utile aux professeurs. Pour les amateurs d'une des plus belles correspondances qui soit, il nous fait voir deux correspondants se théâtraliser, éprouver l'autre, et s'éprouver dans la mise en scène de l'échange épistolaire.

Catherine MASSON



Martine REID

George Sand

Paris, Gallimard,
« Folio biographies »,
2013, 377 p., 9,40 €.

L N'EST PAS AISÉ D'ÉCRIRE des biographies de femmes écrivains. Leur vie, dit-t-on, serait plus romanesque que leurs œuvres. Celles-ci sont jugées presque accessoires par rapport au champ littéraire de leur époque et au canon officiel, qui n'intègre traditionnellement qu'un ou deux noms par siècle. Enfin, le féminisme vint et, pour George Sand, le bicentenaire ; dans ce contexte, le débat sur la panthéonisation de la romancière a eu comme retombée de contraindre à repenser la place de son œuvre au sein du panthéon littéraire.

Martine Reid, qui depuis des années a le mérite d'étudier ces questions et de republier des portions significatives de la production féminine à destination du

grand public, relève maintenant le défi avec cette biographie, fondée sur une approche « polyphonique ». En effet, comme l'affirme Virginia Woolf, quand on parle des femmes écrivains, on doit prendre en compte beaucoup plus de variables extérieures à l'écriture, notamment lorsque l'on se trouve confronté à la vision de la femme artiste au XIX^e siècle, dont on ne saurait faire abstraction tout en mesurant le hiatus entre cette perception et notre vision actuelle.

Aussi convenait-il, dans l'« Introduction » de l'ouvrage, de rappeler la stature de Sand, « grande femme » « nécessaire », selon les mots de Hugo, et comparable à l'homme-siècle par l'abondance de la production et le « rapport vigilant » à la société (p. 9). Et Flaubert d'être appelé en renfort, qui les érige en parents mythiques de la littérature de la deuxième partie du siècle. Une fois ces lettres de noblesse établies, place peut être faite aux insultes de ceux qui – tout en s'étant parfois inspirés en silence de Sand – l'ont convaincue publiquement de ce crime de lèse-passivité féminine qui touche, encore à l'époque, la relation de la femme à l'écriture et à la réflexion – la publication étant d'ailleurs, comme l'a montré Michelle Perrot, une circonstance aggravante.

C'est en s'appuyant sur une démarche dialectique, allant de pair avec le « double statut » qui se manifeste à plusieurs niveaux de la vie de Sand autant que de sa réception, que Martine Reid retrace la « fascinante histoire », aux allures de conte de fées (voir p. 31), de « Mme Dudevant brusquement transformée en Mme Sand un jour de mai 1832 » (p. 13), en accordant une attention particulière aux relations de causes à effets.

Le propos est divisé en cinq chapitres portant chacun des dates et suivant un ordre chronologique, sauf le premier, consacré à cette année « 1832 », qui marque la deuxième naissance de l'écrivaine :

l'entrée dans le monde littéraire de la jeune femme montée à Paris faire partie d'une communauté de journalistes et d'artistes, troquant ses robes contre les habits de l'étudiant – ce qui, en facilitant, comme l'avait déjà suggéré sa mère (p. 23), l'autonomie de mouvement en ville, favorisait en même temps la liberté de regard et d'observation de l'écrivaine, payée à la ligne mais en train silencieusement d'élaborer de nouvelles formes romanesques. Une page est consacrée au choix du pseudonyme, qui incitera sans doute quelques critiques à revenir sur la « pensée » du nom de plume, permanent ou temporaire, chez les femmes, en faisant la part de la décision personnelle et de la sociologie, des questions de famille ou de belle-famille pour Sand et Daniel Stern, ou des circonstances de la vie pour Marceline Desbordes-Valmore, actrice déjà célèbre sous ce nom, ou pour Flora Tristan, « féministe » dont le patronyme est le vestige d'une ascendance prestigieuse et une reconquête d'indépendance par rapport au joug, même nominal, du mariage.

Toujours est-il que le choix de l'identité littéraire est déjà un acte poétique, et le chapitre « 1804-1831 » s'offre alors comme une anamnèse, redonnant voix à l'écrivaine par sa correspondance et la référence constante à *Histoire de ma vie*. Les origines royales et populaires, constate Martine Reid, entraînent là aussi un dualisme, entériné par les déchirements provoqués par cette famille « recomposée » (p. 43) et problématique, lorsqu'Aurore devient une manière de « Maurice Dupin réincarné » (p. 101) dans l'imaginaire de sa grand-mère, avec une alternance « fille-garçon » (p. 43) qui expliquerait ultérieurement la « bisexualité » (p. 101) de l'écrivaine. L'enfance berriçonne et l'éducation bilingue des Augustines anglaises sont passées en revue, mais la caractéristique saillante de cette première partie est l'insistance sur la pré-



Sand en habit d'étudiant.

Dessin de Charles CASSAL (partie centrale).
Album Sand, éd. G. LUBIN, Paris, Gallimard,
 « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 91.

destination au « romanesque » (p. 53) de Sand, qui, en relatant l'épisode de Corambé, est « l'une des rares autobiographies à rendre compte du fonctionnement de l'imagination au début de l'adolescence » (p. 64). Est indirectement convoqué Baudelaire, dont on connaît les propos venimeux sur Sand : une section « Spleen et idéal » (p. 73) est déclinée au féminin et consacrée au mariage, à la naissance de Maurice et à ce que la pathologie moderne appellerait « dépression » (p. 81) – *post-partum* ou post-mariage ? –, et enfin au départ.

Le troisième chapitre, « 1832-1851 », relate les événements les plus connus. La légende sandienne est là, les lettres des voyageurs de Venise autant que la *Course* à Chamonix des Piffœls et des Fellows, l'hiver de Majorque autant que l'« attachement » (p. 98) pour Marie Dorval ou l'amitié pour Pauline Viardot, *Consuelo* et les « Musiques » (p. 131) innervant les œuvres, ainsi que les déboires de la séparation et le phalanstère artistique d'un Nohant reconquis.

Le mérite premier de cette biographie, outre la clarté et l'exhaustivité, est l'équilibre, qui replace ces épisodes en perspective, laissant affleurer en même temps la difficile articulation de l'amour, de la maternité et de la création, toujours obstinément préservée dans la « chambre à soi » que Sand sait s'aménager pendant le sommeil des autres.

Dans le récit de Martine Reid, marqué par un heureux et constant va-et-vient entre la vie et l'œuvre de Sand, les textes les plus importants trouvent leur place selon le moment de leur création ou de leur publication, en relation avec les thèmes qui occupent leur auteure ou avec sa « situation » et ses domiciles successifs. La portée esthétique de ces textes replacés dans la production littéraire du siècle ainsi que leur réception sont prises en compte. Là aussi sont convoqués les critiques plus ou moins connus : Sainte-Beuve saluant *Lélia* (p. 103) ou Balzac qui « propose à Sand de préfacer *La Comédie humaine* » (p. 130). La dichotomie de genre continue d'être soulignée, par le rappel des préfaces conjuguées au masculin et de l'article de Janin pour la *Biographie* de Montferrand (que *La Gazette des femmes* du 1^{er} octobre 1836 avait anticipé dans un but de propagande) jouant justement sur le désarroi des lecteurs : « Quelle énigme cet homme, quel phénomène cette femme ! » (p. 114).

Une grande partie de la biographie est consacrée aux questions politiques autour de 1848. Elle retrace les exaltations et les tâtonnements, voire les erreurs de perspective (voir p. 182) de Sand, mais aussi ses « Combats » (p. 158) et son engagement. Sont commentés les articles de Blaise Bonnin et « l'affaire de Fanchette » (p. 164-165), la fondation de revues et de journaux et son célèbre refus d'une candidature politique en l'absence de droits civils. Sont aussi évoqués le débat sur le rôle des femmes dans la révolution et

l'action en faveur des victimes. L'articulation entre souffrances et rédemption du peuple et des femmes suivra Sand pendant toute sa vie – ce qui la rend bien plus semblable aux militantes qu'elle-même n'aurait voulu le croire. La relation de Sand avec ses contemporaines, avec ses changements de perspective, entre solidarités et dénégations, est prise en compte tout au long de cette biographie, qui cite les contradictions de la romancière face au rôle de la femme dans la famille (p. 275), autant que le statut de « modèle » (p. 203) que lui octroient les femmes auteurs. Beaucoup de noms surgissent, des plus connus aux moins cités, ainsi que des noms étrangers, preuve d'une richesse de relations souvent sous-estimée.

Nombre de ces questions reviennent naturellement dans le chapitre « 1852-1875 », qui relate la renommée croissante et les amitiés prestigieuses, les attaques dans les journaux – Sand devenant une « grande voix de l'opposition » (p. 239) –, ainsi que les romans rustiques qui manifestent son intérêt ethnographique ou encore les nouveaux projets, comme *Histoire de ma vie* et les *Œuvres complètes*. Les « Arts et spectacles » (p. 221) évoquent la création de pièces ou les adaptations, ainsi que le laboratoire collectif que fut le théâtre de marionnettes de Nohant. Les « Affaires de famille » (p. 265) reviennent sur l'« accord [...] profond » (p. 242) avec Manceau, les vicissitudes de la relation avec Solange, le rapport presque symbiotique avec Maurice, mais font aussi état des « recommandations » que Sand envoie aux éditeurs pour ses deux enfants (p. 307) et du bonheur de la grand-mère des *Contes*.

Le dernier chapitre, « 1876 », fait pendant au premier. Il est consacré aux derniers mois de l'existence de la femme et de l'écrivaine, aux adieux et aux hommages poignants, et se clôt sur une para-

phrase de celui de Hugo, faisant état d'une mort qui devient résurrection en « littérature » (p. 331).

De ces dernières parties émerge un bilan visant, selon le projet initial, à « la réfutation de quelques clichés tenaces » (p. 13). À côté d'un rappel des qualités attribuées ou déniées à Sand (voir p. 330), une place est faite à sa manière de travailler, contestant la légende du « naturel » de l'écriture des femmes et exhibant par contre le travail de la création, ainsi qu'« une remarquable maîtrise de l'ensemble de la production, du manuscrit au livre », qui fait de Sand « l'un des auteurs les mieux payés de son temps » (p. 251-252). S'il est certes animé par la volonté de « redresser les torts » dont a été victime la réputation de Sand, l'ouvrage a pour atout l'objectivité du ton, aussi éloignée du détachement mi-ironique, mi-blasé de maints biographes masculins de femmes auteurs, que d'une exaltation hagiographique.

Une chronologie et un double système de notes, situant les citations, fournissant des pistes critiques et complétant le choix bibliographique, affichent un « état de l'art » de l'exégèse sandienne, qui parcourt aussi en filigrane le discours suivi et fluide de la biographe. Au travers de la vie et de l'œuvre de Sand, nous dit-elle, « c'est tout l'édifice social, celui qui règle les rapports des sexes et des classes au XIX^e siècle, qui se trouve interrogé et utopiquement refondé au nom de la liberté et de l'égalité » (p. 330-331). Qu'une professeure d'université rédige aujourd'hui la biographie d'une écrivaine pleinement rendue à son art et à son talent, cela ne prouve-t-il pas la fécondité sociale, culturelle et historique de l'idéalisme sandien ?

Laura COLOMBO



ANNONCES

George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX^e siècle

**XX^e Colloque international de la George
Sand Association, Vérone, juin 2015**

Le Colloque se propose d'étudier les différentes visions de la femme artiste et intellectuelle au XIX^e siècle, dont on tiendra George Sand pour le foyer central. Seront prises en compte, également, les écrivaines contemporaines de Sand, et le réseau, encore sous-estimé et susceptible de nouvelles découvertes ou enrichissements critiques, des ascendances, filiations et surtout des relations. Entre solidarités et dénégations, Sand a eu des rapports, de près ou de loin, avec presque toutes ses consœurs. Les archives, ainsi que l'histoire des littératures, pourraient encore être parcourues à la recherche d'échanges, de conseils, de jugements relevant d'une réflexion proprement esthétique. Cela nous intéresse en premier lieu, même du point de vue du rayonnement de l'œuvre sandienne, jusqu'à la fin du siècle et au niveau international.

On pourra alors s'interroger sur les discours et les représentations dont Sand et d'autres écrivaines ont fait l'objet au XIX^e siècle, à l'intérieur du champ littéraire ou dans la presse, en France ou à l'étranger, ainsi que sur leurs propres propos concernant leur statut et la création au féminin, en tant que pratique mais aussi en tant que réflexion ayant une retombée idéologique, sociale, politique.

Les propositions de communications sont à adresser avant le 20 septembre 2014. Les réponses du comité scientifique seront envoyées avant le 20 octobre 2014. Pour toute information :

**laura.colombo@univr.it,
cmasson@wellesley.edu**

**A. Gallo, A. Poli, F. Piva (dir.),
Il Romanticismo oggi ,
Verona, Fiorini, 2013.**

Il s'agit du dixième numéro des *Nuovi Quaderni del CRIER*, la revue du CRIER (Centre de Recherches Interdépartemental sur l'Italie dans l'Europe Romantique) de l'Université de Vérone, présidé par Annarosa Poli et dirigé par Franco Piva. Le volume, qui célèbre le vingtième anniversaire de la fondation du Centre, est consacré à un bilan sur les recherches les plus récentes sur le Romantisme dans les différentes régions linguistiques et culturelles de l'Europe. Deux articles, de José-Luis Diaz (« Révolutions du romantisme (1970-2013) ») et Laura Colombo (« Petites ou grandes sœurs ? Actualités du romantisme au féminin en France ») concernent la littérature française.

VIE DE L'ASSOCIATION

Rapport d'activité de l'année 2013

25 janvier 2014 : Assemblée générale

L'assemblée générale a eu lieu à la mairie du IX^e arrondissement le 26 janvier 2013 avec l'ordre du jour suivant :

1. Rapport moral.
2. Rapport financier.
3. Fixation du montant des cotisations.
4. Ratification de la cooptation, par le Conseil du 26 novembre 2012, de Brigitte Diaz et de Christine Moreau.
5. Réélection du tiers des membres du CA, dont le mandat arrivait à échéance : Danielle Bahiaoui, Marie-Thérèse Baumgartner, Colette Petit-Perrin, Marie-Paule Rambeau – Bernard Hamon.
6. Présentation de Brigitte Diaz, nouvelle Présidente de notre association, en remplacement de Bernard Hamon, démissionnaire.
7. Projets et perspectives 2013.
8. Questions diverses.

Ces points ayant été examinés, la parole a été donnée à Michelle PERROT pour une présentation de son dernier ouvrage, *Mélancolie ouvrière* (Grasset, 2012, 192 p.). Elle y retrace le parcours singulier d'une ouvrière du XIX^e siècle, Lucie Baud, mais aussi ses propres recherches qui l'ont menée jusqu'à elle.

*
* *

Samedi 16 février : Visite guidée de l'exposition au **Musée Delacroix** « **Des fleurs en hiver** ». Le musée Delacroix a rassemblé pour cette exposition les principaux tableaux de fleurs de l'artiste et ses plus belles aquarelles, venus de musées et de collections d'Europe et des États-Unis. Cette présentation exceptionnelle était accompagnée de celle d'œuvres de deux

artistes actuels de renom qui placent les fleurs au cœur de leur inspiration : Jean-Michel OTHONIEL et Johan CRETEN.

*
* *

Le partenariat avec la **Salle Gaveau** s'est poursuivi cette année

– **mercredi 27 mars** : « Frédéric Chopin... des canons et des fleurs ! » D'après le récit de Jehan DESPERT, avec Michael LONSDALE et Nicolas CELORO (pianiste). Il s'agit d'une évocation de la vie du compositeur à travers ses rencontres avec tous les grands artistes qui ont marqué le romantisme : Schumann, Liszt, Delacroix et quelques autres.

– **mardi 23 avril** : « Victor en musique Hugo en liberté », avec Brigitte FOSSEY et le pianiste Yves HENRY. Brigitte Fossey y lit des textes tirés des romans de Victor Hugo mais aussi des fragments de ses poèmes épiques, entrecoupés de pages musicales de Chopin, Schumann, Liszt, Scriabine, Ravel, choisies par Yves Henry.

*
* *

lundi 13 mai 2013 : « Les soirées romantiques de Nohant », avec Jean PIAT et le pianiste Pascal AMOYEL. Autour de la Correspondance entre Franz Liszt et Marie d'Agoult, et des textes de Musset, Delacroix, Lamartine, Gautier, accompagnés de musique de Chopin, Liszt et Schumann.

(Nous avons bénéficié d'un tarif préférentiel de 30 € en 1^{re} catégorie au lieu de 42 €, et de 22 € en 2^e catégorie, au lieu de 30 €).

*
* *

Atelier de lecture

– **14 janvier 2013** : Musée de la Vie romantique 16 rue Chaptal 75009 Paris. Lecture de *Tamaris*.

– **18 mars 2013** : Le Musée de la Vie romantique ayant fermé fin janvier pour travaux, la réunion s’est tenue chez Simone Balazard, 7 square Dunois 75013 Paris. Lecture de *Ma Sœur Jeanne*.

– **3 juin 2013** : chez Simone Balazard. Lecture de *George Sand* de Martine Reid (Folio-Biographies) et des autres biographies de l’écrivain permettant de faire le point sur les connaissances actuelles.

– **30 septembre 2013** : Musée de la Vie romantique. Lecture de *La Famille de Germandre*.

– **25 novembre 2013** : Musée de la Vie romantique. Lecture de *Valvèdre*.

*
* *

La collaboration entre l’**Association des Amis de George Sand** et la **Caisse des Monuments Nationaux** s’est consolidée. Après une réflexion avec M. Edward de Lumley plusieurs dispositions ont été prises pour faire de notre association un partenaire privilégié de la Maison de Nohant. On peut évoquer parmi ces mesures, les tarifs préférentiels : gratuité pour les membres de notre association sur présentation de la carte de membre et tarif de groupe pour toute personne les accompagnant.

*
* *

Soirées des Amis de George Sand chez George Sand

La première « Soirée des Amis de George Sand chez George Sand » a eu lieu samedi **13 avril 2013**, la suivante a eu lieu le **31 août** et la 3^e le **26 octobre**.

Le déroulement de ces soirées, fixé en concertation avec Edward de Lumley, s’est fait de la manière suivante :

- Accueil des participants dans la librairie.

- Départ de la visite littéraire et musicale à 19 H pour environ 2 heures 1/2.
- Lecture de textes sandiens évoquant les pièces traversées.
- Œuvres de Chopin interprétées sur le piano du salon par un pianiste bénévole.
- Verre de l’amitié dans la cuisine.
- Dîner à *La Petite Fadette* pour ceux qui le désiraient.

Nous avons accueilli à chaque fois une vingtaine de personnes et nous souhaitons pérenniser cette manifestation. Le projet est reconduit pour l’année 2014.



Soirée du 26 octobre 2013 à Nohant
La pianiste Brigitte Cossard-Cassini

*
* *

Week-end des 25 et 26 mai 2013

Ce week-end sur le thème de *La Mare au Diable* s’est déroulé selon les mêmes modalités que l’année précédente.

– Samedi 25 mai :

- accueil en gare de Châteauroux.
- Déjeuner berrichon au relais d’Angibault.
- Promenade à *La Mare au Diable* où nous attendaient Petit Pierre et la Petite Marie.
- Questionnaire et débat autour du roman à salle des fêtes de Montgivray.
- Dîner /plateau.



25 mai 2013 : promenade à la Mare au Diable

- Soirée théâtrale autour de quelques extraits du roman mis en scène. La soirée s'est terminée sur un air de bourrée.
 - **Dimanche 26 mai** : la journée s'est déroulée à Nohant.
 - Visite de la maison vers 10 heures 30.
 - déjeuner à La Petite Fadette.
- Dans le *Grenier littéraire* :
- 15 heures : Projection du documentaire « O'centre de l'Histoire - George Sand de la politique à la liberté ». Cette projection a été commentée par Jean-Yves PATTE, co-auteur du DVD.
 - 16 heures : Conférence « *La Mare au Diable*, roman initiatique, politique et utopique » par Danielle BAHIAOUI.

*

* *

Au Musée Delacroix, à Paris

- **Mercredi 26 juin**, visite guidée, proposée par Mmes ADAM-VIGAS et DE FONT-REAULX, d'une exposition commémorant la disparition de Delacroix.

*

* *

Promenade autour d'un village

Chaque année, le 13 juillet, nous organisons avec la municipalité de Montgivy une promenade autour du village.



13 juillet 2013 : promenade autour d'un village

Cette année nous avons innové en proposant en prélude à la promenade proprement dite une conférence sur les peintures murales qui se trouvent dans l'une des tourelles d'entrée du Château et que l'on pense pouvoir attribuer à Solange, la fille de George Sand. Cette conférence a été donnée par une adhérente de notre Association : Michelle Lory. Passionnée d'histoire et de botanique, Michelle Lory a commenté les photos que nous avons prises puis a guidé les nombreux participants dans une balade « botanique » que n'aurait pas reniée George Sand.

*

* *

Réunion de rentrée

- **Samedi 5 octobre 2013** à l'hôtel de Massa, à 15 heures.



Réunion de rentrée du 5 octobre 2013.

Deux conférences étaient programmées :

- Olivier BARA a présenté une communication sur *La Marquise*

dont il a réalisé l'édition et le dossier pédagogique dans la collection « Folio-plus-Classiques » chez Gallimard.

- Simone BERNARD-GRIFFITHS, qui dirige la publication du *Dictionnaire Sand* chez Honoré Champion, est venue présenter cette belle entreprise éditoriale qui rassemblera une somme de connaissances précieuses sur George Sand.

Cette rencontre s'est terminée devant un buffet.

*
* *

Visite de la Bibliothèque de l'Arsenal.

– Samedi 16 novembre.



16 novembre 2013 : début de la visite de la bibliothèque de l'Arsenal

*
* *

Projets pour 2014 :

– Cette année le week end en Berry se déroulera les 10 et 11 mai. L'œuvre de George Sand au programme sera *La Ville noire* et nous vous proposerons une journée à Thiers.

– Au mois de juin nous espérons pouvoir vous proposer une visite de la Datcha de Tougueniev à Bougival en collaboration avec la comédienne Valérie JEANNET.

– Reconduction dans les mêmes conditions de l'action *Visites nocturnes musicales et littéraires de la Maison de Nohant*. Edward DE LUMLEY a quitté Nohant pour Carcassonne mais il a passé le relais à Elisabeth BRAOUN qui le remplace depuis fin décembre. Elle est prête à travailler dans la continuité en collaboration avec notre association.

Les conditions de la Convention concernant les tarifs préférentiels d'accès aux visites pour les *Amis de George Sand* ont quelque peu été modifiées : gratuité pour les membres de l'Association accompagnés d'une autre personne non membre. Cette modification n'est pas du fait de la nouvelle administratrice mais a été décidée par la Caisse des Monuments Nationaux.

Nous sommes également en train de négocier avec le **Théâtre Maurice Sand** de La Châtre et *Les Amis de Victor Hugo* pour programmer une représentation de la pièce de Danièle Gasiglia « Et s'ils s'étaient rencontrés ? » Cette représentation s'adresserait au public castrais bien sûr mais également aux membres de notre Association.

Il y aura sans doute quelques expositions parisiennes dont le thème conviendra à nos préoccupations. Nous essaierons d'alterner les sorties parisiennes et les rendez-vous en Berry. Nous attendons vos suggestions : faites-nous savoir vos envies afin d'enrichir notre programme.

Danielle BAHIAOUI



RAPPORT FINANCIER, présenté par Jean-Paul PETIT-PERRIN**EXERCICE du 01/01/ au 31/12/2013****RECETTES**

Subventions & dons	
<i>Centre Natl. des Lettres</i>	3 000,00
<i>Conseil Général de l'Indre</i>	300,00
<i>Mairie de Montgivray</i>	300,00
Manifestations	5 792,00
<i>Assemblée générale</i>	665,00
<i>Weekend en Berry</i>	1 750,00
<i>Réunion de rentrée</i>	535,00
<i>Visites nocturnes de Nohant</i>	2 025,00
<i>Autres</i>	817,00
Ventes (revues et divers)	490,10
Cotisations	8 094,00
Produits de trésorerie	245,99
Divers et cot. 2012-2014	680,00

 18 902,09

Résultat de l'exercice :

 18 902,09
DÉPENSES

Fonctionnement et secretariat	2 853,44
Investissements	64,89
Frais bancaires & postaux	2 959,37
Prime assurance RC et Inc.	564,04
Revue N°35 (hors frais d'envoi)	5 977,36
Manifestations	6 382,36
<i>Assemblée générale</i>	700,00
<i>Weekend en Berry</i>	1 730,00
<i>Réunion de rentrée</i>	1 180,36
<i>Visites nocturnes de Nohant</i>	1 987,00
<i>Autres</i>	785,00
Provision	0,00
Divers	0,00

 18 801,46

100,63

 18 902,09

Solde banque fin d'exercice précédent : 15117,42

Solde banque fin d'exercice : 15543,40

BUDGET PRÉVISIONNEL 2014**RECETTES**

Ventes de revues	500,00
Manifestations	6 000,00
Cotisations	9 450,00
Produits de trésorerie	250,00
Divers et cot. 2013-2015	600,00
Subventions & dons	3 200,00
Reprise provision	1 000,00

 21 000,00
DÉPENSES

Fonctionnement et secrétariat	3 000,00
Revue n°36 (hors frais d'envoi)	6 000,00
Manifestations	6 900,00
Frais bancaires et postaux	3 000,00
Primes assurances & divers	600,00
Investissements	500,00
Participation édition	1 000,00

 21 000,00

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association déclarée (J.O. 16 - 17 Juin 1975)
Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal 75009 Paris
Siège administratif : Mairie de Montgivray, 36400 Montgivray
Tel 02 54 30 23 85 - courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr
Site Internet : www.amisdegeorgesand.info

BULLETTIN D'ADHÉSION

à retourner au secrétariat de l'Association,
Mairie de Montgivray, 36400 Montgivray

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 carte bancaire ou compte PayPal

ma cotisation pour la présente année civile, d'un montant de :

€

J'ai bien noté que je recevrai 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)

Cotisations année 2013 :

- Membres actifs :27 € Couples :37 €
- Membres de soutien :37 € Membres bienfaiteurs :50 € et plus
- Étudiant(e)s (sur justificatif):15 €

**Chèque ou mandat en euros, compensable en France et libellé à l'ordre de :
Association Les Amis de George Sand*

LES AMIS DE GEORGE SAND



M. Mme Mlle (Prénom & Nom).....
.....

Faites-vous connaître !

A 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 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 rectification des données vous concernant. Sauf opposition de votre part ces informations pourront être utilisées par des tiers.

George Sand aux Éditions Du Léroto

George Sand, *Correspondance*, Suppléments (1821-1876), 24,39 €
édition de Georges Lubin

George Sand, *Albine Fiori*, 19 €

George Sand, *Valentine*, 25 €

éditions d'Aline Alquier

George Sand, *Sand critique, 1833-1876*, 65 €
collectif, sous la direction de Christine Planté

George Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, 18 €
édition de Bertrand Tillier

Commandes : DU LÉROT, *éditeur*, 16140 TUSSON

www.dulerotediteur.fr