

# LES AMIS DE GEORGE SAND

## GEORGE SAND ET LES ARTS DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE



*Marie-Aurore de Saxe (Madame Dupin de Francueil) et son fils Maurice, vers 1775*  
Pastel anonyme - © Musée de la Vie Romantique, Paris.

# 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.

**Président d'honneur**

Georges Lubin †

## Bureau

**Président**

Bernard Hamon

**Vice-Présidents**

Aline Alquier

Michel Baumgartner

**Secrétaire générale**

Danielle Bahiaoui

**Trésorier**

Jean-Paul Petit-Perrin

**Responsable Revue**

Michèle Hecquet

**Responsable Internet**

Thierry Derigny

**Correspondante Courrier électronique** Colette Petit-Perrin

## Conseil d'administration

Aline Alquier, Danielle Bahiaoui, Marie-Thérèse Baumgartner, Michel Baumgartner, Thierry Bodin, Thierry Derigny, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, Colette Petit-Perrin, Jean-Paul Petit-Perrin, Marie-Paule Rambeau, Marielle Vandekerkhove-Caors, Martine Watrelot.

## Comité de lecture

Aline Alquier, Yves Chastagnaret, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, Marie-Paule Rambeau, Martine Watrelot.

**Rédactrice en chef** : Michèle Hecquet.

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

**Adresse e-mail** : [amisdegeorgesand@wanadoo.fr](mailto:amisdegeorgesand@wanadoo.fr)

**Prix de la revue N° 34 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.

## SOMMAIRE

Éditorial de Michèle HECQUET.....	p. 5
-----------------------------------	------

Dossier : « GEORGE SAND ET LES ARTS DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE »

Introduction

Olivier BARA : « George Sand et les arts du XVIII <sup>e</sup> siècle ».....	p. 7
--	------

I. Théâtre

- Catherine MASSON : « George Sand, fille naturelle de Diderot ? Du *Père de famille* au *Pressoir* »..... p. 29
- Shira MALKIN : « Entre Gozzi et Goldoni : George Sand et l'héritage de la *commedia dell'arte* »..... p. 53
- Valentina PONZETTO : « Du salon à la scène : métamorphoses du proverbe chez George Sand »..... p. 79

II. Musique et opéra

- François LÉVY : « Allusions et médiations : aux sources de *Consuelo* »..... p. 101
- Isabelle MOINDROT : « Figures de l'*opera seria* dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* »..... p. 121
- Sophie LETERRIER : « George Sand, le XVIII<sup>e</sup> siècle et ses musiques »..... p. 139

III. Beaux-Arts

- Marie-Hélène GIRARD : « George Sand et les arts visuels du 18<sup>e</sup> siècle »..... p. 159
- Jean BUON : George Sand et madame Dupin, son arrière grand-mère par alliance... p. 187

**Livres, revues, études, évènements culturels :**

- George SAND, parutions : ♦ *Œuvres complètes 1835*, André, éd. L. Lascoux – Leone Leoni, éd. M. Delamaire) (C. SAKAMOTO) ♦ *Œuvres complètes 1845-1846 II*, Kourroglou, éd. F. GENEVRAY – *Teverino*, éd. F. GENEVRAY – *La Mare au Diable*, éd. V. BUI (A. SZABÒ) ..... p. 205
- Actes de colloque : *George Sand journaliste*, dir. M-È. THÉRENTY (M. HECQUET).. p. 212
- Études : ♦ *George Sand était leur mère*, de C. CHAMBAZ-BERTRAND (A. ALQUIER) ♦ *George Sand, escales en Méditerranée*, de B. HAMON (A. ALQUIER)..... p. 214
- Spectacles : *Le Chant des frênes* au Théâtre de l'Île Saint-Louis à Paris, avec Catherine FANTOU-GOURNAY, Michaël LONSDALE (M. HECQUET)..... p. 221
- Vie de l'association : ♦ Rapport d'activité 2011 (D. BAHIAOUI) ♦ Tableau financier 2011 (J-P. PETIT-PERRIN)..... p. 222
- Bulletin d'inscription..... p. 227

## Table des illustrations

En couverture : *Marie-Aurore de Saxe (Madame Dupin de Francueil) et son fils Maurice*, vers 1775 (pastel anonyme – Musée de la Vie Romantique, Paris.)

• Nicolas LANCRET : <i>La Leçon de musique</i> , détail – Musée du Louvre, Paris.....	p. 5
• François BOUCHER : <i>Le Moulin</i> (1751) – Musée du Louvre, Paris.....	p. 7
• Jean-Jacques Rousseau, Gravure d'Angélique BRICEAU.....	p. 10
• Nicolas Dalayrac (1753-1809) .....	p. 11
• André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) – portrait anonyme .....	p. 11
• Edmée et Bernard de Mauprat, dessin de Tony JOHANNOT pour <i>Mauprat (Œuvres complètes illustrées de George SAND, Hetzel, vol. 1, 1852)</i> .....	p. 14
• Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822).....	p. 20
• Michel-Jean Sedaine (1719-1797) par Gabriel-Jacques DE SAINT-AUBIN.....	p. 24
• Gustave Planche (1808-1857), vu par BENJAMIN.....	p. 32
• Michel-Jean Sedaine (1719-1797) par Henri GREVEDON, d'après DAVID.....	p. 35
• Denis Diderot - Bronze de PIGALLE (1777).....	p. 42
• La queue devant le théâtre du Gymnase pour <i>Le Pressoir</i> , de George SAND, (Caricature anonyme).....	p. 45
• Antoine WATTEAU : <i>Les comédiens italiens</i> (vers 1720) – National Gallery of Art, Washington.....	p. 53
• Frontispice de Bernard PICART pour <i>Le Théâtre de la foire</i> , de LESAGE et D'ORNEVAL, (Ganeau, Paris, tome I, 1721).....	p. 54
• <i>Le départ des comédiens italiens de Paris en 1697</i> - Gravure de L. JACOB (1729), d'après le tableau de WATTEAU, aujourd'hui perdu.....	p. 57
• <i>Le mime Jean-Gaspard Deburau</i> (1796-1846).....	p. 58
• <i>Le Théâtre des Funambules</i> , boulevard du Temple, avant sa démolition, en 1862.....	p. 60
• <i>Colombine</i> (1683), dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre MANCEAU, in Maurice SAND : <i>Masques et bouffons</i> .....	p. 64
• Carlo Gozzi (1720-1806).....	p. 65
• Carlo Goldoni (1707-1793) .....	p. 68
• <i>Les Vacances de Pandolphe</i> au Théâtre du Gymnase (acte III, scène 11), dessin de Maurice SAND.....	p. 71
• Angelo Beolco, dit <i>Le Ruzante</i> (1502-0542).....	p. 74
• <i>Ruzzante</i> (1525), dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre Manceau, in Maurice SAND : <i>Masques et bouffons</i> , Michel Lévy Frères, Paris, 1860, t. II, p. 77...	p. 74
• <i>Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis</i> , gravure de Henry MEYER .....	p. 84
• <i>Le Grand Théâtre ou Théâtre des Grands Acteurs</i> à Nohant (Georges LUBIN, George Sand en Berry, Hachette, Paris, 1967, ill. n° 151) .....	p. 88

• Illustration de Tony JOHANNOT pour <i>Les Mississipiens</i> , (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , Hetzel, t. III, 1853).....	p.	96
• François-Joseph Fétis (1784-1871).....	p.	102
• Pauline Viardot-Garcia, par Achille DEVERIA, lithographie (1840).....	p.	106
• Benedetto Marcello (1686-1739), par Vincenzo ROSCIONI.....	p.	109
• <i>Métastase</i> (Pietro Trapassi, dit Pietro Metastasio), 1698-1782.....	p.	113
• « <i>Consuelo canta un air</i> », illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> (George SAND : <i>Œuvres complètes illustr.</i> , éd. Hetzel, vol. VIII, 1855, p. 242) .....	p.	116
• Consuelo, illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , t. VIII, éd. Hetzel, 1855).....	p.	120
• Nicola (Antonio) Porpora (1686-1768).....	p.	123
• Johann-Adolf Hasse (1686-1768).....	p.	124
• Georg Friedrich Haendel (1686-1768), par Balthasar DENNER.....	p.	124
• Christoph Willibald Glück (1714-1787), par Joseph-Siffred DUPLESSIS.....	p.	125
• Benedetto Marcello (1686-1739).....	p.	126
• Caffariello et Porpora, illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , t. VIII, éd. Hetzel, 1855).....	p.	128
• Gaetano Majorano, dit Caffarelli (1710-1783).....	p.	129
• Vittoria Tesi, dite <i>La Corilla</i> (1700-1775) * 1) : caricature de ZANETTI ; * 2) : illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> (George SAND, <i>Œuvres Complètes illustrées</i> , éd., Hetzel, vol. VIII, 1855, p. 17) .....	p.	130
• Pietro Metastasio ( <i>Métastase</i> ) (1698-1782).....	p.	131
• « ...l'entracte si rude avec Trenck... », illustr. de Maurice SAND pour <i>La Comtesse de Rudolstadt</i> , (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, vol. 8, 1855, p. 221).....	p.	136
• WATTEAU : <i>La leçon de musique</i> (Wallace Collection, Londres).....	p.	139
• Alexandre-Étienne Choron (1771-1834).....	p.	140
• Jean-Jacques ROUSSEAU : <i>Dictionnaire de musique</i> , édition de 1768 à Paris.....	p.	142
• Pierre Baillot (Pierre Marie-François de Sales), 1771-1842.....	p.	146
• <i>La leçon de musique</i> , illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> , (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , t. VIII, éd. Hetzel, 1855).....	p.	148
• <i>Une salle d'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> , illustration de Maurice SAND pour le frontispice de <i>La comtesse de Rudolstadt</i> (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , vol. IX, éd. Hetzel, Paris, 1856).....	p.	151
• Zdenko, illustration de Maurice SAND pour <i>Consuelo</i> (George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , t. VIII, éd. Hetzel, 1855).....	p.	156
• Jean-Antoine WATTEAU : <i>Pèlerinage à l'isle de Cythère</i> , dit <i>L'embarquement pour Cythère</i> (Musée du Louvre, Paris).....	p.	159
• <i>Aurore de Saxe (Aurore Dupin de Francueil) en Diane chasseresse</i> , pastel, vers 1777, attribué à Adélaïde LABILLE-GUIARD (© Musée de la vie romantique, Paris)..	p.	162
• Théodore RICHOMME : <i>Portrait de Canova</i> , gravure, 1834 (QUATREMÈRE DE QUINCY, <i>Canova et ses ouvrages</i> , Adrien Le Clère & Cie., Paris, 1834), Yale University, Sterling Memorial Library.....	p.	165
		.../...

• <i>Tempio di Canova in Possagno</i> , gravure anonyme, 1826 ( <i>Il Tempio di Antonio Canova</i> , Bologne, 1826, (Yale University, Sterling Memorial Library)).....	p.	166
• <i>Gilles</i> d'après Antoine Watteau, eau-forte d' Edmond HÉDOUIN, 1860 ( <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , 1 <sup>er</sup> septembre 1860, t. 7, p. 261) (Yale University, Haas Arts Library)..	p.	174
• <i>Benjamin Franklin</i> , d'après Jean-Siffred DUPLESSIS, eau-forte de CHEVILLET. (Yale University, Benjamin Franklin Papers Collection).....	p.	180
• <i>Le Château de Chenonceau</i> au XVIII <sup>e</sup> siècle (gravure anonyme).....	p.	187
• <i>Portrait de Louise-Marie Dupin de Chenonceau</i> (1706-1799), attribué à NATTIER (Château de Chenonceau).....	p.	188
• <i>Jean-Jacques Rousseau chez Madame Dupin</i> , gravure. « Elle me reçut à sa toilette » (Les Confessions, livre septième).....	p.	194
• Manuscrit de l'ouvrage de défense des femmes de Madame Dupin, page du Discours préliminaire (Musée J-J. Rousseau, Montmorency, n° IR-2002-496, feuillet 15, R°).	p.	198
• En-tête d' <i>André</i> , dessin de Tony JOHANNOT pour : George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, Paris, vol. I, 1852, p. 37 .....	p.	205
• En-tête de <i>Leone Leoni</i> , dessin de Maurice Sand pour : George Sand, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, Paris, vol. IV, 1854, p. 275 (numérotée 1).....	p.	206
• En-tête de <i>Kourroglou</i> , dessin de Maurice SAND pour George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, Paris, vol.V, 1853, p. 292 (numérotée 1).....	p.	208
• En-tête de <i>Teverino</i> , dessin de Maurice SAND pour : George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, Paris, vol. IV, 1853, p. 113 (numérotée 1).....	p.	209
• En-tête de <i>La Mare au Diable</i> , dessin de Tony JOHANNOT pour : George SAND, <i>Œuvres complètes illustrées</i> , éd. Hetzel, Paris, vol. I, 1852, p. 3.....	p.	210
• George Sand et ses enfants dans les jardins du Luxembourg (dessin d'Alfred DE MUSSET).....	p.	214
• <i>Le Chant des Frênes</i> au Théâtre de l'île Saint-Louis (avec Catherine FANTOU-GOURNAY, Michaël LONSDALE).....	p.	221
• L'année 2011 : ♦ Allocution du président HAMON à l'AG du 29 janvier ♦ Week-end Liszt : Naruko TSUJI, Mathieu ACAR et Laure MANDRAUD (7 et 8 mai) ♦ Visite de l'exposition <i>Théophile Gautier s'invite chez Balzac</i> (26 mai) ♦ Marie-Paule RAMBEAU avec Jean-Yves CLÉMENT au cours de notre réunion de rentrée à l'Hôtel de Massa (6 octobre) ♦ Visite de l'exposition <i>Théophile Gautier s'invite chez Balzac</i> (12 novembre) .....	pp. à	222 224



## Éditorial



Nicolas LANCRET : *La Leçon de musique*, détail

Ce numéro 34 de notre revue est essentiellement constitué d'un séminaire dirigé par Olivier Bara à Lyon 2, portant sur les relations multiples qu'ont entretenues Sand et son œuvre avec le dix-huitième siècle artistique. Son introduction panoramique, à laquelle nous renvoyons, situe dans une perspective globale sept études : les trois premières concernent, longtemps négligé et méconnu, le théâtre sandien : ses rapports avec l'esthétique de Diderot (Catherine Masson), avec le théâtre de société si vivace au XVIII<sup>e</sup> siècle (Valentina Ponzetto), avec la *commedia dell'arte* (Shira Malkin). Placée par Sand comme par Rousseau à l'origine de son être, la musique du siècle précédent irrigue son œuvre ; dans *Consuelo* notamment, nourrie de l'opéra de Haendel, l'héritage musical de sa grand mère s'enrichit de l'apport d'un savoir actuel sur la diversité des cultures musicales (Sophie Leterrier), des travaux musicologiques et des concerts de Fétis, des airs – et des héros – de Haendel chantés par Pauline Viardot (Isabelle Moindrot, François Lévy), ceci sans préjudice du privilège accordé à *Don Giovanni*.

Outre la riche illustration apportée par Michel Baumgartner, la part des arts plastiques est représentée par l'étude de Marie-Hélène Girard, qui suit notamment, dans la première *Lettre d'un voyageur*, l'artiste artisan Canova

et son esthétique néo-classique : car Olivier Bara montre bien que le dix-huitième siècle artistique de Sand ne ressemble pas à celui que fait revivre la nostalgie de Gautier ou des Goncourt : elle répudie le rococo, son foisonnement, sa frivolité aristocratique ; le XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elle choisit contre son siècle est celui, « épuré », d'un nouveau classicisme, dont Rousseau et Mozart, convoqués ensemble dans *Histoire de ma vie*, sont les figures emblématiques.

Vous pouvez lire d'autre part, en cette année où l'on célèbre le tricentenaire de Rousseau, un article de notre ami Jean Buon restituant la figure et situant l'œuvre – inédite – de Mme Dupin, admirée de Sand, et dont Rousseau fut le secrétaire.

Nous rendons compte de plusieurs titres de l'édition Champion, des actes du colloque *George Sand journaliste*, dirigé par Marie-Ève Thérénty, de l'étude biographique *George Sand, Escapes en Méditerranée* de Bernard Hamon et du livre posthume de Christine Chambaz-Bertrand, *George Sand était leur mère*.

Je quitte cette année la responsabilité du Bulletin ; mais les prochains numéros sont assurés, le n° 35 de 2013 comportera un dossier « George Sand et l'éducation » dirigé par Martine Watrelot ; le n° 36 de 2014, dirigé par Simone Bernard-Griffiths, sera consacré à « George Sand au pays des merveilles ».

Michèle HECQUET





François BOUCHER : *Le Moulin* (1751)  
Musée du Louvre, Paris

## George Sand et les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle

### Introduction

**L**E PRÉSENT DOSSIER de ce numéro des *Amis de George Sand* est issu d'un séminaire organisé par l'université Lyon 2 et l'UMR LIRE, de 2008 à 2012, intitulé « George Sand et les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Les articles ici réunis sont issus des communications proposées lors de ces rencontres organisées dans la continuité des travaux de recherche sandienne en Rhône-Alpes, à la suite des colloques consacrés à *Consuelo* (Michèle Hecquet, Christine Planté), aux *Lettres d'un voyageur* (Damien Zanone<sup>1</sup>), et après la constitution de l'anthologie *George Sand critique* (sous la direction de Christine Planté). Le séminaire constituait l'un des deux volets du thème de recherche « Sand et les héritages du XVIII<sup>e</sup>

---

1. Damien ZANONE (dir.), *Les Lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique*, Université Stendhal, *Recherches et Travaux*, n° 70, Grenoble, 2007.

siècle », le second volet accueillant les travaux de Christine Planté sur Sand et Rousseau, qui ont abouti à l'édition des *Mémoires de Jean Paille* aux Presses Universitaires de Lyon<sup>2</sup>.

Nous remercions Michèle Hecquet d'avoir accepté de publier la majeure partie des actes du séminaire dans la revue *Les Amis de George Sand*. En complément du présent numéro, d'autres articles issus des communications présentées lors de ces rencontres seront publiés en ligne dans les pages « George Sand » du site de l'UMR LIRE.

### Présence massive

L'intérêt de George Sand pour le XVIII<sup>e</sup> siècle et ses arts semble tout entier concentré dans les deux massifs de son œuvre que constituent le roman *Consuelo* suivi de *La Comtesse de Rudolstadt*, publiés en 1842-1843 dans *La Revue indépendante*, et *Histoire de ma vie*, entreprise autobiographique commencée en 1847 et publiée en feuilleton dans le journal *La Presse* du 17 août 1854 au 17 août 1855.

*Consuelo*, roman historique, roman « musical », roman de la musique, fait revivre en pleine monarchie de Juillet, en un tournant critique du romantisme, l'Europe musicale des Lumières. Comme le rappelle Isabelle Moindrot dans le présent numéro, l'on y croise les compositeurs Porpora et Haydn, le castrat Porporino, le librettiste Métastase, aux côtés de l'impératrice Marie-Thérèse ou de Frédéric II. L'on y « entend » entre les lignes la musique profane et la musique sacrée, l'*opera seria*, l'*opera buffa*, le chant d'Église ou les chants folkloriques, à Venise, à Vienne ou en Bohême – *Ipermestre* de Gluck, *Rinaldo* de Haendel, *Zenobia* de Metastasio et Predieri, le *Salve Regina* de Pergolese, le psaume « I cieli immensi narrano » de Marcello : autant d'œuvres musicales évoquées, continent sonore presque englouti pour la France de 1842. Le roman d'initiation mène l'héroïne de la gloire des scènes lyriques européennes à l'obscur condition d'une musicienne errante, par delà les épreuves imposées par la société secrète des Invisibles, œuvrant à la création d'une république fraternelle et égalitaire. Le roman projette sur le XVIII<sup>e</sup> siècle une grille de lecture reprise au théoricien du socialisme Pierre Leroux, lui-même saint-simonien dissident : le XVIII<sup>e</sup> est selon lui à la fois critique et organique, destructeur et constructeur. Dans un article précédant de peu *Consuelo*,

---

2. George SAND, *Fils de Jean-Jacques*, éd. Christine Planté, PUL, 2012.

« Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau<sup>3</sup> », Sand oppose les « hommes forts » comme Voltaire, le « sapeur » occupé à « déblayer le chemin », et les « grands hommes », Rousseau le premier, voués à « lancer des ponts sur l'abîme de l'inconnu », à féconder l'avenir républicain et socialiste en inventant le contrat social. Une double vision – une vision double – du XVIII<sup>e</sup> siècle, critique et organique, s'affirme ici pour fonder bientôt la symbolisation romanesque à l'œuvre dans *Consuelo* : une vision dynamique de l'Histoire se construit dans la fiction, mue obscurément par les forces de progrès, tendue vers une fin que la parabole romanesque doit contribuer à faire advenir. Le parcours musical de *Consuelo*, partagée entre musique savante et musique populaire, musique profane et musique sacrée, espaces institutionnels des théâtres et milieu naturel de l'errance libre, dessine en creux la dialectique historique mise en scène dans le roman<sup>4</sup>.

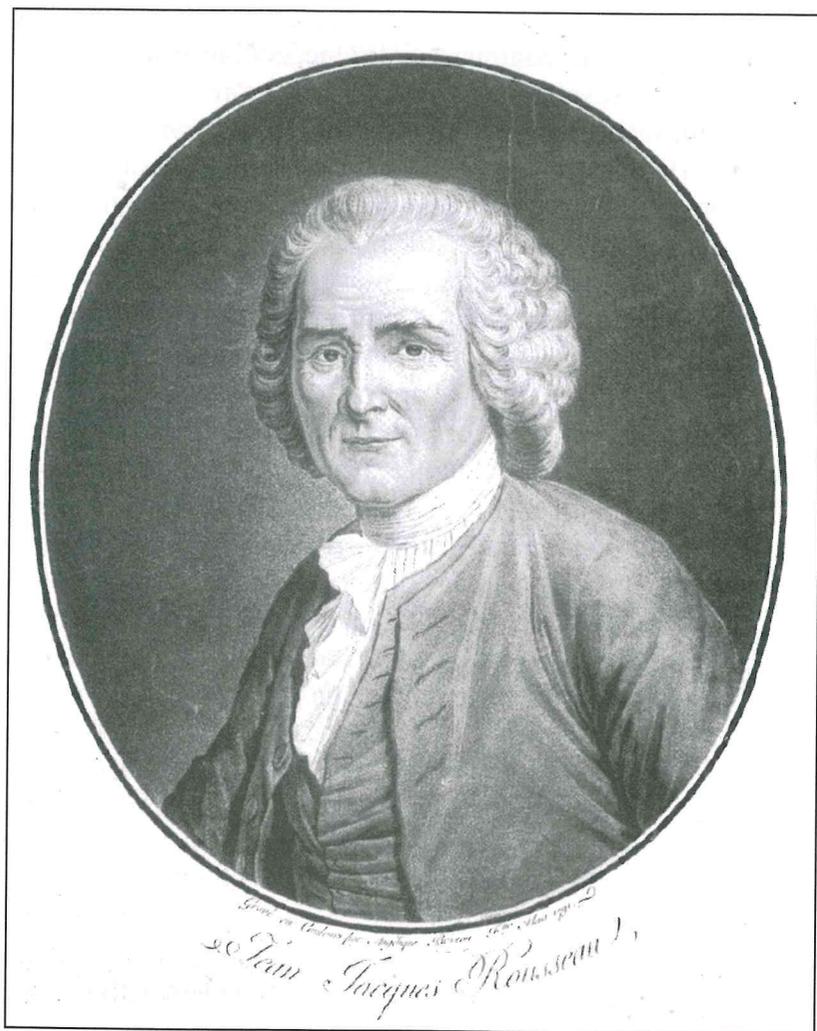
*Histoire de ma vie* vient, dix ans après *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, éclairer la nature et la force des liens entretenus par Sand avec le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'autobiographie entamée avant la révolution de 1848 et publiée au début du Second Empire, au tournant critique du XIX<sup>e</sup> siècle, construit une relation non seulement intellectuelle, culturelle, philosophique et politique avec le siècle des Lumières, mais aussi familiale, personnelle et affective<sup>5</sup>. Une nouvelle identité publique de George Sand est en jeu ; elle passe par l'affirmation d'un héritage artistique : celui du siècle de Haydn et Mozart, de l'invention de l'opéra-comique, de Sedaine, des derniers feux de la comédie italienne ou du peintre Van Loo. Le rapport intime et mémoriel avec le siècle précédant la Révolution est nourri par la vie et les récits d'une grand-mère voltairienne, Marie-Aurore de Saxe, tutrice légale de la petite Aurore après la mort prématurée du père, Maurice, en 1808. Marie-Aurore, fille du Maréchal Maurice de Saxe, lui-même fils d'Auguste II, roi de Pologne, et épouse de Louis Dupin de Francueil, dont Rousseau fut le secrétaire, est la Médiatrice. La première partie de la somme autobiographique de Sand, « L'histoire d'une famille de Fontenoy à Marengo » pro-

---

3. « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1841), repris dans *George Sand critique (1833-1876)*, édition sous la direction de Christine PLANTÉ, du Lérôt, Tusson, 2006, pp. 145-162.

4. Voir Michèle HECQUET, Christine PLANTÉ, *Lectures de Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Presses universitaires de Lyon, 2004.

5. Voir Simone BERNARD-GRIFFITHS et José-Luis DIAZ, *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006.



*Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)*  
Gravure d'Angélique BRICEAU

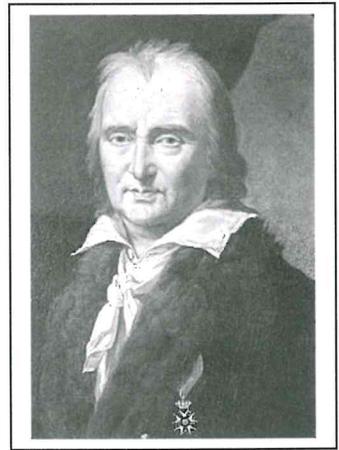
pose aux lecteurs une immersion dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la bataille de Fontenoy remportée par le Maréchal de Saxe en 1745 à la demi-victoire de Bonaparte contre les Autrichiens à Marengo en 1800. George Sand s'efface d'abord de l'histoire de sa vie pour proposer une *autre*



Nicolas Dalayrac (1753-1809)  
par François-Séraphin DELPECH

*histoire*, antérieure à celle qu'elle a vécue ; elle livre la correspondance, partiellement réécrite, entre Maurice Dupin et Marie-Aurore de Saxe. La relation épistolaire est surtout nourrie de références musicales et lyriques, le père étant violoniste et comédien amateur, la grand-mère jouant les opéras à la mode dans les théâtres de société puis sur son clavecin. Les lettres rendent vie aux voix qui se sont tues ; dans un geste orphique, Sand recrée par son écriture (réécriture d'écritures) un univers perdu ; elle reconstitue un monde essentiellement sonore, fait de musiques signées Rousseau, Dalayrac ou Grétry, comme si la musique, inscrite dans les mémoires et reconquise par les voix, assurait la pérennité des

choses lointaines. Que *Le Devin du village* soit cité parmi les œuvres partagées par la grand-mère et le père ne saurait surprendre : Rousseau n'a-t-il pas défini la mélodie comme signe mémoriel, et n'a-t-il pas fondé le plaisir de la musique sur la joie de la ressouvenance ? Aussi la première partie d'*Histoire de ma vie* se donne-t-elle à lire comme construction *a posteriori* d'une matrice pour toute l'œuvre de George Sand, passée et à venir, œuvre hantée par la perte (du chant violonistique du père, de la voix chevrotante de la grand-mère) où l'évocation des musiques du siècle passé retisse les fils du temps, console ou réenchante le présent. Il convient de ne pas oublier, dans ce concert des voix anciennes, celle de la mère, assimilée au chant d'oiseaux, à la musique populaire de transmission orale, plus rétive à se laisser capter en littérature, moins intimement liée à un siècle aussi. Le monde des comptines de l'enfance et des chansons d'autrefois creuse un espace anhistorique où se met en question le privilège accordé à un siècle donné. La construc-



André Ernest Modeste Grétry  
(1741-1813) – portrait anonyme

tion symbolique d'un moi dans sa double ascendance, populaire et aristocratique, est aussi interrogation sur les processus de légitimation des arts dans l'histoire, et sur la fabrique de l'histoire même – promotion indue de ce qui laisse traces, occultation de ce qui par nature s'efface.

On le voit par le double rappel liminaire de *Consuelo* et d'*Histoire de ma vie* : les liens noués par George Sand avec le XVIII<sup>e</sup> siècle et ses arts sont complexes et serrés. Intimes, mettant en jeu une identité personnelle, ils sont aussi exhibés, mis au service de la construction littéraire et médiatique d'un moi d'écrivain, en des moments particuliers de la carrière et de l'histoire du siècle. De nature esthétique, destinés à ancrer l'œuvre sandienne dans une ascendance qui en légitime les choix souvent à contrecourant de son temps, ces liens tendus avec le siècle passé sont aussi de nature philosophique (Rousseau) et politique : l'interrogation sur les fins de l'Histoire, dans l'auscultation d'un siècle travaillé par des forces contraires jusqu'à l'explosion révolutionnaire de 89, est toujours sous-jacente. L'on comprend que les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle soient célébrés dans deux œuvres qui forment autant de tournants majeurs dans le parcours de Sand ancré dans son siècle : il s'agit, en 1842-43 comme autour de 1850, d'opérer un recul face au temps immédiat, de reconstruire littérairement une perspective historique afin de se situer et de situer le présent critique dans une histoire longue : celle de deux siècles crépusculaires, dont on voudrait parier qu'ils sont crépuscules du matin, aurores que l'écriture pourrait précipiter.

### Présence diffuse

L'intérêt de Sand pour les arts du siècle de la Révolution ne se concentre pas tout entier dans *Consuelo* ou dans les premiers livres d'*Histoire de ma vie*. La présence du XVIII<sup>e</sup> siècle, par ses artistes et ses arts (musicaux, dramatiques, plastiques), est diffuse dans l'œuvre romanesque, autobiographique, épistolaire ou théâtrale de George Sand. Un texte de jeunesse comme *Molinara*, premier imprimé d'Aurore Dupin dans *Le Figaro* du 3 mars 1831, porte déjà trace d'une œuvre musicale inscrite dans le siècle antérieur<sup>6</sup> : *La Molinara* est un opéra de Giovanni Paisiello créé en 1788 à Naples, encore joué au Théâtre-Italien en 1820-1821 (l'œuvre est citée par E.T.A. Hoffmann dans *Les Contemplations du Chat Murr*) ; Sand attribue par erreur l'ouvrage à Valentino Fioravanti, maître de l'opéra bouffe, cité dans le texte : premier exemple de filtrage des expériences et de la mé-

---

6. Voir la remarquable édition de *Molinara*, due à Yves CHASTAGNARET, dans les *Œuvres complètes* de George SAND, « 1829-1831, George Sand avant *Indiana* », Champion, Paris, 2008, vol. 1.

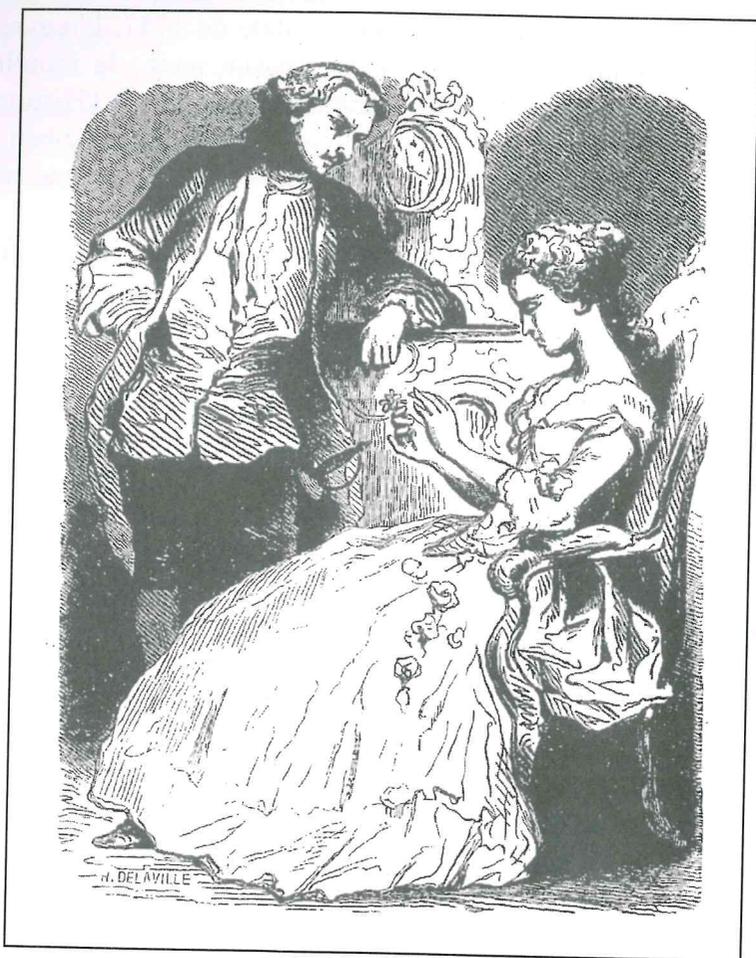
moire musicales, de déformations valant aussi significations. *Molinara* convoque déjà le souvenir de Rousseau dans l'éloge de la vie à la campagne (dès l'incipit : « *Jean-Jacques voulait une maison blanche avec des contrevents verts*<sup>7</sup> ») ; elle forme un petit tableau rustique à la manière de Boucher – le tableau intitulé « *Le Moulin* » date de 1751. L'œuvre se fait aussi politique, comme l'a analysé Yves Chastagnaret : le moulin se lit comme l'allégorie de la révolution, figuration de la roue de l'Histoire. Bien des motifs sont en préparation dans l'œuvrette de 1831, du substrat rousseauiste et de l'intertexte musical aux usages politiques de toute référence au siècle des Lumières.

On prolongerait à l'envi le repérage des dialogues littéraires, fragmentaires ou continus, engagés par l'œuvre sandienne de la maturité avec les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pensons sans prétendre ici à l'exhaustivité, pour l'art dramatique, à l'étude sociale et morale des relations entre acteur et haute société dans la nouvelle *La Marquise*, à la joyeuse récréation à Nohant des jeux d'improvisation et d'hybridation des sources ou des genres propres aux théâtres de la foire (Shira Malkin revient ici sur la relation complexe de Sand avec la comédie italienne), à l'entretien critique de la forme du proverbe dramatique, héritée de Carmontelle et des théâtres de société de l'Ancien Régime, dans *Les Mississipiens*, *Françoise* ou *Un bienfait n'est jamais perdu* (analysés dans ce numéro par Valentina Ponzetto). Rappelons le dialogue à distance avec les créateurs du drame bourgeois : dialogue secret avec Diderot dans *Le Pressoir* en 1853 (comme l'étudie Catherine Masson), échange souterrain avec Louis-Sébastien Mercier, auteur avant Sand d'une pièce consacrée à Molière, communication ouverte avec Michel-Jean Sedaine lorsqu'une suite - *Le Mariage de Victorine*, en 1851 - est donnée au *Philosophe sans le savoir*. L'opéra n'est pas délaissé, au-delà de *Consuelo : Le Château des désertes* (1847-1851) offre un double hommage à la comédie improvisée et au *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart<sup>8</sup>. La sculpture, l'architecture, la peinture du siècle des fêtes galantes, du rococo et de sa contestation néo-classique ne sont pas oubliées : un portrait de Canova en artiste-artisan est tracé dans le récit de la visite au temple de Posagno, dans la première des *Lettres d'un voyageur* (ici commentée par Marie-Hélène Girard dans son article consacré aux Beaux-Arts) ; l'univers de Watteau, à travers son Gilles, est convoqué dans la pièce *Les Vacances de Pan-*

---

7. *Ibid.*, p. 597.

8. Voir Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, PUF, Paris, 1998, pp. 355-376.



Edmée et Bernard de Mauprat  
Dessin de Tony JOHANNOT pour *Mauprat*  
(*Œuvres complètes illustrées* de George SAND, Hetzel, vol. 1, 1852)

dolphe en 1852. La peinture florale et l'art des jardins ne sont pas écartés grâce au roman *Antonia*, écrit en 1862, dont la fiction se situe en 1785. L'évocation artistique des dernières années de l'Ancien Régime soutient une fois encore la réflexion historique sur le progrès de l'esprit, destinée à faire écho dans le présent de la lecture :

« On était aux derniers jours de la monarchie, et très peu de gens songeaient à la renverser. Du moins Julien n'était pas de ceux qui y songeaient ; il allait très au-delà de cette attente d'un fait quelconque dans la politique. Il s'enivrait des découvertes et des rêves de la science morale et de la science naturelle, récemment dégagées, pour ainsi dire en bloc, des nuages du passé. Lagrange, Bailly, Lalande, Berthollet, Monge, Condorcet, Lavoisier révolutionnaient déjà la pensée. Quand on se reporte à cette rapide succession de travaux heureux qui, en peu d'années, fit sortir l'astronomie de l'astrologie, la chimie de l'alchimie, et, sur toute la ligne des connaissances humaines, l'analyse expérimentale du préjugé aveugle, on reconnaît qu'en faisant la guerre aux superstitions, les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont affranchi le génie individuel de ses entraves en même temps que la conscience religieuse et sociale des peuples<sup>9</sup>. »

## Médiations

La question des transmissions et des médiations est centrale dans l'étude des relations entretenues par George Sand avec les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle, et elle traverse les sept articles ici réunis. Une mémoire familiale, tout d'abord, est à l'œuvre, à travers laquelle se joue une construction identitaire. *Histoire de ma vie* dessine, on l'a vu, le portrait de la grand-mère paternelle en « passeuse » de culture, chargée dans sa mission de combler le manque laissé par le père absent. Tel est l'objet de la correspondance du père et de la grand-mère retranscrite dans l'autobiographie sandienne, geste d'appropriation de la vie culturelle et du répertoire artistique partagés par les ascendants directs. Cela ne va pas sans ambiguïtés, lorsque sont réécrites et déformées les lettres, comme pour mieux les absorber dans une mé-

---

9. George SAND, *Antonia*, éd. Martine REID, Actes sud, Arles, 2002, chap. IV, pp. 142-143. Sur Sand et les jardins, voir Éric FRANCALANZA, « L'*hortus amoenus* de George Sand : des traités du XVIII<sup>e</sup> siècle à *Histoire de ma vie* », dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, sous la direction de Simone BERNARD-GRIFFITHS et Marie-Cécile LEVET, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 49-66. Pour l'examen de la perception sandienne des dernières années de l'Ancien Régime, il convient de se référer aussi au roman *Mauprat*.

moire personnelle et pour entretenir la conscience de la distance et de la médiation. Car l'héritage peut se révéler encombrant ou douloureux, lorsqu'est rappelée par exemple la pratique dramatique du père, en amateur, notamment dans *Robert chef des brigands* de Lamartelière, d'après *Les Brigands* de Schiller, pièce longuement analysée dans *Histoire de ma vie*<sup>10</sup> : n'est-ce pas en se rendant à un rendez-vous théâtral que Maurice Dupin se tua accidentellement ? Le théâtre de société de Nohant, tourné à ses débuts vers les héritages anciens de la scène, serait-il, par delà la mort, le prolongement et l'accomplissement de l'œuvre paternelle esquissée ?

La culture musicale dix-huitiémiste de Sand, dominée par les figures de Haydn et de Mozart, a été transmise par la mémoire familiale : elle est inscrite une nouvelle fois dans les lettres du père, violoniste amateur, dont le répertoire intègre des sonates et des quatuors de Haydn et Mozart, joués même aux armées. Une lettre d'Ostrohow datée de mars 1804 précise : « [...] je quitte mes musiciens, qui avaient pris goût avec moi au Gluck, au Mozart, au Haydn, etc. Nous reculons en terre ferme, nous retournons à notre camp de Montreuil<sup>11</sup> ». Alors qu'il séjourne à Vienne en 1805, au gré de sa carrière militaire sous l'Empire, Maurice Dupin est surpris du peu de cas que les Viennois font de la musique de Haydn : « On est bien moins connaisseur en bonne musique ici qu'à Paris, et Haydn n'est pas estimé comme il devrait l'être », confie-t-il à sa mère. L'on comprend la fierté de la jeune Aurore, selon l'interprétation de George Sand, lorsque, confiée pour son éducation musicale au ridicule organiste de La Châtre, M. Gayard, elle découvre dans le fatras de musique « *facile, bête* » « *de petits diamants* » : des pages de Gluck et de Mozart, à côté de Steibelt, Pleyel et Clémenti<sup>12</sup>. Un lien affectif se renoue par lequel se refonde une identité.

Au-delà des souvenirs organisés et élevés à la signification symbolique dans les pages de l'autobiographie, la vie musicale parisienne a nourri la mémoire musicale de George Sand et trouve bientôt un écho diffus dans ses romans. Cela passe par la fréquentation du Théâtre-Italien ou de l'Opéra, pour voir et entendre, en particulier, *Don Giovanni* - ou sa version française, *Don Juan*, en 1834 à l'Académie royale de musique. Les traces d'une passion musicale abondent dans la correspondance, par exemple dans une

---

10. George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Georges Lubin, Gallimard, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 167.

11. *Ibid.*, t. I, p. 458.

12. *Ibid.*, t. I, p. 804.

lettre du 26 janvier 1833 où George Sand déclare à sa nouvelle amie, la comédienne Marie Dorval, être prête à renoncer à un *Don Giovanni* aux Italiens pour voir Dorval jouer à la Porte Saint-Martin : « *Je ne regretterais certainement [pas] Don Giovanni. À eux tous ensemble ils ne valent pas un de vos yeux*<sup>13</sup> ». La représentation rassemblait ce soir-là Tamburini en *Don Giovanni*, Rubini en Ottavio et la Grisi en Zerlina : on mesure l'intensité de l'amour porté à Marie Dorval ! La culture musicale de Sand se nourrit également des concerts publics (les concerts du Conservatoire) ou privés, tel celui donné par le violoniste Baillot, le 26 mars 1833 : l'on y joue des quintettes de Mozart, de Haydn et de Boccherini. Comme le rappellent dans le présent numéro Sophie Leterrier et François Lévy les concerts de musique ancienne organisés sous la monarchie de Juillet, sous l'égide de François-Joseph Fétis (1784-1871, compositeur et musicologue belge), ont joué un rôle déterminant dans la conception de *Consuelo*. Comme le précise François Lévy, Sand a eu largement recours aux travaux de Fétis, dont la *Biographie universelle des musiciens* (8 volumes parus entre 1835 et 1844) a servi de source principale au roman musical. Les anecdotes concernant Joseph Haydn proviennent de l'ouvrage de Fétis, où Sand puise aussi de l'information biographique ou historique sur Porpora, Marcello, Caffarelli.

En dehors des sources savantes étudiées par Sophie Leterrier et François Lévy, de nombreuses connaissances et bien des amis ont joué les médiateurs auprès de George Sand pour alimenter une culture musicale ancrée dans le siècle antérieur. Le conseiller littéraire et mentor Gustave Planche a publié en 1834 son « *Don Juan à l'Opéra* » dans ses *Études sur les arts* : « On retrouve dans *Don Juan* toute la gravité d'*Idoménée*, toute la grâce de *l'Enlèvement au Sérail*, toutes les ressources instrumentales de *la Flûte enchantée*. Étudier *Don Juan*, c'est étudier Mozart<sup>14</sup> », écrit-il. Adolphe Guérault, saint-simonien, collaborateur du *Globe*, journaliste au *Temps* et à la *Gazette musicale*, fréquente Sand à partir de l'été 1833, jusqu'en 1836 ; il participe comme chanteur aux soirées de musique privée du saint-simonien Édouard Rodrigues et publie de nombreux articles sur Haendel, Gluck, Mozart ou Haydn. Son rôle auprès de Sand mériterait d'être précisé.

Les amants de George Sand ont aussi joué leur rôle dans l'entretien des passions musicales. On sait la passion particulière de Musset pour *Don Giovanni*, même si l'engouement pour l'opéra de Mozart est général dans la

---

13. George Sand, *Correspondance*, 26 volumes, éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, 1964-1995, t. II, p. 242.

14. Gustave PLANCHE, *Études sur les arts*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.

période romantique<sup>15</sup>. Chopin, quant à lui, joint dans une même admiration *Don Giovanni* et le *Requiem* de Mozart (que Sand évoque dans *Histoire de ma vie*, V<sup>e</sup> partie, chapitre V). En 1845, les deux seuls concerts auxquels assistent Sand et Chopin sont le *Requiem* de Mozart, le 21 mars, et *La Création* de Haydn, le 23 mars. Le vendredi saint, 10 avril 1846, Sand assiste avec Chopin au concert du Conservatoire : l'on donne des fragments du *Requiem* de Mozart et des *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn, avant la *Symphonie pastorale* de Beethoven et un extrait d'*Obéron* de Weber<sup>16</sup>. La rupture avec Chopin, consommée en juillet 1847, se lit en filigrane dans le roman *Lucrezia Floriani*, publié en 1846 ; faut-il interpréter l'inscription de *Don Giovanni* au cœur du *Château des désertes*, rédigé en avril 1847, comme un adieu symbolique à Chopin, à travers l'œuvre emblématique de leur liaison et de leurs goûts partagés ?

Le rôle joué par Pauline Viardot est plus tardif mais il est décisif. La sœur de la Malibran fait ses débuts à Paris le 8 octobre 1839. Sand la rencontre à partir de l'hiver 1839-1840. Une première lettre à celle que Sand appelle « *Reine du monde* » date de cette période et dit l'espoir de recevoir chez elle la cantatrice, révélée au monde parisien : « *Si j'avais des millions, je les dépenserais ce jour-là en tapis orientaux pour mettre sous vos pieds*<sup>17</sup> ». L'influence de Viardot joue surtout dans l'écriture de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*, parus en 1842-1843 ; elle est principalement visible dans les références musicales aux opéras de Haendel, interprétés sous forme d'extraits en concert par la cantatrice (qui chante par exemple, au Conservatoire, le 7 février 1841, l'air de *Rinaldo*), et du psaume de Marcello « *I cieli immensi narrano* », *leitmotiv* du roman. Lorsque le *Requiem* de Mozart est exécuté à l'église des Invalides, le 15 décembre 1840, pour la translation des cendres de Napoléon, une répétition générale est organisée le 12 décembre à l'Opéra – Pauline Garcia chante la partie de mezzo. Sand tente d'obtenir des places comme en témoigne cette

---

15. Voir l'ouvrage, indépassé pour son érudition, de Marie-Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand, 1804-1838*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1954. Voir aussi David A. POWELL, *While the music lasts. The Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

16. *Corr.*, VII, 310.

17. *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*, éd. Thérèse MARIX-SPIRE, Nouvelles éditions latines, Paris, 1959, p. 91.

lettre où s'associent en une commune admiration les noms de Mozart, Chopin et Viardot :

« *Chère enfant de mon cœur, souvenez-vous que je veux entendre la répétition du requiem, et que vous m'avez promis des billets. Depuis deux jours Chopin s'agite pour s'assurer et pour m'assurer le moyen de vous entendre, mais on ne sait ni quand, ni où, sera cette répétition. Pensez donc à moi afin que je sois là, quand la plus grande du présent chantera le plus grand du passé.*

*À vous de cœur, chérie, et mille tendresses à mon vieux Viardot.*

George<sup>18</sup>. »

Viardot chantera encore le *Requiem* de Mozart pour les funérailles de Chopin à la Madeleine, le 30 octobre 1849, mais en l'absence de Sand.

Les représentations littéraires des arts du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup> ont constitué une médiation textuelle et symbolique décisive, même si Sand se situe résolument à contrecourant des « nostalgies libertines<sup>20</sup> » et de la renaissance du goût rococo de son temps. Si elle partage avec Musset le goût pour le proverbe dramatique hérité de Carmontelle (l'article de Valentina Ponzetto l'évoque), elle ne cède pas à sa fascination pour l'aristocratie d'Ancien Régime. Sand ne connaît pas non plus l'attirance de Gautier, du Nerval des *Petits Châteaux de Bohême* ou de leur ami Arsène Houssaye pour les mœurs de la Régence ou l'imaginaire des fêtes galantes. Elle est également étrangère à la sensibilité des frères Goncourt et à leur entreprise de réhabilitation de l'esthétique Louis XV et de l'œuvre de Watteau<sup>21</sup> (même si Sand cède aux goûts de la bourgeoisie du Second Empire en lui offrant ses *Vacances de Pandolphe*, comédie à l'italienne dans des décors à la Watteau, qu'étudient ici Shira Malkin et Marie-Hélène Girard). Le goût personnel de Sand, mais aussi son usage esthétique et politique du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mènent davantage vers le néoclassicisme conçu comme une morale de la forme épurée de tout ornement, mouvement de réaction contre le rococo<sup>22</sup>, incarné en musique par

---

18. *Ibid.*, 95-96.

19. Voir Catherine THOMAS, *Le Mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris, 2003.

20. Voir Valentina PONZETTO, *Musset ou la nostalgie libertine*, Droz, Genève, 2007.

21. Edmond et Jules DE GONCOURT, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Dentu, Paris, 1859, *Watteau*, *id.*, 1860. Voir également Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection*, Genève, Droz, 2003.

22. Voir Hugh HONOUR, *Le Néo-classicisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dautot, Librairie générale française, Livre de poche, Paris, 1998.

le Gluck de la réforme ou en sculpture par Canova. Il s'agit toujours, en art, de rechercher sous les « *mièvreries souriantes* », par exemple d'un tableau de Van Loo, « *la vraie force et la vraie beauté* », et cela « *à travers le caprice de l'individualité et le cachet de l'école*<sup>23</sup> ».



Ernest Theodor Amadeus Hoffmann  
(1776-1822)

L'un des principaux filtres littéraires par lesquels ont pu passer les représentations sandiennes est l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, en particulier ses nouvelles musicales dont les premières traductions françaises datent de 1828. Hoffmann lance en France le modèle de la nouvelle musicale que vont diffuser la *Revue de Paris* ou la *Gazette musicale de Paris* – *La Prima donna* ou *Le Contrebandidier* de Sand, comme le projet initial de la « nouvelle » *Consuelo*, avant *Gambara* ou *Massimila Doni* de Balzac, cèdent à cet engouement éditorial. Une lettre à Mme Gondouin Saint-Agnan, en septembre 1830, évoque

« *une charmante bluette, d'Hoffmann, intitulée Dom Juan*<sup>24</sup> ». La nouvelle a été révélée au public français par la *Revue de Paris* en 1829, en même temps que *Gluck* du même Hoffmann. Telle est l'une des sources du *Château des Désertes*, écrit en 1847, centré sur les représentations d'un *Don Giovanni* inédit, mêlé au *Dom Juan* de Molière et aux pratiques de la *commedia dell'arte* ; l'enjeu concerne l'interprétation, romantique, héritée d'Hoffmann, de la figure de Don Giovanni :

« *Celui de Molière est un marquis, celui de Mozart un démon, celui d'Hoffmann un ange déchu. Pourquoi ne le pousserais-tu pas dans ce dernier sens ? Remarque que ce n'est point une pure rêverie du poète allemand, cela est indiqué dans Molière, qui a conçu ce marquis dans d'aussi grandes proportions que le Misanthrope et Tartufe. Moi, je n'aime pas que Don Juan ne soit que le dissoluto castigato, comme on l'annonce, par respect pour les mœurs, sur les affiches de spectacle de la Fenice. Fais-en un héros corrompu, un grand cœur éteint par le vice, une flamme mourante qui essaie en vain, par moments, de jeter une*

23. George SAND, *Histoire de ma vie*, V<sup>e</sup> partie, chap. VI, éd. citée, p. 274.

24. *Corr.*, I, p. 713.

*dernière lueur. Ne te gêne pas, mon enfant, nous sommes ici pour interpréter plutôt que pour traduire*<sup>25</sup>. »

Dans l'économie symbolique du spectacle issu de l'opéra mozartien, Don Juan est compensé et racheté par Don Ottavio, promu par Sand véritable héros, modèle de tendresse et de dévouement, et par Donna Anna, amoureuse de son agresseur, selon l'interprétation d'Hoffmann, et figure du pardon. Aussi la comédie au château se fait-elle lieu du rachat, de la reconquête d'une pureté perdue, effaçant la nécessité des flammes de l'enfer pour tout *dissoluto castigato*. Par le théâtre, la chute s'inverse en une promesse de rédemption dont les conditions sont le travail collectif et la religion de l'art. Sand suit ainsi le geste hoffmannien d'accaparement et d'assimilation de l'œuvre mozartienne, sans chercher – selon une démarche qui nous serait plus familière – à comprendre, en son propre temps, dans son esthétique et sa signification historique, l'opéra de Mozart. Dès 1839, dans son *Essai sur le drame fantastique*, Sand s'expliquait sur cette conception du rapport aux œuvres antérieures :

« *Tout Hamlet, tel qu'il est analysé dans Wilhelm Meister, appartient donc à Goethe, et non à Shakespeare, de même que tout le Don Juan de Mozart, tel qu'il est analysé dans le conte d'Hoffmann, appartient à Hoffmann et nullement à Mozart, nullement à Molière, nullement à la chronique espagnole [...]*<sup>26</sup>. »

La relation entretenue par Sand avec les arts du siècle précédent ne saurait donc être muséographique, hantée par quelque nostalgie de l'authenticité ou par quelque vertige de la reconquête intégrale du passé. L'enjeu concerne le présent de l'écriture et de l'histoire : l'action dans le siècle, qui passe d'abord par la construction symbolique d'une identité artistique fondée sur quelques figures paternelles.

### **Paternités artistiques**

Dans son article ici recueilli, Catherine Masson explore les motivations secrètes qui ont pu amener Sand à masquer l'influence de Diderot sur sa pensée et sa création théâtrales. C'est ouvertement en revanche que Sand se

---

25. George SAND, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD, Presses de la Cité, Omnibus, Paris, 1992, chap. XI, p. 930. *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* : tel est le titre de l'opéra de Mozart selon l'annonce du Théâtre-Italien de Paris en janvier 1833.

26. George SAND, *Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz (Revue des Deux Mondes, 1<sup>er</sup> décembre 1839)*, repris dans *George Sand critique, op. cit.*, pp. 53-117.

dit « *filles de Jean-Jacques* ». L'auteur de « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » (1841), d' « À propos des Charmettes » (1863) et de *Mademoiselle La Quintinie* porte sur les arts (dramatique, lyrique, musical, plastique, décoratif) un regard « travaillé » par les jugements esthétiques, moraux et politiques prononcés par l'auteur du *Devin du village*, notamment dans sa *Lettre sur l'opéra italien et français*, dans son *Dictionnaire de musique*, ou dans certaines lettres de la *Nouvelle Héloïse*<sup>27</sup>. Tel jugement de Sand sur l'abus des ornements ou des machines dans l'*opera seria* (*Consuelo*) ou dans le grand opéra romantique qui lui est contemporain (la *Lettre à Meyerbeer* dans les *Lettres d'un voyageur*), telle représentation romanesque du gouffre moral que constitue parfois le théâtre, côté salle et côté scène (*La Marquise*, *Consuelo*, *La Dernière Aldini*, *Pauline*, le début du *Château des Désertes*), telle évocation satirique du goût rococo dans l'ameublement ou l'art des jardins (*Le Compagnon du Tour de France*, la « fête à Roswald » dans *Consuelo*<sup>28</sup>, les premières pages d'*Histoire de ma vie*), semblent prolonger dans le siècle de la révolution industrielle le discours rousseauiste. L'enjeu consisterait à re-motiver, sous la monarchie de Juillet ou au début du Second Empire, à rebours de l'histoire, les catégories du « simple » et du « naturel », une condamnation du « luxe », de l'orgueil et de l'« amour-propre » qui en découlent. Une éthique de la forme s'affirme à travers cette filiation revendiquée.

Le jugement esthétique chez Sand comme chez Rousseau est incompréhensible si on ne le relie à une construction éthique et à une projection politique. Comme chez l'auteur du *Discours sur les sciences et les arts* ou de la *Lettre à d'Alembert*, la réflexion sur l'art s'élabore à la fois dans une perspective critique, contre un présent socialement, moralement vicié qu'il faut démystifier et dé-légitimer, et dans une visée utopique, chargée de faire advenir *par et dans* le texte littéraire un temps irénique, forcément inactuel et pour cela nécessaire – à condition de se placer au niveau résolument achronique du fictionnel et du romanesque, et de se porter à l'horizon de l'humanité.

Autre point de convergence entre la romancière et le philosophe : la construction esthétique est inséparable chez l'une comme chez l'autre

27. Voir Orages. *Littérature et culture, 1760-1830*, « Rousseau en musique », sous la direction d'Olivier BARA, Michael O'DEA, Pierre SABY, mars 2012.

28. Voir Michèle HECQUET, « La fête à Roswald : échos et variations », dans *Lectures de Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt de George Sand, op. cit.*, pp. 213-225.

d'une élaboration identitaire qui passe par l'invention textuelle de soi. Il n'est que de rappeler la place emblématique et stratégique qu'occupent dans les *Confessions* et dans *Histoire de ma vie*, les récits de la naissance d'une vocation musicale, les épiphanies de la grâce reçue que suggèrent la chanson trouée de la tante Suzon chez Rousseau, les chansons de la « poule blanche » et des « lauriers coupés » chez Sand, ou encore le solo de flûte descendu du ciel et entré par la fenêtre ouverte alors que la petite Aurore est en visite avec maman<sup>29</sup>. S'élabore au creux du texte un *moi musicien*, engendré par le récit autobiographique, construit contre l'évidence des échecs et des ratages de la vie vécue. L'art musical, chez Rousseau et chez Sand, nourrit ce moi virtuel, moi *artiste*, qui, comme l'atteste la conscience intime de l'autobiographe, est plus réel que le moi social.

L'enjeu concerne aussi la scène littéraire et la construction auctoriale d'une image publique par revendication des paternités littéraires et plus largement artistiques. Se dire « fils » (ou « fille ») de Jean-Jacques fait sens dans la république des Lettres – un sens différent en 1843 ? ou en 1864 ?, nous y reviendrons. De même, se réclamer théâtralement du « bon papa Sedaine » et faire jouer, en 1851, *Le Mariage de Victorine* au Gymnase, a quelque chose d'intempestif au siècle des pièces bien faites et du vaudeville bien charpenté<sup>30</sup>. Ainsi se justifie Sand :

« À propos d'une pièce de théâtre intitulée *Claudie*, un critique sérieux, M. Gustave Planche, me fit l'honneur, il y a quelque temps, de m'appeler le disciple de Sedaine. Je dis que ce fut un honneur pour moi, parce que ce serait une grande preuve de goût de ma part d'avoir choisi un tel maître pour modèle. Mais je n'accepte pourtant pas cette qualification, parce que, qui dit disciple, dit continueur, et, malgré ce que je viens d'oser en écri-

---

29. Je me permets de renvoyer à mon article « *J'avais presque oublié que j'étais née musicienne aussi...* : musique et identité dans *Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie*, *op. cit.*, pp. 143-160.

30. Voir Michèle HECQUET, « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », dans *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, sous la direction de Franck BAUER et Guy DUCREY, Éditions de l'université Lille 3, Villeneuve-d'Ascq, 2003, pp. 143-152. Voir aussi Olivier BARA, « L'Esthétique théâtrale de la *filles de Sedaine* : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle », dans Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT (dir.), *George Sand : intertextualité et polyphonie*, t. I, *Palimpsestes, échanges, réécritures*, Peter LANG, *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Bern, 2011, pp. 127-143.

vant *Le Mariage de Victorine*, je n'ai pas la prétention de continuer l'œuvre de Sedaine<sup>31</sup>. »



Michel-Jean Sedaine (1719-1797)  
par Gabriel-Jacques de Saint-Aubin

La dramaturge est consciente du passéisme attaché à la reviviscence des esthétiques et des genres (dé)passés, au moment où la bourgeoisie parisienne se plaît à redécouvrir les opéras-comiques de Sedaine et Monsigny (*Le Déserteur*) ou Grétry (*Richard cœur de Lion*). Elle choisit lucidement de mobiliser une forme ancienne, liée à la vogue de la comédie larmoyante et du drame « à sauvetage » du second XVIII<sup>e</sup> siècle, afin de miser sur les vertus pédagogiques attachées à de telles œuvres : dans l'effondrement des idéaux sociaux de 48, ne s'agit-il pas, en 1851, de « parler » à la bourgeoisie en usant des formes qui, par la scène, ont assis sa puissance dans la période pré-révolutionnaire ? Sedaine présente le double intérêt d'être issu du peuple, artiste prolétaire avant l'heure, et d'être l'un des maîtres du drame bourgeois : de concentrer dans son nom la nouvelle alliance idéale des classes populaires et de la bourgeoisie que Sand, sous le Second Empire, voudra favoriser par ses romans et son théâtre.

---

31. George SAND, Préface du *Mariage de Victorine*, dans *Théâtre de George Sand*, Indigo et Côté-femmes éditions, Paris, 1996-2007, t. IX.

## Moments

La mobilisation des arts du XVIII<sup>e</sup> siècle relève souvent chez George Sand de la stratégie critique, liée à un moment précis de sa carrière ou de l'histoire contemporaine où la plume veut agir. Cela ne relève pas d'un abandon naïf : la distance critique et l'éloignement satirique ménagés ponctuellement par la romancière sont là pour le rappeler. Dans *Mademoiselle Merquem* (1868), les statuts de la confrérie maritime ressemblent à « une page du Contrat social enguirlandée par Florian<sup>32</sup> ». Aussi convient-il d'interpréter le privilège momentanément rendu à tel art inscrit dans telle période du XVIII<sup>e</sup> siècle à la lumière du moment de l'écriture.

Trois grandes périodes pourraient ainsi se détacher, au-delà des œuvres de jeunesse où les souvenirs littéraires et artistiques guident l'auteur en herbe dans ses tâtonnements incertains. Le moment socialiste de la décennie 1840, dominé par le « monument » *Consuelo*, voit Sand se préoccuper d'un siècle où se sont forgées, en partie par les arts de la scène, une nouvelle conscience critique ainsi qu'une sensibilité susceptible d'alimenter une nouvelle sociabilité, plus soucieuse d'égalité. L'intérêt pour les théâtres non officiels de la foire, pour la comédie italienne, pour le drame « larmoyant », perceptible dans les essais du théâtre de société de Nohant, correspond avant 48 à la quête d'une forme artistique collective où s'effacent la coupure entre scène et salle comme la hiérarchie entre auteur et acteur<sup>33</sup>. La mobilisation dans *Consuelo* d'une figure comme celle de Joseph Haydn, l'insistance sur les origines modestes du compositeur sont à relier à l'intérêt grandissant de Sand pour le génie collectif des poètes populaires. Surtout, Sand recherche dans les arts du siècle de Rousseau, de Sedaine, de Grétry, le moyen de contrer l'expansion jugée anarchique de la forme, la confusion contemporaine, autour de 1840, entre approfondissement artistique et progrès matériel, technique, des moyens de représentation. Sand s'en explique en 1845 dans sa préface à la traduction de *Werther* par Pierre Leroux : louant la « netteté » et la « chaleur » de l'écriture de Goethe, elle s'en prend à « l'art moderne », « richesse sans choix », « luxe sans ordre », « essor sans mesure », expression d'une société anomique,

---

32. George SAND, *Mademoiselle Merquem*, éd. Martine REID, Actes sud, Babel, Arles, 1996, p. 174.

33. Cela ne va pas sans tensions, le drame de Diderot se fondant sur l'esthétique du tableau et la dramaturgie du « quatrième mur ». Voir sur ce point mon ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, PUPS, Paris, 2010.

inégalitaire, économiquement dépenièrre et violente<sup>34</sup>. Un modèle de simplicité, à vertu critique, se cherche dans cet ailleurs perdu que constitue le siècle passé, à rebours des productions contemporaines de la littérature comme du théâtre, de l'art lyrique ou de la peinture.

Un deuxième moment correspond au tournant du siècle, à l'échec de la République et à l'installation de l'empire autoritaire. *Histoire de ma vie*, commencée avant 1848 mais publiée après 1854, construit une nouvelle image publique de la romancière, tend à effacer le visage de la républicaine socialiste pour esquisser la silhouette de la « bonne dame de Nohant ». Dans ce contexte et dans cette perspective, l'ancrage personnel dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, le rappel de la double ascendance familiale, permettent de transfigurer l'écrivain George Sand : face aux déchirures de l'histoire, l'artiste doit symboliser le passage possible d'un siècle l'autre, par delà la faille révolutionnaire, figurer la concorde sociale entre peuple et aristocratie. Le troisième moment, au tournant libéral du Second Empire, dans les années 1863-1864, voit Sand réaffirmer sa filiation rousseauiste dans l'article « À propos des Charmettes », publié le 15 novembre 1863 dans la *Revue des Deux Mondes*. Sans doute s'agit-il alors de remobiliser le souvenir et l'exemple du siècle pré-révolutionnaire, de reprendre le travail de sape dirigé contre certaines autorités (notamment cléricales), de retrouver l'image d'un siècle esthétiquement, philosophiquement et politiquement *actif*, offusqué par la mode Régence et les vertiges rococo des partisans contemporains du style artiste et de l'art pour l'art.

Une continuité se perçoit sous ces revirements apparents et ces mobilisations à éclipses des arts du siècle des Lumières : la fidélité à Mozart dont l'œuvre constitue un « horizon régulateur » pour la romancière, en quête d'une transparence qui fondrait l'échange harmonieux avec son lectorat. Cette image d'un Mozart limpide est bien sûr une construction et mériterait d'être examinée comme telle : d'être replacée dans l'histoire de la réception et de la perception de sa musique. Retenons pour finir les célébrations sandiennes d'une musique du XVIII<sup>e</sup> siècle appelée à guider l'artiste dans le labyrinthe du nouveau siècle. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand compare le style de Rousseau aux compositions de Mozart :

« *La langue de Jean-Jacques et la forme de ses déductions s'emparèrent de moi comme une musique superbe éclairée d'un grand soleil. Je le comparais à Mozart ; je comprenais tout ! Quelle jouissance pour*

---

34. George SAND, Préface à *Werther*, reprise dans *George Sand critique*, op. cit., p. 298.

*un écolier malhabile et tenace d'arriver enfin à ouvrir les yeux tout à fait et à ne plus trouver de nuages devant lui<sup>35</sup> ! »*

L'autobiographe définit la musique de Mozart par « *le calme de la santé, par conséquent la plénitude de la vie* », posant ainsi la supériorité relative de Mozart sur Chopin dont la « *faiblesse* » est « *dans l'excès même de cette puissance* » – mais « *Mozart seul lui est supérieur* ». Mozart est seul capable selon George Sand de faire un chef-d'œuvre « *avec une teinte plate* », là où la musique de Chopin « *était pleine de nuances et d'imprévu<sup>36</sup>* » – lignes où s'esquissent sous la plume de Sand une définition du romantisme musical opposé à un classicisme autrichien ? Sand reproche en 1864 à Victor Hugo d'avoir oublié Rubens et surtout Mozart dans son tableau d'honneur des artistes, dressé dans *William Shakespeare* :

*« Rubens et Mozart, pourquoi n'êtes-vous pas de la couronne d'étoiles tressée par le poète ? Le poète n'a-t-il de véritable enthousiasme, de prédilection instinctive que pour les génies qui sont à la limite du ciel et de l'enfer ? N'admet-il pas qu'un génie puisse être lumière et rien que lumière, comme Mozart ? Et s'il faut, pour les nobles besoins de sa noble thèse, que les surhumains et les contestés soient seuls admis dans son panthéon, Rubens n'a-t-il pas le droit de s'asseoir à côté de Rembrandt ? Qui donc a été, qui est encore plus contesté que lui par la petite critique ? Et Mozart aussi, n'a-t-il pas le droit de demander vengeance contre l'école du petit ramage italien moderne qui le repousse encore comme l'introducteur du prétendu nuageux germanique en Italie ? – Mozart nuageux ! Mozart le fils du lac et du soleil – Mozart ! j'ai envie d'écrire ton nom cent fois sur les murailles blanches de ma petite chambre. Il me semble que j'entends la lune, le rossignol et le torrent chanter là-bas le trio des masques. C'est pour cela que les chiens de Gargillesse ne se permettent pas d'aboyer<sup>37</sup>. »*

Mozart et Rubens : deux faces opposées de la création artistique ici réunies dans un même plaidoyer ; deux siècles différents, aussi, comme pour rappeler que l'intérêt de George Sand pour le XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas exclusif.

---

35. George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. I, pp. 1060-1061.

36. *Ibid.*, t. II, p. 421.

37. George SAND, « Impressions et lectures de printemps » (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1864), repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 676-677.

Telles sont les problématiques croisées dans les articles ici réunis, ordonnés selon une logique thématique : art dramatique, musique et opéra, Beaux-Arts. Cette tripartition ne vaut pas hiérarchisation des arts, même si l'art musical constitue, sous la plume de Sand, la plus riche des expériences artistiques, la plus symboliques aussi, susceptible de faire esthétiquement, éthiquement, politiquement, sens en littérature.

Olivier Bara (Université Lyon 2, UMR LIRE)



## George Sand, fille naturelle de Diderot ? :

### Du *Père de famille* de Diderot au *Pressoir* de George Sand

**P**OUR EXAMINER LA QUESTION de la paternité littéraire, ou de l'empreinte de Diderot dans l'écriture théâtrale sandienne, il convient de cerner d'abord les influences philosophiques et esthétiques qu'aurait pu avoir Diderot sur Sand. De là, à la suite de Gustave Planche, un parallèle pourra être mené entre *Le Père de famille* de Diderot et *Le Pressoir* de George Sand. Pour rester dans l'esprit de Diderot, force est de mener la réflexion comme une interrogation, et d'inscrire le paradoxe dans les réponses apportées.

#### De Diderot à Sand : influences ou points communs ?

Le rapprochement de la vie et des œuvres de Diderot et de Sand fait apparaître de nombreux points communs. Le mariage, institution contre nature, fait de la femme « une propriété » pour le Diderot du *Supplément au Voyage de Bougainville* (1772). Ce mariage, qu'il présente comme « assujetti [...] à une infinité de formalités<sup>1</sup> », est celui qu'évoquent les premières héroïnes éponymes du roman *Indiana* (1832) et de la nouvelle *Lavinia* (1833)<sup>2</sup>. Tous les deux prônent l'instruction populaire comme remède à la misère. Tous les deux font une grande place à la musique dans

---

1. DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, éd. Gilbert Chinard, Droz, Paris, 1935 / The John Hopkins Press, Baltimore, 1935, p. 189.

2. C'est Lavinia qui déclare : « je hais le mariage, je hais tous les hommes, je hais les engagements éternels, les promesses, les projets, l'avenir arrangé à l'avance par des contrats et des marchés dont le destin se rit toujours ». George SAND, *Lavinia*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 130.

leur œuvre, mais c'est bien évidemment le théâtre qui les fascine, et ce, depuis leur enfance. Raymond Laubreaux a insisté sur « l'importance de la pratique du théâtre dans l'éducation donnée par les Jésuites<sup>3</sup> » qu'a reçue Diderot et sur le fait qu'il n'avait pas été « sans quelquefois monter sur une estrade et s'y trouver en position d'acteur<sup>4</sup> ». Sand a décrit elle-même, dans *Histoire de ma vie*, ses mises en scène de Molière au Couvent des Anglaises<sup>5</sup>. Au-delà de ces points communs, est-il possible de parler d'influence de Diderot sur Sand ?

Rappelons que Sand avait dans sa bibliothèque l'*Encyclopédie* en 36 volumes, les *Lettres à Mademoiselle Volland*, *Le Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien*<sup>6</sup>. Sand a sûrement lu *Le Neveu de Rameau* quand elle écrit à Louis Viardot, le 17 octobre 1841 :

« Je suis en train de lire quelques pages de Diderot et je crois que je m'imprègne de son cynisme pour un quart d'heure ; c'est déjà trop, — mais quel bon génie malgré tout ! Quelle couleur, quelle force de poitrine, quelles entrailles sonores<sup>7</sup> ! »

Même si elle essaie d'échapper au « cynisme » illustré par le personnage du Neveu de Rameau, Sand sait, elle qui a fréquenté les Philosophes des Lumières, que la lumière de ce cynisme peut mettre au jour de vrais problèmes philosophiques. Elle a sûrement apprécié la valeur heuristique du dialogue, elle dont le but est d'instruire lecteurs et spectateurs. Le dialogue est d'ailleurs une forme que l'un et l'autre exploitent dans leurs œuvres en dehors des pièces. Mais à la lumière crue du cynisme, Sand a préféré la lumière du théâtre qui met en scène le pathétique moralisant<sup>8</sup>.

---

3. Raymond LAUBREAUX, « Diderot et le théâtre », in DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien, Entretiens sur le Fils naturel*, G-F Flammarion, Paris, 1981, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques*. éd. Georges Lubin, 2 volumes, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1970-1971.

6. Georges LUBIN, « Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la bibliothèque de George Sand », *Présence de George Sand*, N° 23, juin 1985, pp. 4-8.

7. George SAND, *Correspondance*. 25 volumes, éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, 1964-1995. Toutes les références à ces volumes seront notées de la façon suivante : (*Corr.* volume, page). Pour cette citation, (*Corr.* t. V, p. 477).

8. Shira MALKIN a souligné cet usage du pathétique dans les romans et dans le théâtre de Sand dans son article, « Tableau et coup de théâtre. Le pathétique dans *Adriani* », *George Sand*, éd. Dominique Laporte et David A. Powell, *Études Littéraires*, vol. 35, N°s 2-3, été-automne 2003, pp. 107-121.

Il est peut-être bon de rappeler que le *Paradoxe sur le comédien* composé entre 1769 et 1773 « constitue probablement la première approche théorique moderne de l'art de l'acteur<sup>9</sup> » et qu'il fut publié en 1830 après la mort de Diderot, en pleine révolution romantique au théâtre, au moment où Sand se prépare à entrer en littérature. Si Diderot a mis en avant « l'acte créateur du comédien en scène<sup>10</sup> », Sand a dit à de nombreuses reprises dans les préfaces de ses pièces<sup>11</sup> ce qu'elle doit aux comédiens qui l'ont expérimentalement aidée à améliorer, à mettre en scène ses pièces de théâtre et même à les amener au théâtre. J'ai montré le rôle important qu'a joué Bocage dans le premier vrai succès de Sand au théâtre que fut *François le Champi*<sup>12</sup>. Laubreaux a aussi conclu que Diderot avait sûrement parlé métier avec le comédien Molé qui avait défendu *Le Fils naturel* auprès de ses camarades acteurs, et qu'il avait « suivi les répétitions de ses pièces, et ce, dès la mise à la scène du *Père de famille* en 1761<sup>13</sup> ». Mais Sand a poussé plus loin sa coopération avec les acteurs et c'est elle qui a appliqué le précepte : « il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur », proposé par Dorval dans les *Entretiens*. Sand et Diderot fréquentent les théâtres, ils aiment et admirent les acteurs et les actrices, et en font des personnages de leurs œuvres. Jean-Louis Leutrat affirme que le théâtre fut une passion pour Diderot qui avait hésité « entre la Sorbonne et la Comédie » et qui « voit dans le grand comédien une personnification du génie<sup>14</sup> ». On sait ce que les théories du drame bourgeois, du drame contemporain, du mélodrame et de la pantomime doivent à Diderot. La différence entre Sand et Diderot est que le second s'est fait théoricien du théâtre. Sand a donné sa conception du théâtre dans son texte « Mon Théâtre<sup>15</sup> », mais elle ne se fait pas théoricienne, elle

---

9. Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Bordas, Paris, 1990, p. 1.

10. Raymond LAUBREAUX, art. cité, p. 12.

11. Catherine MASSON, « Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, vol. 22, 2003, pp. 19-33.

12. Catherine MASSON, « George Sand et l'“auto-adaptation” de ses romans à la scène », dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Presses Universitaires de Caen, 2006, pp. 71-83.

13. Raymond LAUBREAUX, art. cité., pp. 12-13.

14. Jean-Louis LEUTRAT, *Diderot*, Classiques du XX<sup>e</sup> siècle, Éditions universitaires, Paris, 1967, p. 40.

15. Texte paru dans *La Presse* le 8 septembre 1860 et qui servira de préface au *Théâtre complet* de Sand ; repris et présenté par Olivier BARA dans son édition de *Pierre qui roule* de George Sand, Paradigme, Orléans, 2007.



Gustave Planche (1808-1857), vu par BENJAMIN

expérimente le théâtre dans son laboratoire de Nohant, et a fait du théâtre un art expérimental avant Antoine, comme l'a montré Gay Manifold<sup>16</sup>. Puisque Nohant vient d'être évoqué, il faut souligner l'intérêt porté aux marionnettes que Sand partageait avec Diderot car la pièce de celui-ci, souvent considérée comme la meilleure, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, met en scène Hardouin, un montreur de marionnettes qui se donne la comédie.

### George Sand vu par Gustave Planche<sup>17</sup>

Dans la partie de ses *Études littéraires* dédiée au « théâtre », Gustave Planche consacre plusieurs pages de critiques ambivalentes, mais plutôt négatives, au *Pressoir*<sup>18</sup>. Il voit dans la pièce de Sand une imitation du *Père de famille* de Diderot :

« J'avais conseillé<sup>19</sup> à l'auteur de *Claudie* d'étudier Sedaine, et tout en affirmant que Sedaine échappe à l'étude, il a écrit *le Mariage de Victorine*. Aujourd'hui je crains qu'il n'associe à l'étude très-salutaire de Sedaine, l'étude très-dangereuse de Diderot. Si *le Philosophe sans le savoir* renferme des leçons excellentes, des leçons dont peuvent profiter les écrivains les plus habiles, *le Père de famille* est loin de mériter le même éloge. Diderot, malgré l'élévation de sa pensée, sera toujours un modèle périlleux ; il a trop d'emphase, trop de goût pour la déclamation. Or, j'ai regret à le dire, il y a dans *le Pressoir* plus d'une scène qui rappelle le ton du *Père de famille*. Quand Pierre et Valentin vont se battre au bâton ou au compas, et que Pierre parle de leur titre de compagnon comme d'un titre de noblesse, il est impossible de ne pas songer aux phrases ampoulées du *Père de famille*.

« J'espère que l'auteur du *Pressoir* comprendra la supériorité de Sedaine sur Diderot dans le domaine dramatique, et ne confondra plus l'emphase avec la vraie grandeur : un talent aussi élevé que le sien ne doit pas trébucher deux fois<sup>20</sup>. »

En ce qui concerne *Le Mariage de Victorine* comme suite au *Philosophe sans le savoir* et la filiation esthétique assumée et affichée par Sand entre elle et Sedaine, Michèle Hecquet a montré chez Sand l'évolution

---

16. Gay MANIFOLD. *George Sand's Theatre Career*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1985.

17. Si l'on veut lire quelques pages sur la critique Gustave Planche vu par George Sand, voir *Histoire de ma vie*, éd. citée, t. 2, pp. 280-289.

18. Gustave PLANCHE, *Études littéraires*, Michel-Lévy frères, Paris, 1855, pp. 323-329. Sa critique de la pièce avait paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> octobre 1853.

19. Gustave PLANCHE, « Littérature dramatique. *Claudie*, par George Sand », *Revue des Deux Mondes* (1<sup>er</sup> février 1851), pp. 487-511.

20. PLANCHE, *op. cit.*, 1855, pp. 328-329.

d'un théâtre du peuple ou pour le peuple vers un théâtre bourgeois qui prône les vertus du travail, de la famille et de l'ordre patriarcal<sup>21</sup>. À la suite, Olivier Bara a vu dans le « moment Sedaine » de 1851 « le premier signe d'un revirement ou d'une volte-face venant clore les quatre années de création théâtrale, républicaine et populaire (1848-1851)<sup>22</sup> ». Bara a en plus souligné les contradictions de la pensée théâtrale de Sand et a précisé que « le dix-huitième siècle de George Sand se nourrit de tensions<sup>23</sup> ». En fait, comme le montrera *Le Pressoir*, drame joué le 1<sup>er</sup> septembre 1853 au théâtre du Gymnase, donc après *Le Mariage de Victorine*, la rupture avec Diderot est loin d'être totale. Mais, la question qui reste est de savoir si Sand est diderotienne, comme le héros de Sedaine philosophe, sans le savoir : interrogation sur laquelle il faudra revenir, pour une analyse de la paternité littéraire.

Quant à la supériorité de Sedaine sur Diderot affirmée par Planchon, rappelons qu'Anne Ubersfeld présente *Le Philosophe sans le savoir* comme un des meilleurs drames bourgeois, tout en précisant qu'il s'agit d'un « texte typique du drame bourgeois moral selon Diderot, exaltant les valeurs bourgeoises, et appelant au compromis de classes<sup>24</sup> ». La filiation de Diderot à Sedaine soulignée par Ubersfeld s'explique évidemment par la chronologie. Sedaine a écrit sa pièce en 1765 et elle fut créée le 2 décembre 1766, alors que Diderot avait déjà publié *Le Fils naturel*<sup>25</sup> et *Les Entretiens avec Dorval* (ou *Entretiens sur Le Fils naturel*) en 1757, *Le Père de famille*<sup>26</sup> et *Le Discours sur la poésie dramatique* (ou *De la poésie dramatique*) qui en découle en 1758<sup>27</sup>. Diderot présente Sedaine comme un génie dans le *Paradoxe sur le comédien*, et à propos du *Philosophe sans*

21. Michèle HECQUET, « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, textes réunis par Franck BAUER et Guy Ducrey, éditions de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. "Travaux de recherches", Villeneuve d'Ascq, 2003, (pp. 143-152), p. 151.

22. Olivier BARA, « L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le XVIII<sup>e</sup> siècle », dans GEORGE SAND : *Intertextualité et Polyphonie I*, sous la direction de Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT, Peter Lang, 2010, pp. 136-137.

23. *Ibid.*, p. 143.

24. Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Belin, Paris, 1993, p. 13.

25. La représentation au Théâtre Français le 26 septembre 1771 fut un échec.

26. La pièce fut jouée en 1761 à Lyon et les 9 représentations à la Comédie-Française furent bien accueillies par le public. Elle fut reprise 9 fois dans ce théâtre en 1769.

27. Ce n'est qu'en 1767 que BEAUMARCHAIS publie son *Essai sur le genre dramatique* et en 1773, Louis-Sébastien MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'Art dramatique*.

savoir, il écrit : « Je m'intéressais plus que lui au succès de la pièce ; la jalousie de talents est un vice qui m'est étranger<sup>28</sup> ».



Michel-Jean Sedaine (1719-1797)  
par Henri GREVEDON, d'après DAVID

Planche ne relève pas cette filiation entre Sedaine et Diderot ; en journaliste et critique qui fréquente les théâtres et s'intéresse à la représentation, il les présente presque comme dieu et diable lorsqu'il qualifie l'étude de Sedaine comme « très-salutaire » mais l'étude de Diderot comme « très-dangereuse ». Planche voit d'abord cet effet négatif de Diderot sur Sand dans le ton déclamatoire et il ajoute que « Signé d'un nom inconnu, *le Pressoir* n'aurait certainement pas rencontré une si vive sympathie<sup>29</sup> ». Il juge l'auteur et conclut : « il pourrait mieux faire ». Théophile Gautier qui parle du *Pressoir* dans *La Presse* du 19 septembre 1853, se réjouit au contraire de voir Sand « persister dans la carrière théâtrale », et trouve que « le drame se soutient et se déroule sans charpente et sans ficelle ». Il vante la « fraîcheur de vie, [les] nuances délicates et transparentes » de « ce tableau champêtre peint d'une touche si sobre et si légère<sup>30</sup> ».

---

28. DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien, Annexes*, présentation par Jean Goldzink, Garnier-Flammarion, Paris, 2005, pp. 297-298. Les références à ces textes théoriques de Diderot seront extraites de cette édition.

29. Le 14 septembre 1853, Sand écrit aux Duvernet que la pièce a eu « un succès colossal » (*Corr.* t. XII, p. 82).

30. Après la première représentation, 13 comptes rendus paraissent dans la presse. Voir la liste de ceux-ci dans le volume XII de la *Correspondance*, p. 2-3.

Planche montre que la pièce ne comporte pas de « fable rapide et vante » et que Sand « n'a pas pris la peine de construire une œuvre, dont les diverses parties ne pussent être déplacées ». Il lui reproche l'absence de mouvement des personnages ou les mouvements sans but, et le manque d'action. L'auteur, nous dit Planche, « s'est contenté d'écrire des dialogues ». Il explique le succès de la pièce « par le charme et la vérité des détails ». Il ajoute que « le public fatigué des sentiments exagérés qui ont envahi la scène depuis vingt ans, s'est montré plein de bon vouloir pour les sentiments vrais que l'auteur a placés dans la bouche de ses personnages ». Pourtant, il précise que Maître Valentin est dessiné d'après nature. Planche semble alors ignorer que l'esthétique vériste est aussi héritée de Diderot. Comment Planche peut-il souligner à plusieurs reprises la véracité des personnages tout en leur reprochant le ton déclamatoire ? Est-ce qu'il ne voit pas la différence entre le texte de l'auteur et la déclamation qui est le fait de l'acteur, ou est-ce contre le pathétique ou la sublimation du ton prôné par Diderot ?

À propos de ce ton déclamatoire, dans la scène 10 du troisième acte de laquelle Planche fait référence, Pierre, fou de jalousie, frappe d'un coup de hache l'inscription, placée symboliquement au-dessus du pressoir, qui représentait « *deux mains jointes, emblème de foi et d'amitié* » et sur laquelle était inscrite : « *Nous, Louis-Antoine Valentin, compagnon charpentier, et Pierre Bienvenu, compagnon menuisier, avons terminé cet ouvrage*<sup>32</sup> ». Pierre avait expliqué à son père : « *Oui, mon père, c'est moi qui ai mis Valentin en première ligne, non-seulement parce que je l'aime plus que moi-même, mais encore parce qu'il a plus et mieux travaillé que moi ici*<sup>33</sup> ». Ce conflit entre l'amour et l'amitié était déjà le sujet de la pièce de Goldoni, *Le Véritable ami*, dont Diderot s'était inspiré pour écrire *Le Fils naturel*. Cette thématique, ainsi que celle de la bâtardise, se poursuit dans *Le Père de famille*, mais chez Sand, c'est peut-être le thème de l'amitié qui est le plus fort. Dans la scène 10 du troisième acte du *Pressoir*, la tirade de Valentin est un plaidoyer pour l'amitié, une définition de l'amour et du bonheur où Sand a mis sa passion. Et elle indique pour l'acteur : « *V*

31. Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 10-13.

32. George SAND, *Théâtre Complet*, 4 volumes, Calmann Lévy, Paris, 1877. Toutes les références au *Pressoir* seront extraites du deuxième volume de cette édition (ici acte III, sc. 4, p. 337).

33. *Ibid.*, p. 338.

*lentin, s'animant peu à peu*<sup>34</sup> ». Elle souligne donc l'importance de la progression de l'émotion. À Mme Riccoboni, romancière et actrice, qui écrivait à Diderot qu'« on ne discerne pas les détails au théâtre », Diderot répondait : « Quelle idée ! [...] Est-ce pour des imbéciles que vous jouez ? » Et il ajoutait : « il ne faut pas jouer seulement du visage, mais de toute la personne<sup>35</sup> ». Toute la tirade de Valentin va dépendre du ton de l'acteur et de son jeu. Voltaire, dans *Des Divers Changements arrivés à l'art tragique*, rappelle que « la déclamation, qui fut, jusqu'à M<sup>elle</sup> Lecouvreur (1692-1730) un récitatif mesuré, un chant presque noté, mettait [...] un obstacle à ces emportements de la nature qui se peignent par un mot, par une attitude, par un silence, par un cri qui échappe à la douleur<sup>36</sup> ». Ce qui fut un art est devenu, avec l'adjectif péjoratif « déclamatoire », une façon ampoulée<sup>37</sup> et désuète de dire un texte. Si on peut trouver un aspect mélodramatique à la tirade de Valentin, dans l'ensemble, la pièce de Sand l'est beaucoup moins que celle de Diderot. *Le Père de famille* présente à de nombreuses reprises des tirades assez longues ; celle de Valentin est la plus longue de la pièce. *Le Père de famille* reste toujours dans le sérieux et le mélodramatique, alors que dès le début, avec les personnages Maître Bienvenu et Maître Valentin, Sand introduit le comique dans sa pièce. Ces deux personnages, l'un riche et l'autre pauvre, sont tous les deux artisans et se querellent comme des enfants, leur famille s'amuse de leurs joutes et de leurs réconciliations.

L'autre critique essentielle de Planche est que la pièce manque d'action et que « le dénouement est prévu dès la première scène » ; il explique : « Que Reine parle, et la comédie à peine commencée finit brusquement. Pourquoi Reine ne parle-t-elle pas<sup>38</sup> ? C'est ce que l'auteur a négligé de nous expliquer, ou du moins ce qu'il indique trop vaguement ». On peut

---

34. *Ibid.*, p. 351.

35. Lettre à Mme Riccoboni, 27 novembre 1758, dans les Annexes de l'éd. citée de Jean Goldzink, p. 347.

36. Cité dans *Dictionnaire de la Langue du Théâtre* d'Agnès PIERRON, Paris, Le Robert, 2002, p. 163.

37. Pour Olivier BARA, il semble impossible à l'acteur, qui dit les paroles de Valentin sur l'amitié, d'échapper à la déclamation ampoulée. Voir *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. "Theatrum mundi", Paris, 2010, pp. 194-195.

38. Sur le mutisme de Reine, voir Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, *op. cit.*, p. 194.

utiliser ce que dit Diderot dans *De la poésie dramatique* pour défendre Sand contre Planche et comprendre le choix de ce silence :

« Si j'osais me flatter de quelque adresse dans *Le Père de famille*, ce serait d'avoir donné à Germeuil et à Cécile une passion qu'ils ne peuvent s'avouer dans les premiers actes, et de l'avoir tellement subordonnée dans toute la pièce à celle de Saint-Albin pour Sophie, que même après une déclaration, Germeuil et Cécile ne peuvent s'entretenir de leur passion, quoiqu'ils se retrouvent ensemble à tout moment.

« Il n'y a point de milieu : on perd toujours d'un côté ce que l'on gagne de l'autre. Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapidité par des incidents multiples, vous n'aurez plus de discours ; vos personnages auront à peine le temps de parler ; ils agiront au lieu de se développer. J'en parle par expérience<sup>39</sup>. »

« Développer les personnages », montrer leur monde intérieur, c'est ce que Sand fait au théâtre. Elle le fait dans *Cosima*, dans *François le champi* et dans *Claudie*. De façon générale, Planche pense que « la conduite des personnages n'est pas réglée par une pensée prévoyante » ou qu'« ils ne sont pas entraînés par une passion énergique ». La lecture de la tirade de Valentin va à l'encontre de cette accusation ; Sand a mis sa passion, ses propres convictions dans la bouche de ce jeune compagnon charpentier. Pour répondre à la critique de Planche concernant la conduite et la construction des personnages sandiens, il faut pousser plus loin la comparaison entre les deux pièces.

### *Le Père de famille et Le Pressoir*

*Le Père de famille* fut publié avant d'être représenté, ce ne fut pas le cas du *Pressoir* qui est le résultat d'un travail écrit suivi d'expérimentations à Nohant. C'est d'ailleurs la lettre d'envoi du manuscrit à Lemoine-Montigny<sup>40</sup>, acteur dramatique, directeur du théâtre de la Gaîté, puis du Gymnase, qui sert de préface à la pièce publiée dans le deuxième volume du *Théâtre complet*<sup>41</sup>. Bien que Diderot ait souligné dans les *Entre-*

---

39. Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, éd. citée, p. 178.

40. Dès le 13 janvier 1853, Sand lui écrit : « *J'ai fait une pièce en trois actes un peu forts, forts d'étendue, je ne prétends pas dire autre chose, en vue de la troupe du Gymnase* » (Corr. t. XI, p. 545).

41. Rappelons qu'en général, Sand utilise comme préface des lettres ou des textes écrits après la représentation ; ce n'est pas le cas pour *Le Pressoir*. Diderot a lui aussi choisi comme préface une lettre à la Princesse de Nassau-Saarbruck au jugement de laquelle il a soumis le manuscrit de sa pièce. Voir Catherine MASSON, « Préfaces de George Sand à son théâtre: Manifeste théâtral et témoignages historiques », art. cité.

tiens sur le *Fils naturel* la nécessité d'un genre intermédiaire, le genre sérieux, entre le genre comique et le genre tragique, il présente *Le Père de famille* comme une comédie. C'est dans le *Discours sur la poésie dramatique* qu'il explique : « J'ai essayé de donner dans *Le Fils naturel* l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille* [...] est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie<sup>42</sup> ». Il ne s'agit pas d'une « comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice<sup>43</sup> » ; mais d'une « comédie sérieuse<sup>44</sup>, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme<sup>45</sup> ». Bien que Sand ait qualifié sa pièce de « drame<sup>46</sup> », elle ajoute dans sa préface : « j'ai pensé pouvoir faire une pièce qui n'a la prétention d'être ni un drame ni une comédie, ni une formule d'enseignement nouveau<sup>47</sup> ». Après avoir lu les réflexions de Diderot sur le genre intermédiaire, il est intéressant de noter que Sand situe également sa pièce dans un genre intermédiaire ; mais de référence à Diderot, aucune. Pourtant, elle termine son paragraphe de présentation de ses intentions avec cette affirmation quasi diderotienne :

« Les meilleures moralités sont celles qui arrivent toutes faites dans l'esprit du spectateur, et dont il sent l'application dans une œuvre d'art rendue avec la supériorité que vos admirables artistes sauront y manifester<sup>48</sup> ».

Dans *De la poésie dramatique*, Diderot a clairement énoncé que dans *Le Père de famille*, il met en scène les devoirs des pères<sup>49</sup>, que les deux

---

42. Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, éd. citée, p. 166.

43. *Ibid.*, p. 167.

44. Sur l'aspect comique de la pièce, voir Jean GOLDZINK, « Présentation » de DIDEROT, *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Garnier-Flammation, Paris, 2005, pp. 32-33. Les références au *Père de famille* seront extraites de cette édition.

45. Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, éd. citée, p. 167.

46. Dorrya FAHMY qualifie *Le Pressoir* d'« ennuyeuse comédie larmoyante », *George Sand, auteur dramatique*, Droz, Paris, 1935, p. 311. Sand parle aussi de sa pièce comme d'une comédie dans sa *Correspondance (Corr.*, t. XII, p. 44). Elle a utilisé le mot « comédie » à plusieurs reprises pour qualifier ses pièces. Elle a présenté *François le champi* et *Le Mariage de Victorine* comme des comédies, mais *Claudie* comme un drame.

47. George SAND, *Le Pressoir*, éd. citée, préface, p. 266.

48. *Ibid.*, pp. 266-267.

49. La critique a très souvent commenté l'aspect autobiographique d'un tel sujet, ajoutant que cette pièce découle des rapports violents entre Diderot et son père au sujet de son mariage avec une lingère (Antoinette Champion).



*Denis Diderot*  
Bronze de Pigalle (1777)

grands pivots de la pièce sont « l'établissement du fils et de la fille », et que « la fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants, et des enfants envers leurs parents, le mariage et le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille, vient amené par le dialogue<sup>50</sup> ». Jean Goldzink a souligné la modernité du sujet de la pièce qui traite de la crise de la famille et de la mésalliance<sup>51</sup>. À travers les interrogations d'un père se dit l'importance de la famille dans la société. Pascale Pellerin explique que c'est à cause de cette « figure symbolique du père, image du roi », que la pièce fut jouée 191 fois durant la Révolution française, plus que *Le Philosophe sans le savoir* qui fut représentée une quarantaine de fois<sup>52</sup>. La problématique parentale de la pièce de Diderot ne pouvait que séduire George Sand ; mais elle explique surtout à Lemoine-Montigny qu'elle a essayé avec sa pièce de mettre des villageois sur scène après y avoir mis des paysans. Elle insiste sur le fait que le paysan « est plus aux prises avec la nature qu'avec la société<sup>53</sup> », contrairement au villageois plus instruit et qui a des sentiments « plus analysés ».

Planche a admis dans sa critique que l'ouvrage de Sand « confié à des interprètes très-habiles et parfaitement disciplinés, [avait] réuni de nombreux suffrages ». Pour Sand comme pour Diderot, l'acteur est au centre de la dramaturgie. Sand, comme Diderot, souligne l'importance du tableau et de la pantomime au théâtre. Lorsqu'elle écrit, elle imagine les décors, la mise en scène et le jeu qui doit révéler les émotions des personnages. La première scène du *Pressoir* comme celle du *Père de famille*, commence par une description de type didascalique et le texte des deux pièces est émaillé d'indications de jeu. Comme Diderot, Sand inscrit la mise en scène dans sa pièce et elle sait que le jeu des acteurs sera crucial. Elle écrit à son fils Maurice le 18 avril 1853 : « la pièce gagnera beaucoup à être essayée » à Nohant :

---

50. Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, éd. citée, p. 168. Voir aussi les pages 184-187.

51. Jean GOLDZINK, « Présentation » de Diderot, *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?*, éd. citée, p. 30.

52. Pascale PELLERIN, « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 27 *Varia*, mis en ligne le 4 août 2007. URL: <http://rde.revues.org/document941.html>.

53. Préface de la pièce, lettre d'envoi du manuscrit à Lemoine-Montigny, George SAND, *Théâtre complet*, éd. citée, t. II, pp. 265-267.

« Nous y trouverons des améliorations à [...] proposer. Tout ce qu'on a joué ici a réussi, tout ce qu'on n'y a pas joué n'a pas réussi [...] C'est si différent de voir et entendre ce qu'on a jugé sur papier<sup>54</sup> ».

Elle termine avec toute une liste de gens que Maurice doit inciter à jouer les différents rôles de la pièce<sup>55</sup>. Sand rejoint donc Diderot sur de nombreux aspects techniques et théoriques. Mais qu'en est-il des similarités entre la fable du *Pressoir* et celle du *Père de famille* ?

Si nous comparons la liste des personnages des deux pièces, nous voyons que la pièce de Diderot est centrée sur une famille aristocrate parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle et que celle de Sand se construit autour des relations entre des artisans d'un même village « *au siècle dernier* », donc au XVIII<sup>e</sup>. En donnant la liste des personnages du *Père de famille*, Diderot souligne bien les liens familiaux en répétant l'expression « père de famille » plutôt que « M. d'Orbesson », le nom de ce père. Sand met en scène deux pères de famille, Maître Bienvenu et Maître Valentin. M. d'Orbesson a une fille, Cécile, et un fils, Saint-Albin. Maître Bienvenu a également un fils, Pierre et une fille, Suzanne. Un autre fils est présent dans les deux drames : Germeuil, le fils d'un ami décédé de M. d'Orbesson que celui-ci traite comme son fils, et Valentin, le fils de Maître Valentin. Notons également deux jeunes filles : Sophie et Reine. Chez Diderot, le fils, Saint-Albin, aime Sophie dont on ne connaît pas l'origine mais il veut l'épouser. Chez Sand, Pierre aime la filleule de son père qui, elle aussi, est d'origine inconnue. Dans les deux pièces, l'amitié entre les jeunes hommes – Saint-Albin et Germeuil d'un côté, Pierre et Valentin de l'autre – est mise à rude épreuve et les secrets des uns et des autres ne facilitent pas les relations. Germeuil, le fils adopté de la maison aime en secret Cécile mais pense qu'il ne peut jeter son dévolu sur elle. Valentin découvre aussi qu'il aime Reine alors que son ami Pierre lui a confié sa passion pour elle. Reine aime Valentin en secret mais ne s'en croit pas aimée. Après maints détours dus au non-dit des personnages et aux problèmes de mésalliance, les deux pièces finissent par des mariages avec la bénédiction parentale. Dans *Le Père de famille*, Saint-Albin pourra épouser Sophie, et Germeuil, Cécile. Dans *Le Pressoir*, Suzanne, jeune veuve épousera Noël Plantier comme il était convenu. Valentin épousera Reine et ne perdra pas l'amitié de Pierre. Dans les deux pièces, le problème de la mésalliance est dépassé et l'amitié,

---

54. *Corr.* t. XI, p. 659.

55. La pièce est représentée à Nohant le 29 juillet et le 1<sup>er</sup> août 1853.

un moment remise en question par les amis eux-mêmes, ne sort que renforcée après l'épreuve.

Reine est en effet restée silencieuse pour ne blesser ni les uns ni les autres, mais elle était prête à quitter son parrain généreux qui, lui, veut bien qu'elle se marie avec son fils, pour éviter un mariage sans amour. Elle déclare à Pierre : « *Je vous aime comme mon frère ; mais on n'épouse pas son frère*<sup>56</sup> ». Reine aime en secret Valentin mais son statut social et la générosité de sa famille adoptive l'ont convaincue qu'elle n'a pas le droit de se mettre entre les deux amis. Dans la scène 8 de l'acte I, quand Valentin est supposé venir dire à Reine que son ami Pierre l'aime, il devient évident que Reine et Valentin s'aiment mais ne se le disent pas : c'est ainsi que Sand l'a voulu. Il ne s'agit pas d'un manque de travail de sa part ou d'un problème de construction de sa pièce comme l'affirme Planche. Il suffit de regarder toutes les indications scéniques destinées aux personnages pour connaître les vrais sentiments de Reine et de Valentin. Quand Reine entend Valentin lui dire qu'elle doit épouser Pierre, Sand précise qu'elle parle en « *étouffant sa douleur*<sup>57</sup> ». Mais ces émotions, ces sentiments, ce sont les acteurs qui devront les jouer. Sand insiste à plusieurs reprises, dans sa correspondance avec Lemoine-Montigny, pour que ce soit l'acteur Prosper Bressant qui joue le rôle de Valentin et elle précise : « *La pièce est perdue sans lui. Le rôle ne dit pas à la lecture ce qu'il est à la scène* ». Elle veut aussi absolument l'actrice Laurentine<sup>58</sup> pour jouer le rôle de Reine et conclut ainsi sa lettre du 15 juillet 1853 : « *Cette pièce a besoin d'un ensemble parfait et d'un équilibre de talents*<sup>59</sup> ». À la fin de la scène, c'est Valentin qui, obligé de contenir ses sentiments, pâlit et se trouve mal ; à peine vient-il de confier à Reine l'amour que lui porte Pierre, qu'il découvre son sentiment pour elle. La scène se termine par la découverte, par ces deux personnages, de l'impossibilité de leur amour, mais l'essentiel est dit dans le silence de la pantomime :

REINE. – [...] vous êtes près de vous trouver mal.

---

56. George SAND, *Le Pressoir*, éd. citée, p. 343.

57. *Ibid.*, p. 283.

58. Laurentine Goddé, actrice de l'Odéon. C'est Bérengère qui tenait le rôle à Nohant. Montigny voit la seconde représentation à Nohant. Gustave Vaëz, directeur de l'Odéon a assisté à la première. Sand mentionne que 50 personnes ont assisté à chaque représentation et que ce travail lui a permis de beaucoup retravailler sa pièce (*Corr.* t. XII, p. 60).

59. *Corr.*, t. XII, p. 35.

*Elle lui mouille le front avec son mouchoir, qu'elle trempe dans un pot à eau sur la commode.*

VALENTIN, *portant sa main près de ses lèvres.* – Reine, que tu es bonne ! pauvre enfant ! (*La repoussant.*) Non, non, ce n'est rien... Laissez Reine, laissez donc, je vous dis ! Est-ce que j'ai besoin de ça !

REINE, *interdite, s'éloignant.* – Alors, essayez de dormir... un petit quart d'heure ; ça vous remettra.

VALENTIN, *brusquement.* – Oui, mais ne faites pas attention. (*Il met sa tête dans ses mains, s'appuie sur la table, et reste immobile.* – Reine s'est assise près de la cheminée, regarde Valentin un instant, et fond en larmes. – Valentin, relevant la tête et la regardant. Elle s'est détournée pour pleurer.) Est-ce qu'elle pleure ? Qu'a-t-elle donc ? Que m'importe ?... Je ne dois pas... Ah ! je ne comprends plus rien moi... J'ai le vertige, je suis brisé ! *Il retombe et s'endort*<sup>60</sup>.

Reine ne peut pas avouer son amour à Valentin, contrairement à ce que dit Planche. Parlant des personnages du *Père de famille*, Diderot avait expliqué à Mme Riccoboni que le spectateur pourrait deviner la passion de Germeuil pour Cécile dans « les choses légères<sup>61</sup> », c'est-à-dire dans les gestes, dans la pantomime et dans le silence. Dans cette scène entre Reine et Valentin, il en va de même ; la proportion des indications scéniques par rapport aux dialogues montre que les sentiments vrais des personnages se liront dans le jeu de l'acteur et de l'actrice. Il est clair que Valentin repousse Reine par amitié pour Pierre, mais Reine, surprise, pense que Valentin ne l'aime pas. Sand sait les souffrances provoquées par les sentiments amoureux et, comme l'a souvent noté Henri James, elle excelle comme aucun de ses contemporains à décrire la passion. Mais le plus difficile est de la faire jouer à la scène dans la simplicité. Lorsqu'elle écrit à Émile Aucante qui s'occupe de la publication de la pièce chez Michel Lévy, elle insiste pour qu'il relise les épreuves afin qu'il n'y ait aucune faute de ponctuation, et elle précise :

*« J'ai fait beaucoup de petits ajoutés dans les indications de jeu et de sens. Ils sont indispensables et je sais que, par hâte de faire paraître on les omet souvent. Soyez rigide à cet endroit<sup>62</sup> ».*

---

60. George SAND, *Le Pressoir*, éd. citée, p. 285.

61. Lettre reproduite dans l'édition citée de Jean Goldzink, *Annexes*, p. 351.

62. *Corr.* T. XII, p. 116.



La file d'attente devant le théâtre du Gymnase pour *Le Pressoir*, de George SAND :  
 Légende de la caricature : « Je n'ai pas encore vu la pièce et j'en ai déjà assez... Quand on a été foulé et écrasé comme je le suis depuis une heure, on prend les presseurs en horreur ! »

Le personnage de Reine est très important dans la pièce ; son silence doit parler aux spectateurs, et c'est ce rôle que Planche n'a pas bien compris. Ce personnage rappelle ce que Sand écrit sur le valet de ferme du *Werther* de Goethe qui se fait « voir et comprendre sans nous rien dire ». Elle souligne le trait de génie de Goethe qui montre aussi Werther faisant semblant d'oublier son amour pour mieux montrer « la plaie de son cœur<sup>63</sup> ». Dans la pièce de Diderot, les personnages amoureux ne se disent pas leur amour, et le non-dit, qui est lié aux interdits dictés par le rang social ou l'amitié, en est aussi la cause. Si la technique dramatique rapproche les deux auteurs, c'est par le sort fait à la jeune fille sans père que se fait la différence entre Sand et Diderot. C'est là que peut être remise en question la paternité de Diderot vis-à-vis de Sand ou, tout du moins, c'est là que Sand s'émancipe et dévie du modèle. La question de la paternité littéraire est donc plus complexe qu'elle ne le laissait paraître au départ.

63. George SAND, préface à *Werther*, éd. Olivier Bara, dans *George Sand Critique 1833-1876*, sous la direction de Christine PLANTÉ, Du Lérot, Tusson, 2006, pp. 295-301.

## La paternité littéraire : mythe ou misogynie ?

Alors que l'influence de Diderot sur Sand semble nette, on peut se demander pourquoi elle ne le mentionne jamais comme modèle de son écriture théâtrale. Elle en parle peu dans sa correspondance mais l'appelle le grand Diderot<sup>64</sup>, elle félicite Champfleury d'avoir bien peint un acteur « à la manière de Diderot<sup>65</sup> ». Ce refus de reconnaître une paternité littéraire est étonnant chez quelqu'un qui n'a pas hésité à faire un pastiche de *L'Impromptu de Versailles* de Molière<sup>66</sup>, une suite à Sedaine, un pastiche de la comédie italienne avec *Les Vacances de Pandolphe*, et même une adaptation plus que lointaine de Shakespeare<sup>67</sup>. Dans son article sur la première édition d'*Indiana* (1832) et *Jacques le Fataliste*<sup>68</sup>, Béatrice Didier pose le même type de question :

« Si les ressemblances avec *Jacques le fataliste*, dans certaines expressions, mais surtout dans l'esprit de ce dialogue avec le lecteur, ne manquent pas d'être frappantes, on n'en est pas moins amené à se poser deux questions. La première d'abord : y a-t-il dans ces ressemblances une simple coïncidence qui ne manque pas déjà d'être intéressante par elle-même, ou y a-t-il vraiment influence ? La seconde : pourquoi G. Sand a-t-elle rayé cette marque de Diderot<sup>69</sup> ? »

Pour soutenir cette influence, Béatrice Didier rappelle ce qu'Henri de Latouche avait écrit à Sand après la lecture du premier manuscrit d'*Indiana* dans le drame duquel il voyait une « imitation de la manière de Diderot<sup>70</sup> ». « On s'étonnera de la facilité avec laquelle elle a ensuite supprimé systématiquement tous les passages où la ressemblance avec Diderot était éclatante » conclut Didier. Il en est de même pour le théâtre : pas de mention de Diderot. Il semble bien pourtant que Sand écrit encore à la façon de Diderot quand elle compose *Le Pressoir*. L'empreinte la plus visible à la lecture de la pièce est, comme nous venons de le voir, dans le « ro-

64. George SAND, lettre à Charles Duvernet datée du 27 décembre 1841 (*Corr.* t. V, p. 546).

65. Dans *Contes d'automne*, Champfleury a fait le portrait de l'acteur Rouvière sous le nom de Trianon (*Corr.* t. XIII, p. 88).

66. Voir Catherine MASSON, « *Le Roi attend*, Retour de la République et Retour de George Sand au théâtre », *Les Amis de George Sand*. N° 24, 2002, pp. 5-18.

67. Voir Catherine MASSON, « *As you like it* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », dans *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I*, *op. cit.*, pp. 109-125.

68. Béatrice DIDIER, « *Indiana* (1832) et *Jacques le Fataliste* », dans *Présence de George Sand*, N° 23, juin 1985, pp. 24-28.

69. *Ibid.*, p. 27.

70. B.H.V.P., fonds Sand G. 4409, *Corr.*, t.II, pp. 88-89.

man didascalique<sup>71</sup> » qui accompagne les dialogues. Dans cette partie, les émotions des personnages, décrites par l'auteur, inscrivent l'acteur au centre de l'écriture théâtrale sandienne. Comment donc interpréter cet effacement de l'influence de Diderot ?

Dans *The Anxiety of Influence*<sup>72</sup> (l'anxiété de l'influence), Harold Bloom pose comme théorème que toute poésie est interprétation d'écrits antérieurs, mais interprétation qui s'accompagne de ce qu'il appelle une « misprision », une « méprise », une erreur d'interprétation volontaire ou nécessaire à l'acte d'écriture. Cette théorie très freudienne, où l'œdipe est mis au centre de l'acte créateur, montre le poète-père dominant le poète-fils, et souligne « l'aspect mystique du processus de la métamorphose intertextuelle » ainsi que l'explique Manfred Schmeling<sup>73</sup>. Dans le cas de Sand, il s'agirait donc de tuer Diderot le père, pour s'affirmer à son tour. Donc l'affirmation doit passer par cette lecture que Bloom nomme « misprision », « misreading », « misinterpretation », et que Walter Moser traduit de façon intéressante « mé-lecture », « mé-prise délibérée », ou « lecture déviante<sup>74</sup> ». Moser montre qu'il s'agit en fait d'une prise de pouvoir :

« Quelque lourdement œdipienne que soit cette théorie, elle articule, dès sa première phase et avec une lucidité remarquable, le moment de l'exercice d'un pouvoir dans l'acte déviant de l'interprétation. Il n'y va pas d'un geste révolutionnaire, mais d'un enjeu de survie dans le sens d'une continuation de l'activité créatrice<sup>75</sup>. »

Il s'agit donc de se démarquer d'une écriture antérieure pour s'émanciper. Il est fascinant de constater que, dans les deux pièces, il est question d'émancipation de deux fils par rapport à l'autorité patriarcale ; de deux fils, Pierre Bienvenu et Saint Albin d'Orbesson qui, à un moment donné, sont suicidaires et prêts à quitter le domicile familial afin d'échapper à la loi patriarcale et de vivre autrement. Il y aurait dans cette émancipation quasi-révolutionnaire, qui passe par l'acceptation de la mésalliance, une

---

71. Jean-Pierre SARRAZAC, « L'irruption du roman au théâtre », dans *Théâtres en Bretagne*, n°9, avril 1996.

72. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.

73. Manfred SCHMELING, « La métamorphose métamorphosée. Mythe, mémoire, intertexte », *Recherche Littéraire, Literary Research*, Winter 2006, Volume 23, n° 45-46, p. 3.

74. Walter MOSER, « Note sur pouvoir et interprétation », *Théologiques*, vol. 8, n° 2, automne 2000, pp. 99-106.

75. *Ibid*, pp. 103-104.

allégorie du processus de création. Cette émancipation se double-t-elle d'une émancipation littéraire qui serait à la fois dépassement du modèle mais aussi reconnaissance implicite de celui-ci ? Il s'agirait donc pour Sand de dévier légèrement de l'esthétique diderotienne pour s'affirmer comme auteur et continuer à écrire. Dans l'imitation de Diderot que serait *Le Pressoir*, Sand s'émancipe-t-elle de la figure du père ? Je reviens donc à ma question de départ et féminise le théorème de Bloom, Sand est-elle fille de Diderot ? Tue-t-elle le père, ou se démarque-t-elle de cette interprétation bloomienne de la création littéraire que Sandra Gilbert et Susan Gubar dans leur livre pionnier, *The Madwoman in the Attic*<sup>76</sup>, ont présentée comme une interprétation masculine de l'autorité littéraire ?

Dans les deux pièces, les deux fils de famille veulent épouser deux filles dont on ne connaît pas l'origine. Chez Diderot, Saint-Albin épousera Sophie mais après qu'on a appris, par un coup de théâtre, qu'elle est la nièce de l'oncle tyrannique qui avait menacé de déshériter son neveu s'il passait à l'acte. Finalement Sophie n'est pas une roturière mais la fille du frère dissipé de M. Le Commandeur d'Avilé, beau-frère du père de famille. On reste donc en famille et entre gens de la même classe. Chez Sand, Pierre Bienvenu aime en secret Reine qui n'a aucune fortune, mais son père adoptif Maître Bienvenu est prêt à lui donner une dot. Il la hérite comme son enfant et ne verrait aucun obstacle à ce mariage. La mésalliance est donc possible chez Sand, elle l'a déjà mise en scène dans *Claudie* et dans *François le Champi*. Mais Sand va plus loin dans le processus puisque Reine épousera Valentin, fils du charpentier pauvre, et sera dotée malgré tout par son parrain. Planche a critiqué ce personnage silencieux de Reine qui sert de pivot à la pièce. Il n'y a pas cru car George Sand, quand elle écrit du théâtre et ce, depuis *François le Champi*, est dans l'idéalisme utopique<sup>77</sup>. Sa Claudie est tout autant silencieuse, soumise à la loi morale et patriarcale, mais Sand lui permet d'épouser le fils du riche métayer. *Le Pressoir* est doublement idéaliste car Reine épousera l'ami de Pierre, et Pierre se réconciliera avec son ami ; c'est l'aboutissement d'un idéalisme sublime ou sublimé.

---

76. Sandra GILBERT and Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.

77. Sur la mésalliance et l'utopie, voir *Poétique de la Parabole* de Michèle HECQUET, Klincksieck, Paris, 1992.

George Sand n'écrit pas une fin à sa pièce où le mariage est possible parce que les personnages se découvrent des parents cachés nobles ou riches, mais elle crée à nouveau une utopie qui peut servir de modèle à un monde juste où les mariages sont le fruit de sentiments réels et non d'arrangements parentaux. En cela, Sand a dépassé Diderot qui est plus moraliste que politique, car elle a non seulement comme lui la passion du théâtre mais, à cette époque de sa vie, une conscience politique qui a traversé plusieurs révolutions.

Sand souligne aussi, beaucoup plus que Diderot, l'importance de l'amitié, et son traitement de l'amitié est plus proche de celui de Luigi Riccoboni dans sa comédie *La Véritable amitié*, pièce qui avait inspiré Goldoni pour son *Véritable ami*. Personne ne semble vierge en littérature puisque Riccoboni s'était lui-même inspiré du « scénario de Flaminio Scala, *L'Ami fidèle*, publié en 1611 dans son *Théâtre des histoires pour jouer*<sup>78</sup> ». On ne peut pas, non plus, éliminer l'influence des auteurs italiens sur Sand ; elle vient de faire jouer *Les Vacances de Pandolphe*, inspiré de la *commedia dell'arte*, au Gymnase en 1852. On peut aussi, au passage, rappeler que Goldoni, dans son « Avis au lecteur » qui précède la pièce, parle de l'article que Fréron écrivit pour accuser Diderot de plagiat. Goldoni confirme que *Le Père de famille* de Diderot n'a rien à voir avec sa pièce du même nom. Pour ce qui est de la ressemblance avec son *Véritable ami*, il explique avec élégance : « ce sont des choses qui peuvent être aisément pensées par deux personnes qui écrivent, comme deux Maîtres de Musique peuvent se rencontrer avec la même idée sur les paroles d'un air<sup>79</sup> ». S'il eût été à Paris, Goldoni lui-même aurait défendu l'auteur. En revanche, il lui déplâit que la colère de Diderot ait éclaté contre lui et ajoute :

« Il a cru bon, pour abattre ses ennemis, de devoir discréditer mes œuvres, et il a créé une nouvelle *Poétique* uniquement pour pouvoir dire que j'étais un mauvais auteur comique ; et pour se justifier de n'avoir rien pris à mon travail, il défiait le public de pouvoir trouver dans toutes mes comédies, une seule scène qui fut digne du Théâtre français<sup>80</sup> ».

Diderot accusait Goldoni d'avoir plagié *L'Avare* de Molière. Preuve que personne n'est à l'abri de l'anxiété de l'influence, et le Diderot philo-

---

78. Françoise DECROISSETTE, « De la scène à la page », introduction au *Véritable ami* de Carlo Goldoni, Actes-Sud, Arles, 1996.

79. Carlo GOLDONI, « Avis au lecteur », *ibid.*, pp. 103-105.

80. *Ibid.*, p. 104.

sophe a eu, lui aussi, ses propres problèmes de paternité littéraire. Mais revenons à ceux que Sand aurait eus avec Diderot.

Si Béatrice Didier trouve l'effacement de la marque de Diderot regrettable, c'est qu'elle ne voit pas le processus d'affirmation important pour la femme qui écrit au XIX<sup>e</sup> siècle. Si Sand romancière a effacé de son écriture d'*Indiana*<sup>81</sup> son narrateur à la manière de Diderot, c'est qu'elle a voulu tuer l'image de l'influence d'un père ou le fantôme du père dans son écriture du roman. Qu'elle ait signé son premier roman de son pseudonyme masculin, George Sand<sup>82</sup>, n'est pas contradictoire mais c'est la preuve qu'à son époque il n'y a pas de place pour la femme dans le monde masculin de l'écriture. Sandra Gilbert et Susan Gubar ont montré que la femme qui écrit est plutôt face à « the anxiety of authorship », à l'anxiété de l'être auteur. C'est-à-dire plutôt face à l'« anxiété de l'auteur ou de la paternité littéraire » qu'à l'« anxiété de l'influence<sup>83</sup> ».

Pour Sand, le premier travail est de s'affirmer comme auteur dans une tradition littéraire masculine afin de pouvoir dire, dans son écriture, une vérité de femme et sur la femme telle qu'elle en a fait l'expérience. Il faut donc que Sand se conforme aux standards patriarcaux pour mieux les subvertir. C'est de Latouche qui a écrit à Sand que son roman était une « imitation de la manière de Diderot ». Éric Bordas est revenu récemment sur ces adresses à la Diderot, et dit qu'elles sont plus fréquentes dans les romans de Juliette que dans les romans du Second Empire<sup>84</sup>. Si Sand a voulu effacer cette marque dans la version de 1833 d'*Indiana*, c'est qu'au début de sa carrière littéraire, Aurore Dudevant veut faire du Sand et non pas un roman « à la manière de ». Et faire du Sand, c'est parler avec la voix de la femme et pour la femme. Cela deviendra, aussi, parler pour ceux qu'

---

81. Béatrice Didier explique : « les différences sont importantes entre l'édition originale parue chez Roret et Dupuy en 1832 et l'édition Gosselin de 1833 », celle qui a servi de base au texte des éditions du roman que nous avons. Dans l'*Indiana* de 1832, nous trouvons « presque un autre roman, et une autre façon d'envisager les personnages, les rapports entre le lecteur et le narrateur, et finalement l'esthétique romanesque » (*art. cité*, p. 25).

82. À propos de cette signature, voir le livre de Martine REID, *Signer Sand*, Belin, Paris, 2003.

83. Sandra GILBERT and Susan GUBAR, « Infection in the sentence : The Woman Writer and the Anxiety of Authorship », *op. cit.*, pp. 45-92.

84. Éric BORDAS, « Les romans du Second Empire », dans *George Sand. Littérature et politique*, sous la direction de Martine Reid et Michèle Riot-Sarcey, Éditions Plein Feux, Nantes, 2007, pp. 113-129.

n'ont pas de voix avec leur voix. La meilleure façon de faire entendre ces voix est de les mettre à la scène dans des pièces de théâtre populaire où les femmes, les pauvres et les marginaux parlent avec leur voix mais aussi avec leur silence qui révèle leurs peurs et l'oppression dont ils sont victimes.

Au théâtre, l'esthétique de Sand, comme celle de nombreux écrivains de théâtre et de metteurs en scène, reste fortement marquée par Diderot, mais elle a pu tout aussi bien apprendre la manière de Diderot par tous ceux qui ont écrit du théâtre après que Diderot a proposé ses théories, je pense à Beaumarchais, Mercier, Lessing, et bien sûr Sedaine. Rappelons à ce sujet ceux qu'elle met au panthéon des grands écrivains de théâtre qui viennent parler à Molière, dans *Le Roi attend* qu'elle écrit en 1848 pour célébrer la République et annoncer un théâtre pour le peuple : Sophocle, Eschyle, Euripide, Shakespeare, Voltaire et Beaumarchais. « Sand choisit chez ces écrivains des réflexions sur la justice, la liberté, l'intérêt de l'Etat, l'égalité et l'infâme intolérance... ». Elle reconnaît ceux qui ont travaillé à l'amélioration de l'humanité<sup>85</sup>.

Dans les années 1850, Sand fait du drame comme on en fait après le romantisme. Elle fait du « rurodrame » avec *François le Champi* et *Claudie*, du drame bourgeois avec *Le Mariage de Victorine* et, avec *Le Pressoir*, du drame « villageois » pour reprendre la définition donnée dans sa préface. Au théâtre, elle suit, si l'on veut, une esthétique à la Diderot, comme d'autres avant elle, mais elle s'est émancipée par sa pensée historique et politique et surtout par sa pensée idéaliste et utopique qui va à l'encontre du cynisme de Diderot, auteur qu'elle avait qualifié de génie, mais dont elle refusait le cynisme. Cynisme dont elle ne voulait pas s'imprégner, comme elle l'avait écrit à Louis Viardot en 1841<sup>86</sup>. Elle a aussi ajouté, à l'écriture de ses pièces, une phase expérimentale de mise en scène dans son laboratoire de Nohant, assez originale pour l'époque, et qui fait d'elle une dramaturge à part entière.

Sand ne souffrirait donc pas de « l'anxiété de l'influence » ou de « l'anxiété de la désobéissance<sup>87</sup> » et encore moins en 1853, lorsqu'elle

---

85. Catherine MASSON, « *Le Roi attend*, Retour de la République et Retour de George Sand au théâtre », art. cité, pp. 15-16.

86. *Corr.* t. V, p. 477.

87. Traduction que Maria Cristina Batalha donne pour « the Anxiety of Influence » de Bloom. Maria Cristina BATALHA, *Meta*, vol. 45, n° 4, décembre 2000, p. 577.

écrit *Le Pressoir*, qu'en 1833, puisqu'elle est arrivée à l'apogée de reconnaissance. En tant qu'écrivain femme, elle a voulu écrire autrement elle a affiché sa différence, mais élevée par une grand-mère qui l'a bercée de littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle et de littérature canonique des grands écrivains, il était impossible qu'elle ne subisse pas ce qu'Emily Dickinson appelle « l'infection dans la phrase » des « fantômes pernicious<sup>88</sup> » du passé.

Catherine MASSON  
Wellesley College



---

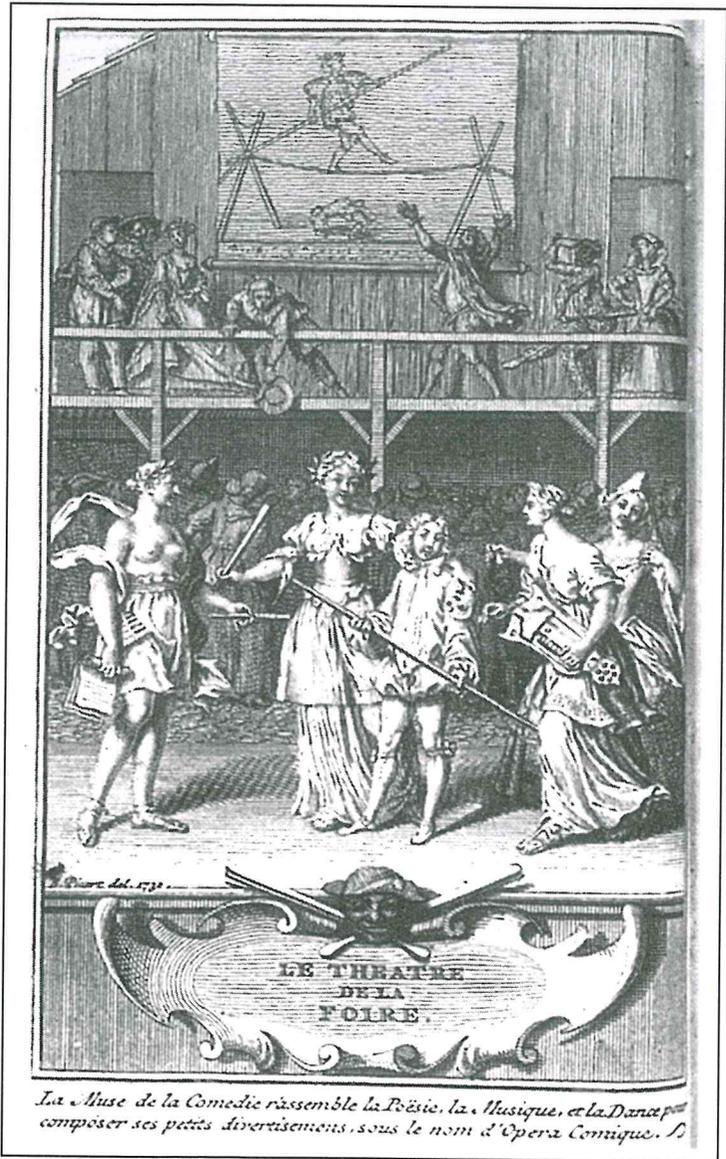
88. Sandra Gilbert et Susan Gubar interprètent l'expression d'Emily Dickinson : « infection in the sentence » dans le poème « Wrinkled Maker », *op. cit.*, pp. 51-52.



Antoine WATTEAU : *Les comédiens italiens* (vers 1720)

## Entre Gozzi et Goldoni : George Sand et l'héritage de la *commedia dell'arte*

**S**I EN ABORDANT UNE CARRIÈRE d'auteur dramatique, George Sand choisit de se mettre à l'école de ses prédécesseurs français (Molière, Marivaux, Beaumarchais, Sedaine), comme elle l'indique dans son prologue *Le Roi attend* (1848), elle ne renie pas pour autant la *commedia dell'arte* et ses avatars qui n'ont cessé de la passionner sa vie durant. La comédie italienne, renouvelée et pratiquée à Nohant parallèlement à l'activité dramatique de Sand à Paris, a en fait constitué pour elle une source inépuisable d'inspiration et de plaisir. Toutefois, au regard d'importantes études effectuées récemment sur ce phénomène théâtral, il convient aujourd'hui de réexaminer la conception sandienne de la *commedia dell'arte*. Nous appuyant sur quelques textes issus de son corpus sur la comédie italienne (article, pièce, lettres, préface), nous proposons de cerner en détail la manière dont Sand a cherché à s'approprier, puis à trans-



Frontispice de Bernard PICART  
 pour *Le Théâtre de la foire*, de LESAGE et D'ORNEVAL,  
 (Ganeau, Paris, tome I, 1721)

mettre cet héritage esthétique. Nous verrons que Sand se situe entre deux conceptions contradictoires issues du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'une part, celle de Carlo Gozzi qui défendait l'aspect ludique et décousu de la *commedia dell'arte* et, d'autre part, celle de Carlo Goldoni qui voulait en transformer la forme à des fins pédagogiques.

### Aperçu historique

Née en Italie à la Renaissance, largement diffusée en Europe à l'âge baroque et à l'âge classique, la *commedia dell'arte* est un genre qui trouve ses origines dans le théâtre antique. Elle se distingue par l'improvisation verbale sur canevas, le port du masque et la prouesse physique d'acteurs professionnels interprétant des types comiques aux attributs toujours identiques. Les troupes itinérantes de la *commedia dell'arte* effectuent de longs séjours en France dès 1571<sup>1</sup>. Fort prisée à la cour, puis à la ville, la comédie italienne s'implante à Paris et connaît son apogée dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, après la brusque fermeture de l'Hôtel de Bourgogne et le renvoi de la troupe du Théâtre italien en 1697, la *commedia dell'arte* en tant que telle amorçe un long déclin. Tributaire de ses interprètes désormais disparus et faute de textes imprimés ou de documents fiables<sup>2</sup> pouvant témoigner de sa spécificité, son univers se transforme en un mythe véhiculant une certaine vision nostalgique de ce qu'avait pu être son âge d'or. En effet, si le retour en 1716 des Comédiens Italiens à Paris, après une absence de presque vingt ans, suscite une certaine effervescence, la troupe, composée et dirigée par Luigi Riccoboni (1676-1753), ne rencontre bientôt qu'un succès mitigé auprès du public. Les efforts de Riccoboni pour renouer avec le passé en adaptant des *scenarii* traditionnels hérités de l'Arlequin Évariste Gherardi, ou pour renouveler son répertoire grâce à une fructueuse collaboration avec Marivaux (1688-1763) ne suffisent pas à enrayer cette « tranquille dissolution progressive<sup>3</sup> ».

La *commedia dell'arte* est morte, vive la *commedia dell'arte* ! Elle s'incarne désormais dans les pantomimes et les parades du Théâtre de la Foire, nourries, entre autres, par la plume d'Alain-René Lesage (1668-

- 
1. Claude BOURQUI, *La Commedia dell'arte : Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, SEDES, 1999, p. 120, note 1.
  2. Au XVII<sup>e</sup> siècle, certains comédiens *dell'arte*, conscients de la nature éphémère de leur œuvre, publient des textes littéraires ou des pièces sans grand rapport avec le théâtre hors norme qu'ils pratiquent sur scène dans le but de pérenniser leur existence ou leur talent. (BOURQUI, *op. cit.* p.94).
  3. BOURQUI, *op. cit.*, p.127.

1747). Parallèlement, Carlo Goldoni (1707-1793) et Carlo Gozzi (1720-1806), tous deux praticiens du théâtre à l'impromptu, s'affrontent pour en déterminer la nature et l'avenir. Goldoni se lasse de ce genre qui domine la scène italienne et entend le réformer. Il considère que le rire facile qu'il génère n'est pas digne du public exigeant du siècle des Lumières<sup>4</sup> qui apprécie plutôt le drame *honnête et sérieux* de Diderot et de Sedaine. Profondément influencé par Molière, Goldoni aspire à « dépasser la farce populaire, et [à] créer une comédie nationale de réelle valeur littéraire et psychologique<sup>5</sup> ». Ce nouveau théâtre aura pour fonction de reproduire la réalité et de créer des comédies de mœurs qui puissent susciter une « émotion morale<sup>6</sup> ». Il s'agit dorénavant d'imposer aux acteurs des textes entièrement rédigés par l'auteur et, partant, d'éliminer les possibilités d'improvisation. Gozzi, quant à lui, se fait le champion du théâtre improvisé et défend la centralité de l'acteur. Il contre-attaque violemment son adversaire dans bon nombre de satires et de traités polémiques, allant jusqu'à le ridiculiser dans sa pièce *L'Amour des trois oranges* (1761)<sup>7</sup>. Se plaçant aux antipodes du réalisme prôné par Goldoni, Gozzi introduit le merveilleux dans ses pièces qu'il baptise « fables fiabesques », c'est-à-dire « des contes de fées en action<sup>8</sup> ». Quand sa troupe, la compagnie des Sacchi, se disperse, Gozzi accepte de travailler dans un genre mixte, moitié récit, moitié improvisé. Si Goldoni écrira de nombreuses pièces pour la Comédie-Italienne à Paris sous le règne de Louis XV, l'univers fantaisiste et fantastique de Gozzi rayonnera surtout dans les pays de langue allemande.

---

4. BOURQUI, *op. cit.*, pp. 114-117.

5. Paul DE ROUX, "Introduction" aux *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé", 1988, p. 19.

6. BOURQUI, *op. cit.*, p. 116.

7. Dans le canevas de sa pièce, Gozzi met en scène le prince Tartaglia, fils du roi Silvio, qui dépérit de jour en jour. Sa maladie est causée par deux puissants rivaux qui comptent éliminer le prince et usurper le trône. Secondés par un mage et une sorcière, ils lui font écouter les rimes monotones du tragédien Pietro Chiari et les pièces sérieuses de Goldoni. Seul remède à ce poison, selon les médecins : le rire. Conseillé par Pantalone, le roi ordonne qu'on organise sur-le-champ fêtes masquées, jeux et bacchanales et qu'on laisse toute liberté à Truffaldino, bouffon qui saura distraire le prince hypocondriaque. Gozzi plaide ainsi contre l'ennui littéraire né de l'écrit et prend la défense de la comédie à masques improvisée. La pièce sera reprise avec bonheur par Serge Prokofiev dans un opéra du même nom, créé à Chicago en 1921.

8. Maurice SAND, *Masques et bouffons*, Préface de George Sand, Paris, Michel Lévy, 1859, 2 vol., t.II, p. 355.

Il imprégnera en particulier les contes d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822) grâce auxquels il s'introduira en France en 1829.

Pendant plus de deux siècles, le monde du théâtre et des lettres prolonge ainsi l'existence de la *commedia dell'arte* par des voies indirectes, en laissant libre cours à l'imagination. C'est surtout par le biais de la peinture (le *Gilles de Watteau*, 1717) et de la gravure que son mythe prend une ampleur considérable dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, comme le soulignent Ferdinando Taviani et Mirella Schino, la comédie italienne des peintres se développe en l'absence de ses modèles qui ont déjà quitté Paris depuis longtemps<sup>9</sup>. Si cet imaginaire théâtral, passant de manière continue



*Le départ des comédiens italiens de Paris en 1697*  
Gravure de L. JACOB (1729), d'après le tableau Watteau, aujourd'hui perdu.

9. Pour se faire une idée de la riche iconographie inspirée par la comédie italienne, voir Ferdinando TAVIANI et Mirella SCHINA, *Le Secret de la commedia dell'arte*, trad. Yves Liebert, Cazilhac, Éditions Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1984, pp. 17-63. On y trouve des facsimilés des gravures de Jacques Callot (1592-1635) et des tableaux de Watteau (1684-1721) comme *Le Départ des comédiens italiens de Paris en 1697* (1705).

d'une gravure à l'autre, ne reflète donc en rien le vécu mystérieux et inaccessible de la *commedia dell'arte*, il en constitue désormais le symbole incontournable. George Sand indique clairement la fonction du support visuel au moment où démarre le théâtre de Nohant en décembre 1846<sup>10</sup>. Délaissé pendant la Révolution, le mythe connaît un regain d'intérêt à l'époque romantique, lors de la traduction en français des contes d'Hoffmann par Loève-Weimars et grâce aux prestations du mime Deburau (1796-1846) portant un costume dérivé de celui de Gilles/Pierrot. Des écrivains aussi différents que Jules Janin, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, George Sand et Théodore de Banville offrent, chacun à leur façon, une interprétation de la *commedia dell'arte* dont la véracité est maintenant contestée.

### Deburau ou l'idéal du théâtre



Le mime Jean-Gaspard Deburau  
(1796-1846)

Pour sa part, au terme d'une longue période de retrait à la suite de l'échec en 1840 de sa pièce *Cosima* à la Comédie-Française, George Sand renoue avec la scène précisément grâce à cet idéal de théâtre. Dans « Deburau<sup>11</sup> » (1846), son premier texte sur la *commedia dell'arte*, Sand prend parti pour l'improvisation et la pantomime qu'elle juge aux antipodes du répertoire parisien de l'époque, caractérisé par l'excès, tant dans l'interprétation que dans la mise en scène<sup>12</sup>. Comme ses confrères, Sand est convaincue que l'on peut retrouver dans ces formes scéniques historiquement et géographiquement lointaines l'origine authentique de

- 
10. Sand évoque le soin avec lequel les acteurs de Nohant s'inspirent des « anciens portraits » pour créer leurs costumes. George Sand, *Correspondance*, 26 vol., éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1964-1995. Les références à ces volumes seront notées ainsi : *Corr.* volume, page. Pour cette citation : *Corr.* VII, p. 571. Quatre années plus tard, elle confirme que le travail théâtral de Nohant est si parfait que l'on « croirai[t] voir l'ancienne farce classique italienne que l'on ne connaît plus que par les gravures. », *Corr.*, IX, p. 420.
  11. George SAND, « Deburau », *Le Constitutionnel*, 8 février 1846, texte présenté par Olivier BARA, *George Sand Critique 1833-1876*, dir. Christine PLANTÉ, Tusson, pp. 343-351. (ouvrage noté *GS critique* ci-après)
  12. George SAND, « Préface à *Werther* » (1844), présentée par Olivier Bara, *GS Critique*, p. 297.

l'art du théâtre. En l'occurrence, l'article de Sand rend compte d'un spectacle d'autant plus exceptionnel que le petit théâtre des Funambules qui l'abrite est menacé de fermeture. Nous avons analysé ailleurs comment Sand, forte de ses convictions socialistes, érige Deburau en figure emblématique de l'artiste dans le double rôle d'apôtre et de médiateur politique. Personnage muet, mais ô combien éloquent, il est, selon Sand, à la fois le pédagogue adulé du public des faubourgs qui fréquente les Funambules, et, à la veille de 1848, l'arbitre d'un conflit potentiel entre les habitués de cette arène exigüe et le beau monde venu s'y encanailler<sup>13</sup>. Il s'agira ici d'en faire une autre lecture pour dégager comment George Sand perçoit la réinvention du Pierrot de la comédie italienne, au plan de la théâtralité.

Texte charnière dans la pensée dramatique de Sand, « Deburau » inaugure sa fascination durable pour cette forme d'art scénique et souligne sa position ambiguë concernant sa finalité. Comme il se doit dans un article partisan, Sand plaide avec passion pour les masques d'Arlequin, Pierrot et Colombine, dans le but de mobiliser les amateurs parisiens et de fléchir le gouvernement. Prenant la défense de la tradition populaire du théâtre de la foire, héritier de la *commedia dell'arte* au siècle précédent, Sand revendique le droit à l'existence de ce type, unique en son genre, qui faisait « *autrefois le divertissement de toutes les classes de la société, [...] le dernier des Pierrots au point de vue de l'histoire*<sup>14</sup> ». Dans son plaidoyer, Sand passe ensuite du personnage à son interprète, afin de rétablir la vérité sur la personne derrière le masque. Elle révèle que ce que d'autres critiques (en particulier Jules Janin) ont pu écrire sur Deburau n'était que « *pure invention*<sup>15</sup>. » Elle témoigne personnellement que, loin de se comporter en vedette, l'homme est charmant, modeste et sobre. Pour Sand, ces valeurs morales irréprochables garantissent la qualité de son art : « [...] *Deburau est dans son genre un artiste parfait, un de ces talents accomplis et sûrs, qui se possèdent et se contiennent, qui ne négligent et n'outrepassent aucun effet*<sup>16</sup>. »

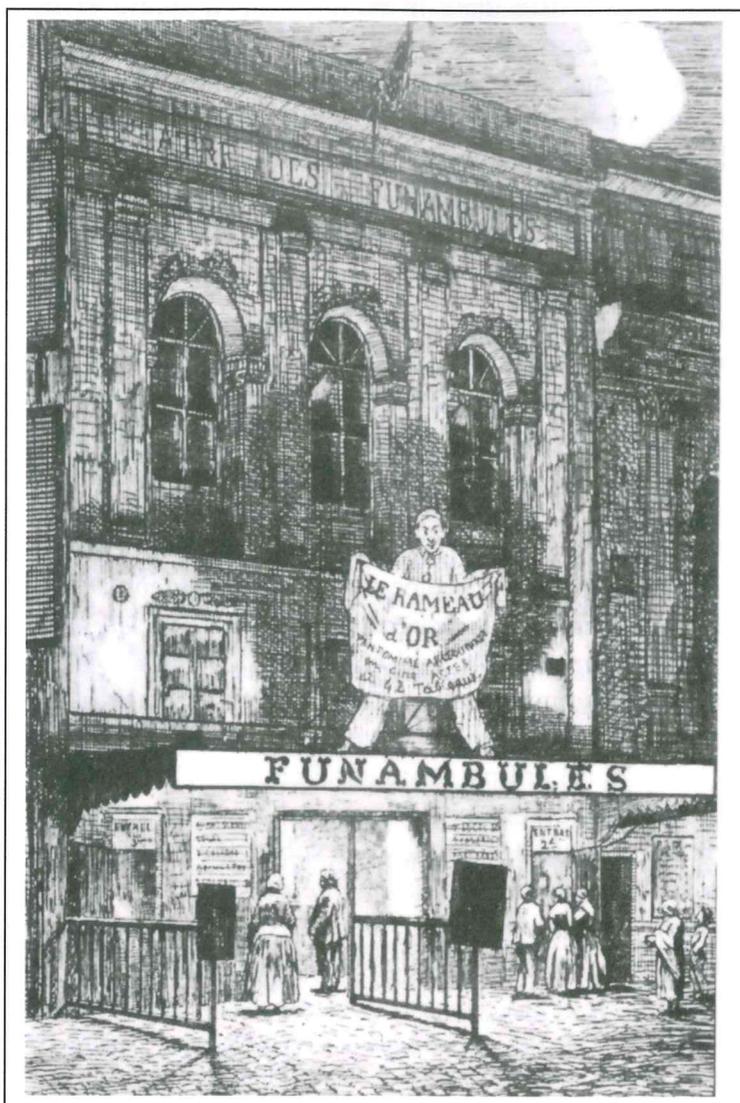
---

13. Shira MALKIN, "Between the Bastille and the Madeleine : Sand's Theatre Politics (1832-1848)", *Le Siècle de George Sand*, dir. David A. Powell et Shira Malkin, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 73-83.

14. *GS Critique*, « Deburau », p. 347.

15. *Ibid.*, p. 347.

16. *Ibid.*, p. 350.



*Le Théâtre des Funambules, boulevard du Temple, avant sa démolition en 1862*

Il faut noter que si Sand, en février 1846, est une spectatrice et une dramaturge avertie, elle ne possède pas encore les connaissances approfondies sur la *commedia dell'arte*<sup>17</sup> qu'elle acquerra par la suite. Cependant, cet article démontre déjà, sans la résoudre, une contradiction inhérente au mythe de la *commedia dell'arte* tel qu'il s'est constitué au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir, la capacité, d'une part, à charmer par son élégance (Watteau) et, de l'autre, à rebuter par son effronterie obscène (les bateleurs forains). Dans le contexte des Funambules où les bouffonneries de la comédie italienne ont souvent un caractère vulgaire, Sand met au contraire délibérément en valeur la délicatesse du personnage de Pierrot, tel que l'incarne Deburau. Cet éclairage particulier révèle sa gêne vis-à-vis des lecteurs quand il s'agit de mentionner ce que cet art populaire comporte de brutal et d'inconvenant. Les causes de son embarras peuvent s'expliquer par son statut d'écrivain femme, toujours sur ses gardes dans une République des lettres dominée par les hommes, ainsi que par ses convictions socialistes qui la poussent souvent à dépeindre le peuple comme « *propre, calme, attentif, intelligent [...], enfin un peuple plus décent que les abonnés des Italiens ou de l'Opéra*<sup>18</sup> ». Cet état de choses problématise le discours public que Sand tient sur la *commedia dell'arte*<sup>19</sup>. Ainsi, dans sa critique à la fois admirative et ambiguë de Deburau, Sand se fait d'abord une joie de recréer la puissance de jeu du mime silencieux dont l'auditoire, littéralement collé à la scène, désire ardemment capter « *tous les bons mots de son rôle, toutes les réparties caustiques, toutes les formes de conciliation éloquentes et persuasives*<sup>20</sup> ». Elle souligne la maîtrise physique de l'acteur « *à l'entrain majestueux*<sup>21</sup> », soit qu'il se tienne immobile et impassible sous son visage enfariné, ou qu'il traverse la scène drapé de « *son pourpoint flottant* », ou bien qu'il « *administre ses admirables coups de pied [...] avec l'impartialité d'un juge éclairé et la grâce d'un marquis*<sup>22</sup>. »

---

17. D'ordinaire modeste au sujet de ses talents, Sand déclare à l'historien Henri Martin le 20 février 1850 qu'après quatre ans de pratique, elle se considère « *déjà assez ferrée sur ce point* ». *Corr.*, XXV, p. 713.

18. *Corr.*, VIII, p. 388-389 ; Shira MALKIN, "Between the Bastille and the Madeleine", *op. cit.*, pp. 82-83.

19. Comme l'a bien démontré Olivier Bara, il en va tout autrement dans la sphère privée où Sand ne se censure pas de cette manière. Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010, pp. 87-89.

20. *George Sand Critique*, « Deburau », p. 350.

21. *Ibid.*, p. 349.

22. *Ibid.*, p. 350.

Tout en appréciant l'effet comique de ces jeux de scènes - ingénieux et contrastés, Sand établit un point important. Le génie de Deburau est tel qu'il atteint ce qu'elle considère l'idéal du théâtre, c'est-à-dire, une fusion entre la scène et la salle qui crée momentanément un espace utopique de communion esthétique et émotionnelle<sup>23</sup> « où tout est homogène, artistes et spectateurs<sup>24</sup> ».

Cependant, après avoir ainsi conféré une dignité artistique et éthique au genre populaire de la farce pour en justifier la survie, Sand effectue un revirement soudain en dénigrant la grossièreté. Sans révéler l'argument de la pièce, elle décrète pourtant: « *Le poème est bouffon, le rôle cavalier et les situations scabreuses. [Deburau] sauve tout ce qui pourrait révolter la pudeur de son auditoire par sa manière exquise et sa dignité charmante<sup>25</sup>* ». Dans *Masques et bouffons*, ouvrage de référence que Maurice et George Sand consacreront une douzaine d'années plus tard à la tradition et aux types de la *commedia dell'arte*, on apprendra en quoi ce spectacle, intitulé *Les Épreuves*, était susceptible de froisser la sensibilité du public. En effet, dans un des treize tableaux de cette pantomime-arlequinade, Pierrot se trouvait mêlé à des situations grotesques mettant en scène un pot de chambre sale ; dans un autre tableau, il s'agissait de langes souillés<sup>26</sup>. Sand approuve donc l'opération de sauvetage que Deburau effectue sur scène pour modifier de fond en comble « *la pensée des poètes qui créèrent [...] cette [œuvre] grossière* ». Elle s'en fait l'écho en choisissant de réécrire de manière plus élégante les excès de la pantomime. Ainsi, ce qui est « vorace » devient « friand », ce qui est « débauché » devient « galant », et ce qui est « fourbe » devient « railleur et plaisant<sup>27</sup> ». On se croirait transportés dans un des tableaux de Watteau. Tout se passe donc comme si, pour soutenir le dernier avatar de la *commedia dell'arte*, il fallait préserver l'interprète « essentiellement gentilhomme<sup>28</sup> jusqu'au bout de ses longues manches<sup>29</sup> » plutôt que la forme « vulgaire » dont il se fait le représentant.

---

23. Shira MALKIN, *op. cit.*, p. 78-79. Voir aussi l'excellent article d'Olivier BARA "Représentations sandiennes du public du théâtre: la communauté impossible?" *George Sand, Écritures et Représentations*, dir. Éric BORDAS, Cazaubon, Eurédit, 2004, p. 183-206.

24. *George Sand Critique*, « Deburau », p. 349.

25. *Ibid.*, p. 350.

26. Maurice SAND, *Masques et bouffons, op. cit.* t. I, pp. 289-291.

27. *George Sand Critique*, « Deburau », p. 350.

28. C'est nous qui soulignons.

29. *Ibid.*, p. 350.

En cela, Sand se place dans la lignée de Goldoni le réformateur qui préférait « la comédie à la farce et la décence à la scurrilité<sup>30</sup> ». En cela aussi, elle se distingue de ses confrères qui voyaient dans la pantomime de Deburau un spectacle métaphysique (Théophile Gautier) ou poétique (Théodore de Banville)<sup>31</sup>. Parce que le mythe de la *commedia dell'arte* est malléable, Sand admire en Deburau l'artiste qui transforme le matériau brut de la tradition populaire en le tirant vers le haut, abolissant ainsi les distinctions rigides entre les genres. Car, insiste-t-elle, « [o]n peut être un maître dans la farce comme dans la tragédie, et il n'y a pas d'emploi dans les arts que le goût et l'intelligence individuels ne puissent élever au premier rang<sup>32</sup> ».

George Sand n'est pas le seul écrivain de sa génération à avoir saisi la tension créée par la dualité du mythe de la *commedia dell'arte* qui offrait tout à la fois une conception raffinée du monde et son envers carnavalesque (langage cru, situations incongrues, gestuelle indécente). Nous l'avons vu, les *fêtes galantes* et les comédiens de la Régence obsèdent l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de l'époque romantique, l'esprit, la légèreté, et la fantaisie sont les ingrédients que l'on s'attend à voir et à entendre dès il s'agit de mettre en scène les types de la comédie italienne. On se tourne alors de préférence vers Molière, Lesage ou Beaumarchais. En 1845, Théophile Gautier avait donné le ton en présentant au Théâtre des Variétés son pastiche de ce genre, intitulé *Le Tricorne enchanté ou le Chapeau de Fortunatus*<sup>33</sup>. Certes, cette « bastonnade en un acte, en vers, mêlée de couplets » annonce le type de scénario parodique que Sand s'amusera à créer dans son théâtre privé de Nohant dès l'hiver 1846. Mais elle ne coïncide en rien avec la conception austère qui sous-tend les pièces inspirées par la *commedia dell'arte* que Sand monte à Paris. En effet, à l'encontre de ses confrères qui penchent pour une dramaturgie du rire discontinu, Sand veut produire chez son public le même type d'« émotion morale » dont parlait Goldoni, et Diderot avant lui<sup>34</sup>. Si, comme le remarque Catherine Naugret-

---

30. *Mémoires de M. Goldoni, op.cit.*, p. 303.

31. Pour une analyse des réactions des écrivains de la génération romantique à la pantomime de Deburau, nous renvoyons à l'importante étude d'Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010, p. 87-89.

32. *GS Critique*, « Deburau », p. 348.

33. Théophile GAUTIER, *Théâtre de poche*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

34. Déjà en 1842, Sand affirmait qu'elle visait « à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs [...]; l'émotion porte à la réflexion, à la recherche. » *Corr. V*, p. 827.



*Colombine (1683)*

Dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre MANCEAU

Maurice SAND : *Masques et bouffons*, Michel Lévy Frères, Paris, 1860, T. I, p. 205.

te, on assiste, au XVIII<sup>e</sup> siècle, au passage « d'une esthétique du plaisir à une esthétique du sentiment et du pathétique moralisant<sup>35</sup> », passage que Sand assume sans hésitation, comment alors concilier la fête jubilatoire qui explose à Nohant avec le sérieux du projet pédagogique qui motive Sand, dramaturge professionnelle ?

### La *commedia* à Nohant, à la manière de Gozzi



Carlo Gozzi (1720-1806)

D'une certaine manière, quand il s'agit de la *commedia dell'arte*, on pourrait dire que George Sand se situe dans un entre-deux esthétique. D'un côté, Carlo Gozzi, pour la fantaisie débridée, et de l'autre, Carlo Goldoni, pour le rire moral et utile. Tout d'abord, côté Gozzi, démarre, fin 1846, l'aventure théâtrale de Nohant dans laquelle tous les participants s'impliqueront corps et âme jusqu'en 1863. Démarche exceptionnelle, Sand et ses proches y « ressuscitent » ce qu'elle appelle « un vieux [sic] art perdu en France<sup>36</sup> » par l'improvisation, l'imitation et le pastiche. Le récit des activités du Théâtre de Nohant se décline sous forme de lettres

détaillées<sup>37</sup>, d'articles et de préfaces dont l'enthousiasme initial ne se dément pas au fil des années. Les comédiens de Nohant développent un vaste répertoire de canevas en tout genres, parfois inédits comme *Le Début de Colombine* (1851)<sup>38</sup>, parfois adaptés de Gherardi, Molière, Perrault ou

35. Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000, p.145.

36. *Corr.*, XXV, p. 713.

37. Voir en particulier la lettre à Pierre-Jules Hetzel du 30 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 571-573, celle à Emmanuel Arago du 12 janvier 1850, *Corr.*, IX, p. 419-422, et celle à René Vallet de Villeneuve du 4 novembre 1850, *Corr.*, IX, p. 788-790.

38. Outre *Le Théâtre de Nohant* (Michel Lévy, 1864), qui présente cinq échantillons du répertoire de la petite scène privée (*Le Drac*, *Le Dieu Plutus*, *Le Pavé*, *La Nuit de Noël*, *Marielle*), il existe quelques canevas, jusqu'à récemment uniquement accessibles sous forme de manuscrits à Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, maintenant publiés (sans appareil critique) aux éditions Indigo-Côté femmes (1996-2007). Il s'agit par exemple de *La Femme battue* et du *Début de Colombine* (t.7), du *Précepteur ou Le Déjeuner de Léonie* (t.11) et de *Fiorino* (t. 12).

Hoffmann, parfois détournés de ces sources avec irrévérence<sup>39</sup>. On fixe les règles de ce divertissement, longtemps hivernal. Le scénario est bâti pour le soir même, le public est exclu, tout est à l’impromptu. À l’arrivée d’Alexandre Manceau fin 1849, l’atmosphère échevelée de ce théâtre familial se modifie. La pantomime et le théâtre sur canevas se distingueront désormais des pièces sérieuses qu’on fixe par écrit afin de les répéter et de les mettre en scène, surtout si elles sont prévues pour une salle parisienne. Quand les acteurs viennent à manquer, Maurice Sand donne des spectacles de marionnettes de sa fabrication qu’il perfectionne au fil des ans, pour le plus grand plaisir de sa mère. Celle-ci y voit un « *théâtre toujours possible [...] parce qu’il réclame peu d’espace, de moindres frais et une seule personne* », c’est-à-dire, un théâtre à la portée de quiconque a de l’esprit ou du goût<sup>40</sup>. Aux types appartenant à la tradition italienne (Pierrot, Isabelle, Le Capitaine) ou lyonnaise (Guignol), s’ajoute la troupe des *burattini* de Nohant (Balandard) que Maurice invente avec brio. Ainsi, qu’il soit incarné par de grands ou de petits acteurs, le théâtre ressuscité à Nohant représente pour Sand une riche matrice qui féconde sa production romanesque et dramatique. Il fournit le thème de ses romans sur le théâtre improvisé (*Le Château des Désertes* 1851) et sur le théâtre de marionnettes (*Le Diable aux champs* 1857, *L’Homme de neige* 1859), ainsi que le sujet de ses pièces *Marielle* (1850) et *Les Vacances de Pandolphe* (1852). On le voit, l’expérience de Nohant est fondamentale, par sa continuité dans l’espace et dans le temps. Elle permet à Sand de définir une poétique de la création théâtrale. Celle-ci comprend une réflexion sur la nécessité pour le comédien de recevoir une formation complète, prenant en compte son développement artistique et humain<sup>41</sup>, et sur les rapports entre le théâtre et la société<sup>42</sup>.

---

39. « *Nous ressuscitons la comédie italienne [...] en [nous] permettant les anachronismes les plus fantastiques et les plus divertissants [...]* », *Corr.*, VII, p. 572 ; « *On peut tout faire, tout essayer, tout rajeunir et tout inventer avec cette méthode.* », *Corr.*, IX, p. 790.

40. George SAND, “Le Théâtre des marionnettes de Nohant”, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1971, p.1250. et <http://www.amisdegeorgesand.info/theatremarionnettes.pdf>.

41. Voir notre article “L’École et la troupe : aspects de la pédagogie théâtrale de George Sand et de Jacques Copeau », *George Sand Studies*, Vol. 27, 2008, pp. 77-94.

42. Voir notamment “Le Théâtre et l’acteur” (1858), dans *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.*, t. II, p.1235, la préface de *Masques et bouffons* (1859), *op. cit.*, et “Le Théâtre des marionnettes de Nohant” (1876), *op. cit.*, t. II, p.1250.

Sand réinvente donc une *commedia dell'arte* à son usage, s'inspirant à la fois de Deburau, des activités théâtrales de Nohant (documentées par les nombreux croquis de son fils Maurice) et de l'iconographie issue du mythe. Cette vision quelque peu hétéroclite lui permet de « *flairer* » et de « *toucher du doigt*<sup>43</sup> » un modèle esthétique et social révolu (celui que défendait Carlo Gozzi) et d'en faire une lecture moderne qui correspond en grande partie à ses aspirations artistiques, éthiques et politiques. En effet, Sand s'enthousiasme pour l'aspect rudimentaire des moyens mis en œuvre par la *commedia dell'arte* pour créer l'illusion théâtrale: un tréteau, un rideau et des acteurs parfois masqués se spécialisant dans des rôles aux caractéristiques toujours identifiables. Selon elle, l'élément essentiel de ce théâtre aux antipodes de la scène française, dominée par les auteurs, est la primauté de l'acteur qui porte la responsabilité de son texte. Dans leur reconstruction de cet univers disparu, Sand et sa troupe découvrent par la pratique que la simplicité des moyens favorise la mobilité et la vélocité, non seulement dans les conditions de travail<sup>44</sup>, mais aussi dans les résultats qui en découlent. Olivier Bara a justement noté que la graphie des manuscrits du théâtre de Nohant révèle « une rapidité de création confondante, une capacité à ficeler en toute hâte une petite intrigue, en dix pages de canevas écrites sur un coin de table<sup>45</sup> ». Par ailleurs, comme Sand le souligne à maintes reprises, les comédiens *dell'arte* qui improvisent leurs répliques à partir de canevas préétablis affichés dans la coulisse, s'adaptent à la langue et aux mœurs du cru, ce qui garantit une parfaite lisibilité de leur prestation scénique pour le public<sup>46</sup>, qu'il soit aristocratique, bourgeois ou populaire. Dernier point important pour elle qui rejetait le vedettariat, l'agilité physique et verbale des comédiens improvisateurs n'est possible que dans un contexte où chaque membre de la troupe travaille de concert, offrant par là un exemple utopique d'égalité et de fraternité dans l'art.

---

43. *Corr.*, XXV, p. 713.

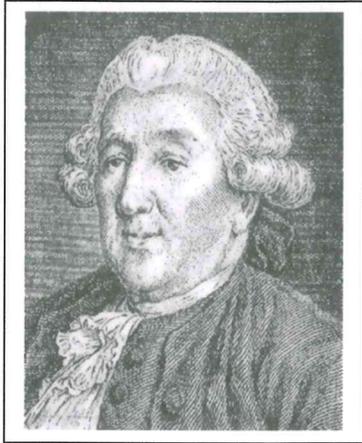
44. À Nohant, « *tout cela [est] portable, [...] installé [...] et mis en place en 10 minutes.* », *Corr.*, VII, p. 571.

45. Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, *op. cit.*, p. 289.

46. George SAND, "La Comédie italienne" (1852), *Questions d'art et de littérature*, éd. Henriette BESSIS et Janis GLASGOW, Paris, Des femmes / Antoinette Fouque, 1991, p. 199.

## La *commedia* à Paris, à la manière de Goldoni

Cependant, si l'imaginaire théâtral sandien, inspiré par les méthodes et les types de la *commedia dell'arte*, réussit à s'épanouir sans entraves à Nohant et dans le cadre romanesque, il connaît un tout autre sort à Paris. C'est au moment où elle s'apprête à travailler pour (ou dans) la capitale que Sand quitte l'insouciance d'un Carlo Gozzi et qu'elle s'aligne sur le sérieux de Carlo Goldoni et de son projet de réforme théâtrale. En effet, en 1850, après le succès de son adaptation de *François le Champi* à la scène, Sand se fixe comme « but élevé » de « donner au peuple des spectacles



Carlo Goldoni (1707-1793)

*moralisateurs, consolants, attendrissants, une sorte de contrepoids à cette littérature dramatique que j'aime pourtant moi-même [...], mais qui parle aux grosses fibres nerveuses et non aux fibres délicates du cœur*<sup>47</sup> ». Elle vient de mettre en scène des paysans, elle se tourne maintenant vers les comédiens, deux classes sociales qu'elle affectionne et qu'elle cherche à réhabiliter<sup>48</sup>. Cependant, le projet de faire couler l'énergie décapante de la *commedia dell'arte*, telle que Nohant l'a ressuscitée, dans le moule du registre noble et larmoyant constituera pour elle un défi insurmontable.

Premier volet du cycle inspiré de la comédie italienne, *Marielle* (1850) inaugure le répertoire « sérieux » du théâtre de Nohant et sera suivi par *Molière* (1851) et *Les Vacances de Pandolphe* (1852). Comme le Molière historique, *Marielle* a un statut hybride de comédien-auteur. L'intrigue est bien menée et reflète la conception romantique selon laquelle l'artiste authentique et pur, surtout s'il travaille dans le comique comme Molière ou Deburau, possède une dimension tragique<sup>49</sup>. Sand veut montrer ici la grandeur morale de celui qui joue le bouffon<sup>50</sup>. Comme dans *Molière*, qui sera la version finale de cette pièce, présentée au théâtre de la Gaîté le 10 mai

47. *Corr.*, IX, p. 841.

48. *Ibid.*, p. 532.

49. Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, op. cit., p. 199.

50. La sœur de *Marielle* s'exclame: « Ah! [...] si l'on connaissait comme moi la beauté des sentiments de mon frère, l'honnêteté de sa morale, et les grands biens qu'il a toujours faits aux malheureux, on le proposerait pour modèle à bien des gens d'Église. » George SAND, *Marielle*, Théâtre de Nohant, Michel Lévy, 1864, p. 293.

1851, Sand dresse ici un portrait poignant de la vie des comédiens : « *C'est Scaramouche, Pierrot, Arlequin, Isabelle, Léandre, riant et grimaçant sur la scène, et pleurant dans la coulisse*<sup>51</sup> ». Nous sommes en 1660. Marielle et sa troupe de comédiens italiens s'apprêtent à quitter Turin pour Grenoble où ils présenteront une nouvelle pièce de leur cru. Dans le Prologue, vêtu d'un « *costume grave* », Marielle prédit que le théâtre récité sera bientôt la règle en France, à cause d'un dénommé Molière, auteur à la mode qui tire brillamment parti des types et des situations de la comédie improvisée dans ses pièces écrites<sup>52</sup>. Cette déclaration fictive est quelque peu anachronique dans ce contexte italien, puisque c'est un siècle plus tard, au temps de Goldoni, que s'opèrera la transition entre ces deux modes de création différents. Mais Marielle reste optimiste : même si leur genre de théâtre improvisé venait à disparaître à force d'être copié, leur devoir est de continuer à le diffuser. À l'acte II, Sand nous fait astucieusement assister à un second spectacle, présenté à Lyon, en nous faisant pénétrer dans les coulisses. On voit Marielle-Scaramouche se conduire en patron généreux et en père attentionné avec son fils adoptif Fabio, qui joue les rôles de premier amoureux de la *commedia*. Le thème du chef de troupe usé par le métier, mais renaissant à la vie grâce à l'amour d'une comédienne plus jeune, sous-tend l'intrigue. Sylvia, qui fuit un prince influent qui la harcèle, a un vrai don pour la scène. Marielle l'engage, puis l'épouse en secret, ce qui rend Fabio jaloux. Le soutien et l'affection de la troupe pour Marielle, très affecté par la fausse nouvelle que Sylvia l'a trahi avec son fils (alors que c'est le prince qui l'a enlevée) et par le départ de l'ambitieux Fabio qui désire jouer des rôles moins fades, ne peuvent le guérir de la maladie physique et morale qui le terrasse à l'acte III. La vérité est rétablie lorsque Fabio se repent d'avoir abandonné son père et que Sylvia s'échappe du couvent où on l'avait enfermée pour courir auprès de son mari. Mais il est trop tard : Marielle meurt, après avoir donné une ultime leçon à Fabio, lui recommandant d'éviter les effets de scène et de viser la mesure, au théâtre comme dans la vie.

En tant que représentant d'une tradition (celle de Gozzi) qui se meurt littéralement sur scène, Marielle est conscient que la nouvelle forme de théâtre est déjà dans la place, qu'elle s'impatiente et qu'elle copiera (ou pillera ?) toutes les richesses qui lui seront accessibles. Son devoir est d'enseigner et il y a urgence. À l'instar de Sand qui cherche à faire connaî-

---

51. *Corr.*, XXV, p. 713.

52. George SAND, *Marielle*, *op. cit.* p. 283.

tre la *commedia dell'arte* à un public récalcitrant, Marielle fonctionne donc comme une passerelle entre les générations pour que son savoir et son savoir-faire ne tombent pas dans l'oubli<sup>53</sup>. Par ailleurs, tout en expliquant le secret de son art à sa troupe, Marielle révèle les sacrifices que cet art exige de lui. Comme dans le cas de Deburau, la discipline et le sens de la mesure sont des qualités esthétiques et morales qui garantissent un jeu de scène puissant, abolissant la distance entre le masque et celui qui le porte. Ainsi, son dévouement extrême, presque sacerdotal, à son métier de comédien pourra produire l'effet souhaité, à savoir solliciter la sensibilité du public :

« [...] quand je veux rire dans la pantomime, je me garde bien d'éclater tout d'abord. Je ménage mon jeu de visage. Tiens, tu vois... J'ai l'air d'être balancé entre le rire et le pleurer, comme si mon face paresseuse peinait à s'assouplir. On ne sait point où je vais... mais j'arrive et peu à peu...

(Il éclate de rire, sanglote, crie et tombe<sup>54</sup>.) »

Si cette comédie édifiante présente un intérêt certain par ses incursions fructueuses dans le processus de la création théâtrale, elle penche trop du côté du drame bourgeois issu des Lumières pour déclencher le rire gratuit ou libérateur qui caractérise la *commedia dell'arte*. Les rapports familiaux conflictuels qui sont mis en scène (cruauté du fils ingrat, père irréprochable mais délaissé, épouse injustement calomniée, retour et repentir du fils et de l'épouse) pourraient tout aussi bien appartenir à un scénario de la comédie italienne. Mais le registre que Sand choisit pour sa pièce vise à créer des effets pathétiques en vue de toucher et de faire communier un public aux valeurs bourgeoises. Tout se passe comme si Sand ne croyait pas que le rire soit digne du sujet dont elle traite, puisque le rire n'est pas fédérateur. Bien que Sand soit réellement fascinée par « *ce fonds vague, flottant, pleins de richesses confuses et de formes palpitantes* » que constitue la *commedia dell'arte*, il faut bien reconnaître que, quand elle passe du théâtre d'

---

53. Bocage fut sans le vouloir à l'origine d'un piratage qui transforma *Marielle en Pausanias*, drame en 5 actes par DENNERY et FOURNIER, présenté à la Gaîté le 9 novembre 1850, avec Frédérick Lemaître dans le rôle principal. *Marielle* tomba donc vraiment dans l'oubli puisque la pièce ne fut jamais représentée. Sand en fut très « *contrariée* » (Corr. IX, pp. 806-813).

54. George SAND, *Marielle*, op. cit., p. 393.

Nohant à la scène officielle, elle ne possède pas « *la main vigoureuse du maître*<sup>55</sup> » (Molière) pour savoir en exploiter les possibilités à la fois comiques et tragiques.



*Les Vacances de Pandolphe* au Théâtre du Gymnase (acte III, scène 11 et dernière)  
Dessin de Maurice SAND

En 1852, Sand présente *Les Vacances de Pandolphe*<sup>56</sup> au Théâtre du Gymnase, pastiche du genre mis au goût de Watteau. Montée au lendemain du coup d'état de 1851, à une époque qui ne s'intéresse plus guère aux fantaisies pastorales, la pièce est éreintée par la critique qui concède que seul le premier acte est réussi<sup>57</sup>. Quoique riche en jeux de scène énergiques rappelant les *lazzi* de la *commedia dell'arte*, *Les Vacances de Pandolphe*, selon les feuilletonistes, se résumerait à une série de scènes décousues et de caractères incohérents. Sand se vexa d'être accusée de manquer de gaïté, alors que le répertoire de Nohant prouvait qu'elle maîtrisait parfaitement les mécanismes de la comédie. Adhérant à son propre idéal de « fantaisie » et de « caprice » inspiré par les tableaux de Watteau, Gautier, par-

55. *Corr.*, XXV, p. 811.

56. George SAND, *Les Vacances de Pandolphe, Théâtre Complet*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1867 – *Théâtre*, t. 10, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005.

57. Armand DE PONTMARTIN, « Revue littéraire », *Revue des Deux Mondes*, janvier-mars 1852, p. 1185.

mi d'autres, reproche à Sand de ne pas avoir su saisir l'esprit de *la commedia dell'arte* et d'avoir alourdi son propos<sup>58</sup>. Piquée, Sand se justifie dans la préface de sa pièce en démontrant son érudition en la matière. Opposant la forme et le fond, elle défend son « *petit travail d'esprit* » en insistant sur la nécessité de redonner vie à ce théâtre désormais méconnu. À part le fait que les personnages de la pièce portent tous des noms italiens ou italianisés apparentés à la comédie italienne, on comprend mal pourquoi Sand évoque à nouveau le théâtre forain sans lequel la *commedia* se serait perdue :

« [le] théâtre italien [...] s'amointrit et s'effaça dans le courant du siècle dernier, et nous n'en aurions presque plus l'idée, sans les bouffes italiens qui nous chantent encore, de temps en temps, les lazzi de la foire avec cette mimique accentuée, à la fois fine et puissante<sup>59</sup>. »

Au journaliste Clément Caraguel qui la soutient contre la cabale dont elle est l'objet, Sand dévoile que son unique but est de défendre « *les origines de notre théâtre*<sup>60</sup> » avec acharnement s'il le faut :

« [...] j'ai voulu, à défaut de liberté d'idées au théâtre, faire avec Marielle, Molière, Le Mariage de Victorine et Les Vacances de Pandolphe, une sorte d'étude rétrospective au point de vue littéraire. On a tort de m'en blâmer. On n'a pas de torts envers moi, on a tort envers l'art qui ne vit que de recherches, car les recherches qu'on fait dans le passé servent au moins à ceux qui font des découvertes dans l'avenir<sup>61</sup>. »

En 1852, George Sand tient donc à témoigner de tout ce qui reste des improvisateurs italiens et de leur univers mystérieux. Selon elle, ce devoir de mémoire est d'autant plus important à une époque comme la sienne, marquée par le matérialisme et une vision du monde à court terme. Mais pour plaire au public, se lamente-t-elle, les types et les situations de la *commedia dell'arte* exigent une approche particulière qu'elle ne se sent pas en mesure d'adopter. Comment faire passer le message ? L'impossibilité de trouver le juste milieu entre la fête foraine dont elle se réclame avec passion, le bonheur que lui a donné l'expérience vécue au théâtre de

---

58. Théophile Gautier, *La Presse*, 9 mars 1852.

59. George SAND, Préface, *Théâtre, Les Vacances de Pandolphe*, t. 10, Indigo & Côté-femmes, 2005, p. 6.

60. *Corr.*, XXV, p. 810.

61. *Corr.*, XXV, p. 811.

Nohant depuis six ans, et l'indifférence, voire l'hostilité, du public parisien l'assaille de doutes. Olivier Bara a bien vu que Sand a été tout aussi traumatisée par l'échec des *Vacances de Pandolphe* que par la chute de *Cosima* en 1840<sup>62</sup>.

### *Masques et Bouffons*

Sept années plus tard, c'est par le biais de *Masques et Bouffons* (1859), ouvrage ambitieux en deux volumes, signé et illustré par son fils Maurice, que George Sand finira, presque malgré elle<sup>63</sup>, par réaliser son projet de transmission de la *commedia dell'arte*. Désireux de produire un travail de recherche sérieux et objectif, Sand et son fils réussissent tant bien que mal à rassembler un corpus de documents de première main, comme des canevas en dialectes parfois incompréhensibles qu'ils traduisent pour la première fois en français<sup>64</sup>. Ils exhument des biographies de comédiens et d'auteurs oubliés ou inconnus pour établir une classification et une filiation entre les principaux types et masques de la comédie italienne. La préface, écrite officiellement par George Sand, souligne son double positionnement par rapport à la *commedia dell'arte* : d'un côté, on la voit donc subir la même fascination que ses confrères, refusant de s'encombrer de tout bagage historique pour laisser la place à l'imagination, à la fantaisie. De l'autre, on la voit essayer de réhabiliter une pratique théâtrale en décadence en orientant les lecteurs vers l'enseignement qu'offre la *commedia dell'arte* qui, par le rire, « met à nu les misères de l'homme moral<sup>65</sup> ». Cette fois, le pari est gagné : aboutissement du travail accompli en privé à Nohant en une douzaine d'années, *Masques et bouffons* est, de l'avis de George Sand « [...] un travail de fond, en même temps qu'un livre gai<sup>66</sup> ». L'ouvrage connaît un vif succès en librairie et vaudra à Maurice d'être promu Chevalier de la Légion d'Honneur en 1861.

---

62. Voir l'analyse pénétrante d'Olivier BARA sur "la comédie sans rire", *Le Sanctuaire*, *op. cit.*, pp. 195-197.

63. Pour une analyse de la genèse de cet ouvrage, voir notre article, « Les Aléas de la création collective: le cas de *Masques et bouffons* (1859) », *George Sand. Une Écriture expérimentale*, dir. Nathalie BUCHET RITCHEY, Sylvaine EGRON-SPARROW, Catherine MASSON, Marie-Paule TRANVOUEZ, New Orleans, Presses universitaires du Nouveau-Monde, 2006, pp. 301-318.

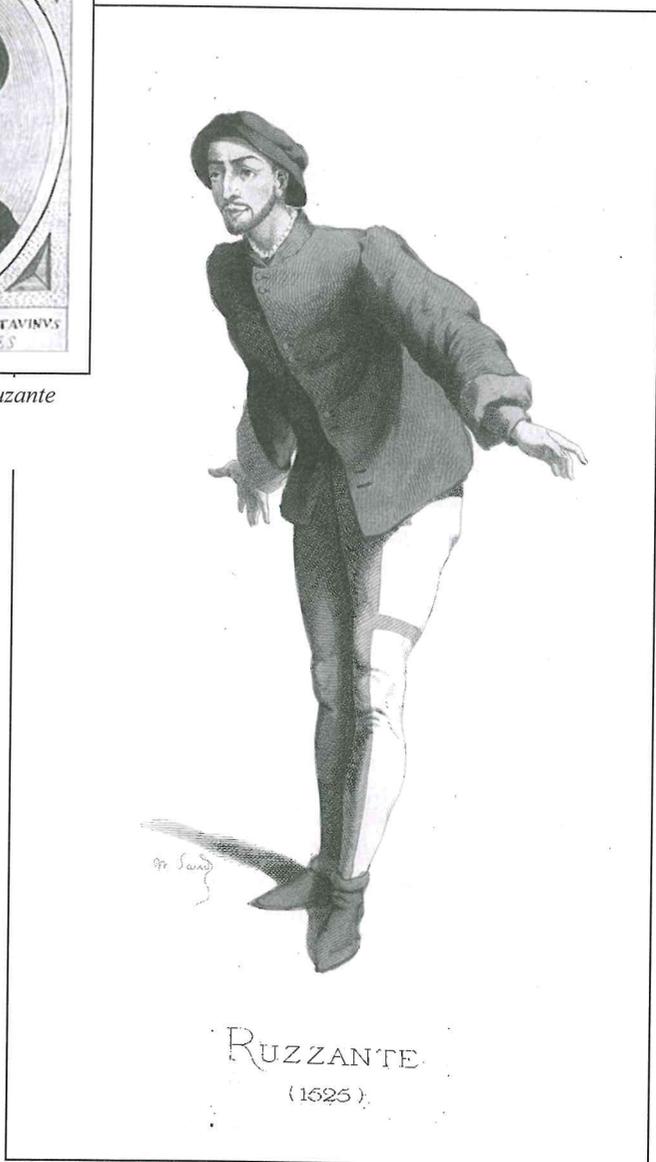
64. *Corr.*, XV, pp. 242-244.

65. Préface de George SAND, in Maurice Sand, *Masques et bouffons*, *op. cit.*, t.I, p. VII.

66. *Corr.*, XV, p. 155.



*Angelo Beolco, dit Le Ruzante*  
(1502-0542)  
gravure anonyme



*Ruzante (1525)*  
Dessin de Maurice SAND, gravure d'Alexandre MANCEAU  
Maurice SAND : *Masques et bouffons*,  
Michel Lévy Frères, Paris, 1860, T. II, hors-texte, p. 77

Mais de quelle *commedia dell'arte* s'agit-il ? Des spécialistes de théâtre comme Ferdinando Taviani, disposant de documents nouvellement accessibles sur les acteurs italiens, les ont confrontés avec la vision mythique des siècles précédents. Ainsi reprochent-ils aux Sand et à leurs successeurs (Copeau, Dullin, Barrault) d'avoir (ré)inventé une *commedia dell'arte* qui n'a jamais existé, de s'être approprié les éléments du mythe et d'en avoir fixé les stéréotypes idéalisés selon leurs propres besoins<sup>67</sup>. Certes, le contenu textuel et iconographique de *Masques et bouffons* est empreint de nostalgie pour la réalité lointaine et déformée qui se dégage des images mélancoliques de Callot et de Watteau. Certes, l'effort délibéré des Sand pour aller au-delà du mythe en présentant des documents historiques fiables ne peut être dissocié de leur interprétation de ces documents, interprétation conditionnée par leur expérience théâtrale à Nohant et par des positions esthétiques et politiques tributaires de leur contexte particulier. Certes, la manière dont les Sand concevaient la *commedia dell'arte* est en partie dépassée au vu des connaissances actuelles sur la question.

### Ruzante, l'anti-Watteau

Cependant il faut savoir que si aujourd'hui les pièces d'Angelo Beolco, dit le Ruzante (1502-1542)<sup>68</sup>, font à nouveau partie du répertoire théâtral mondial, c'est parce que son œuvre a été littéralement redécouverte (et jouée) par les Sand. À une époque où en Europe le théâtre à l'impromptu était considéré comme inférieur par rapport au théâtre écrit et où les conditions de production scénique séparaient le comédien du dramaturge, Ruzante, comédien improvisateur, créateur et chef de troupe, symbolise pour Sand l'homme de théâtre complet<sup>69</sup>. Il est extrêmement fortuit que Sand fasse la découverte de « *Ruzzante* », « *grand écrivain [...] qui nous est tombé du ciel* »<sup>70</sup>, le 24 décembre 1858, au moment où elle a renoncé depuis longtemps à exploiter cette veine. Ce que Ruzante apporte à George Sand, c'est une espèce de revanche esthétique et morale. Ses pièces, écrites

---

67. Ferdinando TAVIANI et Mirella SCHINA, *Le Secret de la commedia dell'arte*, op. cit., p. 13.

68. Ruzante est donc le contemporain de l'Arioste (1474-1533) et de Machiavel (1496-1527).

69. Les Sand refusent à Goldoni « [...] le titre qui lui fut décerné de Molière de l'Italie. Si jamais génie italien mérita une telle comparaison, c'est le RUZZANTE, qui, à la fois acteur et auteur, fut, comme notre grand Poquelin, nourri de Plaute et de Térence, et, comme lui, les dépassa de beaucoup. » *Masques et bouffons*, op.cit. t. II, p. 368.

70. *Corr.*, XV, p. 233.

en toscan, mais surtout en dialectes populaires régionaux (vénitien, padouan, bolonais, bergamasque) confirment qu'elle a vu juste quand elle affirmait à Bocage en 1849 qu'ils constituaient un art primitif perdu en France « *d'un naturel, d'un imprévu, d'une vérité de détail et de situation qu'on chercherait vainement dans le théâtre écrit*<sup>71</sup> ». En effet, Ruzante, issu de la classe dirigeante, donc lettré, était administrateur des propriétés de ses frères, ce qui le mettait en contact journalier avec les paysans du nord de l'Italie. Toutes les pièces que les Sand découvrent fin 1858 sont des monologues ou des dialogues qui mettent en scène des paysans aux antipodes des personnages raffinés des bergeries du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Sand s'efforcent de donner la pleine mesure de ce talent hors norme en traduisant des fragments de pièces (*Bilora*) qui seront représentés sur la scène de Nohant en septembre 1859, à l'occasion de la parution de *Masques et bouffons*. À l'encontre des types de la *commedia dell'arte*, ce ne sont pas des personnages récurrents ou stéréotypés. Ils ne portent ni masques ni costumes particuliers, car Ruzante précède la *commedia dell'arte* (dont il a été établi que le premier contrat officiel date de 1546<sup>72</sup>). Ce sont de vrais paysans qui expriment leurs doléances dans leur propre dialecte avec un humour cru et féroce qui ravit George Sand. Mais en privé. Aussi écrit-elle à Édouard Charton que l'œuvre de « *Ruzante, un grand génie dramatique, une sorte de Shakspeare [sic] inconnu, [...] est intraduisible, parce que c'est obscène en grande partie*<sup>73</sup>. » Dans le discours officiel qu'il tient dans son livre, en revanche, Maurice affirme que Ruzante est remarquable de « *chasteté*<sup>74</sup> ». Le même décalage qui s'était manifesté lors de la représentation de Deburau aux Funambules entre la réalité brute issue du théâtre forain et le désir de la masquer sous couvert de raffinement se retrouve donc dans *Masques et bouffons*. Ainsi, alors que Sand tente de traduire pour son compte les dialectes « *effroyables* » de Ruzante en vue de les publier, elle vante par ailleurs les « *figures charmantes* » de la *commedia dell'arte* que Maurice a dessinées. Ruzante, dont le langage rappelle

---

71. *Corr.*, IX, p. 301.

72. Eugenio BARBA, "Le Premier contrat du théâtre italien", *Scènes de la Commedia dell'arte; Ruzante*, éd. Patrick Pezin, Cazilhac, *Bouffonneries*, vol. 11, 1984, pp. 35-36.

73. George SAND, *Lettres retrouvées*, éd. Thierry Bodin, Paris, Gallimard, 2004, p. 188.

74. *Masques et bouffons*, *op. cit.*, t. II, p. 106.

celui de Rabelais<sup>75</sup>, est ainsi représenté comme un jeune homme bien joli dans le deuxième tome de *Masques et bouffons*<sup>76</sup>.

Malgré ces points de vue divergents qui illustrent parfaitement à quel point la *commedia dell'arte* est une sorte de mirage ou d'écran culturel sur lequel chacun projette son propre idéal de théâtre ou de société, il est indéniable que dans le cas de George Sand, cette forme de théâtre à l'impromptu a représenté le théâtre des origines et la source d'un plaisir vital qu'elle a tenté maintes fois d'exprimer. Dans son essai testamentaire "Le Théâtre des marionnettes de Nohant" (1876), Sand concluait en prêchant « *le plaisir vrai avec son sens naïf et sympathique, son modeste enseignement caché sous le rire ou la fantaisie*<sup>77</sup> ». C'est le message qu'entendront Jacques Copeau et ses collaborateurs soucieux de rénover le théâtre en France. Ainsi, en dépit de leurs tâtonnements, des limites de leurs interprétations, et de leur difficulté à séparer le mythe de l'Histoire, George et Maurice Sand ont bel et bien été des passeurs dont l'utopie de la *commedia dell'arte*, telle qu'elle a été synthétisée dans *Masques et bouffons*, a ouvert la voie à une manière différente de faire du théâtre<sup>78</sup>.

Shira MALKIN  
Rhodes College



---

75. Pour apprécier dans toute sa splendeur la langue de Ruzante, voir la traduction de Patrick PEZIN, *Scènes de la Commedia dell'arte; Ruzante*, *op. cit.*, p. 7-18. On la confrontera avec la traduction plus châtiée des SAND, *Masques et bouffons*, *op. cit.*, t. II, p. 98-106.

76. *Masques et bouffons*, *op. cit.*, t. II, p. 77.

77. George SAND, "Le Théâtre des marionnettes de Nohant", *op. cit.*, p. 1276.

78. Pour une analyse de la fortune de *Masques et bouffons* au XX<sup>e</sup> siècle, voir notre article « L'École et la Troupe », *op. cit.*, pp. 77-94.



## Du salon à la scène :

### métamorphoses du proverbe chez George Sand

**L'**INTÉRÊT DE GEORGE SAND pour le proverbe dramatique apparaît plus que naturel dès qu'on se penche sur les caractéristiques de ce curieux genre théâtral, aujourd'hui presque oublié, mais qui jouit d'une vogue considérable entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle.

#### Définition et évolution sous l'Ancien Régime

Comme son nom l'indique, un proverbe dramatique traduit une maxime proverbiale en action scénique. C'est donc une « petite comédie qui est le développement d'un proverbe » (Littré). Ou, pour être plus précis, une « pièce en général très brève présentant une action propre à mettre en lumière le sens d'un proverbe qui constitue souvent le titre, mais qui reste parfois à deviner » (*Trésor de la Langue Française*). Outre le rapport avec un énoncé proverbial, rapport d'ailleurs souple et peu contraignant, ouvert à une palette presque infinie d'interprétations, les traits distinctifs du genre comprennent la forme brève et un ton léger, proche de la comédie. On peut y ajouter, essentiellement pour certains proverbes d'Ancien Régime, l'aspect ludique, de devinette, évoqué par la deuxième définition, qui renvoie aux origines du genre, né très probablement dans les cercles aristocratiques comme jeu de salon porté par la vogue des charades, charades en action, et autres petits passe-temps où l'on pouvait briller par l'esprit, la finesse des réparties, les dons d'improvisation. Déjà au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Sorel citait parmi les jeux possibles à partir des proverbes les « proverbes mimés », simple pantomime muette, et les « proverbes illustrés par une petite comédie » improvisée, qu'une partie de la compagnie se chargeait de

représenter et l'autre de deviner<sup>1</sup>. « Vers la fin du siècle, raconte Clarence Brenner, l'usage se répandit de représenter des proverbes, surtout dans les maisons de campagne<sup>2</sup> » où, loin des distractions de la ville, il était essentiel de tromper l'ennui et de fournir un aliment à la conversation. Les premiers proverbes dramatiques furent donc des pièces destinées à un usage privé sur des théâtres de société, d'abord improvisées, ensuite partiellement ou entièrement rédigées.

La *théâtromanie* du XVIII<sup>e</sup> siècle aidant, l'usage devint une véritable mode, qui avait son haut lieu dans la maison du duc d'Orléans et pour maîtres attitrés ses « amuseurs » officiels, Charles Collé d'abord, puis Carmontelle<sup>3</sup>. Auteur de plus d'une centaine de proverbes dramatiques publiés en volumes et maintes fois réédités, ce dernier fait figure de véritable fondateur du genre car, s'il n'en est pas l'inventeur, il en est certes le représentant le plus célèbre et prolifique, modèle incontesté pour tous les auteurs qui l'ont suivi. Il a aussi le mérite d'en avoir donné le premier une définition dans une lettre préfaçant l'édition de ses œuvres dès 1768 :

« On choisit un sujet, qui forme plusieurs Scènes d'une action, et [...] le titre de ces Scènes doit être un Proverbe. Il n'y a presque pas de Comédie à laquelle on ne pût donner un proverbe pour titre, si l'on vouloit. [...] Le Proverbe Dramatique est donc une espèce de Comédie, que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, quelque Historiette & c. Le mot du Proverbe doit être enveloppé dans l'action, de manière que si les Spectateurs ne le devinent pas, il faut, lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient *ah ! c'est vrai* : comme lorsqu'on dit le mot d'une Énigme, que l'on n'a pu trouver<sup>4</sup>. »

Même dans leur version imprimée, ses pièces respectent cette « règle du jeu », puisqu'elles portent des titres simples et anodins, tandis que les proverbes correspondants sont recueillis dans une table en fin de volume

---

1. Charles SOREL, *La Maison des jeux*, Slatkine reprints, Genève, 1977 [reproduction de Paris, Sommaille, 1657], pp. 364-382.

2. Clarence D. BRENNER, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, University of California Press, "University of California Publications in Modern Philology", vol. XX, n°1, Berkeley and Los Angeles, 1937, p. 3.

3. Voir Augustin THIERRY, *Trois amuseurs d'autrefois : Paradis de Moncrif, Carmontelle, Charles Collé*, Plon-Nourrit, Paris, 1924.

4. CARMONTELLE, *Lettre de l'Auteur à Madame de ...*, *Proverbes dramatiques*, t. I, Lejay, Paris, 1773, pp. VI-VII.

« pour qu'on puisse les deviner en les lisant<sup>5</sup> ». Ainsi, par exemple, l'illustration du proverbe « les battus payent l'amende » s'intitule *Le Poulet*, et met en scène un vieillard malade réprimandé et mis à la diète par son médecin pour avoir, au dire de ses valets, mangé tout un poulet avant de s'endormir ; poulet qu'eux-mêmes avaient dévoré pendant son sommeil. Ou bien, dans *L'Après-dînée*, voir une dame du monde recevoir tour à tour trois hommes et changer de sujet de conversation et de projet pour la soirée avec une volubilité extrême devrait faire penser au proverbe « un clou chasse l'autre ».

Comme le montrent ces exemples, chez Carmontelle l'action se réduit toujours à fort peu de chose : une situation simple, à peine développée en une poignée de scènes pouvant illustrer la maxime à deviner, tout en donnant lieu à quelques échanges de répliques comiques ou spirituelles. Dans un premier temps, d'ailleurs, ses compositions étaient de simples sujets destinés à l'improvisation, transformés ensuite en canevas (« ce que les Italiens appellent *Scenario*<sup>6</sup> »), et enfin, au gré de leur succès, en textes entièrement écrits. Leurs buts n'en restaient pas moins simples et sans prétentions : amuser la bonne compagnie, peindre des galeries de caractères, dans une sorte de pendant des portraits au crayon et à l'aquarelle dans lesquels Carmontelle excellait également<sup>7</sup>, et reproduire « le ton de la conversation », sans souci de « faire de belles phrases », mais avec « un grand désir d'avoir le ton de la vérité<sup>8</sup> ».

La formule illustrée et définie par Carmontelle ne vaut pourtant que pour ses propres œuvres, et peu d'autres<sup>9</sup>. Depuis ses origines, le proverbe est en effet un genre protéiforme, qui se plie avec souplesse aux usages et

---

5. *Ibid.*, p. X.

6. *Ibid.*, p. IX.

7. Portraits fort ressemblants et très prisés à l'époque. Voir notamment l'avis de Grimm, lettre du 1<sup>er</sup> mai 1763, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Garnier, Paris, 1877, vol. V, pp. 282-283.

8. CARMONTELLE, *Lettre de l'Auteur à Madame de ...*, *op. cit.*, p. IX.

9. Par exemple ceux de Charles Collé. Dans le prologue dialogué qui précède *Ce que Dieu garde est bien gardé*, Monsieur Vaudeville dit à Madame Prologue : « lorsque vous jouerez ce Proverbe, il ne faut pas dire aux Spectateurs ce que c'est. Il faut au contraire leur laisser deviner le mot du Proverbe » (Charles COLLÉ, *Madame Prologue, Théâtre de société*, vol. I., F. Gueffier, Paris et La Haye, 1777, p. 359). Ou encore l'un des premiers proverbes imprimés qu'on possède, celui qui se trouve inséré dans *Le Voyage de campagne* de la Comtesse de Murat (Vve de C. Barbin, Paris, 1699), illustrant le mot « n'aïlle au bois qui a peur des feuilles », deviné par l'un des personnages du récit-cadre.

aux expérimentations les plus variés. Son statut de divertissement sans importance, longtemps réservé à des cercles privés d'amateurs éclairés, soustrait à toute codification rigide, ainsi qu'à la surveillance de la censure, laissant aux auteurs qui le choisissent pleine liberté d'expression. Ainsi le proverbe peut rester à deviner, se trouver énoncé dans le titre, ou être prononcé par les personnages sur scène au cours des dernières répliques. La longueur des pièces se réclamant du genre peut varier d'une seule scène à une organisation complexe en plusieurs actes comme dans les comédies régulières, leur ton aller de la conversation spirituelle de salon à la farce grossière, leur représentation ou leur lecture se fixer les buts les plus divers.

Les proverbes de pur divertissement ou de peinture de mœurs constituent la grande majorité des corpus d'Ancien Régime, mais on peut en trouver aussi appartenant à des sous-genres plus spécialisés. D'un côté on aura donc, par exemple, quelques pièces beaucoup plus osées, relevant d'un théâtre érotique très performatif, où acteurs et spectateurs finissent par se confondre et, pour ainsi dire, faire corps ensemble, si bien qu'on comme l'indique MÉRARD DE SAINT-JUST, « à volonté on abrégera les conversations pour multiplier les faits<sup>10</sup> ». Tout à l'opposé, il existe un filon didactique, voire même moralisant, où la maxime proverbiale est développée en leçon de vie, en apologue moral. Cette démarche, sans être reprise exactement que telle par George Sand, s'apparente néanmoins à sa conception d'un théâtre civilisateur, un théâtre qui serait, comme elle l'écrivait à Émile Aucante en 1851, « une prédication sous une autre forme »<sup>11</sup>. Les proverbes à caractère pédagogique, essentiellement pour l'éducation de la jeunesse, parfois destinés à la seule lecture, parfois bien réellement joués par les enfants, connurent une très longue fortune en particulier grâce à la Comtesse de Ségur, encore lue et régulièrement rééditée jusqu'à nos jours. M<sup>me</sup> de Maintenon la première en écrivit quarante pour l'édification de ses demoiselles de Saint-Cyr, sans toutefois songer à les faire imprimer. Sand pouvait néanmoins les connaître, puisque Louis Monmerqué en avait donné une édition en 1829. Thomas Garnier et Alexandre Moissy composèrent aussi, comme l'indique *in extenso* le sous-titre du recueil de ce de

---

10. Simon-Pierre MÉRARD DE SAINT-JUST, *L'esprit des mœurs au dix-huitième siècle ou Petite maison*, [1776, selon *Théâtres de société. Inventaire hypertextuel annoté*, établi par Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, Dominique QUÉRO et David TROTT, entre autres, "Guimard", [http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc\\_G.htm](http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc_G.htm)], dans *Théâtre érotique français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Terrain vague, Paris, 1993, p. 289.

11. George SAND, lettre à Émile Aucante du 16 mars 1851, *Correspondance*, éd. George Lubin, t. X, Garnier, Paris, 1973, p. 143.

nier, des « *petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes*<sup>12</sup> ».

À ces noms il faudra ajouter celui de M<sup>me</sup> de Genlis, quoiqu'elle n'ait écrit, à proprement parler, qu'un seul proverbe : *À bon entendeur, salut !*, publié au tome X de ses *Mémoires*. Elle est en effet l'auteur de deux recueils de pièces destinées aux théâtres de société, dont l'un explicitement voué à l'éducation des enfants<sup>13</sup>, où souvent, comme l'a souligné Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « une formule originale présentée au public dans l'envoi final qui clôt la pièce [...] constitue un avatar du "mot" des proverbes<sup>14</sup>. » La peinture directe de la vertu est d'ailleurs le trait fondamental de son théâtre, qui témoigne d'une influence à peine estompée des théories dramatiques de Diderot. Sa dramaturgie, tout en « rejetant l'excès et les professions de foi philosophiques », garde « les innovations de ton et de sujet<sup>15</sup> » préconisées par les *Entretiens sur le Fils naturel*, en particulier le souci de mettre en scène des relations familiales et des « conditions » plutôt que des caractères. Son œuvre dramatique peut donc être lue comme une voie d'accès en « mode mineur », via le théâtre de société, au *genre sérieux* que les théoriciens du théâtre invoquent de leurs vœux vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'importance de M<sup>me</sup> de Genlis est double. D'abord, elle a joué un rôle essentiel dans la transmission du genre entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, car si elle n'a presque pas écrit de proverbes, elle en a souvent joué, et « avec un succès prodigieux<sup>16</sup> », jusqu'à la Restauration. Vivant trait d'union entre deux époques, dans sa jeunesse elle partageait la scène avec Carmonnelle lui-même, dont elle édita par la suite les œuvres posthumes en 1825,

---

12. Alexandre-Guillaume de MOISSY, *Les Jeux de la petite Thalie, ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*, Bailly, Paris, 1764.

13. *Théâtre de société, 1777* et *Théâtre à l'usage des jeunes personnes, 1779*. Rappelons que M<sup>me</sup> de Genlis était « gouverneur » des enfants de la maison d'Orléans et du futur Louis-Philippe, ce qui contribua certainement à sa spécialisation dans la littérature d'éducation pour la jeunesse, aussi bien dramatique que romanesque. Voir *Madame de Genlis : littérature et éducation*, dir. François BESSIRE et Martine REID, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2008.

14. Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, The Voltaire Foundation, SVEC, n° 350, Oxford, 1997, p. 117.

15. *Ibid.*, p. 115.

16. Stéphanie-Félicité DU CREST, comtesse de GENLIS, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis sur le dix-huitième siècle et la révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, 2<sup>e</sup> édition, Ladvocat, Paris, 1825, t. I, p. 333.



*Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis*  
Gravure de Henry MEYER

et dans sa maturité on lui doit, selon le mot de Mérimée, « la révélation d[u] talent dramatique » de Théodore Leclercq, sans doute le plus fécond auteur de proverbes du XIX<sup>e</sup> siècle. La chronique mondaine rapporte en effet qu'elle le choisit un jour « pour lui donner la réplique dans un proverbe qu'elle jouait en bonne et nombreuse compagnie<sup>17</sup> », lançant ainsi sa carrière, et elle lui prodigua ensuite ses conseils, dont il profita certainement.

### Le proverbe au siècle de Sand

Dans *Histoire de ma vie* George Sand raconte que, toute petite, sa mère lui lisait Berquin et M<sup>me</sup> de Genlis, « cette bonne dame qu'on a trop oubliée, et qui avait un talent réel », malgré « ses préjugés » et « sa demi-morale souvent fausse<sup>18</sup> ». « C'est peut-être à madame de Genlis, l'institutrice et l'amie de Louis-Philippe, que je dois mes premiers instincts socialistes et démocratiques<sup>19</sup> », écrit encore Sand, manifestement charmée de ce n<sup>ième</sup> paradoxe de son éducation à la fois aristocratique et révolutionnaire. Si dans ces pages, comme dans celles où elle évoque ses lectures de 1821 pendant les derniers mois de maladie de sa grand-mère, elle ne cite explicitement que des romans, on sait que sa bibliothèque comprenait les dix volumes des *Œuvres Complètes* de Berquin et le *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* de M<sup>me</sup> de Genlis<sup>20</sup>. De cette dernière elle devait connaître aussi le *Théâtre de société*, ou du moins la comédie *La Mère rivale* qui, comme l'a souligné Regina Franczakowa, pourrait lui avoir suggéré le motif de la rivalité amoureuse entre une mère et sa fille qu'on retrouve dans *Les Mississipiens*<sup>21</sup>. La bibliothèque de Nohant, riche de

---

17. Prosper MÉRIMÉE, « M. Théodore Leclercq », in Th. Leclercq, *Proverbes dramatiques*, Paris, Lecou, [1852], t. I, p. XVI. Voir aussi SAINTE-BEUVE, « M. Théodore Leclercq », *ibid.*, p. II (préoriginale : *Le Constitutionnel*, 31 mars 1851).

18. George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, t. I, éd Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 627. Arnaud Berquin est, comme M<sup>me</sup> de Genlis, l'auteur d'une vaste littérature pour la jeunesse comprenant romans et pièces de théâtre, parmi lesquelles on compte quelques proverbes. Sand le considère « trop vanté », et assure qu'il « ne [la] passionna jamais » (*ibid.*).

19. *Ibid.*, p. 629.

20. Georges LUBIN, « Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la bibliothèque de George Sand », *Présence de George Sand*, n° 23, juin 1985, pp. 4-8. Voir aussi *Catalogue de la bibliothèque de M<sup>me</sup> George Sand et de M. Maurice Sand*, Paris, Librairie des Amateurs, 1890 [mis en ligne, URL : <http://www.amisdegeorgesand.info/catalogue.pdf>].

21. Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA, « *Les Mississipiens* de George Sand », dans *George Sand et les Arts*, études réunies et publiées par Marielle CAORS, Presses

toutes les lectures propres à l'aristocratie d'Ancien Régime, pourrait donc avoir ouvert à une toute jeune George Sand l'accès aux proverbes dramatiques par le biais du théâtre d'éducation.

Grâce à sa grand-mère, son imprégnation de la culture du XVIII<sup>e</sup> siècle revêt aussi une dimension plus ludique, participative et performative. Il ne faut pas oublier que Marie-Aurore de Saxe avait été éduquée à Saint-Cyr, berceau du proverbe pédagogique sous la plume de M<sup>me</sup> de Maintenon, et qu'une fois retournée chez sa mère après 1767, elle avait participé au théâtre de société ouvert par les sœurs Verrières<sup>22</sup>. Aussi a-t-elle transmis à sa petite-fille le goût de cette forme de spectacle privé, simple et intime, abolissant presque entièrement la distance entre acteurs et spectateurs. C'est elle également qui l'a initiée à la pratique du proverbe dramatique tel qu'on le jouait à l'époque de Carmontelle. C'est en effet un proverbe, « *je ne sais plus quel proverbe de Carmontelle [...] arrangé à notre usage* », que la jeune Aurore raconte avoir joué à Nohant au cours de l'été 1820 « *pour faire rire [s]a grand-mère*<sup>23</sup> ». Travestie en garçon, elle campait résolument le rôle du jeune Colin, qui se faisait militaire « *par désespoir des caprices de [s]on amoureuse Colette* », interprétée par la jolie Pauline de Pontcarré. Impossible d'établir, malheureusement, quel proverbe a servi de support ou d'inspiration à ce spectacle. Toutes mes recherches dans les œuvres de Carmontelle, comme déjà celles de Georges Lubin, se sont révélées infructueuses. Avec le recul du temps, Sand semble ne plus se souvenir des détails, ni du titre de la pièce, ni sans doute du nom des personnages, puisque l'amoureuse volage était nommée Lucette dans une lettre de 1820 à Émilie de Wismes<sup>24</sup>. Il se pourrait donc qu'elle ait attribué à Carmontelle l'œuvre d'un autre dramaturge.

D'ailleurs elle pourrait aussi avoir arrangé de manière créative des proverbes différents, voire même d'auteurs différents. N'avait-elle pas déjà donné la preuve de ses talents de dramaturge, arrangeur et chef de troupe en réjouissant tout son couvent par ses adaptations de Molière, aux dialo-

---

Universitaires Blaise Pascal, "Révolutions et Romantismes", n° 9, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 79-90.

22. Voir Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, PUPS, coll. "Theatrum mundi", Paris, 2010, p. 106.

23. George SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., IV<sup>e</sup> partie, ch. 3, p. 1020.

24. « *Nous avons joué la comédie. J'étais Colin, Pauline, Lucette, force sentiment, qui nous donnait grande envie de rire* » (*Correspondance*, op. cit., t. 1, Garnier, Paris, 1964, lettre 11, pp. 34-35).

gues presque entièrement improvisés sur un « scénario bâti de mémoire<sup>25</sup> » ? À la suite de son premier succès, réduction expurgée du *Malade imaginaire*, elle avait produit « une suite de pastiches puisés dans tous les tiroirs de [s]a mémoire et arrangés selon les moyens et les convenances<sup>26</sup> » accordés aux pensionnaires du couvent.

Ses premières expériences théâtrales incluent donc la pratique du proverbe dramatique et sont marquées par une démarche ludique, spontanée, inventive et conviviale à laquelle elle attribue des vertus bénéfiques sur le plan relationnel et moral<sup>27</sup>. On remarquera que jeu, improvisation et sociabilité correspondent aussi aux caractères fondateurs du proverbe.

Une similitude frappante rapproche d'ailleurs les origines du genre telles qu'elles ont été esquissées par Charles Sorel ou reconstruites par Clarence Brenner et la genèse du théâtre de Nohant telle que Sand l'évoque dans *Le Théâtre et l'Acteur* et *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*. La première étincelle, jaillie de l'imagination fantasque de Chopin, était une simple pantomime, accompagnée d'improvisations au piano<sup>28</sup>. Ensuite, en décembre 1846, Sand et sa famille imaginèrent « de jouer une charade, sans mot à deviner, laquelle charade devint une saynète, et, rencontrant au hasard de l'inspiration une sorte de sujet, finit par ne pouvoir pas finir, tant elle [...] semblait divertissante<sup>29</sup> ». De la charade, grand classique des amusements de salon depuis l'Ancien Régime jusqu'au Second Empire, naissent presque spontanément, dans un processus qui reproduit l'histoire de tant de théâtres de société, des pièces de plus en plus structurées et complexes : « Peu à peu, le mot de la charade disparut et l'on joua d'abord des saynètes folles, puis des comédies d'intrigue et d'aventures, puis enfin des drames à événements et à émotions<sup>30</sup> ».

---

25. George SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., IV<sup>e</sup> partie, ch. 2, p. 1000.

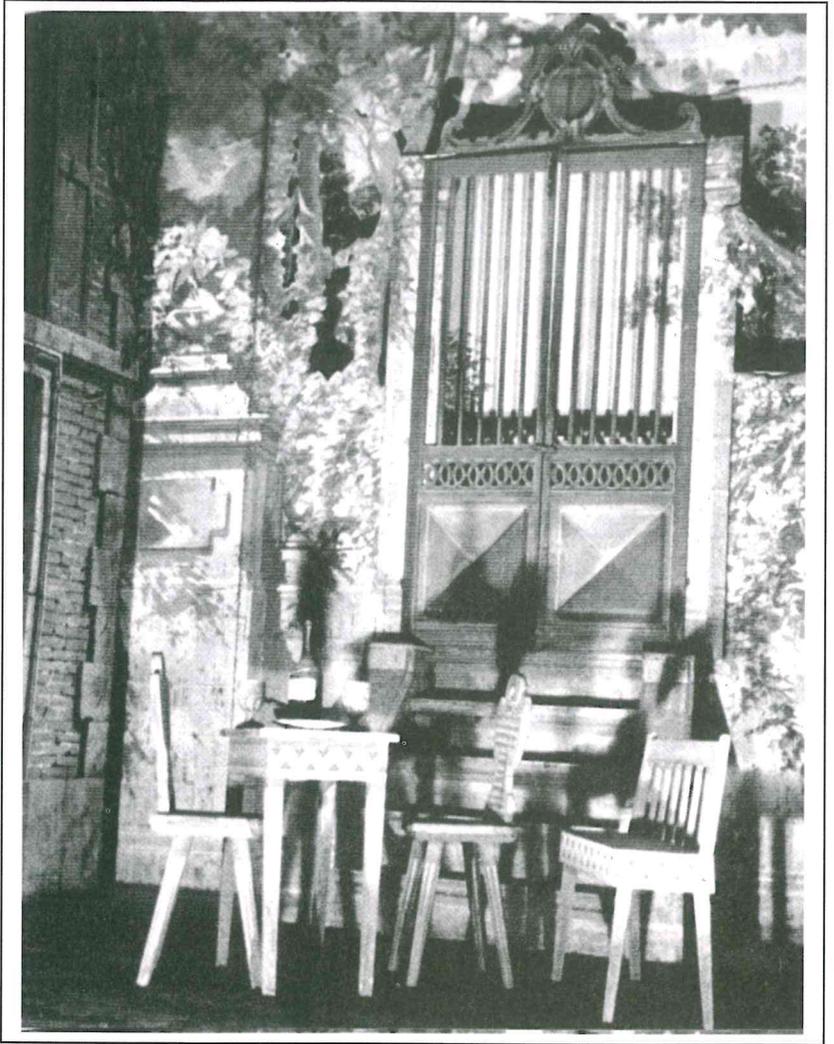
26. *Ibid.*, p. 1001.

27. « Cet amusement eut l'excellent résultat d'étendre le cercle des relations et des amitiés entre nous. La camaraderie, le besoin de s'aider les uns les autres pour se divertir en commun, engendrèrent la bienveillance, la condescendance, une indulgence mutuelle, l'absence de toute rivalité ». (*Ibid.*)

28. « Le tout avait commencé par la pantomime et ceci avait été de l'invention de Chopin. Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes » (George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, dans *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. II, p. 1249).

29. George SAND, *Le Théâtre et l'Acteur*, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. II, p. 1240.

30. George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, op. cit., p. 1249.



*Le Grand Théâtre ou Théâtre des Grands Acteurs à Nohant,*  
Georges LUBIN : *George Sand en Berry*, Hachette, Paris, 1967, ill. n° 151

Dans ce répertoire, on pourrait raisonnablement s'attendre à trouver des proverbes. Or, il n'en est rien. Le modèle principal et la référence assumée du théâtre de Nohant est la *Commedia dell'arte*, avec ses scénarios succincts et son personnel dramatique de Pierrots, Cassandres, Arlequins et Colombines. Si on lui fait des infidélités, c'est pour des fantaisies hoffmanniennes ou des reprises plus ou moins parodiques des mélodrames en vogue sur les scènes parisiennes<sup>31</sup>. Dans tout le répertoire de Nohant parmi les pantomimes, les féeries, les comédies, les « drames fantaisistes » et les mélodrames, on ne trouve que la mention d'un seul proverbe, *La Caque sent toujours le hareng*, dû à Charles Fournier.

C'est par contre en vue d'une représentation sur des scènes professionnelles que Sand écrit ses proverbes et quelques pièces qui s'y apparentent sous plusieurs aspects. Ce choix mérite réflexion.

### Scènes privées, théâtres publics

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique du proverbe joué sur des scènes privées par des amateurs est loin d'avoir disparu. Les théâtres de société, parmi lesquels brille celui du Comte de Castellane, sont encore nombreux, et refleurissent particulièrement sous le Second Empire, sur l'exemple de la cour, qui organise de véritables saisons privées chaque automne au château de Compiègne<sup>32</sup>. Sur ces scènes tantôt improvisées, tantôt rivalisant de luxe avec les théâtres publics, on joue, entre autres, des proverbes, notamment ceux de Théodore Leclercq. Ses œuvres, que Sand connaissait certainement, avaient été écrites avant tout à cet usage, comme il le précise avec modestie dans l'avertissement qui précède son recueil<sup>33</sup>. Il en avait d'ailleurs été le premier interprète sous la Restauration, au sein des nombreux théâtres de salon qu'il avait animés, entre autres à Hambourg, à la

---

31. Sur le théâtre de Nohant voir notamment Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, op. cit., et Roberto CUPPONE, *Le Théâtre de Nohant, I : L'invenzione della commedia dell'arte, II : Théâtre inédit, documents et dessins*, CIRVI, Moncalieri, 1997.

32. « Le règne de Napoléon III fut la renaissance de la Thalie Intime. On joua à la cour, à la ville, à l'armée. [...] Dans les salons vous ne rencontrez que paravents, et quelquefois un petit théâtre qu'un amateur se plaît à monter et à démonter chez toutes les personnes qui veulent bien l'honorer de sa confiance. » (Léo CLARETIE, *Histoire des théâtres de société*, librairie Molière, Paris, 1906, p. 126).

33. « Partout où je me suis trouvé, j'ai joué et fait jouer des proverbes. Ils ont amusé. on m'a souvent demandé des copies que je n'ai pu toujours refuser ; elles se sont multipliées, et alors j'ai admis la nécessité de me faire imprimer » (Théodore LECLERCQ, "Avertissement", *Proverbes dramatiques*, nouvelle édition augmentée de proverbes inédits, Duquesne et Lecou, Paris, [1852], vol. I, p. XXI).

Préfecture de la Nièvre, chez le baron Roger, secrétaire général des postes, et chez les parents de Marie d'Agoult, en Touraine ou à Paris<sup>34</sup>.

Parallèlement, surtout dans la première moitié du siècle, le proverbe dramatique participe de la grande floraison de « pièces à lire » paraissant en revue ou en recueil sans prétention d'accéder à la scène. Pour ne citer que quelques exemples, Loève-Weimars, Antoine-Marie Roederer, Auguste Romieu, ou encore Henri de Latouche et Marie d'Agoult, si proches de Sand, en écrivent – sans oublier, naturellement, les proverbes de Musset, longtemps réservés aux pages de la *Revue des Deux Mondes* ou de ses volumes de *Comédies et proverbes* avant le succès retentissant d'*Un caprice* à la Comédie-Française en 1847.

Sous le Second Empire, par contre, à côté des scènes privées, les proverbes envahissent littéralement les théâtres professionnels, à commencer par la Comédie-Française, sous l'impulsion des changements de la société et de l'esthétique théâtrale, mais aussi de l'accueil très favorable réservé aux pièces de Musset, qui font des émules<sup>35</sup>. Déjà dans les années 1830, du reste, quelques auteurs avaient présenté des proverbes sur les scènes parisiennes, sans toutefois rencontrer les faveurs du public, par exemple Scribe au Gymnase dramatique<sup>36</sup>, et surtout Vigny avec *Quitte pour la peur*, écrit pour Marie Dorval et créé par elle à l'Opéra en 1833.

Sand avait donc le choix entre ces trois modèles différents, tous co-existants et tous pratiqués par des artistes de son entourage, souvent très proche.

---

34. Marie d'AGOULT, *Souvenirs*, Calmann Lévy, Paris, 1877, ch. IX, pp. 124-126. Sur Théodore Leclercq voir Josiane BOURGUET-ROUYEYRE, « Théodore Leclercq ou le regard d'un Parisien sur d'autres Parisiens, sous la Restauration », in *Être Parisien*, dir. Claude Gauvard et Jean-Louis Robert, Publications de la Sorbonne, Paris, 2004, pp. 465-477 et Laetitia CHEVALLIER-JANBON, *Théodore Leclercq et ses "Proverbes Dramatiques"*, thèse de l'Université de Montpellier, 1967.

35. Dans l'espace de trois ans sont créés tour à tour, toujours à la Comédie-Française qui ne désemplit pas, *Un caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Il ne faut jurer de rien* et *Le Chandelier*, écrits auparavant pour le « spectacle dans un fauteuil », et *Louison* et *On ne saurait penser à tout*, composés en 1848-49 directement en vue de la représentation. Pour les statistiques liées à ces créations voir Sylvie CHEVALLEY, « Musset à la comédie Française », *Europe*, n° 583-584, nov-déc 1977, p. 17-39.

36. Eugène SCRIBE et Félix ARVERS, *Les Dames patronesses, ou À quelque chose de malheur est bon*, proverbe, mêlé de couplets, créé au Théâtre du Gymnase dramatique le 15 février 1837.

Or, dès 1839, en écrivant son premier proverbe, *Les Mississipiens*, elle pense à la scène publique et même à un interprète en particulier : Bocage. Il aurait probablement fait feu et flammes dans le rôle du redoutable Samuel Bourset, homme d'affaires juif et parvenu, extrêmement habile et charismatique quoique incapable d'attirer la moindre sympathie. C'est à lui et à nul autre qu'elle destine le proverbe en cours de rédaction, et elle le lui écrit ouvertement le 4 octobre 1839 : « *vous seul pouvez le jouer parce qu'il a été fait pour vous*<sup>37</sup> ». Dans la même lettre, elle lui accorde « *pleins pouvoirs* » sur son texte, et l'invite à négocier une création aux Français, à la Porte Saint-Martin ou au Gymnase, où elle prétend « *[aux] mêmes conditions que Messieurs De L[a] V[igne], Sc[ribe] et Du[mas]*<sup>38</sup> ». C'est assez dire la dignité qu'elle accordait à son proverbe et le large public auquel elle le destinait. Si finalement le projet ne vit jamais le jour et *Les Mississipiens* resta une pièce pour la lecture, c'est parce que Sand elle-même, après l'avoir écrite, ne la jugea pas assez bonne pour la représentation. En témoigne une lettre à Gustave Papet, datable probablement du 8 (?) novembre 1839 : « *J'ai fait une comédie qui, une fois faite, ne m'a plus semblé bonne et que je ne veux même pas proposer au comité des Français*<sup>39</sup> ». L'échec retentissant de *Cosima* au Théâtre-Français en avril 1840, que Jacqueline Razgonnikoff n'a pas hésité à comparer à celui de *La Nuit vénitienne* de Musset<sup>40</sup>, contribua sans doute à refroidir ultérieurement Sand, qui renonça complètement au théâtre public pendant huit ans et ne songea jamais par la suite à proposer à nouveau *Les Mississipiens* à une troupe. À la différence de Musset, toutefois, elle ne se réfugia pas dans l'écriture de proverbes destinés à la lecture.

Pour qu'elle donne à la scène un autre proverbe explicitement désigné comme tel il faudra attendre plus de trente ans : *Un bienfait n'est jamais perdu*, dont le titre rend très reconnaissable l'appartenance générique, est écrit en juillet 1871<sup>41</sup>. Le refusant d'abord à la *Revue des Deux Mondes*,

---

37. George SAND, *Correspondance, op. cit.*, t. IV, Garnier, Paris, 1968, p. 774.

38. *Ibid.*, pp. 773-774.

39. *Ibid.*, p. 791.

40. Jacqueline RAZGONNIKOFF, « George Sand et le théâtre romantique », *Les Amis de George Sand*, n° 20, 1998, pp. 54-55.

41. Voir les *Agendas*. À la date du 1<sup>er</sup> juillet 1871 on y lit : « *je travaille à mon petit proverbe* », et le lendemain : « *je lis à mes enfants le petit proverbe que j'ai retrouvé dans les cartons et recopié* » (George SAND, *Agendas*, vol. IV [1867-1871], éd. Anne CHEVEREAU, Touzot, Paris, 1993, p. 399).

Sand l'offre dans un premier temps en exclusive à Francis Berton, et suggère M<sup>me</sup> Laurent et Sarah Bernhardt pour les rôles féminins<sup>42</sup>. Berton ayant fini par le lui rendre sans l'avoir monté, elle fait paraître son proverbe dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 février 1872, mais elle songe à ce moment-là à l'Odéon<sup>43</sup>, et refuse résolument une représentation de salon : « *Ne laisse pas M<sup>me</sup> Villot s'embarquer dans ce projet de proverbe à domicile* », écrit-elle à Edmond Plauchut le 29 avril 1872, « *Je déteste ces épreuves-là [...] Mon proverbe ne m'apprendrait rien, c'est le public et non la coterie qu'il faut observer*<sup>44</sup> ». Un bienfait n'est jamais perdu sera finalement créé le 7 novembre 1872 au modeste Théâtre de Cluny, une petite scène de second ordre de la rive gauche que Flaubert jugeait sans ménagements « un boui-boui<sup>45</sup> », avec Larochelle, directeur du théâtre, dans le rôle du séducteur Valroger. La critique, plutôt rare, fait état d'un accueil mitigé, et Sand elle-même ne se rend pas à Paris pour assister à une représentation, se contentant d'y envoyer des amis.

Donc, si d'un côté il ne fait pas de doute que Sand pense ses proverbes pour un théâtre professionnel et pour un large public, faisant des démarches concrètes pour qu'ils soient représentés dans de telles conditions, de l'autre on remarquera que ces pièces s'inscrivent aux marges de sa carrière théâtrale principale, qu'on fait d'habitude coïncider à peu près avec le Second Empire, de 1849 (*François le Champi*) à 1870 (*L'Autre*).

À ces deux proverbes, les seuls publiés sous cette mention, il faudra ajouter trois autres pièces qui en sont très proches et qui en ont même pu recevoir la qualification à un moment donné. D'abord *Françoise*,

---

42. « *Faut-il vous garder un petit proverbe très court, mais assez vivant, qui vous serait peut-être utile comme lever ou baisser de rideau ? c'est à trois personnages, toi, M<sup>me</sup> Laurent et Sarah. On me le prendrait aux Français, le nouveau directeur m'invite. J'ai dit que je n'avais rien et j'ai refusé de donner cette bluette à la revue des deux mondes, pensant qu'elle pourrait vous rendre service, soit à Paris, soit en province* ». Lettre à [Francis et Pierre Berton], Nohant, 22 juillet 1871, *Correspondance, op. cit.*, t. XXII, p. 467.

43. Lettre à Edmond Plauchut, Nohant, 18 janvier 1872 : « *à présent qu'il [Berton] n'en a plus besoin, je le ferai jouer à l'Odéon peut-être* » (*Ibid.*, p. 710).

44. *Correspondance, ed. cit.*, t. XXIII, 1989, p. 62.

45. En 1874 Flaubert faisait représenter *Le Sexe faible* au Théâtre de Cluny. Le 2 septembre il écrivait à Sand : « *Il va sans dire que tout le monde me blâme de me faire jouer dans un pareil boui-boui. Mais puisque les autres ne veulent pas de cette pièce, et que je tiens à ce qu'elle soit représentée [...], je suis bien obligé d'en passer par là* » (Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, t. IV, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1998, p. 867).

« comédie en 4 actes et en prose » dans sa version définitive, jouée au Gymnase en 1856, qui a sans doute été conçue d'abord comme proverbe et a sûrement porté le titre provisoire de *Qui perd gagne*, attesté par les *Agendas*<sup>46</sup>. Ensuite *Le Pavé* et *La Laitière et le pot au lait*, qui ont été catalogués comme proverbes par Lovenjoul dans son étude bibliographique sur les œuvres de Sand<sup>47</sup>.

*La Laitière*, petit acte unique de cadre paysan qualifié par Sand de « saynète », renoue avec deux traditions propres au proverbe dramatique du XVIII<sup>e</sup> siècle : la reprise de La Fontaine, dont les *Fables* fournissent souvent le « mot » des proverbes, remplaçant la maxime de sagesse populaire, et l'habitude de réunir plusieurs petites pièces, proverbes ou autres, dans des recueils de *Théâtre de campagne*, conçus justement pour être joués en villégiature<sup>48</sup>. Or, en 1875, Ernest Legouvé avait eu l'idée de renouveler cet usage demandant « à quelques auteurs dramatiques une suite de pièces courtes, faciles à monter, à la fois agréables et honnêtes<sup>49</sup> », publiées d'abord dans *Le Temps*, puis en volume, pour subvenir aux besoins des théâtres de société pendant la saison de la chasse. *La Laitière et le pot au lait* (*Le Temps*, 10 novembre 1875), appartient à cette série. Quant à La Fontaine, le jeu intertextuel est évident et exhibé tant dans le titre que dans le prénom de l'héroïne, la paysanne Perrette, ou dans les rêves de prospérité qu'elle espère pouvoir faire jaillir de son lait, même si les enjeux de l'action, et donc la leçon morale qui en découle, sont différents.

Dans le cas du *Pavé*, Sand elle-même a éprouvé le besoin d'expliquer dans un *Avant-propos* que sa pièce mérite la dénomination de « nouvelle dialoguée » plutôt que de « proverbe », car cette dernière « semble indiquer la mise en action d'une idée générale », et d'ailleurs son texte « n'a jamais été destiné au théâtre<sup>50</sup> ». Or, *Le Pavé* est au contraire l'une des rares pièces de Sand qui a connu une double carrière théâtrale : d'abord sur la scène

---

46. George SAND, *Agendas*, 27 nov. 1855, *op. cit.*, vol. I, pp. 328-329.

47. Charles SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *George Sand : étude bibliographique sur ses œuvres*, [introduction de Georges Vicaire], H. Leclerc, Paris, 1914, pp. 45 et 103, téléchargeable sur <http://www.amisdegeorgesand.info/lovenjoul.pdf>.

48. Rappelons que le premier recueil de proverbes connu fut publié à la suite du *Voyage de campagne* de M<sup>me</sup> Murat, roman où cet usage est mis en scène. Carmontelle écrivit également des pièces recueillies en plusieurs volumes de *Théâtre de campagne*.

49. Ernest LEGOUVÉ, « Préface » à *Théâtre de campagne : Première série*, Ollendorf, Paris, 1876, p. X.

50. George SAND, *Le Pavé*, « Avant-propos », in *Théâtre de Nohant*, Michel Lévy, Paris, 1865, p. 159.

de Nohant, ensuite au Gymnase<sup>51</sup>, la première servant de laboratoire et de banc d'essai pour le deuxième. Contredisant la dénégation initiale, Sand évoque d'ailleurs dans le même *Avant-propos* la genèse de la pièce, née d'une improvisation maîtrisée et d'une étroite collaboration entre la dramaturge et ses comédiens de société :

*« nous nous plaignions à demander d'avance aux acteurs la donnée du dialogue qu'ils voulaient dire, et, sur cette donnée, la plus simple étant toujours, selon nous, la meilleure, nous leur indiquions dans un canevas détaillé les raisonnements et les contradictions, les volontés et les imprévus, les efforts et les spontanités que leurs sentiments et leurs caractères nous semblaient devoir comporter<sup>52</sup> ».*

La publication se serait faite ensuite « sur l'impression qui nous en est restée » et « pour les loisirs des réunions d'amateurs à la campagne<sup>53</sup> ». Quant au fond de la pièce, histoire d'un savant minéralogiste qui renonce à la jeune « champie » qu'il a recueillie et dont il est tombé amoureux pour la laisser épouser le garçon qu'elle aime, il a tout d'un sujet de proverbe. S'il n'est sans doute pas « la mise en action d'une idée générale », on pourra dire qu'il présente l'application et la mise en scène de certains principes moraux à travers les choix auxquels les personnages sont confrontés. Dans la meilleure tradition du proverbe, le sens de la pièce se trouve d'ailleurs résumé vers la fin dans une réplique du protagoniste :

*« les rêves nous égarent et il faut quelquefois faire comme tout le monde. Les gens les plus simples en savent quelquefois plus long sur la morale du cœur et la délicatesse de la conscience que les plus orgueilleux savants<sup>54</sup> ».*

### **L'art sandien du proverbe**

Que retient donc Sand de la tradition du proverbe dans ses pièces qui s'y rattachent explicitement ou implicitement ?

Avant tout, comme on vient de le voir, le choix d'une intrigue fondée sur un débat moral, éventuellement résumé par une maxime. Se montrant à la fois l'héritière du drame bourgeois du siècle précédent<sup>55</sup> et la parfaite

---

51. Créations : Nohant, 7 septembre 1861 ; Théâtre du Gymnase, 18 mars 1862.

52. *Théâtre de Nohant, op. cit.*, p. 159-160.

53. *Ibid.*, p. 160.

54. *Ibid.*, scène 21, p. 206.

55. Le modèle de Sedaine est pour elle particulièrement important, comme le montre *Le Mariage de Victorine*, suite du *Philosophe sans le savoir*. Sur le sujet voir : Michèle HECQUET, « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », in *Le Théâtre*

incarnation de la tendance à un réalisme imprégné de morale propre au théâtre de son temps, elle propose au spectateur des problèmes quotidiens et concrets, tournant autour des fondements de l'éthique bourgeoise : le mariage et l'argent, toujours étroitement liés dans l'infini de leurs combinaisons possibles. Ainsi, ce n'est certes pas un hasard si *Françoise* et *Le Pavé* ont été joués au théâtre du Gymnase, « ex-théâtre de Scribe, temple du divertissement bourgeois et de la comédie-vaudeville<sup>56</sup> » sous le Second-Empire, où, comme on peut lire dans une « physiologie » du temps, « de père en fils, le public [...] applaudit des pièces modernes presque toujours terminées par un de ces mariages d'amour qui font rêver les petites bourgeoises nubiles », et où l'on « peint les mœurs du jour, mais sans oublier les traditions morales et honnêtes qui ont fait la fortune de l'endroit<sup>57</sup> ».

*Françoise* met en scène les tourments d'Henri de Trégenec, gentilhomme ambitieux, criblé de dettes et incapable de renoncer à un certain confort matériel, fût-ce pour épouser la femme dévouée qui l'aime en secret depuis toujours. C'est, comme l'écrit Sand, « *le combat d'un homme aux prises avec les vives tentations du siècle et les charmes paisibles du devoir*<sup>58</sup> ». Par ailleurs, *Françoise*, longuement déchirée par l'irrésolution et la faiblesse de cet enfant gâté pour lequel elle est prête à tous les sacrifices, finit par faire un mariage où se joignent la raison et un amour moins passionnel en choisissant Jacques de La Hyonnais, l'ami fidèle qui partage ses valeurs : « *l'amour de la famille et du travail, le dévouement, l'honneur et l'amitié*<sup>59</sup> ». Ce sont eux deux qui paraissent d'abord avoir beaucoup perdu et qui enfin gagnent, selon l'ancien titre de cette comédie qui a plus que toute autre des airs de proverbe déguisé. Également, dans *Le Pavé*,

---

*incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, Éd. de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 2003, p. 143-152 ; Olivier BARA, « L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle », dans *George Sand : intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, ré-écritures*, sous la dir. de Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT, Peter Lang, coll. "French studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries", Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2010, pp. 127-143.

56. Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, op. cit., p. 46.

57. Albert VIZENTINI, *Derrière la toile. Petites physiologies des théâtres parisiens*, Achille Faure, Paris, 1868, p. 126

58. George SAND, « Préface » à *Françoise*, Librairie nouvelle, Paris, 1856, p. 5.

59. *Ibid.*, p. 4.



Oh ! oui ! Léonce, vous m'avez rendu le cœur de ma fille. (Page 30.)

« Oh ! oui ! Léonce, vous m'avez rendu le cœur de ma fille »,  
Illustration de Tony JOHANNOT pour le dénouement des *Mississippiens*, in  
George SAND : *Œuvres illustrées*, t. III, Paris, Hetzel, 1853, p. 32.

M. Durand, après un instant d'égarement, se résout à chercher un bonheur raisonnable dans le mariage avec la nièce de son voisin et à laisser sa perle de servante, Louise, épouser Jean Coqueret, le garçon de son âge et de sa condition, qu'elle aime et dont elle est aimée. Quant à la saynète *La Laitière et le pot au lait*, elle montre la plus trouble Perrette tentée de jouer de ses charmes plus encore que de sa crème fraîche pour obtenir de M. Crochard, vieillard gourmand et libidineux, un délai de quatre ans pour payer ses dettes et s'établir confortablement avec son amoureux Pierrot. L'intervention de ce dernier, garçon simple et droit, lui fera ouvrir les yeux, lui redonnant le courage orgueilleux de la vertu innocente.

Amour et argent, analyse des sentiments et critique de la société, se soutiennent et s'interpénètrent de la première à la dernière scène dans *Les Mississipiens*, feuilleté complexe d'intrigues et d'enjeux sur fond historique du système et de la banqueroute de Law. L'intrigue financière y oppose le machiavélique homme d'affaires Samuel Bourset, spéculateur sans scrupules, qui fait fortune en manipulant les actionnaires de la Compagnie du Mississipi, aux autres personnages : les actionnaires en question, aristocrates décadents oisifs et cupides qui ne valent guère mieux que lui ; sa femme Julie, d'abord sa dupe et presque sa complice, avant de découvrir toute l'étendue de ses machinations ; et surtout le *self made man* George Freeman, qui a rassemblé une modeste fortune grâce à son travail et qui incarne les valeurs positives de liberté, égalité et mépris du luxe inutile, ainsi que la force patiente de la probité laborieuse. La double intrigue sentimentale voit d'abord, dans le « prologue », Julie contrainte d'accepter un mariage d'intérêt avec Bourset alors qu'elle aime un jeune cousin aussi ingénu et désargenté qu'elle. Ensuite, dans les trois actes qui se passent seize ans plus tard, la même héroïne est soumise à la tentation de l'adultère avec Freeman, qui n'est autre que le petit cousin revenu enrichi des États-Unis, et au risque d'une rivalité avec sa fille, ingénue de quinze ans romanesquement éprise du rude philosophe américain. Dans les deux cas, la position morale de Sand est claire : l'antidote à l'adultère et à la rivalité mère/fille sont l'indépendance de la femme et son épanouissement dans l'amour maternel désintéressé, qui apparaît soudain à Julie comme « *une idée de bonheur*<sup>60</sup> ». Et face aux déplorables spéculations des « mississippiens », le modèle positif proposé est celui de George Freeman, l'homme

---

60. ID., *Les Mississipiens*, II, 7, *Revue des Deux Mondes* 1<sup>er</sup> avril 1840, p. 82.

qui croit que « le travail est un trésor », comme il le suggère par l'allusion à la fable de La Fontaine *Le Laboureur et ses enfants*<sup>61</sup>.

Cependant, comme le montre parfaitement l'usage discret et allusif de La Fontaine tant dans *Les Mississipiens* que dans *La Laitière*, les proverbes de Sand sont moins schématiques que la plupart des spécimens traditionnels du genre. Ainsi, malgré leur visée morale, les dénouements ne sont pas simplistes et rigidement assertifs comme dans la plupart des proverbes d'éducation et peuvent difficilement se réduire à une simple maxime. Au contraire, sur l'exemple de Musset, ils restent volontiers ouverts et peuvent même garder une ombre d'ambiguïté. *Les Mississipiens* se clôt en effet sur un triomphe de Samuel Bourset, du moins en ce qui concerne son rôle public de financier, dans lequel il s'est pourtant conduit presque comme un escroc. De même à la fin d'*Un bienfait n'est jamais perdu* on peut douter de la résipiscence de Valroger, le séducteur libertin, apparemment plus enchanté par la grâce et l'esprit de M<sup>me</sup> de Trémont que par sa proposition de goûter aux « *émotions plus douces et plus pures*<sup>62</sup> » d'une franche amitié. Cette dernière, du reste, tout en offrant à son Don Juan d'interlocuteur une affection tout au plus maternelle, est loin d'être une prude sermonnante, comme le montre l'espiègle baiser qui scelle sa sortie de scène<sup>63</sup>. Héritière en quelque sorte de l'ineffable M<sup>me</sup> de Léry de Musset, M<sup>me</sup> de Trémont pourrait dire comme elle :

« Je n'ai pas le temps de vous faire ma morale; vous êtes homme de cœur, et votre cœur vous la fera [...] vous m'en voudrez aujourd'hui, mais vous aurez demain quelque amitié pour moi, et croyez-moi, cela vaut mieux qu'un caprice<sup>64</sup> ».

---

61. « *C'est absolument la fable du trésor caché dans le champ du laboureur. En le cherchant, on remue la terre, on la fertilise, et c'est ainsi, et non pas autrement qu'on s'enrichit en Amérique* » (*Ibid.*, II, 6, p. 77). Voir Marie-Claude SCHAPIRA, « George Sand et l'Amérique », *Une autorité paradoxale: George Sand critique*, sous la dir. d'O. BARA et C. PLANTÉ, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, pp. 157-171.

62. George SAND, *Un bienfait n'est jamais perdu*, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1872, p. 928.

63. Pour une analyse plus détaillée de ces deux proverbes, voir notre article « George Sand et le genre du proverbe », *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Actes du 18<sup>e</sup> colloque de la George Sand Association (Santa Barbara, 2008), éd. Catherine NESCI et Olivier BARA, à paraître.

64. Alfred de MUSSET, *Un Caprice*, in *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1990, p. 448.

Comme Musset ou Vigny, Sand aussi donne à ses proverbes de la profondeur, parfois une touche de sophistication, leur conférant plutôt le ton d'une comédie de mœurs.

Du genre tel qu'on l'a vu pratiqué par Carmontelle et Leclercq, elle garde néanmoins un deuxième héritage, tout aussi important que l'enseignement moral, car il en représente le meilleur complément : la simplicité et le naturel des intrigues, des émotions et des personnages, condition essentielle pour aller droit au cœur des spectateurs. Le plus simple étant toujours dans ce domaine le meilleur, comme elle le souligne dans l'*Avant-propos* du *Pavé* déjà cité, elle se tourne donc vers la tradition du proverbe pour y chercher cette spontanéité et cette impression de réel saisi sur le vif qu'elle poursuit aussi à travers les improvisations du théâtre de Nohant. Carmontelle ne clamait-il pas avoir voulu simplement reproduire « le ton de la conversation », sans souci de « faire de belles phrases », mais avec « un grand désir d'avoir le ton de la vérité<sup>65</sup> » ? La simplicité sans prétention du proverbe s'oppose ainsi, tel un contre-modèle salubre, à ces « compositions nouvelles » à l'« action compliquée », surchargée « d'émotions factices, de situations embrouillées, d'événements imprévus, précipités, accumulés les uns sur les autres<sup>66</sup> », contre lesquelles Sand s'insurge souvent. Pour les mêmes qualités, la tradition du proverbe pourrait aussi lui avoir servi de guide et d'appui dans sa recherche d'une concision pour laquelle elle se sentait si peu douée naturellement, comme elle l'avouait en 1839 à Bocage<sup>67</sup>. Or, si *Les Mississipiens*, écrit justement à cette époque, présente encore de nombreuses longueurs dans le phrasé, les enchaînements et les développements raisonneurs, tel n'est plus le cas des autres pièces qu'on vient d'analyser, qui ont en revanche le ton et l'allure d'un théâtre de chambre, simple et quotidien. *Un bienfait n'est jamais perdu*, notamment, a la légèreté et l'élégance d'une idéale conversation de salon, tendant une sorte de miroir perfectionné au public bourgeois pour lequel il a été écrit.

De manière biaisée, indépendante de l'ancienne tradition de jeu de société ou de théâtre de salon, on voit ainsi ressurgir une troisième caractéristique essentielle du proverbe dramatique : le renvoi à une dimension de

---

65. CARMONTELLE, *Lettre de l'Auteur à Madame de ...*, op. cit., p. IX.

66. George SAND, *Préface à Werther* (1845), in *George Sand critique (1833-1876)*, op. cit., p. 297.

67. « Avec le peu de concision dont le Ciel m'a douée, il est peu probable que j'arrive jamais à me restreindre dans un cadre aussi serré que le Gymnase » (*Correspondance*, éd. citée, t. IV, Garnier, Paris, 1968, p. 625).

sociabilité et de partage. Cette dimension, comme on sait, est fondamentale dans la conception du théâtre selon Sand. Elle n'a cessé de la poursuivre tout au long de sa carrière, que ce soit sur la scène publique, témoin l'abandon des grandes salles comme la Comédie-Française ou l'Odéon au profit du Gymnase, à Nohant, au sein de son cercle familial et amical, dans les romans mettant en scène le monde du théâtre (*Le Château des Désertes*, *Pierre qui roule*, *Le Beau Laurence*), ou encore dans ses articles critiques. Que l'on songe, par exemple, à son éloge du Théâtre des Funambules

« où la scène est à peine séparée de l'auditoire [...] où tout est homogène, artistes et spectateurs, où alternativement ils s'étudient et s'inspirent les uns les autres à force de se lire mutuellement dans les yeux<sup>68</sup> ».

Or le proverbe, avec sa quotidienneté sans artifice et son appel traditionnel au public pour qu'il trouve la morale, sinon le mot, de l'histoire, lui offrait précisément cette possibilité de partage et de communication sympathique au sens étymologique du terme entre la scène et la salle.

Dans la synergie entre visée morale et sociabilité du proverbe réside sans doute la raison pour laquelle Sand a destiné ce genre aux scènes publiques plutôt qu'aux théâtres de société : pour partager ses idées avec un public plus vaste et plus varié. Les traits qu'on vient d'évoquer sont d'ailleurs au cœur même de toute la dramaturgie sandienne, indépendamment d'une stricte appartenance générique. On pourra donc conclure qu'elle s'est approprié la leçon du proverbe dramatique d'une manière profonde et substantielle, l'intégrant parmi les principes fondateurs de son écriture théâtrale.

Valentina PONZETTO  
Université de Genève



---

68. « Deburau » (1846), in *George Sand critique (1833-1876)*, op. cit., p. 349.

## Allusions et médiations : aux sources de *Consuelo*

QUELLES SOURCES MUSICALES, quels filtres contemporains ont nourri l'invention dans *Consuelo*, dont la publication en feuilleton dans la *Revue indépendante* a débuté le 1<sup>er</sup> février 1842<sup>1</sup> ? Dans leur édition critique de 1959, Léon Cellier et Léon Guichard<sup>2</sup> ont fait apparaître de façon systématique la grande importance de deux médiateurs ayant permis à George Sand de se faire une certaine idée de l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle : le musicologue François-Joseph Fétis et la cantatrice Pauline Viardot, sœur de la Malibran et amie intime de George Sand, qui a fait sa connaissance au cours de l'hiver 1839-1840. Les concerts de Pauline Viardot, notamment ceux de 1840-1841 qui accordent une part importante à la musique dite « ancienne<sup>3</sup> », ainsi que la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis<sup>4</sup>, dont la publication a débuté en 1835, constituent à l'évidence une source féconde dans laquelle Sand a puisé des renseignements sur la musique, sur les compositeurs, sur les interprètes, et sur les mœurs théâtrales de l'opéra du siècle précédent. Mais la documentation de la romancière semble avoir dépassé ce double horizon. Dans la notice de

- 
1. *Consuelo, conte*, par George SAND, *La Revue indépendante*, du 1<sup>er</sup> février 1842 au 25 mars 1843.
  2. George SAND, *Consuelo*, édition de Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 3 vol., 1959.
  3. Voir, sur l'emploi de ce terme, Sophie-Anne LETERRIER, *Le Mélomane et l'historien*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 8-9.
  4. François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de H. Fournier, 8 vol., 1835-1844. La biographie de Porpora se trouve dans le volume VII, paru en 1841.

*Consuelo*, ajoutée tardivement pour l'édition Hetzel de 1855, Sand évoque un foisonnement de sources, qui aurait largement influencé et orienté la rédaction de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* :

« Le défaut, c'est d'avoir entassé trop de richesses brutes dans un seul [roman]. Ces richesses me venaient à foison dans les lectures dont j'accompagnais mon travail. Il y avait là plus d'une mine à explorer, et je ne pouvais résister au désir de puiser un peu dans chacune, au risque de ne pas classer bien sagement mes conquêtes<sup>5</sup>. »

De ces mines, Sand a extrait un matériau qu'il lui a fallu travailler et adapter, pour donner à son roman suffisamment de crédibilité historique et musicale. Mais l'extrait que nous citons semble suggérer que la documentation n'avait pas pour seul but l'authenticité et la couleur locale. Nous souhaiterions montrer que ces sources très variées, parfois difficiles à repérer, ont permis à Sand de ne pas faire un roman sur le destin d'une cantatrice, mais un roman dans lequel la musique et l'esthétique de l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle sont au cœur de la création d'un personnage et de l'invention romanesque.



François-Joseph Fétis (1784-1871)

### ***Fétis, de la Biographie universelle des musiciens aux concerts historiques***

Commençons par revenir sur l'apport de l'œuvre de François-Joseph Fétis, que Sand exploite de diverses manières. La possédait-elle ? Il s'agit, à l'évidence, d'une de ces lectures dont elle accompagnait son travail.

---

5. *Consuelo*, in *Œuvres illustrées de George Sand, préfaces et notices nouvelles par l'auteur. Dessins de Tony Johannot et Maurice Sand*, Hetzel, Paris, 1855, vol. 8, p. 2.

L'ouvrage, cependant, n'apparaît pas dans le catalogue de sa bibliothèque<sup>6</sup> – certes partiel – et un document permet de prouver qu'elle ne le possédait pas. Il existe en effet un billet de Frédéric Chopin à Charles-Valentin Alkan datant de la fin de 1841 ou du début de 1842, dans lequel il lui demande de lui prêter de toute urgence plusieurs volumes de la *Biographie universelle des musiciens*. D'après Ruth Jordan, qui a eu accès à ce document, lorsque « bien des années plus tard, Alkan donna la carte au collectionneur Pallier-Laurent, il lui expliqua le motif de l'urgence : George Sand écrivait *Consuelo* ; elle avait déjà emprunté à Alkan, par Chopin interposé, le volume du dictionnaire où se trouve la biographie du Porpora ; elle souhaitait mettre sa nuit à profit pour s'en inspirer : d'où le ton pressant de la demande<sup>7</sup>. » C'est donc apparemment avec l'exemplaire d'Alkan que Sand a écrit *Consuelo*.

Nous n'entendons pas faire la liste des emprunts à la *Biographie universelle des musiciens* que le roman dissimule à peine, et que Léon Guichard relève de façon scrupuleuse. Rappelons cependant que la totalité des grandes figures musicales qui apparaissent dans *Consuelo* sont d'abord empruntées à Fétis, à commencer par celles du Porpora et de ses élèves, dont Sand reproduit la longue liste au début du chapitre IX, exactement dans le même ordre que Fétis dans sa notice<sup>8</sup>. Ces transpositions exactes sont fréquentes dans *Consuelo*, mais la romancière s'applique le plus souvent à les intégrer avec naturel et ingéniosité. Lorsque l'héroïne rencontre Joseph Haydn, les informations données par Fétis sont intégrées au discours des personnages et distillées au fil de la conversation. Une autre technique consiste à combiner les informations contenues dans plusieurs notices : l'évocation, dans la deuxième partie de *Consuelo*, de « la petite feuille de carton où le maître [Porpora] renfermait toute sa méthode de chant, et à laquelle il tenait ses élèves sérieux durant cinq ou six ans » ne provient pas de la notice sur Porpora, mais de celle qui concerne Gaetano Majorano, *alias* Caffariello<sup>9</sup>.

La *Biographie universelle des musiciens* de Fétis a donc été d'une importance capitale pour Sand, d'autant plus précieuse que les notices

---

6. *Catalogue de la bibliothèque de M<sup>me</sup> George Sand et de M. Maurice Sand*, Librairie des Amateurs, A. Ferroud, Libraire-Expert, Paris, 1890 [ouvrage mis en ligne ; URL : <http://www.amisdegeorgesand.info/catalogue.pdf>].

7. Ruth JORDAN, « Alkan, de Chopin à George Sand : le glissement d'une amitié », *Bulletin de la Société Alkan*, janvier 1991, n°17, pp. 2-5.

8. *Consuelo*, éd. cit., vol. 1, p. 63 ; F. J. FÉTIS, *op. cit.*, vol. 7, p. 97.

9. *Ibid.*, vol. 2, p. 283 ; F. J. FÉTIS, *op. cit.*, vol. 5, p. 413.

fourmillent d'anecdotes qu'elle manque rarement de mettre à profit, quitte à prendre parfois quelques libertés avec la vérité historique. On peut ainsi penser à l'évocation par Haydn du voyage de Porpora aux bains de Mannensdorf avec sa maîtresse Wilhelmine, un voyage fait avec Haydn, selon Fétis, mais qu'il ne fait pas dans le roman<sup>10</sup>. De même, lorsqu'au chapitre XXXI, Consuelo bouleverse Albert en entonnant des chants religieux de Palestrina, elle est immédiatement nommée « Consuelo », puis « consolation » par Albert, qui la « reconnaît » alors que personne ne sait qu'elle se nomme ainsi<sup>11</sup>. Au chapitre suivant, le comte Christian, évoquant la possibilité d'utiliser la voix de Consuelo pour guérir Albert de sa folie, reprend une anecdote que Sand a extraite de l'article de Fétis sur Carlo Broschi (Farinelli) :

« Eh bien, dit le comte Christian, c'est une épreuve qu'il faut tenter. J'ai ouï dire que l'incomparable Farinelli avait le pouvoir de dissiper par ses chants la noire mélancolie du roi d'Espagne, comme le jeune David avait celui d'apaiser les fureurs de Saül, au son de sa harpe<sup>12</sup>. »

On voit ici que l'anecdote ne se contente pas de rapporter un petit fait qui donnerait au roman davantage de vraisemblance historique. Le thème de la consolation par le chant est absolument fondamental dans le roman, et plus particulièrement dans cet épisode du château des Géants. La figure de Farinelli entre ici en résonance avec celle de Consuelo, qu'elle contribue à édifier.

Parallèlement à la *Biographie universelle des musiciens*, la presse fut pour Sand une source précieuse de renseignements. La *Revue et Gazette musicale*, dirigée par Fétis, publiait périodiquement, juste avant et pendant la rédaction de *Consuelo*, des notices extraites de la *Biographie* parue ou à paraître en volumes. Les biographies de Haydn, de Gluck, de Jomelli et de Marcello, entre autres compositeurs, ont ainsi été publiées entre 1839 et 1841, et nous savons que Sand était une lectrice assidue de la *Revue et Gazette musicale*. Nous savons également qu'elle conservait des exemplaires de journaux (plusieurs numéros de la revue *Le Charivari*, de 1841 et 1842 sont répertoriés dans le catalogue de sa bibliothèque) et il est fort probable que les notices de Fétis lui soient aussi parvenues par ce biais-là.

Enfin, Fétis eut peut-être une influence directe sur l'expérience musicale personnelle de Sand au cours des années qui précédèrent la rédaction

---

10. *Consuelo*, éd. cit., vol. 2, p. 280, note 1.

11. *Ibid*, vol. 1, p. 243.

12. *Ibid*, p. 246.

du roman. Il organisa en effet une série de concerts de musique ancienne, dont la première série fut donnée à Paris en 1832 et 1833<sup>13</sup>. Certes, rien ne permet de prouver avec certitude que Sand a pu assister à ces concerts, dont le but était de faire découvrir des chefs-d'œuvre oubliés de la musique ancienne au public parisien. Le premier concert, du 8 avril 1832, avait été consacré à l'évolution de l'opéra, notamment en France et en Italie, depuis ses origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Sand aurait pu y entendre des airs extraits de *Darius* de Scarlatti, de *Berenice* de Haendel, ou encore de *La Serva padrona* de Pergolese, autant de compositeurs dont le nom et les œuvres apparaissent dans *Consuelo*. Mais c'est surtout avec la musique proposée à l'occasion du deuxième concert historique de Fétis, du 16 décembre 1832, que certains passages du roman semblent entrer en résonance. Lorsqu'au chapitre LI, Albert évoque devant Consuelo les « *recueils manuscrits fort précieux des vieux auteurs catholiques et protestants* » qu'il possède dans son ermitage, il fait notamment référence à Josquin des Prés, dont Sand aurait eu peu de chance de connaître la musique, sinon à travers ce deuxième concert qui avait proposé son *Kyrie* et sa *Messe de l'homme armé*.

Les concerts de Fétis constituent donc également une médiation possible. Mais c'est surtout par l'intermédiaire de Pauline Viardot que Sand a eu accès à une véritable connaissance d'une partie du répertoire évoqué dans *Consuelo*.

### **Pauline Viardot, une source et un modèle**

En 1841, Pauline Viardot était à Paris sans engagement, après son retour d'Italie, et c'est essentiellement à l'occasion de concerts qu'il était possible de l'entendre. Sand y a assisté, et le répertoire de Pauline, tout comme celui des autres artistes y ayant participé, est riche d'enseignements. Le programme du troisième concert du Conservatoire du 7 février 1841 est particulièrement intéressant, puisque Sand a pu y entendre la symphonie en si bémol de Haydn et plusieurs extraits de Haendel : un chœur de *Samson*, un autre d'*Alexander's Feast*, un air de *Scipion*, et surtout un air de *Rinaldo*, sans doute l'air l'Almirena, « *Lascia ch'io pianga* », que Consuelo chante lors de son séjour chez les Invisibles, au chapitre XXVI de *La Comtesse de Rudolstadt*<sup>14</sup>. Dans ce cas précis, comme dans d'autres

---

13. Sur les concerts historiques de Fétis, voir Sophie-Anne LETERRIER, *op. cit.*, pp. 101-107.

14. George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, édition de Léon CELLIER et Léon GUICHARD, Garnier Frères, "Classiques Garnier", Paris, 1959, p. 309.



*Pauline Viardot-Garcia*, par Achille DEVERIA, lithographie (1840)

(pensons notamment au psaume de Benedetto Marcello que Pauline avait inscrit à son répertoire de concerts, et que Sand fait chanter à Consuelo), la médiation de Pauline Viardot est absolument directe et difficilement contestable. Tel n'est pas toujours le cas.

Certaines références à ses concerts sont beaucoup plus masquées, et sont contaminées par d'autres sources. Dans la première partie du roman, Consuelo chante, à la demande du comte Zustiniani et accompagnée par Anzoletto, « *un air brillant, bizarre et difficile, tiré d'un opéra bouffe de Galuppi, la Diavolessa*<sup>15</sup> ». Il s'agit d'un air d'une virtuosité extrême que Consuelo chante avec une maîtrise absolue de tous les ornements, dont elle se plaît d'ailleurs à surcharger l'aria de Galuppi. Citons le passage :

« *Ces ornements furent si savants de modulations, d'un caractère si énergique, si infernal, et mêlés, au milieu de leur plus impétueuse gaîté, d'accents si lugubres, qu'un frisson de terreur vint traverser l'enthousiasme de l'auditoire, et que le Porpora, se levant tout à coup, s'écria avec force : « C'est toi qui es le diable en personne*<sup>16</sup> ! »

Cette réaction très vive de Porpora permet ensuite à Consuelo de répliquer par une anecdote, une fois de plus reprise de Fétis, évoquant la façon dont Porpora aurait répondu par une fugue pleine de trilles aux critiques émises à Vienne par l'Empereur sur sa tendance à abuser de ces mêmes trilles<sup>17</sup>. Mais c'est moins l'insertion de l'anecdote que la probable allusion à une source masquée qui nous intéresse ici. Sand n'avait aucune chance de connaître cet opéra de Galuppi, sinon par la mention qu'en fait Fétis. Ce qu'elle connaissait très bien en revanche, c'est une ballade extrêmement virtuose pour chant, piano et violon, que Pauline chantait régulièrement dans ses concerts, et qui s'intitulait *Le songe de Tartini*. Il s'agissait en réalité de l'arrangement, par le compositeur Auguste Panseron, de la *Sonate du diable* de Giuseppe Tartini, qui avait connu depuis le début du siècle un formidable succès. Sand aimait et connaissait cette ballade depuis 1830, et elle l'avait sans doute entendu chanter par Maria Malibran<sup>18</sup>. Selon l'anecdote, rapportée en 1769 dans le *Voyage d'un Français en Italie* de Jérôme de Lalande, Tartini aurait écrit la *Sonate du diable* après avoir rêvé qu'il passait un pacte avec Satan, lequel lui jouait en rêve une mer-

---

15. *Consuelo*, éd. cit., chapitre XII, vol. 1, p. 85.

16. *Ibid.*

17. François-Joseph FÉTIS, *op. cit.*, vol. 7, p. 98.

18. Voir Marie-Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la musique : le cas George Sand, 1804-1838*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1955, p. 194.

veilleuse sonate, exécutée à la perfection. C'est en se réveillant qu'il aurait composé cette œuvre d'une extraordinaire virtuosité. Cette anecdote – dont Jean-Noël Fauquet a montré qu'elle a marqué le rapport de la génération romantique au thème de la virtuosité diabolique<sup>19</sup> – est rapportée dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle paru en 1811, et que Sand connaissait. Il est très probable qu'en décrivant l'air de *La Diavolessa*, ce soit en réalité à cette ballade pour soprano et violon que Sand pensait et faisait implicitement référence. De plus, c'est à ce moment précis du roman que le thème du diable apparaît pour la première fois, et c'est avec le violon d'Albert qu'il ressurgira au chapitre LV : comme dans la ballade-pantomime de Panseron, où le personnage de Tartini voit le diable s'adresser à lui, Consuelo croit voir le diable en la personne d'Albert :

« *Tout à coup, il sembla à Consuelo que le violon d'Albert parlait, et qu'il disait par la bouche de Satan : non, le christ mon frère ne vous a pas aimés plus que je ne vous aime*<sup>20</sup> ».

*La Diavolessa* que chante et qu'incarne Consuelo au début du roman est donc sans doute inspirée par cette ballade virtuose de Panseron. Elle prédispose l'héroïne à la rencontre avec Albert, et l'effet de stupeur que l'aria produit sur le public dans le roman n'est pas sans rappeler celui que produisait Pauline en concert avec *Le Songe de Tartini* et dont Henri Blanchard rend compte dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 21 février 1841 :

« Ce morceau, composé ou arrangé par M. Panseron [...] a été chanté par madame Pauline Garcia et accompagné par M. De Bériot. L'attention ne sait trop si elle doit se fixer, en écoutant ce morceau, sur son auteur ou ses auteurs, Tartini et Panseron, sur la cantatrice, ou sur l'accompagnateur, qui peut aussi passer pour un des auteurs par le rôle qu'il joue dans ce petit drame fantastico-musical. Cette œuvre exceptionnelle a fort bien terminé le concert ; et plus d'une personne dans l'auditoire, impressionnée par cet étrange tour de force, par cette musique de l'autre monde, a probablement rêvé, à la suite de cette soirée, au songe de Tartini. »

Cet exemple montre que les médiations et les filtres se superposent : l'apport documentaire de Fétis est nourri par l'expérience d'auditrice de Sand, et peut-être autant par ce que chante Pauline que par Pauline elle-même. La source historique est repensée à la lumière de références musi-

---

19. Voir Jean-Noël FAUQUET, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, vol. 35, n°128, 2005, pp. 35-50.

20. *Consuelo*, vol. 2, p. 28.

cales contemporaines. Ce jeu de prismes innerve l'invention romanesque et donne parfois une cohérence inattendue à ce roman écrit en feuilleton. Consuelo chantant *La Diavolessa* anticipe l'identification du violon d'Albert à la voix de Satan.

Cette superposition de la référence actuelle et de la source documentaire est également repérable dans le traitement de la figure et de la musique du compositeur Benedetto Marcello. Pauline Viardot interprétait fréquemment des psaumes de Marcello. Mais plus encore que Pauline, c'est le monde musical parisien de ces années 1839-1842 qui semble avoir fait de Marcello l'une des figures majeures de la musique religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Benedetto Marcello (1686-1739),  
par Vincenzo ROSCIONI

La presse musicale le prouve : outre la biographie de Fétis, on relève une biographie de Marcello par Edmond Viel dans *Le Ménestrel* du 23 janvier et du 20 février 1842, ainsi qu'une autre, plus ancienne, signée Danjou dans *La Revue musicale* du 20 juin 1839. Dans ce dernier article, le journaliste fait référence à la biographie de Marcello par le père Fontana, traduite et publiée par le musicien Auguste-Louis Blondeau en annexe de sa traduction du traité de chant du père Perino en 1839<sup>21</sup>. Cet ouvrage, qui comporte également une *Notice sur Palestrina* et une autre sur *Les usages des théâtres en Italie*, était sans doute connu de Pauline Viardot, et peut être aussi de Sand. Il faut ajouter à ces manifestations du très vif intérêt des contemporains de Sand pour la figure de Marcello, qu'une luxueuse édition des *Psaumes* parut chez la Veuve Launer en 1842.

---

21. Marcello PERINO, *Nouvelle méthode de chant*, traduite de l'Italien par Auguste. L. Blondeau, Ébrard, Paris, 1839.

Marcello était donc à la mode au moment où Sand écrivait *Consuelo*, ce qui n'est pas le moindre paradoxe pour ce compositeur, certes connu pour ses *Psaumes*, mais que l'on connaissait aussi pour le traité satirique qu'il avait fait paraître à Venise en 1720, et qui s'intitulait : *Il Teatro alla Moda*<sup>22</sup>. Sand connaissait-elle cette satire extrêmement drôle et savoureuse du monde de l'opéra ? Avait-elle pu la lire dans une édition ancienne lors de son séjour à Venise ? Elle connaissait peut-être la toute dernière édition, parue en 1841 et augmentée d'une chanson bolognaise à la gloire de la Malibran<sup>23</sup>. Il est cependant plus probable qu'elle ait eu accès à ce texte grâce à l'excellente traduction abrégée qu'en donne Philarète Chasles dans une série d'articles de la *Revue et Gazette musicale de Paris* des 3 et 10 janvier 1839. Dans sa présentation de l'ouvrage, Chasles oppose le génie de Marcello à la mode de l'opéra, où se manifeste la tyrannie du mauvais goût dicté par un public avide de plaisirs. Marcello apparaît comme le plus pur représentant d'une musique religieuse sublime :

« c'est en effet la musique ramenée à sa source, à l'inspiration pure. [...] C'est la passion tout entière, la partie immortelle de l'art, survivant aux modes, triomphant des caprices, s'emparant de l'humanité dans ce qu'elle a d'immuable. [...] Entre le génie et la mode, il y a une guerre éternelle<sup>24</sup> ».

Cette présentation donne à la satire qui est proposée ensuite une gravité et une perspective nouvelles : la critique du monde de l'opéra serait la manifestation souveraine de l'amertume du génie ignoré par son siècle. Marcello apparaît ainsi comme une incarnation du génie solitaire, que les hommes de son temps n'auraient pas su comprendre. De cette satire, Chasles rappelle souvent qu'elle est absolument transposable à la réalité contemporaine :

« lui qui a conçu la beauté de l'art sous sa forme la plus pure, lui qui a fait parler la passion, l'âme s'unissant à Dieu, l'exaltation de la prière, l'enthousiasme de l'amour. Cette critique instinctive et inexorable qui appartient au génie, il l'applique à toutes les usurpations de la médiocrité, qui aujourd'hui comme alors, et à Venise comme à Paris, supplée au talent par le savoir faire, réduit l'art à la routine, et met l'accessoire à la place du fonds<sup>25</sup>. »

---

22. Benedetto MARCELLO, *Il Teatro alla Moda*, A. Licante, Venise, 1720.

23. *Il Teatro alla moda* di Benedetto MARCELLO, nuova edizione corretta e riordinata da S.-L.-G.-E. Audin, con aggiunta d'una canzone bolognese in lode della Malibran, G. Piatti, Florence, 1841.

24. Philarète CHASLES, « Mil sept cent vingt cinq à Venise », *Revue Musicale*, 3 janvier 1839, p. 1.

25. *Ibid*, p. 4.

La satire elle-même concerne les poètes et leur ignorance, les impresarios, les directeurs aristocrates des théâtres vénitiens et surtout les cantatrices jalouses et capricieuses, dont le portrait aurait tout à fait pu inspirer ceux de la Corilla ou de la Clorinda. La critique de l'opéra dans *Consuelo*, lieu hostile où s'exerce la tyrannie bruyante du public, où l'art peut difficilement s'épanouir dans la communion de la scène et de la salle<sup>26</sup>, fait certes écho aux mésaventures récentes de Pauline Viardot. Mais en se documentant sur l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, Sand a certainement pris connaissance des critiques violentes formulées dans les années 1700-1720 par de nombreux lettrés à l'endroit de ce que l'on appelait encore le *dramma per musica*. La satire de Marcello s'inscrit dans ce mouvement de réforme de l'esthétique et des mœurs du théâtre lyrique. Dans le roman, *Consuelo* représente l'exact opposé du portrait de la *prima donna* que Marcello propose dans son *Teatro alla moda*, et l'émotion qu'il éprouve, au chapitre X, en l'entendant chanter le psaume *I cieli immensi narrano*, n'est pas sans fondement. Car seule *Consuelo* est au service de l'art :

« J'ai entendu la Faustina, la Romanina, la Cuzzoni, toutes les plus grandes cantatrices de l'univers ; elles ne te vont pas à la cheville. Il t'est réservé de faire entendre au monde ce que le monde n'a jamais entendu, et de lui faire sentir ce que nul homme n'a jamais senti<sup>27</sup> ».

Si Sand s'arrange avec la chronologie en faisant vivre Marcello trois ans de plus pour lui permettre d'assister à cette performance de *Consuelo*, c'est peut-être aussi parce qu'il est passé à la postérité pour l'un des critiques les plus intransigeants de la figure de la cantatrice, et pour mettre en lumière l'exception absolue que représente *Consuelo*. Quant au personnage de Benedetto Marcello dans le roman, il est beaucoup plus proche du portrait qu'en fait Philarète Chasles que de ceux que l'on trouve dans toutes les biographies citées plus haut. L'amertume que Chasles lui prête envers la médiocrité et la vanité du monde de l'opéra pourrait même avoir contaminé le personnage du Porpora tel qu'il apparaît dans les premiers chapitres.

Ce principe de la contamination des sources les plus aisément repérables par un ensemble d'allusions et de références plus lointaines est constant dans le roman. Il permet à Sand de donner davantage de profondeur à

---

26. Voir Olivier BARA, « *Consuelo* et "le temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ, Presses Universitaires de Lyon, 2004, pp. 167-187.

27. *Consuelo*, éd. citée, vol. 1, p. 75.

l'invention et d'éviter l'identification trop claire de l'héroïne à son modèle. Si Consuelo est bien le double de Pauline, elle est aussi ce que chante Pauline, ou ce qu'elle aurait pu chanter si elle avait été une cantatrice du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car il existe des liens entre Consuelo et certains personnages de Métastase, le librettiste le plus célèbre du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### *D'Achille in Sciro à Consuelo : la confusion des genres*

Au delà des médiations contemporaines que nous avons évoquées, il semble que la culture personnelle de Sand ait joué un rôle fondamental dans l'écriture de *Consuelo*. Dans *Histoire de ma vie*, elle évoque à plusieurs reprises le goût de sa grand-mère, Aurore de Saxe, pour les compositeurs d'opéra italien du siècle précédent :

« Je l'ai entendue cent fois dans sa vieillesse chanter des airs de vieux maîtres italiens, dont elle avait fait depuis sa nourriture plus substantielle : Leo, Porpora, Hasse, Pergolèse, etc.<sup>28</sup> »

Cette connaissance des maîtres du passé permit à Sand de se familiariser dès son plus jeune âge avec les livrets de Métastase. Elle possédait une luxueuse édition de ses œuvres complètes, et elle cite plusieurs de ses livrets dans *Consuelo* : *Ipermestra*, *Didone Abbandonata*, *Achille in Sciro*, *Antigone*, *Zenobia*, *La Clemenza di Tito* ou encore l'intermezzo intitulé *L'Impressario delle Canarie*. Au chapitre XCIV, Consuelo se livre à une critique de l'esthétique métastasienne, que Léon Guichard attribue à Sand elle-même :

« tu ne saurais croire quelle peine j'ai à jouer ces rôles qu'on dit si sublimes et si pathétiques. Il est vrai que les mots sont bien arrangés, et qu'ils arrivent facilement sur la langue, quand on les chante ; mais quand on pense au personnage qui les dit, on ne sait où prendre, je ne dis pas l'émotion, mais du sérieux pour les prononcer<sup>29</sup>. »

Cette critique de l'artifice est en réalité beaucoup plus problématique qu'elle n'en a l'air. D'abord parce que Consuelo se rend compte, quelques lignes plus loin, lors d'une répétition de la *Zenobia* de Metastasio et Predieri, que l'air qu'elle chante lui permet d'être sublime, grâce notamment au sens de l'aria de Zenobia qui résonne en elle :

---

28. *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par Georges LUBIN, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade" Paris, 1970, vol. 1, p. 35.

29. *Consuelo*, éd. cit., vol. 2, p. 405-406, et p. 274 n. 3 pour le jugement de L. Guichard.

« *Voi leggete in ogni core ;  
Voi sapete, o giusti Dei,  
Se son puri i voti miei,  
Se innocente è la pietà* ».



*Métastase* (Pietro Trapassi, dit Pietro Metastasio),  
1698-1782

Le dilemme de Zenobia, entre sa fidélité à Radamisto et son amour pour Tiridate, lui rappelle « *la situation d'esprit où elle s'était trouvée entre Albert et Anzoleto*<sup>30</sup>. » Ces « *mots bien arrangés* », ce personnage ridicule deviennent-ils esthétiquement crédibles à ses yeux dès lors qu'elle comprend qu'ils expriment artistiquement une situation vécue ? Ou est-ce parce qu'elle est une héroïne métastasienne sans le savoir que Consuelo, jusque là sceptique, découvre sur scène que cette situation, et que cet air, lui permettent d'accéder à une expression artistique sublime ?

Cette similitude des situations vécues par Consuelo et par certaines héroïnes de Métastase est fréquente dans le roman. *Achille in Sciro* constitue de ce point de vue un modèle structurant, et la narratrice de Consuelo s'autorise un jugement au chapitre LXXXIX, en affirmant qu'*Achille in Sciro* est « *la meilleure œuvre dramatique de Métastase*<sup>31</sup> ». Ce *dramma per musica* a été écrit par Métastase en 1736, à l'occasion des noces de Marie-Thérèse d'Autriche et du Duc de Lorraine, et il a été mis en musique à de nombreuses reprises au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, par vingt-cinq compo-

30. *Ibid*, p. 409.

31. *Ibid*, p. 353.

teurs différents. Il est évoqué pour la première fois au chapitre XXIX, lorsque la jeune Amélie chante un air de cet opéra devant Consuelo affligée par le puissant accent germanique de son élève. Curieusement, Sand en attribue la musique à Pergolèse, qui n'a jamais composé de partition pour ce livret. Fétis ne commet pas cette erreur, que la romancière aurait pu corriger à l'occasion des éditions ultérieures, et qu'elle ne commet pas au chapitre LXXXIX, lorsqu'elle fait de nouveau référence à cette œuvre dont elle attribue cette fois la musique au bon compositeur, Antonio Caldara.

L'erreur d'attribution était peut-être involontaire, mais il est permis d'en douter. Car au chapitre XXIX, ce qui rend Amélie inapte à chanter cet air, c'est autant le comique de son accent que son « *sang-froid germanique* », qui lui fait sabrer « *les traits les plus audacieux et les plus difficiles* », et l'éloigne de « *toute notion vraie* », de toute « *intelligence de la musique* ». Le lecteur *dilettante* des années 1840 pouvait y voir une allusion à peine masquée à la position de Rousseau durant la Querelle des Bouffons. Défenseur de Pergolèse, Rousseau avait pris le parti de la mélodie et de la langue italiennes qui représentaient pour lui un idéal d'expression simple et naturelle des mouvements de l'âme, contre la rationalité savante de la musique et de la langue françaises qui brouillaient cette nécessaire transparence. Le défaut d'italianité d'Amélie rend cette page méconnaissable, et la référence fautive à Pergolèse pouvait légitimement susciter chez le lecteur un sourire de connivence rousseauiste.

Au cours de ce même épisode du château des Géants, les références à *Achille in Sciro* sont particulièrement troublantes et fonctionnent, là encore, sur le mode de l'allusion. Il faut, pour en mesurer la portée, rappeler brièvement l'intrigue du livret.

Thétis a appris que son jeune fils, Achille, a été désigné par les dieux comme le seul héros capable de mener les Grecs à la victoire contre Troie. Elle demande au centaure Chiron de cacher le jeune homme sur l'île de Skiros. Confié à Néarque par Chiron, Achille est déguisé en jeune fille et admis à la cour du roi Lycomède. Il y tombe amoureux de Déidamie, la fille du roi, qui partage son secret. Mais Ulysse, suspectant sa présence sur l'île, arrive dès le premier acte pour tâcher de le démasquer. Il y parvient par la ruse, en offrant aux jeunes filles de la cour des présents parmi lesquels se trouve une épée. Achille déguisé, qui se fait appeler Pirra, ne peut réfréner son instinct guerrier et ne s'intéresse qu'à l'épée quand les autres jeunes filles se tournent vers les étoffes et les pierreries. Pour être certain de ne pas se tromper, Ulysse utilise une deuxième ruse : au moment où

Achille travesti chante un air devant toute la cour en s'accompagnant de sa lyre, on entend des trompettes sonner une fausse alerte en coulisse. En les entendant, Achille jette sa lyre et réalise le souhait qu'il exprimait deux scènes plus tôt lors d'un dialogue avec Néarque : il quitte son accoutrement féminin et se décide à partir pour Troyes, non sans avoir obtenu la promesse d'épouser Déidamie à son retour.

De nombreux indices nous permettent de comprendre que la romancière a voulu lier son personnage à l'Achille de Métastase, et à son itinéraire. Après la première référence au livret (chapitre XXIX), la narratrice insiste de plus en plus fortement sur l'héroïsme de Consuelo. On la voit ainsi, au chapitre XXXIV, sur les sentiers sauvages, « *guidée par un instinct romanesque et plein d'héroïsme*<sup>32</sup> ». La notion d'héroïsme constitue ici un pont entre le monde du roman, voire du roman gothique (le chapitre débute par une mention de « *l'ingénieuse et féconde Anne Radcliffe* »), et celui du *dramma per musica* du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un peu plus loin, l'héroïsme est clairement lié au personnage d'opéra et à sa transposition dans le monde du roman :

« *Jamais elle n'avait été plus belle à la scène dans les rôles héroïques ; et pourtant elle ne pensait pas plus à la scène en cet instant qu'elle n'avait pensé à elle-même en montant sur le théâtre*<sup>33</sup> ».

Tout se passe comme si, à ce moment précis, Consuelo (qui ne chante plus) devenait l'un de ces personnages héroïques qu'elle jouait sur les scènes vénitienes. Or l'un des thèmes héroïques les plus fréquents dans l'opéra du premier XVIII<sup>e</sup> siècle était le triomphe sur soi-même, et sur ses propres passions. Au chapitre XL, c'est précisément pour lutter contre une passion (son amour pour Anzoleto) que Consuelo fait l'épreuve de son héroïsme : « *Jamais peut-être elle n'avait éprouvé le retour amer de son ancienne passion plus fortement que dans ces circonstances où elle cherchait à s'en distraire par des actes d'héroïsme et une sorte de fanatisme d'humanité*<sup>34</sup> ».

Mais dans l'épisode du château des Géants, l'héroïsme de Consuelo est clairement associé un autre thème, plus intimement relié au mythe d'Achille et à son traitement par Métastase. Il s'agit, pour le héros guerrier comme pour l'artiste, de la tentation d'échapper au monde clos et confortable qui l'empêche de réaliser son propre destin. C'est la tentation du

---

32. *Consuelo*, éd. cit., vol. 1, p. 256.

33. *Ibid.*, p. 257.

34. *Ibid.*, p. 302.



« Consuelo chanta un air d'Achille in Sciro [...]. L'abbé Métastase essaya de se défendre contre ce charme tout-puissant. »

Illustration de Maurice SAND pour *Consuelo* (George SAND : *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, vol. VIII, 1855, p. 242)

grand chemin, qui s'exprime au chapitre LII, lorsque Consuelo se prend à rêver en regardant un sentier de sable jaune qu'elle voudrait emprunter pour renouer avec sa vie d'artiste. S'adressant dans sa rêverie à sa mère, elle lui dit :

« *Que ne peux-tu me reprendre sur tes fortes épaules et me porter là-bas, là-bas où vole l'hirondelle vers les collines bleues, où le souvenir du passé et le regret du bonheur perdu ne peuvent suivre l'artiste aux pieds légers qui voyage plus vite qu'eux, et met chaque jour un nouvel horizon, un nouveau monde entre lui et les ennemis de sa liberté*<sup>35</sup>. »

La référence au personnage d'Achille est ici remarquable, car la périphrase employée par Consuelo (« *l'artiste aux pieds légers* ») reprend l'épithète homérique attachée à Achille dans *L'Iliade* : « *podas okhys Achilleus* », ou « Achille aux pieds légers ». Et de fait, à ce moment précis de l'intrigue Consuelo est, comme Achille, cachée dans un lieu isolé du monde par son maître de musique et rêve de départ<sup>36</sup>. Tout comme Achille qui partage son secret avec Déidamie, elle partage le sien avec Albert. Dans le livret de Métastase, Achille dit souffrir de la tyrannie de l'amour, qui l'enferme et l'empêche d'accomplir son destin héroïque<sup>37</sup>. De même, Consuelo fuit l'amour, aussi bien celui d'Albert que celui d'Anzoletto qui, tel Ulysse dans le livret, est venu la rechercher dans ce lieu isolé du monde.

Mais c'est surtout après la fuite de Consuelo que le lien avec le héros de Métastase devient patent et plus intéressant encore. Au chapitre LXIII, la jeune femme se retrouve seule dans un décor pastoral, proche d'une petite source. Elle exprime, dans un monologue, son désir de renouer avec une vie aventureuse. Or, elle le fait dans des termes qui sont extrêmement proches de ceux d'Achille désirant partir pour Troyes. Il dit alors à Néarque (acte II, scène 5) :

« Et maintenant... Ah ! Que dirait Chiron  
S'il me voyait dans cette jupe, mou et efféminé ?  
Où me dissimulerais-je à son regard ?  
Que répondrais-je si l'air rigide  
Il me demandait : « Où est ton épée,

---

35. *Ibid.*, , p. 391

36. Rappelons que le protecteur d'Achille, Chiron, est aussi son maître de musique. Il lui a appris l'art de la Lyre, qui joue un rôle important dans la séduction de Deidamie.

37. C'est notamment le cas dans l'air que chante Achille en s'accompagnant de sa lyre (Acte II, scène 7, vers 695-702).

« Où sont tes armes, Achille ? »<sup>38</sup> :

Si Achille évoque la figure de Chiron, Consuelo invoque sa propre mère :

« Je suis bien folle, je suis bien vaine, se dit-elle, si je ne peux réaliser ce que j'ai conçu. Eh quoi ! sera-t-il dit que la fille de ma mère se soit efféminée dans les douceurs de la vie, au point de ne pouvoir plus braver le soleil, la faim, la fatigue et les périls<sup>39</sup> ? »

L'utilisation de l'adjectif « efféminé » dans le livret a une signification essentiellement métapoétique. Métastase prend ostensiblement parti pour la réforme, voulue par les théoriciens des premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Lodovico Antonio Muratori ou Gianvincenzo Gravina, qui reprochaient aux opéras du siècle précédent leur *effeminatezza*<sup>40</sup>. Ce terme recouvre à la fois la très grande importance accordée à l'amour et aux manifestations du désir féminin, et le peu d'intérêt des personnages masculins pour les vertus morales considérées comme viriles. Éduqué par Gravina, Metastasio a incarné cette révolution esthétique en partie voulue par les lettrés arcadiens que nous avons mentionnés, et *Achille in Sciro* peut être intégralement lu comme une allégorie de la réforme : le héros masculin abandonne sa féminité pour retrouver ses vertus viriles. Ce qui rend la transposition de Sand passionnante, c'est qu'elle détourne, sans doute en connaissance de cause, la signification de cette mue du héros dans le livret. Si Achille quitte son accoutrement féminin et met un terme à la confusion des genres qui était à l'œuvre dans un très grand nombre de li-

---

38 « Ed ora... Ah che direbbe / se in questa gonna effeminato e molle / mi vedesse Chirone ! Ove da lui / m'asconderei ? Che replicar, se in volto / rigido mi chiedesse : « Ov'è la spada, / ove l'altr'armi, Achille ? », *Achille in Sciro*, in Pietro METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura BELLINA, Marsilio, Venezia, 2003, vol. II (Il regno di Carlo VI, 1730-1740), acte II, scène V, v. 581-586, pp. 478-479.

39. *Consuelo*, éd. cit., vol. 2, p. 100.

40. Le substantif « effémination », bien que rare, existe aussi en français. Il désigne, selon le *Trésor de la langue française*, l'« action de prendre progressivement, volontairement ou non, les caractères physiques ou moraux d'une personne efféminée ». Le terme italien est récurrent sous la plume de ces théoriciens, et notamment de L. A. MURATORI dans son traité *Della perfetta poesia italiana* (1706) : « [...] egli non si può negare, che la Musica Teatrale de' nostri tempi non sia condotta ad una smoderata effeminatezza, onde ella più tosto è atta a corrompere gli animi degli uditori, che a purgarli, e migliorarli [...] » (« On ne peut nier que la musique théâtrale de notre temps ne dérive vers une effémination immodérée, ce qui la rend plus apte à corrompre l'âme des auditeurs qu'à l'améliorer et à la purger »), a cura di Ada Ruschioni, Marzorati, Milano, 1972, Livre III, chapitre 5, p. 573.

vrets du XVI<sup>e</sup> siècle, Consuelo, au contraire, se déguise en jeune homme pour partir à l'aventure avec Haydn, à la conquête des scènes d'Europe qui sont, dans le roman, un lieu de guerre. Pour devenir véritablement artiste, l'héroïne s'aventure temporairement sur le territoire du masculin, en quittant les lieux où on l'assigne pour s'engager librement sur le grand chemin.

À la croisée des genres, du masculin et du féminin comme de l'opéra et du roman, l'héroïne fait miel de toutes les sources et de tous les modèles dont elle a su s'extraire. Si François-Joseph Fétis et Pauline Viardot constituent, de fait, les sources d'inspiration majeures de cette somme romanesque, c'est chez Métastase, au cœur de l'esthétique du *dramma per musica* réformé que l'on trouve l'une des matrices de l'invention sandienne. De Venise à Vienne, l'une des étapes essentielles du parcours initiatique de Consuelo la fait entrer de plain-pied dans un livret métastasien, comme s'il lui avait fallu devenir une héroïne d'*opera seria* avant de pouvoir habiter véritablement un rôle à la scène.

François LÉVY,  
UMR LIRE (CNRS-Université Lyon 2)





Consuelo

*Consuelo*

Illustration de Maurice SAND pour *Consuelo*

(George SAND : *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, t. VIII, 1855, p. 16)

## Figures de l'opéra *seria* dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*

LE FOISONNANT ROMAN de George Sand, dont le personnage éponyme est une musicienne issue de la Bohême, orpheline et *zingara*, développe le thème de l'opéra sous toutes ses formes, sur le mode initiatique et pittoresque de la « Vie d'artiste ». Depuis les débuts de *Consuelo* à Venise jusqu'à son aphonie quelque vingt ans plus tard à l'Opéra de Vienne et son errance d'artiste libre sur les chemins de l'Europe centrale, le roman de Sand raconte l'aventure d'une artiste d'exception, il décrit les réalités extrêmement diverses de l'opéra italien au XVIII<sup>e</sup> siècle, et il dépeint un espace mental qui est tout à la fois celui du siècle des Lumières et celui du romantisme européen.

Olivier Bara l'a très bien montré<sup>1</sup>, la vision critique du théâtre qui parcourt tout le roman se révèle dans sa pleine puissance à la fin de l'œuvre, lorsque les feux du théâtre s'éteignent, pour laisser entrevoir une autre lumière, celle de l'âme et de l'esprit. Loin d'occuper tout l'espace du roman, la carrière théâtrale de *Consuelo* se déroule en effet « entre fulgurances et éclipses<sup>2</sup> », et les spectacles lyriques font l'objet d'un traitement romanesque de moins en moins développé au fil des chapitres. Mondain, corrompu, englué dans la matière, lieu dérisoire des caprices et des illusions, l'opéra offre à l'utopie sandienne une sorte de contre-modèle et c'est bien plutôt à une démystification de l'univers opératique que nous conduit le roman. De

---

1. Voir Olivier BARA, « *Consuelo* et "le temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », dans *Lectures de Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologie », 2004, pp. 167-187.

2. *Ibid.*

fait, *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* en appellent à une révolution des conditions de la représentation plutôt qu'à une célébration nostalgique d'un art dramatique disparu.

Pourtant, l'œuvre de Sand est portée par le souffle de l'opéra italien du siècle des Lumières. Elle lui emprunte de nombreuses structures romanesques, dans la macrostructure de l'œuvre comme dans sa microstructure<sup>3</sup> : elle multiplie les situations (travestissements, rebondissements, trahisons, emprisonnements...) et propose une fin heureuse sur fond d'espérance et de résignation qui l'apparentent à la dramaturgie de l'opéra *seria* ; elle regorge de séquences spéculaires qui ne sont pas sans rappeler la forme brillante de l'*aria da capo* ou celle, plus introspective, de la cavatine ; elle déploie l'éventail coloré des passions lyriques, exploite le système des *affetti* distincts et codifiés (amour, espérance, fureur, jalousie, vengeance, pensées funèbres...), et introduit l'éthique de la maîtrise de soi caractéristique du *dramma per musica* ; enfin elle marie à l'économie du roman-feuilleton, à ses chapitres brefs, à son sens de l'effet, la dynamique contrastée de l'opéra *seria*, qui fait alterner les scènes emportées et méditatives, les sentiments obscurs et limpides, le confinement dans l'intime et l'engagement dans l'action.

Au cours de cette vaste élaboration romanesque, un double processus de démythification et « remystification » est donc à l'œuvre, dans lequel musique, théâtre et roman jouent leurs parties conjointes. Sand sélectionne et dispose les figures historiques de l'opéra *seria* (compositeurs, chanteurs, librettistes et autres acteurs du processus), dans un but romanesque affiché, qui conforte un certain savoir sur l'opéra, volontiers critique ou satirique, étayé par une quantité impressionnante de lectures<sup>4</sup>. Mais elle lui emprunte parallèlement des figures musicales, pour faire de son roman un espace fluide, et une source d'utopie.

L'opéra *seria* traverse donc l'œuvre de part en part, sans que sa présence soit pour autant explicite. Invisible, en retrait ou en suspens, il ne disparaît jamais de l'espace romanesque, prêt à surgir à tout instant.

---

3. Sur ce sujet, voir Sophie GUERMÈS, « L'opéra dans *Consuelo* : structures et thèmes baroques », dans *Lectures de Consuelo...*, *op. cit.*, pp. 189-201. Pour plus d'informations sur l'opéra *seria*, voir Isabelle MOINDROT, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Fayard, "Les chemins de la musique", Paris, 1993.

4. Voir dans ce même numéro l'article de François Lévy sur les sources musicales de *Consuelo*.

## Les figures historiques de l'opéra

Pour qui est un peu familier de l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, le charme de *Consuelo* réside incontestablement dans la cohérence du tableau de la vie théâtrale qui nous est présenté. Le récit nous fait assister à des spectacles, mais au-delà des œuvres musicales et scéniques, c'est toute la production théâtrale d'une époque révolue que Sand fait apparaître sous nos yeux, mêlant personnages historiques et créatures de fiction. Ne pouvant évoquer ici la totalité des participants d'une telle entreprise, on évoquera les principaux maillons de la chaîne lyrique, en s'attachant aux personnages de la réalité historique.

### Les compositeurs

À tout seigneur tout honneur, commençons par Porpora, le maître de Consuelo. Autour de lui gravitent en effet chanteurs, compositeurs et librettistes – personnages souvent fugaces qui s'effacent et reviennent tout au long du roman et confèrent à celui-ci sa densité historique. Porpora, en effet, s'était acquis un réseau – et donc une influence artistique – assez considérables, en raison non pas de ses compositions, mais de la qualité de son enseignement musical. Ayant d'abord professé à Naples dans les conservatoires de la ville d'où sortira cette génération de castrats qui essaïmeront dans toute la péninsule, exerçant ensuite ses talents à Venise avant de dispenser son enseignement en Angleterre, en Allemagne et en Autriche, il fut le professeur des chanteurs les plus éblouissants du siècle, notamment des castrats Farinelli<sup>5</sup> et Caffarelli<sup>6</sup>. Si ses propres compositions n'eurent qu'un succès d'estime, il joua pourtant un rôle décisif dans la transformation du spectacle lyrique, en contribuant à la diffusion d'une école de chant marquée par la virtuosité ornementale et la liberté d'improvisation. Car les chanteurs exceptionnels formés par lui allaient imposer bien vite leurs exigences aux musiciens, soumettre le public à leurs désirs, moderniser (mais aussi standardiser) le



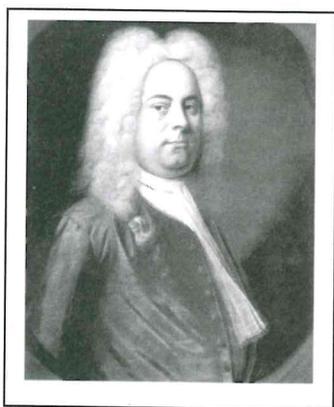
Nicola (Antonio) Porpora (1686-1768)

5. Appointé au service du roi d'Espagne pendant vingt-cinq ans, il n'apparaît pas dans le roman.
6. Ce dernier fait l'objet d'une description inoubliable dans le roman. Voir George SAND, *Consuelo*, Phébus libretto, Paris, 1999, p. 673.

genre lyrique, en faisant vaciller l'équilibre du *dramma per musica* au profit de la pure exhibition vocale. Dans le domaine de la composition, les choix de Porpora relevaient d'une esthétique assez archaïque – ce que Sand a pu mettre en évidence d'autant plus facilement qu'il entre en scène âgé dans le roman, ayant derrière lui tout un passé de rivalités, de frustrations et d'occasions manquées. L'âge avancé de Porpora, tout comme son caractère irascible et emporté, permettent en effet à Sand de construire un tableau musical profond et dynamique. Ainsi, la haine de Porpora pour Hasse, discrètement signalée à différentes reprises dans le roman, si elle n'est pas nécessairement exacte, correspond parfaitement à la situation respective des deux compositeurs dans l'histoire : Hasse qui avait reçu brièvement l'enseignement de Porpora à Naples, allait développer une forme musicale aux mélodies plus souples, plus flatteuses pour les chanteurs. Il sera, notamment, le partenaire musical privilégié de Métastase et son œuvre connaîtra une diffusion incomparablement plus importante que celle de Porpora. À cette rivalité pleine d'amertume du maître envers l'élève, de l'ancien contre le moderne<sup>7</sup>, Sand oppose une



Johann-Adolf Hasse (1686-1768)



Georg Friedrich Haendel (1686-1768)  
par Balthasar DENNER

émulation noble, stimulée par l'admiration, au risque d'infléchir le sens de l'histoire. En effet, dans les années 1730, à Londres, Porpora qui disposait de la troupe de chanteurs la plus brillante au monde, avait sérieusement mis en difficulté Haendel et précipité sa faillite – un succès qui est rarement mis au crédit de Porpora. Mais Sand passe rapidement sur les conséquences déplorables de cette concurrence effrénée, et fait prononcer à Porpora lui-même l'éloge du grand compositeur :

« Personne n'a vaincu Haendel, personne ne le vaincra. Je connais mon Haendel, et

7. « Les opéras de Hasse ne pouvaient plaire à son maître, justement irrité. Le respectable et malheureux Porpora, fermant son cœur et ses oreilles à la musique des modernes, cherchait donc à les écraser sous la gloire et l'autorité des anciens. » (*Ibid.*, p. 84.)

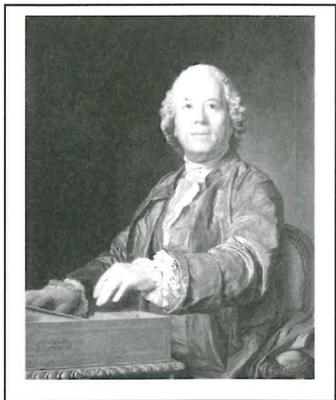
*vous ne le connaissez pas encore. C'est le premier d'entre nous, et je le confesse, quoique j'aie eu l'audace de lutter aussi contre lui dans des jours de folle jeunesse ; j'ai été écrasé, cela devait être, cela est juste*<sup>8</sup>.

»

Du point de vue romanesque, la position de Porpora dans l'histoire de l'opéra est donc très stimulante. Grand voyageur, il a effectivement rencontré les personnalités dominantes du monde lyrique, et il ouvre en quelque sorte l'espace romanesque à l'aventure de ces vies d'artistes courant de théâtre en théâtre à travers le continent. Tirillé entre ses goûts personnels et la réalité du monde théâtral de son époque, qu'il a en partie contribué à façonner, il pouvait aisément devenir ce personnage imaginé par Sand, amer et instable, dur et emporté contre ses propres élèves, pétri de contradictions.

Les autres compositeurs d'opéra *seria* qu'il faudrait pouvoir citer ici, outre Haydn que l'on voit s'affairer au service de Porpora comme domestique, mais qu'on laissera de côté car son œuvre musicale appartient à l'avenir, demeurent souvent de simples figurants. Tel est le cas de Bononcini, qui surgit dans l'épisode viennois comme un importun dont Porpora tente de se débarrasser :

*« Elle [Consuelo] fut distraite de cet incident par la figure d'un vieillard à l'air dur et hautain, qui montrait cependant beaucoup d'empressement à lier conversation avec le Porpora : mais celui-ci, fidèle à sa mauvaise humeur, lui répondait à peine, et à chaque instant faisait un effort et cherchait un prétexte pour se débarrasser de lui*<sup>9</sup>. »



Christoph Willibald Gluck (1714-1787)  
par Joseph-Siffred DUPLESSIS

Rival de Haendel à Londres, Bononcini ne mérite pas les honneurs du roman – c'est dire que les choix de Sand constituent des options historiographiques et morales autant que des propositions romanesques. De même, on aperçoit Gluck (qui fait ses débuts à Venise en même temps que Consuelo avec *Hypermnestre*), mais Sand s'amuse à noyer le compositeur, aux saluts du premier entracte, sous la

8. *Ibid.*, pp. 671-672.

9. *Ibid.*, p. 671.

vague des autres personnages. Car le voici traîné devant le rideau « avec le débutant, la débutante, voire la *Clorinda* qui, grâce à la protection de *Consuelo*, avait nasillé le second rôle d'une voix pâteuse [...]»<sup>10</sup> – autant dire qu'on ne le voit pas. Sand se garde bien de nous enflammer avec ce nom illustre, associé étroitement à la réforme du drame lyrique. Car il ne s'agit alors que d'un « jeune allemand qui n'avait encore en Italie, et nulle part au monde, ni ennemis, ni séides, et qui s'appelait tout simplement *M. Christophe Gluck*»<sup>11</sup>. Son *Orfeo ed Euridice*, qui marque un jalon dans l'histoire de l'opéra, ne verra le jour qu'en 1762, à Vienne, alors que *Consuelo* aura déjà perdu sa voix. Il n'est donc pas utile d'en tirer le portrait, même si son nom retentit, riche de promesses, à l'occasion du premier succès au théâtre de la *Zingara*. Mais pourquoi se plaindre ? D'autres n'ont pas été gratifiés d'un tel honneur, tels *Jommelli* et *Galuppi*. *Consuelo* chante leurs opéras (*Didone abbandonata* pour le premier et *La Diavolessa*, puis *Arcifanfano re dei matti* pour le second), ils étaient engagés à Vienne au moment où *Consuelo* est censée y chanter. Mais leur fonction dans le mouvement réformateur de l'opéra *seria* reste à redécouvrir, à l'heure où Sand écrit son roman, et ils sont donc sans résonance pour un lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès lors, il n'est pas utile à l'auteur de leur rendre la vie.



Benedetto Marcello (1686-1739)

Tel n'est pas le cas de *Marcello*, que Sand introduit dès les premiers chapitres. Si les dates de *Benedetto Marcello* (1686-1739) ne s'ajustent pas exactement au cadre du roman, le nom de cet artiste polymorphe (il fut auteur, compositeur et professeur de chant) évoque immédiatement la satire la plus connue de l'opéra *seria* : *Il teatro alla moda*. Publié à Venise en 1720, ce texte savoureux brocarde les vices et ridicules des chanteurs et *impresarii* du moment, voire des compositeurs eux-mêmes, notamment *Vivaldi*. Or, Sand a pris soin d'introduire ce personnage à un moment crucial du

roman, et dans un contexte romanesque antérieur aux débuts de *Consuelo* sur les planches :

10. *Ibid.*, p. 140.

11. *Ibid.*, p. 138.

« *Courage, ma fille, lui dit le professeur à voix basse, tu vas chanter la musique d'un grand maître, et ce maître est là qui t'écoute.*

« *Qui, Marcello ? dit Consuelo voyant le professeur déplier les psau-  
mes de Marcello sur le pupitre<sup>12</sup>.* »

Il n'est question pour la jeune fille que d'interpréter de la musique sa-  
crée, et pourtant ce nom résonne comme une menace, lourd de toute la  
vigueur satirique dont Sand fera usage ultérieurement dans son roman. Elle  
rappelle au lecteur vigilant que la satire de l'opéra *seria* traverse tout le  
XVIII<sup>e</sup> siècle. En l'intégrant à sa fiction, au seuil même du roman, George  
Sand renforce la cohérence de son tableau. Certes, elle ne dit rien de ce  
pamphlet, souligne au contraire l'inspiration religieuse du compositeur, et  
Marcello passe dans l'œuvre comme une figure quasi imaginaire, une sorte  
de frère aîné, sensible et affectueux, de Porpora, dont le style de chant  
large sait mettre en valeur les qualités de la Zingarella. Mais à la fin du  
roman, lors de son initiation, le souvenir de ce chant liminaire reviendra  
sur les lèvres de Consuelo :

« *L'enthousiasme de Consuelo était porté au comble ; les paroles ne lui  
suffisaient plus pour l'exprimer. Une sorte de vertige s'empara d'elle,  
et, ainsi qu'il arrivait aux pythonisses, dans le paroxysme de leurs cri-  
ses divines, de se livrer à des cris et d'étranges fureurs, elle fut entraî-  
née à manifester l'émotion qui la débordait par l'expression qui lui  
était la plus naturelle. Elle se mit à chanter d'une voix éclatante et  
dans un transport au moins égal à celui qu'elle avait éprouvé en chan-  
tant ce même air à Venise en public pour la première fois de sa vie, et  
en présence de Marcello et de Porpora :*

I cieli immensi narrano

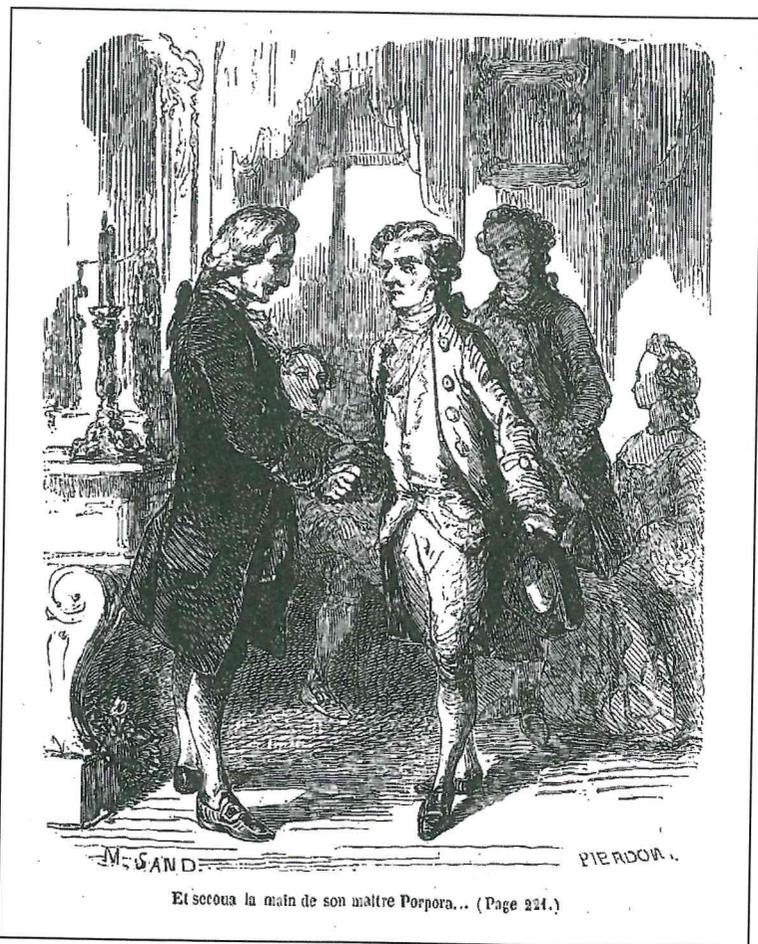
Del grande Iddio la gloria !

« *Ce chant lui vint sur les lèvres parce qu'il est peut-être l'expression  
la plus naïve et la plus saisissante que la musique ait jamais donnée à  
l'enthousiasme religieux. Mais Consuelo n'avait pas le calme néces-  
saire pour contenir et diriger sa voix ; après ces deux vers, l'intonation  
devint un sanglot dans sa poitrine, elle fondit en pleurs et tomba sur ses  
genoux<sup>13</sup>.* »

---

12. *Ibid.*, p. 90.

13. George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, Phébus Libretto, Paris, 1999, p. 471.



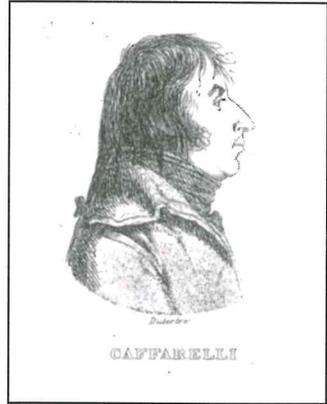
« Caffariello [...] secoua la main de son maître Porpora avec une familiarité insouciance »  
Illustration de Maurice SAND pour *Consuelo*, (George SAND, *Œuvres complètes illustrées*,  
éd. Hetzel, vol.VIII, 1855, p. 221.

C'est dire l'importance de Marcello dans l'ensemble romanesque constitué par Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt. Figure quasi spectrale, l'auteur du plus célèbre pamphlet contre l'opéra seria encadre ainsi la carrière de la cantatrice, anticipant d'abord ses succès sur les planches, puis la perte irrémédiable de sa voix<sup>14</sup>.

### *Les chanteurs*

Pour ce qui est des chanteurs, Sand a procédé de même, mêlant ses personnages fictifs à de vraies figures historiques. Ils ne sont pas extrêmement nombreux, et pourtant Sand a su créer à travers eux l'illusion du nombre, de la rivalité, du conflit d'école ou de génération. Ainsi de l'opposition récurrente entre le chant de la Bordoni (chanteuse de très grande classe, sensible et bonne actrice, mais présentant le défaut pour Porpora d'être l'épouse de Hasse) et celui de la Cuzzoni (à la voix plus étendue et plus virtuose), occasion de discussions esthétiques à Venise<sup>15</sup>, puis à Vienne<sup>16</sup>. Ces deux chanteuses « étalon » n'apparaissent pas dans le roman (pas plus que la Romanina, l'ancienne protectrice de Métastase), mais d'autres sont là pour donner corps aux différents styles et timbres vocaux et restituer la couleur vocale et dramatique de l'opéra *seria*. Ainsi, à la virtuosité fabuleuse du prétentieux Caffarelli, castrat soprano rencontré à Vienne, s'opposera à Berlin le style plus large du généreux Porporino, castrat mezzo, élève comme lui de Porpora :

*« Il était particulièrement admirable dans l'adagio. Aussi le Porpora avait-il pour lui une prédilection qu'il avait bien de la peine à cacher devant les admirateurs fanatiques de Farinelli et Caffariello. Il convenait bien que l'habileté, le brillant, la souplesse de ces grands virtuoses jetaient plus d'éclat, et devaient transporter plus soudainement un auditoire avide de merveilleuses difficultés ; mais il disait tout bas que son Porporino ne*



Gaetano Majorano, dit Caffarelli  
(1710-1783)

14. « [...] Consuelo [...] se présenta sur la scène. Elle se posa, et ses lèvres articulèrent un mot... mais pas un son ne sortit de sa poitrine : elle avait perdu la voix. » (*Ibid.*, p. 514).

15. *Consuelo*, *op. cit.*, p. 99.

16. *Ibid.*, p. 679.

sacrifiait jamais au mauvais goût, et qu'on ne se lassait jamais de l'entendre, bien qu'il chantât toujours de la même manière<sup>17</sup>. »

L'opposition des voix se double en outre d'un contraste des caractères, la noblesse et la discrétion de Porporino (qui participera à l'initiation de Consuelo) rachetant en quelque sorte la brillante monstruosité de Caffarelli, décrite quelques chapitres auparavant :

« [...] Consuelo, qui avait vu et entendu à Venise, dans son enfance, cet homme grêle, efféminé de visage avec des manières rogues et une tournure bravache, quoiqu'elle le retrouvât vieilli, fané, enlaidi, frisé ridiculement et habillé avec le mauvais goût d'un Céladon suranné, reconnu à l'instant même, tant elle en avait gardé un profond souvenir, l'incomparable, l'inimitable sopraniste Majorano, dit Caffarelli ou plutôt Caffariello, comme on l'appelle partout, excepté en France. [...] Il y avait dans toutes ces affectations, et dans cette exubérance de vanité, un bon côté cependant. Caffariello sentait trop la supériorité de son talent pour être aimable ; mais aussi il sentait trop la dignité de son rôle d'artiste pour être courtisan. Il tenait tête follement et crânement aux plus importants personnages, aux souverains même [...]<sup>18</sup>. »



Vittoria Tesi, dite *La Corilla* (1700-1775)

1 : caricature de ZANETTI ; 2 : illustration de Maurice SAND pour *Consuelo* (George SAND *Œuvres Complètes illustrées*, éd., Hetzel, vol.VIII, 1855, p.17.)

Enfin, la présence dans le roman de Vittoria Tesi est doublement intéressante. Car cette chanteuse alors sur le déclin était un des plus beaux contraltos du siècle. Dans le roman, à Vienne, elle se voit remplacée par la Corilla, puis par Consuelo – ce qui, en soi, pose toutes sortes de questions

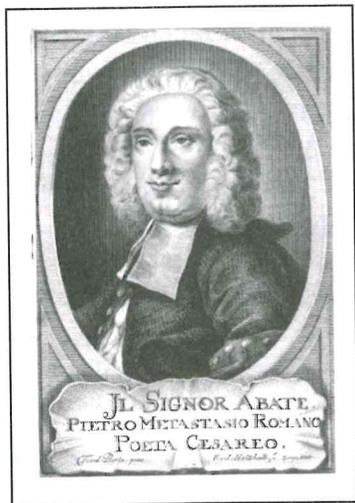
17. *Ibid.*, p. 759.

18. *Ibid.*, p. 673.

sur les nécessaires et habituelles transpositions requises pour s'adapter aux tessitures très différentes des cantatrices. Sans être une exception, la Tesi avait en outre un emploi très spécifique. Contrairement à Consuelo qui ne porte le travesti que pour se protéger, lors de ses pérégrinations avec Joseph Haydn, la Tesi s'était illustrée surtout dans les premiers rôles masculins, et enflammait son public par sa prestance, son énergie, autrement dit sa crédibilité vocale et scénique. L'ambiguïté sexuelle qui fonde en partie l'abstraction de l'opéra *seria*, mais que le roman de Sand ne met pas franchement en lumière, trouve plutôt à s'illustrer dans la proximité que cette chanteuse entretient avec le castrat Caffarelli. Enfin, la présence d'une vraie voix grave dans le roman permet aux lecteurs de percevoir le cheminement qui conduit de ce type vocal au grand contralto romantique illustré par la Pasta, la Malibran et bien sûr Pauline Viardot, dédicataire du roman.

### Les poètes

Enfin, un opéra de cette époque étant perçu comme une œuvre littéraire, il est naturel que Sand ait cherché à rendre cette dimension de la création lyrique. On pourrait être étonné par le nombre très réduit de librettistes dans l'univers romanesque de *Consuelo*, où rayonne, quasiment seule, la figure de Métastase. Même Goldoni n'est pas cité, alors qu'on lui doit le texte de *La Diavolessa* (premier morceau théâtral chanté par la jeune fille dans le roman) et de *Arcifanfano re dei matti* (objet de ses seconds débuts à Venise). Mais l'intrigue de *Consuelo* se situe en pleine période métastasienne. Les textes d'*Hypermnestre* (Gluck), d'*Antigono* (Hasse), d'*Achille in Sciro* (Caldara), de *Zenobia* (Predieri), de *La Clemenza di Tito* (Hasse), de *Didone abbandonata* (Jommelli), qui forment le répertoire de *Consuelo* dans le roman, sont tous de Métastase, et ce quasi-monopole correspond en réalité à la norme du temps. C'est alors Métastase qui abreuve le genre lyrique en textes dramatiques, c'est vers lui que tendent les espoirs de tous les compositeurs du moment – Porpora compris, malgré qu'il en ait. Il faut attendre l'extrême fin de l'œuvre, dans le contexte non plus mondain et frelaté du théâtre mais ouvert et spirituel du Château des Invisibles pour



Pietro Metastasio (Métastase)  
(1698-1782)

qu'un texte plus ancien apparaisse – et c'est le magnifique « *Lascia ch'io pianga* » de Haendel, extrait de *Rinaldo* (1711) sur un texte de Rossi (dont le nom n'est pas cité) que chante spontanément Consuelo.

La stature de Métastase, comme auteur vivant, est donc immense au sein du roman. Bien sûr, le portrait qu'en trace George Sand n'est pas flatteur<sup>19</sup>. Égoïste, infatué, cynique, pleurnichard, malade imaginaire, comédien né<sup>20</sup>, Métastase est tout cela dans *Consuelo*. Mais il reste poète, « artiste avant tout », et pour cette raison, du moins, infiniment respectable. Quant à son système qui dégrade l'héroïsme tragique en lui conférant le langage, les pensées et l'apparence des mondains auxquels son œuvre était destinée, système que Consuelo oppose à la simplicité vraie des auteurs antiques, il permet indirectement à George Sand de développer une réflexion particulièrement éloquente sur la couleur locale, l'inspiration tragique et l'universalité des sentiments<sup>21</sup>.

### *Les autres métiers de l'opéra*

Pour être complet – mais nous ne pourrions pas l'être ici –, il faudrait encore évoquer les théoriciens et critiques (ainsi Algarotti, dont la silhouette passe à Berlin<sup>22</sup>), les intermédiaires et protecteurs divers (l'Ambassadeur Correr, la Margrave de Bareith, tous deux présents à Vienne), les directeurs et entrepreneurs (le Comte Zustiniani à Venise, Jacob Holzbauer à Vienne, le Baron de Poelnitz à Berlin), les ministres (le Comte Kaunitz<sup>23</sup> à Vienne), voire les souverains tout-puissants sur les destinées du théâtre (Marie-Thérèse d'Autriche, Frédéric II de Prusse). Il faudrait encore décrire les différents publics – passionné à Venise, enthousiaste à Vienne, obéissant à Berlin – ainsi que les espaces du théâtre (la scène, les loges, les coulisses) et le personnel de scène (depuis le perruquier qui rafistole la balafre d'un ténor griffé par sa maîtresse à Venise jusqu'à l'avertisseur, dont la voix rythme la représentation de *Zenobia* à Vienne, sans parler du médecin qui ranime Consuelo, évanouie à Berlin en plein spectacle). Car l'univers de Sand cherche à restituer l'ensemble des rouages des produc-

---

19. *Ibid.*, pp. 731-738.

20. « *Va, tous les comédiens ne sont pas au théâtre ; c'est un vieux proverbe* », lance à son propos Porpora. (*Ibid.*, p. 737).

21. *Ibid.*, pp. 784-788.

22. *La Comtesse de Rudolstadt*, *op. cit.*, p. 31.

23. « [...] *cet homme d'État qui tenait dans sa blanche main ornée de bagues de mille couleurs toutes les savantes ficelles de la diplomatie européenne.* » (*Consuelo*, *op. cit.*, p. 706.)

tions lyriques et tous les personnages qui concourent au développement d'une carrière lyrique, dès lors, ont voix au chapitre.

### Les figures musicales de l'opéra

Ces personnages tirés de l'Histoire sont en effet placés très adroitement par George Sand aux moments clés d'une fiction dont le mouvement restitue la dynamique d'une carrière internationale, telle qu'elle pouvait se dérouler à l'époque. On participe aux débuts fulgurants de la jeune artiste au théâtre San Samuele de Venise, puis aux débuts éblouissants, mais particulièrement difficiles à organiser, de la prima donna à Vienne, et enfin on assiste (quoique de façon nettement moins détaillée) à la poursuite de sa carrière à la cour de Frédéric de Prusse – carrière paradoxale s'il en est puisque celle-ci se poursuit alors que la chanteuse est emprisonnée dans la forteresse de Spandau. Les derniers chapitres de *La Comtesse de Rudolstadt* nous informent enfin sur les étapes ultérieures de cette vie d'artiste, qui conduisent la Porporina en Espagne, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie... Enfin l'on assiste, à Vienne, à la dernière représentation de Consuelo, pendant laquelle celle-ci perd à tout jamais sa voix, sans que le tragique s'abatte sur le récit de cet épisode dramatique – la narration ayant déplacé l'intérêt sur un autre plan, non plus professionnel, mais sentimental et spirituel.

La logique du récit, qui substitue l'engagement humanitaire et religieux à la quête artistique, tend ainsi à jeter une ombre sur les années de gloire et de doute qui ont fait l'objet de tableaux particulièrement brillants dans les mille premières pages du roman, et *a fortiori* sur les dix années d'une carrière sur laquelle George Sand passe très rapidement à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*. Faut-il en conclure pour autant que cette dynamique romanesque range l'opéra parmi les illusions de la vie sociale ? L'opéra servirait-il seulement de repoussoir ? Cela n'est pas crédible. Tout aussi importante que la logique linéaire, précipitée inéluctablement vers sa fin, qui est celle de la lecture et de la narration, est la temporalité fragmentaire et accumulative, spirituelle et poétique, qui étend son propre réseau formel sur l'ensemble du roman. Cette dynamique temporelle, qui plonge dans le passé, confond les époques, ouvre sur l'avenir et se développe sur différents plans simultanément pour laisser entrevoir d'autres réalités que celles de notre existence limitée, traverse évidemment Albert, le violoniste mystique, époux de Consuelo et instigateur de son initiation. Superposée à la

temporalité narrative, cette dynamique ouverte transforme le roman historique sur le théâtre lyrique en un roman musical et dramatique.

### *Variations, répétitions, projections, ruptures*

Quoi de plus répétitif, au fond, que le combat quotidien pour la gloire que mène un artiste lyrique ? Quoi de plus vain, peut-être ? En réponse, s'inspirant de la pratique vocale des interprètes lyriques de l'opéra *seria*, George Sand organise la récurrence des séquences sur le mode de la reprise avec variations. Comme eux, elle dispose les ornements avec art, mesure et gradation, et semble improviser sur un matériau romanesque simple et topique – ici, la vie des théâtres lyriques. Le roman reconstitue ainsi, sur la longue durée, et sans jamais reprendre un même matériau à l'identique au fil des épisodes, le fonctionnement d'une représentation d'opéra *en soi*.

Les premiers débuts en Italie sont l'occasion de décrire les préparatifs d'un spectacle d'un point de vue assez pratique (la claque, l'établissement des contrats, les rivalités d'artistes), alors que les débuts à Vienne nous font entrer dans les mystères plus secrets des répétitions et de la création, avec cette magnifique page sur les décorations, agrémentée d'une note de George Sand sur les « *limbes théâtraux [sic]*<sup>24</sup> ». L'épisode berlinois, qui prélude à d'autres préoccupations autrement plus graves, est au contraire aussi vide d'informations sur le théâtre que Consuelo est dénuée d'enthousiasme sur la scène.

Cette disposition des sujets correspond en outre à l'esthétique des différents théâtres concernés : vivacité allègre de l'opéra vénitien, où les créations se succèdent à une vitesse infernale ; approfondissement plus fourni à Vienne, qui sera l'un des lieux essentiels de la réforme de l'opéra quelques années plus tard ; sobriété à Berlin, où se développent des formes plus simples, voire dénudées, comme le mélodrame (avec Benda) et la cavatine. Rien n'est plus difficile à représenter, on le sait, que l'abstraction de la musique. Pourtant, George Sand fait percevoir, à travers les soubresauts de sa fiction, les conditions d'apparition des formes musicales. Les aventures de Consuelo métaphorisent cette vaste aventure des formes musicales et dramatiques qu'est l'histoire de l'opéra. Plus largement encore, elles rendent perceptibles le lien consubstantiel qui unit l'art à des lieux, des hommes, des modes de vie. L'effet produit est pénétrant.

---

24. *Consuelo*, *op. cit.*, p. 796.

Dans le détail, les représentations théâtrales abritent des événements privés de grande et petite stature qui en sont comme une projection ou un reflet : la représentation d'*Hypermnestre* à Venise sert de cadre à la querelle tragi-comique entre Corilla et Anzoletto (le beau ténor en sort griffé par sa maîtresse) ; la représentation de *Zenobie* à Vienne est farcie d'une tragédie héroïque (pendant les entractes, Consuelo est confrontée à l'affreux et lubrique pandoure François de Trenck); enfin Berlin est le théâtre d'une séquence mélodramatique qui interrompt la représentation (Consuelo croyant voir dans la salle son mari mort s'évanouit sur la scène).

Dans cette irruption, au cœur de la représentation, du monde réel dans ce qu'il a de plus individuel, faut-il voir une condamnation du théâtre, incapable d'atteindre, du fait des artistes eux-mêmes, la pureté intangible des formes idéales ? Cette perméabilité dangereuse du réel et de l'illusion, de l'art et de la vie, scelle-t-elle son échec à tout jamais ? Non, bien sûr – l'impureté et la perméabilité constituent au contraire ses forces premières. Car si le théâtre peut devenir un lieu « immonde », et la passion de l'art dramatique un « *châtiment* » envoyé par Dieu, comme le redoute parfois Consuelo, il reste aussi un tremplin privilégié pour atteindre cette temporalité autre, extrêmement rare mais d'autant plus précieuse, qui annihile le temps, réunit les hommes et ouvre l'espace à l'immensité.

### *L'extase lyrique*

Un exemple suffira. Pendant cette éprouvante représentation où Consuelo affronte en coulisses le pandoure, elle se révèle en scène plus éblouissante que jamais. Dès le premier acte, parvenant malgré tout à s'identifier à son personnage, elle avait pu

*« s'abandonner à l'émotion du moment, s'inspirer tout à coup de mouvements pathétiques et profonds qu'elle n'avait pas eu le temps d'étudier et qui lui furent révélés par le magnétisme d'un auditoire sympathique. Elle y trouva même un plaisir indicible<sup>25</sup>. »*

Après l'entracte si rude avec Trenck qui la laisse « plus morte que vive », exposée à la souillure et à la violence, la voilà qui doit remonter en scène :

*« Malgré l'agitation convulsive qui s'était emparée de Consuelo, elle se surpassa encore dans le troisième acte. Elle ne s'y attendait pas, elle n'y comptait plus ; elle entra sur le théâtre avec la résolution désespérée d'échouer avec honneur, en se voyant tout à coup privée de sa voix et de ses moyens au milieu d'une lutte courageuse. Elle n'avait*

---

25. *Ibid.*, p. 815.



« ...l'entracte si rude avec Trenck... »  
Dessin de Maurice SAND pour *La Comtesse de Rudolstadt*,  
(*Œuvres complètes illustrées de George SAND*, éd. Hetzel, vol. 8, 1855)

*pas peur : mille sifflets n'eussent rien été au prix du danger et de la honte auxquels elle venait d'échapper par une sorte d'intervention miraculeuse<sup>26</sup>. »*

Conduisant la jeune femme aux limites de sa résistance morale, le pandore avait brisé les derniers freins qui empêchaient l'artiste de s'abandonner entièrement à son art :

*« Un autre miracle suivit celui-là ; le bon génie de Consuelo semblait veiller sur elle : elle eut plus de voix qu'elle n'en avait eu ; elle chanta avec plus de maestria et joua avec plus d'énergie et de passion qu'il ne lui était encore arrivé. Tout son être était exalté à sa plus haute puissance ; il lui semblait bien, à chaque instant, qu'elle allait se briser comme une corde trop tendue ; mais cette excitation fébrile la transportait dans une sphère fantastique : elle agissait comme dans un rêve, et s'étonnait d'y trouver les forces de la réalité<sup>27</sup>. »*

La transfusion s'opère progressivement entre le rôle et son interprète. Miroir des passions humaines, le chant se fait alors l'instrument d'une traversée des apparences :

*« [...] elle oubliait alors, comme par un effet magique, tous les détails de sa vie réelle pour ne plus sentir qu'une vague attente, mêlée d'enthousiasme, de frayeur, de gratitude et d'espoir. Et tout cela était dans son rôle, et se manifestait en accents admirables de tendresse et de vérité<sup>28</sup>. »*

Jamais le roman ne reniera cette « extase théâtrale » éprouvée à Vienne, dont la narration s'achève, de manière significative, sur le mot « vérité ». Située en plein cœur du roman, bien avant la phase de l'initiation mystique et le rêve de transparence universelle déployé dans les dernières pages du roman, cette expérience unique résume la destinée à venir de la cantatrice et donne sens à tous ses engagements artistiques et humains. Elle se produit à l'endroit même où elle perdra sa voix, anticipant sa mort aussi bien que son abandon enthousiaste à la vie. Et tout au long de l'œuvre ce « plaisir indicible » révélé par le « magnétisme d'un auditoire sympathique » restera à l'horizon du théâtre comme un idéal possible, une fusion magnifique des « forces de la réalité » et de la « sphère fantastique ».

Avec *Consuelo - La Comtesse de Rudolstadt*, qui décrit pourtant une réalité lyrique soumise aux lois du marché, aux pressions du pouvoir et aux fantaisies des interprètes, Sand a signé l'un des plus beaux romans musicaux de

---

26. *Ibid.*, p. 823.

27. *Ibid.*, p. 823.

28. *Ibid.*, p. 824.

la littérature. Avec l'opéra *seria*, elle disposait d'un modèle profondément ambivalent, à la forme codifiée, régie par des règles strictes, mais ouverte et livrée à l'improvisation. En y associant son univers personnel, ses ambitions réformatrices, ses aspirations humanitaires et religieuses, sa conception romantique de l'art, elle a transmué ce matériau historique en une *œuvre romanesque totale*, qui épouse l'avenir et embrasse le passé. Située aux antipodes du rationalisme de l'opéra *seria* cette visée quasi wagnérienne n'est pas le moindre de ses paradoxes.

Isabelle MOINDROT,  
Université Vincennes-Saint-Denis Paris 8





WATTEAU : *La leçon de musique*  
(Wallace Collection, Londres)

## GEORGE SAND, LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE ET SES MUSIQUES

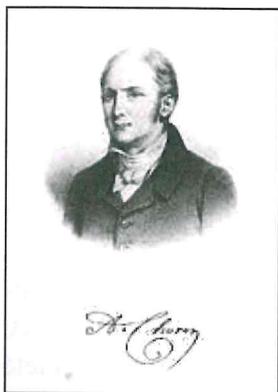
ON RÉSUME SOUVENT le XVIII<sup>e</sup> siècle au mouvement des Lumières, et son esprit à la philosophie, au rationalisme voltairien et à sa lutte contre l'Infâme. Cependant, plusieurs chercheurs ont remis en cause cette vision rétrospective, pour discerner dès le XVIII<sup>e</sup> la révolution de la sensibilité<sup>1</sup>. Dans *Consuelo*, le XVIII<sup>e</sup> siècle (ou plutôt les années 1740, le XVIII<sup>e</sup> siècle avant Rousseau, avant Mozart) est surtout vu comme l'époque des grands illuminés rêvant d'instaurer une société d'égaux, un temps de pressentiment romantique. La notice donnée par George Sand à son roman en septembre 1854 parle d'une époque qui « commence par des chansons » et « aboutit, par des idées profondes, à des révolutions formidables »<sup>2</sup>, d'une époque paradoxale, « siècle de Marie-Thérèse et de Frédéric II, de Voltaire et de Cagliostro ». Elle évoque ce siècle comme un « logogryphe immense, brillante nébuleuse »,

- 
1. Voir Georges GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*, Payot, Paris, 1976.
  2. George SAND, *Consuelo*, Paris, Phébus libretto, p. 27.

un « *laboratoire effrayant* », qui a vomi un torrent de fumée, « *où nous marchons encore enveloppés de ténèbres et d'images confuses* »<sup>3</sup>. Dans le roman, ce caractère contradictoire est en quelque sorte incarné par la double nature des Invisibles, présentée par Gottlieb à Consuelo dans sa prison de Spandaw : de méchants gens voués au diable et ayant découvert la pierre philosophale et l'élixir de longue vie d'un côté, de l'autre des hommes religieux et bienfaisants qui redressent les torts et récompensent la vertu<sup>4</sup>. Cette vision du XVIII<sup>e</sup> siècle est alimentée par des souvenirs personnels, des lectures de philosophie et d'histoire, mais nourrie aussi de convictions esthétiques et politiques. Pour manifester les insuffisances de la raison et la vérité de la sensibilité, pour annoncer la foi fraternelle, la métaphore musicale sert de fil directeur. Pour parler de la musique du siècle précédent, comme pour en évoquer l'organisation sociale et politique, George Sand met certes en œuvre ses propres souvenirs d'enfance, mais elle bénéficie aussi du mouvement historique qui touche dans les années 1840 l'art musical à Paris.

### La musique du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'époque de Sand

Alors que jusqu'à cette époque la musique ancienne (disons celle des



Alexandre-Étienne Choron  
(1771-1834)

compositeurs non contemporains) n'était interprétée que dans certains contextes précis, et dans le cadre de répertoires bien délimités, les années 1830 et 1840 sont fertiles en résurrections qu'annonçaient déjà certaines publications du début du siècle. Dès l'Empire, les cantates de Porpora ont été rééditées par Alexandre Choron, ainsi que nombre de compositions italiennes anciennes dans *Principes de composition des écoles d'Italie* (1809). La première livraison de sa *Collection générale des ouvrages de musique classique* (Paris, Le Duc, 1809), qui sera en fait la seule à voir le jour, comprend en outre des œuvres de Léo, Palestrina, et Jomelli. Jusqu'en

1830, Choron poursuit son entreprise d'exhumation de musique religieuse classique, et la met en œuvre dans les concerts de son école de chant<sup>5</sup>.

3. George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Simone Vierende et René Bourgeois, éditions de l'Aurore, Grenoble, 1991, p. 401.

4. *Ibid.*, chap. 19.

5. Voir mon ouvrage, *Le Mélomane et l'Historien*, Armand Colin, Paris, 2005.

D'autres musiciens, comme Pierre Porro (1759-1830, éditeur de musique sacrée<sup>6</sup>), jouent aussi leur part dans la réédition de musique religieuse ancienne.

Au même moment, certains compositeurs deviennent aussi les héros de récits biographiques. Vers 1800 paraissent les premières biographies en allemand des grands compositeurs du siècle précédent : Mozart (par Niemtscheck, Prague, 1798), Bach (par Forkel, Leipzig, 1802). En 1810, sont publiées à Paris deux brochures sur Haydn, dues à Nicolas-Étienne Framery<sup>7</sup> et à Joachim Le Breton<sup>8</sup>. L'ouvrage fondamental de Charles Burney, *Present State of Music in France and Italy*, publié à Londres en 1773, est également traduit en français par Charles Brack en 1809-1810<sup>9</sup>.

Enfin, l'histoire de la musique fait l'objet de publications encyclopédiques. C'est encore en 1810 qu'est publié le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et François-Joseph-Marie Fayolle<sup>10</sup>. François-Joseph Fétis entreprend à son tour sous la Restauration la *Biographie universelle des musiciens*. Dans les années 1830, plusieurs périodiques de musique (*Revue et gazette musicale de Paris*, *La France musicale*, *Le Ménestrel*) consacrent des articles à l'histoire de cet art. Des éditeurs se spécialisent dans la musique ancienne (la veuve Launer au premier chef, qui édite notamment cinquante psaumes de Marcello). L'entreprise d'historicisation de l'art musical a un versant sonore, grâce aux concerts du Conservatoire,

- 
6. Voir Jean MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au romantisme*, Flammarion, Paris, coll. « Harmoniques », 1986, p. 191.
  7. Nicolas-Étienne FRAMERY, *Notice sur Joseph Haydn, associé étranger de l'Institut de France [...] contenant quelques particularités de sa vie privée relatives à sa personne ou à ses ouvrages*, Barba, Paris, 1810.
  8. Joachim LE BRETON, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*, lue dans la séance publique du 6 octobre 1810, Paris, imprimerie de Baudouin, s. d. Voir la réédition de cette notice, comme de celle de Framery, par Marc Vignal, *Biographies de Haydn*, Flammarion, Paris, 1996.
  9. Charles BURNEY, *De l'état présent de la musique en France et en Italie [...]*, trad. Charles Brack, impr. J. Giossi, Gênes, 1809-1810, 3 vol.
  10. Alexandre CHORON, François-Joseph-Marie FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, tels que compositeurs, écrivains didactiques, théoriciens, poètes, acteurs lyriques, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs, graveurs, imprimeurs de musique, etc., avec des renseignements sur les théâtres, conservatoires, et autres établissements dont cet art est l'objet*, Valade et Lenormant, Paris, 1810, 2 vol.

# DICTIONNAIRE

DE

# MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

---

*Ut pfallendi materiam disterent.* Martian. Cap.

---



A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques;  
au Temple du Goût.

---

M. DCC. LXVIII.

---

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*

Jean-Jacques ROUSSEAU : *Dictionnaire de musique*,  
Édition de 1768 à Paris

dans lesquels on découvre des compositeurs du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup>, sans parler des concerts privés<sup>11</sup>.

En somme, dans les années 1840, les mélomanes parisiens ont l'occasion de se faire une idée précise et concrète de la musique savante du siècle précédent, notamment des morceaux précisément évoqués dans *Consuelo*, comme le *Salve Regina* de Pergolèse, le *Te Deum* de Haendel et plusieurs de ses opéras ou oratorios (*Rinaldo*, *Judas Macchabée*), les livrets de Métastase ou les œuvres de Baldassare Galuppi. Ces matériaux enrichissent ceux que George Sand tire de ses lectures, notamment de la *Biographie universelle des musiciens*, où l'on retrouve certaines anecdotes et notations psychologiques sur Porpora, Hasse, Haydn. Comme elle le signale elle-même dans sa préface, elle s'est aussi inspirée des *Confessions* de Rousseau (chapitre VII) où se trouvent l'évocation de l'église des *Mendicanti* (pendant le secrétariat d'ambassade de Rousseau à Venise, en 1743-1744) mais aussi celle d'Anzoletta, cette petite fille achetée par Rousseau et l'un de ses amis pour devenir l'objet de leur plaisir, mais dont ils se font les protecteurs et les éducateurs.

Dans le domaine musical, les années de la Restauration et de la monarchie de Juillet sont animées par des débats théoriques importants, qui s'inscrivent dans la suite de ceux du XVIII<sup>e</sup> et leur donnent un élément d'actualité. Le XVIII<sup>e</sup> siècle, on le sait, est caractérisé par les rebondissements du débat esthétique qui a pour enjeu la définition de la fonction et de la nature de l'art. La subordination de la musique au texte est en jeu dans ce débat qui se prolonge, de la querelle des ramistes et des lullistes (1733) à celle des Bouffons (1753), mais aussi la conception de la nature (ordre acoustique ou ordre psychologique). Rousseau, pour lequel l'opéra français est un genre faux, parce que rien n'y rappelle la vérité de la nature et du cœur humain, en est un acteur majeur, qui façonne une nouvelle écoute musicale, individualiste et sentimentale<sup>12</sup>. Son *Dictionnaire de musique* est encore une référence en 1840<sup>13</sup>.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces débats ont un écho en Allemagne, où la notion d'*Empfindsamkeit* renvoie à la valeur d'authenticité de la musique, trouvée dans l'émotion de l'artiste, exprimée à l'aide de procédés proches

---

11. Voir J. MONGRÉDIEN, *op. cit.* chap. V.

12. Voir Olivier BARA, Michael O'DEA, Pierre SABY (dir.), *Rousseau en musique*, revue *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 11, mars 2012.

13. Voir l'édition critique du *Dictionnaire de musique* de ROUSSEAU par Claude DAUPHIN, Peter Lang, Berne, 2008.

de l'improvisation, c'est-à-dire imprévisibles, tout en restant simples et expressifs. Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) en est le représentant principal. Une génération plus tard, le mouvement littéraire du *Sturm und Drang* (dans les années 1770) en recueille l'héritage. Il a une influence certaine sur Haydn et sur Mozart, et prépare la subversion beethovénienne. À Paris, à la même époque (1777), les débats esthétiques concernent essentiellement la notion de vérité dramatique. Gluck est le promoteur de la réforme musicale qui doit viser à la restaurer :

« Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la longue lutte intestine contre la musique baroque française – qu'on appelle alors l'école de Lully et Rameau, ou encore « la musique française » – est à son terme. On n'entend plus la musique dramatique de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on n'en parle pas, si ce n'est en termes méprisants, et pour tout dire on l'enterre, en la décrivant comme une erreur ou une déviation malheureuse qui serait survenue au cours du développement de la musique. Il semble évident, pour presque tous les auteurs d'écrits sur la musique, que la seule musique digne de porter ce nom commence avec Gluck<sup>14</sup>. »

Hector Berlioz (dont on sait les liens avec George Sand) s'en fait à son tour le champion dans les années 1830, et lui sera fidèle toute sa vie<sup>15</sup>. Dans ses *Mémoires*, il attribue à Gluck son choix de la carrière musicale sous la Restauration, et évoque 1827 en ces termes :

« J'étais alors adonné tout entier à l'étude et au culte de la grande musique dramatique [...]. Quant à Rossini et au fanatisme qu'il excitait depuis peu dans le monde fashionable de Paris, c'était pour moi le sujet d'une colère d'autant plus violente que cette nouvelle école se présentait spontanément comme l'antithèse de celle de Gluck et de Spontini<sup>16</sup>. »

Il avoue avoir renoncé à faire sauter le Théâtre des Italiens et à empaler les dilettantes (!), mais n'avoir pas changé d'avis sur le fond, et considérer encore certaines œuvres de Rossini comme le fait d'un « malhonnête

---

14. Voir Bellinda CANNONE, « Ce qu'il advint des écrits sur la musique du XVIII<sup>e</sup>, et de ceux de Rousseau au début du siècle suivant », dans *Retour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de R. MORTIER et H. HASQUIN, *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 22, Université libre de Bruxelles, 1994.

15. C'est surtout dans les années 1860 que Berlioz se consacre à Gluck, réalisant et faisant représenter en 1861, *Alceste*, en 1866, *Armide*.

16. Hector BERLIOZ, *Mémoires*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, vol. 1, p. 102. Voir Olivier BARA et Alban RAMAUT (dir.), *Généalogies du romantisme musical*, Vrin, Paris, 2012 (à paraître).

homme<sup>17</sup> ». Le débat sur la virtuosité, et la critique du *bel canto* portent en effet sur ces questions. Le chant de Pauline Viardot incarne particulièrement la revendication du naturel, de la simple grandeur et de la vérité dramatique, prônés par les disciples des maîtres anciens.

George Sand fait partie des mélomanes qui suivent avec intérêt l'entreprise, en partie du fait de son amitié intime avec Pauline, rencontrée à la fin des années 1830. La chanteuse, passionnée de Mozart, chante son *Requiem*, programmé pour le retour des cendres de Napoléon aux Invalides. George Sand ne veut pas manquer cette occasion, « *quand la plus grande du présent chantera le plus grand du passé*<sup>18</sup> ». L'année suivante, elle va également l'entendre au Conservatoire chanter deux morceaux de Haendel (airs de *Rinaldo* et de *Scipion*) avec chœur et un morceau de Mozart (extrait de *Così fan tutte*)<sup>19</sup>. Elle félicite ultérieurement Pauline de son interprétation, gâchée selon Chopin par l'orchestre qui l'a accompagnée à contresens, et lui prédit qu'elle « prendra le public malgré lui par ses longues oreilles<sup>20</sup> ». En 1842, elle l'entend encore au Conservatoire, cette fois dans des morceaux de Gluck (*Orphée*) et du psaume de Marcello « *I cieli immensi narrano* », souvent chanté par Pauline, qui devient dans *Consuelo* une sorte de fil conducteur. La cantatrice, fille de Manuel Garcia et sœur de la Malibran, s'intéresse aussi à la musique populaire, celle d'Espagne qu'elle connaît du fait de ses origines nationales, et celles d'autres traditions d'Europe, notamment à l'occasion de son séjour à Nohant l'été 1841.

Un autre ami de Sand, Pierre Baillot, influence ses idées sur la musique ancienne. Pierre Baillot, disparu le 15 septembre 1842, au moment de la publication de *Consuelo*, incarne pour les contemporains de Sand l'école française de violon, mais il est aussi un des artisans du retour aux maîtres anciens. Il est l'un des premiers musiciens qui interprète lors de concerts publics le répertoire de musique de chambre, et particulièrement les quatuors et quintettes de Boccherini, Mozart, Haydn et Beethoven (dès 1818, puis en 1833 et 1837<sup>21</sup>). Il est enfin un pédagogue, l'auteur de recherches qui lui font rencontrer notamment Bach, Corelli, Geminiani, et d'autres, qu'il cherche à faire connaître à ses élèves du Conservatoire en 1838. Lui aussi se passionne pour les chants populaires, dont certains sont repris dans

---

17. *Ibid.*, p. 103. La formule est attribuée à Ingres.

18. George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, vol. 5, 1969, lettre 2140 à Pauline Viardot, début décembre 1840, p. 182.

19. *Ibid.*, lettre 2176 à Eugène Delacroix du 6 février 1841, p. 229.

20. *Ibid.*, lettre 2179 à Pauline Viardot, le 10 février 1841, p. 232.

21. Sur ces concerts historiques de Baillot, voir mon ouvrage, *op. cit.*, p. 73.

ses propres compositions. Il trouve dans ces chants à la fois la « couleur de l'époque qui les a vu naître » et la démonstration que « dans tous les temps, les mêmes passions ont fait vibrer les mêmes cordes du cœur »<sup>22</sup>.



Pierre Baillot  
(Pierre Marie-François de Sales)  
1771-1842

Si Pauline Viardot et Pierre Baillot s'intéressent à la fois aux maîtres anciens et aux musiques populaires, c'est que ces deux sujets ont partie liée dans le combat contre la musique à la mode. Ceux qui cherchent la beauté dans les compositions du passé sont aussi les censeurs d'une musique inféodée au goût du jour, non seulement dans le domaine de la musique religieuse, mais dans la musique profane. Une autre façon de ressourcer la musique savante est de la nourrir de l'apport des traditions nationales<sup>23</sup>.

À la suite de Herder, qui cherche le génie du peuple dans sa langue et dans sa musique, plusieurs historiens et historiens de la littérature, à commencer par Claude Fauriel<sup>24</sup>, s'intéressent dès la Restauration aux « musiques nationales », et particulièrement à celles des peuples d'Europe centrale. Des revues comme la *Revue des Deux Mondes* consacrent des chroniques régulières à ce sujet, nourrissant à la fois la réflexion politique sur les identités nationales et le mythe d'une culture populaire *sui generis*. Quelques années après *Consuelo*, en 1859, Liszt cherchera l'essence de la musique hongroise dans la musique des tziganes, ouvrant la voix aux recherches d'ethnomusicologie ultérieures, celles de Bartok entre autres<sup>25</sup>. La musique bohémienne occupe une place particulière dans ce contexte. Dans la géographie mentale du premier XIX<sup>e</sup> siècle, les Tziganes nourrissent le fantasme d'un

22. Pierre BAILLOT, *L'Art du violon*, cité par Anne PENESCO, « “Une voix divinement humaine” : Le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt » dans Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ (dir.), *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 230, note 19.

23. Voir Jean-François DUTERTRE (dir.), *L'Air du temps, du romantisme à la world music*, La Falourdière, FAMDT, 1993.

24. Voir ses *Chants populaires de la Grèce moderne*, publiés en 1824-1825.

25. Voir Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Bourdilliat, Paris, 1859, et Béla BARTOK, « Musique populaire hongroise », dans *Béla Bartok, éléments d'un autoportrait*, éd. J. Gergely, L'Asiathèque, Paris, 1995.

peuple libre<sup>26</sup>. Leur pratique de la prophétie rencontre le goût des écrivains romantiques pour le messianisme<sup>27</sup>. Ils représentent à la fois une société originaire et une contre-société. L'image ambivalente portée par le XVIII<sup>e</sup> siècle (des menteurs et des voleurs d'un côté<sup>28</sup> / des « Robins des bois » avant la lettre de l'autre) bascule dès la fin du siècle dans un sens valorisant, faisant du Bohémien – et surtout de la Bohémienne –, l'incarnation de la pure poésie et de l'amour passionné (Mignon de Goethe, dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*). George Sand apporte une contribution majeure à cette vision valorisante, faisant de l'artiste un Bohémien métaphorique<sup>29</sup>.

George Sand a découvert la musique populaire dans les chansons et les rondes de sa petite enfance, puis, en 1813, dans le chœur des prisonniers allemands, qui chantaient des tyroliennes pour la remercier de leur donner du pain.

*« Je n'avais jamais entendu rien de semblable. Ces paroles étrangères, ces voix justes chantant en parties, et cette classique vocalisation gutturale qui marque le refrain de leurs airs nationaux étaient alors chose très nouvelle en France, et ce n'est pas sur moi seulement qu'elles produisirent de l'effet<sup>30</sup>. »*

La chanson du gardeur de cochons, à la fois antique et intraduisible dans l'idiome musical, frappe plus tard son imagination<sup>31</sup>. Toute sa vie de femme, elle manifeste un intérêt pour les musiques populaires du Berry, musique instrumentale des danses (les bourrées<sup>32</sup>) et chants du pays, pour

---

26. Voir Sarga MOUSSA (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, l'Harmattan, Paris, 2008.

27. Voir l'introduction de S. MOUSSA, *ibid.*

28. C'est la vision voltairienne, reprise au XIX<sup>e</sup> par Béranger.

29. Voir Vincent LAISNEY, « De la Sociabilité bohémienne à la sociabilité cénaculaire », dans S. MOUSSA, *op. cit.*, p. 299.

30. G. SAND, *Histoire de ma vie*, Gallimard, Quarto, 2004, 3<sup>e</sup> partie, chap. 5, p. 754. Elle ajoute que les prisonniers internés en Berry y « durent à leur chant et à leur talent pour la valse plus de sympathie et de bons traitements que la pitié ne leur en eût assuré ».

31. *Op. cit.*, chap. 8, note 11, p. 820.

32. La thèse récente de Jean-François HEINTZEN a montré l'importance de cette forme dans l'Auvergne et le Centre, mais aussi les mutations du XIX<sup>e</sup> siècle dans les pratiques musicales locales (« Musiques discrètes et société – les pratiques musicales des milieux populaires à travers le regard de l'autorité dans les provinces du centre de la France, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle », thèse écrite sous la direction de Bernard DOMPNIER à l'Université de Clermont Ferrand, soutenue en 2007, inédite).



Elle s'assit à l'épinette, et commença... (Page 77.)

*La leçon de musique*

Albert de Rudolstadt, Amélie (à l'épinette), Consuelo

Dessin de Maurice SAND

(George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris, vol. VIII, 1855, p. 72.)

lesquels elle fait dans ses romans champêtres ce que Nerval fait pour ceux de l'Île de France, les faisant vivre, les incorporant à la fiction. *Les Maîtres sonneurs* seront, en 1853, le pendant de *Consuelo*, développant dans un contexte rural et populaire les mêmes thèmes de la vocation musicale, de l'inspiration, de la création. Le roman est déjà en germe dans la longue note de *Consuelo* dans laquelle Sand rapporte sa conversation avec un joueur de cornemuse<sup>33</sup>.

### La musique du XVIII<sup>e</sup> et son sens dans *Consuelo*

Tout ce contexte permet de mieux saisir le sens du motif musical dans *Consuelo*. Ce roman d'une chanteuse lyrique parle beaucoup de la musique des théâtres, de la musique « savante », mais pas seulement. C'est aussi le roman d'une conversion, d'une vie à l'autre - de la solitude à la fraternité, d'une forme d'art à l'autre - du métier musical à la religion de la musique. À l'époque où George Sand écrit *Consuelo*, la musique occupe une place centrale dans l'art romantique. C'est aussi le moment où elle s'engage dans le soutien des poètes ouvriers. Son roman lui donne l'occasion de développer ses idées sur la musique, qui découlent à la fois de ses convictions esthétiques et de ses combats politiques. Elle y parle d'un art spontanément offert aux âmes sensibles sans la médiation de l'apprentissage, d'un art libre, propre à réaliser une société fraternelle, qui s'exprime aussi bien dans la musique savante des maîtres inspirés que dans la musique populaire des simples.

L'époque de Sand est en quelque sorte celle du « sacré » du musicien, comme le rappelle Catherine Authier dans sa thèse consacrée à Giuditta Pasta<sup>34</sup>. Le prestige des manifestations lyriques, les succès de Rossini et de Meyerbeer, et d'une façon plus générale le rôle de la musique dans la culture sont sans précédent. La philosophie romantique de la musique est exprimée par Liszt quelques années avant *Consuelo*, notamment dans la « Deuxième lettre à un poète voyageur », adressée précisément à « Monsieur » George Sand, et publiée dans la *Gazette musicale* le 12 février 1837. Dans cette lettre, Liszt exprime d'abord son « amer dégoût » pour « l'art réduit à un métier plus ou moins lucratif, à un amusement à

---

33. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 423.

34. Catherine AUTHIER, « De *Tancrède* à *Norma*, la construction d'une diva internationale, Giuditta Pasta (1797-1865) », Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2011.

l'usage de la bonne compagnie<sup>35</sup> ». Il avoue ensuite se livrer parfois à un véritable charlatanisme pour plaire à son public, aux dépens de la fidélité au style des maîtres anciens, alors que « le respect le plus absolu pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres a remplacé chez [lui] le besoin de nouveauté et de personnalité d'une jeunesse encore voisine de l'enfance<sup>36</sup> ». Puis il explique que « l'œuvre de certains artistes, c'est leur vie [...]. Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en son œuvre les plus intimes mystères de sa destinée<sup>37</sup> ». Enfin, il évoque l'initiative de M. Mainzer d'apprendre la musique à des hommes du peuple, les « spiritualisant » ainsi « à leur insu », les « ramenant à la pensée de Dieu perdue » par un christianisme de pharisiens<sup>38</sup>. Tous ces aspects importent dans la conception de la musique sandienne, et tous sont illustrés à différents degrés dans *Consuelo*. Le roman de Sand développe largement les antinomies de l'art musical, en dénonçant d'abord sa perversion (sociale) sur les théâtres lyriques, avant de livrer sa vérité (intime) dans la relation d'Albert à Consuelo et dans leur lien à la communauté.

La représentation romanesque de la scène lyrique dans *Consuelo* est essentiellement critique, comme l'a montré Olivier Bara<sup>39</sup>. Elle met surtout en scène les codes sociaux, la division de la société, la violence symbolique. L'artiste y est livré en pâture au public, mondain, aristocratique, et finalement insensible. Les coulisses sont aussi la scène de rivalités mesquines et de calculs, quand ce n'est pas d'agression. En somme, s'y expose le contraire du temple où l'art devrait réunir les cœurs. C'est une vision très proche de celle de Liszt, qui voit dans les théâtres des lieux qui recherchent le succès aux dépens de l'art et décrit le monde de la Scala de Milan comme le champ clos des vanités sociales<sup>40</sup> dans tous les rangs<sup>41</sup>. Dans *Consuelo*, l'artiste se réconcilie pourtant avec son art, même dans le cadre du théâtre, lorsque l'air qu'elle chante entre en résonance avec son expé-

35. Franz LISZT, *Lettres d'un bachelier ès musique*, Slatkine, Genève, coll. « Fleuron », 1996, p. 50.

36. *Ibid.*, p. 52.

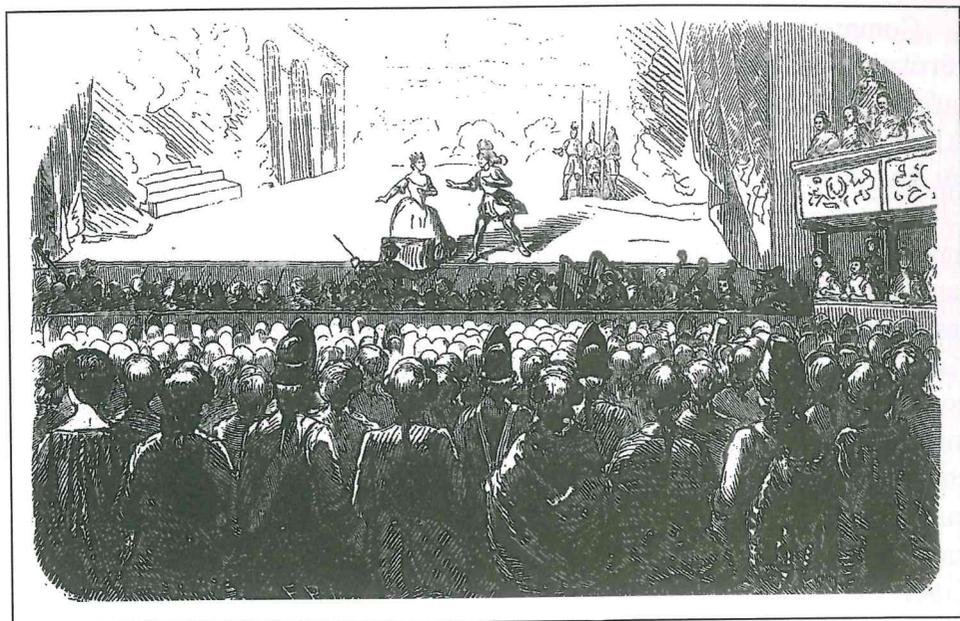
37. *Ibid.*, p. 53.

38. *Ibid.*

39. Olivier BARA, « Consuelo et le "temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », dans M. HECQUET et C. PLANTÉ (dir.), *op. cit.*, p. 167-187.

40. F. LISZT, *Lettres d'un bachelier ès musique*, éd. citée, lettre II, p. 69 et lettre VI, 10 mars 1838, p. 128 *sqq.*

41. « [...] depuis le grand seigneur qui va magnifiquement bailler aux premières loges jusqu'au dernier commis de la dernière boutique d'épicerie », *Ibid.*, p. 132.



Une salle d'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle,  
 Illustration de Maurice SAND pour le frontispice de *La comtesse de Rudolstadt*  
 (George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, vol. IX, éd. Hetzel, Paris, 1856)

rience, avec son sentiment actuel<sup>42</sup>. La présence de Haydn suggère le dépassement de l'opéra par l'oratorio. Le théâtre n'est donc pas condamné sans appel, mais bien le carcan que lui impose la société aristocratique du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Vis-à-vis de ce tableau, *Consuelo* développe une vision de la musicienne également conforme à celle de Liszt, pour lequel l'artiste, qui perçoit l'harmonie de la création, vit forcément exilé et solitaire parmi les hommes et ne trouve l'accomplissement que loin de la réussite sociale (dans l'épilogue du livre où l'on retrouve Albert, Consuelo et leurs enfants devenus artistes errants, mais libres et réunis). Ces idées s'incarnent d'ailleurs dans des figures secondaires, tel ce François Benda, artiste libre évoqué dans *La Comtesse de Rudolstadt*, qui a mené une vie de *zingaro* dans sa jeunesse, est « *fort peu enivré des grandeurs de ce monde* », et « *préfère la liberté à la richesse* ». Il s'est enfui de la cour de Saxe et son génie a pris un nouvel essor dans « *l'air pur de la vagabonde liberté*<sup>43</sup> ».

42. Voir O. BARA, *loc. cit.*

43. G. SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, éd. citée, p. 90.

Comme Liszt, George Sand considère la musique comme une sorte de révélation des harmonies sublimes de la nature, qu'elle ne peut imiter, mais qu'elle peut inspirer et évoquer<sup>44</sup>. Lorsque Consuelo chante pour rasséréner Albert, il lui dit : « *Tu parles le langage divin*<sup>45</sup> ». Pour lui, « *la musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé* ». Elle est cet infini au-delà de la parole qui fait communiquer directement les âmes. Le violon d'Albert (qui est aussi une voix humaine<sup>46</sup>) incarne cette langue divine. Cette langue est immémoriale. Quand Consuelo en perçoit les formes « étranges et naïves », elle les juge plus anciennes que « *toute l'ancienne musique qu'elle connaissait* »<sup>47</sup>. Le jour où elle demande à comparaître devant le tribunal des invisibles, Consuelo chante l'air d'Almirena dans *Rinaldo* de Haendel : « *Lascia ch'io pianga / La dura sorte / E ch'io sospiri / La libertà*<sup>48</sup> ». Il lui semble que le violon d'Albert lui répond, mais elle écarte cette idée en se rappelant que jamais elle ne l'a entendu jouer aucune phrase de musique moderne<sup>49</sup>. Enfin, dans l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt*, Spartacus et son compagnon retrouvent Albert à travers les sons d'un violon qui « *ne ressemblait à rien de ce [qu'ils avaient] entendu dans nos concerts et sur nos théâtres* ». La musique est le fruit d'une inspiration, d'une sorte de transe. Albert ne joue que dans l'exaltation religieuse<sup>50</sup> et considère comme un véritable sacrilège l'idée d'utiliser son violon pour accompagner une cavatine d'Amélie. C'est par la musique qu'il prétend « *élever les âmes [de ses compagnons] à la connaissance des plus sublimes vérités* ». Spartacus pense qu'il ne s'agit là que d'un prélude à un discours, mais il n'en est rien. Albert refuse de s'expliquer :

« *Que te dirais-je que je ne t'aie dit tout à l'heure dans une langue plus belle [...] tu crois que j'ai voulu parler à tes sens, et c'était mon âme qui*

---

44. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 842.

45. *Ibid.*, p. 388.

46. Voir A. PENESCO, « "Une voix divinement humaine" : Le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt », *loc. cit.* Sand a trouvé ce moyen de sortir de l'antithèse musique vocale / musique instrumentale qui clive la musique et va à l'opposé de la communion qu'exprime pour elle cet art.

47. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 328.

48. G. SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, éd. citée, p. 260.

49. *Ibid.*, p. 260. C'est que le violon d'Albert répercute le sentiment de Consuelo, et non la musique notée.

50. *Ibid.* p. 391.

te parlait ! Que dis-je ! C'était l'âme de l'humanité tout entière qui te parlait par la mienne. J'étais vraiment inspiré alors<sup>51</sup>. »

En effet, et c'est là l'originalité de la conception sandienne par rapport à l'idée romantique de la musique en général, la musique ne révèle pas seulement les harmonies de la nature, mais aussi le sens de l'histoire humaine. Cette vision démocratique de la musique la distingue notamment de Liszt<sup>52</sup>, et plus généralement de ceux de ses amis qui pensent que l'art n'est sensible qu'à une élite. Dans *Consuelo*, non seulement l'héroïne est une fille du peuple, mais plusieurs passages évoquent la sensibilité musicale du peuple, du batelier goûtant la musique « *comme tout prolétaire allemand*<sup>53</sup> » à l'évocation de François Benda, occasion de mentionner « *un vieux juif aveugle* » qui fit son éducation, « *mort sur une botte de paille, ou peut-être même dans un fossé* » mais digne d'admiration<sup>54</sup>. Au moment où elle écrit *Consuelo*, Sand est pleinement engagée dans la promotion de la poésie populaire, on l'a dit. En 1844, dans la préface des poésies nouvelles de Charles Poncy, *Le Chantier*, elle rappelle comment le peuple, grâce à Béranger, a été rapidement initié à la poésie, est devenu poète à son tour, par la voix de prolétaires de province qui ont compris leur mission : « *initier les classes pauvres à la beauté* », « *exprimer l'égalité et la fraternité dont le peuple est le messie*<sup>55</sup> ». La chanson est la forme particulière par laquelle le peuple accède à la poésie. Dans *Consuelo*, la langue musicale populaire a aussi ses formes privilégiées, celles du cantique et de la ballade. « Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des hymnes », écrit Rousseau dans le *Dictionnaire de musique*<sup>56</sup>. Le cantique, qui, dès le *Livre des Psaumes*, témoigne par excellence de l'importance de la musique pour les Israélites, est une forme de chant religieux qui incite à l'intériorisation de la foi. Exemple des chants d'amour qui caractérisent les cérémonies nuptiales, le *Cantique des cantiques* magnifie les

---

51. *Ibid.*, p. 437-441.

52. « Les passions et les sentiments [que la musique] doit rendre sont bien dans le cœur de l'homme, mais non dans le cœur de tous les hommes », F. LISZT, *Lettres d'un bachelier es musique*, éd. citée, lettre IX, p. 200.

53. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 593.

54. G. SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, éd. citée, p. 90.

55. G. SAND, préface au *Chantier* de Charles Poncy, Perrotin, Paris, 1844, p. 15.

56. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, article « hymne », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 5, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 1995, p. 855.

joies de l'amour humain, témoin de la participation de tout l'être pour célébrer Dieu : « La musique est apte, de par sa nature, à se faire l'équivalent de cet amour ; immatérielle, instantanée, elle réclame la mobilisation des capacités affectives aussi bien que spirituelles et intellectuelles, elle instaure l'unité de l'individu<sup>57</sup> ». Le cantique est la forme par excellence du chant religieux à caractère populaire, que ce soit les cantiques du roi Alphonse X le Sage (en Castille au XIII<sup>e</sup> siècle), ceux de saint François d'Assise (mort en 1226)<sup>58</sup>, et les laudes qui en sont dérivées, ou les cantiques en langue vulgaire tolérés par l'Église à certaines fêtes avant même la Réforme luthérienne (et sur la mélodie de certains desquels Luther a écrit des cantiques à son tour).

Dans le roman de Sand, plusieurs cantiques jouent un rôle cardinal. Le plus important est le cantique en l'honneur de Notre Dame de Consolation, appris à Consuelo enfant par sa mère. C'est le cantique comme langue maternelle, réalité intime essentielle, retour aux sources. « *Elle chanta d'une voix si pure, avec un accent de piété si naïve, que les hôtes du vieux manoir oublièrent presque le sujet de leur préoccupation pour se livrer au sentiment de l'espérance et de la foi*<sup>59</sup> ». Par la suite, la musique qu'Albert joue dans la grotte, s'avère un « *cantique populaire sur des paroles hussitiques* ». Ces paroles sont censées avoir été écrites par un ancêtre d'Albert, « *l'un des poètes de la patrie* ». Le peuple sait beaucoup de ces « *chants religieux et nationaux, mis en musique par les génies inconnus de la Bohême* », malgré leur mise à l'index par la police impériale<sup>60</sup>. Lorsqu'Anzotletto entreprend de reconquérir Consuelo, en faisant irruption au château, il lui chante une chanson vénitienne, puis l'invite à chanter en duo avec lui un cantique, populaire lui aussi. Enfin, Consuelo chante sur le pont de Prague le cantique à Nepomuck avec les pèlerins et les mendiants<sup>61</sup>. Le cantique renvoie donc à une musique immémoriale, anonyme, qui fait partie du trésor commun, et comporte une dimension religieuse et une dimension nationale.

La ballade vient pour sa part dans la fin du roman. Le terme lui-même désigne une forme cultivée par les troubadours (une chanson à strophes et à refrain), mais il renvoie aussi à l'art de Chopin, précisément aux quatre

---

57. Élisabeth BRISSON, *La Musique*, Belin, Paris, 1993, p. 30.

58. Amélie apprend d'ailleurs à Consuelo que Zdenko a été novice dans un ordre mendiant, mais n'a jamais pu s'astreindre à la règle.

59. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 258.

60. *Ibid.*, p. 389.

61. *Ibid.*, chap. 103.

ballades de son œuvre pianistique. Engendrées par des images poétiques, dans une écriture héritée du langage de Lied, celles-ci sont le moyen d'expression privilégié du moi profond, d'une grande liberté formelle. Dans le roman, la « *ballade de la bonne déesse de la pauvreté* », écrite par Trismégiste, composée et accompagnée à la guitare par la Zingara, est chantée par leur fils, dans le cadre d'une fête en plein air, qui rappelle l'idéal rousseauiste qu'ont voulu incarner les fêtes de la Révolution<sup>62</sup>. Le public y entend aussi « *les vieilles ballades de la patrie et des hymnes sacrés de l'antique liberté* ». Du cantique à la ballade, de la mère de Consuelo à ses enfants, la musique populaire incarne donc dans le roman la tradition musicale, sous ses formes antiques et nouvelles. Cette musique vient du passé, où elle est résistance et promesse de libération, et annonce l'avenir, où elle manifesterait la communauté réalisée.

Le roman propose d'ailleurs plusieurs figures populaires illustrant cette conception. Tandis que la plupart des privilégiés par le rang et la fortune manifestent pour la musique une inaptitude patente (qu'il s'agisse des princes ou d'Amélie), les vrais musiciens sortent du peuple. C'est bien sûr le cas de l'héroïne, dont les premiers chapitres évoquent les guenilles et la « *laideur ingénue* ». Haydn, son compagnon de fortune, vient aussi d'une famille d'artisans. Le personnage de Zdenko incarne par excellence ce peuple inculte, méconnu, mais inspiré et libre :

*« C'était une grosse tête ronde et béante remuant sur un corps contrefait, grêle et crochu comme une sauterelle, couvert d'un costume indéfinissable qui n'était d'aucun temps et d'aucun pays, et dont le délabrement touchait de près à la malpropreté. Cependant cette figure n'avait d'effrayant que son étrangeté et l'imprévu de son apparition, car elle n'avait rien d'hostile. Un sourire doux et caressant courait sur sa large bouche, et une expression enfantine adoucissait l'égarément d'esprit que trahissaient le regard vague et les gestes précipités<sup>63</sup>. »*

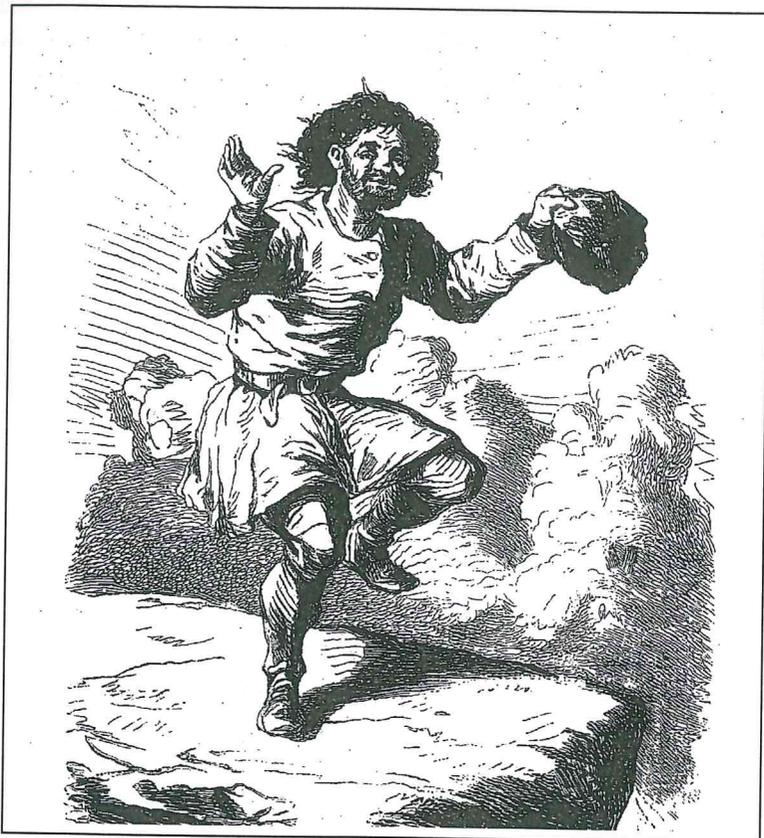
Il a donc, comme Consuelo enfant « *la mine d'une bonne créature<sup>64</sup>* ». Consuelo en a peur pourtant, et le fuit avant de regretter son premier mouvement :

*« C'est un fou bienveillant, c'est peut être un fou par amour [...]. Pauvre homme ! Dieu sans doute te protège et te bénit dans ton mal-*

62. Voir Mona OZOUF, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, Paris, Folio / Histoire, 1976.

63. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 272.

64. *Ibid.*, p. 37.



*Zdenko*

Illustration de Maurice SAND

(George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris, vol. VIII, 1855, p. 88.)

heur, puisqu'il ne t'envoie que des pensées riantes, et qu'il ne t'a point rendu misanthrope et furieux comme tu aurais droit de l'être !<sup>65</sup> ».

Ainsi le peuple est méconnu parce qu'il est laid, mais il est bon, et même magnanime, dépassant le droit dans la joie. C'est sa voix qui révèle sa belle âme. Quand Zdenko se met à lui parler, Consuelo constate le contraste de sa voix et de son apparence. Quand il répète son nom, elle le compare à « un oiseau parleur [qui] s'essaie à articuler un mot qu'on lui a appris, et qu'il entrecoupe du gazouillement de son chant naturel<sup>66</sup> ». Successivement enfant, fou, oiseau<sup>67</sup>, Zdenko incarne donc à la fois l'innocence, l'inspiration et la divinité. Ce sont précisément les figures du peuple que Michelet reprendra à son compte. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, le personnage de Gottlieb présente les mêmes caractères : il est contrefait, passe pour imbécile, mais il est inspiré et la musique est son idiome. Dans le chapitre de *Consuelo* suivant la première rencontre de Zdenko et de l'héroïne, celle-ci apprend d'Amélie qu'il descend d'une ancienne famille, qu'il « n'habite nulle part », qu'il est l'ami « le plus intime et le plus précieux » d'Albert, et que tous deux partagent la cuisine des *zingari* (pour lesquels la jeune femme professe le plus grand mépris) : « Ils appellent cela communier<sup>68</sup> ». Zdenko incarne donc le peuple éternel, universel, fraternel. Un tel homme est évidemment inspiré. Le patricien Albert se fond dans le peuple par la musique et par le partage.

Le dernier trait qui caractérise la musique de Zdenko est son caractère improvisé. Amélie traduit l'une de ses chansons et parle de son génie de l'improvisation, qui lui vaut la considération des paysans « qui aiment passionnément à l'écouter, et le respectent comme un saint, tenant sa folie pour un don du ciel plus que pour une disgrâce de la nature<sup>69</sup> ». Cette nature improvisée, mouvante, essentiellement libre, est propre à la musique populaire et la distingue de la musique savante. L'improvisation est liée à la fois à la pratique baroque et aux musiques populaires de tradition orale, mais aussi à l'écriture sandienne et à la théorie de Baillot. Selon Baillot, le prélude improvisé « permet au virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations » de suivre « l'impulsion de son génie » tout en déployant « toutes les ressources de l'art ». L'improvisation se distingue de la fioriture par sa

---

65. *Ibid.*, p. 273.

66. *Ibid.*, p. 274.

67. « L'oiseau, je le soutiens, est l'être supérieur dans la création », G. SAND, *Histoire de ma vie*, éd. citée, 1<sup>re</sup> partie, chap. 1, p. 55.

68. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, p. 277.

69. *Ibid.*, p. 281.

bonne application, son constant renouvellement, son appropriation au caractère du morceau – autant de traits qui la distinguent de la pure (vaine) virtuosité<sup>70</sup>. Dans le roman, Consuelo conseille à Haydn d'improviser tantôt sur le violon, tantôt avec la voix : « *C'est ainsi que l'âme vient sur les lèvres et au bout des doigts*<sup>71</sup> ». Dans cette pratique, l'interprète est aussi créateur – mais un créateur sans vanité, habité par la tradition. Albert se nourrit ainsi des musiques des Hussites pour se les assimiler et pouvoir y mêler ses propres idées sans altérer leur caractère original<sup>72</sup>. George Sand, dans sa vie quotidienne, a toujours apprécié et cherché de préférence ces formes d'art, notamment dans le théâtre de marionnettes, auquel chacun apporte ses idées et sa contribution. « *Souvent, je ne fais que mettre en ordre les scènes [que les acteurs bénévoles] me demandent de jouer, et rendre possibles leurs propres idées. C'est un genre où l'auteur disparaît entièrement, un théâtre où tous sont auteurs*<sup>73</sup> ».

En somme, *Consuelo* est le roman de la musique utopique et prophétique : elle vient du fond des âges, accompagne le peuple dans ses combats, et l'artiste dans sa libération. En choisissant le XVIII<sup>e</sup> siècle pour cadre, George Sand transpose sur le plan musical l'idée d'un sens de l'histoire, dont le XIX<sup>e</sup> siècle, romantique, républicain et socialiste, a voulu être le messie.

Sophie LETERRIER,  
Université d'Artois



---

70. Voir David A. POWELL, « Improvisation(s) dans *Consuelo* », *Revue des sciences humaines*, 226 (1992), p. 117-134.

71. G. SAND, *Consuelo*, éd. citée, chap. 69.

72. *Ibid.*, chap. 55.

73. G. SAND, Lettre à Maria-Laetitia de Solms, fin novembre 1857, citée dans *Histoire de ma vie*, éd. citée, p. 1590.



fig. 1 : Jean-Antoine WATTEAU : *Pèlerinage à l'isle de Cythère*, dit *L'embarquement pour Cythère* (cf. note 5) – Musée du Louvre, Paris.

## George Sand et les arts visuels du XVIII<sup>e</sup> siècle

**S**'IL EST VRAI que « peu d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont entretenu un rapport aussi privilégié avec le XVIII<sup>e</sup> que l'auteur d'*Indiana* et de *la Mare au diable*<sup>1</sup> », il a surtout été étudié du point de vue de l'héritage littéraire et musical, alors que les relations de George Sand avec les arts figurés de la fin de l'Ancien Régime semblent avoir assez peu retenu l'attention de la critique. En ces temps de règne sans partage – pour ne pas dire de tyrannie – de l'image, où s'insinue l'idée que le lien avec la culture figurative est, pour les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, une indispensable

---

1. Roland MORTIER, « George Sand et le siècle des Lumières », *George Sand et son temps*, mélanges offerts à Annarosa Poli, sous la dir. d'Elio Mosele, Genève, Slatkine, 1994, t. II, p. 689. Nous renvoyons pour la perspective d'ensemble de la question et la bibliographie à Catherine THOMAS, *Le Mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris, 2003.

marque d'allégeance à la modernité, ce déficit sandien ne manque pas d'intriguer. C'est sans doute faute d'un corpus de références susceptible de s'imposer d'emblée au lecteur, que cette part de son imaginaire s'est trouvée négligée, tous siècles confondus, même si la bibliographie offre quelques titres en trompe-l'œil<sup>2</sup>. De fait, au-delà de sa foi dans une solidarité théorique de tous les arts engagés dans la marche du progrès, George Sand ne semble pas avoir manifesté de prédilection nette pour la peinture ou la sculpture, et ses liens avec les artistes, pour prestigieux qu'ils puissent être, doivent plus au hasard biographique qu'à une vraie détermination. Force est d'admettre de surcroît que l'écriture romanesque abstraite qu'elle a pratiquée à partir de *Lélia*, en « *parlant peu aux yeux*<sup>3</sup> » pour mieux s'adresser à l'âme, faisait délibérément l'économie du relais figuratif, quel que fût le siècle. Mais c'est sans doute pour le XVIII<sup>e</sup> que le phénomène est le plus voyant, compte tenu du nombre d'œuvres qu'elle y a situées. Le pittoresque de la Venise du *Settecento*, qui, de Canaletto à Guardi, avait pourtant produit tant de *vedute*, est absent de *Consuelo* comme de *La Dernière Aldini* ou de *Mattea* ; *Le Château des Désertes* n'offre pas davantage de description des décors peints par Adorno ; et on ne sait rien non plus des « *peintures* » de la chambre d'*Indiana*<sup>4</sup>. Est-ce à dire que le XVIII<sup>e</sup> siècle artistique soit pour autant absent de son œuvre ? Cela reviendrait à occulter tout un pan de la culture du XIX<sup>e</sup> siècle, qui voit le retour en grâce de Watteau, de Boucher, de Chardin ou du rococo, et dont, *volens nolens*, George Sand fut solidaire. Même si sa retenue à l'égard de la culture visuelle rend délicat le repérage des images et des œuvres qui s'imposèrent à elle, l'enquête mérite d'être tentée et la rareté même des noms qui émergent les rend d'autant plus significatifs. Nous allons donc consacrer les remarques qui suivent à un premier repérage dans cette manière de *terra incognita* qu'est le XVIII<sup>e</sup> siècle artistique vu par George Sand. Nous essaierons de montrer, en mettant en perspective trois exemples, quelle part de l'héritage elle a privilégiée et quelles résonances elle lui a données dans son propre univers.

---

2. Voir par exemple *George Sand et les arts*, sous la dir. de Marielle CAORS, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.

3. George SAND, « *Obermann* », dans *George Sand critique, 1833-1876*, textes présentés, édités et annotés sous la direction de Christine PLANTÉ, Du Lérot, Tusson, 2006, p. 15.

4. George SAND, *Indiana*, éd. Brigitte DIAZ, *Œuvres complètes, 1832*, Honoré Champion, 2008, Paris, p. 133.

## Formation d'un imaginaire visuel du XVIII<sup>e</sup> siècle

Peut-être faut-il d'abord esquisser brièvement l'image que les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvaient projeter dans l'imaginaire de George Sand au début des années 1830. Si l'on s'en tient à ce qu'elle avait pu découvrir lors de ses premières visites au musée du Louvre, force est de constater que les cimaises étaient, pour cette période, assez pauvres. Si l'on excepte *L'Accordée de village*, *L'embarquement pour Cythère* (fig.1)<sup>5</sup>, la série des ports de France de Vernet et quelques Canaletto, le siècle des Lumières était essentiellement représenté par les émules néo-classiques de David, tels Drouais, Van Loo ou Subleyras qui avaient fortement marqué le dernier tiers du siècle, mais qui étaient décriés par les adeptes du Romantisme. Boucher, Lancret, Chardin, Fragonard<sup>6</sup> étaient absents et, comme la politique culturelle de Louis-Philippe allait privilégier les grands projets, comme le Musée espagnol ou le Musée historique de Versailles, ce n'est que sous la Seconde République que le réaménagement des collections fait sortir des réserves les *Fêtes vénitiennes* de Guardi ou les *Saisons* de Lancret. Encore faudra-t-il attendre le Second Empire, et notamment l'entrée au Louvre en 1869 de la collection La Caze<sup>7</sup>, pour que le XVIII<sup>e</sup> siècle y acquière à peu près les contours que nous lui connaissons aujourd'hui. Il n'y avait donc pas là de quoi véritablement éveiller la curiosité de George Sand, ni la lancer sur la trace des Watteau qui font courir le cousin Pons<sup>8</sup> et dont se délecte la bohème du Doyenné<sup>9</sup> ou de l'hôtel de Lauzun<sup>10</sup>.

- 
5. Par souci de cohérence, nous conservons au tableau du musée du Louvre le titre que lui donnent les catalogues et les ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que le Recueil Julienne [1726] le désignât comme *Le Pèlerinage à l'isle de Cithère*, tandis qu'il réservait *L'embarquement pour Cythère* à sa répétition conservée au château de Charlottenburg à Berlin.
  6. Voir Musée du Louvre, *Notice des tableaux, exposés dans le Musée royal*, Paris, Vinchon, 1841. Cette édition est, concernant le XVIII<sup>e</sup> siècle, encore plus restrictive que celle de 1823 ; elle omet en particulier *La Raie* de Chardin.
  7. Voir le catalogue de l'exposition *La Collection La Caze, chefs-d'œuvre des peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Musée du Louvre, Paris, 2007.
  8. Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, t. VII, pp. 509 et 514.
  9. Voir Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, Paris, M. Lévy, 1856, pp. 97-98, Nerval, *Petits châteaux de Bohême, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1989-1993, t. III, pp. 402-403 et Arsène HOUSSAYE, *Confessions*, Paris, Dentu, 1885, t. I, pp. 304-307.
  10. Voir Théodore de BANVILLE, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1883, p. 79.



fig 2 : *Aurore de Saxe (Aurore Dupin de Francueil) en Diane chasseresse*  
pastel, vers 1777, attribué à Adélaïde LABILLE-GUIARD  
(Musée de la Vie Romantique, Paris)

Mais le début d'Histoire de ma vie nous rappelle que la jeune Aurore avait hérité, de son enfance et de son éducation, une mémoire plus personnelle du XVIII<sup>e</sup> siècle qui restait vivace. L'Album Sand<sup>11</sup> s'ouvre sur une délicieuse galerie de pastels, qui reflètent sans doute assez fidèlement l'environnement dans lequel avait grandi cette arrière-petite fille du Maréchal de Saxe. La grand-mère qui l'éleva, Aurore Dupin de Francueil, que l'on peut voir au musée de la Vie romantique représentée tour à tour en Diane chasserresse (fig. 2) ou en bergère à la façon de Boucher, continuait d'incarner l'Ancien Régime dont elle gardait une irrépensible nostalgie. La jeune George se la rappelait « *fidèle à ses longues tailles et à ses amples jupes du Directoire*<sup>12</sup> » et se souvenait avec attendrissement de son « *meublier [...] du temps de Louis XVI* » :

« *l'appartement de ma grand-mère était meublé comme avant la Révolution. C'était ce qu'elle avait sauvé du naufrage, et tout cela était encore très frais et très confortable. Sa chambre était meublée et tendue en damas bleu de ciel ; il y avait des tapis partout*<sup>13</sup>. »

Le décor de Nohant – la bâtisse remontait au temps de Louis XVI – n'était sans doute pas moins caractéristique, puisque « *les vieux meubles de [s]a chambre* » lui venaient « *presque tous de [s]a grand-mère*<sup>14</sup> » et qu'elle pouvait y contempler à loisir le « *beau pastel* » du Maréchal de Saxe par Quentin de La Tour<sup>15</sup>. La résilience du XVIII<sup>e</sup> siècle émerge de même ici et là au fil de son éducation : elle se rappelait avoir eu pour « *maîtresse de dessin mademoiselle Greuze, qui se disait fille du peintre, et qui l'était peut-être*<sup>16</sup> » et elle n'avait pas oublié la « *Madone de Van Loo* » qui souriait aux pensionnaires des dames Augustines<sup>17</sup>. Quant aux « *marchands d'estampes* » des boulevards<sup>18</sup>, chez qui l'emmenait sa mère, il est

---

11. Iconographie réunie et commentée par Georges LUBIN, Paris, Gallimard 1973.

12. *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1970, t. I, p. 648. (ci-après HV suivi du numéro de volume).

13. HV, I, pp. 663 et 647.

14. *Ibid.*, p. 665.

15. Paris, musée de la Vie romantique ; une réplique est conservée à Nohant ; HV, I, p. 30-31.

16. HV, I, p. 724. Georges Lubin l'identifie comme Anne-Geneviève, la troisième fille de Greuze.

17. *Ibid.*, p. 896. Nous suivons Georges Lubin, qui suggère d'y voir un tableau « de l'école de Van Loo ».

18. *Ibid.*, p. 648.

probable qu'ils complèterent un peu au hasard cette manière de musée imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'imprimait dans sa mémoire. En tout cas les détails, qu'elle égrène au début de l'*Histoire de ma vie* comme autant de plaisants souvenirs d'enfance, mettent en évidence l'« influence diffuse et primordiale<sup>19</sup> » de ce siècle, à la fois proche et lointain, qui constitua une donnée a priori de sa sensibilité, même si elle avoue n'avoir jamais eu envie d'« objets d'art<sup>20</sup> », et si son intérêt ne devait, dans ce domaine, s'exprimer que de façon oblique.

### Canova

Le premier artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle auquel son œuvre donne quelque relief est le sculpteur Antonio Canova, qui s'était imposé dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'une des figures majeures du néoclassicisme européen<sup>21</sup> (fig. 3). La première des *Lettres d'un voyageur*, datée de Venise, 1<sup>er</sup> mai 1834, se termine en effet par une excursion en Vénétie, dans un village « couronné d'un beau et vaste temple de marbre tout neuf, éclatant de blancheur et assis d'une façon orgueilleuse sur la croupe de la montagne<sup>22</sup> », dont l'auteur apprend bientôt d'un « ouvrier qui taillait le marbre à même la montagne<sup>23</sup> », qu'il s'agit du *Tempio canoviano* de Possagno (fig. 4). Canova avait conçu cette déclinaison néo-classique du Panthéon romain à la fois pour témoigner de sa pieuse philanthropie et pour perpétuer sa renommée. La construction, entreprise en 1819, avait été poursuivie après sa mort en 1822, par son demi-frère Giambattista Sartori-Canova<sup>24</sup>, et n'était achevée que depuis quelques mois quand George Sand s'y arrête au printemps 1834. Sa lettre relate donc l'une des toutes premières visites du monument et son regard est d'autant plus intéressant que cette entreprise d'autocélébration de Canova était plus insolite. Si la fonc-

---

19. Eric FRANCALANZA, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle dans *Histoire de ma vie* », in *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, éd. Simone BERNARD-GRIFFITHS et José-Luis DIAZ, *Cahier romantique*, n° 11, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 44.

20. *HV*, I, pp. 664-665.

21. Voir le catalogue de l'exposition *Canova*, Museo Civico et Bassano, Gipsoteca, Bassano del Grappa, 2003-2004.

22. *Lettres d'un voyageur*, éd. Suzel ESQUIER, *Œuvres complètes, 1836-1837*, Honoré Champion, Paris, 2010, pp. 284-285 (ci-après *LV*).

23. *Ibid.*, p. 285.

24. Pour l'histoire du monument, voir le collectif *Antonio Canova, arte e memoria a Possagno*, Vianello, Ponzano, 2004.

tion thématique et poétique de la fin de la *Lettre* a été très bien analysée<sup>25</sup>, l'image qu'elle donne de l'artiste reste encore à apprécier.

La célébrité européenne que s'était acquise Canova avait, dès les années 1820, créé un véritable mythe, auquel le sculpteur n'était pas étranger. Le soin qu'il avait pris de la diffusion de son œuvre et de sa gloire personnelle avait été une composante au moins aussi décisive que l'admiration suscitée par ses œuvres. L'attention apportée à la reproduction gravée de ses sculptures<sup>26</sup>, dont les cuivres avaient été méticuleusement conservés dans son atelier romain, et la gestion très concertée de son image, au fil des autoportraits, des portraits, des bustes et autres médailles<sup>27</sup>, avaient, comme le sanctuaire de Possagno, été délibérément conçue pour assurer durablement le rayonnement de son étoile et le culte de son génie – sans compter les innombrables déclinaisons de ses œuvres les plus célèbres, dont l'*Histoire de ma vie* fournit un échantillon avec la *Madeleine pénitente* devant laquelle médite Marie Dorval<sup>28</sup>. La littérature biographique ou savante n'était pas en reste et d'Isabella Teotochi-Albrizzi à Cicognara, en passant par Missirini<sup>29</sup>, de nombreux écrits avaient célébré le sculpteur disparu. Le dernier en date, en ce printemps 1834, était le *Canova* de Quatremère de Quincy, qui venait tout juste de sortir<sup>30</sup> et dont il n'est pas invraisemblable de penser qu'il avait pu être diffusé à Venise, compte tenu du lien personnel de l'auteur avec le sculpteur et du zèle patriotique mis par les Vénitiens au service de la mémoire de Canova.

On découvre en tout cas entre la *Lettre* de Sand et le texte de Quatremère, des convergences significatives. Ils se rencontrent d'abord sur la

---

25. Voir Nicole SAVY, « Canova, le marbre et la montagne, Une poétique de la pierre dans les *Lettres d'un voyageur* », *Recherches et travaux*, 70, 2007, pp. 181-192.

26. Voir *Canova e l'incisione*, éd. Grazia Pezzini Bertini et Fabio Foriani, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa, 1993.

27. Voir le catalogue de l'exposition *La mano e il volto di Antonio Canova*, Gipsoteca, Possagno, 2008-2009.

28. « *Tiens, ajouta-t-elle en me montrant une jolie réduction en marbre blanc de la Madeleine de Canova, je passe des heures à regarder cette femme qui pleure, et je me demande pourquoi elle pleure, si c'est du repentir d'avoir vécu ou du regret de ne plus vivre. Longtemps je ne l'ai étudiée que comme un modèle de pose, à présent je l'interroge comme une idée.* » *HV*, II, p. 236.

29. Respectivement *Opere di scultura e di plastica di A. Canova*, Pise, 1822-1824. *Biografia di A. Canova*, Venise, 1823 et *Della Vita di Canova*, Bettoni, Milan, 1824.

30. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova et ses ouvrages, Mémoires historiques sur la vie et les travaux de célèbre artiste*, Leclère, Paris, avait été annoncé par la *Bibliographie de la France* le 8 mars 1834 (n. 1283).

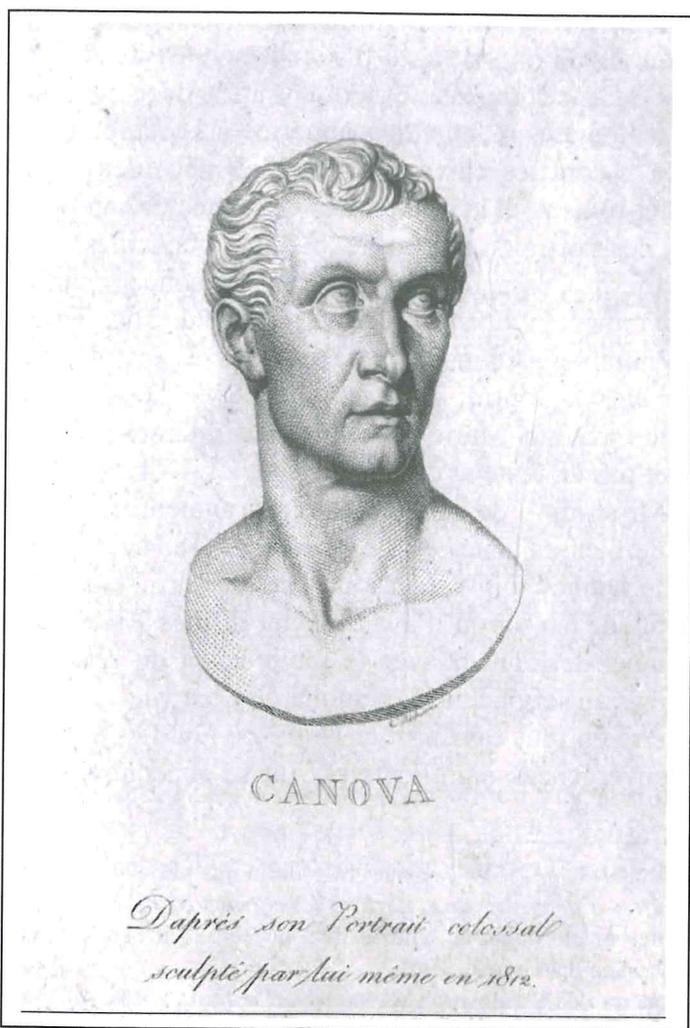


fig. 3 : Théodore RICHOMME, *Portrait de Canova*, gravure, 1834  
QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova et ses ouvrages*, Adrien Le Clère & Cie., Paris, 1834  
(Yale University, Sterling Memorial Library)

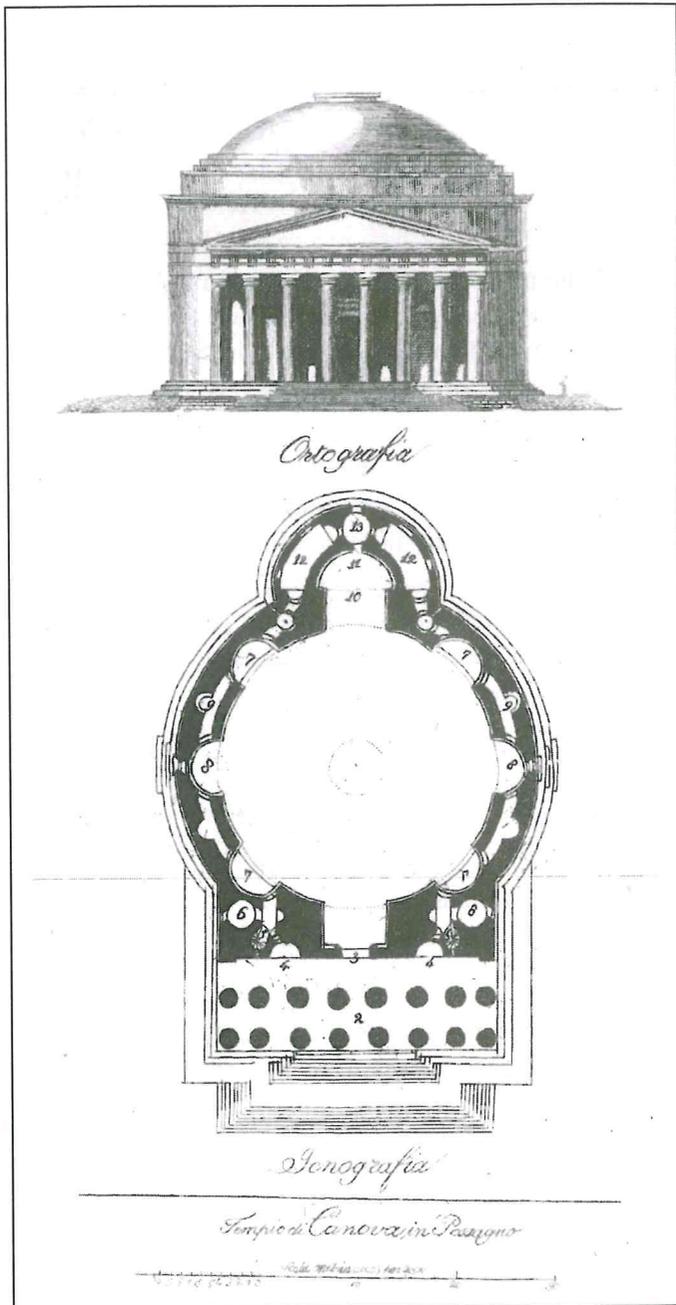


fig. 4 : *Tempio di Canova in Possagno*, gravure anonyme, 1826  
*Il Tempio di Antonio Canova*, Bologne, 1826  
 (Yale University, Sterling Memorial Library).

simplicité de l'homme : « Jamais homme ne fut plus modeste, plus sobre, plus étranger aux plaisirs ordinaires de la vie<sup>31</sup> » constate Quatremère, ce que Sand confirme en le montrant « *sincère et simple comme un vrai montagnard* », après avoir laissé au tailleur de pierre le soin de donner la note : « *C'était un pauvre ouvrier comme moi*<sup>32</sup> ». Ils prêtent également l'un et l'autre au sculpteur un indéfectible attachement à sa petite patrie. Le biographe écrit :

« Le sentiment du pays natal et le plaisir qu'il éprouvoit à s'y trouver, s'expliquent aisément quand on pense à l'espèce d'affections nobles et généreuses qu'il devoit ressentir, en se rappelant le point dont il étoit parti, et repassant de là, comme le voyageur du haut de la montagne, la route immense qu'il avoit parcourue<sup>33</sup>. »

George Sand constate à son tour qu'« *il aimait toujours avec une tendre prédilection le village et la pauvre maisonnette où il étoit né* », et reprend dans une sorte de prosopopée la même image que Quatremère :

« *Combien de fois le jeune manœuvre qui devoit devenir Canova s'est-il assis sur cette roche où s'élève maintenant un temple à sa mémoire ! Quels regards a-t-il promenés sur cette Italie qui lui a décerné tant de couronnes. [...] Désirait-il la gloire ? y songeait-il seulement<sup>34</sup> ? »*

Les deux auteurs se retrouvent encore dans l'intention généreuse par laquelle Quatremère explique le choix de remplacer l'église de Possagno par le *Tempio* :

« Ainsi le grand édifice élevé dans cet endroit, en y attirant les étrangers, devoit devenir pour les habitants, par le concours des curieux et des voyageurs, une source de richesses et de consommations<sup>35</sup>. »

George Sand écrit de même :

« *Canova dans une vue philanthropique avoit fait élever cette église pour attirer un grand concours d'étrangers et de voyageurs à Possagno, et procurer ainsi un peu de commerce et d'argent aux pauvres habitants de la montagne*<sup>36</sup>. »

---

31. QUATREMÈRE, *op. cit.*, p. 333.

32. *LV*, p. 285.

33. QUATREMÈRE, *op. cit.*, pp. 329-330.

34. *Ibid.*

35. QUATREMÈRE, *op. cit.*, p. 333.

36. *LV*, p. 287.

Qu'elle ait recueilli l'information sur place, ou qu'elle se soit inspirée directement du texte de Quatremère, il convient de souligner qu'elle se retrouve sur la même ligne que le théoricien sans doute le plus radical du néo-classicisme français. Celui dont elle fait le « *grand sculpteur des temps modernes*<sup>37</sup> » est le même que Quatremère plaçait résolument devant David comme l'héritier le plus fidèle « du système et des principes de l'antiquité<sup>38</sup> ».

Faut-il pour autant prêter à Sand une admiration proportionnée pour l'œuvre du sculpteur ? On peut douter qu'elle en ait une connaissance suffisante pour cela. Certes les reproductions en circulation et ses visites au Louvre avaient pu la familiariser avec ses œuvres les plus célèbres, comme *l'Amour et Psyché*<sup>39</sup> ou *Pauline Borghese*, qu'elle admirera plus tard à Rome<sup>40</sup>. Mais elle regrette d'autant plus que « *très peu de sculpture décore l'intérieur du monument* » de Possagno, qu'elle avait espéré y trouver un « *musée de ses ouvrages*<sup>41</sup> ». Les seules œuvres qu'elle note sont « *quelques bas-reliefs de petite dimension, mais d'un dessin très-pur et très-élégant [...] incrustés autour des chapelles*<sup>42</sup> », reliefs qu'elle avait déjà pu admirer avec Musset à l'Accademia de Venise. Elle remarque également la réplique en bronze du « groupe du Christ au tombeau<sup>43</sup> », mais elle ajoute que c'est « *la plus froide pensée de Canova*<sup>44</sup> ». Quant au « *sarcophage grec très-simple et très-beau exécuté sur ses dessins* » qui forme le tombeau du sculpteur, c'était une initiative de Sartori qui en avait confié la réalisation à Cincinnato Baruzzi<sup>45</sup>. Et elle ne s'attarde au retable du *Christ au linceul*, que pour souhaiter « *que par affection pour ses vertus et par*

---

37. *Ibid.*

38. QUATREMÈRE, *op. cit.*, p. 33.

39. Musée du Louvre.

40. *Pauline Borghese en Vénus victrix*, Galleria Borghese, Rome. Voir George SAND, *Agendas*, transcrits et annotés par Anne CHEVEREAU, Touzot, Paris, 1990-1993, 6 vol., t. 1, p. 273.

41. *LV*, p. 287.

42. *Ibid.* Ce sont les plâtres des sept métopes reproduites au fronton extérieur du *Tempio*.

43. Galleria dell'Accademia, Venise. Le bronze est étranger aux intentions de Canova qui privilégiait invariablement le marbre.

44. *LV*, p. 287.

45. C'est Giambattista Sartori qui avait pris la décision de placer le tombeau de Canova à l'intérieur de l'église et repris un projet inachevé de monument funèbre destiné au marquis Berio de Naples.

*respect pour sa gloire, ses héritiers [le] cache[nt] à tous les regards*<sup>46</sup> ». L'appréciation du talent de Canova est, on le voit, très sommaire et ce n'est pas sur une base stylistique que se fonde l'admiration de George Sand.

C'est l'homme beaucoup plus que l'œuvre qui l'intéresse et la *Lettre*, qui traite essentiellement de ses vertus, témoigne de l'efficacité avec laquelle l'image de Canova s'était imposée au public européen. L'« *orgueilleu[x]* » édifice qu'elle contemple n'empêche pas George Sand de spéculer sur la modestie et la simplicité du sculpteur, en redessinant l'image d'un fils du peuple, attaché à sa petite patrie et fidèle aux valeurs de son milieu d'origine, gage de l'authenticité de sa vocation : « *le monde s'étonne toujours de voir un pauvre naître avec du génie, comme si le génie des arts n'était pas toujours sorti du peuple*<sup>47</sup> ». Sa main qu'elle imagine « *formée aux rudes travaux*<sup>48</sup> » et la superposition de son profil avec celui du tailleur de pierre annoncent la réflexion qu'elle développera dans *Les Maîtres mosaïstes*, sur la proximité de l'artiste et de l'artisan – ou mieux de l'*artigiano*<sup>49</sup> – l'un et l'autre hommes de métier, capables de conjuguer le goût du beau avec la maîtrise des gestes techniques et joignant à l'amour du travail la grâce d'une belle âme. La virtuosité technique de Canova et plus généralement, l'accent que le néoclassicisme mettait sur la perfection de l'exécution justifient en partie cette conviction. Mais elle oublie sans doute un peu vite que le « *plus modeste des sculpteurs* » était mort anobli et couvert d'honneurs, et que « *la paisible royauté de son génie* » lui avait surtout permis d'évoluer dans les hautes sphères du Vatican ou l'entourage des Napoléonides. Sans doute entend-elle opposer ainsi la figure exemplaire du statuaire consciencieux et proche du peuple aux compromissions des artistes d'Ancien Régime, plus occupés à flatter la frivolité d'une aristocratie décadente qu'à exprimer le génie du peuple.

---

46. *In situ* ; *LV*, p. 287. Sur la réhabilitation de la peinture de Canova, voir M. Guderzo in *Antonio Canova, arte e memoria, op. cit.*, pp. 46-71.

47. *Le Piccinino*, Hetzel, Paris, 1854, p. 37. Voir également le premier « Dialogue familial sur la poésie des prolétaires » (1842), in *George Sand critique, op. cit.*, pp. 199-221.

48. *LV*, p. 285.

49. Sand était convaincue que le terme gardait en Italie un prestige qu'avait perdu l'équivalent français : « *quand on y parle des artigiani de la Renaissance, on ne les confond pas avec les manœuvres ! On les place à côté des artistes, au même plan* », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, 1964-1991, 26 vol., t. 13, *op. cit.*, p. 634. (ci-après *Corr.*, suivi du numéro de volume). Voir également *George Sand critique, op. cit.*, p. 223.

Car Canova ne personnifie pas seulement la pureté d'âme indispensable à l'expression sincère d'un idéal, il incarne aussi l'harmonie de l'artiste avec son milieu, tant social que naturel. Sand perçoit entre l'homme et le lieu qui l'a vu naître un lien congénital qui transforme le vallon de Possagno en « *un berceau [...] fait à la taille de l'homme qui en est sorti* », qui concilie les créations de l'art avec le spectacle de la nature. Car elle poursuit :

« *l'intelligence se déploie à l'aise dans un si beau pays, sous un ciel si pur. [...] Cette espèce de paradis terrestre, où la jeunesse intellectuelle peut s'épanouir avec toute sa sève printanière, cet horizon immense qui semble appeler les pas et les pensées de l'avenir, ne sont-ce pas là deux conditions principales pour le déploiement d'une grande destinée<sup>50</sup> ?* »

Ce lien avec le terroir, sur lequel le Romantisme insiste si volontiers, est tellement déterminant qu'il s'exprime jusque dans le détail des sculptures. George Sand croit vérifier la correspondance revendiquée par les habitants de Possagno, entre « *les formes herculéennes des paysans* » ou « *les têtes vraiment grecques des jeunes filles* » et le « *type de froide beauté qui caractérise la statuaire de l'empire<sup>51</sup>* ». Peu importe que Canova ait représenté l'aristocratie européenne ou qu'il ait idéalisé ses modèles romains, c'est des jeunes filles de Possagno et de leur chevelure que lui vient, selon Sand, sa légendaire « *morbidezza<sup>52</sup>* » ; et c'est la persistance de ce lien avec l'univers patriarcal qui fait de lui l'émanation de l'âme du peuple.

Canova incarne enfin un dernier trait caractéristique du génie tel que le conçoit George Sand, c'est l'ingratitude des médiocres. Il est intéressant de noter en effet qu'elle relaie, avec une certaine inexactitude, les débats alors suscités par la gestion de l'héritage considérable qu'il avait laissé pour l'achèvement du *Tempio*. Son demi-frère et légataire universel avait résolu d'en distraire une partie pour construire la *Gipsoteca<sup>53</sup>* et en faire un musée de son œuvre, en y installant notamment les nombreux plâtres restés dans l'atelier de Rome. Ce parti avait conduit à simplifier le décor intérieur de l'église, en dépit de critiques, dont il est probable que George Sand capta l'écho sur place, peut-être par l'entremise du tailleur de pierre. En tout cas,

---

50. *LV*, p. 285.

51. *Ibid.*, p. 286.

52. *Ibid.* Le terme fut largement employé par la critique pour caractériser le style de Canova.

53. Elle fut commencée en 1834 et achevée en 1844. Les plâtres provenant de l'atelier romain de Canova avaient été transférés en 1829-1830 et étaient alors en restauration.

la version qu'elle en donne est moins représentative de l'évolution du projet que de sa conception romantique de l'artiste :

« Quoique son propre frère, l'évêque Canova<sup>54</sup>, fût chargé de surveiller les travaux, une sordide économie ou une insigne mauvaise foi a présidé à l'exécution des dernières volontés du sculpteur. Hormis le vaisseau de marbre, sur lequel il n'était plus temps de spéculer, on a obéi mesquinement à la nécessité du remplissage...<sup>55</sup> »

Il est dans le destin du génie d'être victime des âmes médiocres et des esprits mesquins. Ce trait, qui va devenir l'une des constantes de ses romans d'artiste, vaut déjà pour Canova et complète cette manière d'hagiographie laïque du génie simple et généreux, dont la piété, pour ostentatoire qu'elle fût, est passée sous silence au profit de la célébration du peuple. L'image de ce « *fiils d'un tailleur de pierre* », doué de toutes les vertus et solidaire de sa communauté annonce le plaidoyer en faveur des artistes de la VI<sup>e</sup> lettre à Everard<sup>56</sup> et la méditation sur cette « *vie féconde et généreuse* », qui termine le texte, élève Canova à peu près au même rang que Lacordaire ou Berlioz, dans l'économie générale des *Lettres d'un voyageur*. La visite à Possagno est donc moins un pèlerinage aux sources de l'œuvre de Canova, qu'une confirmation de l'idée que George Sand se fait de la vertu civilisatrice de l'artiste, gagée sur la foi d'un nom ou d'une aura, plutôt que sur l'efficacité d'une œuvre.

## Watteau

Le second exemple renvoie, lui, à un XVIII<sup>e</sup> siècle plus attendu, puisque c'est celui des fêtes galantes et des « gillotades<sup>57</sup> ». À la mi-janvier 1852, George Sand annonce en effet au directeur du Gymnase qu'elle est en train de terminer « *une comédie italienne dans un cadre Watteau*<sup>58</sup> ». Ce sont *Les Vacances de Pandolphe*, créées au théâtre du Gymnase le 3 mars 1852, qui mettent effectivement le peintre à contribution pour les décors et les costumes. L'acte II se déroule en effet dans un décor qui rappelle d'assez près *L'embarquement pour Cythère* :

---

54. Giambattista Sartori était devenu en 1826 évêque d'Halicarnasse (Mindò), en récompense du zèle qu'il avait mis au service de l'achèvement du *Tempio*.

55. *LV*, p. 287.

56. *Ibid.*, pp. 403-444 ; derrière ce nom se cache Michel de Bourges.

57. CHAMPFLEURY, Préface à *Pantomimes de Gaspard et Ch. Deburau*, Dentu, Paris, 1889, p. IX.

58. *Corr.*, X, p. 649.

« un beau jardin dans le goût Watteau. – Grands arbres touffus, ciel rose. À gauche, un bosquet ou un buisson avec une statue demi cachée dans le feuillage (un Amour ou un Faune qui a le doigt sur les lèvres). Un banc de gazon pour quatre personnes au moins occupe le bosquet. À droite au deuxième plan une fontaine de marbre, avec des sirènes. [...] Petit banc à droite, près de la coulisse au premier plan<sup>59</sup>. »

L'acte III suppose de même un « péristyle [...] ouvrant sur les jardins. Décor de fantaisie, riche et toujours dans le style Watteau. » En accompagnement, George Sand prévoit de faire composer « deux ou trois couplets rococo, imités, pillés des vieux auteurs<sup>60</sup> ». Quant aux costumes, ils sont pour la plupart conçus dans le même esprit, bien que la référence à Watteau s'y combine avec des éléments empruntés au XVII<sup>e</sup> siècle – comme le « feutre gris et plume brisée » de Léandre. Isabelle porte une « grande parure Watteau ; petite toque à plumes sur l'oreille ; pas de poudre » ; Léandre, le faux marquis, a un « costume de soie fané » ; Violette, la jeune fille à marier, est, elle en « villageoise Watteau » ; quant à Pedrolino, le jardinier de Pandolphe, il est « en Gilles Watteau ; habits de laine ; point de farine sur la figure. » Et s'il est difficile de s'assurer que ces indications furent respectées à la lettre<sup>61</sup>, un dessin de Maurice Sand<sup>62</sup> et une formule de Michelet, qui fait de la pièce un « charmant Watteau<sup>63</sup> », le suggèrent.

Pourquoi et comment George Sand s'est-elle arrêtée à ces choix, qui tranchent à l'évidence sur les indications génériques du *Mariage de Victorine*<sup>64</sup> ou de la plupart de ses pièces ? Sans doute faut-il s'interroger d'abord sur la référence à *Gilles* (fig. 5). Car le tableau acquis par Denon sous l'Empire, était alors la propriété du Docteur La Caze qui allait en faire don au musée du Louvre en 1869, soit dix-sept ans après la création des *Vacances de Pandolphe*. On n'en connaît pas de gravure ancienne et Sand ne semble pas avoir personnellement connu La Caze. La seule occasion

59. *Théâtre complet* de George SAND, Michel Lévy, Paris, 1866-67, 4 vol., t. II, p. 128.

60. *Corr.*, X, p. 651.

61. Sand reste assez vague sur ce point dans la lettre à Montigny : « Il faudrait trois jolis décors, que vous avez, j'en suis sûre, dans votre magasin et qui ne demanderaient que quelques retouches peut-être » (*Corr.*, X, p. 650).

62. BnF, Dépt. des arts du spectacle. C'est une estampe d'après un dessin de Maurice représentant soit le décor, soit le projet de décor de l'acte III.

63. *Corr.*, X, p. 757.

64. Créé au théâtre du Gymnase le 26 novembre 1851.

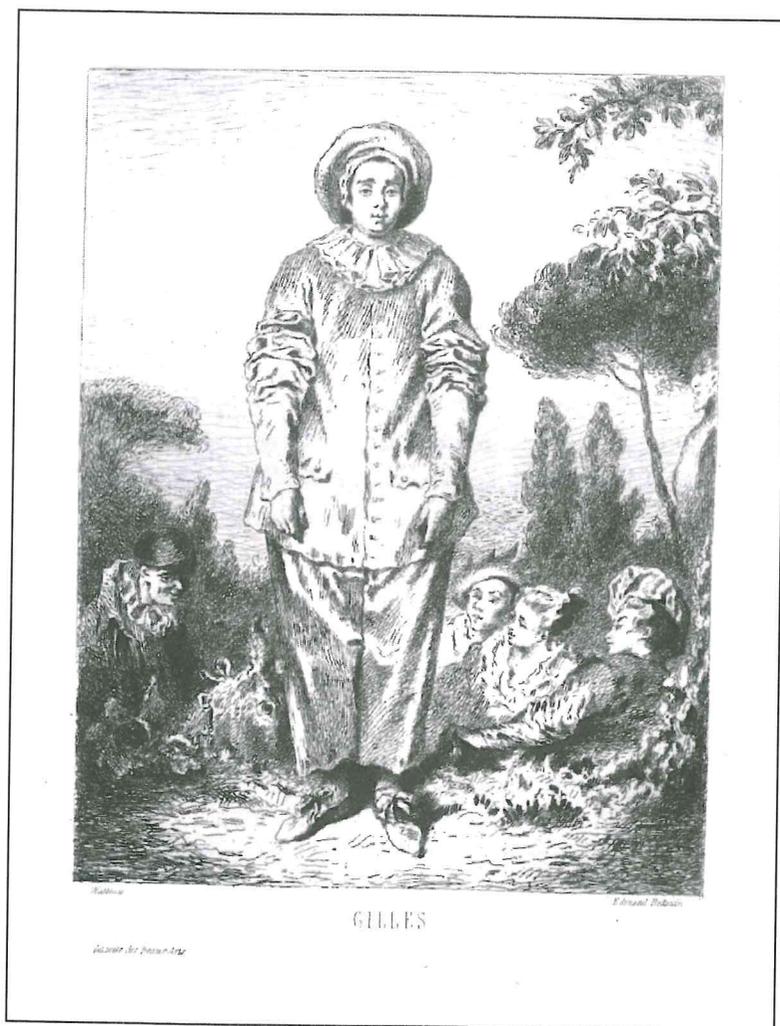


fig. 5 : Edmond HÉDOUIN, *Gilles* d'après Antoine WATTEAU,  
eau-forte, 1860  
*Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> septembre 1860, t. 7, p. 261  
(Yale University, Haas Arts Library)

qu'elle avait pu avoir de découvrir le tableau était la 2<sup>e</sup> *exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et architecture* organisée en 1847 dans l'ancien hôtel du cardinal Fesch, au profit de la caisse de secours de la Société des artistes<sup>65</sup>. Elle avait ouvert le 15 décembre 1846 et Sand, qui séjourna à Paris du 6 février au 6 avril 1847, avait d'autant plus de raisons de se rendre rue Saint-Lazare, que son ami Delacroix y exposait deux toiles. Peut-être est-ce d'ailleurs Delacroix, lui-même admirateur de Watteau<sup>66</sup>, qui avait par avance désigné à son attention le *Pierrot* qu'on intitulait alors *Gilles*<sup>67</sup>. Les arts figurés étant un domaine où l'indépendance de jugement de Sand est plus limitée qu'en matière de musique, de théâtre ou de littérature, elle y était en effet souvent tributaire de mentors comme Delacroix ou Thoré-Bürger. Quoi qu'il en soit, le tableau de Watteau était assez spectaculaire par sa taille et son sujet pour s'imposer de toute façon à l'attention des visiteurs<sup>68</sup>. On peut imaginer d'ailleurs que le même scénario se reproduisit en 1848 devant une autre toile de la collection La Caze, *La Finette*<sup>69</sup>, exposée à la galerie Bonne-Nouvelle, dont le souvenir a pu inspirer en partie le personnage d'Isabelle.

En tout cas, les didascalies des *Vacances de Pandolphe* montrent que Sand a très consciemment calculé cette « excursion dans le domaine de Watteau<sup>70</sup> », en phase avec le renouveau d'intérêt pour le peintre et la mode qui en découla. Cette redécouverte, qui marqua les années 1840-1860, était le résultat des efforts conjugués d'écrivains, comme Gautier<sup>71</sup>,

---

65. N° 111 – WATTEAUX [sic], Antoine [...] *Le Gilles de la Comédie Italienne* (appartient à M. Lacaze).

66. Il note le 3 avril 1847, après une visite au duc de Morny : « Il a un Watteau magnifique. J'ai été frappé de l'admirable artifice de cette peinture. La Flandre et Venise y sont réunies » *Journal*, éd. André Joubin, Paris, Plon, t. I, p. 212. Il note le même jour une visite rendue à George Sand, qu'il fréquente presque quotidiennement durant cette période.

67. Musée du Louvre. Sur les débats qu'a suscités son interprétation, voir le catalogue de l'exposition *Watteau, 1684-1721*, Paris, Washington, Berlin, 1984-1985, pp. 430-436.

68. Voir par exemple l'écho direct qu'en répercute Balzac dans *Le Cousin Pons* (éd. cit., p. 514) en cours de parution dans *Le Constitutionnel* en 1847.

69. Musée du Louvre.

70. Théophile GAUTIER, *La Presse*, 9 mars 1852.

71. Outre le poème « Watteau » de la *Comédie de la mort* (1838), voir Théophile GAUTIER, *Tableaux à la plume*, Charpentier, Paris, 1882, p. 176-179. Voir aussi, de Théophile GAUTIER, *Théâtre de poche*, éd. Olivier Bara, Classiques Garnier, Paris, 2011.

Houssaye<sup>72</sup> ou Banville<sup>73</sup>, de critiques comme Charles Blanc<sup>74</sup> et de collectionneurs comme La Caze ou les Goncourt, qui furent les plus ardents défenseurs de Watteau en qui ils voyaient le premier peintre de l'école française<sup>75</sup>. Le peintre avait ainsi regagné dès la fin des années 1840 une célébrité, pour ne pas dire une popularité, sans proportion avec le petit nombre de ses œuvres alors visibles<sup>76</sup>. En plaçant *Les Vacances de Pandolphe* sous le signe de *Gilles*, George Sand entendait manifestement capitaliser sur cette vogue susceptible d'élargir le public des amateurs et des spectateurs cultivés – surtout si elle arrivait à prendre de vitesse les concurrents tentés d'exploiter la même recette<sup>77</sup>. D'autant que les relations, vraies ou supposées, de Watteau avec les comédiens italiens, qui étaient l'un des principaux éléments autour desquels se reconstruisait son image de peintre des fêtes galantes<sup>78</sup>, entraient en résonance avec l'intérêt de Sand pour *la commedia dell'arte*, qu'elle avait entrepris avec ses « enfants » de ressusciter à Nohant<sup>79</sup>. Il n'est donc pas étonnant qu'Isabelle, Léandre et le docteur Pandolphe apparaissent directement calqués sur les trois personnages que Watteau a représentés à l'arrière-plan de *Gilles*, comme si le tableau avait fourni le premier canevas des *Vacances de Pandolphe*. George Sand avait également reconnu d'entrée dans le *Pierrot* de Watteau, avec son costume blanc de valet-aventurier, l'héritier de l'ancien Pedrolino italien, le second

- 
72. Arsène HOUSSAYE note dans *Les Confessions* : « En 1835, j'achetais des Wat[t]eau, des Boucher et des Fragonard à 25 francs, parce que tout cela était démodé. Quelle fortune miraculeuse, si j'avais eu le courage de mon opinion » (éd. cit., t. I, p. 342). Voir également sa *Galerie de portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Charpentier, Paris, 1848.
73. Théodore de BANVILLE commanda un « décor Watteau » à Cambon en 1853 pour les pantomimes en vers qu'il s'appropriait à faire jouer au Théâtre des Folies nouvelles.
74. Charles BLANC est auteur des *Peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, J. Renouard et Cie, Paris, 1854.
75. On doit notamment aux GONCOURT « L'Enterrement de Watteau » in *L'Italie d'hier, Notes de voyage 1855-1856* ; « Philosophie de Watteau », *L'Artiste*, 7 septembre 1856 ; *Portraits intimes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Dentu, Paris, 1857-58 ; *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle, id.*, 1859, *Watteau, id.*, 1860. Voir également Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection*, Droz, Genève, 2003.
76. Voir Catherine THOMAS, *op. cit.*, pp. 476 à 493.
77. C'est ce que suggère la précaution de sa lettre au directeur du Gymnase : « Ne prenez donc pas de pièce dans ce genre avant d'avoir lu la mienne. » (*Corr.*, X, p. 650).
78. Voir Louisa E. JONES, « Pierrot-Watteau : Nineteenth-Century Pantomime and Poetry », in *Antoine Watteau, The Painter, His Age and His Legacy*, éd. F. Moureau et M. M. Grasselli, Champion-Slatkine, Paris, 1987, pp. 315-320.
79. Voir notamment la lettre à Hetzel du 30 décembre 1846, *Corr.* VII, p. 571.

Zani, double traditionnel de Polichinelle, devenu, grâce à quelques interprètes de premier plan, comme Biancolelli, l'un des types à succès du théâtre de la foire au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Elle avait sans doute aussi retrouvé dans la grande figure de Watteau le souvenir de Jean-Gaspard Deburau, mort en juin 1846, quelques mois seulement avant l'exposition du tableau. Le titre de *Gilles* que lui donna le XIX<sup>e</sup> siècle renvoyait à « Gilles le niais », que les premiers commentateurs avaient confondu avec Pierrot. Or ç'avait été l'un des grands succès de Deburau, que Sand, comme Gautier, Janin et quelques autres, avait soutenu dans l'espoir de réconcilier le spectacle populaire de son théâtre des Funambules avec un public plus averti et plus lettré<sup>80</sup>. Ce faisceau de liens est assez étroit pour qu'on soit tenté de lire la didascalie précisant que Pedrolino n'aura « *point de farine sur la figure* » comme une dérogation explicite au « Pierrot enfariné<sup>81</sup> » que le mime jouait conformément à la tradition. Et de même que Deburau avait « mis la distinction de sa nature à la place de cette création grossière<sup>82</sup> » qu'était initialement Pierrot, Sand pouvait à son tour, en transportant sur les planches l'invention de Watteau, à la fois confirmer la dignité du théâtre populaire et faire de ce Pierrot une figuration poétique du peuple. *Les Vacances de Pandolphe* réaliseraient ainsi en partie le programme énoncé dans l'article qu'elle avait consacré au bénéfice de Deburau.

Faut-il pour autant chercher de plus profondes affinités entre la pièce et l'univers de Watteau ? La lettre au directeur du Gymnase qui présente le projet comme « *une nouveauté dans une vieillerie*<sup>83</sup> » et où elle déclare avoir voulu lester la « *forme* » de la comédie italienne de « *plus de fond et de caractères* », invite plutôt à en douter. Le seul moment qui évoquât directement le tableau de Watteau, était la fin de l'acte II, où Pedrolino croyant définitivement perdu l'espoir d'épouser Violette, devait rester « *l'œil fixe et la bouche entr'ouverte* » avec « *l'air d'une statue* ». Mais le parallèle apparut sans doute un peu artificiel, du moins si l'on en croit le témoignage de Michelet, qui regrettait que Bressant eût manqué son effet « *lorsque le Gilles est hébété de chagrin* » ; et il ajoutait : « Il eût fallu là [...] le vrai Gilles, Gilles le grand, dont Watteau nous a laissé l'immortel

---

80. Voir l'introduction d'Olivier Bara et l'article de George Sand sur Deburau paru dans *Le Constitutionnel* du 8 février 1846, in *George Sand critique*, op. cit., pp. 343-351.

81. *Ibid.*, p. 350.

82.. *Ibid.*

83. *Corr.*, X, p. 650.

portrait, qu'on a exposé il y a quelques années<sup>84</sup>. » Pour le reste, même si cette figure d'« innocent » au cœur pur, en butte aux tracasseries de ses comparses, pouvait rappeler l'énigmatique mélancolie de Gilles, même si Violette se faisait « bergère d'Arcadie » et si Léandre parlait le langage désuet de la pastorale, le propos de George Sand n'était pas d'explorer l'univers du *L'embarquement pour Cythère*. Bien qu'elle présentât la pièce comme « une fantaisie d'art<sup>85</sup> », elle l'avait lestée d'un fond de moralisme parfaitement étranger à ce qu'elle appelle ailleurs les « fantaisies de Watteau<sup>86</sup> ». Les critiques furent sur ce point sans appel. Pour Gautier, ce qu'il nommait par euphémisme son « sentiment profond du beau moral » entrait à l'évidence en conflit avec « le carnaval perpétuel<sup>87</sup> » de l'œuvre de Watteau. Les Goncourt quant à eux traduisaient le même décalage, dans un compte rendu juxtaposant l'évocation enthousiaste de l'ancienne *commedia dell'arte* avec un synopsis de la pièce réduit à l'os<sup>88</sup>. Et Banville allait pareillement dénoncer sous le masque de Gilles le moralisme de Sand<sup>89</sup>.

Watteau ne donnait finalement à la pièce que le vernis superficiel d'une mode, sans la dispenser de la « demi-chute » poliment constatée par Gautier. Du reste la désinvolture avec laquelle Sand réclame un « air de guitare-Watteau » dans telle lettre à Gounod<sup>90</sup> ou le dédain qu'elle marque ailleurs pour les objets dans le goût Watteau<sup>91</sup> confirment qu'elle ne partageait pas l'engouement de ses contemporains pour la mode néo-rococo qui fleurit dans les arts décoratifs du Second Empire, notamment à l'instigation de l'impératrice Eugénie. Elle ne voyait dans « la grâce, comme on l'entendait avant la Révolution » qu'une « fausse grâce<sup>92</sup> », reflet d'une société corrompue, qui dévoyait le talent des artistes et dont le leurre séduisait à tort le XIX<sup>e</sup> siècle. À la différence de Gautier, de Nerval ou de Ban-

---

84. *Ibid.*, p. 757, n. 2.

85. *Corr.*, X, p. 790.

86. *George Sand critique, op.cit.*, p. 478.

87. Théophile GAUTIER, *La Presse*, 9 mars 1852. Voir également le 16 mars sa réponse particulièrement ironique à la « Préface aux *Vacances de Pandolphe* ».

88. *L'Éclair*, 14 mars 1852, repris in Edmond et Jules DE GONCOURT, *Mystères du théâtre*, Librairie nouvelle, Paris, 1853, pp. 134-137.

89. Voir Théodore de BANVILLE, *Les Pauvres saltimbanques*, Michel Lévy, Paris, 1853, p. 21.

90. *Corr.*, X, p. 639.

91. *Id.*, XVIII, p. 170, où Sand souhaite se débarrasser de deux paravents peints par la mère de Lina Calamatta, dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle.

92. *HV*, I, p. 679. Voir également t. II, p. 260.

ville, qui découvraient dans les tableaux de Watteau le refuge d'un âge d'or, Sand ne voyait dans le monde de la pastorale ou des fêtes galantes que le faux éclat d'une fiction et la promesse trompeuse d'une « *petite terre chaude*<sup>93</sup> ». Gilles ne fournit aux *Vacances de Pandolphe* que la commodité d'un cadre à la mode, sans engager de véritable appropriation de la part de George Sand.

### Un portrait de Franklin

Le dernier document sur lequel nous voudrions nous arrêter ne relève qu'indirectement de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il offre une autre variante significative de sa persistance dans la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un portrait de Benjamin Franklin mentionné par George Sand dans une lettre à Sainte-Beuve du 4 avril 1835. Après avoir fait retour sur la « *vie d'insouciance présomptueuse et d'héroïsme effronté* » qu'elle a menée au début des années 1830, elle poursuit :

« *Maudits soient les hommes et les livres qui m'y ont aidé par leurs sophismes ! J'aurais dû m'en tenir à Franklin, dont j'ai fait mes délices jusqu'à vingt-cinq ans [...] et dont le portrait suspendu près de mon lit me donne toujours envie de pleurer, comme ferait celui d'un ami que j'aurais trahi. Je ne retournerai plus à Franklin, ni à mon confesseur jésuite, ni à mon premier amour platonique pendant six ans, ni à mes collections d'insectes et de plantes, ni au plaisir d'allaiter des enfants, ni à la chasse au renard et au galop du cheval*<sup>94</sup>. »

En dépit de ces dénégations, elle continue le 14 avril la lettre d'abord « *mise dans un coin* » en avouant : « *J'ai relu Franklin, j'ai causé avec un vieux ami qui est sage et heureux, et qui fait aussi ses délices du bonhomme Richard*<sup>95</sup>. » L'allusion désigne Richard Saunders, pseudonyme sous lequel Franklin avait pendant vingt-cinq ans publié l'almanach du *Poor Richard*, dont de nombreuses répliques circulèrent en France sous le titre d'*Almanach du bonhomme Richard*, bientôt doublé de la très populaire *Science du bonhomme Richard*, mélange de morale et d'économie, dont la traduction fut elle aussi largement diffusée de 1777 à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le « *vieil ami* » est quant à lui Jules Néraud<sup>96</sup>, qui en 1827 avait

93. *George Sand critique, op. cit.*, p. 578.

94. *Corr.*, II, p. 861.

95. *Ibid.*, p. 863.

96. Nous suivons l'hypothèse de Georges Lubin.



fig. 5 - Benjamin Franklin, d'après Jean-Siffred DUPLESSIS, eau-forte de CHEVILLET.  
(Yale University, Benjamin Franklin Papers Collection)

adopté pour la poste restante, le pseudonyme de « Peter Franklin ». La mention du portrait accroché près du lit de Sand ne constitue pas seulement une intéressante apostille à l'étude de la réception de Franklin en France<sup>97</sup>, elle témoigne d'un intérêt significatif pour l'une des icônes les plus soigneusement élaborées de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle français, intérêt que confirme la présence, dans la bibliothèque de George Sand, des *Mémoires* du même Franklin<sup>98</sup>.

De nombreux portraits avaient célébré le héros américain et le « fondateur de la République des Provinces Unies de l'Amérique Septentrionale<sup>99</sup> », qu'il s'agisse des bustes de Caffieri et de Houdon, des tableaux de Greuze et de Duplessis, des dessins de Cochin et de Fragonard, des médaillons de Jean-Baptiste Nini ou encore des médailles d'Augustin Dupré. Ils avaient à leur tour généré une profusion de répliques, sur toutes sortes de supports depuis les papiers peints de Zuber jusqu'aux tissus d'indienne<sup>100</sup>, en passant par la miniature, les bustes en porcelaine de Wegwood, les dessus de tabatières, et bien sûr les gravures<sup>101</sup>, vulgarisant largement l'image de Franklin. L'indication de la lettre à Sainte-Beuve est évidemment trop vague pour qu'on puisse préciser à quel portrait elle se rapporte, ou même de quel support il s'agit, gravure ou toile. Mais on peut légitimement penser qu'il dérivait plus ou moins directement du plus célèbre de ces portraits, celui de Jean-Siffred Duplessis, qui avait rencontré un grand succès au Salon de 1779<sup>102</sup> et qui passait pour être le plus fidèle (fig. 5). Il avait été commandé par l'intendant des Invalides, Le Ray de Chaumont<sup>103</sup>, partisan de la cause des *Insurgents*, qui entendait l'utiliser de même que ses répliques, à des fins de propagande. Benjamin Franklin y était représenté sans perruque, vêtu d'une simple pelisse, conformément à l'image qu'il entendait répandre en France, d'un citoyen du Nouveau Monde, aux mœurs simples, dont l'idéal de vertu et de tempérance devait

---

97. Voir le catalogue de l'exposition *Benjamin Franklin : un Américain à Paris, 1776-1785*, musée Carnavalet, Paris, 2007-2008.

98. *Mémoires sur la vie de Benjamin Franklin, écrits par lui-même*, traduction A.-Ch. Renouard, J. Renouard, Paris, 1828. La première traduction avait paru en 1791.

99. Légende d'une gravure de Gautier, d'après un dessin de BONNEVILLE (BnF, Dépt. des Estampes, Paris).

100. Un échantillon est conservé au musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse.

101. Le département des Estampes de la BnF ne conserve pas moins de quatre-vingt-dix de ces portraits.

102. N° 128, Metropolitan Museum of Art, New York.

103. Il était également propriétaire de la manufacture de porcelaine que dirigeait à Chaumont, Gian Battista Nini, l'auteur des médaillons en terre cuite de Franklin.

s'inscrire jusque dans sa mise. Car malgré les variantes qui déclinent ses portraits avec ou sans bonnet de fourrure, avec ou sans lunettes, avec les cheveux longs ou courts, on y retrouve – du moins en France – les mêmes constantes : l'absence de perruque, la redingote, la simplicité du linge, dépourvu de broderie, et une bonhomie, ou plus exactement une familiarité dans l'attitude qui apparente le modèle à un quaker plutôt qu'à un homme de cour ou une célébrité du monde politique. En se réclamant ostensiblement de la mode anglaise, utilitaire et pragmatique, en s'en tenant aux étoffes sobres et unies, au lieu de l'habit et des soieries ou des broderies de mise à la Cour, Franklin avait pris grand soin d'accorder son image à l'idéal qu'il entendait représenter et à la juste cause qu'il défendait.

Probable héritage des sympathies de sa grand-mère pour les idées de la Révolution, le portrait que contemple George Sand s'auroit donc de l'extraordinaire popularité dont Franklin continuait à jouir dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'incarnait pas seulement l'autodidacte parti de rien et parvenu à la richesse et au bonheur par la seule vertu du travail, c'était aussi – ses écrits en faisaient foi – un modèle de sagesse et de droiture. Au moment où elle écrit à Sainte-Beuve, ce que Sand retrouve dans les traits de Franklin, c'est sans doute d'abord le moraliste, le conseiller de la vie quotidienne, capable d'associer grandeur et bonté, auprès duquel elle tente de se ressourcer et d'oublier la dissipation de ses jeunes années. Mais ce modèle d'ordre et d'ascension sociale était aussi bien un homme de science et un philosophe, qui, aux yeux de Sand et de l'opposition libérale, avait le mérite de s'être mis au service du peuple américain et d'avoir inscrit ses convictions dans l'action politique sans renoncer à son intégrité. Au moment où la monarchie de Juillet montrait ses limites, il est probable que Franklin offrait une manière de préfiguration de l'homme politique, tel que commence à le concevoir Sand, pétri de toutes les vertus individuelles, et infatigablement dévoué à la cause du peuple. C'est en tout cas le modèle qui informe en partie *Mauprat*, entrepris en 1835, où le portrait de Franklin se projette non seulement sur le « *grand voltairien et grand admirateur de Franklin*<sup>104</sup> » qu'est M. de La Marche, mais aussi sur Bernard de Mauprat et sa prétention à « *la sublimité du maintien américain* » :

---

104. *Mauprat*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 111. Voir également l'analyse du roman in Catherine THOMAS, *op. cit.*, pp. 91-95.

« Il faut vous dire que j'avais eu le bonheur d'être présenté à Franklin comme un sincère adepte de la liberté. [...] Ne hausserez-vous pas les épaules si je vous avoue que je prenais le plus grand plaisir du monde à ne point poudrer mes cheveux, à porter de gros souliers, à me présenter partout en habit plus que simple, rigidement propre et de couleur sombre ; en un mot à singer autant qu'il était permis de le faire alors sans être confondu avec un véritable roturier, la mise et les allures du bonhomme Richard<sup>105</sup> ! »

Ce que Mauprat présente *a minima* comme un trait de conformisme s'avérera être la préfiguration de sa métamorphose, confirmant ainsi le rayonnement du modèle offert par Franklin.

On voit par là l'efficacité que les images héritées du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvaient conserver dans le quotidien du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme les gravures placées dans la chambre d'Indiana et « qui représentaient les pastorales amours de Paul et Virginie<sup>106</sup> », ces planches inscrivait concrètement l'héritage idéologique du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le XIX<sup>e</sup>. Ce n'est évidemment pas pour sa valeur artistique – sans doute limitée – que George Sand invoque le portrait de Franklin, mais bien pour les vertus que distille son éloquente physionomie. Et c'est peut-être en définitive un exemple emblématique de la représentation que George Sand voulait avoir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le héros américain qui, arborait dans d'autres gravures le même bonnet de fourrure que le portrait « arménien » de Jean-Jacques Rousseau, incarnait probablement ce qu'elle retenait de plus authentique et de plus vénérable de ce siècle dont la superficialité et la « fausse grâce » comportaient tant d'aspects répulsifs. En tout cas le commentaire de la lettre de 1835 devant le portrait de Franklin entre en résonance avec une « boutade » de l'*Histoire de ma vie*, qu'elle avait vers 1848 destinée aux artistes contemporains, avant de la censurer en 1853 :

« Les marquis ont passé pour jamais, et puisque par naissance, par opinion, et par classement volontaire, vous êtes les artistes de la bourgeoisie, soyez conséquents avec vous-même. Ressuscitez dans vos fantaisies et dans vos critiques descriptives le bourgeois de Paris du bon temps : non pas le bourgeois gentilhomme de Molière, [...] mais cet ancien patriarche du négoce, qui n'était ni garde national anglo-man,

---

105. Mauprat, éd. cit., pp. 169-170.

106. *Indiana*, éd. cit., p. 132. Il est difficile d'identifier plus précisément ces gravures ; le succès du roman avait suscité plusieurs éditions illustrées, d'après Moreau, Joseph Vernet, Gérard, Girodet, Isabey et Prudhon.

*ni aspirant ministre, ni décoré par le roi, ni épicier politique, ni ennemi de l'ouvrier, son compagnon et son compère, alors que le tiers état ne s'était point corrompu par l'abus de ses droits trop longtemps méconnus. Il devait y avoir là des individualités respectables, touchantes et des intérieurs d'une belle couleur sérieuse et riche, à la manière des Flamands, qui ne gêneraient rien sur votre palette brillante. Et puisque c'est le privilège de l'artiste de fouiller dans le passé pour y retrouver l'étincelle de la vie, vous seriez logique en cherchant à la bourgeoisie sa véritable illustration, en créant une poésie et un prestige à son origine<sup>107</sup>. »*

Sans doute s'adressait-elle aux petits maîtres comme Gigoux, Wattier ou Roqueplan, qui s'adonnaient au genre plus ou moins lucratif du pastiche, aussi bien qu'aux écrivains comme Houssaye qui cultivaient complaisamment la mode du rococo. Mais on voit du même coup sur quel fond moral avait pu se découper le profil de Benjamin Franklin avec son idéal de sobriété bourgeoise, car ce sont les mêmes valeurs sur lesquelles il avait capitalisé, que les peintres sont invités à célébrer à leur tour.

On comprend du même coup tout ce qui éloignait Sand des nostalgies de Gautier, de Baudelaire ou des Goncourt, pour qui l'art du siècle précédent offrait un havre contre la médiocrité du présent. La conception qu'elle avait de l'artiste était, par beaucoup d'aspects, un héritage des valeurs néo-classiques et cela explique sans doute en partie qu'en dépit de son intérêt pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, elle lui ait aussi peu emprunté sur le plan des arts figurés et se soit inscrite résolument à contre-courant de la mode qui ramenait ses contemporains à Watteau et à Boucher. Même s'il lui arrive de revenir à Van Loo dans une amende honorable à l'endroit de Sainte-Beuve<sup>108</sup>, elle n'en dénonce pas moins le leurre auquel se laissent prendre les nostalgiques du XVIII<sup>e</sup> siècle et le reflet trompeur que leur en donnent les tableaux :

*« [...] ô écrivains d'aujourd'hui, qui maudissez sans cesse la grossièreté de notre temps et qui pleurez sur les ruines de ces vieux chiffons. Vous qui avez créé en ces temps de royauté constitutionnelle et de démocratie bourgeoise, une littérature toute poudrée à l'image des nym-*

---

107. *HV*, I, p. 1393. George Sand date le texte de 1848-1849.

108. « *Quand les heures de fièvre sont passées, on revient à cette forme vanlotée, comme on revient à Vanloo lui-même, pour en reconnaître la vraie force et la vraie beauté à travers le caprice de l'individualité et le cachet de l'école ; sous ces mièvreries souriantes de la recherche, il y a quand même le génie du maître.* » *HV*, II, p. 274.

phes de Trianon, je vous félicite de n'avoir point passé votre heureuse enfance dans ces décombres de l'ancien bon ton. Vous avez été moins ennuyés que moi, ingrats, qui reniez le présent et l'avenir, penchés sur l'urne d'un passé charmant que vous n'avez connu qu'en peinture<sup>109</sup>. »

Le milieu où s'était joué le retour au XVIII<sup>e</sup> siècle, celui des collectionneurs, des historiens de l'art et des esthètes de l'art pour l'art, tout à l'opposé du militantisme républicain ou messianique, n'était décidément pas celui de Sand. Seul peut-être Théophile Thoré aurait pu servir de trait d'union entre ces deux mondes, mais les tribulations de sa carrière en avaient fait un interlocuteur par trop intermittent.

\*  
\* \*

Les trois exemples que nous venons d'analyser n'ont sans doute valeur que d'échantillons dans un domaine où d'autres éclats du XVIII<sup>e</sup> siècle artistique restent encore à repérer. Telle fugitive allusion aux *Carceri* de Piranèse<sup>110</sup>, ou aux fastes du Bucentaure<sup>111</sup> mériterait sans doute aussi une attention, qui apporterait au sujet de nouvelles *sfumature*. Mais il nous semble qu'on peut déjà souligner, à la différence de la musique, le rapport singulier que George Sand entretient avec l'objet d'art, où ce qui de l'ordre de la sensation, de l'abandon au plaisir a, somme toute, peu de place. À l'opposé des Goncourt qui s'abandonnent devant les dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle à la volupté de leur contemplation, au contraire de Gautier, toujours avide de vérifier que l'art pour l'art est une loi universelle valable aussi bien pour le passé que pour le présent, elle n'a pour les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'un intérêt assez aléatoire car elle ne retient des peintures, des sculptures, des gravures, que ce qui s'accorde avec sa conception à la fois éthique et idéologique de l'art et de l'artiste : en faisant de Canova un modeste fils d'un tailleur de pierre, du *Pierrot* de Watteau une représentation du peuple ou de Benjamin Franklin le parangon de la simplicité, elle privilégie à chaque fois une figure susceptible de s'insérer dans une mosaïque d'*exempla* dont

---

109. *Ibid.*, pp. 679-680.

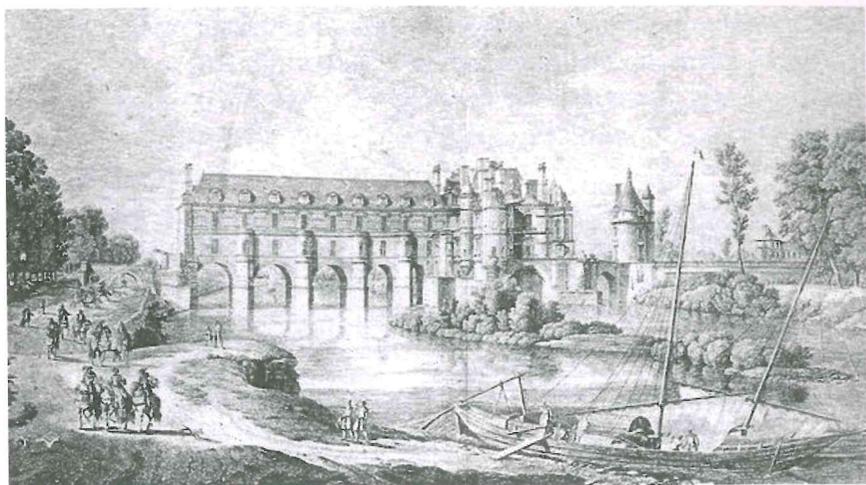
110. La bibliothèque de George Sand ne comportait que deux recueils de ses gravures, les *Opere varie di architettura, prospettiva* (1750), et les *Antichità romane* (1756) ; mais elle fait allusion aux *Carceri* entre autres à propos du couvent des Camaldules dans *Lélia* (*Romans*, 1830, Presses de la cité, coll. "Omnibus", Paris, 1991, p. 544) et de son voyage dans les Pyrénées (*HV*, II, p. 72).

111. George SAND, « *Mattea* », *Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juillet 1835 et Bonnaire, Paris, 1837.

ses romans d'artistes sont la contrepartie fictionnelle. Beaucoup moins préoccupée d'esthétique que de morale et de politique, elle se démarque résolument des écrivains en dialogue avec l'avant-garde artistique. Son image du XVIII<sup>e</sup> siècle ne coïncide pas avec celle qu'imposera le *revival* rococo du Second Empire, qui doit plus à Boucher qu'à Chardin, et plus à la Régence qu'au retour à l'antique. Mais par-delà leur disparité, les exemples de Canova, de Watteau et de Franklin mettent en lumière une remarquable réactivité aux mythes qui s'inscrivaient alors dans l'imaginaire collectif et dont les journaux illustrés et les encyclopédies populaires devaient achever de fixer l'image.

Marie-Hélène GIRARD  
Yale University





Le Château de Chenonceau au XVIII<sup>e</sup> siècle (gravure anonyme)

## George Sand et madame Dupin, son arrière grand-mère par alliance

**G**EORGE SAND était liée à madame Dupin (1706-1799) par son arrière-grand père, Claude Dupin, fermier général, dont elle était la seconde femme. De son premier mariage, il avait eu un fils, Louis-Claude Dupin (1715-1786), le grand-père de George Sand. Après la mort de sa première femme, en 1720, il s'était remarié, en 1722, avec Louise-Marie-Madeleine de Fontaine, de vingt ans plus jeune que lui. Elle était donc l'arrière-grand-mère de George Sand, par alliance seulement. Elle a justement noté dans *Histoire de ma vie* : « je ne tiens [d'elle] en rien par le sang<sup>1</sup> ».

---

1. George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. G. Lubin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970, t. I, p. 41. Cf. sur la famille paternelle de Sand : *Les racines de George Sand, de Chenonceau à Nohant*, par Bernard JOUVE, Alan Sutton, Saint-Cyr sur Loire, 2004.



*Portrait de Louise-Marie Dupin de Chenonceau (1706-1799)*  
attribué à NATTIER (Château de Chenonceau)

L'éloge qu'elle lui adressa dans son autobiographie a montré son admiration pour elle, une philosophe et une féministe qui brilla dans le siècle des Lumières par « *son esprit et son charme* », nous dit George Sand. De nos jours, elle est bien oubliée. Elle n'a rien publié et nous n'avons d'elle que des manuscrits dont beaucoup sont dispersés.

Le passage d'*Histoire de ma vie*<sup>2</sup> que George Sand lui a consacré sert ici de canevas pour les commentaires et les développements qui suivent. Les mots et les phrases qui lui sont empruntés sont mis en italique, sans besoin d'en préciser l'emplacement. Les deux seuls biographes de madame Dupin sont Honoré Bonhomme, historien du XIX<sup>e</sup> siècle, qui en a tracé un portrait trop hagiographique<sup>3</sup>, et le comte Gaston de Villeneuve-Guibert, petit-fils du tuteur de George Sand, René de Villeneuve. Ce dernier s'est appuyé sur la tradition orale de la famille, pas toujours fiable. Mais il a eu le mérite de publier une partie de sa correspondance et quelques-uns de ses écrits<sup>4</sup>. Pour mieux la connaître, il faut s'en rapporter à ses contemporains, en particulier Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions*<sup>5</sup>. Ce dernier a bien connu madame Dupin puisqu'il a été brièvement le précepteur de son fils<sup>6</sup>, Jacques-Armand, en 1743, puis son secrétaire, de 1745 à 1750.

### Un bref aperçu de la vie de madame Dupin

« *Elle était mademoiselle de Fontaines, et passa pour être la fille de Samuel Bernard, du moins Jean-Jacques Rousseau le rapporte* ». Samuel Bernard (1651-1739) était le richissime banquier qui avait financé les dernières guerres de Louis XIV et la politique de Louis XV. Tombé en disgrâce pendant la Régence et proche de la banqueroute, il avait rétabli très vite son immense fortune grâce à un sens des affaires exceptionnel. Il menait grand train et était très généreux. Mal marié, il avait besoin d'une maîtresse sachant recevoir. Ce fut Armande Carton-Dancourt, une des filles du comédien Dancourt, le continuateur de Molière à la Comédie Française. Elle avait épousé un commissaire de la marine, Guillaume de Fontaine, et était la mère de madame Dupin. Samuel Bernard s'était tellement occupé

---

2. *Ibid*, p. 41-43.

3. Honoré BONHOMME, "Madame Dupin de Chenonceaux / sa vie, [...]", *La Revue britannique*, n°3, 1872, pp. 115-188.

4. Comte Gaston DE VILLENEUVE-GUIBERT, *Le portefeuille de Madame Dupin*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1884.

5. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, nouvelle édition, Charpentier, Paris, 1858.

6. Jean-Pierre LE BOULIER, "Rousseau et les Dupin en 1743 : essai de chronologie critique", *Les Études Jean-Jacques Rousseau n° 4*, 1990, p. 103-121.

de cette dernière comme d'un enfant légitime qu'il ne laissait aucun doute sur sa filiation.

Bien qu'elle n'en ait pas parlé, la bâtardise pouvait rapprocher George Sand de madame Dupin. Non seulement celle-ci était une bâtarde de Samuel Bernard, mais aussi Armande, sa mère, était bâtarde d'un duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre du Roi. De même, la grand-mère de George Sand était bâtarde du maréchal de Saxe, lequel était pareillement un fils naturel de Frédéric-Auguste de Saxe, roi de Pologne. Autre rapprochement, toute l'ascendance maternelle de madame Dupin était constituée de comédiens et comédiennes. En dépit de sentiments aristocratiques, elle n'était tout de même qu'une fille de saltimbanques, du côté maternel. De même, la mère de George Sand, fille d'un oiseleur du Châtelet, était de très modeste extraction.

Samuel Bernard maria sa fille naturelle à Claude Dupin, alors receveur des tailles à Châteauroux, avec une *dot considérable* de 100.000 livres. Il y ajouta la promesse d'une place de fermier général pour Monsieur Dupin ainsi que les 500.000 livres à fournir pour être nommé<sup>7</sup>. Ce dernier devint fermier général en 1726. Les Dupin commencèrent alors une ascension sociale qui les mena jusqu'au sommet de la bourgeoisie. Ils accédèrent à la noblesse par l'achat de la charge la plus chère et la plus anoblissante qui fût.

Et, pour rivaliser avec l'aristocratie, ils acquirent hôtel particulier, en 1732, et château, en 1733,

*« Je ne me souviens plus lequel des deux possédait en propre la terre de Chenonceaux, mais il est certain qu'à eux deux ils réalisèrent une immense fortune. Ils avaient pour pied à terre à Paris l'hôtel Lambert et pouvaient se piquer d'occuper tour à tour deux des plus belles résidences du monde. »*

Cependant, les Dupin ne gardèrent l'hôtel Lambert que sept ans. Il fut vendu en 1739 au marquis du Châtelet qui le donna à sa fille, la maîtresse de Voltaire. Celle-ci s'était nourrie de l'illusion de fixer son ami à Paris dans cette demeure princière. George Sand<sup>8</sup> a commis une erreur sur la date de vente de cet hôtel. Elle a écrit tenir de son cousin René de Villeneuve que l'hôtel avait été vendu pour honorer une dette de jeu de leur fils, Jacques-Armand, peu après son mariage, vers 1750. Cette erreur n'eût

---

7. Sur leur mariage, plutôt romanesque, se rapporter à *Histoire de ma vie*, éd. citée, t. 1, note 1, p. 41.

8. George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. citée, note de l'auteur, t. I, p. 51.

pas été digne d'être relevée si, ensuite, elle ne s'était pas retrouvée dans nombre d'écrits. Leur fils n'avait que treize ans en 1750 et la valeur de l'hôtel Lambert était beaucoup moins élevée que la supposée dette de 700.000 livres.

À aucun moment George Sand n'a parlé du salon, ou cercle, de madame Dupin. Pourtant il fut un des plus brillants dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jean-Jacques Rousseau en a parlé dans ses *Confessions* :

« Elle aimait à voir tous les gens qui jetaient de l'éclat, les grands, les gens de lettres, les belles femmes. On ne voyait chez elle que ducs, ambassadeurs, cordons-bleus<sup>9</sup>. »

La liste des hommes de lettres ou de sciences qui ont fréquenté son salon est longue et ne comprend pas moins d'une douzaine de membres de l'Académie Française de l'époque : Buffon, Condillac, Fontenelle, Lemierre, Mairan, Marivaux, Montesquieu, Saint-Aulaire, Saint-Lambert, l'abbé de Saint-Pierre, Sallier, Voltaire, ... De 1733 à 1750 environ, son salon a brillé, puis décliné ensuite. Sans doute la querelle de *l'Esprit des lois* et leurs douloureuses épreuves familiales en furent-elles les causes.

En 1749, juste un an après la parution de *l'Esprit des Loïs* de Montesquieu, Claude Dupin publia une réfutation d'un certain nombre des idées de l'auteur<sup>10</sup>. Madame Dupin avait aidé son mari dans cette œuvre, surtout pour en dénoncer quelques traits misogynes. Elle aurait aussi écrit la préface de la deuxième version, publiée quelques années plus tard. George Sand surestimait sa contribution, en affirmant que madame Dupin « *aurait pu [...] revendiquer la meilleure partie et les meilleures idées* ». Même s'ils avaient à juste titre relevé des faiblesses dans l'œuvre de Montesquieu, leur réfutation déclencha un grand scandale. Montesquieu eut d'ardents défenseurs jusque dans le salon de madame Dupin. Fontenelle en personne y prit sa défense. Cette polémique allait à l'encontre de la règle de bienséance, impérative dans les salons. Il est à penser que celui de madame Dupin y perdit son prestige.

Dès les années 1750, leur jeune fils, Jacques-Armand, qu'ils avaient tant choyé, commença à mener mauvaise vie, se livrant à des spéculations hasardeuses et s'adonnant à la passion du jeu. Il accumula des dettes et fit le désespoir de ses parents. Ils durent le faire enfermer dans la forteresse de Pierre-Encise, près de Lyon, puis l'éloigner à l'île Maurice où il mourut en

---

9. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, éd. citée, p. 283.

10. Claude DUPIN, *Réflexions sur quelques parties d'un livre intitulé l'Esprit des lois*, éd. Benjamin Serpentin, Paris, 1749.

1767. Madame Dupin, très affectée, se replia sur son ménage et son salon devint terne. Elle laissa inachevé son ouvrage de défense des femmes et ne publia rien.

Deux ans seulement après la perte de son fils, madame Dupin devint veuve. Elle continua une vie assez effacée, partageant son temps entre Paris et Chenonceaux. Ce ne fut qu'aux heures les plus sombres de la Révolution qu'elle se retira dans son château de Touraine. Avec emphase, George Sand a écrit :

*« l'orage révolutionnaire entra dans le royal manoir de Chenonceaux et respecta les cheveux blancs de la vieille dame. Toutes les mesures de rigueur se bornèrent à la confiscation de quelques tableaux historiques. »*

À vrai dire « l'orage » ne fut guère terrible. Le plus dangereux fut une tentative de saisie du château comme bien national. Madame Dupin porta l'affaire en justice et gagna le procès en démontrant qu'il n'avait jamais appartenu au domaine royal. Par contre, George Sand n'a pas dit qu'un malheureux autodafé détruisit beaucoup de ses papiers.

Madame Dupin s'éteignit en 1799, quinze jours après le coup d'état du 18 brumaire. Durant 93 années d'une longue vie, elle avait connu la fin du règne de Louis XIV, la Régence, les règnes de Louis XV et de Louis XVI, la Révolution et le tout début de l'ascension de Bonaparte.

### **George Sand et les Villeneuve**

Madame Dupin, née Louise de Fontaine, avait deux sœurs cadettes, Marie-Louise (1710-1765) et Françoise-Thérèse (1712-1765). Toutes trois étaient réputées bâtarde de Samuel Bernard, et surnommées les Trois Grâces. Françoise-Thérèse, mariée à Nicolas Vallet de la Touche, déclencha un scandale en s'enfuyant en Angleterre avec son amant, le duc de Kingston. Elle décéda à 53 ans, laissant un fils, Pierre-Armand, qui devint trésorier général de la ville de Paris et prit le nom de Villeneuve. Il se maria à Madeleine-Suzanne, fille du premier mariage de Louis-Claude Dupin. Il en eut deux enfants, René et Auguste, les cousins de George Sand. La famille de Villeneuve habitait dans l'hôtel particulier des Dupin, sis à Paris, rue Plâtrière, actuellement rue Jean-Jacques Rousseau.

À sa mort, madame Dupin n'avait d'autres héritiers que René et Auguste de Villeneuve. Son fils, Jacques-Armand, son petit-fils, Claude-Sophie, et son neveu, Pierre-Armand, étaient décédés. René hérita du château de Chenonceau, et Auguste d'un grand domaine au Blanc, dans l'Indre.

Les relations de George Sand avec son cousin René furent longtemps difficiles. Elles finirent par se rétablir, et George fut invitée à Chenonceaux en 1845. Elle y séjourna une semaine, du 2 au 9 décembre 1845, avec ses enfants<sup>11</sup>. Dans une lettre, écrite peu de jours après le retour de George Sand à Paris, Chopin a donné quelques détails sur les manuscrits qu'elle y avait trouvés :

« De nombreux manuscrits de Montesquieu sont conservés au château [...]. Des coffres emplis de la correspondance qu'ils [madame Dupin et Jean-Jacques Rousseau] échangeaient se trouvent au château. Ces documents très curieux ne seront sans doute jamais publiés. Parmi eux, Mme Sand a découvert quelques manuscrits de madame Dupin, fort intéressants et surtout parfaitement écrits<sup>12</sup>. »

Exagérât-il le nombre de lettres de Montesquieu et de Jean-Jacques Rousseau, et sous-estimait-il le nombre de manuscrits de madame Dupin ? De Montesquieu, seules trois lettres qu'il a adressées à madame Dupin, et dix-neuf lettres de Jean-Jacques Rousseau, ont été publiées par le comte Gaston de Villeneuve-Guibert<sup>13</sup>. Cette découverte des manuscrits de madame Dupin s'ajouta à la tradition orale de la famille pour remplir George Sand d'admiration envers cette illustre aïeule.

### **Jean-Jacques Rousseau, madame Dupin et George Sand**

Tout juste arrivé à Paris au printemps 1743, Jean-Jacques Rousseau fut engagé, pour quelques jours, comme précepteur intérimaire de Jacques-Armand. Deux ans plus tard, en 1745, revenu de son séjour à Venise, Jean-Jacques Rousseau commença son secrétariat auprès de madame Dupin, lequel prit fin au début de l'année 1751. Alors inconnu en littérature et en philosophie, il n'avait pas encore produit d'œuvre maîtresse. Il ne soulevait pas beaucoup d'intérêt. Madame Dupin fut insensible à la déclaration d'amour qu'il lui avait importunément hasardée. Son travail de secrétaire consista « à prendre des notes et à faire des recherches, et il entassa à ce sujet des matériaux considérables », a écrit George Sand. Il s'agissait principalement<sup>14</sup> de l'ouvrage de défense des femmes que préparait madame

---

11. Lettre de George Sand à Hippolyte Chatiron, le 14 décembre 1845, *Correspondance*, éd. Garnier, t. VII, pp. 211-213.

12. *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. III, *La gloire*, 1840-1849, éd. Richard Masse, Paris, 1960, pp. 223-226.

13. Comte Gaston DE VILLENEUVE-GUIBERT : *Le portefeuille de Madame Dupin*, *op.cit.*

14 Jean-Jacques Rousseau aida aussi Madame Dupin à écrire un essai philosophique sur l'Amitié.



*Jean-Jacques Rousseau chez Madame Dupin*  
« Elle me reçut à sa toilette » (Les Confessions, livre septième)

Dupin. Celle-ci avait emprunté à la bibliothèque du roi de nombreux documents dont Jean-Jacques était chargé de faire des extraits. En plus d'écrire, sous sa dictée, Jean-Jacques rédigeait des parties de l'ouvrage qu'elle corrigeait et annotait.

Le jugement de George Sand sur l'importance de madame Dupin comme philosophe était osé et difficile à soutenir. N'a-t-elle pas écrit « *qu'elle est plus avancée que la plupart d'entre eux* [les philosophes contemporains]. *Elle n'est point l'adepte de Rousseau. Elle n'a pas le talent de Rousseau; mais il n'a pas, lui, la force et l'élan de son âme.* » ?

Quant à son opinion sur Rousseau, dont elle n'avait pas soupçonné les potentialités, il l'a exprimée dans ses *Confessions* :

« Moi présent, on n'aurait jamais su ce que je valais; on ne l'aurait pas soupçonné même; et c'est ce qui est arrivé à Mme Dupin, quoique femme d'esprit, et quoique j'aie vécu dans sa maison plusieurs années; elle me l'a dit bien des fois elle-même depuis ce temps-là<sup>15</sup>. »

Après qu'il eut quitté son secrétariat, madame Dupin garda une relation amicale et dévouée avec Jean-Jacques Rousseau. Elle secourut pécuniairement sa femme dans le besoin. Il est notable qu'il lui avait gardé de l'estime, lui qui se brouillait avec ses amis. Sur le plan philosophique, ardente féministe, elle ne pouvait adhérer aux idées de Jean-Jacques sur l'éducation des filles dans *l'Émile*. Sur le plan socio-politique, Jean-Jacques était l'initiateur du développement des idées d'égalité et de liberté, chères à George Sand. Au contraire, les Dupin étaient encore attachés aux idées de l'Ancien Régime. Anoblis récemment, leurs sentiments étaient aristocratiques, ce que George Sand<sup>16</sup> n'a pas entrevu.

### **L'abbé de Saint-Pierre, madame Dupin et George Sand**

Comment George Sand a-t-elle su que madame Dupin était « *l'amie, l'élève ou le maître (qui sait ?) d'un vieillard réputé extravagant, génie incomplet, privé du talent de la forme, et que je crois [écrit-elle] pourtant plus éclairé intérieurement de l'esprit de Dieu que Voltaire, [...] et Rousseau lui-même: je parle de l'abbé de Saint-Pierre* » ? Elle l'a sans doute appris par la tradition orale, comme elle l'a laissé entendre en écrivant<sup>17</sup> qu'elle avait vu sa chambre lors de sa visite à Chenonceau. Qu'elle en fut « *l'amie, l'élève* », certes, mais « *le maître* » sûrement pas.

---

15. Jean-Jacques ROUSSEAU : *Confessions*, op. cit., partie I, livre III, (1731-1732), p. 112.

16. Voir plus loin dans la section sur le traité *du bonheur* de Madame Dupin.

17. Lettre à René de Villeneuve, *Correspondance*, éd. citée, t. VIII, pp. 62-64.

Quand il fréquenta son salon, dans les années 1730, l'abbé avait plus de soixante-dix ans et l'essentiel de son œuvre était antérieure. Comme l'a dit Jean-Jacques Rousseau, il était son « enfant gâté ». Il séjourna souvent à Chenonceau et le quitta pour venir s'éteindre à Paris en 1743.

Selon George Sand, madame Dupin « *partagea ses idées* ». Effectivement, elle appréciait ses deux ouvrages majeurs, le *Projet de paix perpétuelle* et la *Polysynodie*, puisque qu'elle servit d'intermédiaire entre Mably et Jean-Jacques Rousseau pour inviter ce dernier à reformuler les idées de l'abbé avec plus de style<sup>18</sup>. Dans son premier ouvrage, il proposait l'institution d'un pouvoir supranational pour régler les conflits entre les nations et dans le second des conseils pour éclairer le roi et ses ministres. Le jugement de Jean-Jacques Rousseau n'était pas aussi ironique que George Sand l'a cru. Il voulait surtout souligner l'utopie de l'abbé et lui reprochait « d'avoir cru à la réalisation de ses réformes sociales ». Dans le *Contrat social* les idées de Jean-Jacques Rousseau avaient beaucoup de similitudes avec celles de l'abbé, sans plus que cela. L'abbé ne concevait pas vraiment l'égalité sociale. « *Certainement, Saint-Simon procède de lui* » a avancé George Sand. Effectivement, certaines idées du comte de Saint-Simon<sup>19</sup> étaient déjà chez l'abbé, le libéralisme économique essentiellement, et aussi le gouvernement par des élites qui pouvait rappeler la *Polysynodie* de l'abbé. Par contre, Saint-Simon était un socialiste. Le pouvoir supranational qu'il concevait n'avait pas pour but le règlement des conflits. L'importance donnée par Saint-Simon à l'industrie et aux industriels ne pouvait pas prévaloir au temps de l'abbé. Ce dernier voulait surtout promouvoir le commerce qui était alors de première importance. Au total, l'abbé n'était pas un précurseur des idées ayant inspiré la Révolution et encore moins de celles des révolutionnaires du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'a pensé George Sand. Il était un réformateur ayant quelques idées très avancées pour son époque. Pour les femmes, il recommandait une éducation sur le modèle du collège de Saint-Cyr. Il encourageait madame Dupin dans sa défense de l'égalité des sexes<sup>20</sup>.

---

18. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, éd. citée, p. 398.

19. Le comte de Saint-Simon (1760-1825) était un cousin du célèbre duc de Saint-Simon.

20. Comte Gaston DE VILLENEUVE-GUIBERT : *Le portefeuille de Madame Dupin*, éd. citée, pp. 269-302.

## Madame Dupin et son ouvrage de défense des femmes

D'après George Sand, « *M. et madame Dupin travaillaient à un ouvrage sur le mérite des femmes, lorsque Jean-Jacques vécut près d'eux.* » Le mari a-t-il aidé sa femme dans ce travail ? Tous les manuscrits étaient, ou de la main de madame Dupin, ou bien de celle de son secrétaire, et corrigés par elle. Monsieur Dupin a pu occasionnellement s'y intéresser, mais il n'en est pas resté de traces. Le travail était considérable. Quelques trois mille feuillets<sup>21</sup> nous sont parvenus et ont été dispersés dans des ventes publiques. D'après le Cardinal de Bernis<sup>22</sup>, elle y aurait travaillé une dizaine d'années, et aurait commencé avant d'employer Jean-Jacques Rousseau pour l'aider. Selon Anicet Sénéchal<sup>23</sup> son ouvrage devait être une encyclopédie du « Deuxième sexe ». Tous ces documents « *subsistent encore à l'état de manuscrits au château de Chenonceaux* » a écrit George Sand, qui les a vus lors de sa visite en 1845, mais en une semaine elle n'a certainement pas eu le temps de les étudier.

Un inventaire général en a été établi par Anicet Sénéchal<sup>24</sup> avant leur dispersion. Quelques bibliothèques en ont acquis une partie importante<sup>25</sup>. Seule une petite fraction a été transcrite et publiée. Examiner tout l'ensemble est un travail malaisé et resté inachevé jusqu'ici<sup>26</sup>. Quelques articles d'analyse partielle ont été publiés. Une étude universitaire plus conséquente est en cours<sup>27</sup>.

---

21. Il est difficile d'estimer la taille du livre qu'aurait pu publier Madame Dupin. Tous les feuillets ne sont pas écrits recto et verso. Souvent ils ne sont écrits que sur une colonne, et nombre d'entre eux comportent des ratures et des ajouts. Certains ne sont que des brouillons.

22. *Mémoires du Cardinal de Bernis*, préface de J-M ROUART, Mercure de France, 1980, t. 31 du Temps retrouvé, p 528.

23. Anicet SÉNÉCHAL, « Jean-Jacques Rousseau secrétaire de Madame Dupin », in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. 36, 1963-1965, p. 185.

24. Anicet SÉNÉCHAL, *op. cit.*, pp. 234-250. Les numéros d'article référencés ici correspondent à cet inventaire.

25. En France, la bibliothèque municipale de Bordeaux et celle du musée de Montmorency ; en Suisse, celles de Genève et de Neuchâtel ; et aux États-Unis, celles des universités de l'Illinois, de Harvard, du Texas et de Yale.

26. Un premier travail entrepris par Leland Thielemann n'a pas abouti. Il a été repris par Cynthia Manley, mais n'est pas achevé.

27. Frédéric MARTY, *Rousseau secrétaire de Madame Dupin, transcription de la "Partie Physique" de son ouvrage sur les femmes*, Mémoire de master 2, 2009, Université de Toulouse-Le Mirail, et thèse en cours.

+ l'indépendance et la liberté  
 de son droit naturel qui que par la tyrannie, car on  
 appartient au genre humain ne peut en trouver la fortune  
 dans le, <sup>car droit est</sup> ~~et que tout~~ <sup>égal</sup> dans la justice +  
 de leur goût, car on <sup>ce</sup> peut se dire par exemple  
 deuil moral animal, que la parole que est la vérité et  
 raison fait cependant cela, il ne faut pas se laisser faire  
 et dans les h. et dans f. <sup>les</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~brage~~ <sup>brage</sup> par les mauvais  
 exemples de ceux qui exercent <sup>par</sup> ~~leurs~~ <sup>propres</sup> ~~comuns~~ <sup>comuns</sup> qui se tiennent  
 une autorité <sup>sur</sup> ~~selon~~ <sup>selon</sup> la justice ~~sur~~ <sup>sur</sup> les choses ~~de~~ <sup>de</sup> ~~terrene~~  
 et pour ~~l'humanité~~ <sup>de</sup> ~~commune~~ <sup>commune</sup>  
 mais l'autorité sans bornes <sup>ou</sup> ~~est~~ <sup>est</sup> ~~ce~~ <sup>ce</sup> ~~qui~~ <sup>qui</sup> ~~est~~ <sup>est</sup> ~~le~~ <sup>le</sup> ~~plus~~ <sup>plus</sup> ~~grand~~ <sup>grand</sup>  
 et de son ~~autorité~~ <sup>de</sup> ~~doit~~ <sup>doit</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> ~~re~~ <sup>re</sup> ~~volter~~ <sup>volter</sup> ~~les~~ <sup>les</sup> ~~choses~~ <sup>choses</sup>, mais par honneur de  
 tout esprit humain raisonnable <sup>on</sup> ~~ne~~ <sup>ne</sup> ~~peut~~ <sup>peut</sup> ~~rien~~ <sup>rien</sup> ~~ignorer~~ <sup>ignorer</sup> que l'ordre  
 ou tout au ~~moins~~ <sup>est</sup> ~~selon~~ <sup>selon</sup> son sens ~~si~~ <sup>si</sup> ~~général~~ <sup>général</sup> que l'ordre  
 de la justice ~~est~~ <sup>est</sup> ~~une~~ <sup>une</sup> ~~chose~~ <sup>chose</sup> ~~arbitraire~~ <sup>arbitraire</sup> qui  
 ne peut être de lui <sup>peut</sup> ~~être~~ <sup>être</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~une~~ <sup>une</sup> ~~façon~~ <sup>façon</sup> ~~autre~~ <sup>autre</sup>  
 III, il est prouvé que dans <sup>rien</sup> ~~que~~ <sup>que</sup> ~~d'une~~ <sup>d'une</sup> ~~autre~~ <sup>autre</sup> ~~chose~~ <sup>chose</sup>  
 un pays on ne regarde <sup>tout</sup> ~~l'abbé~~ <sup>l'abbé</sup> ~~qui~~ <sup>qui</sup> ~~blâ~~ <sup>blâ</sup> ~~me~~ <sup>me</sup>  
 les lois qui <sup>font</sup> ~~font~~ <sup>font</sup> ~~les~~ <sup>les</sup> ~~esclaves~~ <sup>esclaves</sup>  
 avec horreur <sup>on</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> ~~fait~~ <sup>fait</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~ce~~ <sup>ce</sup> ~~qu'on~~ <sup>qu'on</sup> ~~appelle~~ <sup>appelle</sup> ~~la~~ <sup>la</sup> ~~liberté~~ <sup>liberté</sup>  
 cependant <sup>à</sup> ~~voir~~ <sup>voir</sup> ~~les~~ <sup>les</sup> ~~esclaves~~ <sup>esclaves</sup>  
 car <sup>comme</sup> ~~une~~ <sup>une</sup> ~~chose~~ <sup>chose</sup> ~~si~~ <sup>si</sup> ~~propre~~ <sup>propre</sup> ~~à~~ <sup>à</sup> ~~être~~ <sup>être</sup> ~~le~~ <sup>le</sup> ~~plus~~ <sup>plus</sup> ~~grand~~ <sup>grand</sup> ~~des~~ <sup>des</sup> ~~lois~~ <sup>lois</sup>  
 les h. qu'ils ont le gouvernement  
 des affaires générales et des lois  
 sans qu'ils y <sup>ad</sup> ~~joignent~~ <sup>joignent</sup> ~~ceux~~ <sup>ceux</sup>  
 des lois <sup>qu'ils</sup> ~~ont~~ <sup>ont</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~leurs~~ <sup>leurs</sup> ~~épouses~~ <sup>épouses</sup>, de leurs biens

Manuscrit de l'ouvrage de défense des femmes, de Madame DUPIN,  
 page du Discours préliminaire  
 (Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency, n° IR-2002-496, feuillet 15, R°)

Madame Dupin n'a donc pas achevé ce travail et ne l'a pas publié. Elle n'en a donné aucune raison. Pour George Sand : « *cette femme remarquable n'a jamais voulu occuper dans la république des lettres sérieuses la place qu'elle méritait* ». Peu de femmes de lettres contemporaines ont publié leurs écrits : Mesdames de Graffigny, Denis, de Tencin, et la marquise du Châtelet ; mais Mlle de Lespinasse et la comtesse d'Houdetot ne l'ont pas voulu ; la marquise de Lambert ne s'y est résolue qu'à la fin de sa vie, Madame d'Epinay ne publia ses *Contre-Confessions* que sur l'instigation de Diderot et de Grimm et Madame de Puisieux fut aidée par Diderot. Dans une société très misogyne, il était très mal vu pour une femme d'écrire. Tout de même, l'importance considérable de son travail aurait dû inciter madame Dupin à faire fi de cette désapprobation, quitte à publier sous le voile de l'anonymat. Mais d'autres raisons ont pu l'arrêter. Jean-Jacques Rousseau quitta son travail de secrétaire en 1751. En plus, la mauvaise vie de son fils, Jacques-Armand, lui donna de gros chagrins. Enfin, la querelle de *l'Esprit des lois* a dû lui aliéner l'amitié d'hommes de lettres importants.

Les titres des articles inventoriés par Anicet Sénéchal ont permis de se rendre compte de la nature et de l'étendue des points étudiés par madame Dupin. Ils portaient sur six sujets : La différence physique des sexes et son influence sur les capacités intellectuelles, la place de la femme dans l'histoire religieuse, dans l'histoire ancienne et moderne en Occident et en Orient, le droit et les lois, la morale et l'éducation des femmes. La plupart de ces points ont aussi été examinés par d'autres auteurs contemporains, en particulier Poullain de la Barre dans ses trois traités<sup>28</sup>, parus à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a appliqué la méthode cartésienne pour traiter de l'égalité des deux sexes et plaider la promotion des femmes. Tous ses successeurs se sont inspirés de lui, y compris madame Dupin. Elle a simplement voulu approfondir, avec l'aide de Jean-Jacques Rousseau, dans un but encyclopédique. Il y avait tout de même au moins deux points sur lesquels elle avait une position originale, sans doute pas suffisants pour justifier l'avis de George Sand, « *qu'elle est plus avancée que la plupart d'entre eux* [les philosophes de son temps] ».

Le premier point un peu original était le rôle comparé de la femme et de l'homme dans la reproduction humaine. Il y avait débat entre les physiologistes de son époque, ceux qui attribuaient le rôle principal à la femme,

---

28. François POUILLAIN DE LA BARRE, *De l'égalité des deux sexes, De l'éducation des dames et De l'excellence des hommes*, éd. Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2011.

appelés les ovistes, et ceux qui au contraire l'attribuaient à l'homme, appelés les animalculistes<sup>29</sup>. Pour les premiers, l'homme n'apportait que le souffle de la vie à l'œuf des ovaires ; pour les seconds, l'œuf n'était qu'un réceptacle nourricier du petit être déjà présent dans les « vermisseaux » du sperme. Madame Dupin était au courant de ce débat, discuté jusque dans les salons. A la suite de Buffon, elle opta pour un terme médian, disant que les contributions de l'homme et de la femme étaient aussi importantes l'une que l'autre. L'explication moderne de la biologie a justifié ce point de vue. Face à des savants qui souvent prenaient leurs hypothèses pour des certitudes, elle faisait montre d'une remarquable prudence en écrivant :

« Les Loix précises de la génération ne sont point connües, il n'y a point de honte à l'avouer. Si les Docteurs l'avoient ainsi pensé sur plusieurs points, nous serions riches de beaucoup moins d'erreurs<sup>30</sup>. »

Dans le même esprit n'a-t-elle pas aussi donné ce même conseil de prudence au jeune et brillant médecin Pierre-Fidèle Bretonneau, dont elle payait les études : « Oui, mon petit garçon, c'est bien, apprenez, apprenez ; ce qu'on sait souffre de ce qu'on ne sait pas<sup>31</sup> », un conseil judicieux dans toutes les sciences situées à la frontière de l'inconnu.

Le deuxième point concernait la religion et ses prêtres. Elle n'était pas la première à demander que les femmes puissent accéder à la prêtrise et à l'administration des sacrements, au nom de l'égalité des deux sexes. Par surcroît, elle était contre le célibat des prêtres, une disposition de l'église catholique romaine pouvant passer pour étrangère au problème d'égalité. Elle ne le comprenait pas ainsi, écrivant :

« le mariage est un sacrement, qu'y a-t-il à cela pour être méprisé de la théologie et pour être défendu à ses prêtres<sup>32</sup> ? »

Son féminisme chatouilleux y voyait peut-être une peur, voire un mépris de la femme. Elle était toujours prête à s'indigner, par exemple, de la misogynie de Montesquieu, qui, écrivait-elle,

---

29. Évelyne BERRIOT-SALVADORE, in *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de Georges DUBY et Michelle Perrot, t. 3, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, éd. Plon, Paris, 1991, pp. 373-376.

30. Manuscrit de l'article 2, « de la génération », Bibliothèque du musée Jean-Jacques Rousseau à Montmorency.

31. Lettre de Pierre-Fidèle BRETONNEAU, du 6 janvier 1840, reproduite dans Ch. DE SOURDEVAL, « Pierre-Fidèle Bretonneau », *Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres d'Indre-et-Loire*, t. 42, 1863.

32. Manuscrit du *Discours préliminaire*, n° IR.2002.496.1, feuillet 16 verso, Bibliothèque du musée Jean-Jacques Rousseau à Montmorency.

« semble se déclarer l'apôtre de la polygamie et de l'esclavage des femmes. Je ne sais ce que les femmes lui ont fait, il ne manque jamais une occasion de les humilier<sup>33</sup> »,

ou encore du précepte attribué à Saint-Paul, « maris aimez vos femmes, femmes obéissez à vos maris<sup>34</sup> », qu'elle souhaitait être remplacé par :

« Aimez-vous réciproquement et faites ensemble un commerce de votre amour et de votre raison qui vous rende heureux<sup>35</sup>. »

Malgré la présence, auprès d'elle, de Jean-Jacques Rousseau, elle ne préconisait pas l'égalité de tous les êtres humains, mais seulement celle des hommes et des femmes. Elle écrivait :

« L'indépendance et la liberté sont un droit naturel qui appartient aux femmes comme aux hommes... que la raison fait cependant céder et dans les hommes et dans les femmes envers ceux qui exercent sur eux une autorité selon la justice et pour l'avantage commun, mais l'autorité sans bornes et de fantaisie doit révolter tout esprit humain raisonnable ou tout au moins être reconnue pour injuste<sup>36</sup>. »

Elle approuvait ainsi la société d'ordre et la servitude :

« La simple servitude est nécessaire. Elle est utile. C'est un engagement volontaire et sous certaines conditions qu'on est obligé de leur tenir; leur assujettissement n'a lieu que dans les cas du service mais hors de là chacun dispose de soi à volonté<sup>37</sup>. »

Son secrétaire, Jean-Jacques Rousseau, ne l'approuvait sûrement pas. Un siècle plus tard, George Sand pensait que l'égalité de tous devait devancer celle des sexes<sup>38</sup>. Cela a pu faire dire à Gianfranco Manfredi que le féminisme de madame Dupin était aristocratique<sup>39</sup>. Elle oubliait ses ancêtres saltimbanques en même temps que la condition subalterne des femmes du peuple. Son sentiment aristocratique allait jusqu'à souhaiter une limitation

---

33. Citation de DUPIN, *Réflexions sur quelques parties d'un livre intitulé "L'esprit des loix"*, 1749, rapportée par Alexis FRANÇOIS, « Rousseau, les Dupin, Montesquieu », *Annales J.-J. Rousseau*, vol XXX, p. 48 et par Michel LAUNAY, *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, éd. A.-G. Nizet, Paris, 1969.

34. Jean RICHARD, *Éloges historiques des Saints ...*, éd. Louis Guerin, Paris, 1704, p. 404.

35. Manuscrit du *Discours préliminaire*, *op. cit.*, feuillet 17 verso.

36. Manuscrit du *Discours préliminaire*, *op. cit.*, feuillet 15 recto.

37. Manuscrit du *Discours préliminaire*, *op. cit.*, feuillet 14 verso.

38. George Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, t. VIII, p. 401.

39. Gianfranco MANFREDI, *L'amore et gli amori in Jean-Jacques Rousseau/ 1735-1745*, éd. B. Mazzota, Milan, 1979, ch. IV, « Rousseau e il femminismo aristocratico de Mme Dupin ».

limitation des possibilités d'anoblissement<sup>40</sup>. Elle était de ceux qui souhaitent rester parmi les « happy few » qui y étaient parvenus.

Madame Dupin s'était encore montrée originale en poussant à l'extrême l'implication du droit naturel dans le mariage. Témoin de son fréquent échec, dans sa proche famille même, elle en était venue à le proposer comme une association à temps limité, juste ce qu'il faudrait pour élever et éduquer les enfants comme la nature devait l'exiger :

« Si les gens mariés étaient obligés de rester ensemble un certain nombre d'années simplement. Des gens qui auraient bien vécu ensemble y pourraient passer volontiers la vie (et sûrement n'auraient rien de mieux à faire)... Si l'on avait contraint simplement les femmes qui se marient par une loi qui les obligeât à rester avec leur mari un certain nombre d'années cela aurait pu être motivé par l'intérêt de la postérité et des gens qui auraient vécu 12 ou 15 ans ensemble auraient pu y demeurer toute leur vie et même y trouver d'autant plus d'agrément qu'il leur eût été libre de n'être pas continuellement ensemble mais la contrainte perpétuelle est quelque chose de si inconcevable que jamais les lois n'auront pu entreprendre de l'établir telle qu'elle est<sup>41</sup>. »

Elle proposait là un contrat civil à durée déterminée, donc une possibilité de séparation de corps et de biens au bout d'un temps limité. Sa durée était bien courte pour élever des enfants. Voyait-elle qu'après quinze ans de mariage son propre fils n'avait que dix ans? Voyait-elle comment cette proposition aurait pu s'accorder avec l'indissolubilité du mariage religieux? Sans aucun doute, George Sand aurait applaudi à une telle possibilité si elle avait lu ses manuscrits lors de sa visite à Chenonceaux, elle qui a connu l'échec de son mariage, terminé par une séparation légale et qui prônait le divorce. Elle en eut été encore plus admirative de madame Dupin.

Son féminisme était non seulement aristocratique, mais encore utopiste. Il restait dans le cadre de la philosophie et de la théorie. Pas plus que les autres féministes de son époque, elle n'envisageait une lutte pour changer la société et les mœurs. Un siècle plus tard, George Sand, très au fait des luttes sociales, savait que la lutte des femmes pour l'égalité prendrait beaucoup de temps. En ne publiant pas son ouvrage, madame Dupin n'a pu ser-

---

40. Manuscrit de l'Article 35, « de la noblesse et des titres », Bibliothèque publique et universitaire de Genève, partiellement reproduit par Gianfranco Manfredi, *op. cit.*

41. Article 30, « de la puissance du mari », bibliothèque de l'université de l'Illinois, USA, transcrit par Sylvie DANGEVILLE, « Deux articles inédits de l'ouvrage sur les femmes de Mme Dupin », *Études Jean-Jacques Rousseau*, éd. "À l'écart", vol. 7, 1995, p. 198.

vir leur cause. Elle n'a pas remué l'opinion, comme George Sand a voulu le faire par ses romans :

« Je n'avais point à faire un traité de jurisprudence, mais à guerroyer contre l'opinion, car c'est elle qui retarde ou qui prépare les améliorations sociales. La guerre sera longue et rude ...<sup>42</sup> ».

### Madame Dupin et son traité *du bonheur*

Des quelques petits traités philosophiques, écrits par madame Dupin, et publiés par le comte Gaston de Villeneuve-Guibert<sup>43</sup>, seul celui sur le bonheur a été l'objet d'un commentaire de George Sand dans *Histoire de ma vie*. Ce sujet, étudié par beaucoup de philosophes au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'a été aussi par deux proches de madame Dupin, Fontenelle<sup>44</sup> et l'abbé de Saint-Pierre<sup>45</sup>, le premier avec son souci habituel de s'adresser au plus grand nombre, le second distinguant le bonheur du particulier de celui de la Nation. Madame Dupin, elle, s'adressait à ses enfants, son beau-fils adolescent et son fils encore enfant dans les années 1730, bien jeunes pour être réceptifs à des préceptes philosophiques sur le bonheur. Elle suivit l'étude de l'abbé de plus près que celle du grand Fontenelle. Sur la plupart des points elle n'était pas originale, mais sans doute n'en avait-elle aucune intention. Elle reprenait les mêmes ingrédients du bonheur que l'abbé : la raison, la justice, la bienfaisance, la vertu et les plaisirs, le rejet des passions et des chagrins. Elle ajoutait plaire et être gai, deux traits de sa personnalité célébrés par ses contemporains.

Surtout, elle a exprimé l'idée d'un droit universel au plaisir, qui n'a pas échappé à George Sand, qui a été frappée par cette phrase : « ils [les hommes] ont tous les mêmes droits au plaisir, dans toutes les différentes conditions ils peuvent trouver la félicité<sup>46</sup> ». Elle y a vu une « *formule égalitaire* », une idée « *avancée* » qui répondrait au célèbre adage de Louis Blanc : « à chacun selon ses besoins ». Mais, elle n'a pas correctement interprété le sens des mots employés par madame Dupin. Elle a identifié le plaisir à un bonheur matérialiste. Or, madame Dupin, ayant utilisé de

---

<sup>42</sup> George SAND, *Indiana*, préface de 1842.

<sup>43</sup> Comte Gaston DE VILLENEUVE-GUIBERT, *Le portefeuille de Madame Dupin*, éd. citée.

<sup>44</sup> Bernard DE FONTENELLE, *Œuvres complètes*, vol. III, revu par A. Niderst, éd. Fayard, Paris, 1989.

<sup>45</sup> Abbé de SAINT-PIERRE, *Les rêves d'un homme de bien*, ed. Veuve Duchesne, Paris, 1775, "Sur les moyens de se rendre des plus heureux dans la vie privée", pp 468-487.

<sup>46</sup> Comte Gaston DE VILLENEUVE-GUIBERT, *Le portefeuille de Madame Dupin*, éd. citée, p. 39.

multiples fois ces deux mots dans son traité, toujours avec le même sens, n'a laissé aucun doute qu'elle faisait bien la distinction : le plaisir étant une satisfaction, à l'opposé de la douleur, et le « bonheur une situation d'esprit douce et tranquille<sup>47</sup> ». Le droit au plaisir, qu'elle a invoqué, était un droit naturel, inhérent à la nature humaine. Le sens du mot *conditions* était éclairé par la phrase d'après, non reproduite par George Sand : « Les gens contents et mécontents qu'on trouve dans chaque état en sont une preuve sans réplique ». Il s'agissait bien des situations dans l'ordre social et non pas de situations bonnes ou mauvaises. Pourtant, son ami Fontenelle<sup>48</sup> avait bien souligné qu'il y avait des états, les pauvres, etc., dans lesquels il était difficile d'être heureux. Au moins, à la différence de beaucoup d'autres, ne voulait-elle pas ignorer que les hommes de condition inférieure à la sienne étaient, eux aussi, dignes d'intérêt. Cependant, elle était bien éloignée de penser l'égalité partout et pour tous. Elle ne voyait qu'une égalité dans la morale, due à la nature humaine de même que l'égalité des sexes.

S'il était permis de porter un jugement, le nôtre serait de partager l'admiration de George Sand pour madame Dupin et de regretter qu'elle n'ait pas achevé son travail. En dépit de son sentiment aristocratique, elle avait perçu l'injustice de la société. Elle n'avait pas reculé à braver Montesquieu et à perdre son amitié. Mais, elle avait conservé celle de Voltaire. Bien qu'elle n'ait pas pressenti le talent de Jean-Jacques Rousseau à ses débuts, celui-ci lui a toujours témoigné de la reconnaissance pour sa bienfaisance, lui qui fut si ingrat envers ses amis.

Jean BUON



---

47. *Ibidem*, p. 40.

48. FONTENELLE, *op. cit.*, p. 203-204.

# LIVRES, REVUES, ÉTUDES

## ÉVÈNEMENTS CULTURELS

### VIE DE L'ASSOCIATION

GEORGE SAND  
PARUTIONS

George SAND

*Œuvres complètes*

sous la direction de Béatrice DIDIER

1835 :

*André*

éd. critique par Liliane LASCoux

*Leone Leoni*

éd. critique par Mariette DELAMAIRE

1 vol. relié, Honoré Champion, Paris,  
2011, 464 p., 15 x 22 cm, 100 €.

SIXIÈME LIVRE des *Œuvres complètes* de George Sand, publiées par les Éditions Champion, ce volume comprend deux romans écrits en 1834, *André* et *Leone Leoni*. Liliane Lascoux y présente et annoté *André*, dont elle a étudié les variantes et la réception, tandis que Mariette Delamaire fait de même pour *Leone Leoni*.

George Sand commença la rédaction d'*André* en automne 1833 et emporta avec elle le manuscrit lors de son fameux voyage en Italie avec Musset. Interrompu par la rédaction de *Leone Leoni* et de la première *Lettre d'un voyageur*, *André*,

achevé au printemps de l'année 1834 à Venise, ne parut qu'en 1835 dans la *Revue des Deux Mondes*. Retard peut-être dû aux rapports difficiles qu'entretenaient l'auteur et son éditeur.

Selon Lascoux, dans ce roman nous racontant l'amour tragique de deux jeunes êtres (André, jeune aristocrate, et Geneviève, grisette), « la simplicité de la fable n'exclut pas la complexité des sentiments, bien au contraire, puisque tout se resserre autour de la naissance, du développement



En-tête d'*André*, dessin de Tony JOHANNOT  
George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris,  
vol. I, 1852, p. 37.

d'un amour, de sa dégradation liée à la faiblesse du héros et aux préjugés de sa classe » (p.10). Amour ingénu sur fond bucolique, partie de campagne de jeunes filles, voyage de nuit plein de dangers..., tout était réuni dans ce roman pour une adaptation au théâtre. C'est ce que firent Bayard et Lemoine avec un vif succès en

novembre 1835 au Théâtre national du Vaudeville.

Ce roman peut être lu sous un triple aspect : conte, pastorale et mélodrame. En réutilisant le mot « équilibre » de Béatrice Didier concernant *André* (p.21), Lascoux démontre habilement le balancement entre satirique et féérique (dans le conte), entre savoir et poésie de l'amour (dans la pastorale) ainsi qu'entre éléments réalistes et autres à demi rêvés (dans le mélodrame).

Sand elle-même, en 1852, admet que la rédaction de *Leone Leoni* avait pour but d'« échapper au spleen par le travail de l'imagination » (p.283), d'échapper aux soucis de l'amour et de la maladie, confirmant par là ce que nous connaissons du voyage de l'écrivain et de Musset en Italie. Il est probable que ce détour eut un effet cathartique grâce auquel *André* a pu préserver une unité de tonalité. Dans ce sens, ces deux romans, l'un berrichon, l'autre « vénitien » se complètent.

Selon Lascoux, le héros d'*André* se situe dans la lignée d'Adolphe, de Lord Oswald (de *Corinne*) ainsi que de William (dans *Caliste* d'Isabelle de Charrière), à cause de son caractère plein de charme, mais dépourvu de volonté et soumis à l'autorité paternelle. Du point de vue de la carrière de Sand écrivain, « *André* a été considéré comme l'oeuvre qui marquait un tournant dans l'inspiration sandienne, inaugurant un style mi-réaliste, mi-idéaliste qui ira s'affirmant. Commencé comme une pastorale, le roman se termine comme *La Traviata* » (p.29).

En 1852, dans sa notice de *Leone Leoni*, l'auteur écrit :

« je m'étais dit que faire de *Manon Lescaut* un homme, de *Desgrieux* une femme, serait une combinaison à tenter et qui offrirait des situations assez

*tragiques, le vice étant souvent fort près du crime pour l'homme, et l'enthousiasme voisin du désespoir pour la femme* » (p. 283).

C'est aux lecteurs de juger si cette tentative est un succès. Dans cette *Manon Lescaut* au masculin, l'héroïne, fille unique d'un riche bijoutier bruxellois, se fait enlever par un jeune aristocrate libertin, Leone Leoni. Abandonnant ses parents dans le désespoir, devenant malgré elle complice de crimes, et même après avoir tenté de se suicider, Juliette rejoindra son amant, en quittant Bustamente qui pourtant l'avait sauvée et l'adore.



LEONE LEONI

En-tête de *Leone Leoni*, dessin de Maurice SAND  
George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris,  
vol. IV, 1854, p. 275 (numérotée 1).

Dans sa présentation de l'ouvrage Mariette Delamairie analyse la structure symétrique des vingt-quatre chapitres, met en relief les caractères des trois protagonistes et le climat de cauchemar où la passion côtoie la folie. On retrouve sans peine dans le développement de l'histoire quelques similitudes avec *Manon Lescaut*, mais « la ressemblance », selon Delamairie, « réside surtout dans la soumission à une passion qui conduit un être jeune à accomplir des actes et à accepter des situations en contradiction avec la morale à laquelle il adhère, tout en restant noble et sympathique » (p. 268).

Delamaire insiste aussi sur la nécessité de rapprocher et de considérer ensemble les trois ouvrages contemporains, *Jacques, André et Leone Leoni*, car leur problématique se concentre sur une même question : l'amour sincère et désintéressé est-il compatible avec le bonheur ? La réponse donnée par ces trois histoires d'amour tragique semble négative. Cependant Delamaire, comme Cathy Leung (p. 276), attire notre attention sur la fin de *Leone Leoni*. Juliette, y refusant l'offre de mariage de Bustamente, choisit de partir avec son amant pour Trieste. On peut y reconnaître la volonté de continuer sur la voie de la liberté, malgré les embûches et dangers de toutes sortes qui peuvent la menacer.

Certains lecteurs sandiens ne résistent pas à la recherche de traces autobiographiques. Il serait facile de superposer l'auteur à Juliette, toutes deux « femmes perdues de réputation ». Delamaire nous indique qu'en plus de la ressemblance que l'on peut trouver entre Musset et Leoni, il existerait non seulement une possible superposition entre Pagello et Leoni, mais aussi entre Sand et ce dernier. En effet, Sand était une femme entre deux hommes à Venise, tout comme Leoni était un homme entre deux femmes à Milan et l'objet de la jalousie des deux. Et Delamaire de conclure : « la présence de l'autobiographie réside non dans la représentation de personnages réels dans la fiction mais dans la peinture de la passion et de ses souffrances » (p.273).

Sans l'expérience vénitienne, *André* aurait été différent et *Leone Leoni* n'aurait pas été écrit. Le séjour de l'écrivain dans cette ville semble tellement décisif que Delamaire constate : « après avoir vécu une crise passionnelle intense, George Sand accepte la vie en marge d'une romancière, forcément éloignée des canons jugés estimables de ses contemporains »

(p. 277). *André et Leone Leoni* sont donc deux romans non seulement importants mais aussi curieux qui reflètent bien un des grands tournants dans la vie de l'auteur.

Chiyo SAKAMOTO



George SAND

*Œuvres complètes*

sous la direction de Béatrice DIDIER

1845-1846, II

*Kourroglou*

Édition critique par Françoise Genevray

*Teverino*

Édition critique par Françoise Genevray

*La Mare au Diable*

Édition critique par Véronique Bui

Honoré Champion, Paris, 2011, un vol.  
668 p., 15,5 x 22,5 cm., relié.

EN DEHORS DE LA MOTIVATION idéologique, ces trois textes (dont deux très peu connus) ne sont reliés entre eux que par la chronologie. En plus, *Kourroglou*, traduction d'une geste du patrimoine turcophone, n'a pas le même statut que les deux autres oeuvres. Ce qui justifie son insertion dans les *Œuvres complètes*, c'est qu'il constitue un aspect méconnu des activités de la romancière » et témoigne de sa passion pour toutes les formes de l'art populaire (10). La preuve de l'attachement de Sand à *Kourroglou* : en 1875, elle en avait prévu la publication dans l'édition abandonnée de ses œuvres complètes.

Françoise GENEVRAY<sup>1</sup> travaille depuis des années sur la geste de Kōroghlu, « héros multiple, à la fois bandit, guerrier et poète » (10). Sa *Présentation* traite d'abord de la genèse de *Kourroglou* dans la *Revue indépendante* (1843), du rôle de Mickiewicz qui fait connaître à la romancière l'orientaliste Alexandre Chodzko et son *Kurroglou* anglais, première transcription de la geste (Londres, 1842)<sup>2</sup>. Sand, intéressée, en confie la traduction à Éliza Tourangin, à court d'argent, et prête son nom à la publication, pour en assurer la vente, mais ne prétend à aucun profit. Elle devra cependant tout réécrire. La revue, sous la pression des abonnés, interrompt la publication et *Kourroglou* restera à jamais incomplet. « Sand aura du moins la consolation de voir traiter l'épopée comme si elle était de sa plume, puisque *Kourroglou* entre en 1853 dans les *Œuvres Illustrées* » (20).



En-tête de *Kourroglou*, Dessin de Maurice SAND  
George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris, vol.V,  
1853, p. 292 (numérotée 1)

Après le contexte philosophico-littéraire, Françoise Genevray aborde les origines de la geste et son histoire compliquée. Kōroghlu aurait été « un rebelle en armes, un hors-la-loi fédérant les mécontentements populaires, l'auteur de coups de main audacieux contre les riches [...], un brigand devenu redresseur de

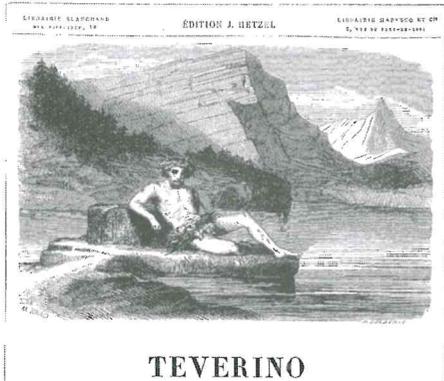
torts » (27), un type qui répond à « l'apostolat démocratique » de Sand (21).

On apprend tout sur le genre, la forme, la provenance géographique ou linguistique de la geste. *Kōroghlu*, appartenant à la littérature populaire profane, illustre le roman héroïque et amoureux (*hikaye*) qui se substitue à l'épopée héroïque traditionnelle à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il est démontré que la version sandienne n'est pas une simple traduction mais bien plutôt une *adaptation* qui « vise à vulgariser, au meilleur sens du terme, une œuvre dont la romancière perçoit l'intérêt humain et la valeur littéraire » (31). Les marques d'auteur jalonnent le texte, Sand abrège, résume, « glisse un mot personnel [...], parfois un commentaire allant de quelques lignes à plusieurs pages » (31). Elle « assume pleinement ce rôle d'intermédiaire » que tant de ses contemporains sentaient nécessaire : être médiateur entre une œuvre étrangère et une culture d'accueil. Elle préfère inscrire *Kourroglou* dans « l'univers persan, plus sympathique à l'opinion courante et mieux balisé au plan littéraire » (32-33). Pour Sand l'alternance prose/vers véhicule « une diversité thématique qui accorde une place de choix aux réalités concrètes et aux choses les plus humbles du quotidien » (33). L'écart entre les éléments prosaïques et les stéréotypes « orientaux » des lecteurs donne au texte un « intérêt neuf ». Quant au personnage du héros, c'est son « côté bon enfant et bon vivant » qui est mis en relief. « Le *topos* du Persan raffiné se trouve mis à mal par ce héros assez fruste, par ailleurs plus impétueux que cruel. [...] *Kourroglou* ne conforte aucun des poncifs en vigueur sur la civilisation persane » (34). Fait significatif, Sand a fini par reconnaître à la geste sa « courbe dramatique », son « unité organique » : bref, sa « dignité littéraire que lui marchandait Chodzko » (35).

L'intérêt passionné de Sand pour ce texte rejoint en fait la propension du romantisme à découvrir des œuvres collectives.

On sait que dans l'œuvre romanesque de Sand les personnages d'origine modeste ne manquent pas. Or, Kourroglou est un homme simple en révolte contre les puissants – « un bandit social cher aux opprimés » (38). Et pourtant, le *Kourroglou* français, faute de certains « ingrédients », ne connaît aucun succès : « Pas un seul paysage, pas un seul monument, pas un seul lieu de culte. Point de bazar animé, de costumes chatoyants, de couleurs éclatantes. » (42-43)

On peut se demander avec Françoise Genevray si l'initiative pionnière de Sand, après celle de Chodzko, peut avoir « ses prolongements naturels : une traduction enfin complète de *Köroghlu* » (43). Quoi qu'il en soit, cette édition critique est désormais incontournable.



En-tête de *Teverino*, Dessin de Maurice SAND  
George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris,  
vol. IV, 1853, p. 113 (numérotée 1)

*Teverino*, qualifié par son auteur de « fantaisie », fut à peine remarqué par la critique. L'éditrice a pourtant raison de dire que « la "fantaisie" a ses lettres de noblesse, qui ne valent pas moins pour Sand que pour Hoffmann, [...] dont *Teverino* invoque le parrainage » (172). Cette histoire, très fin du 18<sup>e</sup> siècle, dominée par

les dialogues, a pour cadre un décor champêtre, avec au centre un « bohémien », un artiste libre, porteur des grands idéaux de sa créatrice.

Après un examen circonstancié de la genèse de l'œuvre, Françoise GENEVRAY procède à un rapprochement entre le vécu de 1834 et le roman de 1845, le décor de la première *Lettre d'un voyageur* et celui, composite, de *Teverino* où les souvenirs personnels se mêlent aux éléments du « pittoresque romantique » : « il s'agit surtout d'un décor épuré, stylisé à des fins essentiellement dramatiques : [...] formes closes [...] ou demi-closes [...] qui fournissent une arène naturelle aux spectacles produits par *Teverino*, metteur en scène d'occasion et grand comédien devant l'Éternel... » (184).

Au sujet de la préhistoire du roman, il est rappelé que Mazzini, en 1842, a proposé à Sand d'écrire un roman sur l'« Italie souterraine ». Ce qu'elle a repoussé sous prétexte qu'elle n'en avait aucune expérience directe. Genevray explique autrement ce refus : fatiguée du travail de documentation nécessaire par *Consuelo*, Sand préfère alors « une écriture plus spontanée, moins tributaire de sources livresques » (185). Pourtant, peu après, *Teverino* « jaillit [...] comme la résurgence fantasque d'une idée sérieuse » (186), un petit roman sans prétention qui s'apparente avant tout aux romans de la pérégrination, de la musique et du théâtre, tels que *Consuelo*, *Le Château des Désertes* ou *L'Homme de neige*, avec pour héros un artiste vagabond, libre de toute contrainte. La « Bohême métaphorique » voisine avec un autre mythe personnel : le cadre alpestre évoque la « patrie fantastique » de la première *Lettre d'un voyageur*, laquelle « recouvre chez Sand un désir d'évasion personnelle et un idéal de liberté politique » (187). Françoise Genevray explore à fond le réseau tissé par l'imaginaire, l'héritage familial et la fic-

tion : on découvre ainsi un roman plus riche qu'on ne l'aurait cru.

*Teverino*, roman *théâtral* ? Le théâtre sert, en effet, de modèle d'organisation textuelle : unité d'action, de temps et de lieu, déguisements répétés, prédominance du dialogue, un héros « né comédien », maître du jeu, sans parler de réminiscences marivaudiennes ou de l'influence de la *commedia dell'arte* et de Musset.

Teverino, « l'image d'un idéal poétique », n'en reste pas moins un artiste problématique. « Plus individualiste que solidaire, plus soucieux d'indépendance que d'attaches », il n'entre pas dans le schéma de la « Bohême mythique » sandienne. Pour Genevray, c'est la réactivation d'un « puissant fantasme » du voyageur de 1834 : un « programme d'insouciance aérienne et de légèreté suprême » (192).

Le héros finit par partir vers de nouveaux horizons, en quête de nouvelles aventures. Son histoire reste ainsi ouverte : « Un libertin sommeille en lui »... Mais ce n'est pas là l'essentiel : « Goûtant le beau partout où il se trouve, Teverino incarne l'esprit du mouvement et du passage. Il restera [...] une pierre qui roule, un homme aux semelles de vent » (196).

Conclusion : malgré ses défauts (écriture un peu lâche, prolixité) *Teverino* finit par séduire : Sand s'y donne « le plaisir de conter et d'improviser comme à loisir : l'allégresse du récit s'en augmente, la vivacité des pensées y gagne.[...] l'auteur met beaucoup d'elle-même, de ses aspirations et de ses idées dans ce vagabondage où se ressourcent son énergie vitale. *Teverino* ou les vacances de la création... » (196).

Véronique BUI, balzacienne, a été tout naturellement amenée à jeter un pont entre Balzac et George Sand<sup>3</sup>. Sa présentation de *La Mare au diable* commence par le constat : « ce petit roman est tout sauf une bluette », il « ne fait pas rupture avec les

écrits socialistes de la romancière » (377). En effet, la première édition du roman comprend deux articles de 1844 qui témoignent des liens organiques entre ses écrits politiques et ses romans<sup>4</sup>. On sait que l'idéalisation n'exclut pas chez Sand le regard critique ; Véronique Bui a néanmoins raison d'opposer le Balzac des *Paysans* à l'auteur de *La Mare au diable* : « Au lieu d'exacerber les tensions sociales, elle œuvre pour leur réconciliation »



En-tête de *La Mare au Diable*, Dessin de Tony JOHANNOT  
George SAND, *Œuvres complètes illustrées*, éd. Hetzel, Paris,  
vol. I, 1852, p. 3

(378). Un fait significatif : Sand avait placé ce roman en tête de l'édition de ses œuvres complètes (Hetzel, 1852) : « ce geste auctorial confère à ce bref roman un certain lustre et un statut particulier : le lecteur entre dans l'œuvre par *La Mare au diable* » (379), un roman qui, au delà de « l'histoire simple et touchante », « donne aussi à entendre et à voir le pouvoir qu'a le romancier de transformer le réel pour faire grandir l'âme du lecteur » (389). La portée érotique du roman, qui en fait « un texte peu adapté à la jeunesse », est également soulignée (378). On n'a qu'à penser à l'éveil du désir chez Germain (chap. X) ou à la tentative de viol du maître, laquelle, sans être décrite, est mise en évidence (chap. XIV).

Dans *Les Noces de campagne*, Véronique Bui voit bien plus qu'un projet ethnographique : « une volonté idéologique de valorisation des mœurs paysannes » (382),

non sans rapport avec l'inspiration rousseauiste. Sont également abordées la difficulté de faire parler les paysans<sup>5</sup> ainsi que l'importance de l'inspiration picturale. Il est démontré que « la peinture, comme la musique imprègne le texte » (385) : par une série de tableaux, le « texte se fait représentation. Sand donne à voir ses paysans » (386). À quoi s'ajoutent d'autres références à la peinture comme pour suggérer que « le monde paysan berrichon est un monde riche, à découvrir, une terre encore inconnue [...] mais une terre dont les rivages valent la peine d'être abordés » (387).

Il ressort de l'analyse que « le discours est si habilement mêlé au récit que l'exposé de Sand sur le rôle de la littérature ne fait pas rupture avec le reste du texte. Le sillon tracé par le laboureur s'inscrit dans le sillon tracé par l'écrivain. [...] L'écrivain est un actant de *La Mare au diable* ; il ne se cache pas, [...] il dit "je" et assume l'idéalisation du récit » (389).

Véronique Bui a relevé à juste titre un détail qui a son importance : la *Préface* (générale) des *Œuvres Illustrées* – où Sand affirme qu'une grande partie de ses œuvres a été composée pour la « classe pauvre ou malaisée » – et la notice de *La Mare au diable* qui ouvre la série, sont datées du même jour. Or la petite Marie, avec son nom fortement connoté, incarne, pour ainsi dire, le programme sandien : « du fait de son âge, elle dessine aussi une évolution. Elle imprime au récit un mouvement, mouvement ascendant de cette jeune fille pauvre et vertueuse qui, sans renier sa condition, va s'élever » (389-390).

Conclusion : *La Mare au diable*, réunissant la plupart des thèmes sandiens, « parle à l'imaginaire du lecteur. Les émotions simples mais universelles [...] trouvent un écho en chacun » (393). Si cette

œuvre peut être lue par toutes les générations et toutes les catégories de lecteurs, c'est qu'elle « parle des origines, elle plonge au cœur de l'enfance de l'homme et de l'humanité, elle est le poème oublié que chacun porte au fond de lui-même » (394).

Ces trois éditions critiques abondent en informations historiques, lexicales ou intertextuelles. Le lecteur trouve en outre divers renseignements sur l'histoire et l'établissement des textes, avec relevés des variantes et bibliographies. À la bibliographie des études critiques sur le roman champêtre, on ajoutera désormais les actes de deux colloques de Lleida : *George Sand. La Dame de Nohant. Les Romans champêtres*, Àngels Santa (éd.), Ed. de la Universitat de Lleida, 2009, 494 p.

Les *Annexes* comprennent des documents plus ou moins nombreux sur la rédaction et la publication des ouvrages, leur réception contemporaine. On y trouve aussi la première version de la notice de *La Mare au diable* (1851), très différente de la définitive. Dans les *Annexes de Teverino*, outre des comptes rendus de presse, on trouve des témoignages d'écrivains et de mémorialistes étrangers, tels Henry James, Ivan Gontcharov, Dostoïevski ou Alexandre Herzen.

Anna SZABÒ

1. Auteur entre autres de *George Sand et ses contemporains russes*, L'Harmattan, 2000, 412 p.
2. Il y a trois graphies pour différencier la version anglaise de Chodzko, la traduction signée par Sand et le corpus de la geste d'origine (n. 1, p. 9).
3. « Balzac/Sand ou la grande fabrique du roman dans la première moitié du XIXe siècle », in *Discours critique sur le roman, 1670-1850*, Orla SMYTH et Jeffrey HOPES (éds.), Univ. de Rouen et du Havre, 2010, pp. 169-185.
4. « La Politique et le Socialisme » et « Réponse à diverses observations », reproduits en annexes.
5. Voir à ce sujet l'avant-propos de *François le Champi* (1847).



## ACTES DE COLLOQUES

### *George Sand journaliste*

sous la direction de

Marie-Ève THÉRENTY,

publications de l'université de

Saint-Étienne, 2011,

un vol., 16 x 24 cm, 298 p., 21 €.

LES DIX-SEPT ÉTUDES de cet ouvrage reprennent les interventions du colloque organisé sur ce sujet en juin 2008 à Montpellier par Marie-Ève THÉRENTY, spécialiste des relations entre journalisme et littérature et du journalisme sandien. Elles entrent en communication, comme le montre ce bref relevé, avec le volume *George Sand critique*, et les deux livres gagnent à être lus ensemble.

Dans les trois premières parties, les auteurs s'attachent à faire connaître dans ses grands moments d'intervention les postures d'énonciation de Sand ; Anne MCCALL s'est intéressée au texte intitulé « Le prince », VIII<sup>e</sup> *Lettre d'un voyageur* dans l'édition en volume, universellement oublié des lecteurs : ces pages dépourvues d'adresse, dialogue de deux amis anonymes allient, tout comme une lettre ouverte, rapport d'interlocution tronqué et appréciation négative – ici de Talleyrand ; bien qu'en accord avec la posture d'opposition fréquente dans ce recueil, elles embarrassent par la gratuité de leur attaque. *Les Lettres à Marcie*, relues par Nigel HARKNESS, sont un autre exemple d'énonciation retorse et d'échec de communication : des lecteurs contemporains, attribuant à Sand les conseils décevants de l'épistolier, lui ont adressé les vertes réponses de Marcie. C'est au contraire un moment de maturité et de maîtrise de la polémique qu'analyse Catherine NESCI (« Une polémique vrai-

ment fraternelle » : communication et espace public chez George Sand ») rapprochant l'histoire de Fanchette de définitions de principes parues en 1844 : confier la parole et l'émotion au fictif Blaise Bonnin est une idée heureuse, avant que, mise en cause par le procureur de la Châtre, Sand ne détruise avec indignation sa présentation des faits, portant dans l'espace public une parole polémique au féminin car « le pseudonyme qui voile le sexe » n'est plus « un mystère ». C'est encore par l'invention d'une fiction, cette fois dialogue théâtral, entre des personnages nettement campés, que Sand collabore la même année à *l'Almanach populaire de la France* : cette saynète, estime Catherine MASSON (« *Le Père Va-tout-seul* : théâtralisation de l'article politique sandien ») serait « la scène populaire rêvée que [Sand] n'a jamais réalisée ».

L'enquête précise et exhaustive de Thomas LOUÉ, appuyée sur des tableaux, montre la courbe de la relation éditoriale exceptionnelle entre Sand et la *Revue des Deux Mondes* dans le second temps de leur collaboration, de 1858 à sa mort ; si la revue de Buloz protège la romancière du morcellement du feuilleton et lui assure un revenu confortable, elle évite les textes journalistiques de Sand, et répugne à l'ambition littéraire : à l'exception de *Mademoiselle La Quintinie*, sommet de leur complicité, celle-ci ne lui donna guère que des romans non politiques. L'article capital de Claudine GROSSIR (« George Sand journaliste : l'invention de l'actualité ») montre que Sand, qui se veut actuelle et consent même à l'oubli posthume, est loin de se soumettre pour autant à la tyrannie du prétendu événement : elle nomme et réévalue les faits, s'indigne par exemple de l'*innocenticide* de Fanchette, mais dédaigne – « réconciliation littéraire et rien de plus » – la réception de Sainte-Beuve à l'Académie française par Hugo, et excelle dans la ré-

ponse, parfois décalée [comme celle sur le réalisme, où elle ne défend pas Courbet comme le lui demande Champfleury en 1855, mais *Madame Bovary*, en 1857 – cf. Marie-Hélène GIRARD, p. 154-56]. De même, Sand traite avec liberté et une subjectivité assumée cette forme en voie d'étroite codification qu'est la nécrologie (Gabrielle MELISON).

Viennent ensuite les analyses de séries définies par leurs domaines : la critique littéraire, qui fournit avec la politique dont elle est souvent proche, la plus importante, la plus abondante de ses contributions à la presse, vient en premier lieu ; il revenait à Christine PLANTÉ de caractériser la somme des interventions de Sand en ce domaine : écrivaine, elle tient son autorité de ses romans, et n'est jamais assujettie à contribuer régulièrement ; son œuvre critique n'est pas d'une historienne de la littérature, elle ne donne pas non plus un paysage complet des contemporains ; mais, critique très variée – elle aborde aussi la poésie –, et dont Christine Planté regrette qu'elle s'assujettisse au présent et à une perspective morale ; dans le domaine pictural, les amitiés déterminent ses interventions (Marie-Hélène GIRARD : « Critique d'art : George Sand dans la mêlée ») l'exposant, dans un contexte polémique, à soutenir à la fois Delacroix, et Calamatta, graveur d'Ingres attiré. François KERLOUÉGAN (« Un grand effet obtenu par les moyens les plus simples » : George Sand critique d'art ») choisit 5 articles dont 3 analyses de gravures par Calamatta et, paru en 1871, son « testament esthétique », un long texte de 1841 où elle fait parler Delacroix. Sand pose un idéal classique de vérité et de simplicité, affirme par le choix de ses interventions le caractère pluriel de la création de beauté et l'importance des passeurs, graveurs, traducteurs tandis que le détour par l'image ouvre sur une

interrogation profonde, voire angoissée, de sa féminité, au miroir des vierges d'Ingres et Raphaël, de la Joconde...

La troisième partie s'intéresse plus précisément au mode de publication en feuilletons. Lise DUMASY suit « [l]a publication en feuilletons d'une autobiographie : *Histoire de ma vie* de George Sand dans *La Presse* » et du roman autobiographique *Elle et lui* ; elle montre l'intensification des relations de Sand avec Girardin, avec les publications concurrentes ou contemporaines, sa lutte pour se préserver, pour corriger son image, et regrette le silence sur 48, sur sa vie amoureuse ; l'écart du feuilleton sandien par rapport aux habitudes du genre est analysé par Olivier BARA à propos de *Lucrezia Floriani* (1847), récit dépouillé au dénouement prévisible qui prend à contrepied le feuilleton populaire, et par Daniel DESORMEAUX montrant comment *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1861) redéfinissent le roman feuilleton historique en écartant tout événement connu et tout personnage célèbre.

Les dernières études s'éloignent de l'œuvre journalistique de Sand pour la confronter diversement à la Presse : Michèle FONTANA examine les caricatures de la monarchie de juillet et de la Seconde République – sous l'Empire la législation en restreint très étroitement l'usage –, et le contrôle que Sand exerce sur son image en distribuant son portrait. Dans sa lecture des préfaces successives aux *Œuvres complètes* (« Les préfaces des *Œuvres complètes* : Duel et réconciliation avec la presse ») en 1842 (celle-ci précédée de 3 brouillons), en 1851, en 1875, Béatrice DIDIER montre la progressive conquête de l'écrivaine sur le ressentiment envers la critique professionnelle, intermédiaire inévitable entre l'auteur et le public. Alice PRIMI rappelle, contemporaines de la carrière de Sand, les diverses tentatives d'ex-

pression politique de femmes dans journaux et revues; les noms d'Eugénie Ni-boyet, de Jeanne Deroin, puis de Julie Daubié, réapparaissent à chaque moment de libéralisation : 1830-35, 48-49, fin de l'Empire ; les audaces et les ruses aussi (la critique littéraire d'André Léo se faisant politique, par exemple) ; moins surveillé, le feuilleton est plus accessible aux femmes, et les romans anticléricaux ou sociaux de Marie-Louise Gagneur dans *Le Siècle* sont comparés à ceux d'E. Sue : ouvertures mineures, mais réelles, qui se densifient au fil du temps - sans interférence décelable avec l'action sandienne.

Cet ensemble très riche montre certes l'extrême diversité des interventions sandiennes mais surtout de l'assiette de son autorité, si difficile à conquérir, car l'univers des journaux, toujours proche du politique est plus exclusivement masculin que celui de la littérature. Les plus efficaces font parler des personnages fictifs : Blaise Bonnin, Le Père Va-tout-seul. Mais Sand a connu des échecs de la communication dus aux dispositifs d'énonciation lacunaires, par lesquels elle a parfois protégé sa critique. Ils font comprendre tout le prix de la fiction auctoriale, variable au fil du temps, essayée et réussie par elle : un « je » masculin est son porte-voix (« masculin de convention », PLANTÉ, p. 134) par lequel elle ne prétend pas se dissimuler, mais se réclamer d'une humanité intellectuelle et morale commune, parfois dans des discours qui intègrent plus ou moins de son expérience de femme ; ce « je », toujours à reprendre et à redéfinir, est une des grandes inventions continuées de Sand et une conquête pour les femmes – à distance de l'action des militantes évoquées par Alice PRIMI.

Michèle HECQUET



## ÉTUDES

Christine CHAMBAZ-BERTRAND :

### *George Sand était leur mère*

présentation de Béatrice DIDIER

Le Jardin d'essai, Paris, 2007,  
un vol., 21 x 13 cm, 253 p., 23 €



George Sand et ses enfants dans les jardins du Luxembourg  
(dessin de MUSSET dans une lettre adressée à George Sand,  
28 juillet 1833)

**E**EN PRÉFAÇANT L'OUVRAGE, Béatrice Didier en souligne l'originalité : loin de constituer une thèse remaniée, il retrace l'histoire des enfants par rapport à leur mère au lieu de les évoquer « à l'ombre d'une mère illustre et géniale. Le lecteur est ainsi conduit « à l'autre versant de cette épopée familiale ».

L'étonnant est que ce livre, paru après la disparition précoce de Mme Chambaz-Bertrand demeure le seul point de référence des études sur Solange, à vrai dire encore bâclées.

Mme Chambaz-Bertrand éclaire d'un jour nouveau les impressions contrastées de la jeune femme lors des naissances de ses enfants. À ses dires, la venue au monde de sa fille n'aura pas été, comme celle de son frère « le plus beau moment de [s]a vie ». Constatation que l'auteur s'explique par « la différence du contexte des deux naissances. Maurice, dont la venue au monde est saluée triomphalement, est le fils d'un couple qui a les

apparences d'une union réelle. Solange naît d'un couple en crise. [...] Elle « saura qu'elle n'est peut-être pas la fille de son père [...], en outre les cinq premières années de sa petite enfance seront plus troublées que celles de son frère, car sa mère va bientôt changer de vie. » (pp. 15-16).

La saga des Sand, vue du côté du petit monde, est découpée en 19 brefs chapitres. La correspondance maternelle y tient une place majeure. Si les premiers post-scriptum des lettres d'Aurore à Casimir et aux amis débordent de compliments à propos de ses deux enfants, l'auteur voit apparaître dans une lettre du 31 mars 1831 à Sophie Dupin, une sévérité jusqu'alors ignorée à l'égard de Solange (âgée de 3 ans à peine) : « *ma fille est belle et maulvaise [...]* Maurice est maigre et bon. » Jugement comparatif, quasi pendulaire, qui ira s'étoffant parfois au moment même où la mère exprimera de l'admiration pour sa cadette. Maurice est plus souvent cité que sa sœur, et son caractère vanté au cœur même des lettres. L'auteur met en relief « la thématique de l'inceste » qui inspire à la jeune mère une fanfaronne impudeur.

Lorsque George Sand amorce à Paris en 1831 sa conquête d'un métier, elle se sépare à tour de rôle de ses enfants. De plus, il arrive à ceux-ci d'être longuement séparés entre eux. Mme Chambaz-Bertrand se demande si cette situation n'est pas à la source de futures rancunes. Le chapitre intitulé « L'affaire Musset » évoque l'éloignement de six mois de la romancière amoureuse. Sans doute la mère a-t-elle alors « d'autres tracas en tête ». Cette vie parallèle semble poser une foule de problèmes que Sand s'emploie à régler, notamment en invitant époux, précepteur, amis, à faire régulièrement sortir son fils du collège. Elle se plaint que celui-ci ne réponde pas pon-

ctuellement à ses lettres, comme si c'était elle l'infortunée ! Mme Chambaz-Bertrand s'étonne que la romancière n'ait pas imaginé ses enfants victimes de la même « terreur » qui s'est emparée d'elle quand on l'avait, toute petite, séparée de sa mère : « Malgré cette douloureuse expérience personnelle, non seulement Sand n'écourte pas son séjour en Italie, mais le prolonge de quelques mois. »

Peu après son retour, Sand met sa fille en pension (elle y restera plus de deux ans). L'auteur s'interroge : n'est-ce pas trop tôt, à six ans ? Et ce choix est tout à fait contraire à son rejet de l'éducation collective. Seul avantage : il met les enfants à l'abri, tandis que les relations entre Aurore et Casimir se détériorent jusqu'à la séparation. Selon Mme Chambaz-Bertrand, citant l'épistolière, Sand « ne domine plus le caractère fantasque, tempétueux » de sa cadette. Tandis que cette dernière, dans ses premiers billets tâtonnants, réclame sa mère et Nohant, George échange avec son fils adolescent une correspondance tendre et qui se veut formatrice. Lui assignant une place de choix (« *tu es ce que j'ai de plus précieux au monde*, 20 avril 1836), elle semble lui déléguer une part de ses pouvoirs à l'égard de sa sœur. Citant une lettre de la fin mai 1836, l'auteur voit s'élargir le fossé entre un Maurice « ange de grâce, de bonté, de tendresse » et une Solange « très supérieure à son frère, mais bien moins aimable », et conclut : « l'admiration pour Solange, l'affection démesurée pour Maurice ».

Et pourtant, une nouvelle famille (les Sand) va se constituer. Le 29 juillet 1836, Aurore signe le traité qui la libère de M. Dudevant et lui rend Nohant et sa fille. De ravoir son fils, elle fait son affaire. Le 8 juillet elle confie à ce dernier : « *Solange et toi, vous êtes toute ma famille [...]* À nous trois nous serons forts ». Le 30,

Sand écrit à sa mère : « *Je suis enfin tranquille et libre pour toujours* ». Cette force à trois, cette liberté, voici qu'ils la vivent dans une escapade qui les conduit en Suisse auprès de Liszt et de Marie d'Agout. Moment de grâce qui, selon Mme Chambaz-Bertrand, fait espérer une vie nouvelle pour « des enfants placés au contact des plus grands artistes du temps », loin des conventions (p. 43). Le voyage inspire à George, dans la *X<sup>e</sup> Lettre d'un voyageur* une évocation fervente du rayonnement de sa fille. Plus jamais, remarque l'auteur, elle ne consacrerà à Solange un portrait aussi inspiré.

Une maladie, peut-être diplomatique, empêche Maurice de rentrer à son collège ; dramatisant la situation, Sand arrache la garde officieuse, bientôt officielle de son fils. Craignant néanmoins l'enlèvement des enfants, elle veut les garder près d'elle. En février 1837, elle écrit à Solange : « *Il me tarde de t'avoir pour toujours* ». À défaut de précepteurs qui durent, George redevient l'éducatrice que l'alphabetisation précoce de Solange avait enthousiasmée. L'auteur minore quelque peu l'enseignement jugé « anarchique » dispensé par Sand à ses enfants de 1838 à 1840. L'on peut se reporter à ce propos à la recherche bien documentée de Brigitte Diaz<sup>1</sup> sur ce préceptorat de deux ans qui connaît son apogée à Valldemosa. Après avoir fait étudier à sa fille l'histoire, la philosophie, les religions, Plutarque, les tragédies de Shakespeare, George Sand note « un grand développement de l'intelligence », mais, conclut Brigitte Diaz « avec le retour de Majorque et l'installation de toute la troupe à Nohant, s'achève définitivement cette idylle rousseauiste. »

1. Brigitte DIAZ : « Sand éducatrice : "Il n'est pas de pire éducatrice qu'une mère" », in *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, textes réunis par Michèle HECQUET, Artois Presses Université, 1998

L'idylle survit jusqu'au début juin 1839 à Nohant, où l'on étudie, avant de recevoir des amis, d'écouter Chopin au piano. Mais, dès le 20, Sand se dit « *écrasée du travail de précepteur* » qu'elle finit par céder aux maîtres à cachet. L'indolence de ses enfants lui pèse. Le 5 septembre, elle se plaint à Hippolyte de la paresse de son aîné. Quant à Solange, selon George, elle « *a toujours le diable au corps. Je ne sais pas si je ne serai pas forcée de la mettre en pension quelque temps pour lui faire le caractère* ». Trois lettres un peu vives décideront Maurice à rentrer à Nohant, de Guillery où il « *ne fai[t] rien.* »

À Solange il faudra plus de trois ans de pension pour gagner le droit de retrouver Nohant et les siens. Mme Chambaz-Bertrand voit dans la lettre du début d'octobre, écrite par George sans doute à Chopin et annonçant la rentrée de sa fille à la pension Héreau (le 1<sup>er</sup> octobre 1840) la preuve de l'attention discrète portée par le compositeur au sort des enfants. Sans doute, mais le ton ferme, la « *détermination* » et l'irrévocabilité de la décision, sèchement brandis, établissent George, pédagogue démissionnaire, en mère convertie, semble-t-il, à la nécessité des règles collectives. Le fait est qu'elle assumera sa volonté d'exclure Solange en dépit des réserves d'Hippolyte, Maurice, Chopin. Mme Chambaz-Bertrand relève dans une lettre du 23 mai 1841 au maître de pension Bascans le mélange singulier de louanges de sa fille et d'obsessions répressives la concernant. À peine énumérés ses dons et qualités, elle suggère, en dépit du « *régime doux et calmant* » préconisé quelques lignes plus haut, d'envisager de la priver de sortie pour avoir rechigné à quitter les siens. « Sand, conclut Mme Chambaz-Bertrand, dispose là d'une arme sûre, véritable épée de Damoclès qui va être suspendue sur la tête de Solange et

constituer la teneur de bien des lettres. »

Les lettres de George à sa fille citées dans l'ouvrage tournent autour de la modification espérée du caractère de Solange : si elle ne change pas d'état d'esprit à l'égard des siens, adieu sorties et vacances ! L'auteur souligne la différence de ton entre les deux : « Solange qui dans la vie s'est exprimée avec violence envers sa mère adopte presque toujours dans ses lettres [un] ton doux et tendre. Celles de George Sand à sa fille sont souvent dures (p. 80). » L'auteur ajoute une remarque qui donne à réfléchir : « On écrit beaucoup de part et d'autre sur l'amour qu'on se porte : trop. C'est suspect. » (p. 81). En général, Solange, étalant ses larmes et son affection est toute excuse et humilité. Si elle a le malheur de se plaindre des allusions maternelles aux triomphes de Viardot, à l'exemplarité d'Augustine et de l'aimante Luce, une lettre cinglante dénonce son « *manque de cœur* ». À cette réprobation George associe parfois Maurice, négligeant le risque de diviser à jamais ses enfants : que devait penser Solange, demande l'auteur, du « *nous* » désignant la mère et le fils ? Dès l'âge de 17 ans, Maurice est promu « homme de la maison », celui sur qui prendre appui.

Autre motif censé justifier l'enfermement de Solange : combattre sa paresse par le travail et l'émulation. Sand n'a pas choisi au hasard les Bascans, pédagogues « *froids et inflexibles*. » (Corr., t. V, p. 479). La correspondance permet de suivre la fillette dans ses moindres activités et de discuter de son programme scolaire. Sand préfère les leçons particulières. Mais les leçons générales, que Solange n'écoute pas, ont l'avantage « *d'enrégimenter la personne* ». Elle insiste sur la nécessité pour sa fille d'« *apprendre à travailler* ». Travailler pour quoi ? Mme Chambaz-Bertrand s'interroge : « À quel

métier George Sand aurait-elle pu former sa fille ? Dans le milieu où elle est née, Solange ne pouvait qu'être actrice ou maîtresse d'internat. » (pp. 111-112). Artiste, George exclut, dans ses lettres aux Bascans qu'elle puisse jamais l'être : sa sensibilité littéraire précoce lui aurait-elle échappé ? L'étude par l'auteur de la correspondance des enfants révèle le petit nombre des lettres du fils au regard de l'abondance épistolaire de sa sœur. Cette dernière lit très tôt les romans de sa mère, s'incarne en ses héroïnes, signe ses lettres « Sand », ce que George lui interdira quand, tardivement, elle sera éditée. Au contraire, Maurice pourra signer Sand, fût-ce ses plus mauvais romans.

Dès son retour à Nohant, Solange ne reconnaît plus son havre : sa place de fille n'est-elle pas tenue par d'autres qui monopolisent les confidences ? Parmi les clans qui se forment elle ne trouve d'affinités qu'auprès de Chopin dont elle louera en 1895 les qualités d'exception dans un texte fortement censuré par Aurore Sand, héritière de décennies de haine (texte présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, *Les Amis de George Sand* N° 32 consacré à Chopin, pp. 51-72). Solange se révèle ainsi capable d'amitié forte. Les rapports s'aigrirent entre Chopin et Maurice, à qui sa mère donne toujours raison (« George Sand n'a jamais sacrifié son fils à un homme, sauf à Alexandre Manceau », p. 96). La romancière songe à marier Solange. Brièvement fiancée à un gentilhomme voisin, elle pose, en même temps que George chez Clésinger, le 18 février 1847 ; quelques semaines plus tard, elle est mariée avec le sculpteur, malgré les mises en garde de Delacroix et de Chopin (tenu dans l'ignorance des préparatifs). « Elle voulait de la passion. Elle en avait » (p. 94). Chopin lui reproche ce désastreux mariage devenu cause de leur rupture. Il n'abandonne pas Solange, frappée par le brusque

décès en 1848 d'une fille à peine née. La seconde, née en 1849, séduit sa grand-mère, mais Clésinger l'enlève. À Solange désespérée George propose, en guise de réconfort, un programme d'austérité féroce. L'auteur signale à ce sujet la réapparition en elle de la « mère morale ». La fin tragique de Nini déchire les deux femmes, « mais même cette douleur n'a pu les unir » (p. 134). Le 1er mars 1855, Solange écrit dans son journal : « Cette enfant lui était plus chère que moi ». Le 29 mars, elle se plaint à Aucante : « N'ayant plus d'enfant, je n'ai plus de famille. Ah, ils m'ont joliment plantée là avec leur Italie ». L'auteur se demande si Solange avait ou non été conviée au voyage. Elle juge « pathétique » l'inscription « mère de Jeanne » sur la tombe de Solange, comme si telle avait été sa seule raison d'être (pp. 117-118).

Mme Chambaz-Bertrand assure que « jamais plus fortement que dans son journal intime, [Solange] n'a manifesté son sentiment filial ». Un jour de juillet 1855 sa mère lui affirme son espoir dans une survie ; le 25 septembre elle ajoute qu'« après la mort de sa fille, elle a vécu pour sa mère et que sa rencontre avec elle un jour de juillet 1855 l'a sauvée » (p. 120). Brigitte Diaz (n. 1, p. 208-211) relève les moments d'apaisement épistolaire où George se fait conseillère, agent littéraire, correctrice d'écrits de Solange ; au début 1868 mère et fille se retrouvent autour de *Jacques Bruneau*, revu par George, édité grâce à elle. Autre terrain d'accord entre les deux femmes : leur intérêt pour Sainte-Beuve, devenu à partir de 1859 le conseiller littéraire de Solange après avoir été celui de la jeune George Sand (pp. 163, 196-200).

Cependant, dès 1856-57 le rejet de Solange s'est amplifié. L'auteur reproche à Sand « un peu de cruauté » dans le long refus d'accueillir une croix sur la tombe de Nini. Mais le plus grand motif de détesta-

tion réside dans la vie privée jugée chaotique de Solange. L'auteur reste prudente à propos de possibles amants exotiques, préférant attirer l'attention sur le long attachement heureux/malheureux entre Solange et Alfieri. Le jugement le plus extrême de Sand sur sa fille se résume dans le réquisitoire adressé à l'ami des deux femmes, Poncy (octobre 1865) : « C'est une femme payée et entretenue – Moi, je n'accepte pas la prostitution » (p. 152). « Le dossier de Solange est difficile à plaider, mais on peut le tenter. Dès le départ, pratiquement jusqu'à la venue à Paris, le lien entre mère et fille fut coupé, comme l'avait été le lien avec Sophie Dupin. Et George Sand a peut-être mauvaise conscience vis-à-vis de sa fille dont l'esprit critique ne lui permet pas l'auto-satisfaction. En définitive, Solange est la seule qui tienne tête à George Sand » (p. 153). Éloignée de Nohant, voire du Berry, Solange mène une vie souvent à part, ajoutant ses propres amis à quelques-uns de la famille. À Nohant, le duo s'est fait trio : une fois implantée chez les Sand, Lina « remplace [Solange], l'élimine presque » (p. 138). Elle n'est plus que « l'autre » : celle à qui l'on prête (dans les années 60) des relations flamboyantes avec le prince turco-égyptien Khalil-Bey et le Cairete Wacyf Pacha, envoûté par Paris, ému par Solange. Ce dernier, « qui fut ou non son amant, sera un des plus fidèles amis de sa maturité. Il était père d'une fillette, Nazli, dont on s'est demandé si elle n'était pas la fille de Solange ». Georges Lubin croyait à cette maternité « égyptienne ». Mme. Chambaz-Bertrand en doute un peu sans pouvoir oublier que « les uniques descendants dont Georges Lubin possédait les adresses étaient ceux, peu nombreux, d'Hippolyte Chatiron et d'éventuels descendants égyptiens » (p. 150).

Sa « plaidoirie » terminée, « c'est à elle, la grande exclue, que [l'auteur] laisse la

parole » (p. 186). Suivent en *Annexes* 56 pages de lettres adressées par Solange à sa mère, à Poncy, Alfieri, Aucante, toutes inédites, à de brefs extraits près, précédées d'une présentation pertinente. Laissant de côté les textes publiés par Samuel Rocheblave (*George Sand et sa fille*, Calmann-Lévy, 1905) et Bernadette Chovelon (*George Sand et Solange – mère et fille*, Piro, 1994), l'auteur offre du neuf : la première lettre à George citée est de 1851 ; les dernières datent d'un après-Sand mélancolique. Quelques-unes sont des splendeurs, dotées d'une diversité de tons, riches d'humour, notamment dans l'art du portrait qui, selon l'auteur, caractérise Solange, parsemées de maximes trahissant un désespoir doux. Une liste des œuvres de Maurice et Solange et une bibliographie complètent le volume. Christine Chambaz-Bertrand se confirme comme un des rares connaisseurs de la correspondance inédite de Solange. Il est dommage que le temps ne lui ait pas été donné de tirer d'un ensemble aussi riche, aussi divers, aussi méconnu, de quoi meubler une biographie jusqu'ici largement légendaire.

Aline ALQUIER



**Bernard HAMON**

## *Escales en méditerranée*

Centre interuniversitaire de recherches  
sur le Voyage en Italie,  
« Dimensions du voyage »

19, C.I.R.V.I., Str. Revigliasco 6  
10024 Moncalieri (Italie), 2011,  
189 pp., 16,5 x 23,5, 20 €. <sup>1</sup>

**S**uivre pas à pas George Sand depuis sa première escale à

Marseille en 1833 en compagnie de Musset jusqu'à ses visions surplombantes des côtes provençales en 1868 : tel est le but que s'est fixé Bernard HAMON, naturalisé marseillais après une assez longue fréquentation des mers septentrionales. L'auteur s'étonne que tant de gens aient voyagé avant la révolution des transports du début des années 1840 : voyages d'une accablante lenteur, hachés, pénibles, dangereux souvent. Les conditions rencontrées par Sand en 1833 (Marseille-Gênes-Venise) et 1839 (Paris-Majorque et retour avec un « crochet » par Gênes) étaient, souligne Bernard Hamon, « celles du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Le chemin de fer n'ayant pas encore détrôné le fer à cheval, c'est en voiture hippomobile qu'en 1833 s'effectuait – en 4 jours ! – le parcours Paris-Marseille.

Pour nourrir son récit, l'auteur emprunte à la Correspondance de Sand puis à ses Carnets. La consultation des œuvres de l'historien de Marseille Pierre Echinard apporte, sur le développement portuaire et urbain un complément utile aux notations quelque peu lapidaires de Sand et de Chopin, voyageurs las et assaillis de soucis financiers. Pour le premier voyage il est fait référence à la *Première lettre d'un voyageur*, éclatante entrée en littérature de l'aventure vénitienne ainsi qu'à d'autres textes inspirés par la ville des doges. Une page de *Spiridion*, roman écrit à Valldemosa, citée p. 47, évoque le chant étrange (« une rêverie plutôt qu'un chant ») du timonier guidant de nuit Chopin, Sand et ses enfants de Barcelone à Majorque. Là, comme à Venise, George est impressionnée par des voix nocturnes obéissant, croirait-on, au rythme des vagues. L'auteur tire, non sans malice, non pas d'un écrit de Sand mais d'une page du journal intime de Pagello, l'image tournoyante et vivement colorée de ce qui ne s'appelait pas encore le Vieux-port (p.40). George Sand avait

eu l'idée bizarre, dans une lettre du 18 décembre 1833, de comparer ce lieu fameux à « la mare aux canards de Nohant ». Rentré seul de Paris vers l'Italie en octobre 1834, Pagello avait été ébloui par le port, sans toutefois cacher son envie d'échapper au plus vite à ce capharnaüm.

Il faut bien admettre que la ville où la maladie et l'impécuniosité retiennent Sand et Chopin, n'emballa ni l'une ni l'autre. Les lettres citées de chacun d'eux montrent leur préférence pour des oasis de fraîcheur et de verdure avec vue plongeante sur la mer. Leur excursion vers Gênes eût pu les combler sans le déchaînement du mistral et l'inconfort du bateau : dans la note 31 l'auteur décrit ces bateaux de bois utilisés par la voyageuse jusqu'en 1855. Le trajet le plus pénible fut le dernier, où George et Manceau eurent beau se faufiler dans des cabines que la famille avait baptisées « tiroirs », la tempête resta effroyable. Côté chemins de fer, le progrès est réel : un peu plus de 24 heures en tout et pour tout en 1855. Bernard Hamon montre la cité phocéenne agrandie, embellie, dotée de la gare St-Charles et d'un deuxième port. Le voyage à Rome constitue, précise l'auteur, « la dernière escale de George ». Son roman, *La Daniella*, écrit l'année d'après, se nourrit d'impressions engrangées au fil des routes. Sand reverra la Méditerranée, mais différemment, le long des côtes, moins guidée par le plaisir de partir que pressée par une urgence de régénération.

En 1861, à peine rescapée de la typhoïde, elle s'installe près de Toulon, à Tamaris, « un paradis terrestre..., la mer à nos pieds, des montagnes magnifiques au-dessus de nous, une vue splendide ... Solitude absolue ». Ces lignes enthousiastes sont choisies par l'auteur parmi la centaine de lettres envoyées au cours du séjour. Lieu inspirant s'il en fut, ce « *golfe de satin changeant* » envoûta la roman-

cière qui se décrit « *la proie enivrée de la passion de voir* » (« 1861 Tamaris À Rollinat, *Journal, in Impressions et souvenirs*, Éd. Des femmes/A. Fouque, 2005, p. 189). Dans ses Carnets journaliers l'écrivain ressuscite ses visions le soir. Leurs 129 feuillets fourniront le *Journal du Voyage dit du Midi* dont Hamon fait son miel. Tamaris se fera roman en 1862. On y retrouve la « *maisonnette* » minutieusement reproduite, avec son jardin « *sans clôture et sans culture* », avec le pittoresque voiturier et son âne. Mais la romancière fait aussi la connaissance en ce lieu paradisiaque de Paul Talma qui lui dévoile les secrets de « la navigation en grand » : elle est comblée.

Invitée en 1868 par Juliette Lamessine dans sa maison près de Golfe-Juan, George Sand ne rassasie pas sa vue de ce Sud-Est « où tout est lumière ». Elle apprécie la découverte de l'Estérel où les Alpes et la mer s'embellissent mutuellement, Antibes et son jardin Thuret, plantureux, secret, avec, là encore, de saisissants effets de contrastes. Hamon fournit des extraits de lettres et d'articles parus dans *Lettres d'un voyageur in Revue des Deux Mondes*, juin-juillet 1868 : ils expriment l'ébahissement de la romancière devant tant de splendeur, mais aussi des critiques sévères à l'égard des abus dictés par l'intérêt particulier. « Elle dénonce, souligne Hamon (p. 140) l'enlaidissement apporté par l'homme. Des créations urbaines, jugée-elle, sont à ranger dans ces atteintes à l'harmonie du monde ». Sand ne devait plus revoir ces rivages.

Hamon énumère dans sa conclusion les retombées littéraires de cette immersion dans la beauté : « Le voyage, réel ou imaginaire, souligne-t-il, fait partie intégrante de l'oeuvre sandienne ». Il évite pourtant de montrer Sand seulement

voyageuse. Elle est reliée par son immense correspondance à la vie sociale et littéraire du pays. Hamon veut l'évoquer agissante dans son temps, ce qui semble autoriser l'auteur à publier en Annexe II *La situation des femmes au temps de George Sand*. Mais n'occupe-t-elle pas une place un peu à part au sein du sexe brimé ?

Aline ALQUIER

1. Cet ouvrage n'étant actuellement pas distribué en France, il est possible de l'acquérir en s'adressant à l'auteur : hamonb2@hotmail.fr



## SPECTACLES

### Le Chant des frênes ou l'incomparable amour

Théâtre de l'île Saint-Louis Paul Rey  
39 quai d'Anjou, 75004 Paris



« Le Chant des frênes »

Catherine FANTOU-GOURNAY, Michaël LONSDALE

MARC ZVIGUILSKI, responsable de la datcha de Tourgueniev à Bougival, mais aussi cinéaste et metteur en scène, et Catherine FANTOU-GOURNAY, metteur en scène, comédienne, musicienne, ont présenté l'hiver dernier un spectacle inspiré par la longue relation amoureuse qui a uni Tourgueniev et Pauline Viardot-Garcia et basé sur leur cor-

respondance. Michaël LONSDALE prêtait sa voix remarquable à l'écrivain russe, tandis que Catherine Fantou-Gournay, auteur avec Marc Zviguilski de la version du texte scénique, incarnait avec élégance, douceur et vivacité la musicienne. Ce spectacle, conçu pour l'année franco-russe, qui coïncidait avec le centenaire du décès de Pauline Viardot, avait été créé en mai 2010 à Bougival.

C'était une gageure de faire passer, dans l'espace très restreint de ce théâtre, le mouvement, l'espace et la renommée de carrières européennes, d'amitiés internationales, de combats pour la liberté, pour la musique ; de rendre sensible aux spectateurs, avec le petit piano du salon qui, avec son samovar et les arbres derrière la fenêtre, figure Bougival, une vie de voyages et de musique si vaste et si variée ; aussi l'artifice avoué, imaginé par Marc Zviguilski est adroit, car il vise autre chose : un jeune amateur vient interviewer Tourgueniev et Pauline Viardot à Bougival, vers 1880, il disparaît quand est mis en place, avec le duo épistolaire, une atmosphère de recueillement et de remémoration, une sorte de théâtre intérieur ; ce dispositif, et les choix du texte, font leur place aux silences et aux absences, qui traversèrent ce long attachement, né de l'adoration du jeune Tourgueniev pour la cantatrice venue à Saint-Petersbourg. Il permet de donner de ces expériences si vastes, si disparates et si souvent disjointes une image décantée par les filtres de la mémoire : le chant de Catherine Fantou-Gournay est allusion à la musique – nous ne sommes pas à l'Opéra – ; il rend sensible l'entente singulière du trio formé avec Louis Viardot, qui épousa la jeune cantatrice en 1841. On suit, à travers les échos multiples de l'Histoire et des grandes créations musicales, l'approfondissement du lien entre ces deux artistes, leur égal souci de traduction, de transmission

et d'animation artistiques au sein de l'Europe musicale, littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. La seconde partie, plus sombre, figure la fin de Tourgueniev, veillé et consolé par Pauline, en 1883. Les mots prononcés par Michael Lonsdale, expriment l'abandon à la souffrance – essoufflement, longs silences, et ces inimitables ruptures de ton –, et appellent l'indéfectible soutien de son amie.

Ce spectacle émouvant, qui ne recherchait pas l'effet, mais la justesse de la suggestion était imaginé et réalisé par deux personnalités artistiques dont les parcours sont ceux de passeurs confirmés de culture entre France et Russie.

Michèle HECQUET



## VIE DE L'ASSOCIATION Rapport d'activité de l'année 2011

présenté par Danielle BAHIAOUI  
à l'Assemblée générale ordinaire  
du 28 janvier 2012



Allocution du président HAMON à l'AG du 29 janvier

L'ANNÉE 2011 FUT INAUGURÉE le 29 janvier par notre Assemblée générale, tenue dans un salon de la mairie du IX<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Ceux de nos administrateurs dont les mandats venaient à expiration (Michèle Hecquet, Marielle Vandekerkhove-Caors, Martine Watrelot, Thierry Bodin, Thierry Derigny

et Jean-Paul Petit-Perrin) ont été réélus. Thierry Derigny a démontré ensuite l'utilisation du site internet de notre association avant la présentation par Marie-Paule RAMBEAU du bilan de l'année Chopin

Les activités de notre association ont été fournies tout au long de cette année 2011. Simone BALAZARD a poursuivi l'organisation des ateliers de lecture des œuvres de George Sand en réalisant 5 réunions : *Valentine*, le 7 février, *François le Champi*, le 4 avril, *Pauline*, le 6 juin, *Le Secrétaire intime*, le 5 septembre, enfin la pièce de théâtre *Molière*, le 7 novembre.

Le Samedi 26 mars fut organisée une visite de l'exposition *Les Jardins romantiques* au Musée de la Vie romantique, rue Chaptal à Paris, conduite par un conférencier passionnant. Cette visite s'est prolongée d'une promenade dans le quartier de la Nouvelle Athènes où George Sand habita avec Frédéric Chopin, rue Pigalle puis Square d'Orléans, et où elle a fréquenté de nombreux voisins amis comme, entre autres, Delacroix et Marie Dorval.

Le week-end des 7 et 8 mai a été consacré, à Montgivray et à Nohant, à **Franz Liszt** dont on commémorait le bicentenaire de la naissance :



Week-end Liszt : Naruko TSUJI, Mathieu ACAR  
et Laure MANDRAUD

- Le samedi à 19 h.30, deux jeunes pianistes, Mathieu ACAR et Naruko TSUJI, élèves d'Yves HENRY, concertiste interna-

tional et président du Festival de Nohant, ont interprété des œuvres de Liszt en obtenant un grand succès. Le programme musical était complété par la lecture de textes relatifs aux relations amicales et souvent complexes qui unirent pendant quelques années le couple Liszt / Marie d'Agoult à la romancière. Ces textes étaient lus par la comédienne et metteur en scène Laure MANDRAUD, directrice du Prométhéâtre de Tours. Le concert fut suivi d'un dîner.

- Le dimanche, après un déjeuner organisé au restaurant « La petite Fadette », notre amie Sylvie DELAIGUE MOINS nous donna une conférence, *Liszt / Sand entre amour et amitié*, dans le Grenier littéraire de Nohant. Une visite de la Maison de Nohant, assurée par Vinciane Esslinger, centrée sur les séjours de Liszt à Nohant, clôtura ces deux riches journées.



Visite de l'exposition *Théophile Gautier s'invite chez Balzac*

Le samedi 26 mai, c'est à la Maison de Balzac que nous nous sommes retrouvés à l'occasion de l'exposition *Théophile Gautier s'invite chez Balzac*, présentée à l'occasion du bicentenaire de la naissance de cet écrivain protéiforme, poète, romancier, journaliste, mais encore critique d'art, peintre et même auteur de ballets. Rappelons que Théophile Gautier, s'il ne se rendit qu'une seule fois à Nohant, rencontrait régulièrement George Sand à Paris.

La revue *Les Amis de George Sand* fut, cette année, organisée autour d'un dossier, *George Sand et l'argent*, réuni par notre amie Claudine GROSSIR et préfacé par Michelle PERROT, qui nous rend compte des tensions imposées, dans ce siècle qui vit l'essor du capitalisme, à une femme, propriétaire foncière et auteur, soucieuse d'organiser sa vie familiale et relationnelle en toute indépendance.



Marie-Paul RAMBEAU avec Jean-Yves CLÉMENT au cours de notre réunion de rentrée à l'Hôtel de Massa

Notre **réunion de rentrée**, le 6 octobre, eut lieu à Paris à l'Hôtel de Massa, siège de la Société des Gens de Lettres à 15 heures. Son programme prenait en compte deux commémorations de l'année et tout d'abord celle du bicentenaire de la naissance de Liszt. Jean-Yves CLÉMENT, commissaire général de l'année Liszt en France, évoqua le musicien avec beaucoup de flamme en répondant aux questions de Marie-Paule RAMBEAU. Il dédicacça ensuite son livre, *Franz Liszt ou la dispersion magnifique* (Actes Sud, 2011), à de très nombreux assistants conquis par la qualité de son intervention et le brio avec lequel il venait de nous présenter l'œuvre du musicien. Bernard HAMON, ensuite, à l'occasion du 150<sup>ème</sup> anniversaire du *Risorgimento* - mot par lequel nos amis italiens baptisèrent le long chemin qui conduisit l'Italie à son unité - évoqua l'engagement politique constant de Geor-

ge Sand durant ces événements souvent dramatiques, ainsi que les rapports qu'elle entretint avec les différents acteurs de ce Mouvement.

Le Samedi 12 novembre, nous nous sommes retrouvés à l'occasion de deux visites jumelées : le matin, à 11 heures, au Musée Carnavalet pour « *Le peuple de Paris, des guinguettes aux barricades* », exposition intéressante et très complète, où nous eûmes le plaisir de retrouver le guide qui nous avait accompagnés lors de l'exposition sur les jardins romantiques.



Visite de l'exposition *Elle court, elle coud la grisette*  
à la Maison de Balzac

L'après-midi à 15 heures nous nous sommes retrouvés à la Maison de Balzac pour visiter l'exposition intitulée *Elle court, elle coud la grisette* : jolie promenade à travers le temps grâce à ces ouvrières, que l'on disait légères, et qui couraient les bals parisiens fréquentés par les jeunes gens, comme celui de *La Réserve*, aménagé, boulevard du Montparnasse, dans un parc d'arbres et de buissons propices aux amours passagères.

Sous la responsabilité de Thierry DERIGNY, notre **site internet** poursuit son développement comme le montre sa fréquentation qui atteint désormais le rythme de 200 consultations quotidiennes. D'autre part certaines des conférences qui n'ont pas trouvé place dans la Revue sont désormais disponibles dans l'espace Adhérents. Ainsi les interventions de nos

amis catalans lors de la table ronde du 10 décembre 2010 et celle de Bernard HAMON sur le *Risorgimento* peuvent y être consultées.

Le **courriel** *amisdegeorgesand*, tenu par Colette PETIT-PERRIN, a reçu, tout au long de l'année, de très nombreux messages, dont certains, pour y répondre, nécessitent des recherches de compétences spécialisées.

Ainsi cette année 2011 fut-elle fournie en occasions de nous retrouver entre amis, tant à Paris qu'à Montgivray. Nul doute que cette **année 2012** ne suive le même chemin, à commencer par l'Assemblée générale de ce jour. Est prévu ensuite un week-end à Montgivray (19 et 20 mai) dont le thème tournera autour du *Péché de Monsieur Antoine*, roman écrit en 1845, dont l'action se situe dans des lieux situés autour de Gargilesse, qui seront visités. Le 14 septembre suivant, c'est à La Vallée aux Loups, qui fut la résidence de Chateaubriand, que nous nous retrouverons, à l'occasion d'une journée organisée avec la Société Chateaubriand. À l'issue de la visite du domaine, nous évoquerons les regards croisés des deux écrivains sur l'Italie. Enfin le 6 octobre aura lieu, à l'Hôtel de Massa, siège de la Société des Gens de Lettres, notre réunion de rentrée qui aura pour thème la relation entre Victor Hugo et George Sand, en collaboration avec l'Association des Amis de Victor Hugo.

Simone BALAZARD, et nous l'en remercions, poursuivra l'organisation de ses lectures et nous prévoyons de vous convier à des visites d'expositions parisiennes au Musée de la vie romantique, et aussi à la maison de Victor Hugo à l'occasion de la commémoration des 150 ans de la parution des *Misérables*.

Nous espérons vous accueillir nombreux lors de ces différentes réunions et manifestations.



## RAPPORT FINANCIER, présenté par Jean-Paul PETIT-PERRIN

### EXERCICE du 01/01/ au 31/12/2011

#### RECETTES

Subventions & dons	1 500,00
<i>Centre Natl. des Lettres</i>	
Manifestations	4 446,00
<i>Assemblée générale</i>	1 020,00
<i>Réunion de rentrée</i>	883,00
<i>Autres</i>	2 543,00
Ventes (revues et divers)	516,30
Cotisations	10 157,00
Intérêts cpte s/livret	175,27
Divers et cot 2009-2011	786,12
	17 580,69
Résultat de l'exercice :	-3390,67
	20 971,36

#### DÉPENSES

Secrétariat	3 442,39
Investissements	219,84
Frais bancaires & postaux	3 121,17
Prime assurance RC	474,83
Revue N°32 + Frais d'envoi	6 242,32
Manifestations	7 470,81
<i>Assemblée générale</i>	1 295,00
<i>Réunion de rentrée</i>	2 143,83
<i>Autres</i>	4 031,98
Provision pour Subvention Duvernet	0,00
Divers	0,00
	0,00
	20 971,36

#### TRÉSORERIE

Solde banque fin d'exercice précédent :	17072,09
Solde banque fin d'exercice :	13681,42

### CHIFRES PRÉVISIONNELS 2012

#### RECETTES

Ventes de revues	500,00
Manifestations	5 650,00
Cotisations	10 000,00
Produits de trésorerie & divers	150,00
Divers	700,00
Subventions & dons	3 000,00
Reprise provision	1 000,00
	21 000,00

#### DÉPENSES

Secrétariat	3 000,00
Revue n°33 + frais d'envoi	5 250,00
Manifestations	6 900,00
Frais bancaires et postaux	3 000,00
Primes assurances & divers	500,00
Investissements	1 350,00
Participation édition	1 000,00
	21 000,00